

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ МУЗИЧНИЙ ЛЦЕЙ
ІМ. С. КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

Л. М. ЗАКОПЕЦЬ

**ЛЬВІВСЬКА ГОБОЙНА ШКОЛА: ГЕНЕЗА,
ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ,
КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ, ПРЕДСТАВНИКИ**

Монографія



**Рівне
Видавець О. Зень
2024**

УДК 78.461
3-19

Рекомендовано Вченою радою
Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 2 від 28 лютого 2024 р.)

Рецензенти:

ЯРОСЛАВ СВЕРЛЮК – доктор педагогічних наук, професор, декан факультету музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету, професор кафедри духових та ударних інструментів РДГУ, член Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки;

ТОМАШ МІЧКА – професор Музичної Академії ім. К. Шимановського у Катовіце;

РОБЕРТАС БЕЙНАРИС – професор, доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри духових і ударних інструментів Литовської академії музики і театру;

ДУШАН ФОЛТИН – професор кафедри духових інструментів, декан факультету образотворчого мистецтва та музики Остравського університету Чеської Республіки.

Закопець Л. М.

Львівська гобойна школа: генеза, виконавсько-педагогічні принципи, культурні зв'язки, представники : монографія / Лев Миронович Закопець. – Рівне : О. Зень, 2024. – 256 с.

ISBN 978-617-601-480-5

Монографію присвячено одному з самобутніх явищ в музичному мистецтві України – львівській гобойній школі, її методичним принципам, виконавським здобуткам та репертуару. Виконавська школа розглядається як складне і багатогранне за формою та змістом поняття, що включає відображення процесу пізнання і передачі накопичених знань, а також передбачає наявність перевіреної практикою та визнаної фахівцями системи навчання. У роботі прослідковано історичний процес формування львівської гобойної виконавської традиції, її перетворення на виконавську школу та доведено, що вона є повноцінною школою за всіма ознаками, діяльність її представників значною мірою сьогодні визначає рівень розвитку гобойного виконавства в Україні. Досліджено також роль мультикультурних впливів (німецьких, французьких, польських тощо) в процесі історичного формування львівської гобойної школи, обґрунтовано її концепцію як регіонального сегменту української академічної інструментальної традиції, охарактеризовано професійну діяльність видатних педагогів та виконавців – представників школи. Монографію адресовано музикознавцям у галузі духового виконавського мистецтва, виконавцям, викладачам та здобувачам освіти закладів середньої та вищої освіти.

УДК 78.461

ISBN 978-617-601-480-5

© Л. М. Закопець, 2024

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
РОЗДІЛ 1. ЛЬВІВСЬКА ГОБОЙНА ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ТРАДИЦІЯ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	13
1.1. Поняття «школа» в гуманітарних науках	13
1.2. Європейські традиції як генеза львівської гобойної школи	37
1.3. Формування французької та німецької виконавських шкіл	40
1.4. Вплив Європейської традиції на розвиток гобойної школи ..	43
РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК ЛЬВІВСЬКОЇ ГОБОЙНОЇ ШКОЛИ	61
2.1. Етапи становлення та формування	61
2.2. В'ячеслав Борисович Цайтц та представники його класу	64
2.3. Співпраця львівської та білоруської гобойних виконавських шкіл	77
2.4. Методико-виконавські принципи львівської гобойної школи	81
РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ЛЬВІВСЬКОЇ ГОБОЙНОЇ ШКОЛИ	122
3.1. Біля витоків формування української гобойної літератури...	122
3.2. Мініатюри	123
3.3. Концертні твори для гобоя з оркестром	129
РОЗДІЛ 4. ГОБОЇСТИ ЛЬВІВЩИНИ	172
4.1. Гобойна династія Закопців	172
4.2. Представники гобойної школи Львова	195
ПІСЛЯМОВА	229
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	236
ДОДАТКИ	247

ПЕРЕДМОВА

Школа, як значуща кузня знання і необхідних навичок, є важливим шаблем у розвитку як окремої людини, так і цілого суспільства. Ще Арістотель підкреслював взаємодію між школою і суспільством: загальне благо, як мета спільного життя людей, досягається виключно за умови, що окремі члени суспільства достатньо підготовлені для розуміння цього блага; підготовка ж, доступна для громадського контролю, здійснюється тільки за допомогою школи. Склад сучасної школи і погляди на неї великою мірою обумовлені тим, що було створено давньогрецької культурою [43].

Гуманітарний дискурс оперує цілим спектром означень «школи». Серед них наступні [113, с. 501]:

- Навчальний заклад, який здійснює загальну освіту і виховання молодого покоління; система загальної освіти, сукупність навчальних закладів; приміщення, в якому міститься такий заклад; колектив учнів навчально-виховного закладу; учні й учителі такого закладу.

- Набування знань, досвіду, навичок, а також сам набутий досвід, практичні знання; те, що дає практичні знання, досвід; форма поширення досвіду й підвищення загального культурного рівня кого-небудь.

- Система практичних прийомів вивчення, засвоєння чого-небудь, оволодіння чимсь.

- Напрямок у науці, мистецтві, літературі, суспільно-політичній думці; група учнів, послідовників, однодумців кого-небудь.

Розвиток науки і творчості, зокрема й музичної, має свої закономірності та тенденції. Йому властивий кумулятивний характер – на кожному історичному етапі підсумовуються в концентрованому виді минулі досягнення, і кожен результат науки чи творчості входить невід’ємною частиною до її загального фонду; він не перекреслюється наступними

успіхами пізнання, а лише переосмислюється і уточнюється. Спадкоємність науки та творчості забезпечує її функціонування як особливого виду «соціальної пам'яті» людства, що теоретично кристалізує минулий досвід пізнання дійсності й оволодіння її законами.

Процес розвитку науки торкається також її структури. Наукове пізнання використовує певну сукупність пізнавальних форм, категорій, понять, які для того, щоб виконувати свою функцію, мають щоразу уточнюватись.

У цьому випадку йдеться про таку категорію, як «школа». Слід сказати, що у філософській та наукознавчій літературі нагромаджено значний теоретичний матеріал, який, здавалося б, мав стати міцним підґрунтям для застосування цього поняття і в музичній науці.

Тим не менше, поняття «школи» в науці чи мистецтві є багатозначним і досить розпливчатим. Коло явищ, які в наукознавчій, соціологічній, психолого-педагогічній, культурологічній літературі називаються «школами», розширюється. Їх буває важко відрізнити від інших типів наукових або творчих співтовариств.

Які з сучасних колективів дійсно є школами, навіть, якщо вони себе так не називають. Відповідь на це питання є частиною проблеми «ідентифікації наукової або творчої школи».

Попри всю різноманітність підходів до означення поняття «школа» і відмінність систем запропонованих для цього критеріїв, ніхто в принципі не заперечує самого факту наявності феномену «школи». Тому в роботі ми спробуємо виділити найбільш загальні закономірності, які визначають специфіку цього явища, незалежно від його масштабів.

«Поняття «школи» побудоване на перетині двох важливих площин сучасної гуманітарної думки – методично-категоріальної та предметно-джерелознавчої. Саме тому категорія «школи» здатна до послідовного розвитку від загальнюючих термінологічних визначень до розгалужених

мистецтвознавчих, у тому числі музикологічних, отже, музикознавчих дефініцій. Глибокі чинники осучаснення, наукового оновлення названої категорії зумовлені її входженням у систему уявлень про емпіричні можливості культурологічного розгляду музично-творчої діяльності та про теоретично-поняттєві ініціативи музично-виконавських визначень» [108, с. 11].

Таке означення поняття «школа» виявляє можливість взаємодії між різними сферами гуманітарного знання, зокрема, – між різними філософськими, культурологічними концепціями і теорією виконавського мистецтва. В результаті конкретизується фундаментальні поняття культури, культурної семантики та усвідомлюється необхідність створення культурологічної моделі музично-виконавської школи, перш за все, оцінки її як різновиду культурної традиції.

Феномен школи неможливо розглядати без урахування її пізнавальної, комунікативної та дидактичної функцій. Сутність пізнавальної функції полягає у накопиченні та систематизації певного історично-культурного досвіду, комунікативної – у виробленні єдиної мови спілкування, дидактичної – у відпрацюванні способів передачі набутого досвіду.

У сфері досліджень сучасної теорії виконавства знаходяться різноманітні творчі процеси. Це зумовлено прагненням, і навіть необхідністю, кількісно розширити набуті спеціалізовані знання та якісно підвищити рівень виконавської компетентності. Велику групу робіт складають дослідження, які висвітлюють виконавсько-педагогічний досвід і творчу діяльність окремих видатних українських музикантів, педагогів, методистів, а також цілих виконавських шкіл (як авторських, так і утворених за іншими принципами) та їх методологічних засад.

Виконавська школа є доволі складним і багатогранним за формою та змістом поняттям. Вона включає відображення

процесу пізнання і передачі накопичених знань, а також передбачає наявність перевіреної практикою, визнаної фахівцями системи навчання.

«Здобута в результаті навчання виконавська школа – це неоціненний спадок, який отримує молодий музикант від свого викладача-наставника при входженні в активну творчу виконавську діяльність. Виконавська школа формує індивідуально визначену особистість майбутнього митця, враховуючи його психофізіологічні особливості, професійні знання та навички зі сформованим світоглядом та відношенням до людських цінностей» [118, с. 103].

Виконавська школа стала особливо актуальним предметом музикознавчого дослідження в останні десятиліття ХХ ст. Школа розглядається як регулятор професійної діяльності педагогів та виконавців з врахуванням особистого досвіду музикантів, котрі залишилися в історії продуцентами перспективних методів навчання та оригінальних, високохудожніх еталонів виконання шедеврів світової класики. Узагальнюється практика центральних та регіональних інституцій (концертних, навчально-методичних тощо), а також національно-ментальних традицій, в яких сублімуються архетипи індивідуально-авторських дидактичних концепцій та виконавських стилів.

До питань осмислення феномену «школи» зверталися різні дослідники в різних галузях науки – філософії, культурології, наукознавстві, історіографії. Серед філософів та культурологів авторів фундаментальних праць з цієї тематики: П. Гайденко, П. Дюгем, Т. Кун, І. Лакатос, Дж. Локк, К. Поппер, Б. Рассел, Р. Рорті, С. Тулін, П. Фейерабенд, Е. Шюре, Л. Уайт, радянські вчені Е. Абрамян, В. Гасілов, К. Ланге, О. Лосев, М. Ярошевський. Український доробок склали праці Ю. Богуцького, В. Гвоздяка, В. Горського, Г. Добрава, Д. Зербіно, В. Чуйко, В. Шейко та ін.

В музичній науці та музичному виконавстві до проблеми

«школи» в останні десятиліття звертається широке коло українських музикознавців: І. Андрієвський, В. Антонюк, Р. Вовк, Ж. Дедусенко, М. Жишкович, О. Катрич, Н. Кашкадамова, О. Криса, Г. Марценюк, Ю. Полянський, В. Посвальнок, О. Самойленко, В. Сумарокова та ін., пропонуючи авторські дефініції й інтерпретації цього поняття.

У монографії поділяється позиція Ю. Полянського, який інтерпретує «виконавську школу» як складну систему професійної художньої діяльності, що представляє взаємодію трьох підсистем: принципи оперування інтонаційним матеріалом, прийоми гри на інструменті, фактори, які визначають стиль інтерпретації музичних творів [92; 93].

Потрібно зауважити, що історія духового мистецтва м. Львова – доволі малодосліджена складова розвитку музичного мистецтва України. У статтях, розвідках, книгах та підручниках, присвячених вивченню музичного життя Львова, відомості й інформація про музикантів-духовиків зустрічаються доволі рідко. Вони не можуть претендувати на глибокий та вичерпний аналіз духової музичної практики нашого міста, є обмеженими у фактологічно-інформаційному плані, та не дають повної цілісної картини концертного життя, методики навчання духовиків, процесу становлення і формування регіональної (львівської) виконавської школи, тяглість традицій та внесок яскравих особистостей в історичний розвиток педагогічно-виконавської думки міста.

Таким чином, *актуальність* обраної теми монографічного дослідження обумовлена необхідністю достеменного відтворення історії становлення Львівської гобойної школи – явища, що значною мірою вплинуло на формування української академічної традиції виконавства на дерев'яних духових інструментах. З одного боку спостерігаємо готовність сучасної музичної науки запропонувати підходи, адекватні регіональній тотожності даного явища. З іншого – відсутність спеціальних розвідок, присвячених гобойним виконавсько-педагогічним традиціям Західної України.

Об'єктом дослідження є процес формування виконавських шкіл в лоні європейської академічної музично-педагогічної традиції.

Предметом дослідження є методичні принципи, представники, репертуар та виконавські здобутки львівської гобойної школи.

Метою роботи є обґрунтування концепції львівської гобойної школи як регіонального сегменту української академічної інструментальної традиції.

Зазначеною метою зумовлено розв'язання наступних завдань:

- узагальнити та систематизувати існуючі визначення понять «національна» та «регіональна» школи в музиці;
- довести тяглість львівської гобойної виконавської традиції, її зумовленість єдністю дидактичних та виконавських принципів, зосереджених довкола видатних творчих персоналій минулого і сучасності;
- всебічно охарактеризувати професійну діяльність видатних педагогів та виконавців;
- окреслити систему методичних принципів, що визначають індивідуальний профіль львівської гобойної школи;
- дослідити роль мультикультурних впливів (німецьких, французьких, польських, російських тощо) у процесі історичного формуванні Львівської гобойної школи;
- увиразнити знакові риси виконавського стилю представників Львівської гобойної школи;
- розглянути український академічний репертуар та представників львівської гобойної школи;
- висвітлити біографічні відомості представників Львівської гобойної школи.

Предмет і завдання зумовили використання в роботі відповідного *методологічного* інструментарію. Для розв'язання окреслених завдань та досягнення мети

пропонованого монографічного дослідження було застосовано загальнонаукові та спеціальні емпіричні, теоретичні й загальнологічні методи. З методів *емпіричного* дослідження, що передбачають певний етап накопичення фактів використано *спостереження* – для систематичного і цілеспрямованого вивчення процесу формування різних виконавських шкіл, *порівняння* – для встановлення подібності та відмінностей львівської та інших виконавських гобойних шкіл. Серед *теоретичних* і *загальнологічних* методів застосовувалися наступні: *аксіоматичний* і *гіпотези та припущення* – для побудови наукової концепції львівської гобойної школи, осмислення діяльності її представників, виявлення її характерних рис, перевірки і уточнення отриманих результатів на практиці; *історичний* – для дослідження виникнення і розвитку львівської гобойної виконавської школи у хронологічній послідовності на тлі аналогічних процесів в Європі, формування її методичних принципів, репертуару, виконавських здобутків; *аналізу і синтезу* – для дослідження властивостей львівської виконавської гобойної традиції, зокрема діяльності її представників та їх взаємодії між собою і представниками інших виконавських шкіл, взаємозв'язків національної композиторської творчості та виконавської школи; *аналогії та екстраполяції* – для виявлення спорідненості львівської гобойної виконавської традиції з іншими європейськими виконавськими школами та обґрунтування її як повноцінної виконавської школи.

Зі спеціальних методів у дослідженні також застосовано *аналітичний* метод – при вивченні наукової літератури; *теоретичний* – у ході осмислення концептуальних засад творчої діяльності українських композиторів; *історико-типологічний* – зумовлений історико-стильовою динамікою тенденцій розвитку європейської музики першої третини ХХ ст.; *компаративний* – для порівняння національних гобойних шкіл; *комплексний* – у ході системного теоретико-

виконавського осмисленні предмету дослідження. Окрім того, використовувалася загальноприйнята в сучасному мистецтвознавстві та літературознавстві методологія аналізу структури художнього тексту при аналізі музичних творів.

Теоретичну базу дослідження склали праці українських та зарубіжних дослідників:

– фундаментальні праці з філософії, естетики, культурології, наукознавства, історіографії Л. Вайта, П. Гайдено, А. Гуревича, Г. Доброва, Д. Крейн, Т. Куна, Дж. Локка, О. Лосева, В. Пандейї, Т. Поцукової, Б. Рассела, Ж. Рюс, Е. Шюре, Л. Степашко, П. Фейерабенда;

– зарубіжні праці з історії, теорії та методики духового виконавства: А. Андрода, Г. Боерема, Н. Бонар, Г. Берджесса, С. К. Верроуста, С. Вет, В. Давидова, Б. Дікова, А. Клаппе, Дж. Купера, С. Левіна, Б. Нічкова, Є. Носирева, А. Петрова, Н. Поста, І. Пушечнікова, С. Розанова, Е. Ротвела, Дж. Сідорські, Л. Сінгера, Ю. Усова, А. Федотова, Б. Хейнса;

– роботи українських вчених, в яких осмислюється феномен «школи»: А. Алексюка, В. Гвоздяка, Г. Доброва, Д. Зербіно, Т. Коломієць, І. Котляревського, Ю. Полянського, В. Чуйко, В. Шейко;

– праці українських музикознавців з історії музики, історії, теорії та методики духового (зокрема гобойного) виконавства, а також праці, присвячені виконавській школі як духовно-естетичному феномену: І. Андрієвського, В. Антонюка, В. Апатського, В. Богданова, Р. Вовка, Ж. Дедусенко, І. Єргієва, М. Жишковича, А. Карпяка, О. Катрича, В. Качмарчика, Н. Кашкадамової, О. Криси, Г. Марценюка, В. Посвалюка, Л. Садової, О. Самойленко, В. Сумарокової, І. Панасюка, Ю. Полянського та ін.

Матеріалом монографії послужили архівні матеріали, в тому числі періодичні видання, з історії музичного життя Львова, архівні документи (книги обліку кадрів) львівських музичних навчальних закладів, інтерв'ю та спогади львівських гобоїстів, твори українських, зокрема, львівських

композиторів для гобоя, а саме концертні твори для гобоя з оркестром, і дві збірки мініатюр під назвою «Українська музика для гобоя і фортепіано», до якої увійшли переклади, обробки та оригінальні твори для гобоя. Ці твори написані та видані у хронологічних межах другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Предмет і конкретні завдання дослідження визначили його наукову новизну яка полягає у тому, що *вперше* в українській музикознавчій думці львівська гобойна традиція, зосереджена довкола видатних персоналій, розглядається як виконавська школа, відзначена безперервністю традицій, єдністю ментальних та дидактичних принципів, а також виконавських підходів. *Вперше* охарактеризовано фахову діяльність видатних педагогів і виконавців цієї школи; систематизовано найважливіші методичні принципи львівської гобойної педагогіки; досліджено роль різнонаціональних культурних впливів (німецьких, французьких, польських тощо) у формуванні львівської гобойної школи; визначено характерні риси львівського гобойного виконавства та його представників; проаналізовано, систематизовано і введено в обіг український репертуар для гобоя.

Отримані результати дослідження можуть бути використані в наукових дослідженнях тематики на перетині, зокрема щодо інших львівських виконавських шкіл (фортепіанних, скрипкових тощо), у навчальних курсах історії, теорії та методики духового виконавства, лекційних курсах з інтерпретології для студентів закладів вищої освіти, а також у практичній діяльності педагогів та виконавців.

РОЗДІЛ 1.

ЛЬВІВСЬКА ГОБОЙНА ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ТРАДИЦІЯ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Поняття «школа» в гуманітарних науках

Етимологія поняття «школа» пов'язана з його семантичним значенням.

Слово «школа» прийшло в українську мову (як і в інші європейські мови) зі Стародавньої Греції. Грецьке слово *αχολή* (звучало як «схоле») означало зовсім не навчальний заклад, а дозвілля, відпочинок, свободу від фізичних занять, або загальніше – «дім радості», приємне проведення часу.

Звідти ж походить і латинське *schola* – сходи, сходинки, котрі ведуть догори. З того часу слово кілька разів змінювало своє значення. «Школу» можна розуміти як удосконалення, становлення, сходження духовності людини. Школа вчить «наводити порядок із хаосу». Носієм школи є Учитель, школа – у ньому, а не поза ним.

Школа – це інституція, спосіб супроводження процесу розвитку людини і одночасно – учасниця цього процесу. Культурно-історичний аналіз пропонує багато корисного в оцінці ролі інноваційного і традиційного в життєдіяльності сучасної школи. З цієї точки зору є цікавим, як визначили місце, роль, завдання та функції школи в соціокультурному просторі.

В ІХ т. Народної Енциклопедії Харківського Товариства розповсюдження в народі грамотності¹ (вийшов у 1911 р.)

¹ Харківське товариство грамотності – організація української інтелігенції, заснована в 1869 р. для поширення освіти серед народу. Головний фундатор – професор Харківського університету Микола Бекетов. Серед активних діячів товариства – відомі вчені Дмитро Багалій, Микола Сумцов, Василь Данилевський, Микола Максимейко, Олександра Єфименко та ін. Налічувало близько 800 членів. Товариство відкрило у Харкові кілька народних, жіночу, ремісничу, декоративно-малювальну і чотири недільних школи, заснувало бібліотеки, читальні, Народний Будинок, займалося видавничою діяльністю та поширювало свою працю також на різні повіти Харківської губернії. Припинило існування у 1920-ті рр. [70].

пропонується наступне визначення: «Школа – така установа, котра не лише передає у строгому порядку і полегшеним шляхом підростаючому поколінню весь досвід, набутий людством, але й робить критичну оцінку цього досвіду й діє так, що нівелює одні зародки і захоплює інші. Все це школа робить з метою полегшити кожній окремій людині боротьбу за існування. Проте, допомагаючи окремим особам, школа навчає цілі народи, як їм краще жити» [цит. за 43, с. 26].

Видається, що наведене означення донині не втратило актуальності. Спробуємо обрати ракурс філософського тлумачення «школи».

Вже у VI ст. до н. е. у Стародавній Греції почали формуватися філософські школи. Одною з перших, найбільших і найвідоміших серед них була Піфагорійська школа, яка суттєво вплинула на подальший розвиток філософської та педагогічної думки. У Піфагорійському братстві навчання та виховання молоді було добре продуманою і організованою справою. Антична школа відкрила світові фундаментальний принцип, на якому стала вибудовуватись вся система освіти. Це синкретизм (від грец. *συνκρητισμός* – з'єднання, лат. *Syncretismus* – поєднання) – поєднання різнорідних поглядів та міркувань. За образом висловом Едуарда Шюре², Піфагор залучив і мораль, і науку, і релігію у свою широку синкретичну систему [43, с. 26].

Не викликає сумніву той факт, що класична система виховання існує впродовж століть. За час свого існування вона справила вплив на народи європейської культури. Багато аспектів античної школи є відчутними і у наш час. Зокрема, слід зазначити наступні:

- здатність отримання і досягнення нових знань;
- раціональний характер;

² Едуард Шюре (фр. *Édouard Schuré*; 21 січня 1841 в Страсбурзі – 7 квітня 1929, Париж) – французький письменник, філософ і музикознавець, автор романів, п'єс, історичних, поетичних та філософських творів. Він відомий, перш за все, завдяки своїй праці «Великі Посвячені», яка ніколи не втрачала успіху і була перекладена на різні мови.

- систематичність;
- загальний зв'язок явищ.

Ретроспективний аналіз ряду досліджень, що присвячені розробці проблеми спадкоємності античності, середньовіччя у розвитку змісту освіти, дозволяє виокремити наступні моменти, котрі переконують у динамічному характері видозміни культурно обумовлених стандартів школи:

- в античності вперше починає формуватись уява про особистість, яка повинна була поєднувати у собі високу моральність, розвинутий інтелект, фізичну досконалість;

- в XIII–XIV століттях були застосовані перші спроби виокремлення синтетичного і трудового аспектів виховання;

- середньовіччя не знало класно-урочної системи, але педагогічні ідеї XIII–XIV ст. лягли в основу майбутніх принципів навчання, опрацьованих і систематично викладених лише у XVII ст. Я. Коменським³;

- університет, кафедра, факультети, лекція, студент, екзамен – всі ці атрибути середньовічної школи залишаються актуальними і зараз, набуваючи при цьому певної новизни в змісті, у зв'язку із вагомими соціокультурними змінами. В середні віки система знань про весь світ була узаконена як непохитний канон навчання, сукупність світського знання. Вміння здобувати знання стає чи не найважливішою здатністю людини, а трансляція і відтворення накопичених знань – головним механізмом самої культури.

Прагнення утвердити школу біля домашнього вогнища; саме тут знайшли своє реальне втілення педагогічні ідеї І. Бецького⁴ (XVIII ст.). Зокрема, ідея про те, що шлях до

³ **Ян Амос Коменський** (1592–1670) – чеський мислитель, педагог, письменник («Велика дидактика», «Материнська школа», «Світ чуттєвих речей в картинках»). Великою заслугою Коменського було те, що він вперше зібрав і систематизував всі відомості з педагогіки, а також розробив революційні на той час ідеї, зокрема до таких належить ідея класно-урочної системи.

⁴ **Іван Бецький** (1704–1795) – представник педагогічної течії філантропізму, що виник у Німеччині під значним впливом ідей французького просвітництва в кінці XVIII ст. Педагоги-філантропісти прагнули пов'язати школу з життям, з природою, зробити навчання радісним, готувати з дітей корисних громадян-патріотів, діяльних і таких, що

створення «нової породи» людей пролягає через формування переконань в межах нових виховних училищ, на протигагу простим школам, куди приймалися діти з пробудженою свідомістю реального світу;

– гуманістичні основи взаємовідносин, що виключали систему колишнього дисциплінування через такі заходи морального впливу, як «журнали штрафників», «червоні, чорні дошки» тощо;

– в межах школи ХІХ ст. значне місце у моральному вихованні відводилось благородним і героїчним прикладам, що сприяло відчуттю причетності високим етичним заповідям; це надавало особистості внутрішньої впевненості.

Повертаючись до сучасного поняття «школи», слід зауважити, що воно є явищем культурно-історичним. А це означає, що визнаючи її універсальність, підтримуючи життєздатність цього інституту соціалізації, ми, не завжди фіксуємо це у свідомості, неминуче і постійно оновлюємо її структуру, функції, основні елементи. І сьогодні проблема в цьому аспекті постає особливо гостро: в силу соціально-економічних і політичних причин школа у всіх своїх дефініціях є тим єдиним чинником, котрий «страхує» суспільство від цілковитого розпаду. Школа – це і «острів стабільності», і «плацдарм інновацій» [43, с. 28].

Музичне виконавство України на початку ХХІ ст. є складним родовим утворенням, невід’ємною часткою культури та феноменом, що виявляє індивідуальні риси, національна специфіка якого тісно пов’язана з історичними умовами формування та розвитку виконавської практики, впливом яскравих особистостей та їх теоретичних дискурсів.

люблять життя і людей. Основним принципом вони проголосили “Природа, школа, життя”, а реалізувати свої педагогічні ідеї намагались у створюваних ними навчально-виховних закладах нового типу – філантропіах, які являли собою своєрідні школи-інтернати. І. Бецький, окрім створення благодійницьких освітньо-виховних закладів, намагався також розв’язати проблему виховання дівчат. Він віддавав перевагу моральному вихованню перед розумовим, забороняв застосовувати силу. Добрі або погані якості кожної людини, на думку Бецького, залежать від виховання.

Музичне виконавство як сегмент творчої практики вимагає системного дослідження. За словами В. Сумарокової [120, с. 181], використання системної методології дає змогу інтегрувати масу розрізнених фактів в єдину систему, до якої відноситься виконавська школа.

Із найпоширеніших в українській мові дефініцій поняття «школа», які пропонує Українська енциклопедія [127, с. 800], в контексті цього дослідження актуальними є наступні тлумачення:

- 1) система освіти, сукупність навчальних закладів;
- 2) набутий досвід;
- 3) напрям у науці, літературі, мистецтві, суспільно-політичній думці, побудований на основі принципів, спільних поглядів, традицій тощо.

В сучасному музикознавстві поняття школи застосовується доволі часто, відоме здавна і широко вживане (віденська класична школа, мангаймська школа). В українській, зокрема, львівській музикознавчій думці мають місце поняття «перемисьльська школа» та «празька школа», котрі окреслюють історично сформовані або спонтанні угруповання (об'єднання) композиторів відповідного історичного періоду.

Досить широко застосовують поняття «школа» дослідники музичного виконавства та педагогіки, що є цілком зрозумілим, оскільки мова йде про освітній процес. За словами дослідниці Львівської фортепіанної школи Л. Садової [107, с. 11], в історії фортепіанного виконавства зустрічаються лондонська, віденська та празька фортепіанні школи початку ХІХ ст.; анатоμο-фізіологічна та психотехнічна школи у фортепіанній педагогіці першої половини ХХ ст.; російська чи французька піаністичні школи як тривкі національно-своєрідні явища. Однак, як слушно зауважує авторка, трактування терміну і тут не має єдності й припускає відмінні розуміння.

Поняття «школи» як певного мистецького напрямку, як

правило, уособлює декілька генерацій і охоплює митців різного масштабу – поряд із визначними музикантами є і менш вагомі, котрі готують мистецький ґрунт для появи великих, або ж розвивають їхні ідеї. За слушним зауваженням Н. Кашкадамової та Л. Садової [62, с. 170], у характеристиці цього аспекту школи часто актуалізуються подібні, але не тотожні трактування:

а) школа як єдність учнів навколо засад видатного вчителя – виникає як результат його діяльності. Вона, зазвичай, починається з «вершини-джерела» (лондонська фортепіанна школа, сформована учнями Муціо Клементі). Таке розуміння притаманне дослідженням у царині виконавства;

б) школа як силою історичних обставин сформований напрям у мистецтві готує появу вершинного явища поступово, не відразу. Тут найвидатніший представник школи може з'явитись всередині періоду її існування, наприкінці, може бути декілька «вершин» (віденська композиторська школа), а може й не з'явитись «вершин» зовсім (мангаймська школа). Таке трактування «школи» є типовішим для дослідження композиторської творчості.

Школи часто утворюються за територіальними принципами та, далеко не завжди, – за національними. Зокрема, композиторські школи XVIII ст. невимушено і легко «акумулювали» у собі представників різних національностей (Париж, Відень, Мангайм). Історія виконавства свідчить про те, що школи, утворені в певних територіальних центрах представниками різнонаціональної спільноти, з часом зазнавали впливу менталітету корінного населення і набували відповідних національних прикмет. За спостереженням Л. Садової [107, с. 12], російська піаністична школа була започаткована й істотно зумовлена у своїх характерних рисах ірландцем Джоном Філдом, а першою її «вершиною» стала виконавська творчість єврея Антона Рубінштейна. При цьому його піаністичний стиль і до сьогодні зосереджує у собі найхарактерніші прикмети

національної російської піаністики.

Зрозуміло, що школа передбачає спільність творчих засад її представників. Масмо на увазі не систему принципів, а їх креативний розвиток, гнучку «естафету» від одного до іншого представника школи. Згадаймо, що у межах Віденської школи відбувся розвиток від раннього класицизму (Вагензайль, ранні опуси Й. Гайдна) до романтизму (Ф. Шуберт). Водночас школа, навіть в аспекті її розуміння як творчого напрямку, завжди містить у собі момент прямого чи «дотичного» навчання за певними канонами та зразками. І при неосмисленому ставленні до самого «зразка», а також при недостатній творчій обдарованості учня-«наслідувача», виникає загроза формування певних стереотипів та шаблонів.

Заслугує на увагу також трактування поняття «школа» Ю. Полянським [92, с. 90]. За словами автора, це передусім *певна система принципів*. Однак, характеристика буде далеко не повною, якщо не будуть висвітлені способи реалізації цих принципів або інакше, – якщо не будуть розкриті *методи* досягнення результатів. Саме в методах навчання, як вважає Ю. Полянський, віддзеркалюється змістовний аспект «присвоєння», розкривається сутність того, що і як необхідно розвивати в тій чи іншій ланці освіти. Школа може існувати і розвиватися лише при наявності методу, який дозволяє широко реалізовувати ті чи інші принципи. Досягти результатів нею передбачуваних, та ще на відповідному якісному рівні, можна лише за допомогою застосування певної системи способів. Причому, в кожному окремому випадку система модифікується, набуває індивідуального виміру залежно від досвіду і поглядів конкретної особи, одержуючи свою власну назву – методика, котра уособлює знання, відбір і володіння комплексом способів, що дозволяють здійснювати виховання і навчання учнів (студентів) з досягненням результатів, відповідних вимогам школи.

Спорідненою і близькою до міркувань попереднього автора видається думка дослідника історії вокального мистецтва Б. Гнидь [23, с. 3–4], який окреслює вокально-педагогічну школу як *чітко визначену, цілеспрямовану, організовану систему підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється*. Школа у вокальному мистецтві може бути по трактована як поняття *художньо-стилістичне* (стиль музики у вокальній творчості композитора, стиль виконання) і як *педагогічне* (система, принципи навчання). У науково-дослідницькій літературі його пов'язують із загальною педагогікою, навчанням, освітою та вихованням у межах однієї країни (до прикладу, італійська школа, російська чи українська школи).

Автор підручника «Історія вокального мистецтва» Б. Гнидь слушно зауважує, що вокальна школа історично змінна, соціальна та національна, оскільки будь-які зміни у громадському житті певним чином впливають на зміни естетичного світогляду, в зв'язку з чим змінюється творчість композиторів, стиль, жанри. І тому тенденції нового, що виникають в ланці «композитор-співак», змушують виконавців знаходити нові технічні та виконавські прийоми, які, поступово закріплюючись у практиці, перетворюються у традиції і шляхом навчання передаються наступним поколінням співаків. Таким чином, виконавська школа завжди йде попереду педагогічної, а остання, в свою чергу, спираючись на досвід минулого і сучасного, готує співаків до майбутнього [23, с. 24–25].

Як правомірно зазначає М. Жишкович, поняття «вокальна школа» у дещо вужчому розумінні може мати такі значення: 1) школа – одна із спеціальностей навчального закладу (в давніші часи – школа співу, школа фортепіанної гри, школа гри на органі тощо); 2) школа – методичні засади конкретного педагога (сукупність практичних прийомів, що базуються на певних педагогічних принципах); школа –

досконале володіння технологією звукоутворення, усіма секретами вокальної техніки (вокально-технічна та виконавська майстерність); 3) школа – однопрофільний навчальний заклад [35, с. 13].

Авторка звертає особливу увагу на трактування поняття «індивідуальна школа» того чи іншого авторитетного педагога з вокалу, оскільки не може бути школи без тих конкретних постатей, від яких вона починається. Явище плекання голосу можна назвати вокальною школою тільки завдяки наявності у педагога відповідного арсеналу педагогічних методів і засобів морально-психологічного впливу, ерудиції та майстерності, досвіду і широти культури, який усе це багатство впливу може втілити у процесі педагогічної практики. Успіх праці такого педагога, констатує М. Жишкович, не лише зміцнює його авторитет і приносить славу його школі, а й закладає фундамент для її подальшого функціонування завдяки виконавській та викладацькій діяльності його вихованців. Школа – це система. Якщо у педагога є система, яка ефективно діє і яку використовують та розвивають його учні, – значить можна говорити про індивідуальну вокальну школу як вихідну «клітинку» школи співу як явища загалом.

Поняття «школа» в теоретичному аспекті в 1990-х рр. було розглянуте і у статтях харківської дослідниці Ж. Дедусенко [27, с. 6]. Це поняття науковиця розглядає у єдності трьох аспектів: як систему освіти, набутий досвід та мистецький напрям. Зосередимо увагу на найважливіших для нашого дослідження моментах.

Характеристика виконавської школи напряму залежить від конкретно-історичного типу культури, в умовах якої ця школа існує, школа є ієрархічно-залежною частиною культури. «Різноманітність локальних варіантів школи зумовлена не лише їх зміною в історичному просторі» [там само], тобто національними, територіальними, зрештою й індивідуальними відмінностями. Тому можлива поява не

тільки історичних, але й національних, регіональних чи авторських шкіл у музичному виконавстві.

Школа виступає одним з інститутів культурної традиції. В сучасній культурології традиція подається не як протилежність до новацій. Зокрема, Е. Абрамян зазначає: «Традицію можна розглядати як форму інформаційного зв'язку, на полюсах якого знаходяться новація та стереотип. Стереотип – це та ж новація, але перетворена у надбання групи. Новація – початковий етап процесу стереотипізації, потенційний стереотип» [29, с. 169].

Ж. Дедусенко розглядає фортепіанно-педагогічну школу як статико-динамічну систему. Її статична сторона виявляється у сталості компонентів навчання, до яких автор відносить такі три групи завдань:

- формування виконавського апарату піаніста, комплексу моторно-рухових навичків і прийомів, створення технічної бази виконавця;

- осягнення артистичної техніки (або ж підпорядкування техніки мистецьким завданням) – артистизм, віртуозність;

- розвиток музичного мислення, інтелекту, що беруть участь у виконавському процесі.

Динамічна сторона цієї школи виявляється у модифікації кожного з компонентів в історико-культурному процесі та варіантності їх співвідношень. Для характеристики виконавської школи авторка застосовує поняття «виконавської моделі» як певного канону, що уособлює систему нормативів, характерних для школи. Виконавська модель структурує знання про діяльність виконавця, набуті у процесі колективної практики, впорядковує їх, іншими словами обмірковує, усвідомлює. Водночас виконавська модель «запам'ятовує» знання, закарбовує у готову форму, закладається у пам'ять колективу, завдяки чому може здійснюватися передача не лише виконавського досвіду, а й досвіду школи. У своїх подальших дослідженнях Ж. Дедусенко розглядає взаємозв'язок виконавської школи і

стилю, – цих двох фундаментальних категорій в характеристиці й оцінці виконавської діяльності будь-якого професійного музиканта-митця [27, с. 4].

Осмилення виконавської школи і виконавського стилю на понятійному рівні зумовило формулювання авторкою таких дефініцій:

виконавська школа – тип діасинхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільноти суб'єктів, члени якої об'єднані за двома ознаками: 1) спільністю виконавської моделі; 2) рольовими функціями вчителя й учня;

виконавський стиль – спосіб самопізнання виконавства як культурної і художньої діяльності [30, с. 210].

Авторка фактологічно обґрунтовує (на прикладі фортепіанно-виконавської школи Т. Лешетицького – Г. Єсіпової) діалектику школи і стилю, пластичність їх взаємодії, при якій одне з явищ може формувати чи корегувати інше. При цьому єдність є константним фактором виконавської діяльності і творчого образу музиканта-виконавця.

Виконавську школу, як пізнавальну, комунікативну, дидактичну у вигляді накопичення, систематизації, формалізації певного духовно-практичного досвіду, створення правил і алгоритму різних видів діяльності Ж. Дедусенко розглядає у своїй кандидатській дисертації «Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції». Ця робота, поява якої на початку третього тисячоліття не лише демонструє сучасний науково-дослідницький інструментарій, але й те, що для створення теорії виконавської школи вже є достатнє підґрунтя. Хоча робота присвячена окремій петербурзькій піаністичній школі (Т. Лешетицького) та діяльності В. Пухальського як носія традицій цієї школи в Україні, значення дослідження полягає у тому, що феномен школи розглядається з системних позицій: в його типологічних зв'язках з феноменом культури і традицій; функції в історії виконавського мистецтва; нормотворчості в дидактичному і художньому компонентах,

що дозволяє використати запропоновану методику дослідження для створення універсальної моделі виконавської школи.

До понятійної системи Ж. Дедусенко, яку можна використати в широкому (не спеціалізованому) розумінні, відносяться наукові дефініції виконавського колективу та виконавської моделі. Зокрема, колектив у виконавстві – це «реально чи віртуально існуюча спільність суб'єктів, що об'єднані системою нормативів, які організують їх діяльність у певних історичних умовах, а також міжособистісним спілкуванням в усній і письмовій, вербальній чи невербальній формах [27, с. 5]. Виконавська модель визначається як комплекс завдань, що створюють цілісну програму дій музиканта-інструменталіста, яка спрямована на досягнення певного результату і поширювана на всі види роботи для здобуття кінцевої мети (адаптаційний, репетиційний, демонстраційний; виконавського канону як «кодуючого пристрою» виконавського мистецтва, через який реалізує себе стиль [27, с. 9].

Згідно з поліфункційністю, що демонструє виконавська школа як система, виникають і варіанти даного поняття. У дослідженні, що аналізується, до таких належить саме визначення виконавської школи як культурної традиції, особливого типу комунікації, що здійснюється в синкретичній двосединоному процесу творення і навчання творчій діяльності, колективу у виконавстві, який передбачає наявність єдиного інструменту пізнання, єдиної програми, під якими мається на увазі напрацьована система нормативів, що містить як первинні компоненти виконавської діяльності (постановка рук, рухові прийоми), так і художні завдання (організація роботи над твором і концертне виконання).

Наполягаючи на тому, що школа виявляє свої властивості лише тоді, коли програма лідера (Вчителя) приймається колективом, Ж. Дедусенко дає таке (остаточне) поняття: виконавська піаністична школа – це тип діасинхронічного

колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якого об'єднані за двома ознаками: спільністю виконавської моделі та рольовими функціями вчителя і учня [27, с. 6].

Паралельно з Ж. Дедусенко проблему виконавської школи, її дефініції та характерних ознак досліджувала (на прикладі київської віолончельної та контрабасової школи) В. Сумарокова [122]. Авторка визначає виконавську школу як напрям у виконавстві, зокрема, у виконавській педагогіці, що ґрунтується на єдності поглядів, спільності чи спадкоємності принципів та методів навчання, які забезпечують удосконалення професійної майстерності, вміння, професійного досвіду, який містить діалог: композитор – виконавець [122, с. 38]. До родових ознак поняття «виконавська школа» В. Сумарокова відносить:

- наявність традицій, їх використання та розвиток у формі передачі досвіду;

- наявність методу й методик, що дозволяють передавати досвід найпродуктивніше;

- наявність репертуару, що сприяє художньому та технічному вдосконаленню майстерності та інструментарію [122, с. 38].

Дослідниця зазначає, що на етапі виникнення українських шкіл віолончелі та контрабасу ланка (діалог «композитор – виконавець») найбільше пов'язана із національною специфічністю. І тому, окреслюючи виконавську школу як складну систему, що містить у собі три активно взаємодіючі системи (систему принципів оперування інтонаційним матеріалом; систему прийомів гри на інструменті і систему факторів, які визначають підхід до інтерпретації музичних творів), В. Сумарокова йде шляхом дослідження родових ознак виконавської традиції стосовно конкретного матеріалу (віолончельне та контрабасове мистецтво в Україні, місце та роль Київської консерваторії у їх формуванні, своєрідність методу навчання у класах віолончелі та контрабасу).

У наступних дослідженнях та розвідках В. Сумарокова розглядає актуалізацію музичного виконавства як феномен національної культури, аналізує стан вивчення українськими науковцями та методистами специфіки національної виконавської школи, пропонує більш об'ємну дефініцію поняття «виконавська школа» [119; 120].

Авторка зазначає, що розгляд української виконавської школи взагалі, як єдиної цілісної системи музичної виконавської практики і дидактики, дає змогу зробити умовну класифікацію робіт, присвячених цій проблемі, на емпіричні, в яких аналізуються її окремі елементи та структури (на рівні різних спеціальностей, творчих особистостей, прийомів гри, як складових виконавського стилю, або методичних порад, як складових музичної дидактики) та теоретичні, в яких дослідження набувають комплексного характеру на перетині психології, семіотики, лінгвістики та ін., використовується системний підхід до об'єкту дослідження як цілісного явища і феномену [119, с. 181–182].

Якщо розглядати виконавську школу як регулятор виконавського процесу, зауважує В. Сумарокова, об'єм школи набуває дуже широких меж, що робить проблему дослідження і вивчення особливостей виконавської школи як феномену досить непростою. Школу можна також аналізувати через особистий досвід виконавців, які залишаються в історії творцями оригінальних еталонів виконання (або методів навчання виконання) окремих творів чи композиторських стилів; через практику історично сформованих регіональних інституцій (концертних, навчально-методичних закладів), а також через традицію національної культури, в якій стабілізуються та зберігаються виконавські принципи на рівні універсалій (національний стиль, національна концепція виховання та навчання музикантів-виконавців).

В. Сумарокова слушно зазначає, що розгляд виконавської школи як системи у філософсько-методологічному аспекті

вимагає керуватися принципом відповідної класифікації досліджуваних явищ, що обов'язково діє при створенні моделі «загального – особливого – окремого».

До поняття «окремого» авторка відносить індивідуальні явища, а саме: виконавсько-педагогічну діяльність представників різних галузей виконавської професії, здобутки яких становлять вагомий внесок у школу. Такий досвід вивчається у працях Л. Пруднікової, В. Рожка (симфонічне диригування), О. Маркової (вокальне мистецтво), Н. Кашкадамової, О. Максимова, Т. Рощиної, Л. Садової (фортепіанна виконавська школа); В. Сумарокової, О. Спренциса (струнно-смичкове виконавство), М. Давидова, В. Зайця, В. Овчарина, І. Панасюка, (виконавство на народних інструментах), А. Карпяка (виконавство на духових інструментах) та ін.

Зрозуміло, що вищезгадані автори аналізують цю складову виконавського мистецтва по-різному, висвітлюючи досвід українських музикантів, педагогів, методистів. Дослідження, присвячені ланці виконавської школи, пов'язаній з «окремим» в системі, демонструють не лише фактологічну сторону присутності у вітчизняній виконавській школі її лідерів (частіше за все засновників або реформаторів), але й часто розглядають їхній досвід з позицій цілісності виконавської школи. Прикладом можна назвати дослідження Л. Пруднікової [102], де через «моністичний» погляд на виконавство В. Гольби розкривається цілісна концепція музичної інтерпретації видатного маестро минулого століття. У подібному ракурсі аналізуються персоналії українського виконавського мистецтва у статтях М. Давидова, В. Рожка, Т. Рощиної, Л. Садової. В них також, як і в інших дослідженнях подібного кшталту, досвід особистості розглядається як в аспекті її оригінальності, неповторності, так і в ракурсі способу функціонування тих універсалій, які стають стабілізаторами школи, що об'єднують колективи

співучасників «системою нормативів, організують їхню діяльність у певних історичних умовах» [105, с. 5].

В. Сумарокова зазначає, що найрезультативнішими є розвідки авторських шкіл українських педагогів-виконавців – феномену, в якому втілене окреме (авторське) і особливе (напрямок); структурується індивідуально-практичне в загальнотеоретичне із поверненням у виконавську практику у вигляді загального методу (стилю) навчання (виконання). До такого типу відносяться, наприклад, авторські школи професорів Національної музичної академії України ім. П. Чайковського Ю. Полянського та М. Давидова. Дещо більш емпіричний матеріал викладений у роботах А. Карпяка, І. Панасюка, О. Спренціса, що продиктоване як авторською манерою дослідників, так і характером самого об'єкту дослідження.

Варто зауважити, що останні роки є досить результативними в аспекті вивчення персоналій – представників музично-виконавських шкіл України – авторськими колективами консерваторій (музичних академій) з нагоди ювілейних дат провідних навчальних закладів м. Львова, Одеси, Києва. Заповнення «білих плям» дає можливість побачити ті оригінальні й неповторні знахідки музикантів-виконавців, які формували національну традицію українського виконавства.

Авторка визначає рівень індивідуального, «особливого» у виконавській школі через напрямки, в рамках яких формуються виконавські принципи історично-регіонального значення, що виявляється в історії розвитку виконавської культури, як відносно стабільний елемент наступних виконавських систем [118, с. 97].

Ця проблематика висвітлюється також в роботах В. Антонюк, В. Апатського, М. Жишкович, Є. Іванова, А. Карпяка, О. Криси, П. Круля, В. Кужелева, Т. Куржевої, А. Лашенка, Г. Макаренка, В. Рожка, Т. Рощиної, Л. Садової, В. Сидоренко, В. Сумарокової та ін. Їх об'єднує прагнення розглядати виконавські школи різних регіонів України як

самостійні сегменти. Інституалізованою формою буття школи виступає консерваторія (академія), яка передбачає накопичення, збереження та передачу професійного й творчого за сутністю досвіду в умовах спеціалізації видів та багатосуб'єктної міжособистісної комунікації [29]. З цих позицій, за словами В. Сумарокової, найбільше дослідженою є Київська виконавська школа (див. роботи В. Антонюк [5–7]; О. Криси [69; 70]; Г. Макаренка [77]; В. Посвалюка [95–100]; В. Сумарокової [118; 122; 123]. Активно вивчаються Одеська вокальна (праці А. Кулієвої та Т. Книшової), Львівська вокальна (М. Жишкович), Львівська фортепіанна (Т. Куржева, Л. Садова), Львівська духовна (І. Гишка, А. Карп'як, В. Старко) школи. Розглядаючи школу як осердя розвитку виконавського мистецтва, зокрема, у виконавській педагогіці, пов'язаний єдністю поглядів, спільністю чи спадкоємністю принципів та методів навчання, які забезпечують удосконалення професійної майстерності, вміння, професійного досвіду, який містить діалог «композитор – виконавець» [119, с. 184], автори вивчають історію створення та розвитку традицій у зв'язках з зарубіжними школами. Досліджують характер цих зв'язків, акцентуючи увагу на відкритості виконавських шкіл України прогресивним європейським та російським впливам, прагненні активно асимілювати їх у руслі національних. Аналізуючи методи шкіл, що формувалися як національні, дослідники підкреслюють роль українських консерваторій (академій), в яких зосереджувалися кращі виконавські сили, об'єднувалися виконавське мистецтво і педагогічна культура. Особливо яскраво виступав творчий контакт з іншими виконавськими школами і з композиторською думкою, виникав тісний творчий діалог композиторів та виконавців, що став фундаментом у формуванні методології, де виконавство виступає насамперед як художня творчість.

Більш узагальнено розглядаються симфонічні, вокально-хорові, інструментальні школи як регіональні складові

національної традиції професійного виконавства на межі століть. Головним концептом є висвітлення тих рис регіональних виконавських шкіл, які роблять їх здатними збагачувати творчий потенціал світового виконавського мистецтва. Як приклад авторка наводить нові методологічні принципи дослідження інтерпретаторських традицій, пов'язаних з новою фольклорною хвилею ХХ ст. та неузгодженість між творчістю провідних українських композиторів, які спираються на фольклоризм, та настановами педагогіки, зорієнтованої, зазвичай, на академічний стиль. І хоча ця проблема висвітлюється І. Андрієвським на матеріалі Київської скрипкової школи [4], аналіз взаємозв'язку композиторського та виконавського фольклоризму, робить пошуки у цьому напрямку актуальними в контексті подальшого розвитку українського національного мистецтва, збагачення досягнень і традицій виконавських шкіл. Такого ж значення набуває практична та теоретична розробка Київською струнно-смичковою та фортепіанною школами методу комплексного виховання музиканта, який може стати стрижнем нової гуманістичної парадигми музичної освіти як в Україні, так і поза її межами [там само].

Пріоритетними у вивченні універсального у виконавській школі слід вважати наукові розвідки Ю. Полянського, який досліджував її крізь призму власної методології [92; 93].

Музичне виконавство як системне утворення розглядає О. Лисенко, яка пропонує, насамперед, визначити поняття, які відображають специфіку музично-виконавського процесу, його змістовно-сміслову якість та структурну організацію системи професійного музичного виконавства, а далі – розробити методи структурування і типологізації цієї системи. Звернімо увагу, що йдеться саме про професійне музичне виконавство, хоча відомо, що виконавство існувало та існує і в інших формах, до прикладу, фольклорне, аматорське (салонне, домашнє) та ін. Потрібно розглядати

систему професійного музичного виконавства як «специфічну в предметному та історичному плані ідеалізовану систему, яка зберігає багатовікову традицію ... і в якості елементів використовує складні функціональні утворення» [107, с. 212], а також можна визначити місце, яке займає у ній виконавська школа. Заслуговує на увагу і визначення «виконавської школи», що належить В. Іванову. Він окреслює дане поняття як *сформований у виконавсько-педагогічній сфері мистецтва системний художній напрям, пов'язаний зі своєрідністю й спільністю основних поглядів, спадкоємністю принципів і методів у навчанні та грі на тому чи іншому музичному інструменті* [43].

Як справедливо зазначає автор, виконавська школа покликана задовольнити творчі, культурно-естетичні та виховні запити суспільства на основі певних принципів: 1) *саморозвитку*, коли зберігаються і зміцнюються кращий досвід, традиції, концепції, створені раніше, а також коли привносяться інновації у всіх сферах цього напрямку; 2) *самовдосконалення*, яке передбачає як особистий професійний ріст педагога, так і всебічний індивідуальний розвиток учня на основі комплексної ефективно діючої навчально-виховної і методичної програми; 3) *самореалізації*, що передбачає діяльність цього напрямку в рамках традиційних форм, методів і засобів організації музично-виконавського та освітнього процесів, що дозволяють досягнути стабільного позитивного художньо-творчого результату [43, с. 122].

В. Іванов наголошує, що поняття «виконавської школи» містить багато взаємопов'язаних смислоутворюючих елементів (мета, інформаційна забезпеченість, педагогічна комунікація, форми і способи взаємодії вчителя й учня тощо), а також змінних компонентів (матеріальних і технічних засобів навчання – музичні інструменти, навчальна література тощо). Їхня взаємозумовленість багато в чому залежить від специфіки навчання на тому чи іншому музичному інструменті, від мети кінцевого освітнього

результату та від значимих ідей і цінностей.

Повертаючись до українського музичного виконавства, слід зауважити, що особливого значення набуває вивчення самотніх рис національного мистецтва, виконавства, творчості, освіти з урахуванням реальних передумов, тенденцій, факторів розвитку зі збереженням суто наукового, об'єктивного підходу.

В окресленому контексті досить показовими явищами є активні спроби комплексної характеристики локальних, регіональних, національних шкіл – вокальної, фортепіанної, скрипкової, виконавства на народних інструментах тощо. Паралельно поглиблюється інтерес до вивчення теоретичних і методичних питань у межах окремої фахової галузі. Як справедливо зазначає В. Посвалюк, виконавство на духових інструментах в Україні і досі залишається найменш висвітленою ділянкою мистецтвознавства [98, с. 130]. Щоправда, останнім часом з'являються дослідження, присвячені розробці питань теорії і методики викладання відповідно до специфічної природи духових інструментів, зокрема, флейти, фагота, труби, тромбона.

Водночас інтерес дослідників так чи інакше спрямовується до питань розвитку певних виконавських шкіл (наприклад, Львівської школи гри на флейті, Київської школи гри на трубі). В. Посвалюк зазначає, що в Україні ще немає навіть оглядових досліджень, які б узагальнювали історичний досвід розвитку виконавських шкіл з конкретних спеціальностей. Наявні у цій галузі роботи російських і зарубіжних (Західна Європа, США) авторів спираються переважно на досягнення лише власної музичної культури.

У наукових працях дослідників мистецтва гри на духових інструментах порушується питання розвитку певних виконавських шкіл: це роботи А. Карпяка [58–59], Ф. Крижанівського [68], Б. Мочурада [82], В. Посвалюка [95; 98; 100]. Так, у дисертації Б. Мочурада розглядається процес формування німецької, чеської, російської, української

виконавських шкіл; у дисертації Ф. Крижанівського відзначаються успіхи української школи гри на тромбоні, однак не приділяється окрема увага цьому питанню. Натомість В. Посвалюком здійснено ряд розробок, присвячених розвитку Київської виконавської школи, що базується на вивченні викладацького досвіду та аналізі виконавських досягнень духовиків – музикантів Києва, а також докторська дисертація «Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти», яка покликана висвітлити процес формування і розвитку української школи гри на трубі з урахуванням різних виконавських особливостей регіонального типу, що є цілком закономірним в умовах такої великої держави, як Україна.

Поняття «школи» автор трактує як складну ієрархію різних рівнів: *загального* (українська або національна школа), *особливого* (регіональні школи), *окремого* (школи певних видатних особистостей) тощо. До регіональних виконавських шкіл дослідник відносить Київську (центральний регіон), Львівську (західний регіон), Одеську (південний регіон), Харківську (північно-східний регіон), принагідно зазначаючи, що окремі осередки розвитку духового мистецтва, виконавства і педагогіки (Донецьк, Луганськ, Дніпропетровськ) поки що не набули статусу виконавських шкіл і можуть лише умовно доповнювати відповідний південно-східний регіон [98, с. 133].

Частково погоджуючись із визначенням поняття «школи» у музичному мистецтві, яке подає Ж. Дедусенко: школа – це складний структурований організм (система), в якому формується та удосконалюється професіоналізм як культурна традиція виконавської школи, – В. Посвалюк вважає, що таке тлумачення є задовільним по суті і поширюється на поняття «регіональна виконавська школа» (київська, одеська, львівська, харківська) [27; 28]. Проте

найточнішою дефініцією поняття «школи» як категорії окремого, автор вважає визначення Р. Вовка. «Під школою ми розуміємо високопрофесійне володіння більшістю учнів класу певного викладача з фаху фундаментальними навиками даної професії із подальшою реалізацією цих знань на виконавській та педагогічній нивах» [20, с. 21].

Цікавими, на думку автора, видаються роздуми та міркування Р. Вовка відносно умов виникнення самої виконавської школи, де «видатних успіхів у педагогіці досягають високопрофесійні виконавці, які відчують свій інструмент всім своїм єством, які в процесі оволодіння фахом були допитливими, мали аналітичний хист, бажання і талант передати свої уміння молодшим поколінням – своїм учням» [20, с. 21]. З таким твердженням В. Посвалюк погоджується лише частково, принагідно зазначаючи, що коли в одній особі вдало поєднуються талант видатного виконавця і надзвичайні здібності педагога (В. Апатський, Л. Ауер, Г. Нейгауз, Д. Ойстрах), то в такому випадку можна сподіватися на виникнення «виконавської школи». Та історія музичного виконавства дає чимало яскравих прикладів, коли талановиті, високопрофесійні виконавці не створювали своїх виконавських шкіл (Е. Гілельс, Т. Докшицер, В. Марголін, С. Ріхтер), а скромніші за своїм талантом виконавці, що не вирізнялись видатними виконавськими досягненнями, виявилися прекрасними педагогами, «педагогами від Бога» (скрипаль П. Столярський, валторніст А. Усов, флейтист Ю. Должиков, трубач І. Кобець). І справа тут не в тому, що перші «відчували інструмент своїм єством», а в тому, що саме допитливість й аналітичний хист дозволили другим зберегти чистоту традицій, притаманних своїм школам, не допустити чужорідного нальоту вульгарності і характерної для непрофесійного виконавства манірності, розвинути й виховати у цьому напрямку своїх учнів і послідовників [98, с. 134]. Адже серйозний і вдумливий музикант, який часто

зіштовхувався з багатьма технологічними і творчими проблемами, аналізував їхні причини і знаходив правильні рішення, цікавився постійно досягненнями вітчизняних та закордонних колег, має набагато більше шансів подолати негативні явища, з якими доволі часто доводиться зустрічатись у педагогічній практиці. І тому варто наголосити, що «слушно ставлячи на перше місце прикметник «виконавська» до іменника «школа», автор передбачає його неподільний зв'язок та органічну взаємозумовленість з прикметником «педагогічна» [98, с. 134].

В аспекті вищевикладеного, дослідник дає визначення поняттю «професійний виконавець». Серед тлумачень: професіонал – це виконавець високого рівня, який має диплом навчального закладу (середнього чи вищого) про професійну освіту; виконавець, який не має диплому про професійну освіту, але забезпечує свої життєві потреби, працюючи музикантом; виконавець без спеціальної освіти, який досягнув визначних успіхів в оволодінні мистецтвом гри на певному інструменті (що теж зустрічається у практиці музичного виконавства).

Беручи до уваги той факт, що переважна більшість музикантів, які досягли високого рівня в оволодінні інструментом і виконавстві, закінчили музичні навчальні заклади та отримали різнобічну і фахову підготовку під керівництвом досвідчених викладачів, і їхню кваліфікацію було підтверджено державними екзаменаційними комісіями, автор вважає професійним виконавцем того, хто має диплом про музичну освіту і працює музикантом. Окремо слід зазначити, що виконавська діяльність вітчизняних музикантів, а також діяльність спеціальних навчальних закладів (училища, консерваторії, академії), які функціонують впродовж майже 150 років, дають підстави для констатації факту існування регіональних виконавських шкіл зі своїми видатними виконавцями, лауреатами національних та міжнародних конкурсів, науковцями.

Чи не єдиним поважним дослідником в царині Львівської регіональної виконавської школи гри на духових інструментах А. Карпяк. Його публікації висвітлюють невивчену досі галузь музичного мистецтва Львова, доводять факт існування школи гри на флейті та багатих виконавських традицій, а спадковості в галузі флейтового виконавства [59]. Автор глибоко та всебічно намагається відтворити історію флейтової школи м. Львова, розкрити її джерела та зв'язок з іншими регіональними та національними школами, визначити характерні риси Львівської школи (як виконавської, так і педагогічної), висвітлити виконавську та педагогічну діяльність найвидатніших флейтистів Львова, відтворити історію львівської флейтової школи в контексті різнобарвної палітри музичного життя міста протягом ХІХ–ХХ ст. [59, с. 2].

Заслуговує на увагу і дотримання А. Карпяком чіткої хронологічної послідовності при відтворенні досліджуваних явищ та окресленні розвитку флейтової школи у спадкоємності її визначальних рис, вміння класифікувати і узагальнити індивідуальні характеристики різних педагогів-флейтистів для відстеження спільних рис, притаманних нашій регіональній школі. І хоча не подається конкретної дефініції понять «школа», «виконавська школа», проте, виходячи із широкого фактологічного матеріалу (багатонаціональна природа музичної культури міста із відповідним впливом польських, німецьких та чеських традицій виконання) та вдумливого аналізу і порівняльних характеристик виконавсько-педагогічних засад провідних музикантів-духовиків (флейтистів), А. Карпяк доводить і обґрунтовує думку про наявність у Львові своєї школи гри на флейті, трактуючи її як певний метод виконання, спадковість у галузі флейтового виконання, як єдність критеріїв у досягненні професіоналізму, як систематизацію спільних рис, лише їй (львівській школі) притаманних в контексті розвитку культурно-мистецьких традицій міста [59, с. 4–17].

1.2. Європейські традиції як генеза львівської гобойної школи

«Еволюція духового інструментарію у XVII ст. відрізнялась складністю і навіть суперечливістю» [цит. за 43, с. 47]. Якщо говорити про найважливіші результати цієї еволюції, то однією з них стало перетворення шалмея на гобой.

Виникнення гобоя стало одним з найважливіших досягнень інструментальної реформи. Гобой з'явився у Франції в результаті реконструкції старовинного шалмея – сопранового представника сімейства двоязичкових дерев'яних духових. Вже початковий вигляд гобоя був цілком близький до сучасного. Про час появи інструмента можна судити тільки приблизно. Різні дослідники з цього приводу вказують різні дати – від XVI до 50-х рр. XVII ст. Однак «слід вважати найбільш ймовірним, що гобой розвинувся в період між 1610 та 1640 рр. у Франції, скоріш за все, в результаті колективних зусиль багатьох майстрів та виконавців, спрямованих на покращення старовинного шалмея, різкість, монотонність і некерованість якого суперечили вимогам тогочасної оперної та камерної музики» [цит. за 43, с. 47].

Робота над перетворенням шалмея у Франції охоплювала як конструктивну, так і виконавську сторони. Основні зусилля в I половині XVII ст. скеровувалися перш за все на викорінення східної манери гри і пов'язаних з нею дефектів звуку. Докорінно змінилося положення губ виконавця. Вони почали безпосередньо дотикатись до тростини, охоплюючи її у верхній, найбільш гнучкій частині. Це, разом з новою конструкцією тростини, дало можливість нею управляти. Значно вільнішим стало також звуковидобування, а можливість безпосереднього впливу на тростину значною мірою вирішувала проблеми інтонації. Однак не слід думати, що тембр гобоя відразу набув м'якості, гнучкості, виразності сучасного інструмента. З'явилися лише передумови виразного звучання та гри, однак їхнє досягнення було ще

справою тривалої майбутньої еволюції.

На кінець XVII ст. в музичній практиці закріпився тип двоклапанного гобоя (з продубльованим клапаном «es»), який не зазнав суттєвих конструктивних змін протягом XVIII ст. Натомість цей період відзначився появою таких «різновидів» інструмента як гобой д'амур та англійський ріжок. В цілому XVIII ст. характерне насамперед розкриттям гобоя у сфері композиторської творчості.

Друга половина XVIII ст. була епохою інтенсивного розвитку камерно-ансамблевої та симфонічної культури і дала картину блискучого розвитку виконавства на духових інструментах. Серед віртуозів-гобоїстів слід назвати членів династії Безоцці (Антоніо, Гаetano, Карло, Джироламо), німця І. Фішера, Ф. Рамма з Мангайма.

Разом з тим цей період, особливо остання третина століття, відзначався великою диспропорцією між запитами творчості і можливостями інструментарію. Розвиток інструментів значно відставав від прогресуючого музичного мистецтва. Накопичення незадоволених творчих вимог призвело до великої інструментальної реформи на початку XIX ст.

Що стосується гобоя, то його еволюція, більше за інші духові інструменти, була пов'язана з пошуками у виконавській сфері. Тембр ранніх гобоїв, при всій неповторності колориту, був достатньо приглушеним. «Тенденція загострення гобойного тембру отримала відображення в конструктивній сфері: незалежно один від одного Х. Деллюс в Парижі, Г. Грензер і Я. Грундманн в Дрездені, Т. Каузаk і Г. Гоулдінг в Лондоні майже одночасно прийшли до думки про звуження каналу» [цит за 43, с. 49]. В цей же період в Європі утверджується тип гобоя з конусоподібно розширеним корпусом (з каналом на 0,5 мм – 1 мм вужчим за сучасний). За звучанням та легкістю нюансування такий інструмент був близьким до сучасного. Завдяки новій конструкції змінився тембр, стала стійкішою

інтонація, покращилось, особливо в крайніх регістрах, звуковидобування⁵.

Такі гобої стали прототипами гобоїв так званої французької системи, суть якої полягала у звуженні мензури та вдосконаленні клапанного механізму. Робота над вдосконаленням цих інструментів тривала аж до початку ХХ ст. В результаті сучасний гобой є оснащений 20 клапанами, що дозволило усунути певні аплікатурні труднощі. Переваги французьких гобоїв в області динаміки та володіння звуком стали настільки очевидними, що сьогодні вони майже повністю витіснили німецькі гобої. Однак в той час інструменти французької системи дістали поширення далеко не по всій Європі. У деяких європейських країнах, а саме Німеччині, Австрії, Чехії, а також в Росії продовжували ще довгий час (аж до середини ХХ ст.) використовуватися і переважати у виконавській практиці так звані «німецькі» гобої – інструменти з широкою мензурою, доволі архаїчним клапанним механізмом (кількість клапанів не перевищувала 14–15) та аплікатурними незручностями. Також для них була характерна помітна, порівняно з французькими гобоями, нестійкість інтонації, значна сила звуку та важка керованість в крайніх регістрах.

У ХІХ ст. мистецтво гри на духових інструментах зробило великий крок вперед. Цьому, перш за все, сприяли нові виконавські завдання, які ставив перед музикантами-духовиками оркестр. «ХІХ століття стало свого роду величезною лабораторією конструктивного вдосконалення духових інструментів, створення багатьох нових їх видів. Це, без сумніву, позначилось на розвитку виконавства, педагогіки і репертуару» [цит за 43, с. 50]. Зростала кількість камерно-ансамблевої і концертної літератури, розширювався репертуар, розвивалась педагогіка, з'явилися навчальні посібники для навчання гри на духових інструментах.

⁵ Ймовірно саме на таких інструментах грали відомі німецькі солісти І. Фішер та Ф. Рамм.

1.3. Формування французької та німецької виконавських шкіл

На початку XIX ст. в Західній Європі почали формуватися духові виконавські та педагогічні школи. Важливу роль у цьому процесі відіграло відкриття консерваторій у великих європейських містах: Парижі (1795 р.), Празі (1811 р.), Варшаві та Відні (1821 р.), Лондоні (1822 р.), Будапешті (1840 р.), Ляйпцігу (1843 р.), Берліні та Кельні (1850 р.), Бухаресті (1864 р.)⁶.

Якщо прослідкувати історію розвитку європейських виконавських шкіл, можна дійти висновку, що вони формувалися під взаємним впливом, в залежності від успіхів тієї чи іншої школи на кожному етапі становлення. Шляхи розвитку виконавських шкіл визначаються престижем французької та німецької виконавських культур. Саме ці напрями у музично-виконавському мистецтві були пріоритетними та залишаються провідними у наш час. Саме вони помітно впливають не лише на щойно сформовані національні школи, але й на ті, що склалися вже давно.

Тоді ж, у XIX ст. формуються дві гобойні школи – французька та німецька, принципова різниця яких полягала у відмінностях манер виконання та використанні інструментів різних конструкцій. Довший час між гобоїстами обох шкіл тривало запекле суперництво. Аж до початку 60-х рр. XX ст. інструменти німецької системи існували, були популярними і навіть домінували (зокрема у колишньому СРСР). Сьогодні ж гобої французької системи за своїми можливостями значно перевищують німецькі інструменти, тому заслужено отримали повсюдне визнання.

Різниця гобоїв німецької та французької систем перш за

⁶ Зазначимо, що у м. Львові консерваторія була відкрита у 1852 р.

все полягає у відмінностях конструкції самого інструмента, а точніше – пов'язана із запровадженням в останньому механізмі системи клапанів Теобальда Бьома⁷ та застосуванням вужчої тростини. В результаті новий гобой позбувся різкості звучання, а натомість набув м'якості та здатності до гнучкого нюансування. Водночас конструктивні особливості нових інструментів розкривають перед виконавцями безмежні технічні можливості, нівелюють численні інтонаційні дефекти, дозволяють досягати незвичайного розмаїття звуковидобування, а також рівного красивого тембру у всіх регістрах. Разом з цим, тембр нового гобоя втратив притаманну старому інструменту насиченість та характерність. Очевидно, саме тому подальше вдосконалення інструмента здійснювалось двома шляхами. У Німеччині та Чехії музиканти не вважали за потрібне приймати систему Т. Бьома, тому залишалися вірними старому інструменту.

Характерними рисами **французької** школи є вишуканість та витонченість манери виконання, технічна легкість, присутність емоційного начала, які тісно пов'язані із самою сутністю французької музики. «Іноді ж у грі французьких музикантів виявляється неухвалне ставлення до музичного тексту, особливо в творах сучасної музики», – читаємо в одному з досліджень [цит за 43, с. 51].

Перша консерваторія в Парижі сформувалася в роки Великої Французької революції. Після її заснування у 1795 р. з'явилася плеяда відомих педагогів, які створили власні методики та навчальні посібники. Класи духових інструментів у Паризькій консерваторії очолили видатні музиканти. Першими професорами класу гобоя були Антуан Саллатен (1754–?) і Густав Фогт (1781–1870), які виявляли

⁷ Т. Бьом (1794–1881) – знаменитий німецький флейтист та музичний майстер, у 1846–1847 рр. розробив цілком нову систему аплікатури й побудував модель так званої бьомівської флейти, конструкція якої згодом успішно була використана для гобоя та кларнета.

старий консерватизм та наполегливо притримувалися старої системи гобоя з чотирма клапанами, хоча вже близько 1825 р. віденський гобоїст-віртуоз і педагог Йозеф Зельнер (1787–1843) створив тринадцятиклапанний гобой, зберігши мензуру інструмента XVIII століття. І лише Анрі Брод (1799–1839), який закінчив Паризьку консерваторію у 1819 р. та згодом став її професором, став пропагувати гобой більш досконалої системи. В 1835 р. він написав «Метод гри на гобої», в якому за основу брав дев'ятиклапанний гобой Ф. Триєбера. В подальшому клас гобоя понад тридцять сім років вів професор Жорж Жілле (1854–1924). Він був відомим концертуючим гобоїстом, пропагандистом нового французького гобоя, автором багатьох перекладів та популярних технічних вправ і етюдів для гобоя.

Окрім Паризької консерваторії у Франції існували її відділення в Тулузі, Ліллі, Нансі, Ліоні та інших містах. Отже, класи духових інструментів у Паризькій консерваторії, зокрема клас гобоя, багато в чому визначали розвиток духового виконавства Західної Європи в XIX ст.

Німецька школа гри на духових інструментах вдосконалювалася століттями. Вона значною мірою залишається вірною своїм традиціям – її характеризує раціональне ставлення до музики, що виконується, деталізація, надзвичайно точна відповідність текстові та авторським вказівкам. Сучасні музиканти слідкують за красою, насиченістю і тембром звучання інструмента, емоційністю виконання, за точністю відтворення авторського тексту, зберігаючи та розвиваючи традицію сольного та камерного музикування. Класи духових інструментів були відкриті у Королівській вищій школі музики в Берліні у 1872 р. Особливе місце в розвитку духового виконавства мали й музичні навчальні заклади, відкриті в інших містах Німеччини. Більшість з випускників цих навчальних закладів згодом стали відомими музикантами.

Поява чималої кількості навчальних закладів й створення

більш досконалих конструкцій дерев'яних та мідних духових інструментів стали поштовхом до формування різноманітних «шкіл», навчальних посібників і трактатів. Багато з них і до нашого часу мають педагогічну цінність. Серед популярних посібників того часу можна назвати, зокрема, «Школу для гобоя» А. Барре, багато збірників етюдів та вправ. Найбільше уваги у «школах гри» на тому чи іншому інструменті відводилося суто інструктивному, технічному матеріалу. Відбувався механічний поділ посібника на «техніку» і «музику», а художній матеріал, зазвичай, був відсутнім.

Вагомий внесок у розвиток духового виконавства належить і Празькій консерваторії. З перших днів заснування її оркестрове відділення налічувало класи всіх духових інструментів, а випускники цього навчального закладу згодом працювали в багатьох країнах Європи. Так, в Росії видатним виконавцем та професором став гобоїст В. Шуберт, а разом з ним й інші відомі музиканти.

Таким чином, в кінці XIX – на початку XX ст. в Європі сформувалися основні художні напрями у розвитку духового інструментального мистецтва. Цей час став періодом утвердження національних педагогічних та виконавських шкіл, провідне місце серед яких посіли французька, німецька та чеська школи. Саме цей період підготував новий, вищий за рівнем сучасний етап у розвитку мистецтва гри на духових інструментах.

1.4. Вплив Європейської традиції на розвиток гобойної школи

В основі професійного виховання майбутніх музикантів з давніх давен лежала усна традиція передачі виконавських навичок. «Такий метод навчання був дуже характерним для раннього періоду історії виконавства в Росії, коли ще не була винайдена нотація» [85, с. 57].

У XVII ст. гобой вже набув достатнього розповсюдження у Європі, зокрема і в слов'янських країнах, Чехії та Польщі.

Тому природно і справедливо, що саме чехи й поляки відігравали важливу роль у музичній культурі Росії того часу. Серед інших музикантів слід назвати імена гобоїстів Андрія Клімашевського та Федора Гопти, які можливо займалися педагогічною діяльністю серед російських духовиків.

З реформами Петра I активізується діяльність військових оркестрів й проводиться їх реорганізація. З метою підготовки музикантів впроваджуються педагогічні заходи, де особлива увага приділяється навчанню гобоїстів, як провідних й найчисленніших музикантів військових оркестрів.

У 1702 р. для роботи в Росії було запрошено музикантів з Гамбурга на чолі з гобоїстом Генріхом Сієнкнехтом, через рік прибула й друга група трубачів та гобоїстів. «Крім того під час війни зі шведами росіяни взяли в полон багато шведських музикантів, серед яких були і гобоїсти» [85, с. 58]. Таким чином, іноземні музиканти, що опинилися на службі в Росії, разом з відданими їм на навчання російськими виконавцями, стали пізніше значним поповненням полкових оркестрів.

Історія гобоя й виконавства на ньому також тісно пов'язана і з існуванням кріпацьких оркестрів й розвитком театру в Росії. Вже на початку XIX ст. поряд з іноземними музикантами, запрошеними з різних країн, яких так любила публіка, були й видатні російські виконавці на духових інструментах. Серед них слід назвати фаготиста Костіна, кларнетиста Тітова, флейтиста Папкова, валторніста Лузіна. [85, с. 60]. До цієї плеяди видатних віртуозів-духовиків варто віднести також їх сучасника гобоїста Гунбіна. Виконавець на гобої та англійському ріжку, диригент, педагог, композитор – такою різноманітною була діяльність цього музиканта⁸. Саме

⁸ Гунбін був випускником музичної школи відомого чеського педагога Керцеля, що знаходилася у Москві, який набрав учнів майже виключно з кріпаків. «Видатні виконавські дані дозволили Гунбіну після закінчення школи працювати гобоїстом в Імператорському театрі, з яким і пов'язана вся його діяльність».

Гунбін був одним із перших музикантів-духовиків, що внесли свій вклад у російську музичну педагогіку [85, с. 61].

Серед музикантів, які жили й працювали у Росії в першій половині XIX ст. було багато іноземних виконавців, зокрема чехів, висока професійна майстерність яких зробили беззаперечною їх роль у розвитку російського духового виконавства. Серед них гобоїсти Ф. Турек, Гладт, Паль, В. Червенко, Й. Фіала, а в кінці XIX – на початку XX ст. й В. Шуберт, Ф. Коукаль, Ф. Німан знайшли на російській землі свою другу батьківщину. Запрошений у Росію Франтішек Турек у 1786 р. був прийнятий другим гобоїстом другого придворного оркестру, а в 1793 р. його призначили викладачем музики на усіх духових інструментах при театральному училищі, де він працював до 1800 р.

Тривалою й активною була діяльність у Росії гобоїста Венцеслава Червенка. Виходець з музичної родини й учень відомого чеського кларнетиста Вери, В. Червенко в 1791–1792 рр. здійснив велике концертне турне по Європі, побувавши і в Санкт-Петербурзі. А у 1798 р. він назавжди оселяється у цьому місті, де працює у придворному оркестрі другим гобоїстом. Після від'їзду першого гобоїста італійця Бранкіно, В. Червенко отримує місце соліста цього оркестру. На користь артистичної популярності гобоїста свідчить і той факт, що В. Червенко став одним із перших членів Санкт-Петербурзького філармонійного товариства, заснованого у 1802 р.

Працюючи у Придворній капелі, В. Червенко не залишає концертної діяльності, яка не обмежується Санкт-Петербургом та Москвою. Через війну 1812 р. музикант виїжджає до Сибіру, звідки повертається через п'ять років, продовжуючи концертну та оркестрову діяльність. Помер В. Червенко у 1839 р. в Санкт-Петербурзі.

«В хроніці кінця XVIII ст. згадується також ім'я чеського гобоїста Йозефа Фіали, відомого тоді віртуоза, що гастролював по всіх європейських містах. У 1788 р. Фіала

приїздить до Москви, де дає концерти на гобої та віолі да гамба. Протягом наступних років аж до смерті в 1816 р. він знаходився у Росії. Його ім'я згадується також серед музикантів Петербурзького придворного оркестру. Відомо, що Фіала дав декілька уроків кращому гобоїстові шереметьєвського кріпосного оркестру Іванові Калмикову» [85, с. 62].

Деякі відомості збереглися й про чеського гобоїста Паля, який ймовірно жив та працював у Москві.

Для підготовки музикантів, потреба в яких зростала зі збільшенням чисельності кріпацьких оркестрів та з ростом художніх запитів слухачів, при багатьох оркестрах існували музичні школи, які при наборі учнів орієнтувалися перш за все на кріпацьких дітей. Окрім того, у великих містах Росії та (Наддніпрянської) України⁹ створювалися й спеціальні школи. Однак чисельність випускників таких шкіл була дуже малою, тому їх вихованці не могли створити конкуренції іноземним музикантам, а самі школи забезпечити театри музичними кадрами¹⁰.

Як у Московській, так і в Санкт-Петербурзькій театральних школах не велося диференційованого викладання духових інструментів, поділ на класи окремих інструментів було здійснено лише 1831 р.

В Україні, зокрема у м. Києві, підготовкою професійних музикантів займалася музична школа, що існувала при міському оркестрі. У 1820 р. вона налічувала десять учнів, які навчалися грі на різних інструментах. Вчилися в такій школі п'ять-шість років, а з 1820 р. – один рік, внаслідок чого учнями школи стали дорослі люди. «Організована на

⁹ Мається на увазі Наддніпрянська Україна, яка на той час перебувала у складі Російської імперії.

¹⁰ Серед випускників Московського театального училища були зокрема і гобоїсти Філарет Самарін та Іван Капнін. Ф. Самарін протягом багатьох років обіймав посаду першого гобоїста в різних оркестрах Москви та став єдиним російським гобоїстом, ім'я якого зустрічається у відомому «Музичному словнику» Г. Рімана, виданому в 1903 р. під редакцією Енгеля. Гобоїст придворного оркестру І. Капнін був учнем чеха Ф. Турека.

середньовічний лад і маючи вузькопрактичну мету (після 1820 р.), школа не змогла стати серйозним центром підготовки оркестрових музикантів. Проте тривалий час вихованці цієї школи і грали в оркестрах Києва, і були викладачами» [85, с. 69].

Докорінний перелом у розвитку музичного життя Росії й залучення до музики ширших кіл населення відбулися з початком реформ 1861 р. Важливу роль у пропаганді класичної музики відігравали Російські музичні товариства, засновані у Санкт-Петербурзі (1859 р.) та Москві (1860 р.), а також їхні відділення, відкриті у Києві та Харкові (1863 р.).

Збільшення кількості симфонічних оркестрів спричинило підвищення вимог до виконавців, які би досконало володіли своїми інструментами. Результатом стало відкриття спеціальних музичних закладів – консерваторій у Санкт-Петербурзі (1862 р.) та Москві (1866 р.), що знаменувало собою початок становлення музичного професіоналізму в Росії.

Першим викладачем класу гобоя у Санкт-Петербурзькій консерваторії став Генріх Люфт. Народився у Магдебурзі в Німеччині, у 1838 р. був запрошений солістом-гобойстом до Імператорської капели в Санкт-Петербурзі. З першого ж дня заснування консерваторії Г. Люфт стає її викладачем й працює там до 1868 р. Г. Люфт був автором кількох творів, серед яких досить відомими є «Двадцять чотири етюди для гобоя».

Після Г. Люфта професором класу гобоя було призначено Вільгельма Шуберта¹¹. Він був відомий як виконавець, композитор і педагог, з класу якого вийшло чимало добрих гобойстів. Культурний та ерудований, вихований на кращих

¹¹ В. Шуберт народився 1836 р. у м. Празі, закінчив Празьку консерваторію й невдовзі після її закінчення вступив як перший гобойст до Петербурзької італійської опери. З 1868 р. Шуберт – викладач Петербурзької консерваторії, якій він присвятив сорок років свого життя. Будучи досить заможною людиною, В. Шуберт, залишивши консерваторію у 1908 р., дав кошти на встановлення премії кращим випускникам-інструменталістам, яку на його честь назвали «премією Шуберта». Помер В. Шуберт у 1908 р. в Петербурзі.

традиціях європейської музичної культури, В. Шуберт з любов'ю прищеплював свої знання й учням консерваторії. Серед кращих випускників професора були відомі гобоїсти Геде, Мержанов, Куликов, Ранишевський. З 1863 р. першим гобоїстом придворного симфонічного оркестру в Санкт-Петербурзі був Роберт Ферлінг¹².

Одночасно з Шубертом з 1895 р. викладачем гобоя був Франц Коукаль (1872–1927), також чех за національністю. Чудовий гобоїст, що володів блискучою технікою, він багато років працював оркестрах Петербурга, зокрема був першим гобоїстом Петербурзького театру опери та балету. Ф. Коукаль яскраво проявив себе і як викладач, за довгі роки роботи в консерваторії (1895–1921) виховавши цілу плеяду прекрасних музикантів. Серед них Бровкович, Брауде, Данскер, Люблінський, Михайлов, Назаров, Поповицький, Пряхін, Семенов та ін.

У 1906–1919 рр. викладачем класу гобоя був також Вільгельм Геде (1869–1919), гра якого відзначалася винятково красивим звуком та неабиякою виразністю. Серед кращих учнів В. Геде слід назвати А. Паршина, якого згодом було запрошено на педагогічну роботу та М. Фурмана – колишнього соліста-гобоїста Київського державного симфонічного оркестру.

Пізніше справу виховання молодих гобоїстів перейняв Федір Німан, який народився в м. Нюрнберзі в Німеччині, з 1880 р. проживав у Росії. У 1887–1907 рр. Ф. Німан працював солістом Маріїнського оперного театру, був також відмінним виконавцем на англійському ріжку. 1921–1936 рр.

¹² Р. Ферлінг народився в Німеччині у 1843 р. Вся його артистична діяльність минула в Петербурзі, де він і помер у 1881 р. У Радянському Союзі і за кордоном користувалися заслуженим успіхом і були широко розповсюджені етюди для гобоя його батька, Франца Ферлінга. Ф. Ферлінг народився в 1796 р. Багато років він був першим гобоїстом у великих містах Німеччини. Крім згаданих етюдів Ф. Ферлінг залишив також кілька концертів для гобоя. Відомий також другий син Ф. Ферлінга – Гюстав, який народився у 1835 р. Був першим гобоїстом і одночасно професором фортепіано у Штутгартській консерваторії» [85, с. 71].

– період педагогічної діяльності Ф. Німана, за час якого він став професором Ленінградської консерваторії, заслуженим діячем мистецтв РРФСР, створивши відому «Школу для гобоя», а також ставши автором багатьох оригінальних п'єс та перекладів для цього інструмента.

Клас гобоя у Московській консерваторії був невеликим. Серед перших професорів-гобоїстів були Ф. Ліндер (викладав у 1887–1897 рр.), італієць В. Денте (1859–1920 рр.), Ф. Мейер. Серед випускників-гобоїстів цього періоду (1887–1920 рр.) П. Левченко, І. Манакрин, В. Мікос, М. Назаров, І. Рязанцев, М. Солодуєв, С. Швайковський.

Одним з кращих викладачів Московської консерваторії був відомий педагог, гобоїст Гуго Гек (1861–1935 рр.). Музичну освіту він здобув у м. Магдебурзі в Німеччині, а у 80-х рр. XIX ст. приїхав до Росії. Спершу його виконавська й педагогічна діяльність проходила у м. Харкові, де Г. Гек був артистом оперного та симфонічного оркестрів та викладачем музичного училища. Вимогливий до себе й своїх учнів, Г. Гек виховав таких чудових гобоїстів як Грошев, Куклес, Іванов.

У 1920 р. Г. Гека було запрошено до Москви, де він став професором консерваторії по класу гобоя. Розпочавши свою роботу в Московській консерваторії, Г. Гек працював там п'ятнадцять років. До кращих його учнів у Москві належать С. Краснов, М. Пронін, Ф. Тессіторе, Л. Славинський, А. Харитонов, К. Юдін. Г. Гек був останнім іноземцем-викладачем гобоя у Московській консерваторії.

Талановитий виконавець, прекрасний педагог Г. Гек багато працював над технічним вдосконаленням гобоя, над вивченням інструментальної майстерності. Роботу професора в цьому напрямку продовжив його аспірант К. Юдін. Таким чином, провідне місце у вихованні гобоїстів в Санкт-Петербурзькій та Московській консерваторіях (та й взагалі у Росії) до 40-х рр. XX ст. займали іноземні, – а точніше німецька і чеська – виконавські та педагогічні традиції.

«Характерною методичною особливістю більшості педагогів-гобоїстів цих шкіл було виховання учнів на технічному й художньому матеріалі, створеному іноземними спеціалістами-духовиками Гінке, Люфтом, Клемке, Колленом, Ферлінгом, Флеммінгом та іншими» [85, с. 74]. Репертуар музиканта-гобоїста складався значною мірою зі спеціальних п'єс, які відрізнялися мелодійністю, ясністю гармонії, чіткістю і конкретністю форм. У цих творах демонструвалися виражені виконавські властивості інструмента, які безумовно сприяли досягненню учнями певних успіхів, особливо на ранній та середній стадіях навчання. Твори ж класиків та російських композиторів займали незначне місце в навчальному та концертному репертуарі для гобоя. Після жовтневого перевороту 1917 р. починає формуватися нова, радянська школа гри на духових інструментах. Мистецтво виконання на духових інструментах взагалі та на гобойі зокрема, перебувало під сильним впливом німецьких та чеських музикантів-духовиків, які домінували в оркестрах дореволюційної Росії. Педагоги консерваторій також були іноземцями, переважною більшістю вихідцями з Німеччини та Чехії. На кафедрах духових інструментів найбільших вищих навчальних закладів колишнього СРСР, поряд з представниками вітчизняної виконавської школи, продовжували працювати музиканти, що народилися й отримали освіту за кордоном.

У становленні радянської школи гри на духових інструментах важливе місце займають вищі музичні навчальні заклади, великою мірою Московська та Ленінградська, але також інші консерваторії колишнього СРСР. Саме вони стали тими центрами, в яких визначилися основні шляхи розвитку духового виконавського мистецтва і через які знайшли дорогу на велику концертну естраду обдаровані й талановиті музиканти-духовики. Після 1917 р., коли консерваторії стали державними навчальними закладами, в класи духових інструментів на викладацьку

роботу поступово почали запрошувати вітчизняних виконавців. На зміну старим професорам, переважно іноземцям, прийшли нові талановиті педагоги, вихованці російських навчальних закладів [43, с. 60]. З 1927 р. починаються регулярні випуски виконавців на духових інструментах в Московській консерваторії. Якщо за період 1918–1926 рр. було випущено всього п'ять виконавців, то далі з кожним роком число випускників починає збільшуватися. Першим випускником по класу гобоя став Л. Славінський, який закінчив консерваторію у класі професора Г. Гека в 1929 р. В 1931 р. на оркестровому відділі було організовано кафедру духових інструментів.

Новий, прогресивний напрямок в музично-художньому вихованні студентів вимагав від кафедри створення єдиного методу навчання гри на духових інструментах, в основі якого лежало би єдине вирішення питань дихання, амбушюра, роботи язика, пальців та інших компонентів виконавського апарату, а також використання в учбовому процесі гам, етюдів та художньої літератури. Саме в цей час, завдяки роботі кафедри, з'являється нова педагогічна література для духових інструментів, в першу чергу школи та етюди. До початку Другої світової війни відділення духових інструментів підготувало десятки кваліфікованих музикантів, діяльність яких в якості оркестрантів та педагогів проходила в різних містах тодішнього СРСР. Так, у 1934 р. викладачем класу гобоя Ленінградської консерваторії стає її випускник Олександр Паршин, учень В. Шуберта та В. Геде. Він став першим російським радянським педагогом-гобоїстом.

У Московській консерваторії після смерті Г. Гека в 1935 р. викладачем гобоя став Микола Солодуєв, учень В. Денте, який разом з педагогічною вів також активну виконавську діяльність¹³. Випускниками його класу в Московській

¹³ Зокрема протягом тридцяти трьох років Солодуєв працював в оркестрі Большого театру СРСР і мав можливість працювати з такими видатними диригентами як Сук, Іполітов-Іванов, Штейнберг, Клейнберг, Клемперер, Фітельберг, Коутс та інші.

консерваторії у різні роки були гобоїсти А. Абдулаєв, М. Оруджев, Р. Оганесян, І. Пушечніков, Є. Сорокін та ін.

Один із випускників М. Солодуєва І. Пушечніков протягом двадцяти років був першим гобоїстом оркестру Большого театру та професором, завідувачем кафедри духових інструментів музично-педагогічного інституту імені Гнесіних в Москві та одним з провідних (радянських) педагогів-духовиків [85, с. 78].

З класу І. Пушечнікова вийшло багато прекрасних гобоїстів, серед яких В. Ельстон, Є. Ляховецький, О. Любимов, Е. Непало. Пушечніков створив кілька методичних посібників для гобоїстів, цінних, насамперед, строгою логічною послідовністю викладення матеріалу. Він автор багатьох перекладів та обробок для гобоя і фортепіано, упорядник хрестоматій та навчальних програм, а також відомої «Школи гри для гобоя»¹⁴. На початку 40-х рр. ХХ ст. професором класу гобоя Московської консерваторії стає відомий музикант Микола Назаров¹⁵. М. Назаров – автор багатьох обробок та перекладів для гобоя і фортепіано, для квінтету духових інструментів. Гостра необхідність створення учбового матеріалу спонукала М. Назарова написати першу радянську «Школу гри для гобоя»¹⁶.

¹⁴ «Школа гри для гобоя», яку створив І. Пушечніков, користувалась великою популярністю. На відміну від більшості старих «шкіл», які базувалися в основному лише на інструктивному матеріалі, цей посібник включає й художній репертуар у супроводі фортепіано. Гами, етюди та вправи чергуються в них із кращими зразками класичної та сучасної музики.

¹⁵ Закінчив Московську консерваторію по класу гобоя у професора В. Денте. У 1910 р. зайняв місце першого гобоїста в оркестрі Большого театру, а також працював в оркестрі Всесоюзного радіо. Його гра відзначалася виключною виразністю, бездоганною технікою та чарівним звуком. Сучасники, які чули гру Миколи Назарова, визнавали його одним з кращих гобоїстів Радянського Союзу. З 1911 р. Назаров займається педагогічною діяльністю в різних навчальних закладах – викладає в музичному інституті імені Гнесіних, в музичному училищі ім. М. Іполітова-Іванова, з 1940 р. – в консерваторії.

¹⁶ Школа в основному систематизація прийомів та методів початкової стадії навчання. Однак «слабким місцем у школі є недостатня розробка її історичної та методичної частин, а також

У 1939 р. професором класу гобоя Московської консерваторії було запрошено Михайла Іванова¹⁷, блискучого виконавця, серйозного, вдумливого музиканта, першого гобоїста Большого театру СРСР. Тривалий час займаючись педагогічною роботою, М. Іванов збагатив репертуар гобоїста численними перекладами й обробками для гобоя кращих зразків музичної літератури та зумів виховати талановитих гобоїстів, які стали солістами кращих оркестрів країни – Б. Євстигнеєва, Ю. Кривова, К. Никончука, А. Петрова¹⁸.

Доволі плідною в довоєнні роки була також діяльність Ленінградської консерваторії, та інших радянських консерваторій.

У 1913 р. було організовано Київську державну консерваторію ім. П. Чайковського. Перші її випуски припадають на важкі роки громадянської війни та повоєнні роки. Тому мабуть аж до двадцятих років серед нечисленних випускників духового відділення не було гобоїстів. Та й сам педагогічний склад класу гобоя в той час у Київській консерваторії був нестабільним. З викладачів тих років можна відзначити Я. Кожуру.

З 1934 р. викладачем гобоя був Г. Зарицький, соліст

деяка механістичність етюдного матеріалу» [85, с. 79]. Дві частини «Школи гри на гобой» Миколи Назарова були видані відповідно в 1939 та 1941 рр.

¹⁷ М. Іванов народився у 1882 р. в Харкові, 1900 р. закінчив Харківське музичне училища по класу гобоя у Г. Гека, після чого розпочав оркестрову діяльність. За більш ніж п'ятдесят років роботи в різних оркестрах, йому випала честь грати у кращих колективах під керівництвом Рахманінова, Сафонова, Сука, Прібіка, Іполітова-Іванова, Боданського, Нікіша, Венделя, Ансерме, Монте та інших. Зокрема, у 1909 р. Іванов виступив солістом-гобоїстом трупи С. Дягілева в Парижі, а в 1911–1917 рр. грав у оркестрі С. Кусевицького. У 1917–1957 р. з невеликою перервою цей музикант був першим гобоїстом оркестру Большого театру СРСР.

¹⁸ Анатолій Вікторович Петров працював професором класу гобоя Московської консерваторії з 1957 р. Він народився у 1913 р. Грати в оркестрі почав ще в роки навчання у консерваторії, а в 1934 р. був зарахований на місце другого гобоїста оркестру Большого театру. З 1937 до 1972 р. А. Петров працював першим гобоїстом Державного оркестру СРСР. Анатолій Петров був талановитим солістом-концертантом, гра якого відзначалася філігранним викінченням кожної фрази, благородним, кришталевим-чистим звучанням інструмента, бездоганною технікою, та не прекрасним оркестровим музикантом високої виконавської культури.

Київської опери, чудовий гобоїст, гра якого відзначалася м'яким та красивим звуком. Музикант народився у 1887 р., закінчив з золотою медаллю Санкт-Петербурзьку консерваторію по класу гобоя у професора В. Геде, деякий час був солістом Маріїнського оперного театру. Його учнями були П. Могила та С. Яковенко. На початку Другої світової війни Г. Зарицький через хворобу не зміг евакуюватися з Києва й був розстріляний у 1941 р. в Бабиному Яру.

Відносно систематичний і сталий випуск гобоїстів налагодився у Київській консерваторії після Другої світової війни. З викладачів тих років слід назвати М. Фурмана, учня В. Геде, який закінчив Петербурзьку консерваторію, отримавши премію ім. Шуберта. З класу Фурмана вийшли такі гобоїсти як Є. Удовенко, та Б. Хайтман. Особливо відзначимо, що до кінця п'ятдесятих років ХХ ст. М. Фурман був єдиним в СРСР гобоїстом, який грав на гобої французької системи.

Після смерті М. Фурмана клас гобоя у Київській консерваторії вів В. Федоров. Його випускниками були А. Козиненко¹⁹, та О. Безуглий.

Олександр Безуглий²⁰ викладав у консерваторії з 1954 р. З його класу вийшли такі талановиті гобоїсти як В. Бойко²¹, Ю. Захаренко, А. Козиненко, В. Белоусов, А. Деснов²².

Отже, в консерваторіях колишнього Радянського Союзу працювали відомі виконавці й педагоги. Їхній великий практичний досвід зумовив і успіх на педагогічній ниві. Однак вирішенню відповідального завдання – підготовці кваліфікованих спеціалістів-духовиків, заважала відсутність повноцінної навчально-методичної літератури і, в першу

¹⁹ Лауреат Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Москві (1957), заслужений артист УРСР, соліст-гобоїст театру опери та балету ім. Т. Шевченка.

²⁰ Лауреат Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Бухаресті (1953), прекрасний гобоїст, досвідчений оркестрант, працював у Київському театрі опери та балету.

²¹ Соліст оркестру київської опери, лауреат Республіканського конкурсу (1968).

²² Перший виконавець складного концерту для гобоя з камерним оркестром О. Зноско-Боровського.

чергу, шкіл для окремих інструментів. Розповсюджені протягом багатьох років школи іноземних авторів були застарілими й не відповідали вимогам сучасної педагогіки. Усвідомлюючи великі недоліки таких шкіл, педагогічно-духовики використовували їх лише частково, працюючи з учнями в основному компілятивним методом, використовуючи матеріал, підібраний відповідно до власного досвіду й знань. Таким чином, провідними педагогами були підготовані й видані в різні роки школи навчання гри на духових інструментах.

В 30-ті рр. ХХ ст. в рамках радянської школи гри на духових інструментах починають формуватися й національні виконавські та педагогічні школи, представники яких постійно контактують між собою, тим самим переймаючи досвід та здійснюючи зв'язок традицій.

Не остання роль у процесі формування радянської духової школи належить і оркестровому виконавству, в історії якого 1921–1932 рр. – період творчих пошуків. «Життя ставило перед музикантами завдання докорінної перебудови у навчанні та вихованні виконавців» [цит за 43, с. 64]²³.

Новостворені симфонічні та оперні колективи відповідно потребували підготовки музикантів найвищої кваліфікації. Існуючі методи та форми виховання музикантів-духовиків безперечно вимагали реформування. Саме в цей час в музичних навчальних закладах різних рівнів ведеться запекла дискусія щодо шляхів виховання виконавців на духових інструментах, зароджуються нові, більш досконалі форми та принципи навчання молодих кадрів. В основу педагогічної роботи слід було поставити єдиний метод викладання, звичайно враховуючи специфіку тої чи іншої спеціальності. «Спільні погляди щодо виконавського

²³ В цей час виникають різноманітні музичні колективи. Серед них слід відзначити Персимфанс – Перший симфонічний ансамбль без диригента (слідом за ним виникають схожі оркестри у Києві та Воронежі), оркестр Радянської філармонії, Симфонічний оркестр радіомовлення, Державний симфонічний оркестр Союзу ССР.

дихання, техніки губ, роботи язика, визначення основних положень методики викладання, створення художньо повноцінного навчально-педагогічного репертуару – ось питання, без яких не можна думати про подальший розвиток мистецтва гри на духових інструментах» [цит за 43, с. 64].

Радянська методика обстоювала органічний зв'язок технічного та художнього розвитку учня, розглядаючи роботу над гаммами, вправами та етюдами як частину процесу його художнього зростання та розвитку виконавської майстерності музиканта в широкому розумінні цього слова. Вирішальним фактором у формуванні радянської школи гри на духових інструментах стало створення повноцінного художнього репертуару.

Таким чином, розширення репертуару та його висока художня якість, зростання технічних труднощів у творах, розвиток оркестрового виконавства і музичної освіти стали стимулом для розквіту мистецтва та підвищення майстерності володіння тим чи іншим духовим інструментом. На зміну старшому поколінню музикантів-духовиків, які здобули освіту ще в дореволюційній Росії, прийшло нове покоління молодих талановитих виконавців.

У роки Другої світової війни деякі консерваторії було тимчасово евакуйовано у райони, вільні від окупації. Багато зі студентів потрапили на фронт. Однак навчання продовжувалося. Незважаючи на труднощі воєнного часу і умови, в яких доводилося працювати викладачам консерваторій, контингент цих навчальних закладів, і зокрема класу гобоя, відповідав мінімальній нормі. Гостра потреба в гобоїстах стала відчутною одразу після закінчення війни. Ще одним показовим явищем повоєнних років став прихід у музичне мистецтво численної молоді зміни гобоїстів та пожвавленням сольної і ансамблевої діяльності виконавців-духовиків, які стають лауреатами різних міжнародних конкурсів.

Разом з тим в плані інструментарію радянські виконавці

суттєво відставали від західних. Майже до кінця 50-х рр. ХХ ст. в радянських професійних колективах та навчальних закладах використовувалися гобої німецької системи, виконавці на яких тим самим продовжували традиції німецької та чеської виконавських шкіл. В той же час в багатьох країнах знаходять широке застосування більш досконалі гобої французької системи, які, як довела практика, краще відповідали сучасним музичним запитам. Перехід на французькі інструменти та їх поширення в оркестрах та музичних навчальних закладах тривав приблизно до середини 60-х рр. «Заміна гобоїв німецької системи французькими інструментами була пов'язана не лише з вузькими, суто технологічними проблемами в процесі виконання, але й означала докорінні зміни в характері звучання гобоя, слухової уяви, звукового ідеалу. Еволюція тембру в поєднанні з новими, широкими технічними можливостями інструмента обумовили значне розширення його образної трактовки композиторами, що найяскравіше проявилось у концертних творах» [цит за 43, с. 66]. Сьогодні гобої французької системи за своїми технічними та виразовими можливостями значно перевищують інструменти німецької системи, а тому широко застосовуються у виконавській практиці.

Перехід на інструменти французької системи відкрив початок нового етапу радянського виконавства на гобої. Це вимагало від виконавців повного переосмислення попередніх ігрових та аплікатурних навиків, застосування інших тростей і нової технології їх виготовлення. Багатьом відомим артистам доводилось залишати роботу в оркестрах, через відмову від освоєння нових конструкцій. Але багато досвідчених музикантів все ж опанували нові інструменти і стали палкими пропагандистами «бьомівських» гобоїв. До них належав і соліст-гобоїст Державного симфонічного оркестру СРСР, доцент Московської консерваторії А. Петров²⁴.

²⁴ А. Петров одним з перших в Союзі перейшов на гобой французької системи в 60-х рр. Він грав на гобої марки «Marigot» («Marigaux»).

Саме в цей час гобоїсти впевнено виходять на світову арену. Гастролі у складі різноманітних колективів, контакти з музикантами з інших країн, спільні виступи з провідними диригентами, розширення репертуару за рахунок старовинних та сучасних творів для гобоя, використання новітніх виконавських прийомів – все це збагатило творчий діапазон радянських виконавців. Не останню роль у цьому процесі відіграла участь виконавців-духовиків у міжнародних конкурсах²⁵. Це дозволило їм значно розширити концертний репертуар за рахунок маловідомих старовинних та сучасних зарубіжних творів, познайомитися з різноманітними редакціями і перекладами тих чи інших творів, а також виступити із власними інтерпретаторськими концепціями, продемонструвати кращі зразки музики радянських композиторів.

Однак, якщо у міжнародних конкурсах брали участь лише окремі, найкращі представники радянського духового виконавства, то значно більша кількість виконавців-духовиків була залучена до участі у всесоюзних конкурсах²⁶. Такі конкурси ставали своєрідними випробуваннями для молодих виконавців, демонструючи важливе значення духових інструментів й великий інтерес до гри на них. Вони відкривали імена талановитих музикантів, підтверджували авторитет їхніх викладачів, навчальних закладів, професійних колективів, які їх виховували.

Радянська школа гри на духових інструментах 1960–1980 рр. характеризується розширенням сольо-концертної та камерно-ансамблевої діяльності музикантів-духовиків, а також появою багатьох видатних виконавців, що відображало загальну тенденцію світового музичного

²⁵ Так, гобоїст О. Любімов в 1970 р. здобув першу премію на Міжнародному конкурсі виконавців на духових інструментах в Будапешті та другу премію в 1967 р. на Міжнародному конкурсі в Мюнхені.

²⁶ Серед лауреатів таких конкурсів можна назвати й гобоїста Є. Ляховецького, що став переможцем в 1963 р. в Ленінграді.

мистецтва. Якщо раніше спеціальність виконавця-духовика вважалася суто оркестровою, а соліст чи артист симфонічного, камерного, духового або естрадного оркестру був здатен розкрити свої музично-виразові та віртуозні якості лише в межах конкретного музичного колективу, то важливою рисою виконавської практики у ХХ ст. стала також сольоно-концертна та камерно-ансамблева діяльність музикантів.

Звичайно, що у всі епохи професійного музикування були артисти, які виходили за межі суто оркестрового виконавства й з успіхом займалися сольоною та ансамблевою концертною практикою. Саме для віртуозів такого рівня композитори писали твори, які в наш час стали знаковими для кожного професійного музиканта-духовика.

Великий інтерес до виступів концертуючих виконавців та їх популярність серед слухачів пов'язані перш за все з широким та різноманітним репертуаром, який здатен відобразити яскраві творчі індивідуальності та блискучі віртуозні якості кожного з музикантів. Саме сольоно-концертним та камерно-ансамблевим репертуаром і визначається рівень сучасного виконавства на духових інструментах.

Таким чином, поняття «школи» як певного мистецького напрямку, зазвичай, уособлює декілька генерацій і охоплює митців різного масштабу. Школи часто утворюються за територіальними принципами та не завжди за національними. Проте, історія виконавства свідчить, що школи, утворені в певних територіальних центрах представниками різнонаціональної спільноти, з часом зазнавали впливу менталітету корінного населення і набували відповідних національних прикмет.

Школа передбачає спільність творчих засад її представників у розумінні не просто системи принципів, а їх креативного розвитку, гнучкої «естафети» від одного представника школи до іншого. Школа може існувати і

розвиватися лише при наявності методу, який дозволяє широко реалізовувати ті чи інші принципи. Причому, в кожному окремому випадку система модифікується, набуває індивідуального виміру, перетворюється на методику, котра уособлює знання, відбір і володіння комплексом способів, що дозволяють здійснювати виховання і навчання з досягненням результатів, відповідних вимогам школи.

Характеристика виконавської школи напряму залежить від конкретно історичного типу культури, в умовах якої ця школа існує, тому можливою є поява не лише історичних, але й національних, регіональних чи авторських шкіл у музичному виконавстві. Виконавська діяльність вітчизняних музикантів, а також українських спеціальних навчальних закладів (училища, консерваторії, академії), дають підстави стверджувати про існування регіональних виконавських шкіл зі своїми видатними представниками.

На початку XIX ст. в Західній Європі почали формуватися духові, зокрема і гобойні, виконавські та педагогічні школи. Найбільш впливовими серед них були французька та німецька. Внесок у розвиток гобойного, і загалом духового виконавства внесла й чеська (празька) виконавська школа, близька до німецької, представники якої працювали в багатьох країнах Європи та, по суті, склали основу російської виконавської традиції. Принципова різниця між школами полягала у відмінностях манер виконання та у використанні інструментів різних конструкцій. Довгий час між гобоїстами різних шкіл тривало запекле суперництво.

Початок XX ст. в Європі став періодом формування основних напрямів розвитку духового інструментального мистецтва та утвердження національних педагогічних і виконавських шкіл, провідне місце серед яких посіли французька, німецька та чеська школи. Тогочасні процеси у сфері духового виконавства мали безпосередній вплив і на формування львівської гобойної виконавської традиції.

РОЗДІЛ 2.

РОЗВИТОК ЛЬВІВСЬКОЇ ГОБОЙНОЇ ШКОЛИ

2.1. Етапи становлення та формування

Львівська гобойна школа розпочинає свою історію у II половині XIX ст. (близько 1853 р.) з приходом до Консерваторії Галицького Музичного Товариства (ГМТ) професора *Карла Брунгофера* (німця), який викладав гру на всіх дерев'яних духових інструментах. «У 1855 р. у нього навчались двоє кларнетистів, троє флейтистів та гобоїст» [75, с. 79]. Вже у 1888 р. в Консерваторії відкривають клас гобоя. Його очолює чех, професор Франц Фугль²⁷. В 1918–1919 рр. в класі гобоя навчалися вже 13 учнів.

У більшості випадків гру на духових інструментах в тогочасних львівських навчальних музичних закладах викладали музиканти львівських оркестрів – оперного, філармонічного, військового духового. Переважно вони були чеської або австро-німецької національностей. Зокрема, серед 50-ти музикантів оркестру Львівського театру опери і оперети було: заледве 14 поляків, 8 німців, 26 чехів [167, с. 182].

Однак, поступово в манері виконання починають переважати французькі тенденції. На користь цього говорить, наприклад, факт, що у квітні 1876 р. в оркестрі того ж Львівського театру опери і оперети було запроваджено (уведено) нові інструменти «зі строем паризьким» [167, с. 183]. «Завдяки новим інструментам як весь оркестр грав чистіше, так і солісти схвалювали ці зміни: «Співакам полегшиться виконання опер, які до того часу змушені були співати більш, ніж на пів тону вище, ніж на інших сценах, де вже всюди було запроваджено паризький стрій» [167, с. 184].

²⁷ Франц Фугль з 1909 р., окрім педагогічної роботи, був гобоїстом, концертмейстером гобоїв (в 90-х рр. XIX ст.) і виконував обов'язки інспектора оркестру Львівського театру опери і оперети [167, с. 182–185].

Від середини вісімдесятих років дирекції театру постійно нагадували, що вже час подбати про придбання нових духових інструментів, дерев'яних і мідних.

Більшість рядових артистів-інструменталістів оркестру залишились для нас анонімними, хоча багато з них грали в оркестрі десятками років. Увага в різноманітних тогочасних документах, як і в пресі, в основному приділялась солістам оркестру, тим паче, що вони були частими і відомими фігурантами музичного життя міста, давали сольні концерти.

Близько 1921 р. в Консерваторії ПМТ²⁸ клас гобоя починає вести *Юзеф (Зигмунт) Ганд*, який викладає тут до 1939 р., згодом продовжує роботу в новоствореній Львівській Державній Консерваторії як професор класу гобоя. Юзеф Ганд був випускником Варшавської консерваторії, а отже за манерою виконання він представляв польську школу, яка тяжіла до французької традиції. Його гра вирізнялась красивим наспівним тембром звуку, прекрасною кантиленою і дуже чистою, рівною технікою. Про високий рівень Ганда як виконавця свідчать спогади його сучасників, з яких зрозуміло, що йому доводилося грати під батуту Густава Малера та Моріса Равеля у 1933 р. На жаль, під час Другої світової війни він, разом з багатьма талановитими львівськими музикантами єврейської національності, загинув від рук німецьких окупантів [116, с. 26].

Подальші етапи становлення Львівської гобойної школи пов'язані з іменами А. Аверкієва, Ю. Мешковського, Г. Могили, Л. Пеленського, В. Смика, Л. Стрельченка, В. Терентьєва, В. Цайтца, К. Юркевича. Казімеж Юркевич викладав гобой в Консерваторії ПМТ протягом 1927–1928 та 1937–1939 рр.

Музикант *Леон Пеленський* до 1939 р. був солістом оркестру Варшавської філармонії. Згодом переїхав до Львова

²⁸ ПМТ – Польське музичне товариство. Так з 1919 р. називали Галицьке музичне товариство.

і працював у симфонічному оркестрі Львівської філармонії та викладав у Львівській державній консерваторії. Войцех Смик викладав у Львівській державній консерваторії в повоєнні роки. Юліан Мешковський належав до тих гобоїстів львівських оркестрів (оперного, театру оперети, філармонійного, військового духового), які мали вельми значний вплив на формування львівської гобойної школи. Музикант високого рівня, справжній професіонал. Його гра була дуже ясна і виразна, приємний тембр звуку, філігранне фразування і віртуозне виконання.

Власне ці гобоїсти (Ю. Мешковський, Л. Пеленський, В. Смик, К. Юркевич) презентували польську школу. Вони грали на гобоях французької системи. Тому очевидно, що їхня манера виконання, підхід до естетичної оцінки тембру гобоя більше відповідав французькій школі.

Щодо А. Аверкієва, Г. Могили, Л. Стрельченка, В. Терентьєва:

– А. Аверкієв та В. Терентьєв вели у львівській консерваторії клас гобоя в повоєнні роки. Вони обидва закінчували Московську консерваторію і були насправді універсальними майстрами своєї справи;

– Григорій Ісакович Могила вчився у м. Харкові у німця Гуго Гека;

– Леонтій Васильович Стрельченко був родом з Полтавщини, але закінчував після війни Львівську консерваторію, де певний час вчився в Г. Могили. Він мав прекрасне відчуття колориту гобойного звучання та володів неабиякою технікою.

Таким чином, вони представляли (прямо або опосередковано) школу, яка в свою чергу базувалася на німецько-чеській традиції і характеризувалася широким звучанням, дуже сильно віброваним та виразним тоном. Слід зауважити, що Григорій Ісакович Могила становив в цьому контексті певний виняток. Граючи на німецькому гобої, він досягав звучання французького інструмента з «вузьким» зі

специфічним призвуком тоном. В. Цайтц, якому довелося багато років працювати з Г. Могилою в оркестрі Львівської філармонії, згадує: «Григорій Ісакович прийняв мене доброзичливо, але критикував мій звук за те, що в нього завелика маса звучання. Мій гобой звучав ближче до гобоя *d'amur*, а німецький гобой Могили мав звучання французького інструмента. Він не демонстрував характерного широкого, теплого, дещо матового звуку, культивованого старою німецькою школою, традиційної «німецької» краси тембру, не намагався грати тепло і об'ємно. Натомість оркестрові партії були відшліфовані бездоганно і техніка його була просто феноменальна. Йому була притаманна досконала викінченість кожної музичної фрази»²⁹. Працюючи у симфонічному оркестрі Львівської філармонії, Г. Могила багато в чому був взірцем для молодих музикантів і мав величезний вплив на львівське гобойне виконавство.

2.2. В'ячеслав Борисович Цайтц та представники його класу

Сьогодні, напевне, основним представником львівської гобойної школи є В'ячеслав Борисович Цайтц³⁰. Великою мірою саме він долучився до еволюції Львівської гобойної школи. Характерним для Цайтца-виконавця є глибоке

²⁹ З розмови автора з В. Б. Цайтцом.

³⁰ Вячеслав Борисович Цайтц народився 12 грудня 1937 р. у м. Києві. Музикант-гобоїст, педагог, а також музикознавець, композитор. Навчався в музичній школі для дорослих спочатку на домрі, а потім на гобої у викладача Л. Стрельченка. У 1961 р. закінчив Львівську державну консерваторію по класу гобоя викладача В. Терентьєва., а у 1969 р. закінчив також історико-теоретичний факультет цієї консерваторії. З 1961 р. почав викладати у Львівській обласній консерваторії. У 1957–1974 рр. працював солістом симфонічного оркестру Львівської філармонії, а з 1969 аж до 2014 р. В. Цайтц – завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. У період 1961–1982 рр. постійно виступав як соліст з камерним оркестром під керівництвом професора О. Деркача та М. Вайцнера, а пізніше – А. Микитки, виконував різноманітні концерти класиків світової музики, а також твори українських і, зокрема, львівських композиторів. З 1988 р. – професор. У 2007 р. одержав звання заслуженого діяча мистецтв України.

філософське переосмислення музики, що, можливо, стало вирішальним у забезпеченні йому виконавського успіху. З іншого боку, за словами самого музиканта, «для того, щоб втілити в життя певну свою естетичну ідею, її необхідно оперти на міцну «ремісничу» основу. Якщо цієї основи немає – нічого не вийде. Тому багато часу було витрачено на те, щоб відшліфувати технічні виконавські прийоми»³¹.

Колега і учень Цайтца Мирон Закопєць згадував: «В 1959 році я поступив до Львівської консерваторії, де навчався у викладача Терєнтєєва В. М. Він був солістом-гобоїстом Львівської опери, мав Ленінградську гобойну школу. Тоді В. Б. Цайтц також навчався у В. М. Терєнтєєва. Пам'ятаю добре висловлювання Терєнтєєва про Цайтца: «Мирон, я маю чудового, прекрасного учня. Він стане видатним, знаменитим музикантом-гобоїстом»³².

У симфонічному оркестрі Львівської філармонії В. Цайтц працював разом з такими прекрасними гобоїстами, як Г. Могила та Ю. Мешковський. Ті музиканти, котрим доводилося грати в оркестрі разом з В. Цайтцом, згадували, що він завжди знав оркестрову партію бездоганно, читка з листа була феноменальною, і звук його з чаруючим тембром покривав весь оркестр. Цайтц володів чудовим виразним звуком в різних регістрах, філігранною і блискучою технікою, віртуозною рухливістю, чудовою інтонацією, надзвичайно широким діапазоном динамічних відтінків та виразових можливостей гобоя. Мав прекрасне фразування і відчуття форми. Тоді Цайтц грав на двооктавному гобой італійської конструкції з малою кількістю клапанів. Але дерево було прекрасне і звучало виразно і чудово. Крім того Цайтц використовував на широкі тростини, що надавало особливої широти і теплоти темброві звуку.

«Одного разу ми (В. Цайтц (І гобой), Л. Керод

³¹ Зі слів В. Цайтца.

³² З розмови з М. Закопцем.

(англійський ріжок), М. Закопець (II гобой) виконували тріо для двох гобоїв і англійського ріжка Л. Бетховена на концерті, присвяченому 200-річчю від дня народження композитора, у Львівській філармонії. Під час репетицій мене вражала техніка В. Цайтца – його ритмічність, агогіка, а також дуже легке володіння штрихом *staccato*. У цьому тріо в третій частині є великі епізоди на *staccato* тріолями у швидкому темпі (*Allegro vivace*). Це шалено важке місце, яке переважно всі гобоїсти грають подвійним стакато, або під лігою. В. Цайтц грав одинарним стакато блискуче. Тріо мало величезний успіх і нас неодноразово викликали на біс», – зі спогадів М. Закопця. Він завжди мав великий успіх у слухачів, а його гра була для них справжньою насолодою. З 1957 р. В. Цайтц був солістом групи гобоїв у симфонічному оркестрі Львівської державної філармонії і мав щастя виступати з такими визначними музикантами, як Давид Ойстрах, Арвід Янсонс, Микола Колесса, Ісаак Паїн, Степан Турчак, Володимир Співаков. До Львова в цей період приїжджало дуже багато гастролерів з Москви, Ленінграду, а також з-за кордону. У Львові відбувались концерти таких знаменитих виконавців, як Д. Ойстрах, Л. Коган, Я. Флієр, Л. Оборін та інших. Всі вони давали високу оцінку грі В. Цайтца, а після виконання музичного твору завжди виводили його на авансцену.

Професор Стефанія Павлишин згадувала: «Коли Цайтц почав вчитися на історико-теоретичному факультеті, то він вже був відомим солістом і вже писав музику, і я йому радила, аби він пішов на композиторський відділ. Його дипломна робота – «Малер і Шостакович» – була сміливою на той час і дуже перспективною. Але знову ж, як не намовляла його науковий керівник, він не захотів вступати до аспірантури – зі скромності, не вважаючи себе ще гідним стати науковцем. У літку поїхав у якійсь справі до Києва і ... несподівано на другий день зателефонував, щоб йому якимось поїздом передати сорочку, бо його залишають на іспити.

Склав їх блискуче, завершив навчання в аспірантурі, та вважав, що важливішим є вчити наступні покоління гобоїстів» [цит. за 117, с. 13].

Як гобоїст-виконавець В. Цайтц відзначений дипломами за участь у фестивалях камерної музики у місті Ланьцуті (Польща, 1971–1978 рр.). Відзначений спеціальним дипломом за виступ на Міжнародному симпозиумі у місті Катовіце (Польща, 1983 р.). Як музикознавець і педагог виступав з доповідями на наукових конференціях у Львові, Чернівцях, Москві, Санкт-Петербурзі. «Я мав можливість бути на науковій конференції у Чернівцях, куди з'їхалися відомі професори-духовики із всього Радянського Союзу. Там В. Цайтц мав лекцію «Значення мелізмів в музичних творах різних епох». Лекція була прочитана на високому професійному рівні. Пам'ятаю, як підходили до В. Цайтца професори – І. Пушечников (Москва), Е. Носирєв (Київ), О. Безуглий (Київ), В. Апатський (Київ) і палко вітали доповідача. Це був високий професійний науковий рівень. В. Цайтц показав себе як великий знавець історії, теорії, гармонії і стилістики музики XVII–XIX ст., і не лише», – писав М. Закопєць [49, с. 4]. Окрім того В. Цайтц є автором низки проектів концертних циклів, організатором конкурсів, фестивалів, а також постійно бере участь в роботі журі міжнародних конкурсів і призначається головою державних екзаменаційних комісій у вищих та середніх навчальних закладах.

Викладаючи в консерваторії з 1961 р., В. Цайтц підготував понад 50 фахових гобоїстів, серед яких багато лауреатів і дипломантів регіональних, українських і міжнародних конкурсів. Його випускники – викладачі вищих та середніх навчальних музичних закладів, солісти, виконавці, котрі активно працюють у світовому музичному просторі: в Україні (м. Львів, Київ, Одеса, Харків, Ужгород, Запоріжжя), Росії (м. Ростов, Москва), в містах Західної Європи та Америки і навіть в Каїрі. Зокрема: Леонід Білінський (багато

років грав у Лос-Анджелеському оркестрі), Володимир Гінзбург (Німеччина), Іван Кулиняк (перший гобой оркестру Львівської опери), Левко і Мирон Закопці (львівські гобоїсти-педагоги), Олег Юган (соліст Запорізької філармонії) та багато ін.

Педагогічний метод В. Цайтца описує М. Закопець: «Після закінчення Львівської консерваторії у 1961 р. В. Б. Цайтц став викладачем консерваторії, після В. М. Терентьєва. Мені довелося вчитися майже чотири роки у В. Б. Цайтца. В. Б. Цайтц у цей час був у розквіті творчих сил. Головною програмною настановою в його класі було виховання краси звуку – те, що було в педагогічному методі В. Б. Цайтца. Не забуду його імпровізацій, коли він пробував тростину на інструменті учня або просто показував, який-небудь штрих чи прийом гри. Це було чудово і прекрасно, звук світлий, легкий і округлий. Сам В. Б. Цайтц як музичний теоретик грав дуже гарні секвенції і спеціальні мелодичні вправи по всьому регістру гобоя, у всіх тональностях. Під час занять ні одна фальшива нота не проходила мимо – на неї вказувалось і її виправлялось. Великого значення надавалося вихованню ритму. В. Б. Цайтц вимагав точного виконання гам, етюдів і окремих епізодів із п'єс і концертів. Викладач рекомендував різні варіанти вправ у різних ритмічних рисунках і пасажах і підкреслював їхнє значення. Нелегко доводилося концертмейстерам в акомпанементі складних п'єс, концертів. В. Б. Цайтц добре знав фактуру фортепіанного супроводу і вимагав від концертмейстерів точного виконання. Пам'ятаю, як В. Б. Цайтц працював зі мною над концертом Моцарта *Es-dur*. Гобой повинен бути ліричним, ніжним у другій частині *Romance*. В. Б. Цайтц змінив мені мелізми. Замість одного мелізму я грав потрійний, це було переконливо і чудово вписувалося в музику В. А. Моцарта» [49, с. 7]. В. Б. Цайтц давав своїм студентам свободу прояву індивідуальності у виконанні програми. Він виховував у своїх учнях вміння

слухати не тільки партію гобоя, але кожен голос фортепіанної фактури. Підбираючи програму для студентів він привчав грати добре як музику великих композиторів, так і менше знаних. Техніка, звук повинні бути досконалі, але ще досконалішою повинна бути музична логіка і звукова майстерність. Велику увагу В. Цайтц звертав на правильне дихання, приводилося у приклад вокальне мистецтво, вміння володіти диханням – одна із найважливіших умов художньої виразності виконання. Багато уваги в класі приділялося грі гам у різних тональностях, ритмічних рисунках, виконувалися і придумувалися спеціальні вправи для розвитку техніки, кожен студент повинен сам придумати і написати вправу, а потім її виконати. Гралися гами в різних темпах, різними штрихами. Головну увагу приділялося рівності переходу від одного звуку до іншого. Темп спочатку був повільний, і як тільки добре засвоювався матеріал, він прискорювався. При перевірці домашнього завдання вимагалася краса звуку, точність ритмічного рисунку, ясність кожного штриха, безперечність інтонації [там само].

«У класі для початківців вивчалися школи Німана, Хінке, Назарова, етюди Відемана, Люфта, Ферлінга, Мілле, Генце (два зошити дієзні і бемольні), Флемінга, Назарова, А. Паскуаллі. Кожен етюд вивчався вдумливо, зверталася увага на складні технічні місця. До них В. Б. Цайтц застосовував спеціальні вправи. Твори не програвалися цілком, а старанно вивчався кожен розділ твору, визначалися моменти зміни дихання, точний темп, уточнювалася кульмінація. І після всього того програвався твір цілком. Дуже ретельно обговорювалися твори, їхня форма, важкі епізоди, штрихи, дихання, артикуляція, авторський текст і бажання найбільше розкрити музичний зміст твору. Працюючи у класі над складними творами, В. Б. Цайтц рекомендував відповідні етюди, які допомагали у вивченні цих творів. В. Б. Цайтц казав, що виконання художнього твору не обійдеться без вібрато, але не заставляв його

виробляти різними способами, а при вірній постановці всіх компонентів виконавця на гобої, майстерність вібрато виникне сама собою» [49, с. 7–8].

Проте В. Цайтц – не лише талановитий гобоїст-педагог і виконавець. Його різнобічна обдарованість проявила себе ще й у композиторській та музикознавчій діяльності. Як композитор В. Цайтц став автором небагатьох, але яскравих творів для гобоя. Це «Концертино» для гобоя з оркестром (яке неодноразово виконувалось самим В. Цайтцом на різних концертах, як з фортепіано, так і з камерним оркестром і стало репертуарним не лише в Україні, а й в Америці³³), обробки для гобоя та сопілки (особливо популярні «Космацькі візерунки», «Дударик») та інших інструментів, ансамблів та оркестрових складів.

В. Цайтц – автор лекційних курсів з дисциплін «Інструментознавство», «Техніка гри на духових інструментах», «Історія оркестрових стилів», разом з М. Закопцем видав збірник п'єс для англійського ріжка для музичних училищ і консерваторій («Музична Україна», 1981 р.). Видана також велика праця В. Цайтца та М. Закопця «Українська музика для гобоя та фортепіано» у двох випусках, «Українські композитори: п'єси в обробці В. Б. Цайтца і М. М. Закопця»; другий випуск «Концерти українських композиторів» (Твори великої форми) (музичне видавництво В. Лазаренка, м. Снятин, 2004–2005 рр.), видання здійснене українською та англійською мовами. Окрім того В. Цайтцом здійснено багато обробок та перекладів для гобоя, труби, сопілки, і ансамблів різних складів. Прекрасно звучать твори М. Колесси, М. Скорика, М. Солтиса в перекладах і обробці для гобоя.

В. Цайтц здійснив неоціненний вклад у створення Львівської школи гри на гобої і став безперечно тією постаттю, в «гравітаційному полі» якої ця гобойна школа

³³ Пізніше з'явився також варіант (переклад) «Концертино» для саксофона.

остаточно сформувалася, набула своїх сучасних рис та, зрештою, функціонує і дотепер; школи, яка отримала великий успіх не лише в Україні, а й на Заході. У різних країнах світу – Америці, Англії, Франції, Німеччині, Польщі, – куди їздили на майстеркласи й виступали з концертами наші учні та студенти, львівська гобойна школа отримала високу професійну оцінку.

З класу професора В. Цайтца вийшло близько 60 фахівців, які успішно працюють (працювали) за фахом в оркестрах, ансамблях, музичних навчальних закладах. Серед них:

1. *Миرون Закопець* – старший методист Львівського музичного училища ім. С. Людкевича, низки навчальних закладів Англії, Німеччини, заслужений діяч мистецтв України. Видатний виконавець, педагог-методист, котрий налагодив та організував систематичний випуск в Україні друкованих видань музичних творів методичного та концертно-виконавського призначення, є автором та співавтором репертуарних збірників, обробок, транскрипцій, етюдів, вправ, навчальних посібників, навчальних програм для гобоя та англійського ріжка. Діяльність музиканта знайшла визнання в Україні та далеко за її межами, у багатьох країнах ближнього та дальнього зарубіжжя. З його класу вийшла плеяда блискучих виконавців, високообдарованих фахових гобоїстів, які є успішними солістами, оркестрантами, викладачами, керівниками творчих колективів тощо. М. М. Закопець – авторитетна постать, один з фундаторів сучасної львівської школи гри на гобої. Протягом трьох десятиріч він очолював відділ духових та ударних інструментів Львівського державного музичного училища ім. С. Людкевича.

2. *Леонард Белінський* – відомий гобоїст, дипломант Всесоюзного конкурсу виконавців на духових інструментах (м. Петербург, 1963 р.). Артист Лос-Анжелеського симфонічного оркестру (США), випускник класу В. Цайтца (м. Львів). Белінський Леонард Йосипович після закінчення

Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка працював солістом оркестрів Львівського театру опери і балету, обласної філармонії, був аспірантом Музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних (м. Москва), викладав у Хабаровському інституті мистецтв. Після переїзду до США був прийнятий по конкурсу до складу симфонічного оркестру Лос-Анжелеса, в якому працював упродовж 9 концертних сезонів. Після цього організував приватну початкову музичну школу. Для гри Л. Белінський характерними ознаками є специфічний світлий тембр звуку, чітка, точна інтонація та надзвичайно високий рівень технічної підготовки, володіння різноманітними штрихами (подвійне, потрійне стакато), перманентним видихом, віртуозним виконанням широких інтервальних ходів, різноманітних фактурних ускладнень тощо. Це дозволяло йому виконувати найскладніші віртуозні твори гобойного репертуару.

3. *Ігор Дзялик* – випускник класу гобоя професора В. Цайтца, висококваліфікований гобоїст, виконавець, педагог, понад 10 років працював викладачем Луцького музичного училища. Випустив зі свого класу плеяду відмінно підготовлених учнів, які стали студентами музичних навчальних закладів. Був учасником Всеукраїнських конкурсів виконавців на дерев'яних духових інструментах. Наприкінці 70-х рр. XX ст. поступив по конкурсу на посаду гобоїста до симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії, працював також в інших виконавських колективах, веде викладацьку роботу у музичній школі.

Гра І. Дзялика відрізняється тембральною прозорістю, пластичністю звучання, тонким нюансуванням, доброю інтонацією, відмінною технікою гри та переконливим розкриттям стилістичних особливостей творів і, разом з тим, дуже виваженим відтворенням експресивно-виразових відтінків. Періодично виступає як соліст та у складі

ансамблів, є досвідченим педагогом, викладачем фаху у ДМШ та музичному училищі.

4. *Ольга Скибінська (Фанок)* закінчила Львівську державну консерваторію по класу гобоя професора В. Цайтца (до консерваторії середню освіту здобула у Львівському музичному училищі у класі професора М. М. Закопця). Видатна гобоїстка – виконавиця та викладач, досвідчений педагог, лауреат Республіканського конкурсу, працювала в оркестрах оперного театру, філармонії, веде активну викладацьку роботу, є автором низки методичних розробок. З 1998 р. працює в Одеській державній консерваторії ім. Н. Нежданової, де є провідним викладачем по класу гобоя. У період навчання та по його завершенні вела концертно-виконавську діяльність. Для її виконавської манери характерним є поєднання виразного, експресивного звучання інструменту та відмінної технічної підготовки, відчуття форми творів, виразне фразування та штрихова техніка. Ці риси притаманні також її учням. Постійно виявляє високу вимогливість, дотримується певної системи критеріїв оцінки звучання – атаки, артикуляції, звуковедення.

5. *Лев Закопець* – досвідчений музикант, гобоїст, гідний продовжувач справи свого батька – М. М. Закопця. Закінчив Львівську консерваторію по класу гобоя професора В. Цайтца. Досяг значних результатів у педагогічній діяльності на посаді викладача, завідувача відділом Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької та на посаді старшого викладача, пізніше доцента кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, з 2009 р. обіймає посаду директора ЛССМШ ім. С. Крушельницької). Л. Закопець виявив яскраві організаторські здібності, був ініціатором проведення низки конкурсів та фестивалів у м. Львові та Чернівцях, зокрема, п'яти міжнародних конкурсів ім. М. Біди, постійно підтримує міжнародні зв'язки з провідними фахівцями та

зкладами Польщі, Німеччини, Англії, Франції; є автором чималої кількості обробок, перекладів, етюдів, репертуарних збірок для гобоя. Як музикант та педагог виробив систему важливих принципів аналітичного підходу до оцінювання звукодобування, якості звуку, звуковедення, штрихів, артикуляції тощо. З класу Л. Закопця вийшло чимало відмінно підготовлених музикантів-гобоїстів, які навчаються у закладах вищої освіти України та зарубіжних країн, є лауреатами міжнародних, всеукраїнських, регіональних конкурсів тощо.

6. *Іван Кулиняк* – заслужений артист України, випускник М. Закопця (музичне училище) та В. Цайтца (консерваторія), соліст-гобоїст оркестру Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької; викладач Львівського музичного училища ім. С. Людкевича, талановитий виконавець, дипломант республіканського конкурсу, виступав у супроводі оркестру, був першим виконавцем низки творів львівських композиторів, зокрема, Концерту для гобоя В. Камінського. Гра І. Кулиняка відзначається професіоналізмом, технічною досконалістю, виразною кантиленою. Маючи дуже добрий за якістю тембр звуку, І. Кулиняк вражає драматичною насиченістю та емоційністю виконання оркестрових соло. Виступає як соліст у супроводі камерного оркестру.

7. *Олег Юган* закінчив Дрогобицьке музичне училище та Львівську консерваторію по класу гобоя професора В. Цайтца. Після закінчення Львівської консерваторії працював деякий час в оркестрах Львова, згодом поступив до Запорізького симфонічного оркестру, в якому працює понад 20 років. Гра О. Югана відзначається красою звучання, глибиною вокального характеру, чистою інтонацією, що неодноразово відзначали рецензенти. Крім того, О. Юган має виняткові вокальні дані та іноді виступає як співак у супроводі інструментальних ансамблів. Гобоїст О. Юган періодично виступає у складі інструментальних ансамблів за

межами України, зокрема, у Польщі та Франції. Його сольні виступи залишають яскраве враження (особливо твори В. Моцарта, Ф. Крамаржа, Р. Глієра та ін.).

8. *Володимир Гінзбург* закінчив Київське музичне училище по класу гобоя В. Федорова та Львівську консерваторію по класу професора В. Цайтца. Навчаючись на третьому курсі консерваторії почав працювати в оркестрі театру опери та балету. Деякий час працював і гобоїстом у симфонічному оркестрі обласної філармонії. В. Гінзбург виявив великий ентузіазм щодо ансамблевої гри. Створений ним квінтет духових інструментів здобув звання лауреата конкурсу ансамблів у Новосибірську. Для гри В. Гінзбурга характерною є глибока музикальність, яскраве відтворення поетичного підтексту кожного сольного епізоду. Тепло, емоційність, насиченість звучання, тембральна краса та чіткість штрихів роблять гру В. Гінзбурга професійно зрілою і переконливою. Музикант працює в місті Вюрцбург (Німеччина), де періодично виступає у складі аматорського ансамблю духових інструментів. Серед львівських гобоїстів він посідає особливе місце як яскрава індивідуальність, є блискучим виконавцем творів Й. Баха, А. Вівальді, Р. Штрауса та ін.

9. *Михайло Лакатош* – гобоїст, який завжди відзначався рідким за виразністю та красою звучанням. Закінчив Ужгородське музичне училище та Львівську консерваторію по класу гобоя професора В. Цайтца. Брав участь у всеукраїнських конкурсах, працював в оркестрах оперної студії, філармонії. Виступав як соліст у супроводі камерних оркестрів у Львові, Ужгороді. Після завершення навчання у консерваторії переїхав до Угорщини, де поступив за конкурсом до камерного оркестру м. Сомбатхей. Гру М. Лакатоша відзначали рецензенти та чимало диригентів. Красивий, насичений тембр звуку, чітка, виразна техніка гри, володіння штрихами (зокрема, блискучим подвійним стакато), красиве, виразне фразування – такі характерні риси,

притаманні гри М. Лакатоша і були відзначені відомим диригентом Аббадо та іншими визначними музикантами. Особливо яскраво виконує віртуозну музику В. Моцарта, Н. Лальє, А. Паскуллі та ін.

10. *Андрій Гембара* – соліст симфонічного оркестру філармонії. Закінчив музичне училище (клас М. Закопця) та Львівську консерваторію (нині Національну музичну академію) по класу професора В. Цайтца. Під час навчання отримав чимало відзначень на всеукраїнських конкурсах. Працює у симфонічному оркестрі Львівської обласної філармонії. Періодично виступає як соліст-віртуоз у супроводі оркестру. Гра музиканта відрізняється яскравим віртуозним характером, надзвичайно легкою й чіткою технічною основою, ретельним відпрацюванням деталей творів. Гобоїст є блискучим виконавцем творів В. Моцарта, Й. Гуммеля, А. Паскуллі – Фантазія на теми з опери «Фаворитка», «Бджілка», Сонатина Дютійє та інші твори.

11. *Ростислав Стефанко* закінчив Дрогобицьке музичне училище та Львівську державну консерваторію по класу гобоя професора В. Цайтца. Ще у студентські роки виявив схильність до сольної віртуозної гри. Досяг значних успіхів у розвитку техніки гри на гобої, а головне – виявив значний потенціал виразовості, краси звуку, засвоїв манеру артистичного, багатого на відтінки виконавства, що дозволило йому з успіхом виконувати у концертах складні віртуозні твори, які вимагають зрілого інструменталізму, виразовості. Р. Стефанко здобув звання лауреата III міжнародного конкурсу ім. Д. Біди. Блискуче виконує твори В. Моцарта, Ф. Крамаржа, А. Лальє, Н. Калліводи, А. Паскуллі. Працює солістом симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії.

Крім згаданих вище найяскравіших випускників класу гобоя професора В. Цайтца, відмінну фахову підготовку та яскраві за втіленням музичного матеріалу виявила також інша чимала кількість випускників професора В. Цайтца:

О. Бойченко, В. Цвик, Є. Малахов, І. Карпін, М. Семьонов, Т. Гринюк, Б. Кміть, Г. Паллай, Б. Сидор, В. Шпуганич, І. Піщора, В. Гретчин, М. Глібовицький, Т. Огар, В. Бідняк, В. Костинюк, А. Гетто, Д. Мігунов, П. Мартинець, заслужений артист України, викладач ЛССМШ ім. С. Крушельницької Іван Карпін.

2.3. Співпраця львівської та білоруської гобойних виконавських шкіл

Окрему сторінку в історії львівської гобойної школи на сучасному етапі її розвитку складають відносини з білоруською виконавською школою.

Тісне зближення і співпрацю львівської та білоруської гобойних (та й загалом духових) шкіл, яке вплинуло на подальший їх розвиток, почалося ще в 1979 р. Саме тоді на Всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців на дерев'яних духових інструментах в Мінську зустрілися М. М. Закопець і Б. В. Нічков.

Творчі контакти обох шкіл здійснювалися за кількома основними напрямками: – участь виконавців-гобоїстів в білоруських та українських конкурсах; – навчання талановитих студентів у вузах Білорусі та України; – проведення українськими та білоруськими педагогами майстер-класів і концертів учнів і студентів; – спільне проведення науково-практичних конференцій з проблем духового виконавства; – обмін нотною літературою.

Першим білоруським конкурсом за участю львівських виконавців став відкритий Республіканський конкурс ДМШ і ССМУЗ в м. Барановичі в 1994 р., де зразу троє львівських гобоїстів – Василь Закопець, Кирило Омельченко і Андрій Іванків стали лауреатами конкурсу, отримавши відповідно дві перших і одну другу премії. На наступних відкритих Республіканських конкурсах в м. Барановичі (1995, 1997, 1999 рр.) Серед переможців були Юрій Літун (1 премія, м. Львів), Тарас Нестер (1 премія, м. Львів).

На Міжнародному конкурсі «Музика надії» (за двома віковими групами) (м. Гомель, 1998, 2001, 2004 рр.) відзначилися Юрій Хвостов³⁴ і Михайло Закопець, отримавши I і II премії. Також за високу педагогічну майстерність був нагороджений Дипломом доцент Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка Л. М. Закопець.

Серед українських конкурсів, в яких спільно брали участь і займали призові місця білоруські та львівські гобоїсти-виконавці, пригадаємо I, II, III, IV Міжнародні конкурси ім. Д. Біди (м. Львів, 1996; 2000; 2003; 2006; 2012 рр.), I Міжнародний конкурс музикантів-виконавців на дерев'яних духових інструментах «Фарбатони» (м. Канів, 2005 р.), I, II, III, IV Міжнародні конкурси юних виконавців на духових та ударних інструментах «Сурми Буковини» (м. Чернівці, 2004; 2006; 2008; 2010; 2012 рр.), Міжнародний фестиваль-конкурс «Мистецтво ХХІ століття» (Київ-Ворзель, 2006; 2007 рр.), Міжнародний конкурс «Сурма-98» (м. Рівне, 1998 р.).

Спілкування взаємно збагачувало музикантів Білорусі та України і позитивно позначалося на їх виконавській майстерності. Накопичували педагогічний досвід також їх наставники, які були членами журі цих змагань, і численні слухачі – педагоги вищих, середніх музичних навчальних закладів та дитячих музичних шкіл. В рамках конференцій завжди проходили концерти, майстер-класи, доповіді на різну тематику, обмін нотною літературою. На конкурсах, концертах, творчих зустрічах виступали кращі студенти та учні середніх спеціальних навчальних закладів Білорусі та України. Таким чином, відбувався безперервний обмін досвідом та вміннями двох виконавських шкіл, виявлявся взаємний вплив один на одного, що незмінно вело до підвищення загальної професійної майстерності як педагогів, так і молодих виконавців.

³⁴ Юрій Хвостов отримав I премію Відкритого республіканського конкурсу ім. Є. Глебова (Могильов, 2004).

Сьогодні активне творче спілкування двох шкіл триває, незважаючи на різні труднощі (економічні, політичні та ін.). Наприклад, в 2012 р. відбулися конкурси у м. Чернівцях (3–8 травня), Львові (24–30 жовтня), Гомелі (1–7 грудня), у яких взяли участь білоруські та львівські музиканти.

Відзначимо також, що багато вихованців цих двох шкіл успішно працюють як виконавці і педагоги в різних країнах світу. Таким чином, білоруська і українська духові школи впливають і на зарубіжні виконавство. Без сумніву, попереду нас чекають нові творчі зустрічі, конференції, майстер-класи та концерти молодих талановитих музикантів.

Вивчення історії формування та розвитку Львівської гобойної школи дає підстави для того, щоб зробити кілька важливих узагальнень. По-перше, слід зазначити, що вона спирається на два головні джерела: західно-європейське, яке є початковим, та російським, яке є вторинним, пізнішим. При цьому західно-європейське джерело традиції представляли дві школи – німецько-чеська та французька, і кожна з них культивувала високу естетичну якість звучання гобоя та високий рівень технічної оснащеності музиканта-виконавця гри, що розходилося із традиціями російської гобойної школи, похідної від німецької та чеської шкіл³⁵ і надалі сформованої власними виконавськими силами. Отже, у гобойній педагогіці і гобойному виконавстві міста Львова стався синтез головних ознак кількох європейських систем, серед яких провідне місце мали французька, німецько-чеська та російська школи.

По-друге, упродовж десятиліть значну еволюцію пройшла виконавська манера гри на гобої, яка зараз вирізняє музикантів-гобоїстів львівської школи з-поміж вихованців інших регіональних шкіл України. На початку післявоєнних років вона характеризувалася старою постановкою губного

³⁵ Зумовлено було це тим, що в кінці XIX – на початку XX ст. гру на духових інструментах (зокрема на гобої) в Росії викладали німці та чехи. Про це детальніше йшлося в першому розділі.

апарату з розтягуванням губів та значним натиском повітря, яке подавалося в інструмент, а виконавцям бракувало технічної простоти, легкості й невимушеності. У той час у радянському союзі гобой сприймався як оркестровий інструмент і не вважався технічним, і таке ставлення поширювалося на Львівську школу, незважаючи на те, що в країнах Західної Європи та в Америці існували віртуозні школи гри на цьому інструменті.

У 60-70-ті рр. ХХ ст. відбувся перехід на французьку систему. До того часу вважалося, що французька манера гри є не зовсім досконалою через вузький, обмежений звук. Однак ця позиція виявилась правильною лише частково: представники французької гобойної школи вміли грати і теплим, і повним звуком, вільно володіли усіма регістрами, мали рівний звук по всьому діапазону і поєднували красу тону із високою, досконалою технікою.

Оскільки представники львівської гобойної школи у 1940–1950-ті рр. суттєво відставали у володінні верхнім діапазоном інструмента, перехід до французької системи навчання і виконання виявився достатньо болісним, однак забезпечив якісні результати у подальшому.

Нинішній стан львівської гобойної школи та виконавську манеру її представників можна характеризувати наступними якостями та специфічними ознаками:

- 1) гнучкість і пластика звуковедення та голосоведення;
- 2) особлива ліричність та кантиленність;
- 3) специфічне тембральне забарвлення звуку, що зазначалося на всіх конкурсах і майстеркласах за участю представників школи;
- 4) вміння збагачувати тембральне забарвлення різноманітними відтінками, будуючи певний спектр відтінків, і дуже доцільно художньо ними користуватися.

3-поміж інших вирішальною є остання ознака, пов'язана із художніми проявами тембральних та технічних засобів гобойного виконавства. Гарний тембр інструмента лише у

сукупності із багатством відтінків та своєрідною технікою надає можливість створити художньо виправдане виконання, із доцільним і раціонально обґрунтованим використанням тембральних якостей інструмента. Музиканти львівської гобойної школи навчені тому, що лише тембрально наповнений звук гобоя здатний справляти повноцінне естетичне враження, що він має відповідати тій моделі, яка існує для тембру даного інструмента в суспільній свідомості.

На сучасному етапі розвитку львівської гобойної школи йї притаманні тенденції, прийняті в усьому світі, і головною з них є прагнення поєднати красу звуку і віртуозність. Це завдання є надзвичайно складним, тому на шляху його опанування музикантів-гобоїстів чекає ще багато роботи.

2.4. Методико-виконавські принципи львівської гобойної школи

Гобоїст та педагог І. Пушечніков зазначає: «Педагог-музикант, як взагалі будь-який педагог, це перш за все вихователь. Він нього вимагається висока культура й широкі знання, які не обмежуються вузькими професійними інтересами» [цит за 43, с. 89]. Музичний педагог повинен постійно перебувати у пошуках і наполегливо працювати, адже його робота потребує надзвичайного терпіння і, насамкінець, приносить велике задоволення від результатів.

За загальноприйнятими переконаннями, педагог має постійно працювати над збагаченням своїх знань, над опануванням теоретичних основ своєї педагогічної роботи. Практична діяльність педагога є тісно пов'язаною із теорією та дослідницькою працею. На жаль, далеко не завжди педагоги фіксують важливі методичні досягнення своєї багаторічної педагогічної роботи, хоча їх досвід може бути надзвичайно корисним для багатьох викладачів і учнів.

У зв'язку із цим виникає необхідна проблема надати опис методичних порад і настанов щодо навчання на певному музичному інструменті, й гобой не становить виключення з

цього правила. Кожен музикант-виконавець, що починає займатися педагогічною діяльністю, повинен чітко розуміти весь і процес навчання, і методи, за якими він бажає працювати. «Коли мене запитують, за якою школою краще навчати гобоїстів», – зауважує І. Пушечніков, – «я відповідаю, за своєю. Кожен педагог, якщо він відважився на цей серйозний шлях – навчати, повинен спочатку подумати, з яким навчальним матеріалом він буде працювати. Звичайно, зовсім не обов'язково кожному педагогу писати свою «школу», та й не кожен в стані це зробити. Важливо, щоб школа була у нього в голові, в думках, в серці, в продуманому плані» [цит за 43, с. 89].

Спираючись на дидактичний матеріал, підібраний спеціально під кожного конкретного учня, педагог має оволодіти методами індивідуального творчого підходу, додавати нові приклади, вдосконалювати методику, розширювати межі технічних можливостей музичного інструмента. Під час навчання своїх учнів, із метою поліпшення їх підготовки педагог має створювати нові підходи, долучати новий музичний репертуар, заохочувати своїх учнів цікавими виконавськими проектами тощо.

Прийнята зараз методика навчання гри на гобої вважається досить молодою й вимагає часу для подальшого становлення та апробації, однак можна сказати, що на сьогоднішній день вона суттєво збагатилася різними відкриттями, спрямованими на розв'язання специфічних технічно-виконавських проблем. Представники Львівської гобойної школи, узагальнюючи досвід зарубіжних шкіл гри на гобої, намагалися збагатити його принципами власної навчально-педагогічної роботи, унаслідок чого була створена унікальна методика навчання гри на гобої, основні положення якої подаємо нижче³⁶.

³⁶ Зауважимо, що багато основних положень цієї методики було викладено в навчальному посібнику «Методика навчання гри на гобої», виданого у Львові в 2002 р. [56]. Авторами цієї книги стали практикуючі виконавці та досвідчені педагоги Закопеч Мирон

Назва *гобой* походить з французької мови, від слова «hautbois», що буквально перекладається як «високе дерево», тобто від початку гобой був дерев'яним духовим інструментом, який мав високий регістр і протиставлявся фаготу – дерев'яному духовому інструменту низького, басового регістру. У музичному виконавстві нашого часу закріпилася не лише французька назва цього інструменту, а й французька система конструкції гобоя. Вона займає провідне положення, тому що «французькі» гобої за своїми технічними характеристиками значно перевищують інструменти німецької системи і саме вони дістали визнання і незаперечне лідерство в усьому світі, у більшості оркестрів та інших виконавських колективів. Гобої французької системи сьогодні виготовляються великою кількістю фірм, зокрема, у Європі це «Кольбе», «Колларт», «Юбель», «Хюллер», «Мьоннінг» у Німеччині, «Кабарт», «Рігута» у Франції, «Граслітц», «Лігнатон», «Аматі» у Чехії, «Спаделло» в Італії та ін., тому в якості звучання та механіці інструментів можуть траплятися деякі відмінності. Найбільшою популярністю користуються інструменти французького й американського виробництва (серед останніх – «Маріго», «Лаубе», «Лоре», «Рігута» та ін.). Майбутньому професійному гобоїсту вже від початку навчання варто обрати якісний інструмент французької системи.

Вдосконалення конструкції гобоя відбувалося протягом тривалого часу існування цього інструмента і продовжується у наш час. Нові моделі інструмента мають відмінності у конструкції, власні особливості звучання тощо. Вдосконаленню також підлягають інструменти, які входять у сімейство гобоїв – англійський ріжок, гобой д'амур та різноманітні геккельфони.

Перед початком навчання, якщо учень є здібним і

перспективним, педагог має звернути увагу на вибір інструмента і приділити цьому питанню особливе значення. Необхідно зважати на існування «кількох систем механізмів клапанів, унаслідок чого трапляються відмінності в аплікатурах. Наприклад, поряд з розповсюдженою системою гобоїв французького, німецького, чеського та американського виробництва існує ще й англійська система, яка часто застосовується й у Німеччині. Різниця полягає в тому, що звуки «сі бемоль» і «до» середнього регістру видобуваються за допомогою відкриття важеля, яким керує великий палець лівої руки та вказівний палець правої руки» [56, с. 31].

Можна пригадати ще кілька принципово важливих відмінностей, які впливають на постановку виконавського апарату і якість звуку. Передусім слід вказати на октавні клапани, на їхню кількість та спосіб дії «(проста дія, півавтоматична, автоматична, роздільні октавні клапани), кількість «очок» чи відсутність їх, функціонування додаткових клапанів, незначні розбіжності в довжинах інструментів, що призводять до різного розтягнення пальців виконавця, тембрально-акустичні характеристики та їх практична індивідуальність майже в кожній моделі гобоя тощо» [56, с. 38]. Ці чинники є надзвичайно важливими і мають бути врахованими. До них слід додати такий, як якість виготовлення, і приділити увагу кількості деревини корпусу, точності регулювання механіки, силі пружин, посадці, якості та герметичності подушок тощо.

Обов'язковою і надзвичайно важливою умовою для прийняття остаточного рішення щодо якості інструменту та доцільності його придбання має стати випробування на чистоту звучання, перевірка роботи клапанів у всіх регістрах звучання, особливо у крайніх. Варто перевірити роботу «трельних та резонаторних клапанів, здатність плавного з'єднання звуків, якість октавного передування, синхронність руху бокових та інших важелів, які впливають на роботу один одного. Важливою обставиною є здатність інструмента

точно інтонувати звук «ля» першої октави у режимі 440 коливань в секунду» [56, с. 43].

Попередня підготовка учнів для навчання гри на гобої.

За основними положеннями української музичної методології, заняття на духовому інструменті, у тому числі на гобої, слід починати у юному, дитячому віці. Враховуючи фізіологічні особливості організму дитини та організацію нервової системи, у дитинстві можна доволі легко засвоїти головні навички гри на гобої, а надалі швидко розвинути і вдосконалити їх. Цей феномен можна пояснити тим, що організм дитини перебуває в стадії розвитку й формування, а нервові процеси, які керують організмом, відрізняються надзвичайною гнучкістю і пластичністю. У дитячому віці засвоєння і закріплення основних навичок гри відбувається непомітно і не усвідомлено, а тому більш легко й активно, ніж у більш зрілому віці. По мірі дорослішання дитини розвивається її музикальність і триває процес поступового накопичення слухових уявлень. Обидва ці чинники є важливими складовими музичного виконавства.

Існує кілька методичних підходів до того, у який спосіб слід розпочинати навчання дітей гри на гобої. Один із них передбачає заняття на гобої із дітьми, які попередньо навчалися на інших музичних інструментах (фортепіано, скрипці тощо) і мають навички музикування й елементарні знання в галузі теорії музики. Відповідно до іншого, гобой є першим інструментом учня і паралельно з грою на гобої він вивчає історію й теорію музики, розвиває музичний слух, пам'ять та ритм, а також опановує початкові навички гри на фортепіано. Недоліками обох методичних підходів є те, що діти доводі пізно починають грати на гобої і в цілому долучаються до світу музики через цей інструмент приблизно у віці 9–10 років.

Більш раціональною і необхідною нам видається попередня підготовка майбутніх гобоїстів. На наш погляд,

знайомство із музикою і духовим інструментом має починатися раніше, у віці 6–7 років.

Із цією метою слід починати навчання на іншому інструменті, наприклад на блок-флейті, яка має доволі просту конструкцію, є зручною у користуванні і відрізняється доволі легким способом звуковидобування. Навчаючись грі на блок-флейті, учень зможе отримати початкові виконавські навички, які він згодом зможе задіяти на гобої. Передусім, це опанування техніки виконавського видиху, утворення амбушюра та розуміння специфіки його роботи, засвоєння аплікатури, що є близькою до гобойної. Первісна гра на блок-флейті може стати основою для опанування у майбутньому іншого інструменту духової групи.

Щодо гобоя та інших духових, суттєвою підтримкою у початковій підготовці могло би стати виготовлення «дитячого» інструментарію: гобоїв- піколо, фаготів-піколо тощо. У такому випадку система навчально-методичного виховання музиканта-духовика від початкового етапу навчання могла б стати більш раціональною. До речі, маломірні дитячі інструменти має сімейство струнно-смичкових – це скрипки та віолончелі. Якщо врахувати ці обидва чинники, навчання на гобої можна було б починати у віці 6–7 років і протягом попереднього етапу ввести учня у світ музики і ґрунтовно підготувати його до занять на основному інструменті.

Постановка губного апарату при грі на гобої.

Проблема постановки губного та виконавського апарату є однією з найнеобхідніших умов якісного навчання гри на гобої та успішного його завершення. Загалом виконавська постановка гобоїста, до якої учня слід готувати від найперших занять, передбачає багато різних чинників: «правильне положення корпусу, голови, ніг при грі на інструменті, деякі особливості постановки пальців та їх контакти з клапанами, а також виконавське дихання та його

значення при грі на гобої» [56, с. 59]. Враховуючи їх важливу роль у формуванні виконавської майстерності гобоїста, варто зупинитися детальніше на розгляді кожного з них.

Губний апарат та його правильна постановка у гобойному виконавстві є «запорукою утворення сильного й тембрально збагаченого звуку, що ллється вільно і невимушено. Правильне формування й робота губного апарату створює передумови для чистого інтонування. Спосіб роботи губного апарату, складання губ та язика, їх положення й ступінь напруження при грі на духових інструментах визначається поняттям «амбушюр» (французьке «*ambouchure*», від «*bouch*» – рот). Правильна робота амбушюра також передбачає чіткі й скоординовані дії усіх інших компонентів виконавського апарату – дихання, пальців тощо. Добрий амбушюр дає гобоїсту змогу легко керувати нюансуванням, особливо в крайніх регістрах» [56, с. 62].

Формувати правильне положення губного апарату варто вже від найперших занять. Слід пояснювати учневі, що через губний апарат забезпечується зв'язок тростини з язиком та її утримання у потрібному положенні. Слід приділяти увагу тому, щоб учень вчився тримати губи в округлому, ненапруженому стані і складав їх як подушечку, на яку лягає тростина. Варто від початку навчити учня самоконтролю, відчуттю того, щоб не видавати вперед підборіддя і не затискати щелепи. Учень має сформувати відчуття зручності і певної розслабленості амбушюра, не напружувати м'язів губів та обличчя, навчитися вільно пропускати повітря ротовою порожниною. «Губи при цьому, ніби притримуючи тростину, чутливо реагують на зміну тиску, відповідаючи вимогам динаміки, регістрів звучання, створюючи оптимальні умови для вільного проходження в тростину повітряного потоку. Губи не повинні механічно стискати пластинки тростини, дозволяючи їм вільно вібрувати, однак мають здійснювати контроль над звуковидобуванням і звуковеденням» [56, с. 64].

Робота губ, їхнє напруження та розслаблення регулюється різними м'язами обличчя. Головними є пов'язані і взаємодіючі між собою коловий ротовий м'яз і радіаторні м'язи. Загальновідомо, що специфічна розвиненість амбушюра гобоїста напряму залежить від їх розвиненості, рухливості, витривалості і сили. «Основна функція губ полягає у створенні опори для тростини, що визначає чистоту інтонування, регулює ступінь розкриття звукового отвору, тобто апертури тростини, сприяє утворенню ліпших умов для якісного звукоутворення. Надзвичайно важливою є участь і роль в утворенні амбушюра щелеп та зубів виконавця. Окрім того, велике значення для формування правильного амбушюра має й кут нахилу інструменту, що визначається емпіричним шляхом, виходячи з фізіологічних особливостей учня. Кут нахилу інструмента здатен компенсувати ті чи інші аномалії в будові щелеп та зубів гобоїста. У всіх випадках необхідно слідкувати за тим, щоб тримати голову прямо, оскільки нахил чи відкидання голови може призвести до додаткових змін у звучанні» [56, с. 65].

Тож, завданням педагога має стати формування в учня природного амбушюра без затискання і напруження, виходячи з основних його функцій – підтримки й регулювання апертури тростини, створення умов для гарного звуковидобування, що і є кінцевою метою утворення амбушюра. Методичні поради тут мають бути наступними: подавати вперед центр підвернутих губ, розташованих перед круглими м'язами, неначе вимовляється голосний звук «о», тоді як самі губи мають щільно обіймати середину тростини в єдиній точці. Ця точка, яку гобоїсти називають «носиками», працює окремо від іншої частини губ і бере участь в атаці й веденні звуку. Тож, вкажемо на характерні ознаки правильно поставленого амбушюра:

1. Межі білого й червоного покривів обох губ майже сходяться в центрі в єдиній точці на тростині. Ця точка обов'язково повинна бути віддаленою від площини зубів на

певну відстань, «носики» обіймають тростину за емаль, тобто вище заточки (поля вібрації). Це важливо.

2. Верхня частина підборіддя не затиснена, а розтягнута у вигляді певного півкола.

3. Основне навантаження припадає на коловий ротовий м'яз, решта ж м'язів знаходяться в стані спокою [56, с. 66].

Формування амбушюра є тривалим процесом, що вимагає щоденної праці. Перешкодою правильному розвитку амбушюра на початковому етапі навчання може стати надмірне напруження. Роботу над розвитком техніки і м'язів губного апарату слід поєднувати із системною роботою над звуком, диханням тощо. Витривалість губ і усього виконавського апарату слід розвивати, долучаючи комплекс спеціальних вправ, що допомагають у цьому, та правильно підбираючи інструктивну літературу (гами, етюди, п'єси технічного характеру тощо).

Положення корпусу, голови, рук, ніг та особливості постановки пальців при грі на гобої.

Надзвичайно важливе значення для успішного оволодіння гри на гобої має правильна постановка виконавського апарату – положення корпусу, голови, рук, ніг, пальців під час гри на інструменті. Пояснення принципів правильної постановки має ґрунтуватися на зазначенні тих наслідків, які можуть виникати у разі порушень.

Так, положення корпусу повинно бути прямим та ненапруженим. Відчутти потрібне положення корпусу своїми м'язами учень зможе у випадку, якщо він стане спиною до стіни і торкнеться її потилицею, лопатками і п'ятами ніг. Далі таке положення корпусу тіла потрібно пригадати і відтворити, відійшовши від стіни. У такому положенні слід тримати корпус під час гри на гобої. Учень не слід нахилити уперед голову (доволі часте порушення) і для запобігання цього рекомендується проводити заняття із високо піднятим попітром.

Під час гри стоячи, як це практикується у перший рік занять, ноги учня слід поставити у такий спосіб, щоб корпус здобув максимально можливу стійкість, але, водночас, не затискалися природні рухи. Треба обрати опорну ногу (найчастіше нею стає ліва нога) і тоді іншу слід виставляти трохи вперед та в сторону (праву – вправо, ліву – вліво). Практика показує, що найзручнішим є положення із рівномірним чергуванням розподілу навантаження на обидві ноги.

Юному гобоїсту багато доводиться грати сидячи і в такому положенні «ускладнюється робота м'язів черевної порожнини, а опора корпусу переноситься на стегнову частину тіла й хребет. Корпус і голова повинні розташовуватися прямо, не затискатися й утримувати стійке положення. Лікті зігнутих рук повинні трохи відступати від ребер грудної клітини, щоб не сковувати свободу їх рухів, плечі не повинні підійматися (таке ж положення рук зберігається й при гри стоячи). При гри сидячи деякі гобоїсти іноді сильно відкидаються назад чи сильно нахиляються вперед. В таких випадках значно посилюється навантаження на хребет, що є не цілком безпечно для здоров'я, оскільки в такому положенні дуже швидко приходить втома. Нахиляючись вперед, гобоїст затискає м'язи черевної порожнини, ускладнюючи їхню роботу, що суттєво відображається на якості гри. Добре розвиненій техніці пальців гобоїста, без якої не можна вважати себе професійним музикантом, передує правильна постановка пальців виконавця» [56, с. 74].

Пальці гобоїста, окрім великих, повинні знаходитися в напівзігнутому положенні. Клапани інструмента прикриваються м'якими подушечками пальців, які є дуже чутливими, оскільки на них зосереджується велика кількість нервових закінчень. При гри на гобої пальці обов'язково повинні бути сильними, гнучкими, моторними, еластичними (на відміну від раніше побутуючої думки про їхню цілковиту розслабленість при гри), а при натисканні на клапани їхні

рухи є точними, швидкими і без зволікань. Та головне їхнє завдання полягає у способі натиску на клапан – точка натиску пальця на клапан повинна бути не у верхній його площині, а у нижній. Такий принцип роботи пальців продиктований акустичними законами звукоутворення. На початкових заняттях, присвячених постановці при грі, слід притримуватися і правильної постановки кистей рук, яка полягає в тому, щоб зап'ястя були наче ввігнуті в сторону інструмента, а пальці розташовувалися до осі гобоя під прямим кутом. На початку це втілюється в перебільшеній формі, однак згодом постановка автоматизується і набуває природних обрисів. Звичайно, при формуванні правильної постановки корпусу й роботі над пальцевою технікою слід враховувати деякі специфічні особливості самого інструмента і його конструкції.

Виконавське дихання при грі на гобої, його значення. Початкові вправи для постановки виконавського дихання та його розвиток.

Музичний звук є одним з головних чинників виразної гри на духовому інструменті. Тому звертати увагу учня на звучання гобоя та акцентувати на успіхах учня у видобуванні звуку слід від самих перших уроків. Головним завданням початкових і всіх наступних занять має стати виховання культури виконавської майстерності та культури звуку. В учня слід систематично виховувати прагнення до художньо-творчої виразності виконання, навіть якщо він грає технічні вправи. Також слід розвивати в учня музичний слух і слухову уяву, що є запорукою гарного й виразового звуку. Формувати слухову уяву потрібно на основі вміння слухати й аналізувати, і в цьому процесі надзвичайно важливого значення здобувають настанови досвідченого педагога.

«Добра якість звуку визначається чистою інтонацією, динамічною різноманітністю, тембровим забарвленням... Звук повинен бути чистим, без будь-яких призвуків і

шипіння від струменю повітря, що вдувається в інструмент, а моменти зміни дихання – непомітними. У вмінні видобувати з інструмента найкращі фарби, у вмінні керувати звуком, правильно використовувати можливості інструмента для передачі змісту твору і виявляється майстерність виконавця» [цит за 43, с. 98].

Музично-виконавський звук є засобом художньої виразності і складається з кількох взаємопов'язаних компонентів – це «атака та переривання звуку, рівність звуку, тембр та вібрато, протяжність звуку, сила звуку, інтонація (художнє інтонування), нюансування як виконавський прийом, виразні можливості дихання (головним чином, видиху) та ін. Усі вони перебувають у тісному взаємозв'язку і розглядати кожен з них окремо можна лише умовно» [56, с. 86], а відсутність чи недостатня якість хоча б одного з них може призвести до антихудожнього звучання в цілому. Тому в учня слід сформулювати уяву про якісний звук на основі сукупності усіх цих компонентів, надавши відомості про їх формування та розвиток. Учневі слід пояснити, що гра на духових і досягнення провідних виконавців головним чином знаходиться у площині мистецтва видобування і ведення звуку, із його проявами у виконавській техніці, що високопрофесійне звучання духових є результатом взаємодії правильної роботи амбушюра та правильно поставленого виконавського дихання.

Одним з компонентів, без якого неможна утворити музичний звук на духовому інструменті, є виконавське дихання. У випадку гри на гобої оволодіння основами виконавського дихання має свою специфіку: цей інструмент відрізняється від усіх інших духових маленькою тростиною з дуже вузьким отвором, що може пропускати під сильним тиском невеликий струмінь повітря. Тростина є дуже чутливою й реагує навіть на невеликі зміни в амбушюрі, тому виконавський апарат і м'язи, якими скеровується

дихання, мають бути підготовленими, добре розвиненими і натренованими.

Функції звуку як такого несе в собі струмінь повітря, що подається в інструмент. Тож, можна казати, що звуком вже є самий видих гобоїста, як найважливіша фаза виконавського дихання. Взаємодіючи з м'язами губного апарату, видих стає вирішальним за значенням для утворення, ведення звуку, а також у різних його проявах у тих чи інших різновидах гобойної техніки.

«Володіння технікою видиху визначає кількісний та якісний арсенал технічних прийомів гобоїста, тим самим сприяючи розширенню виразових засобів та, водночас, суттєво розвантажуючи роботу інших компонентів виконавського апарату – губів, язика, пальців. Досконале володіння технікою правильного видиху сприяє вивільненню психоемоційної свободи виконавця, дисциплінує ритміку, але впливає на точність й стійкість інтонування в процесі гри» [56, с. 89].

Регулювання певного та постійного рівня тиску під час подачі в інструмент струменя повітря є можливим лише за умов правильного видиху. Функції такого видиху є складовою відомого поняття «видих на опорі». Для практикуючого музиканта-виконавця, дихання «на опорі» – це тиск повітря в легенях, порожнині рота й перед тростиною гобоїста, що створюється свідомо, постійно підтримується й керується тренуваними губами та стисненими м'язами черевного пресу, які скорочуються у процесі видиху, у сукупності із протидіючою силою опору пружини тростини протягом усієї фази видиху, що значно триваліша за фазу вдиху.

Тож, «опора» – це відносно замкнений повітряний стовп, що утворюється у корпусі виконавця унаслідок вдиху і має дві своєрідні точки опори – нижню (діафрагма й черевний прес) та верхню (опір тростини). «В момент атаки цей повітряний стовп весь повинен прийти в рух – від нижньої до верхньої опори включно, стискаючи стовп повітря, який

знаходиться в інструменті. В результаті цього стиску молекули стовпа повітря, що знаходяться в інструменті, миттєво починають рухатися, одночасно з коливаннями тростини. Тому звук на гобої з'являється відразу, одночасно з початком звуковидобування (на відміну від старого прийому, коли виконавець у момент видиху утримував грудну клітку у положенні вдиху)» [56, с. 90]. З усіх трьох типів виконавського дихання – грудного, черевного та змішаного – у гобойній педагогіці та гобойному виконавстві львівської школи перевага надається змішаному типу, із опорою на черевний прес.

Оскільки у процесі виконавського дихання починають працювати усі м'язи, «чистого» типу дихання не існує, тому вище наведений поділ на типи є доволі умовним. Найбільш сприятливим для утворення якісного звуку є змішаний тип, при якому у роботу включаються усі м'язи дихального апарату. Враховуючи це, у своєму виконавстві гобоїсти послуговуються вказаним типом дихання.

Працюючи із учнем над постановкою дихання, педагог має брати до уваги фізіологічні відмінності дихання у малолітніх дітей та учнів підліткового віку від особливостей дихання дорослого виконавця, який має розвинену і цілком сформовану м'язову систему. Оскільки інтенсивність дихання дитини чи підлітка є помітно слабшою, учні можуть швидко втомлюватися, втрачати увагу і працездатність, унаслідок чого матеріал сприймається і закріплюється не настільки ефективно, як хотілося б педагогу, а результат навчання стає не настільки яскравим. «Таким чином, має бути створений відповідний режим занять, при якому б загальна втома не відображалася на диханні. Не слід вимагати від учнів виконання довгих фраз та високих нот, які потребують інтенсивного видиху й не завжди виходять. Педагогові необхідно уважно слідкувати за диханням учня, керувати ним, не допускаючи надмірно глибокого вдиху та інтенсивного видиху» [56, с. 92].

Надзвичайно важливий вплив на виконавське дихання та його якість спричиняє фаза вдиху, тобто набору у легені повітря. Виконавський вдих має бути коротким і надзвичайно інтенсивним. У ньому беруть участь діафрагма та зовнішні міжреберні м'язи. Для того, щоб набрати потрібну кількість повітря, майбутній виконавець має навчитися регулювати рефлекторне розтягування всіх стінок живота, які трохи видаються вперед (особливо бокові, тобто в роботі задіяна діафрагма, а не лише його передня ділянка) і регулювати розширення грудної клітини в усіх чотирьох напрямках - передньому, задньому та бокових.

Характерною помилкою початківців, яка стає наслідком порушення або неправильного відчуття роботи діафрагми та грудних м'язів, є момент вдиху із підняттям плечових м'язів вверх. Вона коригується спеціальними дихальними вправами, які сприятимуть уникненню підняття плечей під час вдиху. Постановка правильного виконавського вдиху є тривалим процесом, і для його відпрацювання слід долучати комплекс спеціальних вправ. У будь-якому випадку, слід пам'ятати, що визначальним у складній системі взаємодії «амбушюр – видих» має стати саме видих, тож над постановкою видиху «на опорі» слід працювати надзвичайно наполегливо, а самий цей процес формування правильних відчуттів повинен відбуватися поступово і кінцевим його результатом мають стати відчуття взаємодії м'язової роботи амбушюра і дихання.

В учнів можуть виникати певні труднощі розуміння поняття видиху «на опорі». Для подолання цієї перешкоди необхідно знаходити альтернативні способи пояснення, наприклад, засоби та образи асоціативного мислення, які були б доступними для рівня розвитку свідомості учня. Корисними тут можуть бути не лекції, а малюнки, схеми, різноманітні приклади зі світу дитини.

Для закріплення засвоєного принципу принцип видиху «на опорі» також можна скористатися спеціальними

вправами, що ґрунтуються на розумінні дитячої психології. Лише тоді, коли постановка виконавського дихання буде відпрацьованою, можна розпочинати роботу над звуковими вправами на інструменті.

Виконавське дихання доведеться постійно розвивати і вдосконалювати у процесі тривалих і систематичних занять, заснованих на спеціальному матеріалі – технічних вправах, гамах, етюдах, п'єсах різного ступеня складності. Уся ця кропітка робота виявиться плідною лише в тому випадку, якщо в результаті будуть напрацьовані стійкі гнучкі навички, придатні для майбутньої виконавської діяльності гобоїста. Особливого значення матимуть навички володіння виконавським видихом, що сприятимуть утворенню якісного звуку. Поступове накопичення цих навичок сприятиме формуванню технічної бази гобоїста, що слугуватиме подальшому опануванню мистецтва гри на гобої. Початковий період гри є надзвичайно складним і кропітким процесом, протягом якого має бути закладений фундамент для успішного розвитку у подальшому, протягом усіх наступних етапів навчання.

Педагоги львівської гобойної школи для спрощення роботи з учнем у початковий період навчання і з метою концентрації його уваги безпосередньо на диханні, положенні губ і роботі язика, тобто на найголовніших складових процесу звукотворення, радять присвятити перші заняття видобуванню звуків лише на одній тростині, без участі самого інструменту. У разі звуковидобування одразу на гобої учень має одночасне слідкувати за великою кількістю завдань – правильним положенням губ, пальців, рук, тростини, постановкою корпусу, диханням та ін., що є для учня-початківця досить важким заняттям і може призвести до перенапруження, порушення концентрації та координації. Видобуванням звуку на тростині, навпроти, «виключає перенапруження нервово-м'язової системи учня, скеровує його увагу на засвоєння правильної постановки

амбушюра. Вправлятися потрібно, допоки не буде впевненого правильно засвоєного звуковидобування. Після того, як учень вільно видобуватиме звук на тростині і витримуватиме його протягом певного часу, слід приступати до звуковидобування безпосередньо на інструменті» [56, с. 94].

На початковому етапі навчання тростина має бути якісною та легкою, це сприятиме вільному видобуванню музичних звуків. Якщо звуки виходять різкими, не слід акцентувати на цьому увагу учня, щоб не сформувати в нього комплекс неповноцінності і не позбавити інтересу до наступних занять. Однак необхідно наполегливо добиватися формування повного й рівного звуку, формувати в учня здатність витримувати цілу ноту в помірному темпі, не міняючи її висоти, разом із учнем аналізувати й закріплювати м'язові відчуття роботи дихального апарату, коли вдається видобути гарний звук. Практика доводить, що гобоїст-початківець не може одразу виконувати всі вимоги викладача стосовно роботи амбушюра та видиху, і це є цілком природним явищем, оскільки учень має одночасно спостерігати за кількома компонентами правильної постановки гри на гобої та за їх одночасним дотриманням.

Головним недоліком майже усіх початківців є швидкий розхід повітря, а також напряду пов'язана із цим нестійкість музичної інтонації. Обидва ці недоліки можна пояснити нерозвиненістю амбушюра, несформованою силою та гнучкістю його м'язів, та недосконалою роботою дихального апарату. Так, наприклад, зробивши правильний вдих, учень може надмірно затиснути м'язи пресу для того, щоб подати повітря в амбушюр, і цими діями він затискає роботу діафрагми, унаслідок чого видих здійснюється з верхньої частини грудної клітини і не має потрібної опори, тому є затисненим і некерованим. Такий видих руйнує роботу амбушюра або суттєво обмежує її. З метою запобігання такого роду затиснень учню слід робити артикуляційні вправи, скеровані на формування дихального апарату.

Важливим є відпрацювання правильної манери видиху, коли учень, дуючи в тростину, відчуває, як веде повітря, що вдихається, від середини тростини через увесь інструмент. Увесь цей процес він має відчувати й контролювати м'язами. Під час видиху необхідно слідкувати за тим, щоб повітря, яке подається до інструмента, не втрачалося намарно, проникаючи поміж губами, а повністю потрапляло через тростину в гобой. Якщо частина повітря все ж таки втрачається, відбувається порушення правильного видиху «на опорі», і це негативно позначається на видобутому звуці та його якості.

Початкові вправи на гобої слід розпочинати зі звуків натурального звукоряду. «Застосування аплікатурних комбінацій пальців правої руки надає стійкості в грі, що є важливим чинником початкового етапу навчання й полегшує процес подальшого засвоєння аплікатури на гобої. Слід пам'ятати, що на початковому етапі навчання процес вивчення аплікатури не повинен бути головним завданням, що спостерігається досить часто. Інструктивно-тренувальний та художній матеріал, викладений в існуючих посібниках для гобоя французької системи, розроблений так, що процес запам'ятовування учнями аплікатури відбувається поступово і природнім шляхом. Головне завдання – правильно використовувати цей матеріал для постановки початкових навиків гобоїста» [56, с. 97].

І. Пушечніков вказує на те, що техніка пальців пов'язана з амбушюром, диханням, язиком і казати про неї окремо практично неможливо, оскільки складний рухомий апарат виконавця являє собою тісну взаємодію усіх компонентів. Зокрема координація рухів кожного виконавського компоненту з іншими вимагає бездоганної синхронності та об'єднує діяльність всіх елементів в єдиний виконавський процес музиканта [43, с. 105]. Тож, аплікатурну техніку можна розглядати ізольовано лише з метою поглибленого вивчення виконавського апарату гобоїста.

Досконала виконавська техніка завжди є результатом копії, систематичної роботи, яка триває протягом усього творчого життя навіть у видатних музикантів. «Техніка пальцевого апарату є досконалим, високоорганізованим й дисциплінованим володінням аплікатурою й звуковидобуванням, що дає можливість музиканту ефектно відображати у звуках найрізноманітніші настрої» [цит за 43, с. 105]. Переконливим у цьому сенсі є зауваження професора С. Розанова: «Техніка пальців – це діяльність не лише м'язева, але й психічна, й оволодіння технікою є, перш за все, набором вольових функцій, спочатку свідомих, які далі, завдяки частим вправам, стають автоматичними» [цит за 43, с. 105]. Серед чинників сприяння формуванню виконавського апарату в учня-початківця слід зазначити наступні: вік початку навчання; правильну постановку пальців кистей та рук; гнучкість та еластичність пальців; відносну силу пальців; самостійність кожного окремого пальця; моторність пальців; методичність в підборі етюдів і репертуару.

Велике значення надається правильному підбору етюдів та художнього матеріалу, при цьому технічні та художні завдання мають знаходитися у нерозривній єдності. Учень має навчитися досягнути музичний твір у цілому, тоді він зможе по-справжньому оволодіти технічною стороною. Практика педагогів львівської школи засвідчує, що сприйняття музичного твору лише через його технічні труднощі та намагання подолати їх як перешкоду гарної гри не може стати метою навчання, оскільки не приносить ані користі, ані результату. Підвищувати рівень складності навчального матеріалу слід поступово, підбираючи твори й етюди індивідуально, на основі музичних здібностей та особливостей підготовки кожного учня, і це може посприяти інтенсифікації його музичного розвитку і технічного зростання. Тож, «техніка – це не лише рухливість, легкість чи чіткість, це ще й, мабуть, найголовніше в музиці – володіння звуком. Якщо кожен звук буде красивим та

осмисленим, лише тоді можемо сміливо говорити, що набута техніка здатна служити важливим виразовим цілям, що вона є тим необхідним елементом, без якого неможливо розкрити зміст музичного твору» [цит за 43, с. 106].

Характеристика первинного звуковидобування та робота над звуком.

Розпочинаючи заняття з учнем, педагог має враховувати, наскільки відповідальною і психологічно складною справою має стати видобування на інструменті першого звуку. Перш ніж приступати до цього, учневі треба дати точне пояснення того, що являє собою амбушюр, якою є специфіка його роботи, яким має бути спосіб видиху і як він пов'язаний з амбушюром, розповісти про те, як утворюється звук на гобої, показати реєстри інструмента, технічно-виразну наспівно-виразну гру тощо. Ілюстрація педагога може зацікавити учня і спонукає його до того, щоб навчитися грати самому.

Розплановуючи початкові заняття, педагог скеровує увесь навчальний процес у потрібне річище, що надає заняттям систематичного характеру. Тут мають бути відображені:

- способи вирішення головного завдання – правильної постановки виконавського апарату;
- методи, що сприяють розкриттю кращих задатків учня, розвитку його здібностей та виконавської техніки;
- вирішення питань виховання учня.

Запорукою успішного досягнення мети мають стати творчий підхід педагога до своїх обов'язків, використання нових педагогічних методів і прийомів, взятих з практики, теорії та окремої роботи із кожним учнем, постійне прагнення активізувати заняття, розвинути в учня творчу активність та ініціативу, зацікавити його та сформувати в нього навик до повсякденної праці.

Важливим чинником розвитку музично-виконавських здібностей учнів-гобоїстів має стати продуманий вибір

навчального репертуару. Він має бути різним за музичним стилем, формою та фактурою. Твори мають відповідати виконавським можливостям учня, однак педагог може поповнювати індивідуальні плани учнів музичними творами, які можуть додатково забезпечити заняття необхідними художніми вимогами. Правильна початкова робота із планування і проведення занять, а також із підбору музичного матеріалу є основою усього подальшого навчання. Педагогові дуже важливо якісно її підготувати і провести, тому що недоліки, допущені на початковому етапі, надзвичайно важко виправити в подальшому, тож вони можуть призвести до припинення навчання.

Музичний звук – це фізичне явище, викликане періодичними коливаннями тіла в пружному середовищі. У гобої джерелом таких коливань є тростина, яка під час видиху рухає повітряний струмінь, що знаходиться в порожнині інструмента. Корпус гобоя відіграє у цьому процесі роль резонатора. Музичний звук, видобутий у такий спосіб, має «певну висоту, силу тембру й тривалість. Основними характеристиками високопрофесійного звуку є чиста інтонація, динамічна різноманітність, темброве забарвлення й необхідна тривалість. Звук повинен бути чистим, керованим, без призвуків і шипіння від струменю повітря, що видихається» [56, с. 135]. Естетична краса гобойного звуку досягається виразністю поєднання тонів, яка стає основою для втіленням художніх образів. Майстерність виконавця полягає у вмінні видобувати з інструменту найкращі барви, керувати звуком та правильно використовувати його для втілення змісту твору.

«На початковому етапі навчання особливо часто спостерігається проблема відсутності уваги учня до якості звуку. Це пояснюється недостатньою розвиненістю відчуття контролю за всіма складовими виконавського процесу під час гри на гобої. Формування цього навичку потребує певного часу і стає наслідком тренування вольових зусиль, уваги й

слуху. Звук, як засіб виразності, перебуває в нерозривному зв'язку з іншими елементами виконавства, тому робота над покращенням якості звуку має тривати не ізольовано, а в контексті роботи над вдосконаленням інших засобів виразності» [56, с. 135].

Покращити якість звуку гобоїста-початківця допоможуть деякі спеціальні вправи. У першу чергу це гра матеріалу кантиленного характеру, над яким треба працювати в повільному темпі, що дає учню можливість зосередити всю увагу на контролі за диханням та усім виконавського апарату, відчути його можливості і спрямувати їх на розкриття того чи іншого художнього завдання, залежно від музичного твору чи його окремої побудови. Разом із тим, робота над звуком у побудовах такого роду не настільки виснажує учня й тому є більш продуктивною. На відміну від конструктивних вправ, позбавлених будь-якого художнього змісту, учень може концентрувати свою увагу на музичній темі та її емоційному забарвленні.

Водночас, для розвитку виконавського дихання та покращення інтонації можуть бути корисними технічні вправи, у яких окремі ноти слід програвати у повільному темпі. У контексті взаємопов'язаності усіх елементів виконавської техніки вони є придатними і для роботи над вдосконаленням якості музичного звуку.

Важливе значення для утворення якісного звучання надається тростині гобоя, яка має безпосередній вплив на тембр, інтонацію, динаміку, легкість видобування звуку тощо. Тому на педагога має контролювати якість і стан тростини разом із учнем, оскільки останній ще не має достатнього досвіду для цього. Тож, саме роботу над звуком слід вважати основою кожного заняття, а головною метою усіх занять має стати формування навичок якісного звуковидобування.

Від перших уроків перед учнем потрібно ставити конкретні завдання щодо звуковидобування і звуковедіння,

виходячи з наявного рівня оволодіння інструментом, щоб початкові недоліки не перетворилися надалі на неправильну виконавську манеру. Викладачі львівської гобойної школи наполягають на тому, що культура ведення звуку на гобой повинна бути такою ж, як у академічних вокалістів, зокрема у техніці співу *bel canto*. Слід відпрацьовувати роботу над розвитком *legato*, тобто зв'язного поєднання звуків, без якого наспівний, виразний звук просто не існує. Цю роботу слід розпочинати з перших уроків, показуючи учневі на інструменті приклади зв'язного поєднання. Згодом, поступово, у процесі наполегливих занять в учня сформуються навички відтворення потрібного звучання і самоконтролю на основі накопичених слухових вражень та м'язових відчуттів.

Іноді замість плавного поєднання звуків у грі учнів-гобойістів трапляється ніби «виштовхування» кожного звука, яке педагоги називають «жуванням». «Цей недолік присутній навіть у грі більш підготованих учнів, й його буває важко виправити. Монотонність гри на інструменті завжди справляє гнітюче враження й тому з самого початку навчання слід акцентувати увагу на цій стороні виконавства. Важливою проблемою виявляється робота над динамікою звуку, яка не дає швидких результатів на початкових етапах навчання. Досягти майстерності в цьому питанні вдається лише з роками кропіткої й наполегливої праці» [56, с. 138].

Роботу над динамікою не слід розуміти лише як виконання виписаних автором музичного твору динамічних відтінків. Такий підхід є суто формальним, ведення звуку стане кволим і не відобразить художньої сутності музики, яка виконується. Завдання педагога полягає у роз'ясненні учню значення кожного динамічного нюансу, виходячи зі змісту усього твору та кожної окремої мелодичної побудови. Звертаючи увагу на образність, можна розтлумачити сюжет твору, визначити образи та їх розвиток, виявити кульмінацію як найвищу точку емоційного напруження тощо. У розумінні

пояснень педагога учневі мають допомогти слуховий досвід, розвинена уява і загальна музична культура.

На початковому етапі навчання ці завдання будуть значно простішими, ніж надалі, однак розвивати учня слід саме в такому напрямку й таким чином. У великій пригоді стане співання п'єс – гнучкіший та податливіший голос підкаже юному гобоїсту найменші нюанси і динамічні відтінки, а надалі їх можна буде відтворити на гобої. Одним з найважчих, але потрібних завдань гобойного навчання є досягнення динамічно різнобарвної гри, вміння передати всю шкалу динамічних відтінків, дотримуючись відчуття міри і пам'ятаючи про те, що всі відтінки мають «звучати» у межах динамічного діапазону інструмента.

Важливою ознакою виразності звуку є принцип вібрато, що зближує звучання гобоя із людським голосом, додає йому тепла і м'якості. Але роботу над вібрато не слід починати на ранньому етапі, слід почекати укріплення виконавського апарату учня та формування в нього власних естетичних уявлень та художнього смаку. Передчасне навчання цього прийому може призвести до суттєвих порушень чистоти інтонування. Оскільки фізичною опорою вібрато, при постійному контролі «видиху на опорі», є швидке чергування нюансів *mp < mf > mp < mf >*, будь-який інший спосіб призведе до небажаної зміни інтонації. Запорукою утворення правильного вібрато є наявність «опори», а надмірна чутливість інструмента та його тростини дозволяє гнучко й тонко керувати веденням звуку. Учні треба навчитися самоконтролю і слідкувати за тим, щоб не допустити інтонаційних недоліків, й обирати швидкість самого вібрато залежно від характеру музики, що виконується.

«Будь-яке вібрато є певним виконавським навиком, ступінь розвитку й використання якого залежить від розвитку багатьох виконавських елементів, перш за все художнього й творчого мислення. Над вібрато слід працювати спеціально, використовуючи для цього спеціальні

вправи, далі короткі нескладні мелодії пісенного характеру. Слід підкреслити, що у роботі над вібрато необхідний м'язовий контроль за роботою виконавського апарату при ретельному слуховому контролі з відповідністю до музичної виразності.

Композитори дуже рідко в нотах вказують місця застосування вібрато. Однак, незважаючи на всі складності виконання та використання цього прийому, цей засіб художньої виразності дає великий ефект при вмілому його використанні, сприяючи більш повному розкриттю змісту художнього матеріалу» [56, с. 142].

У музиці трапляються такі види вібрато:

1. гортанне вібратор – утворюється за участі голосових зв'язок;

2. діафрагмальне вібратор – утворюється за участі роботи м'язів діафрагми;

3. гортанно-діафрагмальне вібратор – утворюється за участі одночасної роботи голосових зв'язок та діафрагми;

4. губне вібратор – утворюється унаслідок з'єднання і розширення губної щілини.

Учням слід рекомендувати лише діафрагмальне вібрато.

Працюючи удосконаленням своєї майстерності, гобоїст все більше він відчуває потребу у використанні вібратор у кантілені та різноманітних штрихових комбінаціях, усвідомлюючи значний виразовий потенціал цього виконавського прийому. Користуватися вібратор слід обережно, із відчуттям міри.

Є. Носирев надає чіткі поради і зауваження щодо використання вібрато: «Виконуючи соло гобоя в оркестрі з якимось іншим чи іншими інструментами, з метою злиття тембрів намагайтесь знайти ідентичний для цих інструментів тип вібрато. Акорд в оркестрі, як правило, виконується без вібрато. Неприпустимим є виділення в ньому якоїсь вібруючої ноти, яку завжди чітко вловлює слух. Будьте уважні при виконанні вібрато. Часто вібрато перебільшується-

ся, що часто призводить до порушення інтонації і утворення дрібного неприємного коливання звуку. Часто причиною того може бути надто легка чи закрита тростина, яка не витримує інтенсивного видиху. Технічно рухливі пасажі виконуються без вібрато: відсутність його позитивно відображається на чіткості, ясності й визначеності нот пасажу.

Пам'ятайте, що головне в звуці не вібрато, а сам звук: його повнота, ясність, тембр та стрій. Вібрато лише засіб виразності. Тому, перш ніж зайнятися, вібрато відпрацюйте хороший звук. Навіть у тому випадку, коли мистецтво виконання вібрато опановане, практикуйте в своїх заняттях виконання гам та вправ без вібрато. Працюючи над вібрато, постійно контролюйте себе, керуючись вказівками педагога. Не маскуйте слабкі сторони звуку використанням вібрато» [86, с. 62].

Організація та планування навчання.

Основою та одним з найважливіших принципів методики викладання гри на гобої, якого дотримуються педагоги львівської гобойної школи, є систематичне керування процесом навчання учня на основі індивідуального навчального плану, в якому відображено способи навчання та виховання учня, чітко обґрунтовано навчальну мету, виходячи з реальних результатів попередніх занять, вказано репертуар відповідно рівня підготовки учня, що сприятиме подальшому зростанню, розкриттю його творчих здібностей та розвитку виконавської техніки.

Під час планування навчання потрібно врахувати:

- індивідуальні особливості учня;
- поступовість та послідовність зростання труднощів;
- пропорційність інструктивно-тренувальної та художньої літератури;
- художню цінність матеріалу.

Навчальний репертуар має бути різноманітним і постійно розширюватися. Для розвитку музичальності та збільшення

культурного світогляду слід включати у навчальні програми учня різнохарактерні п'єси. Корисно залучати твори різних стилів, бажано, щоб вони були різноманітними темпами. Щоб учень мав можливість зрозуміти характер музики, вчителєві варто програти твір повністю або частково і надати короткі пояснення.

Важливу роль у розвитку техніки гри на гобої відіграє суто технічна робота учня зі спеціальним інструктивним матеріалом – гаммами, вправами та етюдами. Метою цієї роботи має стати звуковий результат, що відповідає музично-естетичним вимогам найвищого ґатунку, із досягненням високої якості звуку, чистоти інтонування, тембрових характеристик, ритмічної рівності, нюансування тощо. Принципово важливим є те, що в інструктивному матеріалі, навіть у гамі, учень має відчувати і вчитися передавати художнє начало, незважаючи на відсутність образів. Технічний розвиток гобоїста має починатися з перших днів освоєння інструменту, після виникнення навику правильного видобування певної кількості окремих звуків, і тривати щоденно. Головні завдання – цілеспрямованість і поступовість.

Формування технічних основ гри на гобої вимагає великих розумових зусиль, емоційних та фізичних затрат. Тільки у такому випадку можна очікувати досягнення якісного результату. Працюючи над технікою, гобоїст-початківець має постійно пам'ятати про те, що:

- справжній музикант вдосконалюється постійно, не оминаючи труднощі, а долаючи їх;
- кількість перейде в якість тоді, коли кількість є якісною;
- успішність щоденної праці визначається афоризмом «важке зроби легким, а легке – красивим» [56, с. 157].

Працюючи з учнем над гаммами, слід розширювати діапазон інструменту від однієї до двох октав, у прямому і зворотному русі, у повільному та прискореному темпі, починаючи з тоніки чи від будь-якого іншого звуку. Робота

над гамами розвиває координацію пальцевих рухів із діями м'язів, амбушюра, язика та апарату дихання, згладжує звучання регістрів інструмента, сприяє формуванню правильних аплікатурних навиків тощо.

Потрібно відпрацьовувати гами у різних штрихах, які використовуються у виконавстві, що сприяє:

- формуванню виконавських формул цих штрихів;
- відпрацюванню точних рухів виконавського апарату;
- активізації роботи музичного слуху, який контролює інтонаційні недоліки;
- роботі м'язової пам'яті, розвитку свідомого самоконтролю.

Інші технічні вправи та раціональні формули дають можливість концентруватися над відпрацюванням складних технічних побудов, які трапляються у творах, і в цьому полягає їх головна навчальна функція. Такі вправи педагог підготовлює для кожного учня, виходячи із матеріалу, який вивчається на уроках. Також існують комплекси вже готових вправ, розроблених педагогами залежно від навчальної програми і рекомендованих на різних етапах навчання гобоїста.

Важливим та ефективним засобом розвитку техніки гобоїста є гами та арпеджіо. Вони дають можливість опанувати головні фактурні формули. «Грати їх слід повним звуком, інтонаційно чисто, використовуючи різноманітні ритмічні фігури, штрихи й динаміку. Щоденно необхідно вивчати лише одну мажорну чи мінорну гаму, включаючи арпеджіо та септакорди. Рекомендовані вправи мають різні ступені важкості, тому підбирати їх слід індивідуально, у відповідності до підготовки учня. Спочатку гами грають повільно і лише по мірі їх засвоєння можна поступово пришвидшувати темп. Працюючи над вправами, надзвичайно важливо слідкувати за ритмічністю виконання, чистотою інтонації, синхронністю рухів пальців та язика, правильною подачею та зміною дихання, динамічною

плавністю, розміреністю та виразністю гри. Гами, тризвуки, доміант- та зменшений септакорди з їх оберненнями виконувати різними тривалостями, урізноманітнюючи штрихи, динамічні відтінки та темпи. Для досягнення зразкової техніки гри на гобої і ритмічного володіння пальцями рекомендуються також вправи для пальців обох рук. Без цього не всі пальці мають достатню для гри рухливість, силу й гнучкість. До прикладу, легше рухати вказівним пальцем, аніж малим. Внаслідок виконання вправи можна добитися такого положення, що кожен палець окремо чи кілька пальців одночасно зможуть рухатися в залежності від бажання і з потрібною швидкістю [56, с. 159].

Важливе значення у розвитку виконавської техніки гобоїста надається роботі над хроматичними гаммами, що вимагає інтонаційної чистоти усіх півтонів та скоординованих дій пальців і язика. «Гра хроматичних гам різними ритмічними фігурами й динамічними відтінками повинна входити в систему щоденних домашніх завдань» [14, с. 54], їх слід грати до звуків «фа», «соль», «ля» третьої октави.

Важливим етапом розвитку техніки гобоїста є робота над етюдами – невеличкими п'єсами, що мають технічно складні побудови, призначені для формування технічних навичок. Робота над вивченням етюдів потребує старанності і ретельності, до них слід ставитися як до концертних п'єс і тому обов'язково вбачати у їхньому нотному тексті художній підтекст. Звичайно, є сенс вибирати з етюдів технічно складніші побудови й опрацьовувати їх окремо, а потім об'єднувати усі частини у цілісний твір. Важливе значення у виконанні етюдів надається швидкості, вмінню тримати такт і вигравати усі технічно складні місця у прискорених темпах. Учні повинні знати, що чим краще буде вивчено етюд, тим більшою буде ймовірність дістати користь від його виконання, не втратити темп або техніку і перейти до вивчення наступного етюдів на інший вид техніки. Опанування великої кількості етюдів засвідчує процес

переходу технічної вправності учня на якісно новий рівень і сприяє зростанню виконавських навичок.

Педагоги львівської гобойної школи рекомендують на початковому етапі навчання етюди з «Шкіл» Німана, М. Назарова, І. Пушечнікова, А. Толксдорфа і Ф. Реслера, збірники етюдів Л. Відемана, Н. Зельнера, Г. Хінке та інших. Також можна використовувати старші й незаслужено забуті етюди зі збірників Ф. Флемінга, К. Песлера, Л. Вени, А. Івона, К. Мілле, К. Блатта – вони не є надто розгорнутими і побудовані на секвенціях та повторах, що полегшує вивчення нотного тексту. На більш пізньому етапі можна використувати етюди із збірників Й. Люфта, В. Ферлінга, К. Барре, Х. Бабаяна, І. Пушечнікова та ін. Етюд слід вчити напам'ять і ставитися до них як до концертних п'єс.

Учень мав звітувати про рівень технічного володіння інструментом на технічних заліках, які проводяться не менше ніж двічі на рік і включають виконання мажорних і мінорних гам, тризвуків і домінантсептакорду в штрихах деташе і легато, а також виконання етюдів.

Технічна підготовка безпосередньо пов'язана із організацією ритмічної дисципліни техніки учня-гобойста, у чому суттєву допомогу надає *робота з метрономом*.

Метроном у гобойному навчанні виконує функцію лівої руки піаніста, тому його застосування має на меті організацію метро-ритмічної сторони гри на інструменті. Часто учні не вміють витримувати ритм і грати з метрономом; такі самі проблеми виникають під час гри з концертмейстером, оскільки акомпанемент несе на собі ритмічну функцію і певною мірою вподобляється метроному. Працюючи довгий час над твором без акомпанементу, учень звикає до іншого ритму і тоді в ансамблі учня і концертмейстера виникають ритмічні розбіжності. Для того, щоб уникнути цих суперечок, учневі слід працювати із метрономом і привчити себе до ритмічної дисципліни, яка потрібна у будь-якому ансамблі, адже поза

ритмом не існує музики. Тож, без правильно організованої роботи з метрономом неможна виховати чітку і точну ритмічну техніку.

Робота над художнім твором малої і великої форми.

Робота з вивчення музичного твору є складним процесом, що включає комплекс завдань художнього і технічного характеру, вимагає розумових зусиль та великих емоційно-фізичних затрат. Цій роботі має бути підпорядкована уся попередня підготовка учня, весь його виконавський досвід, технічна база, слухові враження, ставлення до музики тощо. Головним завданням педагога у цьому процесі є підтримка учня та розвиток в нього інтересу до опанування складної музики, усіляка допомога у подоланні труднощів.

Від виконання нетривалих мелодичних побудов і до великих творів крупної форми має бути перехідний етап і ним може стати вивчення мініатюр – коротких п'єс нескладної будови і фактури. Робота над мініатюрами надає можливість поступового опанування принципів роботи над змістом виконуваної музики і поетапного зростання якості звуковидобування. Із цією метою, а також для полегшення переходу до творів крупної форми, що відрізняються багатоаспектністю образно-емоційного змісту, педагоги львівської гобойної школи рекомендують працювати над вивченням мініатюр дво- чи три частинної форми із контрастними частинами, звертаючи особливу увагу на художню сторону кожної п'єси та її окремих частин і підпорядковуючи їй усі технічні засоби. Важливим завданням у такій роботі повинен стати розвиток в учня навиків самостійного мислення, спрямованого на вирішення художніх та технічних завдань, наявних у тому чи іншому музичному творі. Цього можна добитися під час занять над п'єсами на уроках, якщо розвивати індивідуальні особливості учня та відштовхуватися від них.

Роботу над художнім твором малої форми учень повинен

розпочати з ознайомлення із п'єсою в цілому. Слід визначити її форму та художній зміст, звернути увагу на наявні труднощі художнього й технічного характеру. Знайомлячись з нотним текстом, необхідно визначити задуману автором музики сферу художніх образів, знайти їх логічну взаємодію, прослідкувати розвиток і кульмінацію, а також визначити всі технічні засоби (темпи, динамічні відтінки, штрихи тощо), за допомогою яких композиторський задум може буде втілений у звучанні музики. Твір учень має розібрати самостійно і показати педагогові, а надалі починається сумісне обговорення і відпрацювання. «Технічно важкі місця слід вчити в повільних темпах, невеликими епізодами, коли можна проконтролювати всі деталі. Далі, додаючи темпу, слід збільшувати ці епізоди за об'ємом. Така робота над п'єсою не допустить формального перегравання тексту, а значить гарантуватиме успіх у виступі на концерті чи на екзамені» [56, с. 188].

На відміну від мініатюр, твори крупної форми (сонати і концерти) є набагато складнішими для опанування. Вони є більш розвиненими за формою, мають великий обсяг і складну структуру, що безпосередньо впливає на тонкощі художнього змісту й технічні труднощі. Такі твори вимагають обов'язкової витривалості дихального та губного апарату гобоїста, тому для роботи над сонатою чи концертом учень має бути добре підготовленим фізично.

Важливим чинником гарного опанування твору крупної форми та донесення його змісту має стати попередній аналіз музики, розуміння того, який характер має та чи інша музична тема, який саме образ слід передати тощо. На момент роботи над таким твором учень має бути психологічно підготовленим і знати, що під час його підсумкового публічного виконання звучатиме не лише гобой, а ансамбль інструментів. Особливо важливо це розуміти під час виконання сонати, де обидві партії є рівноцінними, а обидва виконавці – рівноправними

партнерами. Ансамблеве звучання слід відпрацьовувати протягом усього періоду роботи над розучуванням твору, яка має проводитися поетапно й планомірно.

Першим етапом є підготовча робота. Вона починається з прочитання учнем нотного тексту твору «з листа» і визначення основних технічних труднощів. Одночасно із тим визначаються емоційно-образна сторона твору та його художній зміст. Надзвичайно важливим у підготовчій роботі є чіткий контроль за роботою виконавського апарату, у разі дотримання усіх вимог має бути гарний звук. Крім точності звуковидобування, на цьому етапі також варто слідкувати за дотриманням правильних темпів, слідувати виписаному метро-ритму, контролювати чистоту інтонуванні. Якщо трапляється складна аплікатура, варто підібрати кілька технічних вправ і опрацювати такі місця окремо.

Другим етапом є основна робота над твором. Цей етап слід розділити на кілька напрямків, що включають багатобічний аналіз нотного матеріалу (форма, гармонія, мелодія тощо), виявлення взаємодії та розвитку художніх образів, з'ясування основних засобів для розкриття образності (нюансування, фразування та ін.). Такий аналіз слід робити спочатку в цілому творі, а далі – в кожній частині окремо. У подальшій роботі обов'язковим має бути врахування образно-емоційних особливостей і контроль роботи виконавського апарату високими рівнями регуляції, тобто відповідність рухів пальців та виконавського видиху головним художнім завданням твору.

«Щоденно повинно відбуватися уточнення художніх образів, викристалізовуватися найсуттєвіші й найточніші їх грані, вияви, взаємодії. Цьому сприятиме віднайдення тих раціональних ігрових рухів, які визначають той чи інший емоційний стан в розвитку художнього образу, новий стан якого намітять більш досконалі рухомі форми. Остаточний етап цієї роботи – виконання твору по нотах в заданих режимах, з глибокою впевненістю у високій якості та

логічності виконаної роботи. Завершенням цього етапу має стати вивчення нотного тексту напам'ять» [56, с. 193].

Ще одним напрямком основної роботи над твором має стати створення віртуальної ситуації концертного виконання. Учень має виконати весь твір від початку до кінця, без зривів та зупинок, уявляючи перебування на сцені перед публікою. Така робота допомагає вихованню вміння триматися на сцені. Грати треба лише напам'ять.

Заключним етапом роботи над художнім твором є виступ на сцені. Він триває лише кілька хвилин, однак виконавський успіх залежить від довготривалої попередньої роботи, від того, наскільки ретельно, грамотно, усвідомлено й цілеспрямовано вона була проведена.

Розвиток навиків читання нот «з листа».

Навик читки «з листа» потрібен гобоїстові для роботи в оркестрах та інших виконавських колективах. Незважаючи на потребу і важливість цього професійного вміння, розвитку навиків читання «з листа» приділяється недостатньо уваги.

Читання «з листа» необхідно починати від перших занять, виділяючи для цього спеціальний час. У перші роки навчання воно має відбуватися на уроці у присутності педагога, далі – під час самостійної роботи учня, у якого сформовані навички самоконтролю.

Формування таких навиків має починатися з розбору нотного тексту. Грати можна повільно, але точно, видобуваючи окремі звуки мелодії із збереженням всіх авторських виконавських вказівок (штрихів, динаміки тощо). Такий спосіб розбору тексту дає можливість для заповільненого програвання, із зупинками в кінці мелодичних фраз і речень, із увагою до технічно складних епізодів та осмисленням виконаного нотного тексту.

Навик читання «з листа» сприяє мобілізації уваги і зосередженості, розвитку пам'яті, формуванню навиків швидкої реакції виконавського апарату та його

скоординованих дій, правильного виконавського дихання. Якщо дотримуватися початкового темпу і не робити зупинок, гобоїст під час читання «з листа» може грати головні мелодичні побудови п'єси і залишити поза увагою деякі незначні деталі. Дуже добре, якщо у цьому процесі бере участь ще один музикант, наприклад, концертмейстер, це сприяє формуванню відчуття ансамблевої взаємодії. Перед тим, як приступити безпосередньо до читання «з листа», учневі можна запропонувати переглянути нотний текст, зробити співставлення, визначити схожі музичні побудови, виявити технічні місця, що були опрацьовані у вправах, тощо. Дуже корисним є формування навиків охоплювати зором якомога більший відрізок нотного тексту під час виконання, а найважливішим завданням в оволодінні навиком читання «з листа» має стати вміння дивитися наперед і чути внутрішнім слухом наступні побудови нот, розуміючи, як вони мають прозвучати. Ще одне важливе завдання полягає у формуванні в учня виразності читання «з листа», розуміння взаємодії нотної графіки із живою виконавською практикою, відчуття специфічних особливостей гобоїного звучання, дотримання штрихів, динаміки, використання правильної аплікатури тощо.

Надзвичайну користь має ансамблева гра – спільна форма читки, у якій велику роль у стимулюванні зосередженості учня відіграє психологічний фактор. Цей прийом є особливо ефективним, коли у виконавському процесі бере участь педагог, а за грою спостерігають інші учні класу, слідкуючи по нотах, а далі починається колективне обговорення помилок. «Деякі учні помилково вважають, що головним при читанні «з листа» є правильне виконання нотного тексту, а позначення, які торкаються характеру музики, динаміки, штрихів тощо є другорядними. Хорошою технікою можна вважати таку, коли виконавець, який вперше бачить партію, охоплює зором все написане над нотами й «поміж нотами» [110, с. 21]. Систематична й цілеспрямована робота над

читанням «з листа» обов'язково принесе гарний результат, яким учень скористається у майбутній професійній діяльності у різноманітних концертно-виконавських колективах.

Для формуванні професійних навиків виконавця-гобоїста велике значення має робота в ансамблі. Виконавський ансамбль є одним з видів колективної творчості, в основі якої лежить принцип злагодженої гри кількох музикантів. Гра в ансамблі вимагає навченості та відповідальності, однак є цікавою і надзвичайно корисною. На відміну від оркестру, усі учасники ансамблю мають функції солістів, а інструменти звучать майже постійно, від початку до завершення твору.

Всі інструменти ансамблю є також носіями гармонічних функцій, тож важливого значення здобувають навики чистоти інтонування. Учасники ансамблю мають дотримуватися ритмічної узгодженості голосів, єдності фразування, тембрового звучання, штрихів тощо. Усе це має бути виховане на заняттях з фаху. Кожен ансамбліст має вміти взяти на себе функції соліста і поступитися ними у разі потреби, передавши основну мелодію іншому виконавцеві.

Дуже добре, якщо ансамбль складається з духових інструментів, що мають напівфіксовану висоту звуку та однорідність принципів видобування звуку. Поєднання в ансамблі двох гобоїв привчає учнів до однорідності і злиття тембрів, інші комбінації дерев'яних духових (гобой із флейтою, гобой із кларнетом) вважаються класичними і привчають слух юного музиканта до їхнього сумісного звучання. І дуети, і ансамблі з більшою кількістю інструментів (тріо, квартети, квінтети) можуть включати у свій склад фортепіано, однак через фіксований стрій цього інструменту краще його уникати у навчальному процесі, залишивши для подальшої професійної діяльності.

Ансамблі, що складаються з двох виконавців (дуети), слід класифікувати за складом інструментів як однорідні, що включають лише гобої, та споріднені, що включають гобої та

інші інструменти гобойного сімейства (гобой д'амур, англійський ріжок, навіть гекельфони – при умові їх наявності), а також неоднорідні, що включають гобої та інші інструменти групи дерев'яних духових. Стабільний склад має квінтет дерев'яних духових – він складається з двох флейт, двох гобоїв та кларнета. Традиційний класичний вид квінтету за участі гобоїв включає духовий інструмент мідної групи – валторну. Можуть бути й інші, нефіксовані види змішаних ансамблів за участі гобоя.

Перед початком ансамблевої гри необхідно ретельно настроїти усі інструменти, і провідну роль у цьому процесі відіграє гобой (так само, як і в оркестрі). Це означає, що гобоїст має настроїти висоту тону «ля» на своєму інструменті за камертоном або фортепіано. «Підганяти» висоту тону слід механічним способом, тобто рухом тростини вгору чи вниз, а не за допомогою губ. Далі за тими самими принципами відбувається настройка інших інструментів ансамблю.

У навчальному ансамблі початкова настройка не завжди дає чисте інтонування у процесі гри, чому може завалити недостатній виконавський досвід. Важливо, щоб усі ансамблісти перевірили чистоту інтонування на своїх інструментах по всьому діапазону та у всіх регістрах. Питання чистого інтонування в ансамблі є надзвичайно важливим, тому перед виконанням музичного твору слід відпрацювати вправи на різні види діатонічного і хроматичного звукорядів у системі ладових тяжінь та акордових поєднань. Вправи слід грати в різних регістрах, що сприятиме вдосконаленню чистоти інтонування та утриманню правильного інтонаційного строю в ансамблевій грі.

Важливими компонентами ансамблевого виконання за участі гобоя є виконавська однорідність ритміки та динаміки, спільне фразування, злиття тембрів, розуміння функцій свого інструменту в ансамблі тощо. Виконання суттєво

поліпшиться, якщо учні матимуть ґрунтовні історично-теоретичні знання, володітимуть навиками аналізу музики і усвідомлюватимуть основні принципи розвитку матеріалу, що є основою сучасного виконавського процесу.

Підготовка до академічних концертів та екзаменів. Естрадне хвилювання.

Кінцевою метою наполегливих занять учня-гобоїста під керівництвом педагога і роботи над музичним твором є публічний концертний виступ. У цей відповідальний момент у виконавця народжується особливий психоемоційний стан, який називають естрадним хвилюванням. Цей стан помітно впливає на якість виконання, спричиняючи усілякі технічні втрати, і в кожного виконавця проявляється індивідуально. Над подоланням негативного впливу естрадного хвилювання, залежить від багатьох факторів, слід працювати від початку занять.

«Сценічне переживання, на відміну від переживання життєвого, яке виникає як реакція на вплив конкретного подразника, є результатом роботи емоційної пам'яті. Саме вона, за системою К. Станіславського, служить джерелом сценічних почуттів. Емоційна пам'ять є своєрідним сховищем, з якого музикант черпає потрібні йому переживання. Головна річ, яка заважає виконати на сцені твір «на відмінно» – це так зване затиснення (напружене тіло, незграбність, ніяковість, іноді навіть страх, пов'язаний з сильним серцебиттям). Коли такий стан охоплює виконавця, він виявляється абсолютно неспроможним до творчості, до гри на інструменті; його гра стає некерованою, пам'ять зраджує, відповідно немає жодного задоволення від такого виступу. Тому виконавець повинен виховувати в собі риси, які б могли протистояти такому хвилюванню й врешті витіснити його» [56, с. 202].

Вихованню таких рис сприятимуть: – максимальна психоемоційна сконцентрованість, зосередженість на музиці

та конкретних виконавських завдань; – відволікання від хвилювання переключенням уваги на інший об'єкт.

Щоб не залишати місця для страху, виконавцеві не слід не думати про глядацький зал, тому що такі думки можуть стати джерелом додаткового хвилювання.

Впоратися із хвилюванням допоможе впевненість учня у правильній роботі свого виконавського апарату, наявність відповідної технічної підготовки, готовність програми, справний стан інструменту. Однак найголовнішим є вміння опанувати свої емоції і тримати себе в руках, і це вміння слід розвивати, щоб нервово-психічне перенапруження та зайві емоції не псували якість концертного виступу.

Головною умовою подолання надмірного естрадного хвилювання є індивідуальний виконавський досвід виступів на сцені. Із кожним наступним виступом в учня накопичуються навички контролю над своїм емоційним станом і керування виконавським апаратом. Ці виступи мають бути підготовлені систематичною працею над творами і ґрунтовною репетиційною роботою в умовах, наближених до майбутнього концертно-сценічного виконання. Надзвичайно корисним може бути моделювання ситуації, коли учень, займаючись в класі чи вдома, уявляє, що він грає на сцені у присутності великої кількості слухачів. Це тренує волю і розвиває увагу гобоїста, дає можливість максимально зосередитися на якості виконання твору.

Відпрацювання усіх вказаних аспектів виконавського процесу під час тривалої підготовки та у процесі концертних виступів допоможе юному музикантові впоратися із надмірним естрадним хвилюванням, і цими навичками він послуговатиметься у своїй подальшій концертно-виконавській практиці.

Підсумуємо. Львівська гобойна школа розпочинає свою історію у II половині XIX ст. з приходом до Консерваторії Галицького музичного товариства (ГМТ) професора *Карла Брунгофера*, який викладав гру на всіх дерев'яних духових

інструментах. З початку 1920-х рр. в Консерваторії ПМТ (згодом у новоствореній Львівській державній консерваторії) клас гобоя веде *Юзеф (Зигмунт) Ганд*, представник польської школи, що тяжіла до французької виконавської традиції. Досить часто гру на духових інструментах у львівських музичних освітніх закладах викладали музиканти львівських оркестрів (оперного, філармонічного, військового духового), які за національним походженням представляли чеську, німецьку або польську школи.

Наступні етапи становлення львівської гобойної школи тісно пов'язані з іменами А. Аверкієва, Ю. Мешковського, Г. Могилі, Л. Пеленського, В. Смика, Л. Стрельченка, В. Терентьєва, К. Юркевича. Музиканти К. Юркевич, Л. Пеленський, В. Смик та Ю. Мешковський були вихідцями з польської школи та грали на гобоях французької системи, а відтак, за манерою виконання представляли французьку традицію. Натомість А. Аверкієв, В. Терентьєв, Л. Стрельченко прямо або опосередковано презентували російську школу, яка в базувалася на німецько-чеській традиції. Г. Могилі вдавалося досягти звучання французького інструмента, граючи на німецькому гобойі.

Найбільш значний внесок у формування сучасної львівської школи гри на гобойі зробив В. Цайтц, навколо постаті якого львівська гобойна школа остаточно сформувалася, набула своїх сучасних рис та отримала визнання не лише в Україні, а і на Заході.

Таким чином, львівська гобойна виконавська традиція має два джерела: західно-європейське (давніше) і російське (пізніше) та остаточно сформувалася як синтез декількох виконавських систем – французької, німецько-чеської та російської. Західно-європейська традиція, що представлена двома школами (німецько-чеською і французькою), проявила себе найбільше в естетичній оцінці гобойного звучання, відмінній від російської школи.

Львівська манера гри на гобойі пройшла значну еволюцію.

На ранньому етапі і до повоєнних років вона була достатньо важкою і малотехнічною. У 60-70-х рр. ХХ ст. відбувся доволі болісний перехід на французьку систему, яка поєднала повноту і красу звуку з високою технікою, рівним звуком по всьому діапазону, вільним володінням усіма регістрами.

Нині специфічними рисами львівської гобойної школи є: гнучкість і пластичність звуковедення; особлива ліричність та кантіленність; специфічне тембральне забарвлення звуку з великим спектром відтінків та вміння мистецьки виправдано цим звуком користуватися. Разом з тим, сучасній львівській гобойній школі притаманні й світові тенденції, зокрема прагнення поєднати якість звуку та віртуозність.

В методиці львівської гобойної школи пріоритетним є встановлення гармонії між засобами та метою в розвитку майстерності гри на гобої. Попри визнання домінування художнього фактору, увага рівномірно розподіляється на обидві сфери. Накопичені моторні навички складають технічну базу виконавця-гобоїста, виникає правильний взаємозв'язок між технічною і художньою сторонами, при якому техніка слугує вираженню змісту музики.

РОЗДІЛ 3.

УКРАЇНСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ЛЬВІВСЬКОЇ ГОБОЙНОЇ ШКОЛИ

3.1. Біля витоків формування української гобойної літератури

Перший етап формування вітчизняного репертуару для гобоя розпочався лише у другій половині ХХ ст., коли викладачі почали здійснювати переклади, обробки та аранжування для виконання на інструменті найвідоміших фортепіанних, скрипкових та вокальних творів українських композиторів. Так у репертуарі для гобоя з'явилися «Мрії» Віктора Косенка, «Мелодія» Бориса Лятошинського, «Романс» Миколи Лисенка, «Думка» та «Гумореска» Василя Барвінського, «Танок» Адама Солтиса, «Танець Дзвінки» з балету «Хустка Довбуша» Анатолія Кос-Анатольського тощо. Майже усі ці переклади й обробки здійснили представники Львівської гобойної школи – Вячеслав Цайтц, Левко, Василь та Мирон Закопці, які прагнули максимально зберегти образний зміст оригіналу, не втратити індивідуальну стилістику композитора у пристосуванні до специфіки виконавства на цьому дерев'яному духовому інструменті. Цікавими є також переклади П. Наркуського («Романс» М. Лисенка, «Мелодія» Б. Лятошинського), що відзначаються тонкою професійною майстерністю, вмінням не лише передати все багатство образного світу творів композиторів-класиків, але й переконливо втілити в інструментальному викладі красу та досконалість відомих вокальних творів української музики, творчо пристосувавши їх до кантиленного гобойного виконання.

Привертають увагу і переклади-обробки творів відомої фортепіанної музики Василя Барвінського («Думка», «Гумореска»), зроблені Мироном та Василем Закопцями; Вячеслав Цайтц аранжував «Танок» Адама Солтиса та

скрипкові «Мрії» Віктора Косенка. Вдумлива і кропітка праця аранжувальників-перекладачів із логічним перекомпонуванням та подекуди скороченням текстів оригіналів, редагуванням темпів, динаміки, фактури і, особливо, штрихів, що вимагало не лише вузькофахової майстерності, але й відповідної музичної ерудиції, знання особливостей композиторської стилістики і формотворення.

Наступним етапом стало формування оригінального українського репертуару для гобоя, до якого слід віднести як твори малої форми («Українські витинанки» та «Скерцо» Л. Колодуба, «Рондо» й «Капріччіо» Л. Шукайло, «Наспів» М. Рудого), так і поважніші композиції («Балада» Ю. Знатокова, «Українське рондо» та «Поема» Р. Свірського, «Оповідання» Л. Спасокукоцького) тощо. Серед названих творів є композиції різні за обсягом, характером виконання і технічними труднощами. Їх умовно можна згрупувати у такий спосіб: 1) твори кантиленного типу («Поема» та «Елегія» М. Дремлюги, «Наспів» М. Рудого, «Балада» Ю. Знатокова, «Поема» Р. Свірського, «Оповідання» Л. Спасокукоцького); 2) твори віртуозно-технічного плану («Козачок» О. Зноско-Боровського, «Скерцо» М. Рудого, «Рондо» Л. Шукайло, «Українське рондо» Р. Свірського, «Українські витинанки» Л. Колодуба).

У композиціях кантиленного типу автори концентрують увагу на розкритті багатих мелодичних можливостей інструмента і тембральних особливостях його регістрів, на творчій комунікативності соліста-гобойста та акомпаніатора-піаніста. З цього огляду видаються вартими уваги два твори М. Дремлюги, а саме: «Елегія» та «Поема», скомпоновані приблизно в один час (70–80-ті рр. ХХ ст.).

3.2. Мініатюри

«Елегія» для гобоя або флейти в супроводі фортепіано М. Дремлюги відзначається глибоким ліризмом та задушевною наспівністю: розмірений акордовий супровід

фортепіано із виразними контрапунктичними мотивами-підголосками створює особливий ноктюрновий фон для вільного секвенційного розгортання мелодичної канви соліста-гобоїста (рис. 3.1).

Рис. 3.1. М. Дремлюга «Елегія»

Складна тричастинна форма зі скороченою репризою та контрастним середнім розділом (АВА₁) цілком узгоджується з тональними співвідношеннями частин структури (d-moll – В-dur – d-moll), що сприяє створенню трепетно-піднесеного образного світу. Танцювально-грайливий контраст середнього розділу з яскраво синкопованим супроводом підкреслює паритет учасників: імітаційні перегуки та контрапункти виникають по чергову у партіях фортепіано та гобоя.

«Поема» (варіації на теми українських народних пісень) М. Дремлюги присвячена М. Закопцю. Мелодичною основою твору послужила українська народна пісня «Ой у

полі три криниченьки», яка, маючи ладову перемінність, стала животворним джерелом фантазії композитора. Тема і п'ять варіацій вирізняються прозорістю фактури, яким тональним планом (e-moll) при досить широкому застосуванні поліфонічних прийомів розгортання музичного матеріалу (імітації, контрастна поліфонія). Композиторська винахідливість особливо помітна у четвертій варіації, де імітаційні фрази теми у партії фортепіано накладаються на хроматизовані пасажі гобоя з мелодичним завершенням на звуках теми (рис. 3.2).

The image shows a musical score for the fourth variation of the 'Poema' by M. Dremlyuga. The score is in E minor (one flat) and 2/4 time. It features a flute part with a melodic line and a piano accompaniment with chromatic passages. Dynamics include *mf*, *poco a poco cresc.*, and *ff*. The score is divided into two systems, with a circled '5' at the beginning of the first system.

Рис. 3.2. М. Дремлюга «Поєма»

Широке використання штрихів *legato* і *portamento* в поєднанні з різноманітним динамічним планом і музичним оновленням відомої народної пісні робить цей твір цікавим для виконавців.

Концертно-віртуозна група творів для гобоя вирізняється наявністю певних технічних труднощів, швидкими темпами

та більшими об'ємами композицій. Характерними зразками цього типу є «Українське рондо» Р. Свірського та «Скерцо» М. Рудого.

«Українське рондо» Р. Свірського отримав свою назву, очевидно, з огляду на використання в його музичному словнику добре знайомих кожному українцю мотивів народних пісень. Контрастно-складова форма рондо (АВАСА) поєднує три тематичні пласти: епізод А – інтонаційні фрази пісні «Сонце низенько»; епізод В – дещо видозмінені мотиви пісні «Стоїть гора високая»; епізод С – авторська мелодія в дусі народних лірико-протяжних пісень. Превалювання рухливих та швидких темпів (за винятком розділу С) вимагає від обох виконавців (у більшій мірі від соліста-гобойста) відповідного рівня фахової майстерності, оскільки складні хроматизовані пасажі в поєднанні із широкими інтервальними та регістровими стрибками при наявності поліметрії (3 на 2) складають неабиякі труднощі чисто технічного характеру (рис. 3.3).



Рис. 3.3. Р. Свірський «Українське рондо»

«Скерцо» М. Рудого – твір віртуозно-технічного плану. Скомпонований у складній тричастинній формі (АВА₁) із наявністю об'єднуючої структури тематизму (тема вступу, що має п'ятикратне проведення), цей твір, вирізняючись своїми об'ємними масштабами, потребує від виконавців відповідної сценічної витримки. Танцювально-граціозний характер крайніх розділів поєднується із кантиленою середньої частини, де тріольний супровід вимагає від піаніста відповідних технічних навиків, не кажучи вже про відверту віртуозність теми вступу, що викладена виключно у партії фортепіано. Партія соліста повинна переконувати чіткою атакою звуку в швидкому темпі, скрупульозним дотриманням усіх штрихів (*legato*, *staccato*, *non legato*), які блискавично чергуються, а також бездоганністю інтонування всіх складних технічних пасажів. Високопрофесійне виконання «Скерцо», за умов успішного подолання технічних труднощів, забезпечить його довготривале концертно-естрадне життя (рис. 3.4).



Рис. 3.4. М. Рудий «Скерцо»

Особливу групу творів у гобойному репертуарі становлять композиції Левка Колодуба, написані для інструмента *solo*. Його «Скерцо», «Гуцульські старосвітські награвання» та «Українські витинанки», скомпоновані для сольного виконання на гобої або саксофоні, привертають увагу компетентністю композитора в аспекті виразових і технічних можливостей цих духових інструментів, в галузі специфіки

тембрових якостей, у сфері агогіки та штрихів. Будучи за своєю першою музичною освітою професійним кларнетистом, Л. Колодуб як практикуючий виконавець (в молоді роки працював в оркестрі оперного театру міста Харкова) зумів створити цікаві сольні композиції.

«Скерцо» вирізняється блискучою віртуозністю, легкістю широкодіапазонних стрибків у різних регістрах інструмента, пасажною технікою, тривалими репетиційними повторами окремих звуків, поєднанням комбінованих штрихів.

«Гуцульські старосвітські награвання» приваблюють вмінням об'єднати в одному творі різноманітні образні сфери стилізованого народного музикування (протяжна пісня, коломийковий танець) із характерною діатонічністю та ладовим забарвленням (двічі гамонічний мажор, гуцульський лад). Зміна метру та ефект динаміко-регістрового відлуння в повільних епізодах поряд із метро-ритмічними рухливими коломийковими фігурами і технічними пасажами у швидких розділах форми спонукають виконавця миттєво переключатися із виразно-зажурливої кантилени на стихію танцю.

«Українські витинанки», як найбільш значний та об'ємний твір Л. Колодуба концертно-віртуозного плану, демонструє не лише розмаїття музичного матеріалу, пронизаного фольклорним началом (контрастно-складова форма), але й повний арсенал виконавських труднощів вищого «пілотажу» (швидка зміна темпів, метру і тональностей, превалювання високого регістру інструмента, регістрові стрибки в поєднанні з рухливими гамоподібними пасажами) (рис. 3.5; рис. 3.6). Достойне виконання цього твору прикрасить концертний репертуар кожного гобоїста-професіонала.



Рис. 3.5. Л. Колодуб «Українські витинанки»



Рис. 3.6. Л. Колодуб «Українські витинанки»

Завершуючи огляд гобойних мініатюр, слід зазначити, що усі вищезгадані твори були видані у 2004–2005 рр. двома збірками «Українська музика для гобоя та фортепіано», упорядкованими М. Закопцем та В. Цайтцом з відповідним редагуванням та рекомендаціями.

3.3. Концертні твори для гобоя з оркестром

Окреслюючи місце концерту та концертних жанрів для гобоя у творчості український композиторів, маємо підстави зазначити, що українські композитори не надають належної уваги цьому жанру. Всього 11 творів (концерти, концертно, concerto grosso), серед яких декілька неопублікованих, свідчать, очевидно, про недостатню міру зацікавленості цим інструментом. Майже усі твори призначені для виконання з естради досвідченими солістами (виняток становлять Дитячий концерт М. Дремлюги та Концерт Р. Свірського). Обмежена кількість творів великої форми для гобоя завжди поставала гострою проблемою, а особливо – для виконавців-початківців. Досить тривалий час цей процес гальмувався недостатньою обізнаністю у специфіці початкового етапу навчання гри на інструменті, а тому й незацікавленістю професійних композиторів сферою виконавства на гобой. Крім того, певні вимоги для учнів-початківців, які слід враховувати (недостатня витривалість амбушура, неповна

сформованість дихального апарату, обмеженість робочого діапазону, проблематичність у виконанні деяких штрихів і т. д.), зумовили таку скромну кількість творів навчально-педагогічного репертуару.

З вищезгаданих концертних творів для гобоя, предметом детальнішого розгляду у нашій роботі стануть твори львівських композиторів та твори, присвячені гобоїстам львівської гобойної школи.

«Дитячий концерт» М. Дремлюги. Твір було скомпонувано у 1992 р. й присвячено відомому львівському педагогу-гобоїсту Мирону Закопцю. Одночастинність, що є досить поширеною формою у жанрі концерту (не лише дитячого, але й дорослого), пояснюється ще й тим, що композитор у своїх інструментальних творах надавав перевагу мініатюрам: особливо це відчутно у його музиці, написаній для дітей (Фортепіанний альбом).

Обрана композитором форма сонатного allegro дала можливість втілити широку палітру різнохарактерних образів (танцювальних, пісенно-ліричних), доступних сприйняттю дитини-початківця. Оркестровий вступ, що в плані тематизму є основою головної партії, відразу вводить слухача в атмосферу танцювальної стихії, яка стане панівною впродовж усього твору.

Головна партія g-moll, інтонаційні зерна якої були закладені у вступі, побудована у простій двочастинній формі. Яскрава танцювальна основа із характерними квартовими поспівками і терцієвими переливами у партії соліста та прозорою оркестровою фактурою із опорою на прості інтервали (консонанси ч. 5, ч. 8) чітко асоціюється із народним музикуванням. Написана у зручному середньому регістрі, головна партія дозволяє уникнути виконавцю-початківцю фізичного перенапруження й продемонструвати як технічні навички, так і володіння тембром інструмента (рис. 3.7).

1. *giocoso*
f

Рис. 3.7. М. Дремлюга «Дитячий концерт»

Невеликий сполучний епізод (шість тактів), що виконує функцію модулюючого переходу між головною та побічною партіями, після незначного *ritenuto* плавно переходить у побічну партію. Зміна тональності (B-dur), метру, проста тричастинність, характерні імітаційні підголоски в оркестровій партії (альти, віолончелі) та лірична задушевність мелодичної лінії соліста зі специфічним тембром інструмента асоціюється в уяві з народною хороводною піснею (рис. 3.8). Широкий висхідний хід на велику сексту, з якого починається кожен мотив партії, в

поєднані з дрібними імітаційними фігурами у партії гобоя та оркестру інтегрують в собі характерні риси як народної ліричної пісні, так і плавного, неспішного хороводу. Композитор доцільно при завершенні першого періоду ставить позначку *riten.*, надаючи можливість молодому солісту, не поспішаючи набрати дихання і повноцінно виконати другу половину теми. Експозиція завершується восьмитактовим доповненням до побічної партії («міні» заключна), яке побудоване на елементах головної партії і будучи тонально розімкнутим (D7 → d-moll) створює гармонічний ґрунт для переходу до розробки.

Рис. 3.8. М. Дремлюга «Дитячий концерт»

Розробка замінена М. Дремлюгою двома контрастними епізодами, нерівноцінними за своїми масштабами: перший – *Andante moderato* (d-moll – D-dur) викладений у простій двочастинній формі $a + a_1$; другий – *Moderato con moto* (D-dur) у формі простого періоду. Перший епізод, як і другий, побудований на новому тематичному матеріалі, що

своїми інтонаційними контурами нагадує задумливу ліричну пісню. Постійна ладова перемінність (d-moll – F-dur – d-moll – D-dur) і характерне застосування двічі гармонічного мінору на фоні застиглої оркестрової педалі нагадує колорит народної пісні з Гуцульщини (рис. 3.9).

6. *Andante moderato*
p cantabile

The musical score is presented in three systems. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system is marked *p cantabile*. The second system features a key signature change to D major (one sharp) and is marked *mf*. The third system is marked *cresc.* in both the vocal and piano parts.

Рис. 3.9. М. Дремлюга «Дитячий концерт»

Другий епізод, що служить виразним контрастом до першого, повертає слухача знову в танцювальну стихію, але зовсім іншого плану: характерний розмір 12/8 надає партії оркестру темпоритму легкої вальсовості з кружляючими фактурними підголосками на фоні нескладної мелодичної лінії соліста.

Композитор при написанні партії солюючого гобоя у цій частині форми досить професійно вирішив проблеми виконавця-початківця, який перед жвавою репризою має можливість відпочити і зібратися, щоб достойно завершити твір. Реприза починається вже знайомим оркестровим вступом із танцювальною ритмоформулою, що нагадує український Козачок. Головна партія g-moll і побічна G-dur викладені без суттєвих змін. Завершує Концерт компактна кода (9 тактів), побудована на інтонаціях та елементах головної теми.

М. Дремлюга, який багато творів написав саме для дітей, зумів у своєму «Дитячому концерті» доцільно врахувати суттєві моменти виконання твору учнями-початківцями класу гобоя, а саме: відсутність розвиненої моторики язика та пальців, складність виконання стрибків на широкі інтервали, швидка перевтома виконавського апарату, що призводить до обмеження у використанні звуків високого регістру. Уважний та чуйний підхід автора до цих проблем вказав оптимальні шляхи їх подолання – невеликий об'єм Концерту, використання переважно середнього регістру інструмента із навичками правильного інтонування, регулярні оркестрові програші, які дозволяють відпочити юному солісту, чергування темпів (наспівно-кантиленні та рухливо-технічні). Певні труднощі для юного гобоїста може становити хіба що кода досить віртуозного типу: швидке арпеджіато шістнадцятими тривалостями є дуже складним завданням для соліста.

«Дитячий концерт» Миколи Дремлюги вважається етапним твором у підготовці юних гобоїстів. Він дозволяє продемонструвати професійне володіння виконавським диханням, якість навичок, які здобув юний музикант на даному етапі навчання, ставить нові професійні завдання. Крім того, простий та доступний для дитячої уяви образний світ Концерту з його яскравою мелодикою в національному дусі, виразними танцювальними ритмами та лірично-

задушевною пісенністю при чітко окресленій тональній гармонічній основі, дозволить юному інтерпретатору (при умові блискучого подолання всіх технічних труднощів) створити своє, свіже й, напевно, чисто наївне прочитання музичного твору відомого українського композитора.

Концерт для гобоя і струнного оркестру В. Камінського. Створений у 80-ті рр. ХХ ст., привертає увагу гобоїстів-виконавців широким спектром оновлення образно-емоційних та індивідуально-стилістичних закономірностей жанру. За словами Л. Мельник, образно-програмне мислення композитора нерозривно пов'язане з бездоганним формальним вирішенням музичної структури даного твору, в чомусь близьким до барокових форм (Токата, Пасакалія). Цілком слушною видається її думка щодо продовження традицій схожих циклів в українській музиці (фортепіанний цикл М. Колесси, партити М. Скорика для різних інструментальних складів), де усталені певною музично-історичною добою структурні норми трансформуються й збагачуються новим творчим підходом часу [80, с. 356].

До традиційного жанрового стереотипу композитор підходить з позицій образної програмності, де кожна з трьох частин має свою назву (Діалог, Токата, Пасакалія) і уособлює певний музично-семантичний знак барокової епохи: діалог як синонім слова «концерт» (змагання), токата і пасакалія як найвідоміші жанри тієї доби. Спроба автора по-новому трактувати жанрову модель продиктувала і особливості образно-музичної драматургії – крайні помірні частини становлять яскравий контраст до середньої, швидкої, окреслюючи тим самим інший тип композиторського мислення, відмінного від усталеного (швидко – повільно – швидко). Та не лише оновлення концертного жанру в інноваційних пошуках форми і стилю стало визначальним у цьому творі: митець спробував втілити всю трагедійність світосприйняття людини доби стагнації, безвихідь та безсилля у нерівному протистоянні.

Перша частина – Діалог – символізує початковий етап драми – несумісність особистості та ворожого світу навколишньої дійсності. Тематичний матеріал протистояння скомпонований у просту тричастинну форму, де крайні розділи експонують константу незмінності людського буття, а середній – індивідуальний виклик обставинам, що склалися. Обраний автором помірний темп (*Moderato*) та фактурне вирішення композиційного плану (крайні частини виконує струнний оркестр, середню – солуючий гобой) цілком виправдовує назву частини – діалог, видозмінюючи тим самим природу концертного жанру: не змагання, а бесіда учасників дійства.

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of the Concerto for Oboe and String Orchestra by V. Kaminsky. The score is in 3/4 time, marked *Moderato*. It features staves for Oboe, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The Oboe part is mostly rests. The string parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with some triplets and dynamic markings like *f* and *div.*

Рис. 3.10. В. Камінський «Концерт для гобоя і струнного оркестру»

Початковий розділ, написаний у формі розширеного періоду (15 тактів), презентує вихідний тематичний матеріал в оркестровому викладі: quasi хоральна фактура на динаміці *f* із важким тупцюванням на остінатному звуці *c*, як

тональному центрі з виразними метричними синкопами створює образ потужної, непоборної сили, якій важко протистояти (рис. 3.10).

Незмінність динаміки впродовж всього розділу та дисонуюча терпкість гармонічної вертикалі, утворена зчепленістю двох квінт (с–g, d–a) посилює семантику незворушної ворожості. Поступово піднімаючись вгору, важкий звуковий каскад починає змінювати своє метрично-фактурне обличчя: розчиняється quasi хоральна фактура, здрібнюють тривалості (тріолі, квінтолі), у низьких струнних виникає виразний низхідний контрапункт.

Рис. 3.11. В. Камінський «Концерт для гобоя і струнного оркестру»

Початок серединного розділу знаменує вступ соліста-гобоїста із новим тематичним матеріалом: широкий стрибок на інтервал великої септими із зависанням на ній та

повільний із затримками спуск на фоні завмирання звучності оркестру з остінатною басовою фігурою проектує зміну образної сфери (об'єктивної на суб'єктивну). Досить об'ємне за розмірами (31 такт) соло гобоя каденційного плану сприймається як монолог-сповідь протестуючої особистості: авторська позначка «rubato» дає виконавцеві повну свободу вибору темпу, агогіки та смислових цезур для втілення художнього задуму. Виразні й наспівні ліричні фрази початку соло поступово набирають обертів інтенсивного розгортання, здрибнюючись та піднімаючись у високий регістр (рис. 3.11) і досягнувши пікової точки, повільно спускаються в середній регістр із зависанням на ноті *c* з репетиціями.

Серйозність композиторського задуму вимагає від гобоїста-виконавця у цьому розділі частини вміння правильно вибудувати концепційну інтерпретацію, не говорячи вже про віртуозно-технічне володіння інструментом. Для завершення розділу композитор використовує тематичні утворення початку (зависаюча септіма із подальшим низхідним спуском), роблячи тим самим інтонаційне обрамлення серединного моменту. Єдиною відмінністю є розподіл музичного матеріалу між оркестром та солістом, де репліки гобоя виконуються оркестровим унісоном на фоні репетиційно-компактної фрази солюючого інструмента.

Реприза повертає нас до початкового quasi хорального матеріалу, який тут поданий у певному скороченні з поодинокую імітаційною реплікою віолончелей. Підсумок-завершення частини, що вочевидь виконує функцію смислової коди, служить своєрідним маловтішним резюме: активно висхідна септімова інтонація гобоя в поєднанні із близьким за тематизмом контрапунктом альтів затихає і розчиняється у застиглій монотонності остінатно-терпких акордів оркестру. Діалог відбувся.

Звернення В. Камінського у *другій частині* до жанру

токати, що виник в добу Відродження та остаточно сформувався в епоху бароко, не є випадковим. Характерні яскраві риси жанру, такі, як багатство тематизму, імпровізаційність, чергування токатно-прелюдійних розділів із поліфонічними, превалювання контрастно-складової форми, отримують у цій частині індивідуальне композиторське трактування, залишаючи за собою право на мистецьку новаційність.

Токата є центральною частиною циклу і уособлює безпосереднє протистояння самозаглибленої особистості та навколишнього оточення. Традиційна для жанру контрастно-складова форма з певними ознаками рондальності дала можливість композитору доцільно скомпонувати множинність тематичних утворень, оновивши при цьому образно-емоційний зміст. Обраний автором темп (*Presto*), тип фактури (переважно гомофонно-гармонічний) в поєднанні з сольними інструментальними монологами-каденціями гобоя дозволили митцеві створити неординарну композиційно-образну драматургію частини, де закономірності жанру отримали нове життя.

Початковий тематичний матеріал за своєю інтонаційною природою виконує функцію своєрідного вступу, де формується і кристалізується одна з провідних тем частини: кружляючі на місці ритмофігури та висхідні стрибаючі пасажі почергово проводяться в партії оркестру та гобоя. Досить незвичний розмір $7/8$, якого автор дотримується впродовж усієї частини, дає можливість митцеві урізноманітнювати метричні акценти у темі на великих композиційних відрізках (3+4, 4+3, 5+2, 2+5) (рис. 3.12). Виникаючи на динаміці *pp*, тема викладена дрібними тривалостями у швидкому темпі, сприймається як мерехтлива метушня звукового очікування. Виклад власне теми у партії гобоя вносить певну інтонаційно-темброву визначеність у створенні конкретнішого музичного образу (відчуття прихованої тривоги). Сама тема (розділ А)

написана у формі розширеного періоду, де обидва речення мають дещо відмінні інтонаційні джерела: перший елемент – тупцюючий, другий – стрибаючий. Проте за духом вони не контрастують, а взаємодоповнюють один одного і служать основним матеріалом для подальшого проектування драматургії частини.

The image shows a musical score for a concert for oboe and string orchestra. The tempo is marked 'Presto'. The score is written for Oboe, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The Oboe part is in the treble clef and starts with a dynamic marking of *p*. The Violin I and II parts are in the treble clef and start with a dynamic marking of *pp*. The Viola part is in the alto clef and also starts with a dynamic marking of *pp*. The Cello and Contrabass parts are in the bass clef and are mostly silent in this section. The music is in 7/8 time and features a complex, rhythmic melody in the Oboe part, which is supported by the strings.

Рис. 3.12. В. Камінський «Концерт для гобоя і струнного оркестру»

Наступний розділ В побудований на стрибаючому елементі основної теми й після імітаційного проведення (гобой – другі скрипки і віолончелі) плавно перетікає у невелике соло гобоя (4 такти), що у своїй основі містить інтонації першого елемента вихідної теми. Композитор досить вдало розріджує фактуру, залишаючи солюючий інструмент у високій теситурі, що вносить момент напруги та, відповідно, динамічного наростання. В кульмінаційній точці вступає акомпануючий оркестр на фоні синкопованого мотиву соліста. Остання нота соло співпадає зі вступом tutti оркестру з першим елементом теми (солюють перші

скрипки), а щільна фактура із терпкою гармонічною вертикаллю (як і в першій частині дві зчеплені кварта) трансформує приховану тривогу у віддалену загрозу.

Яскравим контрастом до попередніх перипетій служить розділ С, що вводить в атмосферу світлої, пасторальної лірики. Широкі наспівні фрази гобоя на фоні рівномірних мелодичних фігурацій двох скрипок та альтів із майже діатонічним звукорядом справляють ефект тимчасового заспокоєння. Проста двочастинна форма (друге проведення теми в альтів) ідеально відповідає створенню настрою гармонії та спокою.

Поява-повернення першого елемента теми А у партії гобоя (*subito f*) на фоні *pizzicato* акордів усього оркестру знаменує новий щабель протистояння образних сфер, який безпосередньо переходить у вже знайомий стрибаючий мотив другого елемента теми. Імітаційні переклички гобоя та оркестру і поступове розрідження оркестрової фактури (терпкі акорди на першій та шостій долях такту) готують новий об'ємний розділ – розгорнуту каденцію соліста, що триває аж 46 тактів (рис. 3.13). Це палко протестуючий монолог зневіреної у своїх силах особистості, яка безнадійно прагне вистояти у нерівній сутичці з ворожою реальністю. Автор знайшов досить цікаве композиційне вирішення цього розділу, повторивши на початку без суттєвих змін вже знайомий сольний чотиритакт із розділу А, а далі продовжив інтенсивний інтонаційний розвиток обох елементів теми, насичуючи їх потужною енергією і натиском. Каденція вимагає від виконавця віртуозного володіння інструментом, оскільки наповнена різноманітними технічними труднощами (широкі стрибки, віртуозні пасажі, трелі, прихована поліфонія). Все це у поєднанні із продуманістю та вивіреністю динаміки, темпу, агогіки та штрихів повинно сприяти розкриттю оригінального авторського задуму.



Рис. 3.13. В. Камінський «Концерт
для гобоя і струнного оркестру»

Останній віртуозний пасаж соліста завершується вступом оркестру на динаміці *f*. Використання тут композитором початкового восьмитактового тематизму нашоує на думку про певну репризність форми всієї частини ($A + A_1$), як своєрідну ознаку старовинної двочастинності, характерної для доби бароко. Відповідно до канонів старовинної форми В. Камінський скеровує подальше розгортання тематичного матеріалу у певному руслі – виникає новий розділ D, побудований на видозмінених тематичних утвореннях розділу A. Початкова імітаційна зона (канонічна секвенція другого розряду із нерегулярними метричними вступами голосів *divisi* скрипок і альтів) трансформується у вертикаль із дублюючими в інтервал інструментами, на фоні яких із основною темою вступають віолончелі і контрабаси.

Відсутність солюючого інструмента з його характерним тембром при наявності лише струнних *divisi* в широкому звуковому діапазоні та швидкому темпі з динамічним наростанням справляє враження нескінченно кружляючого *danse macabre*, який безупинно мчить в безодню.

У момент найвищого емоційного напруження, коли оркестрова фактура насичена метушливістю і безладом остінатних кружлянь, вступає солюючий гобой із інтонаційними ремінісценціями основної теми та інструментальної каденції (розділ В). Оркестрова фактура розріджується, обмежуючись акомпануючими дисонантними акордами з опорою на велику септіму, і як відгомін попередніх перипетій дрижить тремоло альтової групи, яке підхоплює весь оркестр на фоні повислої дисгармонійної септіми басів.

Наступний розділ є кульмінацією всієї частини, оскільки акумулює в собі тематичні елементи основної теми і контрастної ліричної (розділ С). Динамічна та фактурна напруга, яка не спадатиме до завершення частини, поглиблюється за рахунок доцільно використаних автором музичних компонентів: соло гобоя у високому регістрі на фоні метро-ритмічних остінатних фігур зі зловісною синкопованою темою в партії віолончелей і контрабасів (похідною від основної). Поява тематизму розділу С (збережена форма та структура) асоціюється тут не із задушевною лірикою і спокоєм, а з гротесковою пародійністю, майже механічною настирністю остінатних фігур акомпануючого оркестру. Гучна одноманітна динаміка й характерна в інтонаційному плані партія альтів (багаторазовий повтор інтервалу чистої кварта) із збереженням константної ритмоформули уособлює фантазмагоричну, нав'язливу ідею всесильного зла.

Пріоритет основного тематизму розділу А (перший елемент з ефектом «тупцювання») стверджується композитором у заключному моменті частини, яка виконує

функцію коди-завершення. Стрімкий звуковий потік із перекличками соліста та струнного оркестру з остінатним звуком *fis* та опорою на інтервал малої септими невблаганно констатує невтішне резюме – безсилля особистості перед добре налагодженою ворожою «машиною» реалій життя.

Підсумовуючи все вищевикладене, слід зазначити, що калейдоскопічна мозаїчність образно-тематичного матеріалу цієї частини спонукала В. Камінського до творчої асиміляції характерних елементів інших музичних структур – базова контрастно-складова форма акумулювала у собі риси рондальності (часте повторення першого «тупцюючого» елемента із розділу А, в образному сенсі *idée fixe*), риси старовинної двочастинності типу А + А₁ (де другий розділ, маючи у своїй основі той самий музичний матеріал, розгортається в іншому руслі), а також риси складної тричастинності (за умови, що довготривала сольна каденція виконує функцію монологічної середини). Індивідуальне художньо-образне мислення композитора забезпечило відповідне структурно-композиційне адекватне втілення всього багатства та різноманітності музичного матеріалу.

Заклучна частина концерту – Пасакалія – є смисловим фінальним завершенням цієї своєрідної інструментальної драми: безперспективність протистояння індивіда суспільній масі зміщується в іншу площину – у світ глибоких особистісних медитацій та рефлексій. Обрана для цього композитором барокова форма ідеально відповідає розкриттю авторського задуму.

В. Камінський повністю зберігає вірність традиціям жанру (поліфонічні варіації на *basso ostinato*, розмір 3/4), нешвидкий темп (*Andante*), зосереджений характер), і в той же час наповнює його новим образно-інтонаційним змістом, підсумовуючи художньо-емоційні перипетії всього циклу. Дев'ятитактова тема і десять варіацій експонують поступове розгортання останнього етапу інструментальної драми. Виклад теми (октавний унісон віолончелей та контрабасів) у

низькому регістрі із тональним центром *c* зачаровує своєю зосередженістю і самозаглибленістю. Композитор відмовляється від канону квадратності (теми пасакалій компонувались у попередні епохи як речення (4 такти) чи період (8 тактів), надаючи музичному матеріалу рис неподільної плинності (9-тактовий речення-період).

Тему в першій варіації проводять альти на фоні піщатного контрапункту віолончелей та контрабасів. Майже прозора графічність фактури при тихій динаміці створює образ повільних роздумів про сенс людського існування. Друга і третя варіації, зберігаючи дев'ятитактову структуру із викладом теми почергово у партії басів (віолончелі, контрабаси) та альтів, ознаменовані яскравим контрапунктом солюючого гобоя із інтонаційними алюзіями на початок каденції із першої частини. Наспівна і виразна мелодика інструмента з його характерним пасторальним тембром заколисує слухача своїм спокоєм та розміреністю. Четверта і п'ята варіації суттєво урізноманітнюють лінійне розгортання контрапунктичних ліній – протискладення до солюючого гобоя виникає у партії других скрипок, а партія соліста репрезентує новий контрапункт, інтонаційно та ритмічно пов'язаний із тематизмом першої частини (репетиційні повтори, тріолі).

Четверта і п'ята варіації побудовані за принципом динамічного наростання (*mp-mf*), яке продовжує шоста варіація: основна тема викладена у партії перших та других скрипок, причому у партії перших скрипок – в інтервал кварта, а в поєднанні з другими скрипками – в інтервал септими. Загальна дисгармонійність оркестрової фактури із остінатною басовою квінтою і додатковим контрапунктом у партії альтів створює відповідну образно-емоційну напругу, яку підсилює вступ гобоя із темою у високому регістрі (с. 35). Сьома варіація сприймається як передкульмінаційна зона, де динаміка (постійно *f*) і тематична концентрація досягають свого піку (одночасне проведення з основною

темою її елементів у різних оркестрових голосах, нав'язлива ритмо-метрична остінатна фігура у других скрипок). Власне кульмінаційний момент припадає на початок восьмої варіації, де вступ теми в басовій групі оркестру із позначкою автора *fp* означає зрив кульмінації.



Рис. 3.14. В. Камінський «Концерт для гобоя і струнного оркестру»

Повернення до тихої динаміки теми в низькому регістрі з самостійно розгорнутими мелодичними лініями скрипок і альтів урізноманітнює вступ солюючого гобоя, мелодична лінія якого асоціюється із образом першої частини (дев'ята варіація). Алюзійна імпульсивність соло в поєднанні з основною темою в партії альтів підготувала появу початкової оркестрової теми з першої частини, яка є смисловою кульмінацією не лише цієї частини, але й всього циклу (рис. 3.14). Композитор майстерно поєднує в єдину гармонічну вертикаль тему з першої частини (перші, другі скрипки, альти) і видозмінену тему пасакалії (віолончелі, контрабаси). Гучне скандування обох тем оркестром

знаходить своє неочікуване продовження в авторському *subito p* із темою пасакалії в партії солюючого гобоя. Ця підсумовуюча десятитактова кода – варіація із остінатним басом *c* і майже нерухомою акордовою вертикаллю (зчеплені кварта і квінти) резюмує образно-смыслову драматургію твору: людина за своєю суттю самотня, а пошуки гармонії з реальністю – наївна утопія.

Завершуючи аналіз Концерту для гобоя і струнного оркестру, слід зазначити, що сама модель барокового жанру послужила для В. Камінського відправною точкою для індивідуального композиторського втілення нового образного змісту у традиційні форми. Художньо-смыслова концепція твору, задумана автором як узагальнено-програмна, отримала своє повноцінне життя у трьох, традиційних за кількістю, частинах. Проте сам композиційний план та групування музичного матеріалу як циклу в цілому, так і кожної частини зокрема, настановує на думку про те, що композитор трактує жанр концерту не в сенсі змагання соліста з оркестром, а в ракурсі протистояння. Звідси – об'ємні сольні каденції гобоя, які виступають як самостійні розділи форми, самодостатні й довготривалі оркестрові епізоди. Дотримуючись в цілому структур барокових форм (токата, пасакалія), автор зумів їх осмислити по-своєму (поєднання елементів різних форм у токаті, тематична арка в пасакалії). Свідомо загострюючи музично-тематичні контрасти між окремими частинами та всередині них, митець доволі часто вдається до принципу *subito*, що поглиблює антагонізм образних сфер. Навіть на рівні ладово-гармонічного мислення спостерігаємо певну композиторську логіку: розширена тональність у всіх трьох частинах має свої тональні центри – перша і третя – *c*, друга – *fis*, де відстань тритону сама по собі проектує контраст протистояння.

Концерт для гобоя та струнного оркестру В. Камінського є неординарним творчим надбанням, що збагачує концертний репертуар виконавців-гобоїстів. Широка амплітуда образно-

емоційних метаморфоз та оригінальність у трактуванні музичних форм циклу в поєднанні із розкриттям виразово-технічних можливостей інструмента і свободою соліста-інтерпретатора в об'ємних каденціях відкриває перед професіоналами неосяжний спектр у виборі особистісно-індивідуального підходу до розуміння та втілення художньої концепції композитора. Адже свобода виконавських інваріантів, надана солістові автором, повинна слугувати всебічному розкриттю чільних композиторських ідей, втіленню власних емоцій та переживань інтерпретатора. Гармонійність творчої емпатії автора і виконавця переконливо уособить погляд сучасника на реалії сьогодення, на складність та непередбачуваність життєвих колізій.

Концертіно для гобоя, фортепіано та струнного оркестру В. Цайтца. Творче ставлення сучасних композиторів до традиційних засад академічної моделі сольного інструмент-тального концерту XIX ст. та його жанрово-стильового інваріанту спричинило появу нового жанрового різновиду – концертіно (в буквальному перекладі з італійської – маленький концерт), котре відрізняється від концерту меншим обсягом, тому є переважно одночастинним, а також застосуванням оркестрів камерного складу (наприклад, струнного чи духового), що дає можливість продемонструвати віртуозну техніку та художньо-творчі можливості соліста-гобоїста і багатогранні виразово-темброві якості гобоя як сольного інструмента.

Задумане спочатку як Симфонієтта з солюючим гобоєм, Концертіно В. Цайтца було остаточно завершене у 1969 р. (видане нотним друком у Києві в 1971 р.). Автор скомпонував два варіанти твору: перший варіант – для солюючого гобоя, фортепіано та струнного оркестру; другий варіант – для солюючого саксофону, фортепіано та струнного оркестру. Відмінності між обома варіантами не є суттєвими: у другому варіанті композитор дещо змінив та

розширив коду.³⁷ Образно-емоційний світ твору, за словами самого автора, узагальнено віддзеркалює враження від літературної творчості Антуана де Сент-Екзюпері – «Маленького принца», «Планети людей», «Пошти на Південь». Здатність людини сприймати навколишній світ як чудову дитячу казку, вміння знаходити у повсякденному житті непомітну «поезію буднів», прагнення особистості до самовдосконалення та до об'єднання «землян» всієї планети – саме ці ідеї гуманістичної філософії Великого француза надихнули В. Цайтца на створення Концертіно. Уявити себе на мить маленькою, але значущою в безмежному «звуковому» просторі Всесвіту, в хаотичному калейдоскопі сірих буднів і відчуті повну гармонію із існуючою реальністю та своїм внутрішнім мікросвітом.

Різноманітна палітра настроїв та почуттів, темброво-оркестрова неординарність (паритет партії гобоя і фортепіано), насиченість гармонічної тканини та яскраво-неоромантична стилістика надають композиції особливого шарму та привабливості. Жанрово-традиційна одночастинність, в основі структури якої лежить вільно трактоване сонатне *allegro* із кодою, набуває подекуди рис вільної поемності романтичної доби (головна партія із елементом розробковості, підкреслено контрастна зміна темпів між усіма розділами музичної форми, використання поліфонічних засобів під час розвитку експозиційного матеріалу в розробковому розділі). Поєднання принципів сонатності із характерними рисами романтичної поемності надало можливість авторові на високому художньому рівні втілити особисті музичні враження від яскравого образного світу творів А. Сент-Екзюпері.

³⁷ Будучи високопрофесійним спеціалістом, котрий майже двадцять років пропрацював солістом-гобою оркестру Львівської обласної філармонії, й на даний момент є професором кафедри духових і ударних інструментів із сорокарічним стажем викладацької діяльності в консерваторії, Вячеслав Борисович, як ніхто інший, достеменно знає можливість та специфіку виконавства на гобой. Концертіно – яскраве і й переконливе тому підтвердження.

Andantino

The musical score shows the beginning of the Concertino. It starts with a 10-measure orchestral introduction. The instruments listed are Ho Sax in Es, Violin 1 and 2, Viola, Cello, Contrabass, and Piano. The tempo is marked 'Andantino'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Dynamics include *pp*, *cresc.*, *f*, *ff*, *p*, and *ppp*. The Violin 1 part has a 'solo' section marked 'non vibrato'. The Piano part has a 'cresc.' marking and a 'pp' marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Рис. 3.15. В. Цайтц «Концертіно»

Концертіно розпочинається невеликим 10-тактовим оркестровим вступом, у якому відбувається формування інтонацій майбутньої головної теми. Чіткість ладо-гармонічної основи (тональність *As-dur*)³⁸, надзвичайно широкі динамічні градації (від *pp* до *ff*) протягом короткого музичного часу за рахунок *divisi* струнної групи і фактурна самостійність партії фортепіано створюють для слухача ефект «відкриття завіси», тобто очікування цікавого музичного дійства (рис. 3.15). Доволі помірний початковий темп (*Andantino*) після виразного пасажу віолончелі-соло з інтонаціями, які передбачають головну тему, змінюється прискореним *Allegro leggiero*, і з цього моменту починається експозиційний розділ Концертіно.

³⁸ Аналіз поданий за другим варіантом партитури.

The image shows a page of a musical score for a concertino. The top staff is for the Flute (A. Sx.), which has a handwritten 'Solo' above it. The tempo is 'Allegro leggiero' with a metronome marking of 126. The flute part begins with a melodic line marked 'mp'. Below it are staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass, and Piano. The strings play a rhythmic accompaniment, with the piano part featuring a 'pizzicato' section. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats.

Рис. 3.16. В. Цейтц «Концертіно»

Головна партія (As-dur) викладена у формі розширеного періоду (11 тактів) в основній тональності As-dur: тема широкого мелодичного дихання, що звучить у партії солюючого гобоя, чудово відтворює тембральну красу усього діапазону інструмента, цьому посприяло досконале знання автором музики технічних можливостей гобоя (рис. 3.16). Оркестр, що акомпанує гобоїсту, має легку, прозору фактуру: «повітряні» pizzicato струнних поєднуються із прозорими акордами-співзвуччями партії фортепіано. Усіма цими музично-виконавськими засобами створюється уява про добру дитячу казку із притаманною їй загадковістю й таємничістю.

Сонатна форма Концертино, у тому числі експозиційний розділ, трактовані композитором досить вільно, із подоланням традиційних і добре відомих музикантам структурних особливостей. Так, у межах експозиції головну партію розширено до масштабів самостійного розділу. Після того, як тема головної партії зазнала етап експозиційного викладу, починається її розвиток, у якому автор музики використовує поліфонічні прийоми, вводячи чотириголосну імітацію на основі інтонацій вступу, а сама тема проводиться на іншому звуковисотному рівні, тобто, матеріал, що слідує після експозиційного викладу теми, фактично здобуває риси розробки (цифра 2). В оркестровій фактурі під час викладу теми головної партії В. Цайтц виділяє тембр фортепіано і доручає йому лапідарну й колоритну фразу-мотив (с. 7), який в подальшому з'являється в кульмінаційній зоні експозиції. Загалом, у головній партії Концертино можна виявити кілька етапів розвиткового процесу, які чітко виокремлюються завдяки продуманості темброво-динамічного плану та логіці інтонаційно-тематичного розгортання:

- 1) експонування музичного матеріалу;
- 2) повторення теми на іншій висоті, у супроводі іншої оркестрової фактури;
- 3) розвиток тематичного матеріалу із застосуванням поліфонічних прийомів (чотириголосна імітація);
- 4) контрастне поєднання різних інструментальних оркестрових ліній зі солістом;
- 5) кульмінаційна зона (лапідарний мотив фортепіано в поєднанні із характерними інтонаціями теми-зерна (цифра 5).

Поступовість розгортання тематизму у межах головної партії, яка розростається до рівня самостійного розділу експозиції, надає сонатній формі рис вільної поємності.

Раптовий перепад динаміки (*f – subito p*), що супроводжує

низхідне ступеневе «кружляння» початкової ритмофігури головної партії, проектує появу нового розділу форми – побічної партії. У темпоритмі звукового «кружляння» оркестр поступово затихає, передавши естафету солуючому фортепіано, що двома характерними пасажами (з інтервалом в. 7 в основі), «запрошує до слова» гобой (с. 18–19). В обох коротких сольних репліках композитор надає виконавцям повну свободу в плані агогіки й темпу (*ad libitum*), що надає можливість різних варіантів інтерпретування цього розділу твору. У структурі експозиції сонатної форми цей матеріал є сполучною партією.

Рис. 3.17. В. Цайтц «Концертино»

Побічна партія (*Adagio*) зачаровує своїм глибоким ліризмом та водночас романтичною піднесеністю. Чітко окреслена проста двочастинна форма із характерною для

українського мелосу ладовою перемінністю (f-moll – As-dur) в поєднанні із насиченою терпкуватою гармонією при певній самостійності окремих оркестрових ліній (партії двох скрипок, фортепіано) створює відчуття спокою і комфорту. На тлі цього розкішного фону вільно ллється наспівна мелодія гобоя, огорнута легким мерехтінням поліметричного оркестрового супроводу (рис. 3.17). Довільно й примхливо розгортаючись, вона досягає (при загальному динамічному наростанні) своїх звукових висот, нагадуючи витончені і водночас емоційно піднесені теми кохання з балетної музики С. Прокоф'єва («Ромео і Джульєтта»). Емоційна напруга поволі спадає, гальмуючись розрідженою метроритмічною фактурою оркестру, де поява квантових остинатних фігур і цілковите «заспокоєння» надають побічній партії логічної завершеності (с. 26–27).

Чотиритактовий оркестровий перехід (Moderato) з характерними інтонаціями головної партії знаменує початок розробки.

Розробка (*allegro ma non troppo*) будується виключно на елементах та інтонаціях головної партії. Насичена активним поліфонічним розгортанням, котре в кульмінаційній зоні трансформується в потужну кластерну вертикаль, ця частина форми відзначається особливою композиторською майстерністю: вмінням підпорядкувати весь багатий арсенал виразових засобів розкриттю основної образно-драматургічної ідеї – протистояння позитивно налаштованої особистості та ворожих реалій дійсності.

Задумана автором як зона поступового динамічного наростання, розробка умовно поділяється на три основні розділи: 1) імітаційний розвиток трансформованої головної партії; 2) секвенційне розгортання з елементами контрастної поліфонії; 3) акордово-гармонічна кульмінаційна зона. На тлі рівномірно пульсуючих терпких акордів перших, других скрипок та фортепіано звучить видозмінена, ніби порізана

пунктирним ритмом та синкопами, тема головної партії. У цьому оновленому вигляді музичного контексту її важко впізнати: вона скоріше сприймається як новий тематичний матеріал, хоча своїми загальними контурами нагадує основну тему. Діалог солюючого гобоя та оркестру поданий за принципом інверсійної імітації у партії альтів, віолончелей та контрабасів, де конфліктуючі «співрозмовники» то віддаляються в діаметрально протилежні регістри, то стрімко наближуються один одному назустріч. Двічі проведена інверсійна імітація органічно переростає у наступний розділ, що відзначається висхідним секвенційним розгортанням попередньої теми-ядра в партії соліста на фоні характерного контрастного контрапункту низьких струнних. Багаторазова секвенцій на щаблевість із відповідною динамічною напругою (*mf*, *f*, *ff*) вводить в зону кульмінації твору, де скандуюча акордово-кластерна тріольна фактура всієї оркестрової партитури буквально поглинає і розчиняє у загальному хаосі звуків партію гобоя. Виразний, схвильовано-драматичний пасаж соліста на фоні потужної акордової пульсації оркестру змінюється динамічним *subito* (*fff-pp*), що знаменує початок гобойової каденції. Досить компактна за розмірами, вона демонструє багатий арсенал художньо-виразових та технічних можливостей інструмента (використання високого регістру, стрибки, віртуозні пасажі) і вимагає від гобойста довершеної пальцевої техніки, досконалого володіння всіма регістрами та широкою палітрою штрихів (рис. 3.18)³⁹. Ледве чутне *ppp*, повисання останньої ноти каденції у високому регістрі солюючого інструмента чітко відмежоване від наступного розділу форми – репризи, де основні теми викладені у зворотному порядку (побічна, головна партії). Дзеркальність слідування тематичного матеріалу вносить додатковий ефект контрасту у Концертіно, надаючи йому вільної романтичної поеми.

³⁹ Приклад подано за клавіром (с. 99–100).

The image shows a musical score for a Cadenza, consisting of seven staves of music. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a rest, followed by a melodic line starting on a middle C. Dynamics include *mf*, *p*, *riten.*, *poco riten.*, *f*, *sub. pp*, *p espr.*, *cresc.*, *dimin.*, *pp*, and *ppp*. Performance markings include *riten.* and *poco riten.*. The score features various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are also some markings like (b) and (b) with a flat, possibly indicating breath marks or articulation.

Рис. 3.18. В. Цайтц «Концертіно»

Побічна партія (розширена тональність *As-dur*) подана у суттєвому скороченні (один період), але із збереженням завершальних остинатних квінтових фігур, котрі в поєднанні із двотактовою фразою-реплікою солюючого гобоя логічно переходять у наступний епізод *Moderato*. Це своєрідна музична ремінісценція бурхливих подій розробки, в якій імітаційно поєднуються декілька інструментальних ліній (партія альтів, гобоя, двох скрипок).

Загальне оркестрове *accelerando* логічно підводить до появи головної партії (*As-dur*), котра також є скороченою до двох початкових експозиційних періодів. Проте дійсно вдалою композиторською знахідкою можна назвати міні-каденцію солюючого гобоя (*rubato*), котра виконує функцію переходу-зв'язки до коди. Тонке й вишукане

звукове плетиво партії соліста на фоні короткої діалогічної репліки фортепіано в супроводі сповзаючих оркестрових педалей (низькі струнні) відтворює в уяві ніжний та наївний образ маленького принца, що крадькома спостерігає за подіями.

Кода, як підсумок усіх попередніх музичних подій, є досить розгорнутою із неодноразовою зміною темпів (*allegro*, *andantino*, *moderato*, *allegro*) та використанням тематичного матеріалу переважно головної партії. У епізоді *moderato* автор робить алюзійну заставку із розробки у вигляді багатоголосної оркестрової імітації на чолі зі солістом.

Концертіно В. Цайтца – один з яскравих зразків гобойного репертуару великої форми, де автору вдалося вийти за рамки шаблону в трактуванні інструменту суто як фольклорно-пасторального, котрий здатний відтворювати стихію народно-національного. Вільно трактована сонатна форма із рисами поемності, свіжі темброво-гармонічні знахідки, пошук нових виразових засобів для втілення цікавої образної концепції та широке використання віртуозно-технічних можливостей гобоя дозволяють цій композиції зайняти почесне місце у концертному репертуарі духовиків-виконавців.

Concerto grosso № 3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру З. Алмаші. Твір було написано у 2001 р. та присвячено Богданові Галасюку – солісту-гобоїсту відомого в Україні та за її кордонами камерного оркестру «Київська камерата». У той час З. Алмаші навчався в аспірантурі Національної музичної академії ім. П. Чайковського як композитор, тож у цьому творі відображено творчі пошуки молодого митця у концертно-камерних жанрах музичного мистецтва. За словами Т. Панько, композитор мав схильність до меланхолійних, ностальгічних тем, в яких часто відчутно необарокові стильові ознаки, що по суті є оригінально інтерпретованими

інтонаційними чи формотворчими символами минулих музичних епох, використаними з метою мистецької рефлексії (туга за ідеальною красою, просвітлений смуток, тривога й сповідність трагедійних монологів «від автора») [91, с. 6].

Спираючись на взяті за основу жанрову модель *concerto grosso* – великого концертного твору для оркестру, популярного та поширеного у музиці XVII–XVIII ст., З. Алмаші підійшов до її трактування з позицій переосмислення й оновлення усталених канонів. Із цією метою автор музики неначе «вдихнув» у давній жанр потужний струмінь свіжого повітря через втілення і відображення світобачення людини початку третього тисячоліття. У творі наявні і глибока самозануреність в особистісний внутрішній світ, прагнення ідеальної гармонії людини зі Всесвітом, намагання сягнути духовної й життєвої самореалізації, бажання дістатися медитативного спокою і душевної рівноваженості.

Усю цю широку образно-емоційну палітру та панораму психологічних станів композитор вмістив у тричастинний інструментальний цикл, у якому частини слідують відповідно драматургічному задуму: повільні перша (*Lento*) і третя (*Adagio*) частини оточують швидку середню (*Allegro*), що є суттєво відмінним від традиційної будови *Concerto grosso*. По-іншому, не в типовий старовинних творів для цього жанру спосіб, вирішується питання оркестрового складу. Із метою збагачення звукової палітри струнного оркестру та утворення сонористичних ефектів, композитор вводить у партитуру тембри флейти і кларнета *in B*, що є даниною традиції лише почасти. Сольні інструменти гобой і віолончель відіграють у творі самостійну роль.

У загальній композиції твору перша частина (*Lento*) має функцію своєрідного ліричного прологу, в якому формуються основні мовно-інтонаційні лексеми усіх

наступних частин. Чутливим регулятором поєднання різноманітних компонентів музичної тканини стає пропорційно побудована проста тричастинна форма, яка починається з тритактового віолончельного соло. Воно є глибоко зосередженим і відзначається концентрацією музичної думки. В основі викладу – репетиційна повторність звуку *d* на динаміці *pp*, із мінімальним *crescendo* і висхідним стрибком на сексту та подальшим поверненням до початкового звуку (*d*). У сукупності з авторськими позначеннями *senza vibrato*, *poco rubato* такий виклад створює ефект певної ілюзорності проєкційного автографа композитора (рис. 3.19). Лапідарні фрази-мотиви, які виникають в оркестрі, наприклад, низхідний секундовий хід в партії флейти із репетиційним повторенням останнього звука, що одразу імітується в партії гобоя-соло, стають інтонаційною основою музичного матеріалу усього твору.

The image shows a page of a musical score for the beginning of the third movement of Shostakovich's Concerto Grosso No. 3. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Clarinet in B, Oboe Solo, Violoncello Solo, Violins I and II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked 'Lento (♩ = 56)'. The Flute and Clarinet parts show a melodic line starting with a half note 'd' followed by a sixteenth-note triplet. The Oboe Solo part has a similar melodic line. The Violoncello Solo part has a rhythmic pattern of eighth notes. The string parts are mostly rests.

Рис. 3.19 (початок). З. Алмаші «Concerto grosso № 3»

The image shows a page of a musical score for the third movement of Shostakovich's Concerto Grosso No. 3. The score is for a chamber orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Oboe solo (Ob. solo), Violoncello solo (Vc. solo), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 3/4 time and features a dynamic range from *ppp* to *pp*. The solo cello and solo bassoon parts are the focus, showing a dialogue of notes and rests. The cello part has a *vibr. p.* marking and a *cresc.* marking. The bassoon part has a *senza vibr.* marking. The score is marked with a '7' in a box at the beginning of the first staff.

Рис. 3.19 (продовження). 3. Алмаші «Concerto grosso № 3»

Діалог двох солюючих інструментів – віолончелі і гобоя – починається на тлі витриманого *g-moll*'ного тризвуку, який тягнеться» струнним оркестром на приглушеній динаміці. У розпочатому спілкуванні обидві сольні партії неначе представляють різних персонажів: партія гобоя пронизана інтонаційними повторами одного звуку, тоді як партія віолончелі має у своїй основі виразні стрибки на широкі інтервали – малу септиму і малу дециму. Діалог солістів триває на ледь чутній динаміці *ppp* і далі підхоплюється імітаційним викладом флейти і кларнета, якому контрапунктує витримана органна педаль віолончелі, що плавно перетікає у тему початкового тритактового *solo* цього інструмента.

Розділи простої тричастинної форми є тематично розмежованими, однак плинність викладу поєднує їх у єдине ціле, що почасти нівелює загальну композиційну структуру. Наступний розділ, а точніше – його перші чотири такти, починається як зв'язка-перехід, і лише згодом стає зрозумілим, що це був початок нового етапу формотворення, в основі якого – нова фаза діалогу між солюючими гобоєм та

віолончеллю, а ледь чутний (*pppp*) акорд струнних у низькому регістрі стає майже ілюзорним фоном для його розгортання. Відчайдушний «прорив» обох солістів у високий регістр супроводжується загальним прискоренням темпу і поступовим ущільненням оркестрової фактури унаслідок імітаційного вступу голосів та *divisi* в партіях альтів та віолончелей. Інтенсивне динамічне наростання у сукупності із темповими зрушеннями (*più mosso*) стають ознаками напруженої кульмінаційної зони, у якій емоційні репліки солістів ніби розчиняються у кластерному і потужному гудінні усього оркестру (рис. 3.20). Поступово напруга спадає, фактура стає прозорішою, зменшується динамічна потужність і повертається початковий темп (*tempo I*). На цьому тлі звучать виразні низхідні мотиви-фрази у партіях солістів, що вдало маскують перехід до репризи, із поступовим поверненням до тихого, тепер вже майже нечутного діалогу двох солюючих інструментів, де характерний і добре впізнаний початковий мотив теми починає грати гобой, а завершує віолончель при повному мовчанні інструментів оркестру.

The image displays a musical score for a symphony, likely from the 19th or 20th century, showing a climactic section. The score is written for a full orchestra with solo parts for Oboe and Violoncello. The tempo is marked "Più mosso" with a metronome marking of quarter note = 66. The dynamics range from "pp" (pianissimo) to "ff" (fortissimo). The score shows a dense, textured orchestral passage with a prominent cello solo line. The Oboe and Violoncello parts feature melodic lines with slurs and dynamic markings like "cresc." and "ff". The string parts are highly rhythmic and dense, with many notes beamed together. The score is divided into measures, with a double bar line indicating a section change or a significant structural point.

Рис. 3.20. 3. Алмаші «Concerto grosso № 3»

Образна драматургія першої частини *Concerto grosso*, що тяжіє до рефлексії й самозаглиблення, спонукала композитора до вибору певного кола музичних засобів, які б відповідали її головним ідеям та образному строю, а також відповідних засад формотворення, які б працювали на цю ідею. Головними засобами стають різноманіття і барвистість мотивного зчеплення при графічній прозорості фактури, нівеляція структурних переходів між розділами музичної форми та плинність розгортання композиторської думки, із постійними змінами метру (3/4, 4/4, 5/4, 2/4, 6/4). Чинником впорядкованості викладу музичної думки стає єдиний для всіх розділів тональний центр (d), який є гармонічним і семантично-смісловим епіцентром частини.

ІІ частина *Concerto grosso* (*Allegro*) розпочинається у прискореному темпі і є найбільш масштабною та процесуально-дієвою частиною усього циклу. Під час розгортання форми у часі тривають процеси переосмислення і трансформації музичного матеріалу, чому сприяє моторно-токатний характер викладу, різноманітні образно-емоційні перетворення та довільна композиційна структура, схема

якої (A B A₁ C A₂ D B₁ A₃ E A₄ F A₅ G B₂) із шестиразовим поверненням до тематизму розділу А, вказує на ознаки рондальності. Обрані засоби посприяли відтворенню калейдоскопічно-швидкісної картини зміни станів та почуттів сучасної людини, відображенню мерехтливо-мінливих подій і реалій життя ХХІ ст.

Інтонаційною основою теми розділу А є низхідний мотив із двох зчеплених малих секунд. Неначе маленькі цеглинки, вони стають основою подальших метаморфоз в архітектоніці усієї частини. Прозора оркестрова фактура, швидкий темп, численні раптові динамічні наростання і спади створюють відчуття очікування чогось радісного та світлого (рис. 3.21). У простому періоді несиметричної будови, який нерівномірно поділяється на два речення (5+7), виникають та імітаційно відтворюються вже знайомі слухачеві репететійні звороти з першої частини *Concerto grosso*, однак міняється контекст – тепер, у другому реченні теми розділу А, це яскраве звучання у гомофонно-гармонічному складі, із пожвавленим темпом.

Рис. 3.21. З. Алмаші «Concerto grosso № 3»

Наступний розділ (B) є щільно поєднаним із попереднім розділом А і має таку саму несиметричну будову (5+7), а також є подібним за фактурою та музичними інтонаціями. Основу теми цього розділу складають низхідні секунди із репетиційними зависаннями. Нові інтонаційні утворення – solo контрабаса із виразним низхідним рухом по звуках мінорного секстакорду, з імітаційним повторенням у партії перших альтів – виникають лише у другому реченні, позначеному *divisi* альтової групи на його початку. Подальше повернення до тематизму розділу А триває на динаміці *crescendo f-ff*, чим підготовлюється вступ соліста-віолончеліста.

Перші три розділи (A, B, A₁) об'єднуються в експозиційну побудову, в якій виклад музичного матеріалу відбувається виключно оркестровими засобами, без участі солістів. Структурно-симетричній чіткості експозиційної побудови протиставлена сольно-віртуозна каденція віолончелі (розділ C), початок якої співпадає із кульмінаційним завершенням попереднього розділу і виростає з нього. Це перше соло у частині, партія віолончелі насичена усілякими технічними труднощами – стрибками, подвійними нотами, репетиційними повторами у швидкому темпі дрібними тривалостями тощо.

Під час завершення віолончельної каденції на звучання віолончелі накладається вступ солюючого гобоя, який викладає тему розділу А. Соло гобоя переростає у короткі імітаційні перегуки різних оркестрових груп та окремих інструментів оркестру (флейта, кларнет із першими та другими скрипками), які проводять цю тему. У такий спосіб, за активної участі соліста, утворюється розділ А₂.

Наступний розділ (D) знову відзначається ініціативністю оркестру при майже повному початковому мовчанні солістів, які включаються у гру лише у момент появи в оркестровій

фактурі тематизму розділу В. Віртуозно-технічні партії гобоя та віолончелі на фоні уривків-мотивів в імітаційному викладі різних інструментів та скандування витриманих нот оркестром підводять слухача до кульмінаційної зони, де в точці найвищої динаміко-емоційної напруги солісти раптом замовкають, а вся струнна група довершує «підйом на пік».

Напружене емоційне та динамічне нагнітання також охоплює наступний розділ (Е), в основу якого покладено швидкі віртуозні пасажі флейти та кларнета при дисонантно-акомпануючому звучанні оркестру, із *divisi* оркестрових груп. Поступовий динамічний спад після кульмінації підводить до вступу соліста-віолончеліста, який викладає тему з розділу А. Тепер ця тема звучить емоційно більш напружено, чому сприяють стрибки із регістра в регістр, унаслідок яких початкові малі секунди обернено у великі септими.

Рис. 3.22. З. Алмаші «Concerto grosso № 3»

Починаючи від розділу F, оркестровий виклад стає майже графічним, а патетично-напружений діалог солюючих гобоя

та віолончелі починає розгортатися на тлі мажорних тризвуків, розкладених у мелодичну фігурацію в партії перших скрипок (рис. 3.22). Це натяк на так звані «альбертієві баси» епохи бароко і раннього класицизму, які мали досить широке застосування у старовинних музичних композиціях, переважно клавірних, рідше – у творах, написаних у жанрі *concerto grosso*.

Прозорий супровід поступово динамізується завдяки вступу інструментів інших партій струнної групи – других скрипок, альтів, віолончелей, унаслідок чого відбувається модифікація «альбертієвих басів» у звичайну мелодичну фігурацію, яка стає тлом для продовження експресивного спілкування обох двох солістів (розділ G, с. 22). Сягнувши у своєму діалозі найвищої динамічної (*fff*) і звуковисотної точки (у гобоя – d^3 , у віолончелі – e^3), сольні інструменти припиняють своє звучання і віддають ініціативу подальшого розгортання тематичного матеріалу оркестрові. Завершальний розділ частини (B_2) підсумовує всі попередні етапи розвитку: тема В викладається в партіях струнного оркестру, а солістами виступають флейта і кларнет.

Музика цього *perpetuum mobile* несеться у дикому вихорі (авторська позначка *furioso*) і на завершення, на одній високій ноті вступає гобой (тт. 138–141). Динамічна градація його партії є надзвичайно широкою, від *p* до *fff*, а кульмінаційні сплески не співпадають із кульмінацією в оркестрі, унаслідок чого пронизлива нота-«крик» затримується на тривалій ферматі і продовжується в останній частині циклу (рис. 3.23).

Рис. 3.23. 3. Алмаші «Concerto grosso № 3»

Третя, заключна частина концерту (Adagio) написана як діалог двох солістів – гобоя і віолончелі, без участі оркестру. У ній підсумовується весь попередній образно-смісловий розвиток та остаточно розставляються драматургічні акценти.

Фінал розпадається на дві великі сольні каденції-

монологи обох інструментів. Першим розпочинає свою 21-тактову каденцію гобой. Його партія спочатку зачаровує пасторальністю тембру і глибокими ліричними барвами, які відтіняються динамічними контрастами і доповнюються широкими мелодичними стрибками. Поступово виразні інтонації зазнають метро-ритмічного подрібнення і сублімуються у швидкі віртуозні пасажі. Набравши «обертів» діапазонного розгону, вони раптово «загальмовуються» на інтервалі септими, що припадає на кульмінацію у каденції першого соліста.

Саме в цей момент, підхоплюючи монологічну естафету, вступає другий соліст. Його лірична сповідь насичена таємничістю та ілюзорністю (тиха динаміка, флажолети) в поєднанні з емоційними підйомами (стрибки в широкому звуковому діапазоні) (рис. 3.24). В останніх тактах монологу віолончелі відбувається ремінісценція початкової фрази першої частини *Concerto grosso*, однак тепер вона викладається октавою нижче і звучить сумно, застигаючи на звуці *d*, що неначе органний пункт «вібує» до кінця частини (авторська позначка *doloroso*). Саме на фоні цього звукового «сталагміту» З. Алмаші вводить ще одну ремінісценцію – «уламки» мотивів другої частини, які при мінімальній динаміці *pppp* створюють невиразний і тихий звуковий шепіт, що поступово прояснюється і розчиняється у небутті.

Рис. 3.24. З. Алмаші «Concerto grosso № 3»

З. Алмаші представляє молоду генерацію композиторів України і в своїй особі органічно поєднує іпостасі виконавця-віолончеліста і творця новітньої музики. Художнім маніфестом своєї творчості, за словами Т. Панько [43, с. 173], З. Алмаші оголосив мелодичну музику як музику майбутнього. *Concerto grosso № 3* для гобоя, віолончелі та камерного оркестру повністю підтверджує цей постулат і є прикладом того, як мелодизм може стати характерною рисою композиції, як можна по-новому ставитися до музичної інтонації, надаючи перевагу компактним і виразним мотивам, і робити з них «будівельний матеріал» усього циклу. Залишаючись у фарватері тонального мислення і мелодичної стихії, композитор у даному творі вдається до розширеної тональності, яка в крайніх частинах має єдиний чітко визначений тональний центр (d).

Специфіка мелодичного розгортання, що полягає у нанизуванні коротких фраз-мотивів, а також формотворення, головною ознакою якого стає нівеляція розділів композиційних структур, та надзвичайна прозорість оркестрової фактури й тиха динаміка в межах нечутності дозволяють зробити висновок про вплив на індивідуальний манеру письма З. Алмаші таких видатних сучасних композиторів-мелодистів як Є. Станкович та В. Сильвестров.

Творчо-індивідуальний підхід автора твору до самого жанру *concerto grosso* і до його трактування не виключає дотримання певних традиційних канонів, що сформувалися у добу бароко і стали жанровими ознаками. Серед них – тричастинність концертного циклу, наявність двох солістів, виділення з оркестру групи солістів-віртуозів (флейта, кларнет) тощо. Та разом з тим спостерігаємо індивідуальне авторське бачення закономірностей жанру, яке сприяє розкриттю основної образної концепції твору, що полягає у несумісності внутрішнього світу особистості із життєвими реаліями, пошуках можливих варіантів подолання кризи і виходу із духовного вакууму.

Багатий і різноманітний образний світ Concerto grosso З. Алмаші надає виконавцеві можливості створення множинних інтерпретаційних варіантів його змісту. У цьому контексті особливого значення слід надати осмисленому відтворенню художньо-образної концепції твору, що є неможливим поза технічними труднощами, які мають подолати виконавці сольної партії. Складність музичного прочитання концерту полягає ще й у тому, що крайні частини циклу є розгорнутими й самозаглибленими каденціями-діалогами солістів (I частина – діалог, III частина – почергові монологи), а середня частина, навпроти, стає центром надзвичайно інтенсивної дієвості й активності. Глибока продуманість індивідуальної художньої концепції твору у сукупності із чітко вивіреном композиційним планом дають змогу виконавцям і слухачам досягнути всю привабливість і неординарність витвору молодого перспективного митця.

Коротко підсумуємо. Формування вітчизняного репертуару львівської гобойної школи розпочалося лише у другій половині ХХ ст., зі здійснення перекладів для гобоя, обробок та аранжувань найвідоміших фортепіанних, скрипкових і вокальних творів українських композиторів. Переважну більшість перекладів та обробок виконали представники львівської гобойної школи – Вячеслав Цайтц, Левко, Василь та Мирон Закопці. Автори перекладів прагнули максимально зберегти образний зміст оригіналу, індивідуальну стилістику композитора, пристосувавши їх до специфіки виконавства на гобої.

Наступним етапом стало створення оригінального українського репертуару для гобоя, який включав композиції різні за обсягом, характером виконання і технічними труднощами. Ці твори були видані у 2004–2005 рр. двома збірками «Українська музика для гобоя і фортепіано», упорядкованими М. Закопцем та В. Цайтцом з відповідним редагуванням та рекомендаціями.

Щодо творів великої форми для гобоя, мусимо констатувати досить обмежену їх кількість, що становить гостру проблему для виконавців-гобоїстів. Серед імовірних причин незацікавленості професійних композиторів цією сферою виконавства на гобої назвемо недостатню обізнаність у специфіці початкового етапу навчання гри на інструменті, необхідність враховувати певні вимоги для учнів-початківців (недостатня витривалість амбушура, неповна сформованість дихального апарату, обмеженість робочого діапазону, проблематичність у виконанні деяких штрихів тощо). Це все зумовило таку скромну кількість творів навчально-педагогічного репертуару.

Характерними особливостями національних та регіональних шкіл виявляється опора на національну композиторську творчість, за рахунок чого сучасне виконавство на духових інструментах й набуває яскраво вираженого самобутнього характеру. Тому розвиток сучасних регіональних виконавських шкіл гри на духових інструментах великою мірою залежить від їхньої співпраці з композиторами.

Не стала винятком і львівська гобойна школа. Важливою рушійною силою, що сприяє її сучасному зростанню є, поряд з іншими чинниками, і творчість українських, зокрема львівських, композиторів для гобоя.

РОЗДІЛ 4

ГOBOЇСТИ ЛЬВІВЩИНИ

4.1. Гобойна династія Закопців

Засновник – Закопець Мирон Михайлович



Особливе місце серед представників викладацького складу Львівського музичного фахового коледжу ім. С. Людкевича належить Заслуженому діячу мистецтв України, голові обласного осередку асоціації діячів духової музики Всеукраїнської музичної спілки, багатолітньому викладачу класу гобоя, завідувачу відділом духових інструментів, почесному професору, педагогу-методисту, автору чималої кількості досліджень, методичних праць та підручників, талановитому аранжувальнику, укладачу

навчально-репертуарних збірок для ДМШ та училищ, активному діячу та організатору мистецького життя Мирону Михайловичу Закопцю (1932–2008).

Квінтесенцію значення цієї постаті в історії нашого навчального закладу та львівської гобойної школи в цілому висловив у своїх спогадах багатолітній директор ЛДМУ ім. С. Людкевича Теодозій Миронович Сачик, якого поєднувала із М. Закопцем дружба та співпраця від років спільного навчання в училищі (з 1955 р.) до останніх днів його життя: «Ім'я Заслуженого діяча мистецтв України Мирона Закопця, видатного музиканта і педагога широко відоме в мистецькому світі. Талановитий виконавець на гобої, педагог, він залишив яскравий слід у розвитку духового мистецтва в нашій державі і за її межами. Один із засновників Львівської школи гобоя є автором численних методичних праць, підручників для музичних училищ і ДМШ по класу гобоя, англійського рижка, саксофона, камерно-ансамблевого виконавства, виданих в Україні, США, Великобританії, Німеччині, Польщі.

Мирон Закопець був надзвичайно талановитим педагогом, його методи і вміння закладати фундаментальні основи гри на інструменті молодим музикантам були унікальні. Студенти його класу, серед яких є лауреати міжнародних конкурсів, солісти симфонічних оркестрів, педагоги, завжди відрізнялися своєю високою виконавською майстерністю.

Працюючи багато років у Львівському державному музичному училищі ім. С. Людкевича, Мирон Закопець показав безкомпромісний приклад служіння своїй професії, щедро ділився своїми здобутками зі студентами, колегами. Він був чудовим сім'янином, люблячим батьком, діти якого також працюють на ниві музичного мистецтва».

Мирон Закопець народився 3 грудня 1932 р. в с. Гамарня Любачівського повіту Жешувського воєводства на території сучасної Польщі. У 1945 р. його родина переїхала до містечка Зборова на Тернопільщині, де він навчався у

загальноосвітній школі та в музичній (у класі акордеона), у 1950 р. родина оселилася у с. Брюховичах. Тут, на Львівщині, почалося становлення Мирона Михайловича як музиканта у стінах Львівського музичного училища, де він навчався у 1952–1959 рр. як диригент та гобоїст у класах Л. Керода та О. Сербінського, з перервою на службу у лавах радянської армії. Вже тоді яскраво визначилася його активна мистецька позиція та прагнення підтримати колегу-музиканта в осягненні вершин професіоналізму. М. Мар'яш, педагог кларнетового класу училища, згадував, як познайомився з М. Закопцем: його, юного уродженця Тернопільщини, який до того навчався гри на скрипці, у 1954 р. привела до училища мрія опанувати кларнет у класі викладача Дмитра Савелійовича Степукова. Старший товариш Мирон взявся познайомити земляка з новим містом та насамперед скерував початківця до нотного магазину, де купив йому «Школу гри на кларнеті», а далі привів на симфонічний концерт у Парку культури на програму під орудою знаменитого маестро Дем'яна Пелехатого, де соло на гобої грав Вячеслав Цайтц.

Вважаючи талановитого колегу музикантом «від Бога», Майстром гри на гобої, який вирізнявся своєю винятковою ерудицією, М. Мар'яш неодноразово був свідком високопрофесійного мультиінструментлізму у фаховій освіті М. Закопця та був вражений майстерністю його виконання на багатьох музичних інструментах. Військова служба для М. Закопця тривала у 1954–1957 рр., де він був військовим музикантом декількох духових оркестрів, зокрема солістом-гобоїстом духового оркестру військового училища у Ташкенті. Від початку навчання в училищі опановував педагогічну працю – до служби в армії був учителем музики, керівником музичних гуртків Брюховицької семирічної школи та вчителем музики і співів середньої школи № 46.

Професійний вишкіл продовжив у класах гобоя В. Терентьєва та В. Цайтца у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (закінчив у 1964 р.), де навчався

на вечірньому відділенні, оскільки здобуття професійної освіти поєднував із працею. Згодом працював у дитячому будинку № 9, де організував духовий оркестр, з 1958 р. викладав у школах № 27 і № 46 м. Львова, де започаткував музичні студії та духові оркестри.

Дитячі оркестрові колективи під керівництвом М. Закопця здобули чимало відзнак лауреатів районних, обласних, республіканських конкурсів дитячої художньої самодіяльності, були нагороджені відзнаками на рівні міста й області. Особливо активну концертну діяльність молодий диригент та організатор розгорнув з духовим оркестром середньої школи № 46, з яким виїжджав з концертами в різні міста області, брав участь у обласних урочистостях, працював у таборі «Артек», а також виступав на зустрічах з дітьми інших країн. За переконанням Р. Ференсовича, з яким визначного діяча пов'язувала багатолітня співпраця в училищі від 1979 р., М. Закопець був людиною, самовіддано захопленою своїм музичним інструментом, музикант став першовідкривачем і пропагандистом гобоя у системі музичного виховання та освіти (адже від початків його викладацької діяльності тривалий час класи гобоя у ДМШ залишалися рідкістю).

У 1959 р. почав працювати у філармонії та в оперній студії Львівської консерваторії на посаді артиста оркестру. У цей період один з провідних виконавців-гобоїстів Львова, професор консерваторії В. Цайтц (який 40 років обіймав посаду завідувача кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка) організував камерне тріо ім. Л. Бетховена, у якому разом з ним брали участь Мирон Закопець та Левко Керод (два гобої та англійський ріжок). Цей ансамбль часто брав участь у фестивалях камерної музики як на Батьківщині, так і за її межами. За свої блискучі виступи колектив був неодноразово відзначений дипломами (м. Ланьцут, Польща, 1971, 1978 рр.). У репертуарі камерного тріо були твори Й. Баха,

А. Вівальді, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ю. Левітіна, С. Людкевича, М. Скорика та ін. Між музикантами й надалі склалася плідна творча співпраця на педагогічній ніві.

З 1965 р. М. Закопець – викладач училища класу гобоя, цій посаді педагог присвятив майже півстоліття свого життя (до лютого 2007 р.), окрім спеціального інструменту викладав методику та інструментування.

Одна з концертмейстерів М. Закопця – Ніна Бабічева, в особливий спосіб посвячена у таїнства педагогічного та інтерпретаційного процесу, дає докладну характеристику його особистості та яскраво індивідуальним педагогічним методам: «М. М. Закопець був життєрадісною веселою людиною. Я завжди дивувалася його невичерпній енергії, якої вистачило б на кілька осіб. Ні за яких обставин він не жалівся, не впадав у розпач. З повагою ставився до колег і до мене як концертмейстера. Після академконцертів та конкурсів Мирон Михайлович завжди з вдячністю цілував мені руку.

Я ніколи не хвилювалася при виконанні програми тому, що партія соліста завжди була ідеально вивчена і виконання творів з акомпанементом ретельно відпрацьоване.

З батьківським піклуванням Мирон Михайлович ставився до студентів – міг віддати їм свій обід, допомогти грошми, а нашому студентові Михайлу Масляку в час підготовки до конкурсу запропонував проживання у себе вдома в Брюховичах, забезпечивши йому повне утримання та щоденні заняття. На Всеукраїнському огляді-конкурсі на духових та ударних інструментах у Херсоні студент 3-го курсу Михайло Масляк здобув I премію. Мені запам'яталося, як до нас підійшли викладачі і студенти Одеського музучилища. Вони були просто вражені виразністю виконання творів і красою звучання Михайлового гобоя, а особливо тим, що на старенькому училищному інструменті можна досягнути такої естетики звуку. А юний лауреат міг

досягнути цього лише завдяки великій праці над кожним звуком під орудою Мирона Михайловича.

Мирон Михайлович з перших днів орієнтував усіх своїх студентів на «конкурсне» виконання, виконання в концертних залах. Одразу ж, на перших курсах він працював над наповненістю і свободою звучання. Приблизно на третьому курсі педагог починав ставити «своє», дивовижно проникливе, виразне, легке і політне звучання.

М. Закопеч мав абсолютний слух і тому велику увагу приділяв чистоті виконання кожного звуку в музичних творах. Робота над точним виконанням штрихів у класі також була дуже кропіткою. Учень протягом уроку міг шліфувати такт 30–40 разів, допоки штрих не був виконаний належним чином. Але це не була статична гра, оскільки Мирон Михайлович після кожного повторення виправляв недоліки, тому учні завжди знали над чим працювати дома.

На уроках в училищі викладач ніколи не сидів у кріслі. Він сам грав на гобой, співав, танцював, наводив поетичні порівняння, диригував перед учнем, працюючи над виразністю виконання творів. Він стільки знань, енергії й душевного запалу віддавав учням, що не зіграти добре було просто неможливо.

Чимало потенціальних вихованців Мирона Михайловича при вступі в училище переходили на гобой з інших інструментів. Так, Наталка Хільчук перейшла на гобой з баяна, Оксана Корлятович – з сопілки і т.д. Дехто з учнів до вступу навчався півроку в нашій студії при училищі (як, наприклад, Михайло Масляк). Тому роботу з такими студентами доводилося починати практично з нуля. За чотири роки практично всі були готові до вступу в консерваторію незалежно від початкового рівня, оскільки Мирон Михайлович з усіма займався дуже інтенсивно.

Мені дуже подобалось працювати з Мироном Михайловичем, тому що в його класі кипіло творче життя. Від першого курсу всі його студенти виступали в складі

концертних бригад училища, виступали у вищих та середніх навчальних закладах, військових частинах, на конференціях педагогів музичних шкіл м. Львова та області, звітних концертах училища у філармонії, брали участь у конкурсах, відкритих майстер-класах запрошених ним провідних музикантів з України, Білорусії, Німеччини, Великобританії, Франції та Америки, які проводилися в нашому училищі, музичній десятирічці ім. С. Крушельницької та в музичній академії ім. М. Лисенка. У моїй пам'яті постать Мирона Михайловича постає як образ світлої, порядної, доброзичливої, енергійної людини, відданої справі розвитку українського музичного виконавства».

У різний час концертмейстерами М. Закопця були також прекрасні високопрофесійні музиканти Любов Попович (нині працює у Словаччині), Надія Возняк (її фахова діяльність пов'язана з Німеччиною), Наталія Гуда (викладач ЛНМА).

Серед визначних фахівців музичної педагогіки духових інструментів, які проводили показові майстер-класи з львівськими студентами (насамперед з представниками його власного класу і особливо часто – М. Мар'яша та Р. Ференсовича), давали концертні програми, читали методичні доповіді для педагогів дитячих музичних шкіл міста, свідками яких були Н. Бабічева, М. Мар'яш, Р. Ференсович, Т. Сачик, були:

– гобоїстка Шеррі Матсон (США, 2005 р.);

– Ігор Лецишин, випускник класу М. Закопця в училищі, соліст оркестру Kennedy Center Opera and Ballet (Вашингтон, США);

– гобоїст Давід Вальтер (David Valter), професор Паризької та Лондонської консерваторій (Франція, Великобританія, 2006 р.);

– гобоїст Олександр Безуглий, професор Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, лауреат другої премії Всесвітнього фестивалю молоді та студентів (м. Бухарест, 1953 р.);

– гобоїст Борис Нічков⁴⁰, доктор мистецтвознавства, професор Мінської консерваторії (Білорусь), який гостював у Львові багато разів;

– кларнетистка Анжела Фуссель (Великобританія), окрім майстер-класу⁴¹ давала концерт з оркестром Львівської філармонії.

Демонструвалися прогресивні технічні вправи, здійснювалися порівняльні версії інтерпретацій, точилися жваві дискусії, формувалися комплекси методичних порад у справі виконавської майстерності та музичної педагогіки.

Цей період знаменний також послідовною та масштабною методичною та дослідницькою роботою – М. Закопець є автором понад 90 наукових і методичних праць, понад 250 друкованих творів.

Усвідомлюючи гостру потребу забезпечення як виконавського, так і учбового репертуару, володіючи обширними практичними навичками роботи з духовими колективами, М. Закопець підготував до друку численні переклади творів українських, радянських, російських, зарубіжних композиторів для гобою (низка з них увійшла до дидактичних збірок для 1–5 класів ДМШ) та інструментування для духового оркестру⁴². Педагогом апробовано й укладено серію навчальних збірок для 1–5 класів для гобоя, які вийшли друком у видавництві «Музична Україна»⁴³, 20 етюдів для гобоя різного рівня

⁴⁰ Автор дисертації «Духовая инструментальная культура Беларуси: XIX–XX столетия» (Мінськ, 2005). У його класі завершували музичну освіту випускники класу М. Закопця – лауреати всесоюзних та міжнародних конкурсів Ігор Лецишин та Василь Закопець.

⁴¹ Зі студентом 3-го курсу класу Р. Ференсовича, була вражена якістю звуку та недосконалістю інструмента.

⁴² Беллини Винченцо Концерт : Для гобоя с оркестром / Перелож. М. Закопця; Каденции и ред. Партии гобоя И. Пушечникова М.: Музыка, 1980; Вебер К. М. Концерт для кларнета: інструментовка для духового оркестру М. Закопця. Київ: Музична Україна, 1978.

⁴³ Гобой [Ноти] : учбовий репертуар для 1 кл. ДМШ / ред. -упоряд. М.М. Закопець. Київ : Муз. Україна, 1977. 52 с.

Гобой [Ноти] : учбовий репертуар для 2 кл. ДМШ / ред.-упоряд. М.М. Закопець. Київ : Муз. Україна, 1978.

складності. Були підготовлені до публікації збірки для усього курсу навчання в музичному училищі, репертуарна збірка «Українська музика для гобоя»⁴⁴, збірки п'єс-перекладів для англійського ріжка та підручник «Перші кроки гри на гобойі». Величезний досвід, багаж методичних напрацювань Мирон Закопець узагальнив у власному авторському навчально-методичному посібнику «Методика навчання гри на гобойі», написаному спільно з синами – успішними педагогами-гобойістами Левком та Василем Закопцями, які продовжили й розвинули батькові напрацювання та педагогічну справу. Очевидно, що для М. Закопця, як для досвідченого наставника молоді, методична оснащеність початкового етапу навчання гри на інструменті мала виявляти першочергове значення.

Звання старшого методиста для Мирона Михайловича мало дуже реальне практичне наповнення. Неформальність у наданні методичної допомоги знайшла відображення у виїздах для вивчення методичного досвіду в інші училища України, і у праці методистом обласного управління культури, нештатним інспектором з надання методичної допомоги ДМШ області, районним будинкам культури щодо роботи духових оркестрів у мережі художньої самодіяльності.

М. Закопець був активним учасником конференцій, методичних об'єднань, де у доповідях та науково-методичних доробках розкривалося широке поле його зацікавлень: «Нова методична література для духових

Гобой [Ноги] : учбовий репертуар для 3 кл. ДМШ / ред.-упоряд. М.М. Закопець. Київ : Муз. Україна, 1979.

Гобой [Ноги] : учбовий репертуар для 4 кл. ДМШ / ред.-упоряд. М.М. Закопець. Київ : Муз. Україна, 1980.

Гобой [Ноги] : учбовий репертуар для 5 кл. ДМШ : 1 частина / ред.-упоряд. М.М. Закопець. Київ : Муз. Україна, 1981.

Гобой [Ноги] : учбовий репертуар для 5 кл. ДМШ : 2 частина / ред.-упоряд. М.М. Закопець. Київ : Муз. Україна, 1985.

⁴⁴ Українська музика для гобоя і фортепіано / ред.-упоряд. : М.М. Закопець, В.Б. Цайтц. Снятин : Прут Принт, 2004.

інструментів» (1972 р.), «Читка з листа на різних етапах навчання» (1974 р.), «Історія духового відділу Львівського музучилища» (1975 р.), «Розвиток музичних шкіл на Львівщині за роки радянської влади» (1977 р.), «Система домашніх занять учнів класів духових інструментів» (1980 р.) та ін. Разом з тим, музикант і сам був організатором численних науково-методичних конференцій для викладачів і педагогів, конкурсів, майстер-класів, неодноразово був членом журі різноманітних конкурсів, послідовно й систематично готував своїх студентів до участі в конкурсних змаганнях виконавців-гобоїстів. Так, у 1994 р. його син Василь з концертмейстером Н. Гудюю брали участь у республіканському конкурсі в м. Вітебську (Білорусь).

Як дійсний член міжнародної асоціації «Подвійна тростина» (США, Великобританії, Німеччини), М. Закопеч підтримував зв'язки з багатьма провідними гобоїстами-виконавцями та педагогами світу, з музичними видавництвами та фірмами в нелегкі часи культурної ізоляції радянської доби, долаючи проблеми державних, політичних та мовних бар'єрів в ім'я зростання рівня й професіоналізації вітчизняної духової педагогіки та розбудови багаторівневої методичної системи викладання. Завдяки його діяльності робота у цьому напрямку вийшла на не лише міжрегіональний, а й ширше – національний та гідний подиву міжнародний рівень ще у 1980-х рр., збагативши та популяризуючи галузь концертного виконавства регіону. Зокрема, у жовтні 1980 р. він брав участь у роботі республіканського семінару викладачів відділів духових інструментів у м. Чернівці та у підготовці й проведенні Обласної методичної конференції викладачів дитячих музичних шкіл Львівської області за участю педагогів Львівського державного музичного училища ім. С. Людкевича, Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка та Дрогобицького музичного училища.

У лютому 1987 р. М. Закопець був залучений до роботи Всесоюзного семінару викладачів духових інструментів у Ленінграді, у березні 1990 р. – республіканської науково-методичної конференції у м. Києві.

У березні 1995 р. разом з сином Василем (тоді студентом 4-го курсу музичного училища), М. Закопець представляв Україну на міжнародній конференції гобоїстів IDRS у м. Гайдельберг з доповіддю на тему «Розвиток духового музичного мистецтва в Україні». У перебігу цього заходу педагог дав майстер-клас, а Василь виступив з сольним концертом у гейдельберзькій музичній школі.

У 1998 р. музикант гостював у Білорусії у Вищій музичній академії, тривалі товариські стосунки та професійна співпраця єднали його з професором цього закладу Борисом Нічковим. Такі ж професійні та дружні стосунки були у М. Закопця з гобоїстом, солістом ЗКР АСО Ленінградської філармонії й оркестру Театру опери та балету ім. С. Кірова, лауреатом міжнародних конкурсів, професором Ленінградської консерваторії, Заслуженим артистом РРФСР (1972 р.), Заслуженим діячем мистецтв РРФСР (1983 р.) Володимиром Курліним, з багатьма педагогами Тбіліської консерваторії, з професором Музичної академії ім. Гнесіних, засновницею московської школи саксофона Маргаритою Шапошніковою, знайомство з якою відбулося на Всесоюзному конкурсі виконавців на духових інструментах у м. Хмельницькому.

Як згадує викладач Львівського музичного фахового коледжу ім. С. Людкевича, кларнетист Р. Ференсович: «Завдяки його послідовній та активній діяльності педагоги відділу та вчителі ДМШ області мали можливість ознайомитися з найактуальнішими новинками серед дидактичних та методичних видань, фаховими журналами та нотами, які на його прохання надсилали зарубіжні колеги, інформацією про найбільш вагомні події мистецького життя Європи у галузі духового виконавства. Для цього він

постійно підтримував контакти з Британською радою університету, працював над перекладами кореспонденції та підготовкою контактів з провідними музикантами світу. Уся його бурхлива енергетика була спрямована на його інструмент та плідну працю. На його відділі панувала здорова творча атмосфера. Із завідувачем завжди можна було порадитись у питаннях інтерпретації, а його міркування на академконцертах щодо роботи викладача були доброзичливими, тактовними і дуже цінувалися колегами». Ту ж позицію поділяє й М. Мар'яш, підкреслюючи відношення М. Закопця з любов'ю до роботи на відділі, блискуче знання природи та специфіки виконання на різних духових інструментах, повагу до праці педагогів, уважне ставлення до порад та міркувань колег по цеху, коректність висловлювань, доречність і фаховість рекомендацій, справедливість в оцінках, особливу увагу до роботи над професійністю звуку та гарною вібрацією.

Учні Мирона Михайловича вдосконалювали фахову освіту у Львівській (І. Кулиняк, А. Гембера, О. Фанок-Скибінська, П. Мартинець, О. Корлятович, М. Масляк, Д. Гриньов), Мінській (В. Закопець, І. Лещишин), Київській (І. Паламар, В. Романюк, В. Возняк), Ленінградській (С. Тобіаш) консерваторіях, Манхеттенській школі музики (І. Лещишин), остання студентка Наталія Хільчук навчалася у Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника (Івано-Франківськ) у класі гобоя.

Серед учнів М. Закопця чимала кількість дипломантів та лауреатів Всеукраїнських та міжнародних конкурсів, які працюють солістами оркестрів України, Росії, Європи й Америки та продовжують справу свого педагога на мистецько-педагогічній ниві:

– Фанок-Скибінська Ольга – дипломантка Республіканського конкурсу (Київ, 1976 р.), солістка оркестрів Львівської філармонії, Львівського театру опери та балету ім. І. Франка, викладачка Харківського музичного училища

ім. Б. Лятошинського, Одеського училища мистецтв і культури ім. К. Данькевича, доцентка Одеської державної консерваторії ім. А. Нежданової (нині Одеська національна музична академія);

– Возняк Володимир – соліст Державного естрадно-симфонічного оркестру УРСР під орудою Ростислава Бабіча та соліст Київського оркестру народних інструментів під керівництвом Якова Орлова;

– Паламар Ігор – соліст Академічного симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії, в.о. концертмейстера;

– Кулиняк Іван – заслужений артист України, концертмейстер групи гобоїв Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької;

– Лещишин Ігор – лауреат численних перших премій, зокрема Білоруського конкурсу та Міжнародного конкурсу виконавців на дерев'яних духових інструментах, соліст-гобоїст (principal oboist) в Оперному оркестрі Кеннеді-Центру у Вашингтоні (з 1998 р.), викладач Benjamin T. Rome School of Music, організатор та учасник «Igor Leschishin Classical Sextet»;

– Тобіаш Степан – соліст оркестру Львівського театру опери та балету ім. І. Франка (нині Львівський Національний Академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької);

– Сидор Богдан – соліст оркестру ЛОФ;

– Романюк Володимир – соліст державного Естрадно-симфонічного оркестру України;

– Гриньов Денис – соліст Львівського оперного театру, лауреат Четвертого (Львів, 2006 р – III премія) та П'ятого (Львів, 2009 р. – II премія) міжнародних конкурсів виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д. Біди;

– Гембара Андрій – соліст оркестру ЛОФ, регулятор партії гобоїв;

– Масляк Михайло – соліст оркестру Львівського національного академічного українського драматичного

театру ім. М. Заньковецької, переможець Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових і ударних інструментах (Херсон, 2002 р.), лауреат II премії Другого міжнародного конкурсу виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д. Біди (Львів, 2009 р.);

– Корлятович Оксана – лауреатка III премії Всеукраїнського конкурсу виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. В. Старченка (Рівне, 2005 р.), лауреатка III премії V міжнародного конкурсу виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д. Біди (Львів, 2009 р.).

Особливе місце серед випускників М. Закопця належить Ігорю Лещишину. Після завершення навчання в училищі та Мінській консерваторії (клас професора Б. Нічкова) І. Лещишин закінчив Манхеттенську школу музики зі ступенем магістра як оркестровий виконавець, де навчався у першого гобоїста Нью-Йоркського філармонійного оркестру Джозефа Робінсона. Дебютував у Карнегі-Холл у 1995 р., виконавши Концерт для гобоя А. Вівальді з Нью-Йоркським струнним оркестром; брав участь у Тенглюдському музичному фестивалі, Музичному фестивалі Грант Парк, Фестивалі Лінкольн-Центру, Фестивалі в Сполето (США та Італія). У 1996–1998 рр. І. Лещишин грав у Симфонічному оркестрі «Новий Світ» під орудою Майкла Тільсона Томаса в Майямі-Біч (Флорида). У листі до нового наставника свого талановитого випускника М. Закопець, вітаючи його з такою знаменною подією, висловив свою втіху його успіхами та досягненнями у сфері професійного гобойного виконавства та зазначив: «Протягом навчання у моєму класі він грав багато різної музики у різноманітних стилях і жанрах. Він опанував техніку та мистецтво інтонування, і, як мені здається, зробив добрий старт. Я радий, що його подальший розвиток відбувається під орудою професора Йозефа Робінсона з Америки. Коли він приїздив додому у 1997 р., я був вражений його зміною під впливом позицій американської школи щодо філософії інтерпретації в

американському стилі та справді чудовою якістю звуку, зумовленого відчасти магічною красою інструментів *Lorée Royal oboe*⁴⁵. Незважаючи на молодість, він достойно увійшов як оркестрант та як соліст до складу славетного американського симфонічного колективу».

Доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії ім. П. Чайковського (м. Київ), член-кореспондент Української академії мистецтв Володимир Апатський та завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії ім. П. Чайковського Роман Вовк справедливо вважають фундаторами львівської гобойної школи професора В. Цайтца та тандем Мирона Михайловича і Левка Мироновича Закопців (батька і сина). Тепер справу Мирона Закопця гідно продовжують син та онук – Левко та Михайло Закопці.

Левко Закопець – директор Львівського державного музичного ліцею ім. С. Крушельницької, професор, професор кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, Заслужений діяч мистецтв України, президент благодійного фонду «Метроном»; автор та співавтор підручників з методики гри на гобої. За роки педагогічної діяльності Л. Закопець підготував понад 100 лауреатів республіканських та міжнародних конкурсів. Наприклад, у V міжнародному конкурсі виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д. Біди вихованці Л. Закопця отримали чималі досягнення у молодшій гобойній групі: Тома Головацький – I премія; Катерина Жалоба – III премія; Михайло Закопець (учень і син Л. Закопця) – I місце (середня група); Маркіян Максимів – I премія у старшій групі. Також серед його учнів-лауреатів: І. Кубрак, Ю. Літун, Ю. Хвостов та ін. Катерина Жалоба отримала перемогу на Міжнародному

⁴⁵ Одна з найбільш високопрофесійних фірм з виготовлення інструментів у Франції.

музичному фестивалі «В гостях у Айвазовського» (2011 р.), отримавши II премію у номінації «Камерний ансамбль».

Усі учні бережно та наполегливо працюють для справи, розпочатої видатним музикантом-універсалом, музично-громадським діячем, педагогом-методистом, вченим, людиною з високою громадянською позицією та винятковими моральними якостями – Мироном Закопцем, постаттю в мистецькій панорамі Львова, пам'ять про якого сповнює серця музикантів гордістю, вдячністю та повагою.

Закопець Лев Миронович



Закопець Лев Миронович – педагог-музикант, Заслужений діяч мистецтв України, професор, кандидат мистецтвознавства, директор Львівського державного музичного ліцею

ім. С. Крушельницької. Народився 27 лютого 1961 року у м. Львові в родині музикантів.

Навчався у Львівському державному музичному училищі (1977–1980 рр.), яке закінчив з відзнакою по класу скрипки у З. Кобищан і Є. Юфи та по класу гобоя у М. Закопця. У 1985 р. закінчив Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка (нині Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка).

Кар'єру музиканта розпочав як соліст оркестру оперної студії Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (1983–1997 рр.).

З 1987 р. працював педагогом у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької за сумісництвом, з 1991 р. там на роботі за основним місцем праці.

У 1997 р. заснував та очолив Дитячий благодійний фонд «Метроном» для підтримки обдарованої молоді України, яким було здійснено багато музичних проєктів в Україні та за кордоном.

У 1999–2015 рр. Л. Закопець працював у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка на кафедрі духових та ударних інструментів (клас гобоя, з 2003 р. в. о. доцента кафедри). За час роботи в музичній академії 17 студентів здобули звання Лауреатів міжнародних конкурсів (Україна, Польща, Німеччина, Білорусія, Франція).

У 2001–2009 рр. – завідуючий відділом духових та ударних інструментів у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернат ім. С. Крушельницької. У 2009 р. був призначений на посаду директора Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької, обов'язки якого виконує по теперішній час.

Серед творчо-педагогічних здобутків – понад 100 лауреатів Міжнародних конкурсів. Учасник науково-методичних конференцій, симпозіумів, майстер класів, які проходили в Україні та країнах Європейського Союзу.

Засновник та співзасновник багатьох Міжнародних мистецьких проєктів та конкурсів, а саме: «Європейські музичні зустрічі у Львові», «Міжнародного конкурсу піаністів «Feurig – Virtuoz», «Міжнародного конкурсу юних скрипалів, альтистів та віолончелістів «Львівський віртуоз», «Міжнародного конкурсу виконавців на духових інструментах ім. В. Антоніва і М. Закопця», «Міжнародного конкурсу молодих піаністів «С. Bocshtein».

У 1999 р. Л. Закопєць вперше в історії України створив українсько-польський камерний оркестр «Україна-Польща», який брав участь в урочистих заходах з нагоди приїзду Папи – Івана Павла II в Україну.

Як музикант, методист і науковець здійснив десятки перекладів для гобоя (видавництво «Музична Україна», 1996 р., 1998 р.), автор навчально-методичних посібників «Гобойні награвання» та «Етюдів в характерах і настроях» (2019 р.), співавтор підручника «Методика гри на гобой» (2002 р.), автор чималої кількості наукових статей (2002, 2005, 2007–2010, 2012–2020 рр.).

Активно займався творчо-виконавською діяльністю, постійно виступав як музикант-гобойіст в різних колективах України та Європи. Був членом журі найпрестижніших Республіканських та Міжнародних конкурсів (1994–1996 рр., 1998 р., 2000 р., 2002–2005 рр., 2007–2009 рр., 2011–2021 рр., 2023 р., 2024 р.).

Нагороджений Грамотами та Дипломами Міністерства культури України та Республіки Польща «За видатну педагогічну майстерність», відзначений Почесною Грамотою Міністерства культури і туризму України «За вагомий внесок у створенні духовних цінностей та високу професійну майстерність» (2009 р.), Почесною Грамотою Львівської державної обласної адміністрації (2010 р.), Почесною Грамотою Кабінету Міністрів України «За вагомий внесок у забезпечення розвитку національного музичного мистецтва та багаторічну сумлінну працю» (2015 р.), Грамотою

Верховної Ради України «За вагомий особистий внесок у розвиток вітчизняної освіти, багаторічну сумлінну працю, високий професіоналізм, впровадження сучасних методів навчання і виховання молоді» (2016 р.), Подякою міністерства культури України «За сприяння та популяризацію класичної музики в Україні» (2017 р.), Подякою Львівського міського Голови «За сумлінну багатолітню працю, вагомий внесок у розвиток музичного мистецтва, виховання молодого покоління музикантів та з нагоди 80-річчя з дня заснування ЛССМШ ім. С. Крушельницької» (2019 р.). Отримав Почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України» (2012 р.), присвоєне вчене звання доцента (2018 р.), вчене звання професора (2020 р.). Нагороджений Почесним знаком Федерації профспілок України «За розвиток соціального партнерства» (м. Київ), нагрудним знаком «Відмінник освіти» Міністерством освіти і науки України (2021 р.), Подякою від Голови Львівської обласної державної адміністрації «За багаторічну педагогічну діяльність, вагомий особистий внесок у розвиток музичного мистецтва, виховання та підготовку високопрофесійних молодих музикантів» (2021 р.), Подякою від т.в.о. міністра культури України Карандєєва Р. В. «За вагомий особистий внесок у розвиток культури та мистецтва, високу професійну майстерність та з нагоди Всеукраїнського дня працівника культури та майстрів народного мистецтва» (2023 р.).

У 2018 р. заснував Міжнародний молодіжний симфонічний оркестр за участю учнів середніх спеціалізованих музичних шкіл-інтернатів України та учнів спеціалізованих музичних шкіл Польщі. Вперше в історії України, Польщі та Німеччини заснував Проект спільного українсько-польсько-німецького молодіжного камерного оркестру «Eastgate Youth Orchestra» (2022 р.).

У 2021 р. захистив дисертацію та здобув науковий ступінь кандидата мистецтвознавства (доктор філософії).

Закопець Василь Миронович



Foto: Isolde Saur & Erfried Rösner

Народився В. Закопець 11 квітня 1976 р. у м. Львові. У 1983–1991 рр. навчався у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької у класі Л. Закопця, продовжив навчання у Львівському державному музичному училищі ім. С. Людкевича у класі М. Закопця (1991–1995 рр.), яке закінчив з відзнакою як гобоїст, вчитель музики, диригент та оркестровий музикант. У 1995–1999 рр. навчався у Білоруській академії музики у професора Б. Нічкова (Мінськ) та отримав диплом соліста-гобоїста, педагога, оркестрового музиканта, диригента (бакалавр). Навчався в аспірантурі в Мангеймському університеті музики і драми м. Мангейм (1999–2001 рр., Німеччина), отримав ступінь магістра у класі професора В. Лібермана (2001 р.). Також навчався в університеті музики і театру м. Мюнхена у професорів Г. Пассена і Ф. Лельо (2003–2005 рр.).

У 1995–1999 рр. – соліст-гобоїст Державного оркестру Республіки Білорусь. З 2002 р. – соліст Каринтійського духового філармонійного оркестру.

Упродовж сольної кар'єри виступав як гобоїст в багатьох оркестрах, зокрема: «Філармонія націй», «Мюнхенський філармонічний оркестр», «Гейдельберзький філармонічний оркестр», «Бах-солісти Мюнхен», «Баварський камерний філармонічний оркестр», «Симфонічний оркестр Хофа», «Гейдельберзький симфонічний оркестр», «Камерний оркестр Курпфельца», «Мангеймський оркестр ім. Моцарта», «Камерний оркестр «Європа-Камерата», «Оркестр Седічі».

У творчому доробку численні записи на компакт-дисках та радіо як соліста та виконавиця. З різними оркестровими колективами здійснював концертні тури по всій Європі.

У 2000–2006 рр. працював викладачем музики в Landesmusikgymnasium Rheinland-Pfalz. В 1996 р. нагороджений дипломом ЮНЕСКО. З 1998 р. постійний учасник міжнародного фестивалю «WASBE». В. Закопець є Лауреатом 7-ми міжнародних конкурсів, де здобув I премії.

Закопець Михайло Львович

М. Закопець народився 20 листопада 1992 р. у м. Львові.

Гобоїст, викладач, лауреат міжнародних конкурсів, як у сольному виконавстві, так і з колективами. Зокрема, виступав у складі гобойного тріо «Jacob Trio» у м. Краків (Польща), як соліст з оркестрами у багатьох країнах Європи таких: Франція, Німеччина, Польща, Бельгія, Англія; спільно музикував з «Scharoun Ensemble of the Berlin Philharmonic». Вдосконалював свою виконавську майстерність на майстер-курсах провідних майстрів гобойного мистецтва: Франсуа Лельо, Давід Вальтер та ін.

Навчався у Львівському державному музичному лицейі ім. С. Крушельницької у Левка Закопця. Після завершення лицейю здобував освіту у Львівській Національній музичній академії у класі доцента Л. Закопця (2010–2015). З 2015 р. продовжив навчання у Краківській Академії Музики у класі професора Є. Котичка.



Під час навчання у м. Кракові виграв конкурс до Польського оркестру «Sinfonia Iuventus» м. Варшава (2016 р.), продовжив удосконалювати фахову майстерність у Варшавському Університеті Музики ім. Ф. Шопена у класі професора А. Крупи. З 2017 р. працював у Варшавському університеті музики ім. Ф. Шопена на посаді асистента професора А. Крупи. Засновник та арт-директор фестивалю камерної музики 3/4 та Міжнародної літньої школи музики у м. Львові.

Після повернення в Україну у 2020 р. працював у Львівській Національній філармонії ім. М. Скорика, Львівському державному музичному ліцеї ім. С. Крушельницької (клас гобоя); 2020 р. вступив до аспірантури в Рівненському державному гуманітарному університеті, де захистив дисертацію на тему «Формування фахової компетентності майбутніх виконавців-духовиків у процесі модернізації вітчизняної музичної освіти» та здобув науковий ступінь доктора філософії (2024 р.).

Окрім того, М. Закопець у 2020 р. розпочав роботу у Львівському Скансені – Музеї народної архітектури і побуту у м. Львові ім. К. Шептицького на посаді заступника директора з науково-методичної роботи, з 2023 р. обіймає посаду директора музею.

Закопець Домінік-Іммануель



Д. Закопець народився 2 жовтня 2007 р. в м. Гюнцбурзі (Німеччина). Перші музичні кроки зробив у 3 роки в Augsburgener Domsingknaben у початковій музичній школі. У 6 років розпочав заняття на фортепіано в музичній школі м. Аугсбурга. У 10 р. перейшов до музичної школи ім. Св. Стефана в м. Аугсбурзі, в якій навчалися відомі музиканти (другий гобоїст Берлінської філармонії К. Гартман та ін.). Розпочав навчатися гри на гобої у свого батька Василя Закопця.

Брав участь у майстер-курсах професорів гобоя, солістів-гобоїстів Ф. Лельо, С. Санчеса (Sergio Sanches) у м. Любек та ін. Переможець числених музичних конкурсів: I Премія – Concertino-Regional (2022 р.), Concertino-Land (2023 р.), Jugend musiziert (2023 р.), Jugend Musiziert (2024 р.) та ін.

Виступав у складі багатьох симфонічних оркестрів (шкільний оркестр Св. Стефана, Швабський молодіжний симфонічний оркестр, Баварський державний симфонічний оркестр та ін.) та як соліст-гобоїст у відомих концертних залах Європи (Gassteig у м. Мюнхені, Isarphilharmonie та ін.).

4.2. Представники гобойної школи Львова

Сербинський Олександр Корнілович



О. Сербинський народився у 1933 р. в с. Джуrow Заболотівського району Станіславської області. Після закінчення Львівської державної консерваторії

ім. М. Лисенка у 1955 р. працював солістом оркестру Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької. З 1959 р. почав працювати викладачем (за сумісництвом) по класу гобоя у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької, де з 1994 р. працював на постійному місці роботи. За час своєї педагогічно-творчої діяльності на посаді викладача виховав не одне покоління талановитих гобоїстів, які працюють у провідних музичних колективах світу.

Керод Левко Панькович



Л. Керод (1927–1987 рр.) народився в с. Товців Пустомитівського району Львівської області.

В молоді роки, до початку Другої світової війни, навчався грі на скрипці в с. Давидів, куди ходив кожного дня пішки по

вісім кілометрів заради своєї мрії – навчитися віртуозно грати на скрипці.

Після закінчення Другої світової війни навчався у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка по класу гобоя на оркестровому факультеті. Пізніше працював у Львівській державній філармонії та одночасно викладав гобой у музичній школі № 2 м. Львова.

Був провідним гобоїстом-музикантом та педагогом м. Львова.

Гінзбург Володимир Аврумович



В. Гінзбург народився 14 грудня 1945 р. в родині музиканта (батько працював у симфонічному оркестрі Київського оперного театру).

У 13 років почав займатися у гобоїста М. Фурмана – легендарної особистості музичного світу м. Києва (рідний брат диригента Г. Фурмана). До слова, М. Фурман після

закінчення Санкт-Петербурзької консерваторії працював у провідних оркестрах Німеччини, через складну політичну ситуацію з родиною переїхав до Румунії, Польщі та згодом зупинився в СРСР. У м. Києві працював солістом філармонічного оркестру та викладав у консерваторії; одним із перших гобоїстів України володів гобоєм французької системи.

В. Гінзбург закінчив музичну школу у класі В. Татуляна, Київське музичне училище у педагога С. Яковенка, паралельно служив в армії у штабному духовому оркестрі КВО. У 1967 р. вступив до Львівської консерваторії (клас професора В. Цайтца), з 1968 р. почав працювати солістом симфонічного оркестру Львівського оперного театру. У 1975 р. перейшов солістом-гобоїстом у симфонічний оркестр Львівської філармонії та працював у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (клас камерного ансамблю). У 1997 р. вийшовши на пенсію переїхав з родиною на постійне місце проживання до Німеччини.

Паламар Ігор Родіонович

І. Паламар народився 17 жовтня 1955 р. в с. Нове Село Підволочиського району Тернопільської області. Музичний шлях розпочав у музичній школі № 1 м. Львова, де навчався по класу скрипки у Б. Авермана. Після закінчення музичної школи І. Паламар був прийнятий до музичної студії при музичному училищі ім. С. Людкевича, де протягом року пізнавав мистецтво гри на гобої у М. Закопця. У період навчання в музичному училищі ім. С. Людкевича м. Львова (1972–1975 рр.) І. Паламар багато виступав з камерним оркестром, з яким гастролював у Білорусії (Брест, Мінськ).

У 1975–1980 рр. навчався в Київській консерваторії ім. П. Чайковського по класу гобоя у професора, педагога-теоретика, автора чималої кількості методичної літератури для гобою Е. Носарева. Під час навчання працював в оперній студії при консерваторії. Неодноразово брав участь в

концертах симфонічного оркестру України під керівництвом С. Турчака та симфонічного оркестру радіо і телебачення під керівництвом В. Гнедаша.



У 1979 р. був прийнятий на роботу в естрадно-симфонічний оркестр України на посаду першого гобоя. У 1980 р. переїхав до м. Львова, де працював у симфонічному оркестрі Львівської філармонії на посаді регулятора групи гобоїв (головний диригент Д. Пелехатий). За диригентським пультом виступали такі видатні музиканти як М. Колеса, М. Скорик, С. Турчак. У 1990-х рр. оркестр філармонії багато гастролював за кордоном (Італія, Іспанія, Німеччина, Голландія, Франція).

Педагогічну діяльність І. Паламар розпочав у 1980-х рр. у музичній школі № 4, згодом у музичній школі № 2 м. Львова. Разом з тим, упродовж 10 років викладав клас гобоя у музичному училищі ім. С. Людкевича. Серед учнів

І. Паламара варто згадати Ігоря Лецишина, який є солістом оркестру оперного театру в м. Вашингтоні (США).

В родині І. Паламара продовжує мистецький шлях його донька Софія, яка працює в Національній опері (Semperoper Dresden) м. Дрезден (Німеччина).

Нині І. Паламар проживає в м. Братислава (Словаччина).

Романюк Володимир Богданович



В. Романюк – артист оркестру Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, член WORLD PHILARMONIC ORCHESTRA (Paris, 2002).

Народився 8 січня 1958 р. в м. Броди Львівської області в сім'ї службовців.

Навчався в середній школі № 1 м. Броди (1964–1972 рр.), у дитячій музичній школі по класу гобоя (1966–1972 рр.). У 1972–1976 рр. закінчив з відзнакою Львівське державне музичне училище (зараз ім. С. Людкевича) по класу гобоя у заслуженого діяча мистецтв М. Закопця. В. Романюк згадував роки навчання в училищі: «Мирон Михайлович Закопець чудовий педагог та людина, якому я дуже завдячую за навчання, а особливо за привиту любов до гобоя. Вчитель навчав, що головне в інструменті – звук!».

У 1976 р. вступив до Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського на духовий відділ по класу гобоя до кандидата мистецтвознавства, професора Є. Носирєва.

У 1979 р. пройшов конкурс до Державного естрадно-симфонічного оркестру України (диригент А. Ануфрієнко) на посаду замісника концертмейстера групи гобоїв, де до тепер працює упродовж майже 40 років.

У 1981 р. закінчив Київську державну консерваторію ім. П. Чайковського та отримав розподілення до Державного естрадно-симфонічного оркестру України.

Під час навчання працював у Симфонічному оркестрі радіо та телебачення під керівництвом народного артиста України В. Гнедаша, згодом в Київському державному оркестрі народних інструментів під керівництвом Я. Орлова.

У 1981 р. був призваний до армії та служив в Ансамблі пісні і танцю київського військового округу (м. Київ). Після демобілізації, у 1983 р. повернувся працювати в Державний естрадно-симфонічний оркестр України.

У 1984 р. пройшов конкурс на посаду регулятора групи гобоїв, 1987 р. – конкурс на посаду концертмейстера, соліста групи гобоїв, паралельно працював в Заслуженому академічному симфонічному оркестрі України під орудою народного артиста України Ф. Глуценка.

У 1985–1995 рр. працював педагогом по класу гобоя в музичній школі № 20. Учні В. Романюка неодноразово брали участь в різноманітних конкурсах та посідали призові місця, навчалися у музичних училищах і консерваторіях.

У 1990 р. В. Романюк за сумісництвом працював в Оркестрі оперної студії консерваторії.

У складі Заслуженого академічного симфонічного оркестру України (керівник народний артист України І. Блажков) мав гастролі до Іспанії (1992 р., м. Памплони), у 1993 р. – до Польщі.

У 1993 р. пройшов відбір до Київського симфонічного оркестру та хору (КСОХ, під орудою Р. Мак Мерріна, США), з яким співпрацює до сьогодні. У 1998 р. з колективом мав багато поїздок до Канади та США (43 штати), де виступав у найкращих концертних залах: Карнегі Холл (Нью-Йорк), Северент Холл (Клівленд), Цінцінатті музичний холл (Цінцінатті).

Довгий час співпрацював з Київським камерним оркестром філармонії (диригент – народний артист України Р. Кофман), у складі якого 1994 р. відбулися гастролі до Нідерландів (м. Амстердам, концертний зал Концерт-Гебау, м. Роттердам), у 1996 р. до Швейцарії (м. Цюріх, концертний зал Тон-Халле, м. Арбон). Крім того, у складі оркестру в рамках концертного циклу «Роман Кофман та його друзі», що транслювався на телеканалі ТЕТ, працював з видатними солістами-інструменталістами: Н. Гутман, О. Князев (віолончель), С. Стадлер, Г. Кремер, О. Криса, Л. Ісакадзе (скрипка), М. Сук, М. Петров (фортепіано) та ін.

У 1995 р. Мав чимало закордонних поїздок з Державним естрадно-симфонічним оркестром України: Нідерланди (1995 р., 1997 р., концертний зал Концерт-Гебау), Швейцарія та Італія (1995–1997 рр., м. Рим, о. Сицілія та ін.), Іспанія (1996 р., м. Більбао, постановка опери Дж. Верді «Фальстаф»).

З 1998 р. розпочав співпрацю з Національним ансамблем солістів «Київська камерата» (керівник – Народний артист України В. Матюхін). Співпрацював з Національним симфонічним оркестром київської філармонії, Камерним ансамблем «Віртуози Києва», Чернігівським академічним симфонічним оркестром філармонії. З 2000 р. бере участь в багатьох концертних проєктах у складі Камерного оркестру та хору ім. Б. Лятошинського при Національному будинку органної та камерної музики (керівник – народна артистка України В. Іконник-Захарченко).

З камерним складом оркестру ДАЕСО України неодноразово виконував сольні твори: Концерти А. Вівальді (С-dur, F-dur); Й. Бах. Двійний концерт для скрипки та гобоя; Концерт для гобоя М. Дремлюги; Сонати П. Хендеміта і К. Сен-Санса; твори А. Копленда для англійського ріжка та труби тощо. Часто брав участь у камерних ансамблях різних складів (тріо, квіртети, квінтети).

Працював з видатними диригентами: народний артист СРСР С. Турчак, народні артисти України І. Блажков, А. Власенко, І. Гамкало, В. Гнедаш, Ф. Глущенко, Ю. Дущенко, М. Дядюра, В. Здоренко, Р. Кофман, В. Іконник-Захарченко, В. Матюхін, В. Сіренко; Заслужені діячі мистецтв І. Андрієвський, В. Блінов, С. Голубничий, А. Кульбаба, М. Лисенко, Н. Паламарчук, М. Сукач; зарубіжні диригенти: В. Джорданія, Р. Мак Меррін (США), Д. Беннет, В. Дженсен (Канада), Л. Рейніцер (Швейцарія), Д. Бартолуччі, Р. Капассо (Італія), А. Крігер (Аргентина), М. Легран (Франція), Г. Нагель (Німеччина), Т. Гаал (Угорщина) та ін.

За роки творчо-виконавської роботи було зіграно чималу кількість симфоній, опер, балетів, кантат, месс, ораторій, увертюр, реквіємів, акомпаніментів, ансамблів видатних композиторів (А. Альбіноні, Б. Барбіроллі, Й. Бах, Л. Ван Бетховен, Й. Брамс, Р. Вагнер, Дж. Верді, А. Вівальді, Й. Гайдн, Г. Гендель, Дж. Гершвін, А. Дворжак, А. Копленд,

А. Кореллі, Ф. Ліст, Г. Малер, А. Марчелло, В. Моцарт, Д. Пуччіні, М. Равель, К. Сен-Санс, Й. Штраус, Р. Штраус, М. Глінка, М. Мусоргський, С. Прокоф'єв, С. Рахманінов, М. Римський-Корсаков, Д. Шостакович, П. Чайковський, А. Хачатурян, М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, М. Дремлюга, Ж. та Л. Колодуб, М. Леонтович, М. Лисенко, С. Людкевич, Б. Лятошинський, М. Ревуцький, Є. Станкович, К. Стеценко, А. Штогаренко та ін. Разом з тим, у складі різних колективів було записано чимало CD та DVD дисків.

Працював з талановитими солістами-інструменталістами та вокалістами, такими як: народні артисти СРСР Д. Гнатюк, Є. Мірошніченко, О. Образцова, А. Соловяненко; народні артисти О. Білозір, С. Ротару, А. Пугачова, Н. Яремчук, В. Зінкевич, В. Лукянець, Н. Матвієнко, Д. Хворостовський, П. Зібров, А. Швачка, Т. Штонда, В. Півоваров, І. Попович, К. Річареллі, М. Кабальє, А. Сафіна, Д. Русос, М. Носков, С. Танкян (США) та ін.

Брав участь у багатьох творчих проєктах: «Кримські зорі», «Біла Акація» (м. Одеса), Дні культури України в Узбекистані, Казахстані (1980-ті рр.); «Роман Кофман та його друзі», «Нотр дам де парі», «Рок-симфоні», «Рок опера Моцарт» (1996–1997 рр.). Гастролював в країнах Європи, Азії та Америки: Іспанія, Нідерланди, Швейцарія, Німеччина, Італія, Франція, Австрія, Чехія, Словачія, Польща, Угорщина, США (43 штати), Канада, Естонія, Латвія, Литва, Рф, Білорусь, Молдова, Узбекистан, Казахстан, Киргизстан, Кувейт, Ліван, Оман, Південна Корея, Фінляндія та ін.

Гриньов Денис Миколайович

Навчався у Великомоствівській дитячій школі мистецтв по класу гобоя у Р. Білецького, Львівському музичному училищі у професора М. Закопця.



У 2004 р. почав працювати у Львівському національному академічному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької.

З колективом театру гастролював у Польщі, Франції, Люксембурзі, Словенії, Чехії, Іспанії, Швейцарії, Катарі. У 2008 р. закінчив Львівську Національну музичну академію ім. М. Лисенка по класу гобоя у В. Цайтца. У 2009 р. в рамках стипендіальної програми Міністра культури і національної спадщини Республіки Польща «GAUDE POLONIA» навчався в музичній академії м. Катовіце у проф. Т. Мічки. Є лауреатом Міжнародного конкурсу на дерев'яних духових інструментах ім. Д. Біди.

З 2020 р. є регулятором групи гобоїв у Львівському національному академічному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької.

Хвостов Юрій Олександрович



Ю. Хвостов народився 1988 р. у м. Львові. Здобував освіту в Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької у класі Л. Закопця (1997–2006 рр.). У 2006–2010 рр. навчався у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка в класі доцента Л. Закопця. За час навчання під керівництвом свого педагога й наставника Л. Закопця став переможцем восьми міжнародних конкурсів. З 2006 р. навчався грі на гобої у Вищій школі музики і танцю м. Лейпциг (Німеччина) у класі професора К. Ветцеля. З 2008 р. продовжив вдосконалювати свою виконавську майстерність в Німеччині у професора Ветцеля у Вищій школі музики і танцю м. Кельн.

У 2010–2011 рр. продовжив навчання в магістратурі Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка за спеціальністю «Музичне мистецтво» (клас доцента Л. Закопця) та здобув кваліфікацію «магістр музичного мистецтва, викладач оркестрових духових та ударних

інструментів (гобой), артист оркестру, концертний виконавець». У 2007 р. отримав III місце на конкурсі Р. Ляушмана у м. Мангаймі, Німеччина (Richard Lauschmann Wettbewerb in Mannheim). У 2009 р. отримав стипендію «Gen Re» (Gen Re) м. Кельн (Німеччина) та стипендію «Lion's Club». У 2011–2013 рр. був академістом-стажистом та артистом оркестру Берлінської філармонії, де також брав уроки у Д. Келлі. З 2013 р. навчався в магістратурі Вищої школи музики і танцю м. Кельн (Німеччина) за фахом «Сучасна музика». З 2015 р. проживає у м. Львові, з 2016 р. працює у Львівській національній філармонії концертмейстером групи гобоїв. Від 2020 р. – концертмейстер групи гобоїв Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької.

Тіхонова (Кубрак) Ірина Олександрівна



І. Тіхонова народилася 30 листопада 1985 р. Навчання на

гобої почала в 10-річному віці. В 2004 р. закінчила Харківську середню спеціалізовану музичну школу-інтернат та вступила до Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка в клас доцента Л. Закопця (2004–2008 рр.).

За роки навчання стала лауреатом багатьох міжнародних та всеукраїнських конкурсів, зокрема – міжнародний конкурс ім. Д. Біди (2000 р. – II премія, 2006 р. – I премія), Гран-прі на всеукраїнському конкурсі «Полтавська весна», I премія на всеукраїнському конкурсі-огляді в м. Херсон (2002 р.), I премія на всеукраїнському конкурсі ім. В. Старченка в м. Рівне (2006 р.). У 2008 р. успішно закінчила магістратуру у Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка (клас доцента Л. Закопця) та почала працювати у Львівській національній філармонії, в якій з 2018 р. займає посаду регулятора групи гобоїв.

У складі симфонічного оркестру брала участь у багатьох міжнародних фестивалях та гастрольних турах в різних країнах Європи. Як солістка виступала у складі камерних ансамблів на різних сценах України.

Літун Юрій Васильович

Ю. Літун народився у 1982 р. на Буковині. Займатися музикою розпочав у віці 5 років під наглядом батьків-музикантів.

Після здобуття перемоги на обласному конкурсі духових інструментів, де Л. Закопець був головою журі, прийняв пропозицію продовжити навчання у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької.

Вже під час першого року навчання у класі Л. Закопця (5-й клас) здобув перемогу на Міжнародному конкурсі в м. Барановічі (Білорусь).

Пізніше брав участь в Першому, Другому та Третньому міжнародних конкурсах ім. Д. Біди, де також отримав I Премії.



Велику роль у становленні юного музиканта відіграла надзвичайно професійна й творча атмосфера у класі гобоя Л. Закопця, де учні мали змогу завдяки Л. Закопцю та М. Закопцю виконувати важливі для професійного зростання твори західної класики. Особливе творчо-мистецьке середовище створювали такі талановиті гобоїсти, як Т. Нестер, К. Омельченко, Є. Марчук та Ю. Хвостов, які також навчалися у класі Л. Закопця.

Під час навчання у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької (1994–2001 рр.) неодноразово мав сольні виступи з оркестрами «Віртуози Львова», Чернівецької філармонії, Національного симфонічного оркестру України, шкільним камерним оркестром тощо.

Мав майстер-класи з такими знаними професорами, як К. Шнайдер, Г. Мейєрвайн, Є. Котичка, К. Ветцель.

У 2000 р. виграв конкурс в оркестр INSO-Lviv Гунгардта Маттеса (1-го гобоїста Тонгалле Цюріх) та пройшов на місце другого гобоя в свій перший професійний колектив.

З 2001 р. продовжив навчання в класі Л. Закопця у Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка, яку закінчив з відзнакою у 2006 р. У 2007 р. отримав диплом Магістра з відзнакою.

У 20 років – 1-й гобой «K&K Philharmoniker». За час роботи в оркестрі співпрацював з такими відомими диригентами, як Н. Рікора (мав записи як вокаліст з легендарним диригентом Г. фон Караяном), Peter Gut – диригент Wiener Symphoniker, Georg Kugi, керівник капели 1-ї музичної гімназії у м. Відні.

Удосконалював свою гру на майстер-курсах сучасної та барокової музики в м. Фрайбург (Німеччина) у професора J. Gonzales (випускник Г. Голлігера). Також неодноразово відвідував майстер-класи у М. Россе у м. Санкт-Галлен (Швейцарія).

У 2009 р. продовжив навчання як диригент (клас професора В. Сіренка) в Національній музичній академії ім. П. Чайковського (м. Київ).

У 2009–2012 рр. – концертмейстер групи гобоїв Президентського симфонічного оркестру; 2012–2014 рр. – соліст-гобоїст, а також асистент диригента в Національному камерному ансамблі «Київські солісти».

З 2015 р. – регулятор групи гобоїв, а також асистент головного диригента у Національному симфонічному оркестрі України. Керівник духового оркестру Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. З 2021 р. – викладач гобоя в Національній музичній академії України ім. П. Чайковського.

Корчинська Христина Юріївна



Х. Корчинська народилася 17 липня 1992 р. в сім'ї професійних музикантів. Батько Юрій Корчинський – кларнетист, професор Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, мати Ольга Корчинська – солістка і концертмейстер оркестру Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької.

Музикою почала займатися у віці 6 років. Протягом восьми років навчалася у музичній школі по класу скрипки. У 14 р. почала займатися на гобої у М. Закопця в школі педпрактики при Львівському державному музичному училищі ім. С. Людкевича, де продовжила навчання у 2007–2011 рр. у класі Л. Закопця. У 2011 р. вступила у Львівську національну музичну академію ім. М. Лисенка, а у 2012 р. стала студенткою Королівської Консерваторії в м. Льеж

(Бельгія), де навчалася в класі професора А. Льовенберга. Упродовж 2015–2017 рр. навчалася в консерваторії у м. Маастріхт (Нідерланди) у класі М. Шефердіка. В 2020 р. закінчила магістратуру в Королівській Консерваторії м. Льежа (клас С. Геджа). Х. Корчинська веде активну концертну діяльність як солістка та артистка оркестру. Регулярно виступає у складі таких оркестрів, як Orchestre Philharmonique de Liège, Opera Royal de Wallonie, Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Luxembourg Chamber Players, Antwerpen Philharmonic Orchestra та ін. Як солістка регулярно бере участь у фестивалях та концертах у Бельгії та Німеччині.

Лещин Ігор Євгенович



І. Лещин народився 25 січня 1969 р. у м. Львові. Почав навчатися гри на гобої в десятирічному віці у І. Паламара,

після закінчення Львівської музичної школи № 4 вступив до Львівського державного музичного училища ім. С. Людкевича у клас гобоя (викладач М. Закопець). У 1988 р. розпочав навчання в Білоруській державній консерваторії ім. А. Луначарського у класі гобоя професора Б. Нічкова. У 1993 р. виїхав на навчання до США, закінчив магістратуру в академії музики Манхеттена (Manhattan school of music) у класі Дж. Робінсона (соло гобой, Нью-Йоркська філармонія). Упродовж 1996–1998 рр. працював в оркестрі «The New World Symphony» в Маямі (Флорида).

З 1998 р. – соло гобой Національного Оперного театру в Вашингтоні. Лауреат чималої кількості перших премій міжнародних і всеукраїнських конкурсів.

Андрейко Павло Миколайович



Навчався у Дрогобицькому музичному фаховому коледжі ім. В. Барвінського (2010–2014 рр.). У 2014 р. вступив до Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (клас професора В. Цайтца). Під час навчання в академії працював у симфонічному оркестрі Львівської національної філармонії (академічний симфонічний оркестр «INSO-Lviv», академічний камерний оркестр «Віртуози Львова», симфонічний оркестр K&K Philharmoniker). Неодноразово гастролював по Європі (Польща, Німеччина, Швейцарія). Підвищував свою виконавську майстерність на майстр класі F. Leleux у м. Львові. Виступав у Львівському національному академічному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької, працював в оперній студії Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. З 2018 р. – викладач Дрогобицького музичного фахового коледжу ім. В. Барвінського.

Максимів Маркіян Степанович



М. Максимів народився 28 серпня 1989 р. у м. Львові. Навчався у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької (1996–2007 рр.) та Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка (2007–2012 рр.) у класі доцента Л. Закопця. За час навчання здобув лауреатство у Міжнародному конкурсі ім. Д. Біди (2009 р., I премія) та Всеукраїнському конкурсі виконавців на духових інструментах ім. В. Старченка (2006 р., диплом; 2008 р., II премія).

Вже під час навчання в музичній академії розпочав кар'єру оркестрового виконавця у симфонічних оркестрах K&K Philharmoniker, K&K Ballett, K&K Opernchor (2008–2013 рр.). Пізніше працював на посаді концертмейстера групи гобоїв симфонічного оркестру INSO-Lviv (2013–2019 рр.), а також концертмейстера групи гобоїв у симфонічних оркестрах K&K Philharmoniker, K&K Ballett, K&K Opernchor (2019–2020 рр.). З 2020 р. є артистом оркестру Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької, а також Львівської національної філармонії ім. М. Скорика. Брав участь у численних майстер класах відомих гобоїстів, серед яких: Ф. Лельо (м. Львів, 2016 р.), І. Лецишин (м. Львів, 2011 р.), К. Ешенбах (м. Львів, 2011 р.), Е. Герріот (м. Львів, 2009 р.), Д. Волтер (м. Львів, 2006 р.).

Також активно виступає як соліст та ансамбліст. У грудні 2018 р. здійснив гастрольний тур Нідерландами, де виконував соло з оркестром у найкращих залах країни (Роттердам, De Doelen, Амстердам Het Koninklijk Concertgebouw, Гаага World Forum). У 2023 р. у рамках турне з 40 концертів у США виконував партію англійського ріжка у Симфонії «З Нового світу» А. Дворжака, за що неодноразово був згаданий американською музичною критикою як один із найкращих виконавців цієї партії. Під час цього турне виступав у таких легендарних залах, як Карнегі-хол, Радіо Сіті Хол (Нью-Йорк) та ін.

Нестер Тарас Миколайович



Т. Нестер народився 11 травня 1982 року на Львівщині.

Першу музичну освіту здобув у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької за двома спеціальностями: гобой – клас заслуженого діяча мистецтв України Лева Закопця та фортепіано – клас Людмили Закопець.

Закінчив Білоруську державну академію музики (м. Мінськ), клас професора Б. Нічкова. Під час навчання у м. Мінську працював у симфонічному оркестрі Держтелерадіо та Державному октеті солістів Республіки Білорусь.

По поверненню в Україну понад 5 років був концертмейстером групи гобойів у International New Symphony Orchestra (м. Львів), засновник та диригент оркестру G. Mattes (Швейцарія).

У 2009 – 2019 рр. працював солістом та концертмейстером групи гобоїв австрійсько-українського симфонічного оркестру K&K Philharmoniker (м. Львів), з яким активно гастролював та мав щорічно близько 100 концертів в кращих концертних залах Європи та Скандинавії, зокрема: Concertgebouw Amsterdam, Konzerthaus Berlin, Laeiszhalle Hamburg, Oslo Concert Hall, Copenhagen Concert Hall, Helsinki Music Centre, Konzerthaus Dortmund, Tonhalle Düsseldorf, Alte Oper Frankfurt, Gewandhaus Leipzig, Herkulesaal Munich, Stavanger Konserthus, Stockholm Concert Hall, Victoria Hall Geneva, KKL Lucerne та ін.

Виступав з такими відомими музикантами, як James та Jane Galway, P. Eustache (флейта); B. Delepelaire, Д. Северин (віолончель); R. Honeck, С. Chappelle (скрипка); диригентами G. Kugi, М. Kershbaum (Австрія), А. Rumpf (Німеччина), Х. Ерл (USA, Одеса) та ін.

У 2019 р., 2021–2022 рр. був членом журі у відборі музикантів та коучем групи дерев'яних духових інструментів молодіжного симфонічного оркестру України «YsOU» (засновник та головний диригент О. Линів).

З 2020 р. працює концертмейстером групи гобоїв Національного одеського філармонійного оркестру, активно концертує як соліст та ансамбліст по Україні та за її межами.

Також з 2022 р. почав працювати в Одеському національному академічному театрі опери та балету.

Марчук Євген Ілліч

Є. Марчук народився 6 січня 1991 р. у м. Львові. Перше знайомство з музикою отримав у Львівській державній академічній чоловічій хоровій капелі «Дударик» по класу скрипки у Л. Миколик (1995–2005 рр.).

У 2003–2009 рр. навчався гри на гобої у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької у класі заслуженого діяча мистецтв України, доцента Л. Закопця.



У 2009–2013 рр. продовжив своє професійне зростання у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка у професора В. Цайтца.

У 2011–2013 рр. – соло гобой академічного симфонічного оркестру «INSO-Львів».

У 2013–2016 рр. отримав освіту Магістра у Вищій школі музики К. М. фон Вебер у м. Дрездені (Німеччина), професор С. Moinet, у 2016–2017 рр. залишився працювати асистентом професора С. Moinet у Вищій школі музики.

У 2014–2016 рр. був практикантом оркестру Elbland Philharmonie Sachsen (Німеччина), у 2015–2019 рр. – регулярним помічником у Staatskapelle Dresden.

З 2019 р. – соло англійський ріжок у Львівському національному академічному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької. З 2021 р. – Соло гобой академічного симфонічного оркестру «INSO-Lviv». З 2022 р. – англійський

ріжок та гобой Українського оркестру свободи (Ukrainian Freedom Orchestra).

Співпрацював у якості соліста та артиста оркестру з такими колективами як: Staatsoperette Dresden, Junge Symphonie Berlin, Sorbisches National Ensemble, Neue Lausitzer Philharmonie, Theater Nordhausen, Dresdner Residenz Orchester, Argo Ensemble Stuttgart, Донецький академічний державний театр опери та балету ім. А. Солов'яненка, Львівська національна філармонія ім. М. Скорика та ін.

У телевізійному проєкті Rolando Villazon-а «Stars von Morgen» на німецькому телеканалі ARTE у складі оркестру (як перший гобой, другий або англійський ріжок) записав 12 серій з солістами віртуозами світового рівня.

Масляк Михайло Романович



М. Масляк народився у м. Жовква. Лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів, артист та соліст

оркестру Львівського національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької.

У 1991–1995 рр. навчався гри на сопілці та акордеоні у Жовківській школі мистецтв. Згодом навчався гри на гобої у Львівському музичному фаховому коледжі ім. С. Людкевича: у 1997–1999 рр. здобував освіту у школі педпрактики фахового коледжу, а у період 1999–2003 рр. продовжив навчання у цьому ж закладі у класі заслуженого діяча мистецтв України М. Закопця. У 2003–2008 рр. здобував вищу освіту та навчався у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка (клас гобоя професора В. Цайтца).

Лауреат I премії Всеукраїнського конкурсу у м. Херсон (2003 р.), лауреат II премії Міжнародного конкурсу дерев'яних духових інструментів ім. Д. Біди (2003 р.).

Працював у багатьох знаних оркестрах та колективах, зокрема: у 2003–2005 рр. – артист академічного симфонічного оркестру «INSO-Lviv» Львівської національної філармонії ім. М. Скорика; у 2003–2017 рр. – артист оркестру в Оперній студії Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка; 2004–2006 рр. – артист оркестру Львівської національної філармонії ім. М. Скорика; 2006–2007 рр. – артист австрійсько-українського симфонічного оркестру Da Capo K&K Philharmoniker. З 2007 р. і до сьогодні є артистом оркестру та солістом Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької.

Лень Максим Ігорович

М. Лень народився 5 лютого 1994 р. в смт Івано-Франкове на Львівщині.

У 2000–2011 рр. навчався у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької, з 2004 р. – у класі гобоя доцента Л. Закопця.

У 2011 р. вступив до Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка в клас гобоя доцента Л. Закопця, яку закінчив у 2016 р. та здобув кваліфікацію «Магістр

музичного мистецтва, викладач оркестрових духових інструментів (гобой), артист оркестру».



Лауреат багатьох Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів. Виступав з оркестрами як соліст.

Працював в Академічному симфонічному оркестрі Львівської національної філармонії ім. М. Скорика, симфонічному оркестрі оперної студії Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, в оркестрі «DaCapo».

З 2018 р. працює в Академічному симфонічному оркестрі «INSO-LVIV» концертмейстером групи гобоїв. Разом з оркестром успішно гастролював в Німеччині, Австрії, Швейцарії, Нідерландах, Франції, Італії, Бельгії, Польщі, Чехії, Єгипті.

Виступав у багатьох концертних залах Європи. Працював з такими видатними диригентами, як Р. Зеєгафер,

С. Камартін, Г. Кугі, Т. Кухар, О. Линів, П. Манн,
К. Пендерецький, Д. Стасевська, Р. Янсен та ін.

Сивохіп Степан Володимирович



С. Сивохіп народився у м. Львові в сім'ї музикантів. З 2011 р. навчався у Львівському державному музичному ліцеї ім. С. Крушельницької у класі фортепіано професора О. Рапіти, у класі гобоя доцента Л. Закопця (2015–2022 рр.).

У 2022 р. вступив в Інститут мистецтв РДГУ (клас професора Л. Закопця).

Є лауреатом міжнародних конкурсів виконавців на духових інструментах – «Сурми Буковини» (м. Чернівці, 2017 р., I премія), Перший міжнародний конкурс ім. В. Антоніва та М. Закопця (м. Львів, 2018 р., I премія), Świątokrzyski Festiwal Instrumentów Dętych (м. Кельце, Польща, 2018 р., I премія), конкурс ім. С. Томича (2021 р.,

Гран-прі), Всеукраїнський конкурс на духових та ударних інструментах ім. В. Старченка (2021 р., 2023 р., м. Рівне, І премія). Виступав як соліст із багатьма симфонічними оркестрами України. Як соліст та артист оркестру успішно гастролював в Люксембурзі, Швейцарії, Німеччині, Польщі, Швеції, Чехії, Великобританії, США тощо. Мав виступи у багатьох знаних концертних залах світу, зокрема: в Carnegie Hall New York, Konzerthaus Berlin, Berlin Philharmonic, Konserthuset Stockholm, Dresdner Philharmonie, Hamburg Laeiszhalle, Leipzig Gewandhaus, Radio City Hall New York, Musikaliska Stockholm та багато ін. Підвищував виконавську майстерність як учасник майстер-класів професора Краківської академії музики Є. Котички (Польща), швейцарського гобоїста Г. Маттеса, німецького гобоїста К. Хартманна.

Борисов Святослав Володимирович



С. Борисов народився 24 червня 2005 р. у м. Бурштин. У 2012 р. розпочав навчання гри на сопілці у класі В. Кузіва у Бурштинській міській дитячій музичній школі.

У 2015 р. вступив до Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької. Навчався гри на гобої в класі Заслуженого діяча мистецтв України, професора Л. Закопця.

Переможець міжнародних та всеукраїнських конкурсів: Конкурс духових інструментів (м. Кельце, Польща, 2016 р.) – I місце; VII Міжнародний конкурс молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д. Біди (м. Львів) – I місце; VII Міжнародний конкурс молодих виконавців на духових та ударних інструментах «Сурми Буковини» (м. Чернівці, 2017 р.) – I місце; I Міжнародний конкурс виконавців на духових інструментах ім. В. Антоніва та М. Закопця (м. Львів, 2018 р.) – I місце; VIII Всеукраїнський відкритий конкурс молодих виконавців (ансамблів) дерев'яних духових інструментів ім. В. Старченка (м. Рівне, 2018 р.) – Гран-прі; XXI Міжнародний конкурс «Pro Bohemia» (м. Острава, Чехія, 2023 р.) – I місце.

У 2019 р. виступав як соліст з оркестром Чернівецької обласної філармонії ім. Д. Гнатюка.

Неодноразово брав участь у проєктах Республіки Польщі (м. Пултуськ, Варшава, Свідніца, Кельце, Катовіце), де виступав як оркестрант та соліст. Двічі брав участь у Міжнародному мистецькому проєкті «Європейські музичні зустрічі у Львові» як оркестрант та соліст.

Крім того, брав участь у «1st Dora Schwartzberg International Summer Academy» у 2016 р. та «2nd Dora Schwartzberg International Summer Academy» у 2017 р.

У 2018 р. проходив оркестрове стажування в «INSO – Львівська симфонічна академія» та брав участь у заключному концерті Львівської національної філармонії ім. М. Скорика.

У 2022 р. розпочав навчання у класі професора Д. Фолтина в Остравському університеті в Чехії. Паралельно у 2022 р. почав навчатися в Інституті мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету у класі гобоя Л. Закопця (заочна форма навчання).

Гастролював у складі таких симфонічних оркестрів як: Da Capo, Májovák Karviná, Janáčkova filharmonie Ostrava.

Проходив оркестральну практику в Janáčkova filharmonie Ostrava, брав участь у багатьох музичних проєктах (Франція, Чехія, Польща).

Виступав як соліст з Бранденбурзьким державним оркестром у м. Франкфурті (Німеччина).

Гастролював в Китаї у складі симфонічного оркестру як соліст-гобоїст.

Орос Олег Ярославович



О. Орос народився 11 травня 1997 р. в м. Хуст Закарпатської області. Навчався в Ужгородському музично-му коледжі ім. Д. Задора у класі гобоя. По закінченню коледжу продовжив навчання у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка в класі В. Біласа.

Під час навчання брав участь у майстер-класах відомих гобоїстів, зокрема: Р. Бейнаріс, К. Герберт, Л. Закопець, І. Лецишин, А. Круппа, Н. Шальван та ін.

Під час навчання та оркестрової роботи приділяв особливу увагу камерній та бароковій музиці.

Виступав у складі Youth Symphony Orchestra of Ukraine на провідних фестивалях Європи: Bayerische Jugend Künstler Festival, Young Euro Classic, LvivMozArt під керівництвом О. Линів; також є учасником фестивалів «Віртуози Львова», «Контрасти» та ін.

Працюючи другим гобоєм та англійським ріжком симфонічного оркестру «K&K Philharmoniker», виступав у найпрестижніших залах, зокрема Konzerthaus Berlin, Gewandhaus Leipzig, KKL Luzern, Herkulessaal München, Alte Oper Frankfurt.

З 2020 р. обіймає посаду другого гобоя та англійського ріжка симфонічного оркестру «INSO Львів» Львівської національної філармонії ім. М. Скорика.

Під час роботи у колективах співпрацював з талановитими диригентами, зокрема: О. Гордон, Р. Енгелен, С. Камертін, К. Карабиць, Т. Кухар, О. Линів, П. Манн, Н. Рачвелі, Д. Стасевська, Н. Шалван, Я. Шемет, В. Шмідт, А. Юркевич, Р. Янсен та ін.

Гембара Андрій Іванович



А. Гембара навчався у музичній школі № 1 м. Львова по класу гобоя у Б. Коваля. Після закінчення вступив до Львівського державного музичного училища ім. С. Людкевича у клас Заслуженого діяча мистецтв України М. Закопця. Під уважним наставництвом свого педагога став лауреатом II премії на Всеукраїнському конкурсі ім. М. Лисенка. 1992 р. вступив до Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського (клас проф. О. Безуглого), згодом перевівся до Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка в клас проф. В. Цайтца. З 1997 р. – соліст-регулятор Львівської національної філармонії ім. М. Скорика, з 2017 р. – артист Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької.

Гобоїсти Львова

Серед інших представників Львівської гобойної школи не можемо не згадати талановитих митців, котрі так чи інакше пов'язані з служінням гобою у найрізноманітніших колективах міста Лева. Серед них:

- Богдан Сидор;
- Віктор Терентьев;
- Володимир Возняк;
- Володимир Цвик;
- Володимир Цюк;
- Василь Костинюк;
- Іван Кулиняк;
- Євгеній Малахов;
- Леонід Білинський;
- Іван Лесюк;
- Мирон Глібовицький;
- Мирон Катарін;
- Дмитро Мігунов;
- Олексій Бойченко;
- Андрій Гетто;
- Ольга Фанок (Скібінська);
- Розалія Горобченко;
- Володимир Січковський;
- Мирон Тобяш;
- Віктор Білас;
- Головацький Тома;
- Ісак Могила;
- Олег Юган;
- Володимир Гретчин

Музиканти-гобоїсти, чиїх імен, на жаль,
не вдалося відновити:

- Бейлінсон;
- Марцків;
- Фартулян;
- Скробало;
- Шиманський;
- Грічак.

ПІСЛЯМОВА

«Наука, як і мистецтво, твориться солідарними зусиллями, а не індивідуальною працею фахівця, мислимого як окремих суб'єкт. Будучи продуктом добровільної згоди та відкритих дебатів, наука і мистецтво завжди пов'язані з колективом.

Інституції та практика, навколо яких гуртуються різні наукові й творчі громади, можуть правити за джерело пропозицій щодо найдоцільнішої організації інших ділянок культури» [106, с. 272].

Школа – найяскравіший прояв колективної форми творчості під безпосереднім ідейним та практичним керівництвом лідера, який живить цей колектив творчими та науковими ідеями й визначає методи і зміст робіт, що проводяться в школі. Вона – охоронець набутих традицій, творчої і наукової «ідеології», концентрований досвід низки поколінь, своєрідна естафета передачі знань, що максимально сприяє розкриттю творчих здібностей молоді, її вихованню й перетворенню на зрілих фахівців, ініціює нові «точки росту» науки й творчості та окремих її напрямків, сприяє їх становленню.

Здійснене дослідження дає підстави увиразнити характерні риси виконавської школи як такої та львівської гобойної школи зокрема.

Школа є неформальною спільнотою дослідників різних поколінь високої кваліфікації у певному напрямку діяльності, яка одержала значні наукові або творчі результати, здобула авторитет та громадське визнання в певній сфері діяльності. Важливими оцінювальними критеріями школи є: особлива атмосфера в колективі (творча та наукова), висока кваліфікація його представників, значущість результатів їх діяльності у відповідній сфері, високий авторитет, наявність лідера, якому, зазвичай, відводиться важлива роль у процесі формування та розвитку школи. Лідер повинен володіти певними якостями для

залучення талановитої молоді та виховання професіоналів – фахівців високого рівня. Навколо лідера гуртується колектив його учнів та співробітників (однодумців).

Інспіруюча енергія лідера полягає в поєднанні його наукового, педагогічного і творчого таланту, а також особистих якостей. Це, передусім, обдарованість, визначні наукові і творчі результати, любов до своєї справи, професійна та педагогічна майстерність, цілеспрямованість, професійна принциповість, висока культура, особистий авторитет, доброзичливість, ентузіазм, вміння спрямувати роботу і підтримувати самостійність та ініціативу тощо. Як правило, лідери саме з такими якостями стають засновниками наукових та творчих шкіл.

Школи є надзвичайно ефективними формами творчої колективної співпраці, саме з ними великою мірою пов'язуються успіхи в науці та мистецтві. Перелічені ознаки можуть служити критеріями для визначення спільнот подібного типу та для ідентифікації деяких наукових або творчих груп, оскільки достатньо повно відображають їх специфіку й характерні особливості.

Щодо Львівської гобойної виконавської традиції, використовуємо запропоновані вище визначення школи та критерії ідентифікації школи до сукупності носіїв цієї традиції для доведення, що вона є повноцінною школою за усіма ознаками. Зокрема, діяльність її представників значною мірою сьогодні визначає рівень розвитку гобойного виконавства не лише на Львівщині, а й в Україні; більшість представників львівської виконавської гобойної традиції ведуть активне творче життя та вже виховали не одне покоління успішних музикантів-гобоїстів, – як концертуючих виконавців, так і педагогів. Ба більше – в її надрах вже почали зароджуватися та розвиватися нові групи висококваліфікованих фахівців на чолі з новими лідерами, програмами, стилем тощо, які в майбутньому можна буде визначати як «дочірні» авторські школи.

Становлення львівської гобойної школи розпочалося у II половині XIX ст. та пов'язане з іменами А. Аверкієва, К. Брунгофера, Ю. (З.) Ганда, Ю. Мешковського, Г. Могили, Л. Пеленського, В. Смика, Л. Стрельченка, В. Терентьєва, К. Юркевича, а також з анонімними постатями тогочасних львівських оркестрів, які с силу свого національного походження були представниками різних виконавських традицій: німецької, чеської, польської (близької до французької), російської.

Однак остаточно львівська гобойна школа сформувалася, набула своїх сучасних рис та отримала визнання лише у II половині XX ст., з появою постаті справжнього лідера (педагога) В. Цайтца.

З класу професора В. Цайтца вийшло близько 60 висококваліфікованих фахівців, які плідно та успішно працюють за фахом в оркестрах, ансамблях, музичних навчальних закладах тощо не лише України. Усюди, де були з майстер-класами, виступами та концертами учні й студенти львівської гобойної школи (США, Англія, Франція, Німеччина, Польща тощо) вони отримували позитивний відгук та високу професійну оцінку.

Львів завжди був містом, де зустрічалися різноманітні культури. Не стала винятком і львівська гобойна виконавська традиція. Можемо виокремити два основних джерела її походження: західно-європейське (первинне і давніше) та російське (пізніше). Західно-європейська традиція представлена двома школами – німецько-чеською і французькою та проявила себе найбільше в естетичній оцінці гобойного звучання, відмінній від російської школи, та навичках гри на гобой.

Таким чином, сучасна львівська гобойна школа сформувалася як синтез декількох виконавських систем – французької, німецько-чеської та російської.

Львівська манера гри на гобойі пройшла значну еволюцію. На ранньому етапі та до перших повоєнних років вона була

достатньо важкою і малотехнічною. 60–70-ті рр. ХХ ст. відзначилися доволі болісним переходом на французьку виконавську систему. Сьогодні специфічними рисами львівської гобойної школи є: гнучкість і пластичність звуковедення; особлива ліричність та кантиленність; специфічне тембральне забарвлення звуку з великим спектром відтінків та вміння мистецьки виправдано цим звуком користуватися, прагнення поєднати красу звуку та віртуозність.

В методиці львівської гобойної школи пріоритетним є встановлення гармонії між засобами та метою в розвитку майстерності гри на гобої. Попри визнання домінування художнього фактору, увага все ж рівномірно розподіляється на обидві сфери.

Доречним вбачаємо застосування до львівської гобойної школи концепції двох типів шкіл професора І. Котляревського – репродуктивної і продуктивної. В основу класифікації покладено два вихідні положення – «спільність виконавської моделі» та «рольові функції вчителя і учня». Спільність виконавської моделі вчений трактує крізь призму поняття традиції: як міра дотримання цієї традиції у переданні художньо-мистецького досвіду та як ступінь збереженості, адаптації чи асиміляції цього досвіду в певних художньо-історичних умовах. Науковець також виводить поняття зовнішніх і внутрішніх традицій: зовнішні традиції – ті, які стали підґрунтям виникнення школи та залишаються для неї базовими; є контекстуально-плюралістичними за своєю сутністю та передбачають високий рівень художньо-мистецької комунікативності. Внутрішні традиції складаються у межах школи та є її надбанням, натомість їх локально замкнена природа породжує слабкість історично середовищних зв'язків та малоприсадибність до художньо-мистецької комунікації.

Культивування внутрішньої традиції (за класифікацією І. Котляревського) є характерною ознакою репродуктивної

школи, і навпаки, наявність широких зовнішніх традицій є однією з характерних властивостей продуктивної школи.

Для львівської гобойної школи притаманно:

- професійна багатопрофільність діяльності (педагог – виконавець – композитор – майстер – науковець), що свідчить про гнучку систему особистих мотивацій;

- відносна свобода і незалежність учнів від учителів та широке коло опосередкованих зв'язків, що забезпечує якісну динаміку саморозвитку школи;

- присутність академічної лінії в більшості проявів діяльності школи;

- педагогічно-виконавський та мистецько-стильовий плюралізм (індивідуальні методики, виконавські склади тощо);

- високий рівень комунікативності та охоплення широкого кола зовнішніх традицій.

Всі окреслені ознаки характеризують львівську виконавську гобойну школу як продуктивну.

Характерними особливостями національних шкіл є опора на національну композиторську творчість, за рахунок чого сучасне виконавство на духових інструментах набуває яскраво виражених рис національної самобутності. Тому розвиток сучасних виконавських шкіл гри на духових інструментах великою мірою залежить від активності національних композиторів у створенні музики для цих інструментів.

Незаперечним фактом є те, що більшість кращих сучасних творів для духових інструментів створюються композиторами саме тих країн, де виконавство на духових інструментах знаходиться на доволі високому професійному рівні й користується популярністю. Українська, а зокрема львівська гобойна школа у цьому сенсі не є винятком.

Формування вітчизняного репертуару для гобоя розпочалося лише у II половині XX ст. На сьогодні він

включає переклади для гобоя, обробки та аранжування найвідоміших фортепіанних, скрипкових і вокальних творів українських композиторів. Переважну більшість перекладів, обробок та редакцій виконали самі представники львівської гобойної школи – Вячеслав Цайтц, Мирон, Лев та Василь Закопці.

Наступним етапом стало створення оригінального українського репертуару для гобоя. Так, у 2004–2005 рр. вийшли дві збірки «Українська музика для гобоя і фортепіано», упорядковані М. Закопцем та В. Цайтцом, що містили оригінальні твори для гобоя, різні за обсягом, характером виконання і технічними завданнями. Більшість цих творів в широкий виконавський та дидактичний обіг було уведено саме автором дисертації.

Щодо творів великої форми для гобоя, доводиться констатувати досить обмежену їх кількість. Всього 11 творів – концертів, концертіно, concerto grosso, серед яких декілька неопублікованих, що, безперечно, становить гостру проблему для виконавців-гобоїстів. До того ж, майже всі твори призначені для виконання досвідченими солістами, що не вирішує проблеми репертуару для виконавців-початківців.

Ймовірними причинами незацікавленості професійних композиторів цією сферою виконавства на гобої є недостатня обізнаність у специфіці початкового етапу навчання гри на інструменті, необхідність враховувати певні вимоги для учнів-початківців (недостатня витривалість амбушура, неповна сформованість дихального апарату, обмеженість робочого діапазону, проблематичність у виконанні деяких штрихів тощо), що, однак, не звільняє від необхідності вирішення цієї проблеми.

Творчість українських композиторів для гобоя мала би стати важливою рушійною силою для її сучасного зростання, натомість власне проблема національного репертуару є надзвичайно актуальною та, наразі, на жаль, не розв'язаною. Проаналізувавши наявний гобойний репертуар можемо дійти

висновку, що його обсяг є занадто малим, щоб задовольнити потреби, – як методичні, так і виконавські (концертні).

Дослідження діяльності львівської гобойної школи продемонструвало тяглість львівської виконавської традиції, її глибокий зв'язок з європейськими педагогічними та виконавськими засадами, її органічну інтегрованість у загальносвітове гобойне виконавство, а отже – великі перспективи для львівської гобойної школи.

У такий самий спосіб та спираючись на отримані результати цього дослідження є можливість досліджувати діяльність інших українських, зокрема львівських духових виконавських шкіл, виявляти взаємовпливи як між окремими представниками цих шкіл, так і виконавськими традиціями загалом, визначати спільні та відмінні тенденції їх розвитку в минулому та у перспективі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллаев А. Теория и практика исполнительства на гобое. Баку: Азернешр, 1968. 164 с.
2. Александрова В. Відродження духовних традицій гуманної педагогіки [Я. А. Коменського, А. С. Макаренка, І. Г. Песталоцці та ін. педагогів]. *Педагогіка*, 2008. № 6. С. 42–47.
3. Алексюк А. Школа. *Українська радянська енциклопедія*. Київ, 1985. Т. 12. С. 416.
4. Андрієвський І. Проблема фольклористики та сучасна українська скрипкова школа. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. Київ, 1999. Вип. 1, кн. 1. С. 85–96.
5. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. 2 вид., перероб і доп. Київ : БМКП центр «Українська ідея», 2001. 142 с.
6. Антонюк В. Г. Традиції української вокальної школи. Микола Кондратюк: наук. дослідження; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики. Київ : Українська ідея, 1998. 147 с.
7. Антонюк В. Г. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект; Київський національний університет культури і мистецтв. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
8. Апатский В. Духовое вибрато. *Вопросы музыкального исполнительства и педагогики*. Киев, 1979. С. 67–81.
9. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Київ : ТОВ «Задруга», 2010. 320 с.
10. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II. Київ : ТОВ «Задруга», 2012. 408 с.
11. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений Украины III-IV уровней аккредитации. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
12. Апатский В. Теория и практика игры на духовых инструментах: сборник статей. Киев : Музична Україна, 1989.
13. Апатский В. Факторы тембра и динамики фагота : автореф. дис. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Киев, 1971. 23 с.
14. Безуглый А., Щеглов А. Ежедневные упражнения гобоиста. Киев, 1974. 168 с.
15. Бентя Ю. Золтан Алмаші: «Композитор зобов'язаний використовувати так звані перешкоди собі на користь», інтерв'ю з музикантом. URL: <http://mi-re.do.am/news/2009-07-04-129>
16. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку ХХ ст. Харків : Основа, 2000. 344 с.
17. Богданов В. О. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2008. 32 с.

18. Володимир Іванович Вернадський і Україна. Т. 1, Кн. 2: Володимир Іванович Вернадський. Вибрані праці / НАН України, Коміс. НАН України з наук. спадщини акад. В.І. Вернадського, Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського, Ін-т історії України; ред. кол.: О.С. Онищенко (голова), М.В. Багров, В.А. Смолій [та ін.]; уклад.: О.С. Онищенко, В.М. Даниленко, Л.А. Дубровіна [та ін]. Київ, НБУВ, 2011. 584 с.

19. Вовк Р. Київська школа духових інструментів в контексті сучасного музичного виконавства (видатні особистості). *Феномен школи в музично-виконавському мистецтві* : тези Міжнародної науково-теоретичної конференції. Київ, 2005. С. 43–45.

20. Вовк Р. Київська школа духових та ударних інструментів в контексті сучасного виконавства (видатні особистості). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України* : матеріали Всеукраїнської конференції. Рівне : Волинські обереги, 2006. Вип. 1. С. 21–28.

21. Волков С. Компаративний аналіз систем мистецької освіти в Україні та деяких Європейських країнах. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Вип. 29. Київ, 2000. С. 18–23.

22. Гвоздяк В. М. Кількість та якість як вихідні визначення наукового аналізу (до історії проблеми). *Мультиверсум. Філософський альманах*: збірник наук. праць. Київ, 2008. Вип. 69. С. 11–19. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/71845>

23. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ, 1997. 316 с.

24. Громченко В. В. Духова музика України у світлі сучасних наукових досліджень. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : збірник наукових праць Луганського державного інституту культури і мистецтва. Луганськ, 2009. Вип. 10. С. 111–118.

25. Давидов М. Професор М. М. Геліс – засновник першої кафедри народних інструментів. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. Кн. 9. Київ, 2003. Вип. 26. С. 7–28.

26. Дедусенко Ж. Виконавська школа як передача професійного і художнього досвіду. *Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть* : матеріали міжнародної наукової конференції до 70-річчя ХДАК. Харк. держ. акад. культури. Харків, 1999. Ч. 1. С. 212–214.

27. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 «Теорія і історія культури». Київ, 2002. 20 с.

28. Дедусенко Ж. Про виконавську (піаністичну) школу. *Культура України* : зб. наук. праць Харківської державної Академії культури. Харків, 1999. Вип. 5. С. 122–130.

29. Дедусенко Ж. «Школа» в системі культури. *Культура України* : зб. наук. праць Харківської державної Академії культури. Харків, 2000. Вип. 6. С. 163–170.

30. Дедусенко Ж. Школа і стиль : діалог традицій. *Музичне мистецтво*. Донецьк, 2004. Вип. 4. С. 209–218.

31. Добров Г. М. Наука о науке. Введение в общее науковедение. *Київ* : Наук. думка, 1989. 301 с.

32. Дорогою натхнення та краси : Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка / Ред.-упорядник Л. Закопець. Львів : Сполом, 2009. 56 с.

33. Дьяченко Н., Котляревский И., Полянский Ю. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. *Київ* : Музична Україна, 1987. 110 с.

34. Єрґієв І. Український «модерн-баян» – творчий феномен Одеської виконавської школи. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 2014. Вип. 110. С. 160–170. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nvnmou_2014_110_18.pdf

35. Жишківич М. Львівська вокальна школа II-ї половини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2006. 188 с.

36. Загайкевич М. Левко Колодуб. *Київ*: Музична Україна, 1973. 58 с.

37. Закопець Л. М. Еволюція львівської гобойної школи в контексті європейських традицій. *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури* : збірка статей за матеріалами III Всеукраїнської науково-практичної конференції викладачів ССМЗ. Харків, 2009. С. 8–11.

38. Закопець Л. М. Історичні аспекти становлення львівської гобойної школи в контексті мистецьких традицій Європи. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : збірник матеріалів XII Міжнародної науково-практичної конференції. Рівне : РДГУ, 2020. С. 64–68.

39. Закопець Л. М. Історія виникнення й професійної діяльності відділу духових та ударних інструментів Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені Соломії Крушельницької. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: збірник наукових праць*. Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 11. С. 66–71.

40. Закопець Л. М. Концерт для гобоя з оркестром Віктора Камінського. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка : Молоде музикознавство*. Львів, 2008. Вип. 20. С. 59–65.

41. Закопець Л. М. Концертні жанри для гобоя у творчості українських композиторів (на прикладі Concerto grosso № 3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру Золтана Алмаші). *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка : Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2011. Вип. 25. С. 258–267.

42. Закопець Л. М. Львівська гобойна школа в контексті європейських традицій. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наукових праць. Дніпропетровськ, 2009. Вип. 4. С. 132–138.

43. Закопець Л. М. Львівська гобойна школа: генеза, виконавсько-педагогічні принципи, культурні зв'язки : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2021. 204 с.

44. Закопець Л. М. Методичні основи роботи зі звуком на початковому етапі навчання гри на гобої. *Нова педагогічна думка : науково-методичний журнал*. Рівне, 2016. № 4 (88). С. 62–65.

45. Закопець Л. М. Методичні аспекти формування чистоти інтонації у процесі навчання підлітків гри на гобої. *Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова*. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Київ, 2018. Вип. 25 (30). С. 69–72.

46. Закопець Л. М. Становлення та специфічні риси львівської гобойної школи. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2008. Вип. 1 (19). С. 82–86.

47. Закопец Л. М. Львовская гобойная исполнительская традиция: Персоналии. Взаимосвязи. *Навукова-тэарэтычны часопіс Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі* : Весці. Мінск, 2013. Вип. 23. С. 118–121.

48. Закопець Л. М. Проблеми роботи зі звуком на початковому етапі навчання гри на гобої (методологія львівської гобойної школи). *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету: Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2007. Вип. 12. С. 93–97.

49. Закопець М. Про мого викладача, заслуженого діяча мистецтв України, професора, завідувача кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Цайтца В'ячеслава Борисовича. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка : Дорогою натхнення та краси*. Вип. 23. Львів, 2009. С. 3–9.

50. Закопець Л. М. Проблеми роботи над звуком в сучасній методиці навчання на гобої. *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури* : збірка статей за матеріалами всеукраїнської науково-методичної конференції викладачів ССМШ. Харків-Сімферополь : Сонат, 2005. С. 60–65.

51. Закопець Л. М. Ретроспективний аналіз львівської гобойної школи в контексті мистецьких традицій Європи. *Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова*. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Київ, 2017. Вип. 22 (27). Ч. 1. С. 200–203.

52. Закопець Л. М. Творчість В'ячеслава Борисовича Цайтца в еволюційному розвитку львівської гобойної школи. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. 2020. Вип. 2–3 (47–48). С. 222–234.

53. Закопець Л. М. Уроки музики як основний компонент формування музичного смаку у дітей Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені С. Крушельницької. *Педагогічна освіта : теорія і практика. Збірник наукових праць*. Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, Інститут педагогіки НАПН України. 2019. Вип. 26. Ч. 2. С. 76–80.

54. Закопець Л. М. Формування музично-творчих умінь учнів-духовиків в умовах навчання у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені С. Крушельницької. *Нова педагогічна думка : науково-методичний журнал*. Рівне, 2019. № 1 (97). С. 176–178.

55. Закопець Л. М. Формування українського репертуару для гобоя. Малі форми. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в*

контексті національної культури України та зарубіжжя: збірник матеріалів V-ої Міжнародної науково-практичної конференції. Випуск 5. Рівне : Волинські обереги, 2013. С. 70–74.

56. Закопець М. М. Методика навчання гри на гобої / М. М. Закопець, В. М. Клоков, В. М. Закопець, Л. М. Закопець. Львів, 2002. 238 с.

57. Зербіно Д. Д. Наукова школа як феномен : монографія. Київ : Наукова думка, 1994. 134 с.

58. Карп'як А. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста : монографія. Львів, 2013. 377 с.

59. Карп'як А. Становлення та розвиток сучасної львівської школи гри на флейті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. Київ, 2000. Вип. 5, Кн. 4. С. 157–166.

60. Карп'як А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19–20 ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2002. 21 с.

61. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 173 с.

62. Кашкадамова Н., Садова Л. Львівська фортеп'янна школа : традиції та розвиток. *Musica humana*. Львів, 2003, № 1. С. 169–187.

63. Ковальов С. А. Розвиток виконавського дихання в процесі навчання гри на духових інструментах. *Наукові записки* / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Випуск 167. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький : РВВ ІДПУ ім. В. Винниченка 2018, С. 162–167.

64. Коломієць Т. В. Харківське товариство поширення в народі грамотності (1869-1920) : автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук : спец. 07.00.03 «Історія України». Харків, 1995. 21 с.

65. Конькова Г. Українська камерна. *Культура і життя*. 1998. № 46. С. 8.

66. Корчинська Б. Сопілкове виконавство на зламі XX–XXI століть: феномен Львівської академічної школи професійного виконавства. URL: <http://www.dudalis.com/article5>

67. Котляревський І. А. Про два типи шкіл – репродуктивні і продуктивні. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 54 : Музична педагогіка : зб. статей. Київ, 2007. С. 29–33.

68. Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 19 с.

69. Криса О. Альтове мистецтво Києва в контексті європейських традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2011. 213 с.

70. Криса О. Київська альтова школа: події та особистості. *Феномен школи в музично-виконавському мистецтві* : тези Міжнародної науково-теоретичної конференції (22-23 березня 2005 р.). Київ, 2005. С. 17–18.

71. Круль П. Ф. Вопросы происхождения и первичного развития духового инструментария. Київ : НМАУ им. П. Чайковского, 2000. Вып. 5. 51 с.

72. Круль П. Ф. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу (малодосліджені сторінки історії) : монографія. Київ : НАН України, 2000. 324 с.

73. Культурологія: теорія та історія культури : Навчальний посібник / За ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула. Київ : Центр навчальної літератури, 2004. 368 с.

74. Кун Т. Структура наукових революцій [пер. з англ. О. Васильєва]. Київ : Port-Royal, 2001. 228 с.

75. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. Том 1. Львів : СПОЛОМ, 2003. 288 с.

76. Майбурова К. Микола Дремлюга: Нарис життя і творчості. Київ : Музична Україна, 1968. 86 с.

77. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 378 с.

78. Масляк М. Жанр концерту для гобоя у творчості українських композиторів. Дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня магістр. Львів, 2009. 51 с.

79. Марценюк Г. П. Формування зарубіжних духових шкіл та їх вплив на становлення українського тромбонного виконавства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*. 2011. № 3. С. 184–188. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/had_2011_3_47.pdf

80. Мельник Л. Творчий портрет В. Камінського. *Musica humana*: Збірка статей кафедри музичної україністики. Львів, 2005, № 2. Випуск 10. С. 353–359.

81. Мирон Закопеч. Творчий портрет. Спогади. Статті. Матеріали / ред.-упорядник Т. П. Воробкевич. Львів : ТеРус, 2012. 64 с.

82. Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів, 2005. 19 с.

83. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.

84. Ничков Б. В. Белорусские музыканты – исполнители на деревянных духовых инструментах. Минск : БГАМ, 2010. 290 с.

85. Носирев Є. Гобой. Київ : Музична Україна, 1974. 107 с.

86. Носирев Є. Методика навчання гри на гобої. Київ : Музична Україна, 1971. 83 с.

87. Олексюк О. Пріоритетні напрями досліджень в галузі музичної педагогіки: проект концепції. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 47 : Виконавське музикознавство. Кн. 11. С. 14–20.

88. Онтологічні проблеми культури : зб. наук. пр. / відп. ред. Є. К. Бистрицький. Київ : Наук, думка, 1994. 256 с.

89. Панасюк І. В. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 221 с.

90. Панасюк І. В. Київська академічна школа бандурного виконавства. URL: knmau.com.ua/chasopys/06_NBUV/docs/08_Panasuk.pdf

91. Панько Т. Мелодична музика – це музика майбутнього. *Музика*. 2009. № 3. С. 5–7.

92. Полянський Ю. Вища музична освіта на сучасному етапі та її проблеми. *Українське музикознавство*. Київ, 1990. Вип. 25. С. 87–96.

93. Полянський Ю. Метод как целостное понятие и практическая педагогика. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Зі спадщини майстрів, Кн. 1. Київ, 2003. Вип. 30. С. 196–210.

94. Полубоярина І. Гуманістична спрямованість педагогічного спілкування. *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури* : збірка статей за матеріалами всеукраїнської науково-методичної конференції. Харків-Сімферополь : Сонат, 2005. С. 12–14.

95. Посвалюк В. Історія виконавства на трубі. Київська школа II-ї половини XIX–XX ст. Київ, 2005. 159 с.

96. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні : монографія. Київ : КНУКіМ, 2006. 400 с.

97. Посвалюк В. Т. Найпоширеніші помилки та відхилення в процесі навчання і роботи музикантів-духовиків. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірник наукових праць*. Київ, 2006. Вип. 10. С. 284–290.

98. Посвалюк В. Стан наукової діяльності в галузі виконавства на духових інструментах в Україні на сучасному етапі. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Виконавське музикознавство. Київ, 2008. Вип. 77, Кн. 14. С. 130–138.

99. Посвалюк В. Участь українських музикантів-духовиків у виконавських конкурсах. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. Київ, 2010. Вип. 91. С. 15–27.

100. Посвалюк В. Т. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Київ, 2008. 41 с.

101. Приндюк О. У Спільці композиторів України відбулася прем'єра «Симфонія діалогів». *День*, 2007. № 12. 25 січня. URL: <http://www.day.kiev.ua/175993/>

102. Пруднікова Л. В. С. Тольба про виконавство. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. Київ, 1999. Вип. 1. С. 145–155.

103. Рассел Б. Человеческое познание, его сфера и границы / [пер. с англ. Н. В. Воробьева]. Киев : Ника-Центр, 1997. 560 с.

104. Рожок В. Актуальні проблеми підготовки фахівців у галузі музичного мистецтва. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Вип. 47 : Виконавське музикознавство. Кн. 11. Київ, 2005. С. 6–14.
105. Рожок В. І. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60-х – 80-х рр. ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 1997. 47 с.
106. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки [пер. з фр. В. Шовкуна]. Київ : Основи, 1998. 669 с.
107. Садова Л. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи В. Курца як джерело розвитку львівської піаністики : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2007. 251 с.
108. Самойленко О. Поняття «школи» в системі сучасного гуманітарного знання. *Феномен школи в музично-виконавському мистецтві* : тези Міжнародної науково-теоретичної конференції (22–23 березня 2005 р.). Київ, 2005. С. 10–12.
109. Свідзинський А. В. Синергетична концепція культури. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. 696 с.
110. Семениченко В. М. Методические рекомендации для преподавателей муз. училищ и детских школ искусств. Львов, 1986, 94 с.
111. Сидоренко Л. Музика – це містерія. *Поступ*, 2003. 28 лютого. URL: <http://postup.in.ua/usual.php?what=7919>
112. Сікорська І. Мій секрет – дохідливість: інтерв'ю з Л. Колодубом. Левко Колодуб: сторінки творчості. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 50. С. 24–27.
113. Словарь української мови: в 4-х тт. / За ред. Б. Грінченка. Київ, 1907–1909. Т. 4. С. 501.
114. Слупський В. В. Стан наукового осмислення ансамблевого мистецтва на духових інструментах. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Серія: Виконавське музикознавство. Київ, 2007. Вип. 69. Книга 13. С. 144–151.
115. Спренціс О. Педагогічні принципи Б. А. Которовича : монографія. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : КІМ, 2012. 130 с.
116. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка / літ. ред. Н. Кашкадамова та ін. Львів : СПОЛОМ, 2003. 256 с.
117. Строй І. Мистецькі новини. До 150-річчя Львівської музичної академії. *Газета «Ратуша», № 59 (1019), 26 грудня – 2 січня 2003 р.*
118. Сумарокова В., Полянська Д. Авторська школа Юрія Полянського в контексті розвитку української музичної педагогіки. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 86 : Історія в особистостях. С. 95–115.
119. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження : до визначення поняття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського* : Музичне виконавство. Київ, 2004. Вип. 40, Кн. 10. С. 180–190.

120. Сумарокова В., Кононова М. Жанрово-стильовий еталон як передумова формування актуальних типів виконавської інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського* : Виконавське музикознавство. Київ, 2007. Вип. 69, Кн. 13. С. 25–41.
121. Сумарокова В. Исполнительская школа: традиция, метод, методика. *Феномен школи в музично-виконавському мистецтві* : міжнар. наук.-практ. конф., 22–23 бер. : тези доп. / [Ред.-упор. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова]. Київ, 2005. С. 7–9.
122. Сумарокова В. Київська струнно-смичкова школа в контексті європейського виконавського мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського* : Музичне виконавство. Київ, 1999. Вип. 1. С. 31–52.
123. Сумарокова В., Полянська Д. Наукова спадщина Юрія Полянського: до питання авторської школи. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського* : Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. Київ, 2010. Вип. 91. С. 102–115.
124. Сумарокова В. «Попереджуюче» навчання (про роль особистості у процесі трансформації дидактичної музичної системи. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського* : Музичне виконавство, Кн. 5. Київ, 2000. Вип. 8. С. 44–57.
125. Суспільство на порозі ХХІ століття: філософське осмислення плінного світу / НАН України. Ін-т філософії. Київ, 1999. 265 с.
126. Традиции и новации в истории педагогической культуры : [в 2 т.] / под ред. Г. Б. Корнетова. АСОУ, 2011. Т. 1. : Методология и теория истории педагогики. 244 с. (Серия : Историко-педагогическое знание. Вып. 42).
127. Український радянський енциклопедичний словник : [у 3-х т.] / за ред. М. Бажана. Київ, 1968. Т. 3. : Полнос – Ь. 854 с.
128. Цайтц В. Б. Майбутнім поколінням виконавців на духових інструментах (Вовк Р. Портрети корифеїв / Роман Вовк. Ніжин : Лисенко М. М., 2013. 225 с.). *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2014. № 2. С. 137–138.
129. Чуйко В. Л. Рефлексія основоположень методологій філософії науки : монографія. Київ, 2000. 252 с.
130. Шейко В. М., Богущкий Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.) : монографія. Київ : Генеза, 2005. 592 с.
131. Andraud A. Practical and Progressive Oboe Method, Reed Making, Melodius and Technical Studies. San Antonio : Southern Music Co., 1976. 264 p.
132. Boerema G. Oboe Method. Chicago : Cole Publishing Co., 1937. 64 p.
133. Bonar N. The Evolution of the Mechanized Oboe and its New Music. *DR*. 1983. Nr. 6 P. 27–42.
134. Burgess G., Haynes B. The Oboe. New Haven and London : Yale University Press, 2004. 418 p.
135. Clappe A. A. The Wind-Band and Its Instruments: Their History, Construction, Acoustics, Technique, and Combination. Portland, 1976. 238 p.

136. Cooper J. *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1983. 198 p.

137. Crane D. *Invisible colleges : diffusion of knowledge in scientific communities*. Chicago : University of Chicago Press, 1972. 213 p.

138. Ecochard M. *Fingering, woodwind instruments with side holes*. NG. 2001. Nr. 8. 851 p.

139. *Encyclopedia Britannica*. URL: <http://www.britannica.com/>

140. *Gazeta muzyczna*. Lwów, 01.10.1918 (Rok I), Nr. 1; 15.10.1918 (Rok I), Nr. 2; 01.11.1918 (Rok I), Nr. 3; 15.11.1918 (Rok I), Nr. 4; 01-15.12.1918 (Rok I), Nr. 5–6; 01.01.1919 (Rok I), Nr. 7; 15.01.1919 (Rok I), Nr. 8; 15.02.1919 (Rok I), Nr. 9–10; 01.03.1919 (Rok I), Nr. 11; 15.03.1919 (Rok I), Nr. 12; 15.04.1919 (Rok I), Nr. 13–14; 01.05.1919 (Rok I), Nr. 15–16; 01.06.1919 (Rok I), Nr. 17–18; 15.08.1919 (Rok I), Nr. 21–22; 01.09.1919 (Rok I), Nr. 23; 15.09.1919 (Rok I), Nr. 24; Lwów-Warszawa, 01.10.1919 (Rok II), Nr. 1; Lwów-Warszawa, 17.10.1919 (Rok II), Nr. 2; Lwów-Warszawa, 04.11.1919 (Rok II), Nr. 3; Lwów-Warszawa, 24.11.1919 (Rok II), Nr. 4; Lwów-Warszawa, 10.12.1919 (Rok II), Nr. 5; Lwów-Warszawa, 27.12.1919 (Rok II), Nr. 6; Lwów-Warszawa, 01.1920 (Rok II), Nr. 7–8; Lwów-Warszawa, 02.1920 (Rok II), Nr. 9–10; Lwów-Warszawa, 03.1920 (Rok II), Nr. 11–12; Lwów-Warszawa, 04.1920 (Rok II), Nr. 13–14; Lwów-Warszawa, 05.1920 (Rok II), Nr. 15–16; Lwów-Warszawa, 06.1920 (Rok II), Nr. 17–18; Lwów-Warszawa, 07.1920 (Rok II), Nr. 19–20; Lwów-Warszawa, 08-09.1920 (Rok II), Nr. 21–24; Lwów-Warszawa, 10-11.1920 (Rok II), Nr. 25; Lwów-Warszawa, 12.1920 (Rok II), Nr. 26; Lwów-Warszawa, 01-02.1921 (Rok III), Nr. 1–2; Warszawa, 06.1921 (Rok III), Nr. 3–4.

141. Giampieri A. *Metodo Progressivo para Oboe*. Milano : BMG Publications s. r. l., 2004. 74 p.

142. Goossens L., Roxburgh E. *Oboe*. New-York : Schirmer Books, 1977. 238 p.

143. Haynes B. *Oboe fingering charts, 1695–1816*. *The Galpin Society Journal*. 1978. Vol. 31. P. 68–93. URL: http://henglerwoodwindresourcefile.weebly.com/uploads/2/3/8/2/23823569/oboe_fingering_charts.pdf

144. Hedrick P. *A Ten-Keyed Oboe by Guillaume Triebert*. JIDRS. 1989. Nr. 17. P. 19–28.

145. Ledet D. A. *Oboe Reed Styles: Theory and Practice*. Bloomington : Indiana Univ. Press., 1981. 224 p.

146. Malinowski B. *Naukowa teoria kultury. Szkice z teorii kultury*. Warszawa, 1958. S. 40–51.

147. Nidecka E. *Muzyka wojskowa w życiu muzycznym Lwowa. Musica Galiciana*. 2001. T. VI. C. 93–94.

148. *Orkiestra*. Lwów. Nr. 1 (10.1930, Rok I); Nr. 2 (11.1930, Rok I); Nr. 1 (12.1930, Rok I); Nr. 2 (5) (02.1931, Rok II); Nr. 3 (6) (03.1931, Rok II); Nr. 4 (7) (04.1931, Rok II); Nr. 4 (19) (04.1932, Rok III); Nr. 5 (44) (05.1934, Rok V).

149. Post N. *The Development of Contemporary Oboe Technique*. New York Univ. : PhD diss., 1980. 260 p.

150. Post N. *The Twentieth-Century Oboe in France and England : Makers and Players*. DR. 1982. Nr. 5/3. P. 2–46.

151. Przegląd muzyczny teatralny i artystyczny. Lwów, 25.12.1905 (Rok I); Nr. 5; Lwów, 15.01.1906 (Rok I); Nr. 6-7; Lwów, 09.02.1906 (Rok I); Nr. 8.
152. Rothwell E. Oboe Technique. Oxford university press, 1962. 186 p.
153. School. *Oxford Dictionaries.* URL:: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/school?q=school>
154. School. *Wikipedia, the free encyclopedia.* URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/School>
155. Sellner J. Theoretisch praktische Oboe Schule. Vienna : Sauer und Leidesdorf, 1825. 216 p.
156. Sidorfsky J. A. The oboe in the 19th century : a study of the instrument and selected published solo literature. Univ. of Southern Mississippi : PhD diss., 1977. 351 p.
157. Singer L. Metodo per Oboe. Milan : Zerboni, 1969. 214 p.
158. Sprenkle R., Ledet D., Sprenkle R. The Art of Oboe Playing including Problems and Techniques of Oboe Reedmaking. *Evanston* : Summy-Birchard Co., 1961. 348 p.
159. Stolper D. Doublen Reed Sections in Major Orchestras. DR. 2001. Vol. 24, No. 1. P. 21–25.
160. Ventzke K. Boehm-Oboen und die neueren französischen Oboesysteme. Frankfurt-am-Main : Verlag das Musikinstrument, 1969. 267 S.
161. Verdegem S. Sellner-Type Oboes in Vienna and Mainz in the Second Quarter of the Nineteenth Century. *The Galpin Society Journal*, 2008. Vol. 61. P. 205–250.
162. Verroust S.-X. Méthode pour le hautbois, d'après Joseph Sellner, op. 68. Paris : S. Richault, 1857. 127 p.
163. Weth S. Die Französischen und deutschen Oboenschulen des 19. Jahrhunderts. Köln, 1994. 394 S.
164. White L. E. The Evolution of Culture : The Development of Civilization to the Fall of Rome. New York, 1959. 346 p.
165. White L. E. The Concept of Cultural Systems. New York, 1975. 268 p.
166. *Wiadomości artystyczne.* Lwów. Nr. 22, 1.12.1897 (Rok I); Nr. 13, 1.05.1898 (Rok II); Nr. 14, 10.05.1898 (Rok II); Nr. 15, 20.05.1898 (Rok II); Nr. 16, 1.06.1898 (Rok II); Nr. 17, 10.06.1898 (Rok II); Nr. 18, 1.07.1898 (Rok II); Nr. 19, 10.07.1898 (Rok II); Nr. 22, 10.08.1898 (Rok II); Nr. 23, 10.09.1898 (Rok II); Nr. 24, 10.09.1898 (Rok II); Nr. 25, 20.09.1898 (Rok II); Nr. 27, 10.10.1898 (Rok II); Nr. 1, 1.01.1899 (Rok III); Nr. 2, 15.01.1899 (Rok III); Nr. 3, 1.02.1899 (Rok III); Nr. 4, 15.02.1899 (Rok III); Nr. 5, 1.03.1899 (Rok III); Nr. 6, 15.03.1899 (Rok III); Nr. 7, 1.04.1899 (Rok III); Nr. 8, 15.04.1899 (Rok III); Nr. 9, 1.05.1899 (Rok III); Nr. 12, 15.06.1899 (Rok III).
167. Wypych-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918. Kraków, 1999. 407 s.
168. Zuccala A. Modeling the invisible college. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 2006. Vol. 57. No. 2. P. 152–168.

ДОДАТКИ

Анотація

У сучасних умовах демократизації та інтеграції інформаційного суспільства навчальний процес є однією з перших ланок, яка зазнає глобальних та кардинальних змін. Опора вітчизняної педагогічної системи на особистісно-творчі, комунікативні, емоційно-вольові, аксіологічні, акмеологічні основи навчання та фахової підготовки майбутніх спеціалістів, а також дотримання балансу між пізнавальними, оцінювальними та креативними парадигмами освітнього процесу зумовлюють пошук нових методів і принципів у структурі підготовки фахівців під впливом єдиного глобалізованого освітнього простору.

Оскільки музичне мистецтво є виявом духовного життя суспільства, з одного боку, і соціальним інститутом, з другого боку, то процес адаптації особистості до соціально-культурних реалій відбувається шляхом безпосередньої підготовки фахівців у цій галузі, які в майбутньому стануть головним чинником впливу на відродження національної культури, свідоме формування гуманістичних світоглядних позицій молодого покоління.

Монографія «Львівська гобойна школа: генеза, виконавсько-педагогічні принципи, культурні зв'язки, представники» присвячена одному з недостатньо вивчених культурних явищ в музичному мистецтві України – львівській гобойній школі, її методичним принципам, виконавським здобуткам та репертуару.

Визначено, що становлення львівської гобойної школи розпочалося у II половині XIX ст. та пов'язане з іменами А. Аверкієва, К. Брунгофера, Ю. (З.) Ганда, Ю. Мешковсь-кого, Г. Могили, Л. Пеленського, В. Смика, Л. Стрельченка, В. Терентьєва, К. Юркевича, а також з іншими постатями тогочасних львівських оркестрів, які були представниками різних виконавських традицій. Таким чином, львівська гобойна школа сформувалася як синтез декількох виконавських систем – французької, німецько-чеської та російської, відмінності між якими полягали, перш за все, в естетичній оцінці гобойного звучання та навичках гри на гобої. Своїх остаточних сучасних рис та визнання львівська гобойна школа набула в II половині XX ст., з появою постаті видатного педагога й музиканта, справжнього лідера й майстра своєї справи В. Цайтца.

Встановлено, що львівська манера гри на гобої пройшла значну еволюцію, в результаті якої сформувалися її специфічні риси: гнучкість і пластичність звуковедення; особлива ліричність та кантиленність; характерне тембральне забарвлення звуку з великим спектром відтінків та вміння мистецьки виправдано цим звуком користуватися, прагнення поєднати красу звуку та віртуозність.

Окреслено систему методичних принципів, що визначають індивідуальний профіль сучасної львівської гобойної школи, та продемонстровано, що пріоритетним є встановлення гармонії між засобами та метою в розвитку майстерності гри на гобої.

У монографії представлено та опрацьовано український репертуар львівської гобойної школи від перекладів для гобоя, обробок та аранжувань відомих фортепіанних, скрипкових і вокальних творів українських композиторів до оригінальних творів для гобоя, зокрема творів сучасних львівських композиторів.

Також висвітлено життєвий та творчий шлях яскравих представників гобойного виконавства у м. Львові та династії Закопців зокрема.

Abstract

In the modern information society, in the new conditions of humanization, democratization and integration, the educational process is one of the first links that undergoes global and radical changes. The reliance of the national pedagogical system on personal-creative, communicative, emotional-volitional, axiological, acmeological foundations of training and professional training of future specialists, as well as maintaining a balance between cognitive, evaluative and creative paradigms of the educational process, lead to the search for new methods and principles in the structure of training specialists under by the influence of a single globalized educational space.

Since musical art is a manifestation of the spiritual life of society, on the one hand, and a social institution, on the other hand, the process of personal adaptation to social and cultural realities takes place through the direct training of specialists in this field, who, in the future, will become the main factor influencing the revival national culture, conscious formation of humanistic worldview positions.

The monographic study «Lviv oboe school: genesis, performance-pedagogical principles, cultural connections, representatives» is dedicated to one of the insufficiently studied phenomena in the musical art of Ukraine - the Lviv oboe school, its methodical principles, performance achievements and repertoire.

It was determined that the formation of the Lviv oboe school began in the second half of the 19th century and is associated with the names of K. Brunhofer, Yu. (Z.) Hand, K. Yurkevich, L. Pelensky, V. Smik, Yu. Meshkovsky, A. Averkiev . Thus, the Lviv oboe school was formed as a synthesis of several performance systems – French, German-Czech and Russian, the differences between which consisted, first of all, in the aesthetic assessment of the oboe sound and the skills of playing the oboe. The Lviv oboe school acquired its final modern features and recognition in the second half of the 20th century, with the appearance of a real leader, who became V. Zeitz.

It was established that the Lviv manner of playing the oboe underwent a significant evolution, as a result of which its specific features were formed: flexibility and plasticity of sound management; special lyricism and cantilence; characteristic timbral coloring of the sound with a wide range of shades and the ability to use this sound artistically justified, the desire to combine the beauty of the sound and virtuosity.

The system of methodological principles that determine the individual profile of the modern Lviv oboe school is outlined, and it is demonstrated that the priority is to establish harmony between the means and the goal in the development of mastery of playing the oboe.

The monograph elaborates the Ukrainian repertoire of the Lviv oboe school, from translations for oboe, arrangements and arrangements of well-known piano, violin and vocal works by Ukrainian composers to original works for oboe, including works by modern Lviv composers.

The life and creative path of bright representatives of oboe performance in the city of Lviv and the Zakopets dynasty in particular is also covered.

Рецензії на монографію Л. Закопця «Львівська гобойна школа: генеза, виконавсько-педагогічні принципи, культурні зв'язки, представники»

Akademia Muzyczna



im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Рецензія
на монографію

«ЛЬВІВСЬКА ГОБОЙНА ШКОЛА: ГЕНЕЗА, ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ, КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ, ПРЕДСТАВНИКИ»

Заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства,
професора, директора Львівського
державного музичного ліцею ім. Соломії Крушельницької
Закопця Лева Мироновича

Монографічне дослідження «Львівська гобойна школа: генеза, виконавсько-педагогічні принципи, культурні зв'язки, представники» присвячено одному з недостатньо вивчених явищ в музичному мистецтві України – львівській гобойній школі, її методичним принципам, виконавським здобуткам та репертуару.

Автор зазначає, що виконавська школа є доволі складним і багатограним за формою і змістом поняттям. Вона включає відображення процесу пізнання і передачі накопичених знань, а також передбачає наявність перевіреної практикою, визнаної фахівцями системи навчання.

У монографії було прослідковано історичний процес формування львівської гобойної виконавської традиції, перетворення її на виконавську школу і доведено, що вона є повноцінною школою за всіма ознаками, а діяльність її представників значною мірою сьогодні визначає рівень розвитку гобойного виконавства в Україні.

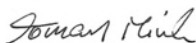
У дослідженні автор також розкриває роль мультикультурних впливів (німецьких, французьких, польських, російських тощо) в процесі історичного формування львівської гобойної школи, обгрунтовано її концепцію як регіонального сегменту української академічної інструментальної традиції, охарактеризовано професійну діяльність видатних педагогів та виконавців представників школи.

Варто виокремити і теоретичну базу дослідження, зокрема фундаментальні праці з філософії, естетики, культурології, наукознавства, історіографії Л. Вайта, Д. Крейн, Т. Куна, П. Фейерабенда, Дж. Локка, В. Пандейї, Б. Рассела, Ж. Рюс, Е. Шюре; зарубіжні праці з історії, теорії та методики духового виконавства: В. Давидова, І. Пушечнікова, С. Розанова, Ю. Усова, А. Федотова, А. Андрола, Г. Боєрема, Н. Бонар, Г. Берджесса та Б. Хейнса, С.-К. Верроуста, С. Вет, А. Клаппе, Дж. Купера, Н. Поста, Е. Ротвела, Дж. Сідорські, Л. Сінгера; роботи українських вчених, в яких осмислюється феномен «школи»: А. Алексюка, В. Гвоздяка, Г. Доброва, Д. Зербіно, І. Котляревського, Ю. Полянського, В. Чуйко, В. Шейко, Т. Коломієць; праці українських музикознавців з історії музики, історії, теорії та методики духового (зокрема гобойного) виконавства, а також праці, присвячені виконавській школі як духовно-естетичному феномену: В. Апатського, В. Богданова, Р. Вовка, Ж. Дедусенко, І. Єргієва, М. Жишковича, А. Карпяка, О. Катрича, В. Качмарчика, Н. Кашкадамової, О. Криси, Г. Марценюка, В. Посвалюка, Л. Садової, О. Самойленко, В. Сумарокової, І. Панасюка, Ю. Полянського та інших.

Отже, наприкінці відзначимо, що монографію Л. М. Закопця відрізняє ґрунтовність і переконливість викладу, потужний науковий апарат, в ній містяться важливі наукові висновки, лише частина яких була відзначена у рецензії. Дане дослідження, безсумнівно, може бути корисним не тільки викладачам та студентам мистецьких закладів України, а й буде надзвичайно цікавим музикознавцям країн Європи.

Враховуючи зазначене вище, рецензована монографія, безперечно, може бути рекомендованою до друку.

Томаш Мічка



професор Музичної Академії
ім. Карла Шимановського
у Katowіце.

Рецензія
на монографію
«ЛЬВІВСЬКА ГОБОЙНА ШКОЛА:
ГЕНЕЗА, ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ,
КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ, ПРЕДСТАВНИКИ»

Заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора,
директора Львівського державного музичного ліцею ім. Соломії Крушельницької
Закопця Лева Мироновича

У монографічному дослідженні «поняття «школи» побудоване на перетині двох важливих площин сучасної гуманітарної думки – методично-категоріальної та предметно-джерелознавчої. Саме тому категорія «школи» здатна до послідовного розвитку від узагальнюючих термінологічних визначень до розгалужених мистецтвознавчих, у тому числі музикологічних, отже, музикознавчих дефініцій.

Автор чітко окреслює об'єкт, предмет та наукову новизну дослідження яка полягає у дослідженні процесу формування виконавських шкіл в лоні європейської академічної музично-педагогічної традиції та обґрунтуванні концепції львівської гобойної школи як регіонального сегменту української академічної інструментальної традиції.

Автор вміло опрацьовує архівні матеріали, в тому числі періодичні видання, з історії музичного життя Львова, архівні документи (книги обліку кадрів) львівських музичних навчальних закладів, інтерв'ю та спогади львівських гобоїстів, твори українських, зокрема, львівських композиторів для гобоя, а саме концертні твори для гобоя з оркестром, і дві збірки мініатюр під назвою «Українська музика для гобоя і фортепіано», до якої увійшли переклади, обробки та оригінальні твори для гобоя. Всі ці твори написані та видані у хронологічних межах другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Матеріали опубліковані у монографічному дослідженні можуть бути використаними у навчальних курсах історії, теорії та методики духового виконавства, лекційних курсах з інтерпретології для студентів закладів вищої освіти, а також у практичній діяльності педагогів та виконавців.

Монографічне дослідження відповідає усім вимогам які ставляться до робіт подібного роду та може бути рекомендована до друку.

Robertas Beinaris



Professor, doktor of Arts,
head of the Wind and
Percussion Department at
the Lithuanian Academy
of Music and Theatre



UNIVERSITY OF OSTRAVA
FACULTY OF FINE ARTS AND MUSIC

Рецензія

на монографію

«ЛЬВІВСЬКА ГОБОЙНА ШКОЛА:

ГЕНЕЗА, ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ,

КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ, ПРЕДСТАВНИКИ»

Заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора, директора Львівського державного музичного ліцею ім. Соломії Крушельницької

Закопця Лева Мироновича

Опора вітчизняної педагогічної системи на особистісно-творчі, комунікативні, емоційно-вольові, аксіологічні, акмеологічні основи навчання та фахової підготовки майбутніх спеціалістів, а також дотримання балансу між пізнавальними, оцінювальними та креативними парадигмами освітнього процесу зумовлюють пошук нових методів і принципів у структурі підготовки фахівців під впливом єдиного глобалізованого освітнього простору.

Монографічне дослідження «Львівська гобойна школа: генеза, виконавсько-педагогічні принципи, культурні зв'язки, представники» присвячено одному з недостатньо вивчених явищ в музичному мистецтві України – львівській гобойній школі, її методичним принципам, виконавським здобуткам та репертуару.



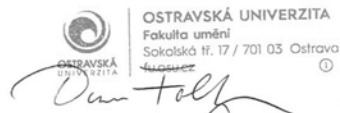
UNIVERSITY OF OSTRAVA
FACULTY OF FINE ARTS AND MUSIC

У монографічному дослідженні визначено, що становлення львівської гобойної школи почалось у другій половині XIX століття й пов'язане з іменами К. Брунгофера, Ю. (З.) Ганда, К. Юркевича, Л. Пеленського, В. Смика, Ю. Мешковського, А. Аверкієва, В. Терентьєва, Г. Могили, Л. Стрельченка, а також з анонімними постатями тогочасних львівських оркестрів, які були представниками різних виконавських традицій.

Також автором було встановлено, що львівська манера гри на гобой пройшла значну еволюцію, в результаті якої сформувались її специфічні риси: гнучкість і пластичність звуковедення; особлива ліричність та кантиленність; характерне тембральне забарвлення звуку з великим спектром відтінків та вміння мистецьки виправдано цим звуком користуватись, прагнення поєднати красу звуку та віртуозність.

У монографії опрацьовано український репертуар львівської гобойної школи від перекладів для гобоя, обробок та аранжувань відомих фортепіанних, скрипкових і вокальних творів українських композиторів до оригінальних творів для гобоя, зокрема творів сучасних львівських композиторів.

Рецензована монографія відповідає усім вимогам та може бути рекомендованою до друку.



prof. MgA. Dušan Foltýn
Department of Wind Instruments, Head
Faculty of Fine Arts and Music
University of Ostrava
Czech Republic

Рецензія
на монографію
«ЛЬВІВСЬКА ГОБОЙНА ШКОЛА:
ГЕНЕЗА, ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ,
КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ, ПРЕДСТАВНИКИ»

Заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства,
професора, директора Львівського державного музичного ліцею ім.

Соломії Крушельницької

Закопця Лева Мироновича

У монографії чітко прослідковується феномен школи, який розглядається з урахуванням її пізнавальної, комунікативної та дидактичної функцій.

Предмет і конкретні завдання монографічного дослідження чітко визначають його наукову новизну яка полягає у тому, що *вперше* в українській музикознавчій думці львівська гобойна традиція, зосереджена довкола видатних персоналій, розглядається як виконавська школа, відзначена безперервністю традицій, єдністю ментальних та дидактичних принципів, а також виконавських підходів. В дослідженні вперше охарактеризовано фахову діяльність видатних педагогів і виконавців цієї школи; систематизовано найважливіші методичні принципи львівської гобойної педагогіки; досліджено роль різнонаціональних культурних впливів (німецьких, французьких, російських тощо) у формуванні львівської гобойної школи; визначено характерні риси львівського гобойного виконавства та його представників; проаналізовано, систематизовано і введено в обіг український репертуар для гобоя.

Варто також відзначити ґрунтовний підхід Л. М. Закопця до обрання теоретико-методологічних засад дослідження, викладених у першому та другому розділі монографії.

На сторінках третього і четвертого розділів Л. М. Закопць розглядає сучасний український гобойний репертуар та найбільш яскравих представників львівської гобойної школи.

Матеріалом монографії послужили архівні матеріали, в тому числі періодичні видання, з історії музичного життя Львова, архівні документи (книги обліку кадрів) львівських музичних навчальних закладів, інтерв'ю та спогади львівських гобоїстів, твори українських, зокрема, львівських композиторів для гобоя, а саме концертні твори для гобоя з оркестром, і дві збірки мініатюр під назвою «Українська музика для гобоя і фортепіано», до якої увійшли переклади, обробки та оригінальні твори для гобоя.

Рецензована монографія відповідає усім вимогам та може бути рекомендованою до друку.

Директор Інституту мистецтв РДГУ,
доктор педагогічних наук, професор,



Ярослав СВЕРЛЮК

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ЗАКОПЕЦЬ Левко Миронович

**ЛЬВІВСЬКА ГОБОЙНА ШКОЛА: ГЕНЕЗА,
ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ,
КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ, ПРЕДСТАВНИКИ**

Монографія

Підп. до др. 5.07.2024.

Формат 60x84¹/₁₆.

Папір офсет. Друк цифр.

Гарнітура Times.

Ум. друк. арк. 14,9.

Обл. вид. арк. 14,9.

Тираж 110 пр.

Видавець: Олег Зень

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

серія РВ № 26 від 6 квітня 2004 р.

вул. Кн. Романа, 9/24, м. Рівне, 33022;

068-025-067-4; olegzen@ukr.net

Друк: «Формат А»,

с. Корнин, Рівненського р-ну,

Рівненської обл., вул. Центральна, 58,

тел.: 0362 20 37 37