

**ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ
ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ
УКРАЇНИ ТА ЗАРУБІЖЖЯ**

**Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State Humanitarian University
Department of wind and percussion instruments of RSHU**

**THE HISTORY OF FORMATION
AND DEVELOPMENT PROSPECTS OF WIND MUSIC
IN THE CONTEXT OF NATIONAL CULTURE
OF UKRAINE
AND ABROAD COUNTRIES**

The collection of scientific works

Vol. 12

**Rivne
2020**

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ**

**ІСТОРИЯ СТАНОВЛЕННЯ
ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ТА ЗАРУБІЖЖЯ**

Збірник наукових праць

Випуск 12

**м. Рівне
2020**

УДК 788 : 008(063)

I-90

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації *серія KB № 19865-9665 P***Збірник наукових праць видається з 2006 року.***Друкується за ухвалою Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 3 від 28 травня 2020 р.)***Редакційна колегія:****Цюлюпа С.Д.**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **голова редакційної колегії;****Палаженко О.П.**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **відповідальний секретар;****Карпак А.Я.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Львів;**Качмарчик В.П.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Рада Славінська**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдив, Болгарія;**Стоян Караіванов**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдив, Болгарія;**Пьотр Лято**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Краків, Польща;**Кшиштоф Камінський**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Лодзь, Польща;**Скороходов В.П.**, доктор культурології, професор, м. Мінськ, Республіка Білорусь;**Леонов В.А.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Ростов-на-Дону, РФ;**Круль П.Ф.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Івано-Франківськ;**Сверлюк Я.В.**, доктор педагогічних наук, професор, м. Рівне;**Вовк Р.А.**, кандидат мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Громченко В.В.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Дніпро;**Кушнірук О.П.**, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник НАН України, м. Київ;**Гишка І.С.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Львів;**Овчар О.П.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Харків;**Цюлюпа Н.Л.** кандидат педагогічних наук, доцент, м. Рівне;**Яковчук Н.Д.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Київ;**Яковчук О.М.**, заслужений діяч мистецтв України, професор, м. Київ.**Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя.** Збірник наукових праць. Випуск 12 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2020. – 182 с.

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

У збірнику містяться результати наукових досліджень у жанрі духової музики, поєднані різні підходи дослідників до розкриття питань з історії виконавства на духових інструментах, створення духових оркестрів та перспективи їх розвитку, а також з методики викладання гри на музичних інструментах.

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких закладів вищої освіти і широкого кола шанувальників жанру духової музики.

The collection contains the results of research in the genre of wind music, combines different approaches of researchers to disclose the issues of history performance on wind instruments, creation of brass bands and prospects for their development, as well as teaching the methodic of performance on musical instruments. Submitted problematics and scientific articles contain useful information for teachers, students, undergraduates, graduate students and doctoral students of art universities, as well as for a wide range of fans of the brass music genre.

УДК 788 : 008 (063)

**Збірник індексується в міжнародних науково-метричних базах
Google Scholar та Academic Resource Index Research Bib.***За достовірність фактів, дат, назв тощо відповідають автори статей.**Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.*

З М І С Т

Історія духового музично-виконавського мистецтва

Вовк Р.А. Тростина кларнета (підточування та обігрування)	7
Кушнірук О.П. Роль групи духових інструментів у смислоутворенні форми інструментальних концертів О. Яковчука	15
Овчар О.П. Життєпис і творчий портрет В.О. Богданова – фундатора духової музичної історії України	20
Леонов В.А. Музыкальный слух и сольфеджио	26
Круль П.Ф. Національна музична регіоналістика: інструментознавчий аспект	30
Цюлюпа С.Д. Стан та перспективи розвитку духової музики на Рівненщині	32
Гишка І.С. Алгоритм формування теситурної зони відносного комфорту трубача сьогодення	45
Piotr Lato. Aspects of musical technique and interpretation in Mieczysław Weinberg's Sonata for clarinet and piano op. 28 and Concerto for clarinet and string orchestra op. 104	51
Слупський В.В. Твори Й. Пецеля для ансамблю мідних духових інструментів у контексті німецької традиції XVII ст.	55
Старко В.Г. До річниці вшанування пам'яті В.М. Апатського – відомого вченого, митця, очільника української фаготової школи	60
Закопець Л.М. Історичні аспекти становлення Львівської гобойової школи в контексті мистецьких традицій Європи	64
Гундер П.М., Курілець Я.Б. Циклова комісія "Духові та ударні інструменти" Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського та їх творчі кроки	68
Віятник М.Ф. Історія становлення, розвитку та творчої діяльності Тернопільського муніципального духового оркестру "Оркестра Волі" (до 30-річчя створення колективу)	79
Зіза О.О. Реалізація компетентнісного підходу до формування мисленнєвої діяльності підлітків у процесі музичного навчання	83
Сіончук О.В. Використання виконавських традицій духових оркестрів у розвитку джазового мистецтва	86
Жуковський А.Я. Становлення та функціонування класу кларнета у Рівненській дитячій музичній школі №1 імені М. В. Лисенка	90
Димченко С.С., Димченко К.С. Відділ духових та ударних інструментів Рівненської ДМШ № 2: історія та сучасність	93
Кирилишен Г.В. Історична хроніка духової інструментальної музики на Тульчинщині XVIII – поч. XXI століть	97

Гайдабура О.Д. Джазово-академічний напрямок естрадно-інструментального жанру	102
Поліщук І.П. Педагогічна концепція виконавської школи гри на трубі Григорія Белінського	105
Маругіна О.О. Значущість реконструкцій моделей поперечної флейти у Німеччині XVIII–XIX століть.....	108
Даюк Ж.Ю., Висоцький Е.В. Культурно-просвітницька діяльність відділу духових та ударних інструментів Терехівського коледжу культури і мистецтв	113
<i>Педагогіка та методика духового музичного мистецтва</i>	
Карпак А.Я. Флейтове мистецтво та методичні школи.....	117
Скороходов В.П. Смысловые и содержательные особенности исполнения каденций времен барокко и венского классицизма	123
Громченко В.В. Індивідуально-практична своєрідність предмета "Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар"	127
Горбаль Я.М. Педагогічна діяльність Миколи Колесси в контексті становлення львівської диригентської школи.....	130
Концевич О.Ю. Виконавство на трубі у сучасній парадигмі фахової методики.....	134
Цюлюпа Н.Л., Кісюк В.П. Інтонаційність військової музики, як акустичний феномен	141
Палаженко О.П., Стеліга І.М. Специфіка музично-педагогічної діяльності керівника ансамблевого колективу	145
Коробейников В.О. Специфіка формування музичного смаку у дітей молодшого шкільного віку на уроках музики	148
Пастушок Т.В. Педагогічні умови формування комунікативних здібностей майбутнього керівника оркестрового колективу	151
Марценюк Г.П. Проблеми функціонального камерного ансамблю тромбонів	154
Голобородов Д.Ю. Використання індивідуального підходу в молодших інструментальних класах початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів.....	161
Відомості про авторів	167
Презентація сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя	170

УДК 78.03

ORCID 0000-0001-8779-666X

Сіончук О.В.,
м. Рівне

ВИКОРИСТАННЯ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ ДУХОВИХ ОРКЕСТРІВ У РОЗВИТКУ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація:** У статті висвітлюється вплив джазу на традиції оркестру духових інструментів європейського типу; простежується процес становлення, розвитку оркестрової гілки джазу і вплив на нього європейської традиції виконавства на духових інструментах; показано роль оркестру духових інструментів у формуванні джазового складу, як жанру виконавства.*

***Ключові слова:** джаз, трансформація, духові інструменти, оркестр, традиції.*

***Abstract:** The article deals with the influence of jazz on the traditions of the orchestra of European instruments; the process of formation, development of the orchestral branch of jazz and its influence on the European tradition of performing on wind instruments is traced; the role of the orchestra of wind instruments in the formation of jazz composition as a genre of performance is shown.*

***Keywords:** jazz, transformation, wind instruments, orchestra, traditions.*

Вступ. Оркестр духових інструментів, як жанр виконавського мистецтва і, як специфічний музично-виконавський склад, зародився раніше, ніж інші творчі колективи подібного роду і, тому має тривалу історію та багаті традиції. Досить сказати, що, наприклад, в Україні першими професійними музикантами, що перебували на державній службі, були стрільці, які грали на духових інструментах в хорах військової музики.

Джазовий оркестр утворився трохи більше століття тому. Однак його минуле не менш багате подіями, ніж історія оркестру духових інструментів. Зокрема, будучи головною структурою, яка визначала обличчя розважальної музики в Америці і Європі протягом 1920-60-х рр., біг-банд виявляв надзвичайну здатність до трансформації. Остання викликала не лише вимогами моди: інтенсивно відбувався розвиток джазу в якості самостійного виду музикування. Відкритість самого жанру, як культурного феномена, для зовнішніх впливів сприяли зміні складу колективу, прийомів аранжування, манери гри солістів, цілих груп і т.д.

Протягом історії розвитку як духових, так і джазових колективів дані виконавчі структури мали багато точок дотику. Більше того, оркестр духових інструментів, який отримав до середини XIX століття вагомий статус у Європі, дав значний поштовх процесу виникнення і формування джазу, як самостійного художнього явища, який ввібрав риси традицій різних культур.

Зіткнення двох жанрів виконавства (духового та джазового) привело до їх помітної взаємодії. При цьому, факти взаємовпливів, які виявляються на різних рівнях вивчення обох традицій, мають цілком певне, особливе значення і для духового, і для джазового оркестрів, тому ***актуальність даного дослідження*** обумовлена тим, що в професійно-мистецтвознавчому середовищі побутує недооцінка ролі духового оркестру в формуванні джазової стилістики, також одним з питань, які потребують наукового обґрунтування, є дослідження ролі духових інструментів в джазі та певних трансформаційних процесів, які відбуваються з ними по відношенню до академічної традиції.

Постановка проблеми. Джазова музика є однією з найбільш цікавих сфер мистецької практики. Її популярність не вщухає вже більше століття, демонструючи схильність до перманентної модифікації, що проявляється у появі чисельних стильових відгалужень. Важливим фактором, що визначає сутність джазового мистецтва, є його схильність до взаємодії з іншими різновидами музики, зокрема, з тими, які виконують духові оркестри.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що джазове мистецтво знайшло певне обґрунтування в сучасному мистецтвознавстві, узагальнюючі дослідження з історії та проблем розвитку джазової стилістики, як в професійних, так і в аматорських складах (ансамблевих, оркестрових), відсутні. Немає і праць, в яких відображені проблеми становлення і втілення зазначеної стилістики засобами духового оркестру. Ряд питань, пов'язаних зі специфікою використання в ньому різноманітних духових інструментів залишається також мало дослідженим. Вказані теми в роботах вітчизняних вчених представлена скупіше і, в основному, статтями або брошурами, присвяченими або окремим питанням, або популяризації та переслідуючі мети – дати загальне уявлення про жанр. Серед цих публікацій, наприклад, "Радянський джаз" А. Баташева є лише ретроспективним оглядом становлення радянського джазу. У брошурах "Популярна музика" (складеній С. Фраді), "Шлях до музики" і "Від джазу до рок-музики" Л. Переверзева, в книзі В. Конен "Шляхи американської

музики" міститься ряд загальних установок, принципово важливих для розуміння жанру легкої музики в цілому.

З загального масиву видань виділяються роботи В. Конен "Етюди про зарубіжну музику" , "Шляхи американської музики" , в яких більш детально розкрита естетична природа джазу і його жанрових джерел. Еволюції інструментарію та історії виконавства на духових інструментах присвячені праці ряду мистецтвознавців і педагогів. Найбільший інтерес в даному ракурсі представляють дисертація С. Левіна "Духові інструменти в світовій музичній культурі", дисертації Ю. Усова з історії вітчизняного і зарубіжного виконавства на духових інструментах.

Різноманітні аспекти джазового мистецтва аналізувались в роботі О. Чернишова, В. Фейєртага. Питання використання духових інструментів в музичному мистецтві представлені в роботах В. Дубок та Ю. Толмачьова. [1; с. 212-216].

Метою статті є дослідження історичних зв'язків між двома традиціями, – духовою і джазовою музикою, духовим і джазовим виконавським мистецтвом та аналіз специфіки використання духових інструментів в джазі та їх творчого "перевтілення" порівняно з академічною музикою.

Відбиток на особливості формування оркестрового стилю і його напрямків в джазовій музиці наклала порівняно швидко еволюція джазу від фольклорних форм Орлеанської школи до складних композиційних структур, родинним академічній музиці європейської традиції, . Під впливом ряду соціально-історичних причин джаз досить швидко отримав статус професійного мистецтва. Тоді ж прагнення оркестрових джазових музикантів до набуття свого індивідуального стилю спричинило за собою і кардинальні зміни джазової стилістики. Ускладнення мови, поряд зі зростанням ролі авторського аранжування, зафіксованого в нотному тексті, безпосередньо передбачало появи композиції, насиченій індивідуально-виконавським початком.

Весь цей процес трансформації проходив через оркестр духових інструментів, склад якого змінювався за потребами того чи іншого музичного жанру. Причому, варіювалися і назви колективу, в залежності від виконуваної функції і репертуару. Він міг іменуватися бендом, марчінг-бендом, садовою капелюю, джазом та ін. Але у всіх випадках це був оркестр духових інструментів, який, зазвичай, визначався не стільки складом музикантів, скільки манерою гри, репертуаром. Однак частіше бувало, що термін "джаз" використовувався в назві оркестру поза зв'язком з його виконавським стилем, а лише в якості модного ярлика. В результаті, межі жанру виявилися розмитими.

Адаптація джазу до європейського культурного середовища мала свої особливості, що були зумовлені специфікою соціального розвитку. Однак, було і щось спільне, що характеризує проникнення нового американського мистецтва в середовище Старого Світу. Якщо в США джаз поступово піднімався з нижчих верств населення до вищих верств суспільства, то в Європі, навпаки, він опускався з елітарних кіл в маси, перш за все, через танцювальну музику, яку виконували, переважно, оркестри духових інструментів. Дана обставина наклала відбиток респектабельності на виконавців американської легкої музики.

Головними провідниками нового жанру в СРСР, як і в США, були духові оркестри. Причому, в військово-оркестровій службі імперії експерименти з джазом почалися за 30 років до появи таких колективів, як у Г. Міллера. Потім, в силу революційних історичних подій, музичний розвиток зупинився і зазнав великих втрат. Однак, в 1920-і роки духовий оркестр знову взяв на себе "культурно-тренерську" функцію щодо джазу. В СРСР 1930-х рр. робилися спроби актуалізації репертуару духових оркестрів із залученням елементів джазу і використанням при цьому його найкращих традицій. Однак, серйозних успіхів в даному напрямку не було. В кінцевому підсумку, через кілька десятиліть в СРСР була втрачена традиція самодіяльних духових оркестрів малого складу.

Про наявність конфронтації двох областей музичного виконавства свідчать і окремі висловлювання композиторів академічного напрямку. Так, принципову позицію щодо масової культури і джазу займав С. Прокоф'єв: "Зараз величезні натовпи народу стали обличчям до обличчя з серйозною музикою і запитально чекають. Поставтеся уважно до цього моменту: якщо ви відштовхнете цей натовп, вони підуть до джазу або туди, де "Маруся отруїлася і в покійницькій лежить". Якщо ж ви їх втримаєте, то вийде аудиторія, якої не було ніде і ні в які часи, але з цього не впливає, що треба підлаштовуватися під цю аудиторію" [4; с.75].

Такого роду суперечності не заважали співпраці музикантів з двох різних "таборів". Немає нічого дивного, що в комісіях з проведення оглядів і фестивалів джаз- оркестрів перебували одночасно, наприклад, І. Дунаєвський і Д. Шостакович. Причину неприйняття джазу провідними радянськими композиторами академічного напрямку ясніше всього визначив Д. Шостакович: "Я не проти джазу як такого, але я проти його потворних форм, в які вилилося всеохоплююче, майже безглузде, захоплення цим жанром. Колишній священний жах перед словом "джаз" поступився місцем справжній джаз – вакханалії. Трагікомічне полягає в тому, що такі справжньою культурою джазу нам опанувати поки не вдалося". [2; с. 46-49].

Виконавська манера оркестрів, які все частіше стали виконувати акомпануючі функції, під тиском популярної пісні (провідного виду радянської естради) змінилася. У підсумку, з'явився новий естрадний жанр – "пісенний джаз". Під впливом живої ще в свідомості музикантів ідеології Пролеткульту і практики існування мюзик-холів 1920-х початку 1930-х років концерти оркестрів частіше нагадували якісь театралізовані вистави, де інтермедії та репризи займали часом більше місця, ніж музика.

У цей період з'явилася нова категорія естрадних оркестрів – теа-джаз – оркестри, як варіант колективу Теда Льюїса. Цей американський Ентертейнер з 1921 року репрезентував джаз в його театралізованій формі по всій Європі. Саме оркестр Льюїса був почутий Л.Утьосовим в Парижі в 1928 році і став імпульсом для створення власного оркестру.

Таким чином, розквіт радянської пісні дійсно став масовим, а з середини 1930-х років нерозривно пов'язаний з театралізованим джазом Л. Утьосова і творчістю І. Дунаєвського. Цей розквіт був обумовлений успіхами перших радянських музичних фільмів, витриманих в естетиці голлівудського спрямування. Масово популярний характер радянська пісня набула лише тоді, коли при активному процесі "звуковідбору" спиралася на інтонації і ритми, що знаходились в музичному контексті епохи. Секрет популярності творів І.Дунаєвського схований саме в доступності мелодій і сучасності інтонацій, ритмів, тембрів, які своїм походженням зобов'язані міському фольклору, традиціям оркестру духових інструментів, пісенній естраді і, звичайно, оркестровому джазу, який вже зароджувався.

Певний симбіоз всіх вищевказаних тенденцій, властивих процесу адаптації джазу в 1930-х роках, був властивий оркестру Віктора Кнушевицького, в ті роки Державному джаз-оркестру СРСР, створеному в 1936 році за постановою Комітету у справах мистецтв (так іменувалося тоді Міністерство культури). Відповідно, чужинний жанр отримав в радянській країні офіційне визнання і "вид на проживання". Художнім керівником нового творчого колективу був призначений Матвій Блантер (1903-1988), який грав у Москві таку ж роль офіційного композитора-пісняря, як і І. Дунаєвський в Ленінграді. Диригентом став Віктор Кнушевицький, з ім'ям якого пов'язують народження синтетичних оркестрів в 1930- 40-ві роки, як передвісників армійського симфоджазу Великобританії і США в роки Другої світової війни.

З кінця 1930- х років репертуар інструментальних композицій в оркестрі В. Кнушевицького став більш різноманітним, ніж раніше. Він ввів у себе народні танці в обробці для джазу, п'єси "Приборкувач змій", "Караван", дві румби Олександра Цфасмана, блюз Дональда Ліндли (раніше записане тріо з оркестру Л. Утьосова як "Блюз для трьох"), а також аранжування скрипкових п'єс Фріца Крейсlera в перекладі для саксофона і т.д. Цей репертуар свідчить про своєрідну "всеїдність" оркестру. Зіставляючи універсальність вітчизняного джаз- оркестру з іншими інструментальними складами, В.Фейертаг висловлює думку, що даний жанр довоєнного часу було б правильним називати естрадним. Першими це зрозумів Утьосов. Ще в 1939 році в книзі "Записки актора" він вперше вжив термін "естрадний оркестр", а в 1948 році така назва стала рятівною. Однак, доцільно відзначити і те, що в кожному колективі, якщо там з'являлися талановиті аранжувальники і виконавці, можна відшукати якийсь "джазовий слід" [5, С. 35.]

У другій половині тридцятих років джазова музика стала значно впливати і на стилістику духового оркестру, про що свідчать фонограми оркестру Вищої школи НКВС, яким диригували Федір Ніколаєвський (на записах 1930-х і 1938 років) і Василь Агапкін (на платівках 1939 – 1940 років). Проблема подолання жанрового консерватизму тут спочатку вирішувалася так само, як і в джазі В.Кнушевицького – шляхом залучення до репертуару обробок мелодій народів СРСР і творів академічної класики.

Таким чином, простеживши роль традицій оркестру духових інструментів в еволюції джаз-бенду, можна зробити ряд висновків. По-перше, духовий оркестр, як найстарший з жанрів музикування європейської масової музики, в перші роки ХХ століття став освоювати репертуар такого ж роду американських колективів. У свою чергу, "бенди" Нового Світу, маючи безпосередній зв'язок з традицією архаїчних марчінг-бандів, на той час в достатній мірі актуалізували свій репертуар новими жанрами – кейкуоком, регтаймом. По-друге, саме танцювальна музика (фокстрот, шіммі, танго) сприймалася, здебільшого, в Європі 1920-х років в якості джазу. Вона поступово змістила великі духові оркестри з їх займаного понад півстоліття місця в загальноєвропейській соціокультурній ієрархії. Їх позицію зайняли колективи іншого роду. Прагнення духового оркестру повернути втрачене положення, актуалізувавши свій репертуар за рахунок нового тематичного фонду і застосування прийомів, розроблених джазом за 1915- 35ті роки (подібно до того, як це сталося на початку століття), наштовхнулося на несприятливу політичну ситуацію, не дозволила зробити це в повній мірі.

Як уже зазначалось, характерною ознакою джазового мистецтва є його універсальність і, створення великої палітри для втілення різних образних сфер можна забезпечити лише широким спектром використаних інструментів, а одними з основних інструментів, без яких важко уявити звучання джазового колективу – це духові, тому при дотриманні специфічного метроритмічного компоненту, використання фактично будь-якого духового інструменту буде доцільним. Обираючи той чи інший духовий інструмент для гри джазу, необхідно керуватись принципом відповідності його семантико-виразних та технічних можливостей для втілення художнього образу.

Прикметно, що провідною тенденцією сьогодення є схильність до творчого переосмислення тих інструментів, що довго асоціювалися виключно з академічною музикою. Разом з тим, джаз, як відкрита система, постійно спрямований до перманентного оновлення, пов'язаного із залученням різного інструментарію, пошуками нових прийомів гри на вже відомих інструментах та прагненням якнайкраще відповідати духові епохи.

Зауважимо, що при всій стильовій різноманітності та прагненню до глибинного оновлення, в джазі залишається ряд традиційних константних начал, які й допомагають створювати неповторну ауру, що привертає увагу слухачів. Досить влучно, на нашу думку, їх окреслює О. Чернишов: "Наприклад, можна назвати класичні прийоми піцикато "мандруючого баса" (walking bass) для контрабаса, особливі звуко-видобування палицями або щітками для ударної установки, пульсацію в партії гітари, фортепіанні, саксофонні або мідні блок-акорди, різноманітні сурдини, глісандо, вібрато, шейк-трелі, шаутвигуки духових, струнних або вокалістів і багато інших найяскравіших фарб джазу" [6; с. 18-23 с.]

Втілити танцювальний бадьорий настрій при перевантаженні середніх голосів нашаруваннями мідних духових інструментів дозволяла мелодична лінія кларнета, і тоді виникало враження дещо "придушеного" звучання. Серед відомих джазових кларнетистів можна згадати імена Джиммі Нуна, Джонні Додса, Сіднея Беше, Джиммі Дорсі (що грав і на саксофоні, і на кларнеті), Артї Шоу, Бенні Гудмена та інших. Якщо розглядати сучасний стан розвитку джазу, то більшої популярності здобуває такий його різновид, як бас-кларнет, визначними виконавцями на якому був саксофоніст Ерік Долфі та сучасний музикант Джон Сермано.

В різних напрямках музичної культури значне застосування має труба, як один з інструментів, що широко представлений і в академічній, і в джазовій музичній традиції. Досить тривалий час вона залишалась натуральним інструментом, а після того, як була винайдена вентильна система, завдячуючи якій труба здобула сучасних виконавських можливостей на початку XIX століття, звернення до неї з боку професійних композиторів зросло. Так в історії музичного мистецтва є ряд концертів для труби з оркестром, які становлять основу репертуару видатних виконавців, це – концерти Й. Гайдна, П. Хіндеміта, Р. Щедріна, Л. Колодуба та ряд інших.

Після зародження джазу труба стала одним з найбільш часто застосованих інструментів. Чиказький стиль зіграв в народженні свінгу величезну роль. Зародження біг-бендів, настільки тісно пов'язаних зі свінгом, відбулося ще в надрах "гарячого джазу", коли в 1924 році Луї Армстронг перейшов до Флетчера Хендерсона. Труба відразу стала королівським інструментом джазу, а разом з нею почалася і історія альт-саксофона в джазі, без якого свінг взагалі був немислимий. Традиції, закладені майстерним та неповторним виконанням Луї Армстронга, Діззі Гіллеспі, Майлза Девіса стали основою для формування професійного рівня сучасних виконавців-духовиків. Серед видатних джазових трубачів варто згадати імена Артуро Сандовала, Лероя Джонса, Кріса Ботті, Тіля Броннера та ряд інших. Звучання труби в джазовій музиці, звичайно ж, відрізнялось від того, що було присутнє в академічній.

Одним із провідних духових джазових інструментів став саксофон. До слова, перші джазові саксофоністи однаково легко грали також на флейті та кларнеті. Провідними виконавцями були Лестер Янг, Коулмен Гокінс, Чарлі Паркер, Орнет Колмен, Джон Колтрейн, Пол Дезмонд. Серед більш сучасних виконавців варто згадати імена Джона Зорна, Кріса Поттера та інших саксофоністів [7; с. 225-228].

Варто відмітити, що є ряд інструментів, які в меншій мірі асоціюються у слухачів з джазовим звучанням, як от флейта. Проте в XX столітті виникає цілий ряд виконавців, які починають застосовувати флейту в джазі. З середини тридцятих років XX ст. з'являються перші джазові виконавці на флейті. Саме в цей час набувають популярності такі музиканти, як Альберто Сокаррас Естачі, який грав кубинську музику і джаз на кларнеті та флейті. Його сучасником був американський джазовий флейтист та саксофоніст Вейман Карвер" М. Перцов в своїй роботі згадує ряд виконавців, які грають джазові твори на флейті. Це, насамперед, Кліффорд Еверетт "Bud" Shank та Уесс Френк Веллінгтон. Одним з напрямків, представлених в популярній культурі сьогодення є етно-джаз, засновником якого є Хербі Манн (справжнє ім'я Герберт Джей Соломон).

М.Перцов відмічає, що досить багато американських виконавців на флейті були мультиінструменталістами, тобто вони грали й на інших духових інструментах, насамперед саксофоні, флейті та кларнеті – це Сем Мост, Юсеф Латіф, Ролан Кірк, Джеймс Ньютон, Х'юберт Лоуз. Расаан Ролан Кірк, який вмів грати на 45 інструментах, здійснив неабиякий внесок саме у розвиток флейтового мистецтва. Він активно використовував прийом гри "продування" (overblowing), коли під час подачі повітря в інструмент, виконавець одночасно підспівував сам собі в мікрофон. Джазове мистецтво – це система, в якій досить часто поєднуються елементи абсолютно різних культур та традицій, а флейта – інструмент, що має значні виразні можливості, які ще не до кінця розкриті. Розвиток музичної практики відбувається шляхом синтезу різних елементів та постійного оновлення за рахунок взаємодії традиційних елементів та певних новацій [3; с. 121-123].

Підсумовуючи вищевказане, зазначаємо, що:

- традиції духового ансамблю, які проявляються в історичному розвитку оркестрового жанру, генетично пов'язані з функціонуванням європейських елементів в структурі джазу;
- джазове оркестрове виконавство є культурний феномен, що виник в результаті переосмислення традиції європейського інструменталізму в момент зародження і перших етапів розвитку джазу;
- оркестр духових інструментів виконав функцію асимілювання, як провідник основних елементів мови регтайму. Він впровадив у свідомість масового слухача також і суміжні навколודжазові жанри;
- адаптація культури джазового виконавства і сприйняття жанру в Україні, Росії, Центральній, Східній і Західній Європі стала можливою завдяки соціокультурній ролі духової капели і малого складу оркестру духових інструментів в процесі цього пристосування.
- широкий спектр духових інструментів, що застосовуються в джазі, створюють велику палітру для втілення різних образних сфер.

Список використаної літератури

1. Балин А.П. Духовой оркестр и формирование традиции джазового оркестрового исполнительства в России (1929-1940 годы) // Вестник МГУКИ. – 2008. – №5. – с. 212-216.
2. Балин А.П. Традиции оркестра духовых инструментов в эволюции джаз-бэнда: 1890-1960-е гг. – Ростов-на-Дону, 2008. – С. 46-49.
3. Перцов М.О. До питання застосування флейти у джазі // Міжнародна наукова конференція "Дні науки філософського факультету – 2016", 20-21 квітня 2016 р.: [матеріали доповідей та виступів] / редкол.: А.Є. Конверський [та ін.]. – К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2016. – Ч. 5. – С. 121-123.
4. Прокофьев С. Статьи, интервью. – М., 1991. – с.75.
5. Фейертаг В. Джаз від Ленінграда до Петербурга . – СПб., 1999. – С. 35.
6. Чернышов А.В. Джаз и музыка европейской академической традиции: Автореф. диссертации... кандидата искусствования: 17.00.02. – М., 2009. – С. 18-23.
7. Чернов І.Б., Сагітов О.Т., Давиденко В.В. Духові інструменти в джазовій музиці // Молодий вчений. – 2017. – № 9 (49). – С. 225-228.



УДК 78.315

ORCID 0000-0001-9093-4867

*Жуковський А.Я.,
м. Рівне*

СТАНОВЛЕННЯ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ КЛАСУ КЛАРНЕТА У РІВНЕНСЬКІЙ ДИТЯЧІЙ МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ №1 імені М. В. ЛИСЕНКА

Анотація. У дослідженні розкрито життєвий та творчий шлях педагогів та виконавців по класу кларнета у Рівненській дитячій музичній школі №1 ім. М. В. Лисенка. За період свого існування викладачі по класу кларнету Рівненської ДМШ №1 ім. М. В. Лисенка випустили багато талановитих виконавців та педагогів які працюють у всіх куточках України та світу. Було також проаналізовано той факт, що Рівненська ДМШ №1 була перша музична школа на Волині. Відкриття у 1939 році стало важливою подією у культурному і мистецькому житті міста і всього краю. Вже у музичній школі могли вчитись всі охочі незалежно від соціального стану. Була організована денна і вечірня форми навчання. Також були відкриті такі відділи: фортепіанний, народний, духовий, вокальний (для дорослих). До відкриття Рівненського музичного училища в 1955 році дитяча музична школа була головним навчальним і методичним центром із надання консультацій керівникам художньої самодіяльності, які працювали на території Рівненщини.

Ключові слова. Мистецтво, кларнет, виконавська майстерність, виконавство.