

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.03 +785

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–26–214–225

Зиновий Павлович Буркацкий

<https://orcid.org/0000–0003–1402–9966>

кандидат искусствоведения,
и. о. профессора, заведующий кафедрой
духовых и ударных инструментов
Одесской национальной музыкальной
академии имени А. В. Неждановой
Zinoviy.burkatsky@gmail.com

КЛАРНЕТНЫЙ РЕПЕРТУАР XX ВЕКА В ТРАКТОВКЕ ЕГО БОГАТСТВ ИНСТРУМЕНТАЛИСТАМИ ОДЕССЫ

Целью работы является осознание специфики кларнетного репертуара XX столетия с опорой на опыт достижений украинской и в частности одесской кларнетной школы в лице профессора К. Мюльберга и его многочисленных воспитанников. Методологической основой работы является интонационный подход школы Б. Асафьева в Украине, с опорой на аналитико-структурный принцип и на сравнительные стилистические характеристики, герменевтически-интерпретационный ракурс музыкальной семиотики «интонационного словаря эпохи» по Асафьеву и дальнейшие разработки в работах А. Сокола, Е. Марковой и др. Научная новизна работы выражается в оригинальности концепции репертуарного выбора согласно опыту артистов Украины и Одессы, впервые в украинском музыковедении выделяется вклад стилевого многообразия с акцентированием техники авангардного искусства в достижениях мастеров кларнетной игры Одессы. Выводы. Кларнетный концертный репертуар составил стабильную группу исполняемых произведений авторов XX века, в которых специальное место занимает музыка, написанная представителями модерна-авангарда, в том числе это любимые одесскими мастерами композиции Т. Олаха, Э. Денисова, обозначенные высочайшими достижениями лауреатов престижных международных

конкурсів в лице К. Мюльберга, И. Оленчика, автора даного дослідження і других артистів.

Ключевые слова: інструменталізм, майстерство кларнетиста, стиль в музиці, виконавський стиль, віртуозність, виконавський репертуар.

Burkackiy Zinoviy, the Ph.d, acting professor, manager to chair of wind and percussion instruments of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Clarinets repertoire XX century in interpretation his wealth instrumentalists of the Odessa

The purpose of the work is a realization of specifics clarinets repertoire XX centuries with handhold on experience of the achievements Ukrainian and in particular Odessa clarinets schools on behalf of Professor K. Mulberg his multiple alumnus. The methodological base of the work is intonation approach of the school B. Asafiev in Ukraine, with handhold on analyst-structured principle and on comparative stylistic features, hermeneutics-interpretation for shortening of the music semiotics «intonation dictionary of the epoch» on Asafiev and the further developments in work A. Sokol, E. Markova and others. Scientific novelty of the work is expressed in originality of the concepts of the repertory choice according to experience actor Ukraine's and Odessa, accordingly, for the first time high donation style varieties stands out in Ukrainian musicology from accentuation technology avanguard art in achievements master of clarinet playing in Odessa. Conclusions. Clarinets concert repertoire has formed the stable group of the performed making the authors XX century, in which special place occupies the music, written representative of the modernist style-avanguard, including this loved Odessa master to compositions T. Olah, E. Denisov, marked by the most high achievements of laureates to prestigious international contest on behalf of K. Mulberg, I. Olenchik, author given studies and other actors.

Keywords: instrumental type, skill of the clarinetists, style in music, performance style, virtuosity, performance repertoire.

Буркацький Зіновій Павлович, кандидат мистецтвознавства, в. о. професора, завідувач кафедри духовних та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Кларнетовий репертуар ХХ століття в трактовці його багатств інструменталістами Одеси

Метою роботи є усвідомлення специфіки кларнетового репертуару ХХ століття з опорою на досвід досягнень української і зокрема одеської кларнетової школи в особі професора К. Мюльберга і його численних вихованців. Методологічною основою роботи є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, з опорою на аналітико-структурний принцип і на порівняльні стилістичні характеристики, герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики «інтонаційного словника епохи»

за Асаф'євим і подальшими розробками в працях О. Сокола, О. Маркової та ін. **Наукова новизна** роботи виражається в оригінальності концепції репертуарного вибору згідно з досвідом митців України і Одеси, вперше в українському музикознавстві виділяється високий внесок стильового різноманіття з акцентуванням техніки авангардного мистецтва в до-робках майстрів кларнетової гри Одеси. **Висновки.** Кларнетовий концертний репертуар склав усталену групу виконуваних творів авторів ХХ століття, в яких спеціальне місце посідає музика, написана представниками модерну-авангарду, у тому числі це улюблені одеськими майстрами композиції Т. Олаха, Е. Денисова, відзначені найвищими досягненнями лауреатів престижних міжнародних конкурсів в особах К. Мюльберга, І. Оленчика, автора даного дослідження та інших митців.

Ключові слова: інструменталізм, майстерність кларнетиста, стиль в музиці, виконавський стиль, віртуозність, виконавський репертуар.

Актуальність теми дослідження определяється установкою на практику творчої роботи інструменталістів України, для котрих значима віртуозність, свойственна одеській кларнетній школі, забезпечує, наряду з іншими школами країни, достойний вихід її вихованців на міжнародні конкурси, а також на виконавську діяльність в найбільш престижних концертних залах Європи та інших континентів. Узагальнення стану кларнетового вкладу в музику ХХ століття зроблено в різних джерелах, в тому числі це матеріали довідкової літератури високого рівня, дослідження різних авторів [5; 3, др.]. Однак такі огляди позбавлені напрямленості на конкретику шкіл України та регіональних вкладів останньої.

Цілью даної роботи є виділення специфіки репертуарного наповнення інструментального запасу кларнетистів ХХ століття в аспекті обробки його складових представленими кларнетною школою Одеси, відповідно акцентуацій сочинень Т. Олаха, Э. Денисова, Ш. Давыдова, Л. Колодуба та др., високий артистический тонус виконання котрих приніс перемоги на міжнародних конкурсах вихованцям одеської школи та автору даного дослідження як виконавцю.

Методологіческою основою роботи є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва [2] в Україні з присущим йому лінгвістико-культурологіческим аспектом трактування музикознавчого методу, з опорою на аналітико-структурний принцип та на порівняльні стилістическі характеристики, герменевтическі-інтерпретаційний ракурс музикальної семиотики «інтонаційного словаря епохи» у

Асафьева и в дальнейших разработках в трудах Е. Марковой, Д. Андросовой, З. Буркацкого и др.

Музыка XX века для многих исполнителей начинается с классики XX в. и, прежде всего, с произведений К. Дебюсси. В классе кларнета Одесской музыкальной академии особое место занимает «Рапсодия № 1» этого композитора, в которой определились его тембрально-технические установки. Импрессионистически-символические качества тембрального мышления К. Дебюсси заключается в особом роде «вуалировании» характерного тембра данного инструмента.

Общеизвестно открытие К. Дебюсси тембра флейты в низком и среднем регистрах в прелюдии «Послеполуденный отдых фавна», где этот тембр почти неузнаваем. Известно также, что К. Дебюсси в качестве авторского тембра использует английский рожок, то есть альтый гобой, в котором несколько приглушены тембральные качества гобоя как такового. В фортепианной литературе К. Дебюсси стремится возродить в этом инструменте колорит клавириности, клавишинности, то есть снизить характерность собственно фортепианной тембральности [4, 86–90]. Учитывая сказанное о тембральной стратегии К. Дебюсси, мы вправе услышать в рапсодии для кларнета с фортепиано принципиально новые качества кларнетной техники, по крайней мере, в сфере колористики ритмо-штриховых сопоставлений.

Само начало рапсодии в сопоставлении бесполутоновых ходов и «скользящих» опевающих хроматизмов напоминает начало флейтовой темы в «Фавне». Здесь также присутствует созерцательность, любование каждой отдельной нотой и их переливами на коротких длительностях, «симулирующие» глиссандирование. К. Дебюсси, поклонник античной инструменталистики, явно воспроизводил тип авлоса, обладателя смешанного признака деревянных духовых по современным меркам. Кларнет звучит в нежнейших оттенках *p*, *pp*. Требуется вокальная филировка каждого звука, притом, что базовым штрихом является абсолютное легато в пределах достаточно долгих фраз. Возможно, в этом произведении как нигде срабатывает установка на вокальность кларнетовой техники, по крайней мере, в начальных построениях рапсодии (вплоть до ц. 3).

В целом композитор использует излюбленный им трехфазный принцип построения произведения. Две темы, кантиленная и скерцозная экспонируются дважды в духе свободно трактованной идеи концертной двойной экспозиции. Жанровый контраст указанных тем создает иллюзию сонатного диалога, в котором исходным является

прелюдийное движение, медленная «раскачка» мелодических последовательностей. Напоминаем, что большинство симфонических произведений, и инструментальных циклов в целом, композитор любит начинать с прелюдийных тем в умеренном темпе, что составляет национальное качество строения цикла (см. абсолютизацию прелюдии у Ф. Куперена, создавшего «французский ХТК» из «8 прелюдий» [6]). Поэтому, в отличие от классической сонатности, проведение разных тем в *Allegro* у К. Дебюсси содержит сонатные отношения, «затушеванные» прелюдийностью. Это желание композитора «стереть» четкий контур формы и жанровые типы изложения исполнитель призван осознать и передать в особого рода перетекаемости тем и фрагментов, которые могут быть и контрастными, но обязательно воспроизводящими общие моменты исходной прелюдийности. Так, раздел скерцандо перед ц. 3 построен на мотиве, развивающем заполненный квартовый ход начала. *Tempo I* (ц.3) — тот же квартовый ход в нисходящем движении (ц. 3). А скерцандо на ц. 5 снова базируется на аналогичном квартовом мотиве. Вплоть до ц. 6 выдержан первый экспозиционный тип изложения. Развитие как таковое идет после ц. 6.

Первый раздел — двойная экспозиция прелюдийной и скерцозной тем — содержит массу штриховых тонкостей, которые позволяют проявиться творческой готовности солиста. «Плывущие» ритмы К. Дебюсси особенно сложны в оживленном темпе ц. 5, когда требуется регулярность, ровность подачи счетных длительностей шестнадцатыми и одновременно тонкое ощущение переменности размера за счет синкоп. Средний раздел, после ц. 6, содержит признаки как бы «разработки наоборот», поскольку мотивы экспозиции вытесняются относительно новым тематическим материалом, что определяет драматургическую идею раздела. Развитие ведет к «тихой кульминации» начала репризы ц. 9, которые так любил использовать К. Дебюсси в его символистских сочинениях.

То, что реприза *Tempo I* ц. 9 является кульминационной зоной на *p*, подчеркнуто тесситурно-регистровыми средствами: кларнет уходит во флейтовый регистр четвертой октавы, где он, не теряя своей характерности, должен звучать по-флейтовому — тонко и нежно. Этот фрагмент, перед ц. 10, определяет готовность исполнителя к представлению символистской музыки. Умение играть в верхнем регистре связно, тихо и без зажатия звука — это «почерк мастера». В последующем репризном изложении после ц. 10 воспроизводятся новые штриховые нюансы (например, трель с форшлагом перед ц. 11). К. Дебюс-

си завершает «Рапсодию» эффектным пассажем (после ц. 12), однако это *ff* не превышает тесситурного напряжения (перед ц. 10).

Концерт для кларнета И. Манна, композитора современника М. Регера, Э. Элгара, Э. Гранадоса, К. Дебюсси, Э. Сати, С. Танеева и др., примыкает по стилю к представителям академического пред-неоклассического направления, которые осознавали себя хранителями традиций классики в ряду нарождающегося модерна. Концерт состоит из 3 частей, среди которых выделяется интермеццо (жанр любимый И. Брамсом) и финал в «польском духе» (*Tempo di polaca*), напоминающий аналогичные указания у И. С. Баха. А в целом претворяется брамсовский принцип внедрения инонационального элемента в немецкую музыку (только у И. Брамса — это внедрение венгерского элемента). Первая часть написана в форме сонатного *Allegro*, наполняемого дополнительными темами, что привносит в него сюитные черты. В первой части меняются темы в разных партиях, во вступлении и разработке фигурируют каденции, что сообщает композиции связь с романтической поэмностью.

Andante II части, определенная автором как интермеццо, совмещает романсовость и вальсовость, то есть признаки жанровой моторики типа менуэто — скерцо и медленной лирической части как таковой. Четкая трехчастная форма интермеццо с развивающей серединой (*meno mosso*) подчеркивает опору на жанровость средней части симфонического цикла. Полонезный характер финала придает связь целой сюите, как это было намечено в форме I части. Строение финала, как и в *Allegro energico*, совмещает сонатные и сюитные признаки, поскольку в разработке помещена большая каденция и цитата из интермеццо *Andante*, а реприза — не полная без побочной партии.

Проделанные наблюдения — по композиционному строению концерта — позволяют оценить его как характерное явление пост-классической эпохи, в которой наследие венского классицизма и умеренно романтических накоплений образуют некоторое единство. Достоинством исполнительской стратегии солиста является темпово-жанровая свобода исполнения, позволяющая обнаружить артистическую гибкость, умение быть интересным в пассажной технике и уметь «держат ритм» с балетно-танцевальной грацией.

В исполнительском плане «Концерт» направлен на выделение музыки II части, то есть выдерживается романтическая установка на смысловое акцентирование средних частей цикла. Композиционно эту идею автор подчеркивает приемом *atacca* от первой части к ин-

термеццо, что создает солисту специальные сложности непрерывного звучания от *meno mosso* репризы I ч. вплоть до конца II ч. Регистровая драматургия И. Манна имеет связь с установками Л. Шпора, писавшего свои концерты в определенной параллели со скрипичной техникой, а именно свободно используя высокие ноты, чрезвычайно трудные для кларнетиста на *p*. Автор рассматриваемого концерта сознательно накапливает игру в высоком регистре, ориентируя солиста на демонстрацию мастерства исполнения верхних нот, понятного лишь знатокам кларнета. В конкурсных программах с обязательными произведениями этот концерт встречается редко. Но зато он любим в учебных выступлениях, широко применяется в практике учебной работы одесских кларнетистов. Разнообразные штрихи и динамика, обилие мелизмов позволяют кларнетисту продемонстрировать всю совокупность профессиональных возможностей.

Третья часть концерта в исполнительском отношении несколько «разряжает» обстановку. Но имеется обширная каденция перед репризой финала, где композитор снова демонстрирует знание тайн мастерства игры на этом инструменте, создавая почти стереофонический эффект агогико-динамическими средствами. Выписывая как бы двухголосие в партии кларнета и осознавая динамические условия подачи его в зале с хорошей акустикой, композитор провоцирует эффект как бы двух кларнетов, заставляет вслушиваться в каждую следующую ноту гармонически и мелодически совершенно несложных оборотов. Так обнаруживается колористическое чутье И. Манна, современника К. Дебюсси и Э. Сати, у которых тематический смысл приобретает темброво-фактурный облик оборота, мелодически-гармонически не выделяемого.

Выстроенная композитором иллюзия двухголосия каденции запечатлевает «тихую кульминацию» цикла, поскольку динамическая скромность подачи сочетается со смыслово-тематическим насыщением фрагмента. Каденция становится проверкой на зрелость игры солиста, в которой осмысленность каждого оборота отдельной ноты запечатлевает готовность к восхождению к вершинам виртуозной игры и личного философского подхода. Завершающие такты концерта снова охватывают трудные высокие ноты, но в динамике *ff*, что позволяет солисту свободно и с блеском завершить выступление.

Три пьесы для кларнета *in A* соло И. Стравинского написаны в 1920 г., который был переломным на творческом пути композитора: смена русского фольклорного периода на неоклассический. За три

года до указанной даты был написан балет-пантомима «История солдата, или Сказка о солдате и черте», где музыкальным знаком последнего, то есть черта, был кларнет. В партии кларнета в пародийном плане были представлены все виды кларнетовой техники (от классической до джазовой).

Три пьесы не обозначены композитором как цикл, хотя как это имеет место у А. Шенберга, А. Веберна и др., небольшие размеры пьес побуждают исполнителей трактовать их как цикл. В результате такой «распадающийся» цикл звучит всегда несколько загадочно и одновременно обязывает исполнителей к осознанному его выстраиванию. После того, что строй кларнета *in A* был использован в «Истории солдата» и в связи с тембральной характерностью данного кларнета, складывается убеждение о смысловой связи трех пьес с кларнетовой партией черта. Эту мысль поддерживает обилие форшлагов, которые присутствуют во всех трех пьесах, придающих музыке насмешливую интонацию, ироничность. Элементы народно-песенного размера с переменностью (2/4, 5/8, 3/8, 6/8 и т. д.) ориентируют на чувство ритмики XX в., в котором не тактовый метр, а постоянная длительность и дыхательная фраза составляют счетные метрические единицы. Прелюдийный спокойный характер первой пьесы напоминает начало прелюдии из симфонических циклов К. Дебюсси, над типом музыки которых явно издевается И. Стравинский.

Вторая пьеса представляет собой стремительное (почти «демоническое») скерцо, требующее от кларнетиста выраженных качеств виртуоза. В контурах мелодии показан обращенный вариант мотива «философского вопроса», а свободная, потому что бестактовая, метрономически строгая по счетной длительности ритмика откровенно воспроизводит моторный вариант первой пьесы. Миниатюрные размеры второй пьесы, тем более в быстром темпе, не препятствуют четким фактурным расчленениям по трем этапам. Такая трехэтапность по типу ритмического рисунка напоминает первую пьесу, в которой соотношение разных длительностей сопоставлено со сплошными последовательностями восьмых.

Третья пьеса — явный регтайм, который иронически сочетается с элементами народного, плясового звучания. Здесь, как и в двух предыдущих пьесах, большое место занимают переменные размеры с переменными группировками, хотя такой ритмический рисунок регтаймом не предполагается. В третьей пьесе задано звучание джазового кларнета, но с характерными стилистическими цитатами из на-

родной музыки. Финальный характер третьей пьесы как бы намечен диалогичностью синкопированных и пунктирных ритмов, «намекающих» на сонатные отношения. В принципе, и здесь присутствуют трехфазные построения, как и в первой, и во второй пьесах.

Впоследствии И. Стравинский неоднократно обращался к кларнету, запечатлевая образы «опасных» персонажей — Иокаста из «Царя Эдипа»: ария прекрасной и грешной царицы в начале второй части оперы-оратории выстроена в качестве «двойного концерта» для голоса и кларнета. Главная прелесть и главная трудность рассмотренных трех пьес И. Стравинского заключается в их опоре на переменный размер и группировки, в том числе в быстрых темпах. И одновременно здесь исключается романтическое *ad libitum*, требуется метрономическая точность выдерживания счетной длительности.

Сочинения К. Дебюсси и И. Стравинского охватывают стилевые показатели классики кларнетной музыки первой половины XX века. В них неоклассические и джазовые завоевания кларнетного инструментализма определили перспективы становления отечественного искусства в развитии кларнетной специфики инструментальных композиций. Среди авторов, составивших, вне сомнения, мировой вклад в развитие художественной культуры, стоят имена Э. Денисова, Т. Олаха, Л. Колодуба и других. В нижеприведенных анализах фиксируется стилистико-техническая установка работы этих композиторов на стимулирование художественных открытий мастерами-кларнетистами выразительных качеств звучания, стилистически определившихся в последние десятилетия и в современности.

Концерт Б. Чайковского до мажор выдвинут на конкурсные программы и получил признание у специалистов как одно из интереснейших сочинений кларнетного репертуара. Концерт необычен по форме, поскольку начинается *Moderato*, затем быстрые II и III ч., то есть медленная лирическая часть как таковая в жанрово-усредненном варианте помещена в начале цикла. Поэтому складывается форма, показательная для сюитной цикличности. Однако наличие разных тональностей в разных частях концерта снимает сюитную трактовку. В пользу того, что в произведении преобладает сонатно-симфоническая циклизация, говорит то, что в строении III ч. имеются сонатные черты. Также — связь тональности фа-диез минор (I ч.) и ля мажор (III ч.) как параллельных тональностей, что для XX века составляет единую тональную систему. А тональность II ч. (си минор/си-бемоль мажор) составляет оппозицию высотному уровню I и III ч. II часть

для кларнетистов-исполнителей представляет особую трудность, поскольку написана в духе знаменитого «Полета шмеля» Н. Римского-Корсакова и образует некоторую «ступень испытания» в апробации виртуозного уровня выступления солиста.

Концерт написан для кларнета *in A*, которому дал широкую концертную поддержку И. Стравинский. Однако произведение Б. Чайковского напрямую не наследует стиль И. Стравинского, в нем есть распевность и отчасти пафос национальной специфики. Тема I ч. выстраивается поступенно, как и главная партия III ч. Поступенные ходы в басу определяют строения тематизма II ч. I часть содержит оригинальное совмещение распевности русской народной песни, а также восходящей поступенности «совершенной темы» и, кроме того, пунктирного ритма советской массовой песни (родственного фигуре «полетности» в старинной музыкальной риторике). Исполнитель осознает связь с экспрессией лирики XX в.

Связь с песенной строфичностью отражена в форме — двухчастная с кодой. Идея «непрерывного» движения связывает это произведение с классикой кларнетного репертуара: быстрый темп и скачки в нем, требующие подключения «узла пальцевых движений левой руки» — сложных и неудобных, требуют высочайшего мастерства. Огромной сложностью является также единое дыхание на больших фразах-предложениях. В сравнении с этими трудностями III ч. является кульминацией, она позволяет эффектно завершить концертный цикл. Строение III ч. содержит сонатное сопоставление тем, однако в рамках сложной двухчастности с репризой-кодой, которая наблюдалась и в первых двух частях. Тенденции универсализации кларнета, намеченные в I ч., песенно-лирической II ч., — по-скрипичному моторно наиболее откровенно проступают в финальном *Allegro*. Здесь — как бы гармошечная фразировка. Складывается впечатление музыки яркой и симфонически изобретательной.

Во второй половине XX в. определилась тенденция универсализировать разные инструменты, в том числе использовать мелодические инструменты в сольных вариантах и в крупных формах. В этом плане выделяются сонаты Т. Олаха, Э. Денисова для кларнета-соло, в которых обильно представлена скрытая полифония, и максимально — регистровое динамическое и штриховое разнообразие, требующие от исполнителя не просто мастерства, но и масштабного концепционного мышления. Эти сонаты должны быть достойным эквивалентом фактурному многозвучию клавирной сонаты. От исполнителя тре-

бується багатство воображення, привносящого в циклическу форму асоціації з сонатної ансамблевістю фактури, з театральної ізо-бретательністю в подачі тем.

Научна новизна роботи виражається в оригінальності концепції репертуарного вибору згідно з досвідом артистів України і Одеси, вперше в українському музикознавстві виділяється високий внесок стилевого різноманіття з акцентуванням техніки авангардного мистецтва в досягненнях майстрів кларнетної гри Одеси.

Висновки. Кларнетний концертний репертуар склав стабільну групу виконуваних творів авторів ХХ століття, в якій спеціальне місце займає музика, написана представниками модерна-авангарда, в тому числі це любимої одеситами майстрами композиції Т. Олаха, Э. Денисова, позначені високими досягненнями лауреатів престижних міжнародних конкурсів в особі К. Мюльберга, И. Оленчика, автора даного дослідження і інших артистів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д. Символізм і поліклавірність в фортепіанному виконанні ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асафьев Б. Музикальна форма як процес. Москва; Ленінград: Музика, 1971. 379 с.
3. Буркацкий З. Інструктивно-художественний матеріал в системі формування майстерства кларнетиста: дис. ... канд. мистецтвознавства, спеціальність 17.00.03/ ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 179 с.
4. Дебюссі і музика ХХ століття. Л.: Музика, 1983. 248 с.
5. Кларнет. *Музикальна енциклопедія*: в 6 томах / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва: Сов.энциклопедія, 1974. Т. 2. С. 824–825.
6. Couperin F. *L'art de toucher le Clavecin. Die Kunst das Clavesinzuspielen. The Art of playing the Harpsichord*. Leipzig: Breitkopf&Härtel, Edition Breitkopf № 5560, 1933. 39 с.

REFERENCE

1. Androsova D. (2014) Symbolism and polyclaveariness in the piano performance of the twentieth century. Monograph Odessa: Astroprint [in Russian].
2. Asafiev B. (1971) Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian].
3. Burkackiy Z. (2004) Instruktiv-art material in system formig of mastery of the clarinettist. The Candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].
4. Debussi and music XX veka. (1983). Leningrad, Muzyka [in Russian].
5. Clarinette. *Misical encyclopedia in 6 volumes* (1974) *Editor-in-chief Ju. Keldysh. V. 2*. Moscow, Sov. encyklopedija. P. 824–825 [in Russian].

6. François Couperin (1933) L'art de touchr le Clavesin. Die Kunst das Clavesins zu spielen. The Art of playing the Harpsichord. Leipzig, Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf № 5560 [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 13.12.2017

УДК 78.077

DOI 10.31723/2524–0447–2018–26–225–234

Петро Васильович Вакалюк

<https://orcid.org/0000–0002–4544–1657>

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри виконавського мистецтва

Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»

petrovakalyuk@gmail.com

«МИСЛИТИ ЗВУКАМИ»: ДИДАКТИЧНІ ПЕРСПЕКТИВИ ЗАСТОСУВАННЯ СИСТЕМИ ВОЛЬФГАНГА ГУТТЕНБЕРГЕРА В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТА-ТРУБАЧА

Мета роботи: розглянути інноваційну і широко застосовувану в західноєвропейській практиці останніх десятиліть систему підготовки професійних виконавців-трубачів німецького музиканта та викладача Вольфганга Гуттенбергера. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні методів: історичного — у виявленні передумов сучасних музично-педагогічних систем викладання гри на духових інструментах, компаративного — у зіставленні різних підходів до інтерпретації та принципів професійного навчання на трубі, аналітичного — у з'ясуванні основних елементів представлених систем. **Наукова новизна** дослідження полягає у включенні в музикознавчий та музично-педагогічний компендіум вітчизняної науки фактично невідомої та не опрацьованої досі українською мовою системи підготовки виконавця на духових інструментах. Простежені витоки засадничих положень, проведені історичні та теоретичні паралелі із системами Рольфа Квінке та Вінсента Ціховіча, а також із теорією Альфреда Томатіса та концепцією потоку Міхая Чік-сентміхаї. **Висновки.** Підсумовуючи практичне значення системи В. Гуттенбергера, виділяємо наступні етапи, які відіграватимуть важливу роль і в щоденній праці українських педагогів над підготовкою виконавців-професіоналів: програма ментального налаштування; етап розігрування; етап виконавства.

Ключові слова: методика викладання гри на духових інструментах, В. Гуттенбергер, А. Томатіс, Р. Квінке, потокові стани, ASA, BERP.