

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра духовой музыки

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

_____ В.М. Волоткович

« _____ » _____ 2022 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

_____ И.М. Громович

« _____ » _____ 2022 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ**

*для специальности 1-18 01 01 Народное творчество,
направления специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество
(инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 02
Инструментальная музыка духовая*

Составитель: О.О. Сергеева, старший преподаватель кафедры духовой
музыки

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета университета 21.06.2022 г.

протокол № 12

Составитель:

Сергеева О.О., старший преподаватель кафедры духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рецензенты:

кафедра оркестрового дирижирования и инструментовки учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»

Немцева О.А., кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой народно-инструментальной музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

*Кафедрой духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(протокол № 8 от 21.04.2022 г.)*

Советом факультета музыкального и хореографического искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 8 от 30.05.2022 г.)

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	5
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	7
2.1 Конспект лекций.....	7
Введение.....	7
Раздел I. Возникновение духовых инструментов и дальнейшее их развитие.....	10
Тема 1. Зарождение и становление духовых инструментов.....	10
Тема 2. Развитие духового исполнительского искусства V – XVI вв.....	12
Раздел II. Духовое инструментальное искусство в Западной Европе с XVII века.....	14
Тема 3. Духовые инструменты в ансамблевой и оркестровой исполнительской культуре.....	14
Тема 4. Духовые инструменты в творчестве крупнейших композиторов Западной Европы.....	20
Тема 5. Духовая инструментальная реформа.....	25
Тема 6. Формирование европейских центров обучения игре на духовых инструментах.....	28
Раздел III. Духовое инструментальное искусство в России.....	31
Тема 7. Духовое инструментальное исполнительство в России.....	31
Тема 8. Исполнительское искусство и педагогика.....	33

Тема 9. Духовые инструменты в творчестве русских и советских композиторов.....	37
Раздел IV. Духовое инструментальное искусство в Беларуси.....	42
Тема 10. Музыкальное образование и исполнительство на духовых инструментах.....	42
Тема 11. Духовые инструменты в творчестве композиторов Беларуси....	44
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	48
3.1 Тематика семинарских занятий.....	48
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	49
4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов.....	49
4.2 Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов.....	49
4.3 Перечень рекомендуемых средств диагностики.....	50
4.4 Тематика рефератов по учебной дисциплине «История и теория исполнительства на духовых инструментах».....	50
4.5 Перечень теоретических вопросов к зачету.....	50
4.6 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов.....	52
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	53
5.1 Учебная программа.....	53
5.2 Основная литература.....	60
5.3 Дополнительная литература.....	62

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «История и теория исполнительства на духовых инструментах» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 1-18 01 01 Народное творчество, направления специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 02 Инструментальная музыка духовая.

Целью издания является формирование у студентов комплексной системы историко-теоретических знаний в области исполнительства на духовых инструментах.

Основными *задачами* УМК являются:

- обеспечение высокого качества получения образования в сфере духового искусства;
- ознакомление студентов с педагогическими и исполнительскими принципами мировых национальных школ и отдельных выдающихся музыкантов-духовиков;
- расширение общего и профессионального кругозора студентов в области духового инструментального искусства;
- раскрытие исторической последовательности совершенствования выразительных возможностей духовых инструментов в сольном, камерном и оркестровом исполнительстве;
- формирование музыкальной культуры студентов посредством знакомства с историей исполнительства на духовых инструментах.

УМК ориентирован на оказание помощи студентам в формировании целостного представления о духовой инструментальной культуре.

Разделы, включенные в комплекс, предназначены для оптимального сопровождения образовательного процесса и формирования у студентов компетенций, необходимых для решения профессиональных задач в соответствии с современным уровнем развития духового инструментально-исполнительского искусства.

Система организации форм обучения включает в себя лекционные, семинарские занятия и самостоятельную работу студентов.

В *теоретический* раздел УМК включён лекционный материал, основанный на материалах исследований вопросов исполнительства и педагогики ведущих специалистов в области духового искусства. В разделе освещаются вопросы развития и становления духовой инструментальной культуры, формирования крупнейших центров обучения на духовых

инструментах, духовой инструментальной реформы, рассматриваются ведущие исполнительские школы, а также произведения известных композиторов для духовых инструментов.

Практический раздел включает в себя тематику семинарских занятий. Данные задания выполняются в качестве самостоятельной работы студентов.

Раздел *контроля знаний* включает в себя задания для контролируемой самостоятельной работы студентов и методические рекомендации по их выполнению, перечень рекомендуемых средств диагностики, темы рефератов, вопросы к зачёту, критерии оценки результатов учебной деятельности.

Вспомогательный раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «История и теория исполнительства на духовых инструментах», учебно-методическую карту учебной дисциплины, список основной и дополнительной литературы.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

ВВЕДЕНИЕ

Учебная дисциплина «История и теория исполнительства на духовых инструментах» занимает важное место в комплексе учебных дисциплин и является частью образовательного процесса подготовки квалифицированных специалистов в области духового инструментального искусства. Содержание данной учебной дисциплины предполагает знакомство с историей возникновения духовых инструментов и дальнейшей эволюцией их конструкций, со становлением духового инструментального искусства в Западной Европе, России, Беларуси и последующим развитием духовой инструментальной культуры, освещает вопросы развития педагогических и исполнительских школ, знакомит студентов с лучшими музыкальными образцами для духовых инструментов крупнейших композиторов.

Учебная дисциплина «История и теория исполнительства на духовых инструментах» находится в тесной взаимосвязи с рядом таких учебных дисциплин, как «Оркестровая и ансамблевая литература», «История и теория дирижерского исполнительства», «Профессиональная педагогика и методика преподавания спецдисциплин. Раздел II. Методика преподавания спецдисциплин», «Изучение педагогического репертуара» и др. Усвоение студентами материала по учебной дисциплине «История и теория исполнительства на духовых инструментах» обеспечивает теоретическую основу для дальнейшей профессиональной деятельности и формирует необходимый уровень практической подготовки будущего специалиста.

Цель учебной дисциплины – приобретение студентом необходимых историко-теоретических знаний и формирование целостного представления о духовой инструментальной культуре.

Задачи учебной дисциплины:

- познакомить студентов с историей возникновения и развития духовых инструментов;
- дать представления об основных этапах развития духовой инструментальной культуры;
- воспитать художественно-эстетический вкус на лучших образцах музыкальных произведений для духовых инструментов;
- приобрести необходимые знания по ансамблевой и оркестровой литературе для духовых инструментов;
- углубить знания о становлении и развитии исполнительских школ на духовых инструментах;
- сформировать умения использовать теоретические и практические знания в области духовой инструментальной культуры;

*В результате изучения учебной дисциплины студент должен **знать**:*

- историю возникновения, развития и усовершенствования духовых инструментов;
- роль духовых инструментов в ансамблевой и оркестровой практике;
- историю развития духового инструментального искусства;
- ведущих представителей духовой инструментальной культуры (педагогов, исполнителей, композиторов);
- лучшие образцы духовой инструментальной музыки;

уметь:

- свободно ориентироваться в теоретическом и фактологическом материале;
- использовать его для характеристики процессов, которые происходят на современном этапе в области духового инструментального искусства;

владеть:

- рациональными методами поиска, отбора и использования информации в области истории и теории исполнительства на духовых инструментах;
- практическими навыками анализа основного репертуара для духовых инструментов русских, белорусских и зарубежных композиторов.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РАЗДЕЛ I. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ДАЛЬНЕЙШЕЕ ИХ РАЗВИТИЕ

Тема 1. Зарождение и становление духовых инструментов.

Духовые инструменты зародились в глубокой древности. Изготавливали их из тростника, скорлупы крупных орехов, костей или рогов животных, морских раковин и т. п. Человек использовал их на охоте и войне, в обрядовых церемониях. Столетиями эти примитивные инструменты постепенно развивались и совершенствовались.

В эпоху палеолита встречались инструменты, напоминающие современные. Уже тогда существовали три вида духовых инструментов с различными способами звукообразования.

К первому виду относились древние флейты – продольные, поперечные и многоствольные. Звук на них возникал в результате трения струи воздуха об острый край лабиального отверстия. Многоствольная флейта или флейта Пана имела несколько стволов, каждый из которых издавал один или два определенных по высоте звука.

Второй вид древних духовых представляли инструменты язычкового типа звукоизвлечения. Это прототипы современных гобоев, кларнетов и фаготов. Образование звука на них происходило при помощи колебаний тростниковых пластинок под воздействием воздушной струи.

К третьему виду относились предки медных духовых инструментов с воронкообразным мундштуком. При извлечении звука на них главную роль играли губы исполнителя, которые и являлись возбудителем колебаний воздушного столба в инструменте.

Расцвет культуры в эпоху Древнего мира способствовал большим достижениям в области музыкального инструментария. В Древнем Египте и странах Древнего Востока (Индия, Китай) возникали разнообразные виды инструментов. Музыканты активно участвовали во всех областях государственной и общественной жизни – в культовых обрядах, военных шествиях и придворных церемониях. О существовании в тот период инструментальных ансамблей свидетельствуют изображения на барельефах и других памятниках культуры.

В музыкально-исполнительской культуре древних государств имелись многие духовые инструменты – флейты, так называемый двойной гобой, язычковые инструменты. Оркестры при армиях были оснащены военными трубами и ударными инструментами.

Богатством отличалась музыкально-инструментальная культура Древнего Китая. В основе духового инструментария лежал флейтовый тип. Это сяо (продольная глиняная флейта), пайсяо (разновидность флейты Пана), чи (поперечная флейта), юэ (короткая поперечная флейта) и другие. Все эти инструменты имели мягкое и нежное звучание. Более резко и громко звучали представители гобойного семейства – сона и гуань, они использовались реже. Много было металлических инструментов с воронкообразными мундштуками и без них. Для военных целей применялись бронзовые трубы с большим или малым раструбом. В группу ударных инструментов входили инструменты типа тамбурина, одностороннего малого барабана, набор колоколов и многие другие.

Весьма разнообразным был инструментарий Древней Индии. Наиболее распространенными духовыми инструментами являлись ванша – разновидность поперечной флейты и шанкха – мундштучная труба из морской раковины. Имелись также инструменты и гобойного типа.

Значительное место занимали духовые инструменты в музыкальной культуре Древней Греции. Наиболее широко распространены были авлос и сиринкс.

Авлос – инструмент, напоминающий современный гобой. Его изображения часто встречаются на греческих глиняных вазах. По своему звучанию авлос напоминал многие восточные инструменты подобного типа (сону или гуань). Он состоял из конической трубки, имел длину 275 – 575 мм и 3 – 4 игровых отверстия. Позже количество отверстий на авлосах возросло до 15. При игре трость не зажималась губами исполнителя, а полностью находилась во рту. Диапазон авлоса был приблизительно от ре первой октавы до ре третьей. Исполнитель обычно играл на двух инструментах или на двойном авлосе. Искусство игры на нем носило название «авлетика».

Другим популярным инструментом был сиринкс или флейта Пана. Наибольшую популярность он приобрел в обрядах, торжествах, музыкальных соревнованиях, представлениях и т. д. Специально для этого инструмента были написаны различные пьесы.

Среди существовавших в то время медных духовых инструментов наиболее широкое распространение получили трубы. К этому времени относится также упоминание тромбона. Так, в 1738 году при раскопках Помпеи были обнаружены два тромбона, выкованных из бронзы, с золотыми мундштуками.

При армиях существовали специальные оркестры, оснащенные военными трубами и ударными инструментами. В группу ударных

инструментов входили инструменты типа тамбурина, одностороннего малого барабана и другие.

Музыкальная культура Древнего Рима складывалась под воздействием древнегреческой и восточных цивилизаций. Широкое распространение получили следующие духовые инструменты: медная и бронзовая туба (прямая труба), изогнутый рог, или букцина, литуус (инструмент с цилиндрическим прямым стволом и изогнутым раструбом). В воинском быту употреблялись преимущественно предки современных труб, валторн и тромбонов. Медные духовые инструменты участвовали не только в военной жизни, но и в театрализованных зрелищах, боях гладиаторов и официальных церемониях. Также в Риме было широко распространено сольное исполнительство на авлосе, получившем латинское название «тибия».

Тема 2. Развитие духового исполнительского искусства V – XVI вв.

На формирование светской культуры в средневековой Европе оказало влияние творчество мимов, жонглеров, шпильманов и странствующих артистов, многие из которых хорошо играли на духовых инструментах. Для исполнения плясовых мелодий и танцевальных пьес они нередко собирались в ансамбли. Такие ансамбли способствовали в дальнейшем появлению оркестровых капелл. С XII века берет свое начало искусство странствующих рыцарей-трубадуров, труверов, миннезингеров, творчество которых отличалось глубоким лирическим содержанием.

В рыцарском быту духовые инструменты с громким звуком приобрели утилитарную сущность. Употреблялись они, главным образом, в военной и придворной жизни. Среди таких инструментов были средневековый рог (инструмент типа натуральной валторны) и труба. В эпоху средневековья каждый воин имел свой собственный рог. В разных странах данный инструмент имел разные очертания и выполнялся из различных материалов. С середины XVIII века он стал называться «простым рогом» или «натуральной валторной». На трубе играли специальные воины-музыканты, которые при помощи этого инструмента звали войско в бой, подавали сигнал к отступлению или возвещали победу. Музыканты-трубачи прославляли победителя на турнире, участвовали в коронации и параде, предупреждали о прибытии ко двору высокого гостя.

В эпоху средневековья, начиная с X – XI веков, возникают города и вместе с ними – городское музыкальное искусство. К XIV веку большинство странствующих музыкантов перешли на оседлое положение и поселились в городах. Музыка все больше стала проникать в быт города. Особое

распространение получили духовые инструменты в так называемой «башенной музыке». В каждом городе существовали башенные сторожа, которые на различных духовых инструментах подавали сигналы, возвещавшие о времени суток, о каком-либо важном событии или о приближении чужого войска. Традицией «башенной музыки» было исполнение по праздникам целых хоралов группами духовиков, располагавшихся на высоких городских башнях. Такие ансамбли городских трубачей стали основой для создания в дальнейшем духовых оркестров.

К XI—XII векам относится возникновение первых инструментальных (смешанных) и вокальных капелл при дворах. Среди духовых инструментов чаще стали употребляться корнеты и тромбоны. Старинный корнет представлял собой деревянную цилиндрическую трубку с отверстиями и мундштуком. Такие корнеты назывались также цинками.

К духовым инструментам эпохи средневековья относятся флейта (продольная и поперечная), труба, тромбон, рог, корнет (цинк), свирель и некоторые другие, а также инструменты с двойной тростью — шалмей (предшественник гобоя), крумгорн («кривой рог»), поммер и бомбарда (предшественник фагота). Некоторые виды духовых инструментов делились на дискантовые, сопрановые, альтовые, теноровые, баритоновые, басовые и контрабасовые. Такие инструменты имели форму прямой трубки с большим воронкообразным раструбом. Басовые инструменты достигали трех метров.

Трости шалмеев, поммеров и бомбард не прикасались к губам исполнителя, а были помещены в специальный чашеобразный мундштук, в который вдувался воздух. Звук у них был грубым и резким, к тому же на этих инструментах крайне сложно было добиться выразительной игры. Все это способствовало тому, что возникла необходимость в конструктивных изменениях духовых инструментов.

В эпоху Возрождения во многих городах Европы стали появляться духовые и струнные ансамбли. Исполнялась преимущественно прикладная музыка для танцев, шествий, похорон, пиров и т. п. Огромную роль в развитии камерно-инструментальной культуры сыграло творчество двух итальянских композиторов: Андреа Габриели (1510/20 – 1586) и его племянника Джованни Габриели (ок. 1557 – 1612/1613), которые стали использовать приемы вокальной полифонии в инструментальной музыке. Особенно важна роль духовых инструментов в сочинениях Джованни Габриели.

В этот период продолжается эволюция конструкций самих инструментов. До конца XVI в. исполнители пользовались в основном продольными флейтами различных размеров (дискантовыми, альтовыми,

теноровыми, басовыми). Диапазон у всех разновидностей продольных флейт колебался в пределах от двух до двух с половиной октав. Эти инструменты обладали приятным, мягким, но весьма слабым и маловыразительным звуком, неровным по силе и иногда неточным по высоте. В эпоху Возрождения большое распространение получили ансамбли флейтистов. Число участников таких ансамблей могло достигать двадцати человек.

Значительную роль играла группа корнетов (цинков). Среди них были инструменты прямые и изогнутые. Звук корнетов был тусклым по тембру, но достаточно громким по силе.

В этот период по-настоящему сформировались два духовых инструмента: фагот и тромбон. Возникновению фагота в XVI в. предшествовала реконструкция басовых деревянных духовых инструментов – бомбард и поммеров. В результате этих изменений звук стал намного мягче, исчезли резкость и грубость. Появилось целое семейство фаготов: дискант, альт, тенор, хорист, двойной фагот, квартфагот и контрафагот.

Появление тромбона, близкого по своей конструкции к современному инструменту, относится к XV в. Позже, к концу XVI в., появляются четыре разновидности тромбона: альтовый, теноровый, квартовый и октавный, а в XVII в. – тромбон сопрано в строе си-бемоль, звучащий октавой выше тенорового.

Практику игры на духовых инструментах, существовавшую в XVI в., а также серию таблиц с рисунками инструментария этого периода зафиксировал в своей книге «Syntagma musicum» немецкий композитор и теоретик конца XVI – начала XVII в. М. Преториус.

Таким образом, совершенствование конструкций духовых инструментов способствовало дальнейшему развитию исполнительства на них.

РАЗДЕЛ II. ДУХОВОЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ С XVII ВЕКА

Тема 3. Духовые инструменты в ансамблевой и оркестровой исполнительской культуре.

В этот период широкое распространение получают такие инструментальные жанры, как опера, оратория, кантата. В инструментальной музыке вместе с совершенствованием уже существовавших жанров – мадригалов, партит, канцон и других – появляются новые: соната, симфония, увертюра, концерт. Становление оркестровой культуры, а также развитие и

совершенствование духового исполнительского искусства тесно связано с именами таких выдающихся композиторов, как: К. Монтеверди, Д. Скарлатти, А. Корелли, А. Вивальди, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Г. Перселла, И.С. Баха и Г.Ф. Генделя.

Первые оркестры сформировались в начале XVII в. в итальянской опере. Одним из создателей оркестра, который произвел реформу в инструментальной сфере, был Клаудио Монтеверди (1567 – 1643). Заслуга композитора заключается в том, что он разделил все инструменты оркестра на группы смычковых и духовых, а также на группы, сопровождающие и ведущие мелодию. Монтеверди использовал инструменты, более совершенные по устройству и новые по эмоциональной выразительности. Также он одним из первых ввел в оперный оркестр трубы с сурдинами. Духовые инструменты в оркестре Монтеверди участвовали в музыкально-сценическом развитии и играли важную колористическую роль.

В 1637 г. в Венеции открылся первый общедоступный оперный театр «Сан-Кассиано». Всего на протяжении XVII в. появилось более десяти оперных театров. Духовые инструменты получали все большую самостоятельность. Несмотря на то, что флейты использовались в оркестре очень редко, другие духовые инструменты употреблялись достаточно активно. В увертюрах и шествиях все шире применялись трубы. В фантастических эпизодах звучали фаготы, корнеты и тромбоны. Достаточно часто использовались литавры, барабаны и другие ударные инструменты. Основным новшеством явилось введение Ф. Кавалли в оркестр хора охотничьих рогов (в опере «Свадьба Фетиды и Пелея», 1639 г.), которые употреблялись в основном в сценах лесной природы и охоты. Это нововведение предшествовало позднее появлению и введению в оркестр валторны.

Важные преобразования совершил Алессандро Скарлатти (1660–1725), который включил в состав своего оркестра пару натуральных валторн. Было устранено «парное письмо» для духовых инструментов, при котором каждый голос партии исполнялся двумя музыкантами. Это привело к выделению одного из них как солирующего инструмента, а также к появлению аккомпанемента.

В английской музыке духовые инструменты также получили свое развитие. Из народных инструментов распространены были волынка «бэгпайп» и рожок «хорнпайп». Музыка в театре Шекспира отводилась важная роль и у различных духовых инструментов была определенная функция. Так, например, флейты участвовали в сценах свадеб, гобои – в веселых эпизодах, а валторны – в охотничьих сценах. Трубные фанфары

возвещали торжество, выборы королей, появление посланцев и вельмож, а тромбоны использовали в сценах погребения.

Значительной фигурой в музыкальной культуре Англии был Генри Перселл (1659 – 1695) – автор первой национальной оперы «Дидона и Эней», написанной в 1680 году. В его оркестре духовые инструменты либо дублировали струнные, обогащая их тембровыми красками, либо перекликались с ними. У Перселла, как и у Монтеверди, оркестровая фактура обогащалась сочетанием различных тембров.

Вторая половина XVII и начало XVIII столетия являются «золотым веком» солирующей трубы, которая в оркестре и в сольных произведениях часто обладала чрезвычайно развитой партией, достаточно сложной и высокой по регистру. Такие высокие партии трубы носили название «кларино», что в переводе с латинского языка означает «ясный». Размер канала этой трубы был вдвое длиннее современного, поэтому инструмент звучал октавой ниже и начинался с ноты *до* малой октавы. Используя мундштук с мелкой и плоской чашкой, исполнитель мог извлекать на такой трубе верхние натуральные звуки. Достигнуть предельно верхних нот и подвижности на натуральной трубе могли только музыканты, обладающие высоким исполнительским мастерством. Значительную роль в развитии подлинного стиля кларино сыграли итальянские оперные композиторы XVII века Алессандро Страделла и Карло Паллавичино, которые сочиняли виртуозные партии для трубы и валторны в высоком регистре. Вершиной этого стиля явились партии кларино в творчестве И.С. Баха и Г.Ф. Генделя.

XVII век явился периодом дальнейшего развития камерного ансамбля духовых инструментов. Также в этот период появляются и закрепляются в оркестровой практике гобой и поперечная флейта.

Ж.Б. Люлли первый ввел флейту в оперный оркестр как постоянный инструмент. Однако в его оркестре флейты еще были продольными (прямыми). Прямую флейту держали прямо перед собой. Где и когда возникла поперечная флейта, неизвестно. Предположительно, что проникла она в Западную Европу из Азии. Основное отличие поперечной флейты от продольной было в том, что звучала она гораздо выразительнее. По этой причине она прочно заменила свою соперницу. Признание флейты в качестве художественно-концертного инструмента произошло во Франции. Французские мастера первыми начали заниматься усовершенствованием поперечной флейты. В 1695 году в конструкцию этого инструмента ими были внесены следующие улучшения: применение клапана *ре-диез* повысил основной звук инструмента на полутон, более точное сверление канала облегчило получение верхних звуков и сделало их более красивыми и

певучими, а изготовление ствола из трех частей (колен) со сменной средней частью разных размеров дало возможность менять строй флейты.

Вторым инструментом симфонического оркестра был гобой. Появился этот инструмент в результате реконструкции шалмея – сопранового предка двухязычковых деревянных духовых инструментов. Его изобретение приписывают французским мастерам М. Филидору и Ж. Оттетеру. Главное преобразование состояло в том, что был удален чашеобразный мундштук и исполнитель смог охватить трость губами. Это нововведение способствовало раскрытию более ярких выразительных возможностей инструмента. Произошли также некоторые конструктивные изменения в диаметре сверления корпуса, расположении отверстий и их величине, в форме и размерах раструба, которые повлияли на звучание инструмента.

Параллельно с развитием исполнительства на духовых инструментах и совершенствованием их конструкций появляются педагогические методы обучения игре на том или ином инструменте. К наиболее ранним учебным пособиям относятся: «Методика обучения игре на трубе» («Tutta l'arte della Trombetta») Чезаре Бендинелли 1614 года, книга Джона Баниста «Веселая компания» для обучения игре на гобое 1695 года, «Искусство игры на поперечной флейте» Л. Оттетера 1707 года.

Регулярно развивавшееся в XVII веке исполнительство на духовых инструментах свидетельствует о существовавших тогда определенных методах и педагогических приемах, способствовавших дальнейшему развитию духового инструментального искусства.

В XVIII веке в Западной Европе продолжилось стремительное развитие и распространение оркестрово-исполнительской культуры. Оркестры, инструментальные капеллы и оперные театры продолжали свою деятельность при дворах коронованных особ, представителей дворянства и высшего духовенства.

Высокого подъема достигла оркестровая культура в Италии. Большую известность получила инструментальная капелла Ospedale della Pieta под руководством А. Вивальди. Основным центром профессионального обучения духовиков была Венеция. Хорошие придворные капеллы и городские оркестры существовали во многих городах Германии и Австрии. В Париже известными коллективами были оркестры «Духовных концертов», «Концертов олимпийской ложи», «Королевской академии музыки».

К XVIII веку состав оркестра вполне определился. Однако, такие инструменты, как тромбон, кларнет и ударные, занявшие свои позиции в оперном оркестре, еще не были введены в состав концертного оркестра. Среди наиболее известных оркестровых музыкантов-духовиков того времени

необходимо выделить флейтиста Иоганна Батиста Вендлинга (1720 – 1797), гобоистов Ф. Рамма и А. Лебруна, валторниста Ф. Ланга и фаготиста В. Риттера.

Расцвету оркестрового исполнительства также способствовала творческая деятельность выдающихся композиторов того времени – В.А. Моцарта и Й. Гайдна. Именно Моцарт установил парное соотношение всех духовых инструментов и таким образом определил современный малый состав классического оркестра.

Широкое распространение получают духовые инструменты и исполнительство на них в бытовой и военной музыке. На военных парадах исполнялись музыкальные произведения, написанные специально для двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов.

В XVIII в. большую концертную популярность получает поперечная флейта. Однако она еще не отличалась совершенством и в ее конструкции было много недостатков, что сказывалось на чистоте интонации и равномерности силы звука в различных октавах. Одним из наиболее известных исполнителей того времени был немецкий флейтист-виртуоз Иоганн Иоахим Кванц (1697 – 1773), которому принадлежат труды «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» и «Аппликатура для поперечной флейты в двух ключах», а также огромное количество произведений для этого инструмента.

Совершенствование конструкций инструментов происходило очень медленно. Все изменения были связаны с расширением диапазона, выравниванием звукоряда, а также с окраской звучания. Так, мастера П. Флорио, Д. Тессит, И. Тромлиц и П. Петерсен в механизм флейты добавили дополнительные клапаны, что позволило музыкантам получать все полутона, появилась возможность исполнения хроматических пассажей, стала более легкой техника игры на инструменте.

На рубеже XVII–XVIII вв. появился кларнет, который дополнил группу деревянных духовых инструментов в симфоническом оркестре. Предположительно, инструмент был создан в 1701 г. известным нюрнбергским мастером Иоганном Кристофом Деннером (1655 – 1707). С 1750-х гг. кларнеты были включены во все военные оркестры. Первый случай применения кларнета в симфоническом оркестре относится к 1720 г.: капельмейстер собора в Антверпене Ж.А. Фабер включил его в свою мессу. Позже, в 1751 г., Ж.-Ф. Рамо вставил его в героическую пастораль «Акант и Кефис», а И.С. Бах – в оперу «Орион», поставленную в Лондоне в 1753 г.

В начале XVIII века валторна стала натуральной – с широким, мягким, бархатистым звучанием. Помимо валторны, значительные

усовершенствования претерпела труба. Все это сделало данные инструменты ведущими в симфонических оркестрах.

Великим преобразователем оперного оркестра и создателем нового, классического его состава явился Кристоф Виллибальд Глюк (1714 – 1787). К парному составу флейт, гобоев и фаготов композитор добавил два кларнета и малую флейту, а в медную группу к парному составу валторн и труб ввел три тромбона. Ударные инструменты пополнились барабанами, тарелками и треугольником, появившимися в оперной музыке впервые.

Йозеф Гайдн (1732 – 1809) является старшим представителем венской классической школы. Оркестр в симфониях Гайдна был преимущественно парного состава: две флейты, два гобоя, два фагота, две валторны, две трубы, пара литавр, а также струнный квинтет. Тромбон и тубу композитор не использовал. Значительное место в своих партитурах Гайдн отводил флейте и гобою, а кларнет в оркестре применял изредка в различных тембровых сочетаниях.

Становление состава классического оркестра завершил Людвиг ван Бетховен. В группе деревянных духовых инструментов он окончательно утвердил кларнет. В некоторых своих симфониях медную духовую группу Бетховен усилил тремя тромбонами. Кроме этого, композитор увеличил число валторн сначала от двух до трех (в симфонии № 3), а затем до четырех (в симфонии № 9). Благодаря этому постепенно сформировался классический состав, который принято называть большим симфоническим оркестром. Туба была введена в оркестр несколько позже.

Первым к огромным оркестровым составам обратился Гектор Берлиоз (1803 – 1869) в своих симфониях и ораториях. Композитор ввел в симфонический оркестр новые инструменты, тем самым значительно расширив его классический состав. Каждой партии внутри группы Берлиоз придавал самостоятельную роль и каждому тембру – определенный образ. Последователем Берлиоза был Рихард Вагнер (1813 – 1883). Он еще больше увеличил количество исполнителей в оркестре, сделав тройной состав деревянных духовых. К группе медных духовых инструментов он присоединил квартет валторновых туб, басовую трубу, специально сконструированные по его просьбе и контрабасовый тромбон. В партитурах композитора появляется туба. Вагнер впервые придал медным духовым инструментам мелодическую функцию.

Продолжателем Вагнера стал Рихард Штраус (1864 – 1949). Он создал блестящий концертно-оркестровый стиль, сделав партию каждого духового инструмента подлинно концертной и виртуозной. Композитор начал использовать такие регистры, которые до него считались неприемлемыми.

Мелодические линии партий духовых инструментов отличаются обилием хроматизмов, пассажей «струнного характера». Часто используя предельно высокие звуки духовых инструментов, Штраус достигает многих новых тембровых эффектов. Также композитор широко использует всевозможные звуковые и динамические эффекты: впервые поручает двум трубам исполнение трелей, применяет в медной группе разнообразные сурдины, вводит нюанс *fortissimo* с поднятыми вверх раструбами инструментов.

Оркестровые принципы Вагнера продолжил Густав Малер (1860 – 1911). Он включил в свои партитуры все разновидности деревянных духовых инструментов, а в седьмой симфонии ввел тенор, который до этого употреблялся в военных духовых оркестрах. Основным приемом композитора становится гротесковое использование духовых инструментов. Так, Малер часто использует медные духовые инструменты с сурдинами, а также в некоторых своих произведениях располагает дополнительные составы медных духовых инструментов (банды) за концертной эстрадой или на верхних хорах.

Другим образом использовали духовые инструменты в оркестре Клод Дебюсси (1862 – 1918) и Морис Равель (1875 – 1937). Из тембров духовых инструментов композиторы сумели создать чрезвычайно тонкую звуковую палитру. Прекрасным примером владения духовыми инструментами служит широко известная оркестровая пьеса Равеля «Болеро», где композитор достигает предельной точности в распределении постепенно нарастающих звучностей большого оркестра.

Таким образом, можно сделать вывод, что симфоническая и оперная музыка определила дальнейшее историческое развитие искусства игры на духовых инструментах.

Тема 4. Духовые инструменты в творчестве крупнейших композиторов Западной Европы.

В развитии духового инструментального искусства первая половина XVIII столетия – период, который ознаменовался творчеством таких великих композиторов, как А. Вивальди, Г.Ф. Телеман, И.С. Бах и Г.Ф. Гендель. С их композиторской деятельностью непосредственно связано дальнейшее совершенствование и обогащение выразительных и технических возможностей духовых инструментов, а также дальнейший рост исполнительского мастерства на них. Творчество многих итальянских композиторов (Дж. Торелли, А. Марчелло, Ф. Верачини, Дж. Тартини, Т.

Альбиниони и др.) говорит о высокой профессиональной культуре и виртуозном мастерстве музыкантов-духовиков того времени.

Антонио Вивальди (1678 – 1741) одним из первых обратился к жанру программного концерта. Так, для духовых инструментов написаны многочисленные концерты, в том числе «Буря на море» (для флейты, гобоя, фагота, скрипки, альты и чембало или для флейты, струнного оркестра и чембало). Вивальди много экспериментировал с инструментальными тембрами, сочетал струнные инструменты с духовыми, выводил в качестве сольных два, три и более инструментов. Он сочинил девять концертов для пяти труб со струнным оркестром, три концерта для скрипки и трубы со струнным оркестром, концерт для трубы со струнным оркестром, два концерта для двух труб со струнным оркестром и органом. Музыка Вивальди составляет золотой репертуарный фонд каждого солиста-духовика.

Еще одним видным композитором того времени был Томазо Альбиниони (1671 – 1750). Наиболее известные его сочинения для духовых инструментов – два концерта для трубы и струнного оркестра и четыре концерта для гобоя, струнных и баса.

Значительный вклад внес другой итальянский композитор – Алессандро Марчелло (ок. 1684 – ок. 1750). Среди его произведений для духовых инструментов известны шесть концертов для гобоя или флейты с оркестром, шесть концертов для двух флейт или скрипок и др.

К этому же периоду относится творчество Георга Филиппа Телемана (1681 – 1767). Им написаны: соната для флейты и чембало до мажор; концерт для трубы, струнного оркестра и basso continue ре мажор; трио для флейты, гобоя и виолончели с чембало ми минор; квартет для флейты, скрипки, виолончели и чембало ми минор; сюита для флейты и струнных инструментов ля минор.

Весьма обширно творческое наследие Иоганна Себастьяна Баха (1685 – 1750) для духовых инструментов. К наиболее известным произведениям относятся: флейтовые сонаты; сюита си минор для флейты, двух скрипок, альты и баса; шесть «Бранденбургских концертов».

Другим величайшим композитором Германии был Георг Фридрих Гендель (1685 – 1759). Среди его сочинений – сонаты для двух гобоев и basso continue, для флейты и basso continue; 15 сольных сонат для флейты или гобоя и basso continue; соната для флейты и фортепиано ля минор. Кроме этого, Генделю принадлежат произведения в жанре concerto grosso (три концерта для солирующего гобоя с оркестром, один – для валторны с оркестром).

Для духовых инструментов писал музыку еще один композитор – Кристоф Виллибальд Глюк (1714 – 1787). Среди его инструментальных произведений необходимо отметить концерт для флейты с оркестром соль мажор.

Невероятный подъем исполнительского мастерства на духовых инструментах наблюдался во времена Гайдна и Моцарта. В творчестве венских классиков ярко представлены сольные концерты для всех деревянных и некоторых медных духовых инструментов, а также большое количество различных камерно-инструментальных ансамблей.

Старшим представителем венской классической школы является Йозеф Гайдн (1732 – 1809). Лучшими его сочинениями считаются четыре «Лондонских трио» для двух флейт и виолончели; трио для фортепиано, флейты и виолончели соль мажор; обработки шотландских и валлийских песен в сопровождении фортепиано, скрипки, виолончели и флейты; дивертисменты для квинтета духовых инструментов.

Важное место заняли духовые инструменты в творчестве Вольфганга Амадея Моцарта (1756 – 1791). Композитор написал концерты с оркестром: два для флейты, по одному для гобоя, для кларнета, для фагота, для флейты и арфы, четыре для валторны. Кроме концертов, он сочинил множество серенад и дивертисментов для духового ансамбля, квинтетов, квартетов, трио и дуэтов с участием духовых инструментов, пьес, обработок и др. Также Моцарту принадлежат: Концертное рондо для валторны с оркестром ми-бемоль мажор; «Концертная симфония» для гобоя, кларнета, валторны и фагота. Весьма богато и разнообразно камерно-инструментальное творчество Моцарта. Композитор широко использует духовые инструменты в дивертисментах, серенадах, ночной музыке, в исполнении которых участвовали два, четыре, шесть и более музыкантов-духовиков.

Людвиг ван Бетховен (1770 – 1827) – последний представитель венской классической школы. Ему принадлежит большое количество камерно-инструментальных произведений с участием духовых инструментов. Очень разнообразны составы – от дуэтов до октетов. К числу наиболее употребляемых духовых инструментов относятся флейты, гобои, кларнеты, фаготы и валторны. К известным произведениям относятся: октет для двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов ми-бемоль мажор; дуэт для двух флейт соль мажор и три дуэта для кларнета и фагота; трио для фортепиано, флейты и фагота соль мажор; трио для двух гобоев и английского рожка до мажор; вариации на тему из оперы Моцарта «Дон-Жуан»; секстет для струнного квартета и двух валторн ми-бемоль мажор; секстет для двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов ми-бемоль мажор; а

также серенада для флейты, скрипки и альты ре мажор; квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, фагота и валторны ми-бемоль мажор и др. К лучшим сочинениям Бетховена также можно отнести септет для скрипки, альты, кларнета, валторны, фагота, виолончели и контрабаса ми-бемоль мажор и сонату для валторны и фортепиано фа мажор.

Весомый вклад в развитие камерно-инструментального жанра внесли композиторы второй половины XVIII – начала XIX в. К ним относятся: Антонио Розетта (1746 – 1792), Леопольд Кожелух (1747 – 1818), Франтишек Крамарж или Кроммер-Крамарж (1759 – 1831), Иоганн Гуммель (1778 – 1837), Франтишек Рихтер (1709 – 1789), Леопольд Моцарт (1719 – 1787), а также Иоганн Георг Альбрехтсбергер (1736 – 1809) и Георг Кристоф Вагензейль (1715 – 1777).

Особое влияние на развитие духового исполнительского искусства и обогащение репертуара оказало творчество Карла Марии Вебера (1786 – 1826). Им написаны концерты для кларнета, концертно для гобоя, концертные пьесы для кларнета, фагота и валторны. В своих произведениях для солирующих духовых инструментов композитор смог подчеркнуть новые исполнительские возможности в области звука, динамики и техники.

Большое значение имеет также творчество Людвиг Шпора (1784 – 1859). Ему принадлежат квинтет для фортепиано и духовых инструментов, Adagio для фагота и фортепиано, четыре концерта для кларнета с оркестром. Франц Шуберт (1797 – 1828) сочинил октет для кларнета, фагота, валторны и струнного квинтета фа мажор. К лучшим творениям Роберта Шумана (1810 – 1856) можно отнести Концертштюк для четырех валторн с оркестром фа мажор, «Три романса» для гобоя и фортепиано, «Фантастические пьесы» для фортепиано и кларнета, четыре «Сказочных рассказа» для фортепиано и кларнета, а также Andante с вариациями для двух фортепиано, двух виолончелей и валторны.

К лучшим сочинениям Джоакино Россини (1792 – 1868) для духовых инструментов следует отнести Прелюдию и тему с вариациями для валторны с фортепиано фа мажор, «Фантастическое рондо» для валторны с фортепиано и «Фанфары» для квартета валторн.

В истории духового инструментального искусства значительный след оставили камерные сочинения Иоганнеса Брамса (1833 – 1897), среди которых: трио для фортепиано, скрипки и валторны; трио для кларнета, виолончели и фортепиано ля минор; квинтет для кларнета и струнного квартета си минор; сонаты для кларнета и фортепиано фа минор и ми-бемоль мажор.

Довольно интересно камерно-инструментальное творчество для духовых инструментов Камилла Сен-Санса (1835 – 1921). Он написал ряд ансамблевых произведений для различных духовых инструментов. Среди них «Гарантелла» для флейты и кларнета с оркестром; септет для трубы, двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса и фортепиано ми-бемоль мажор; каватина для тенорового тромбона и фортепиано; концертная пьеса для валторны и фортепиано. К наиболее известным камерно-инструментальным сочинениям Сен-Санса следует отнести «Карнавал животных» для двух фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета, фисгармонии и ксилофона. Также ему принадлежат сонаты для духовых инструментов с фортепиано.

Духовые инструменты заняли важное место в творчестве многих других композиторов Западной Европы, сочинения которых имеют значительную ценность. Среди них сюита для флейты и фортепиано Бенжамена Годара (1849 – 1895); концерт для гобоя с оркестром Винченцо Беллини (1801 – 1835); концерт и соната для флейты Карла Рейнеке (1824 – 1910); концерты для валторны Франца Штрауса (1822 – 1905); концертини для фагота или тромбона Фердинанда Давида (1810 – 1873); квинтет для деревянных духовых инструментов Франца Данцы (1763 – 1826) и др.

Для духовых инструментов писал музыку Клод Дебюсси (1862 – 1918). Так, для флейты соло он сочинил небольшую пьесу «Сиринокс», а также первую рапсодию для кларнета и фортепиано (или оркестра) соль-бемоль мажор. У Мориса Равеля (1875 – 1937) также есть камерные сочинения с участием духовых инструментов. К ним относятся: «Интродукция и Аллегро» для арфы, флейты, кларнета, двух скрипок, альты и виолончели соль-бемоль мажор, «Три поэмы Малларме» для голоса, фортепиано, двух флейт, двух кларнетов и струнного квартета и «Три мадагаскарские песни» для голоса, фортепиано, флейты и виолончели.

Пользуются популярностью такие концертные произведения, как фантазия для флейты с фортепиано Габриэля Форе (1845 – 1924); концертини для флейты и фортепиано Сесиль Шаминад (1857 – 1944); «Вилланелла» для валторны с оркестром Поля Дюка (1865 – 1935); «Конкурсное соло» для кларнета Андре Мессаже (1853 – 1929). К менее известным сочинениям относятся три сонаты и «Романс» для кларнета и фортепиано Макса Регера (1873 – 1916).

Немало сделали в области развития камерно-инструментального жанра композиторы Антонин Дворжак (1841 – 1904), написавший серенаду для двух флейт, двух кларнетов, двух фаготов, виолончели и контрабаса и Леош Яначек (1854 – 1928), сочинивший сюиту «Юность» для секстета духовых

инструментов, состоящего из флейты, гобоя, кларнета, валторны, фагота и бас-кларнета. Также ему принадлежат два концертино: одно – для фортепиано, двух скрипок, альты, кларнета, валторны и фагота, а другое – для фортепиано (левой руки) и ансамбля духовых инструментов, довольно необычного по составу: флейта-пикколо, две трубы и четыре тромбона.

Тема 5. Духовая инструментальная реформа.

Инструментальная реформа XIX столетия происходила в период перехода от классицизма к романтизму. Реконструкция, произошедшая тогда в строении духовых инструментов Европы, была самой значительной. В дальнейшем инструменты практически не изменялись, а лишь немного совершенствовались их модели.

Хронологически этот процесс можно разделить на три основных этапа.

Первый этап охватывает период примерно до 1832 года (до появления первой модели флейты Бёма). К началу этого периода инструменты были довольно простыми – это шестиклапанная флейта, двухклапанный гобой, пяти-шестиклапанный кларнет, четырех-пятиклапанный фагот. Далее около четверти века каждый из них снабжался набором закрытых клапанов, которые, в отличие от старых пальцевых аппликатур давали точные полутона. Спустя десятилетие стали употреблять восьмиклапанные флейты, а также восьми- и даже двенадцатиклапанные кларнеты. В прежнем виде оставались только гобой и фаготы, так как у них извлечение хроматических звуков с помощью пальцевых приемов давало удовлетворительные результаты. Но спустя еще десять лет их также снабдили добавочными клапанами. Изменения отразились даже на внешнем виде используемых инструментов, в техническом оснащении которых объединились принципы старой и новой механики. Клапаны крепились при помощи старинных шпилек и медных седлышек, но все чаще стали использовать стержни нового типа. Вместе со старыми плоскими клапанами с кожаными подушками употребляются и чашеобразные с подушками из шерсти, которые Мюллер изобрел для своего нового двенадцатиклапанного кларнета. Также осуществились и основные преобразования в области мундштучных инструментов. Это было связано с изобретением вентиля (произошла хроматизация валторны и трубы).

Второй этап эволюции приходится примерно на 1830 – 1840-е годы. В этот период А. Бюффе изобрел игловидные пружину для клапанов и начал крепить стержни непосредственно к дереву. Т. Бём в 1832 году переместил клапаны, пальцевые пластинки и кольца в специальные ложбины,

предоставившие возможность применения его новой механики не только к флейте, но также к системе кларнетов (Бюффе, 1843), к гобою и саксофону (1845). Таким образом, он создал основу современной механики всех инструментов флейтового типа и язычковых.

Для устранения недостатков звукоряда, улучшения тембра и усиления звучания происходит в эти годы коррекция воздухопроводящих каналов флейтовых и язычковых инструментов. Вместо конической Бём разрабатывает цилиндрическую флейту. Каналы кларнетов и их мундштуки стали увеличиваться, постепенно приближаясь к современным размерам. Ш. Триеберт совершенствует канал гобоя, постепенно приближая его к конусу. Также в эти годы появляются типы инструментов, предвосхитившие в основе своей конструкции современные образцы: прямая модель английского рожка Г. Брода (Париж, 1839) и басовый кларнет А. Сакса (Брюссель, 1838).

Третий этап реформы начинается с конца 1840-х годов и характеризуется преимущественно отдельными усовершенствованиями (например, добавлением вспомогательных клапанов), которые не были столь значительными, как ранее.

XIX век явился периодом наиболее интенсивного совершенствования деревянных и медных духовых инструментов. В этот период возникли наиболее прогрессивные их конструкции, которые в дальнейшем определили системы и виды духовой группы современного симфонического оркестра. Инструменты, на которых сейчас играют исполнители-духовики практически не отличаются от своих предшественников, усовершенствованных или вновь созданных в XIX столетии.

Значительные изменения произошли в области реконструкции деревянных духовых инструментов.

Известный музыкальный мастер Теобальд Бём разработал модель флейты с новой аппликатурной системой и в 1832 году снабдил инструмент кольцевыми клапанами. К середине XIX века бёмовская флейта претерпела наиболее значительные изменения: конический канал был заменен на цилиндрический, увеличился диаметр игровых отверстий, появилась сложная система клапанов. В итоге флейта стала ровно звучать во всем диапазоне, появилась возможность более легко исполнять различные сложные пассажи.

Гобой мало изменялся по внешней форме, однако менялась его величина, форма раструба и количество отверстий. В начале XIX столетия для его совершенствования также был использован механизм системы Бёма. В 1844 году гобоист А. Левиджн и мастер А. Бюффе применили для инструмента кольцевые клапаны. Позже, в 1850 году гобоисты А. Барре и

Ш.-Л. Триебер снабдили гобой более узкой тростью. В результате инструмент приобрел мягкость звучания и гибкость в нюансировке.

В начале XIX века существовали кларнеты различных строев. Первым решился на реформу инструмента И. Мюллер. Он усовершенствовал кларнет в строе си-бемоль: расположил отверстия в соответствии с требованиями акустики, увеличил число клапанов до тринадцати и установил специальный клапан для отверстия фа. Это дало возможность более чистому интонационному звучанию инструмента. В начале 40-х годов XIX столетия к кларнету, также как к флейте и гобою, была применена система Бёма. Вследствие усовершенствования Ф. Лефевра в 1845 году кларнет приобрел кольцевые клапана.

В 1855 году Ф. Триебер предпринял попытку оснастить системой Бёма фагот, но из-за особых акустических особенностей сделать это не удалось. Известными мастерами по изготовлению фаготов были Ж.Н. Савара, К. Альменредер и И.А. Геккель. Созданные ими инструменты стали прототипами современных фаготов.

Конструктивные усовершенствования коснулись и родственных инструментов – флейты-пикколо, английского рожка, бас-кларнета и контрафагота.

Важным событием того времени стало изобретение саксофона в 1841 году Адольфом Саксом. Этот инструмент был призван объединить группу деревянных и медных духовых инструментов в оркестре. С 1846 года мастер усовершенствовал конструкцию инструмента, что в дальнейшем привело к большей популярности саксофона среди исполнителей и композиторов.

Усовершенствования, осуществленные в группе медных и деревянных духовых, не могут сравниться между собой по своей значимости. Появление вентильного механизма в начале XIX века у медных духовых инструментов превратило натуральные валторну и трубу в хроматические инструменты. Вначале вентильные хроматические инструменты были прежних размеров. Однако позже появились трубы в строе си-бемоль с длиной канала вдвое короче канала старого натурального инструмента того же строя. Возникновение трубы в строе си-бемоль относится к 1822 году и связано с именем музыкального мастера Куртуа. Хроматические трубы впервые были использованы в симфоническом оркестре в 1831 году, а хроматические валторны с 1842 года. В 1840 году Ш. Сакс сделал этот инструмент более совершенным, а А. Сакс создал конструкцию, на которой основывались трубы с вращающимся вентильным механизмом. К 80 – 90-м годам XIX столетия хроматические инструменты полностью вытеснили натуральные и окончательно закрепились в симфоническом оркестре.

К этому же периоду относится рождение корнета с вентильным механизмом. От трубы корнет отличался более мягким и бархатным звуком и более яркими техническими возможностями.

В начале XIX века получили распространение три вида тромбонов: альт, тенор и бас. Но вскоре альтовый тромбон заменила хроматическая труба. Возникновение тромбона с вентильным механизмом относится к середине XIX столетия. Однако он не получил большого распространения. Появление басовой трубы, снабженной вентильным механизмом, относится к 1835 году. Изначально данный инструмент имел ряд недостатков, которые позже устранил А. Сакс благодаря определенному усовершенствованию. Также к этому времени относится создание прототипа вентильных инструментов медного состава духового оркестра – это современные альты, тенора и баритоны.

Таким образом, совершенствование конструкций старых духовых инструментов и появление новых послужило стимулом для дальнейшего развития духового инструментального искусства и дало толчок для возникновения профессионального обучения в высших учебных заведениях.

Тема 6. Формирование европейских центров обучения игре на духовых инструментах.

К началу XIX века в Западной Европе начали складываться исполнительские и педагогические школы. Основополагающую роль в этом сыграло открытие консерваторий в крупных городах Европы. Первой открылась консерватория в Париже (1795 г.), а в XIX в. – в Праге (1811 г.), Варшаве и Вене (1821 г.), Лондоне (1822 г.), Пеште (Будапеште, 1840 г.), Лейпциге (1843 г.), Берлине и Кельне (1850 г.), Бухаресте (1864 г.) и т. д.

Во главе классов духовых инструментов в Парижской консерватории стояли известные в то время музыканты. Класс флейты одним из первых возглавил знаменитый флейтист-виртуоз Иоганн Георг Вундерлих (1755 – 1819). До 1813 г. он был солистом оркестра «Большой оперы» и всю оставшуюся жизнь – профессором консерватории. Вундерлиху принадлежит «Школа для флейты». На смену пришел работать его ученик – знаменитый Ж.Л. Тюлу, который был противником обучения на флейте новой конструкции.

Первыми профессорами классов гобоя были Антуан Саллатен (1754–?) и Густав Фогт (1781 – 1870). Они также проявляли консерватизм и придерживались старой системы гобоя с четырьмя клапанами. Однако около 1825 г. венский гобоист-виртуоз и педагог Иосиф Зельнер (1787 – 1843)

создал гобой с тринадцатью клапанами. В 1819 году Парижскую консерваторию окончил гобоист Анри Брод (1799 – 1839) и впоследствии стал ее профессором. Он и начал внедрять гобой более совершенной системы. В 1835 г. им был написан труд, который назывался «Метод игры на гобое». Затем класс гобоя больше тридцати семи лет вел профессор Жорж Жилле (1854 – 1924). Он был известным концертирующим гобоистом и активно пропагандировал новый французский гобой.

Первым преподавателем по классу кларнета в Парижской консерватории был Жан Ксавье Лефевр (1763 – 1829). С 1831 по 1836 г. кларнет вел Фридрих Берр (1794 – 1838), знаменитый виртуоз на кларнете и фаготе. Его преемником стал бывший ученик Гиацинт Элеоноре Клозе (1808 – 1880). В качестве преподавателя Клозе добился значительных успехов. Он создал обширный инструктивный материал для кларнета и учебное пособие «Большая метода для кларнета» (1844). В различных учебных заведениях его этюды до сих пор пользуются большой популярностью у исполнителей на кларнете. Также Клозе написал три руководства для различных видов саксофонов.

Весьма значительной была деятельность профессоров по классу валторны. Так, Фредерик Дювернуа (1765 – 1838) был первым валторнистом «Большой оперы» в Париже и преподавал в консерватории до 1815 г. Ему принадлежит «Школа для валторны» (1802). Кроме этого, он написал ряд концертов для валторны и другие сочинения. Ему на смену пришел знаменитый валторнист-виртуоз Луи Франсуа Допра (1781 – 1868), который играл в оркестре Национальной гвардии и в «Большой опере». В консерватории он проработал с 1816 по 1842 г. За это время он написал «Школу для альтовой и басовой валторны», а также много различных произведений для этого инструмента. Прекрасным исполнителем сначала на натуральной, а затем на хроматической валторне был ученик Допра – Жак Франсуа Галле (1795 – 1864). Профессором консерватории он стал в 1842 г. Он написал ряд пьес и ансамблей для валторны. Педагогическую ценность имело его учебное пособие «Полный курс обучения на валторне».

В 1857 г. был открыт класс саксофона в Парижской консерватории. Его возглавил Адольф Сакс (1814 – 1894) – известный музыкальный мастер и изобретатель саксофона. Примерно до 1940-х гг. XX века в консерватории не было классов трубы и тромбона. Впервые вести класс корнета-а-пистона в 1869 г. был приглашен Жан-Батист Арбан (1825 – 1889), автор популярной до сих пор «Полной школы для корнета-а-пистона и сакс-горна». В 1862 появился его серьезный методический труд – «Школа для корнета-а-пистона». Огромная роль в развитии искусства игры на духовых

инструментах и совершенствования педагогики принадлежит деятельности профессора Парижской консерватории – основоположника жанра классического духового квинтета – Антонина Рейха (1770 – 1836), чешского композитора и теоретика. С 1788 г. он играл на флейте в Боннском оркестре, а с 1818 г. стал профессором композиции в Парижской консерватории. Среди его учеников необходимо отметить Берлиоза, Листа, Гуно, Франка. Рейх хорошо знал возможности духовых инструментов. Им были созданы 24 квинтета для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота.

К 1900 г. классы духовых инструментов Парижской консерватории возглавляли такие известные музыканты, как: К. Таффанель (флейта), Ж. Жилле (гобой), Роз (кларнет), Бурдо (фагот), Бремон (валторна), Милле (корнет-а-пистон), М. Франкен (труба) и Аллар (тромбон). В консерватории существовала учебная комиссия, которая управляла процессом обучения и издавала по каждой специальности старательно разработанную методику. В эту комиссию входили выдающиеся музыканты. Среди них были Ж. Массне, К. Сен-Санс, Ш. Гуно и др.

Помимо Парижской консерватории, во Франции существовали ее отделения в Тулузе, Лилле, Нанси, Лионе и других городах. Таким образом, открытие классов духовых инструментов в Парижской консерватории способствовали развитию духового исполнительского искусства Западной Европы в XIX в.

Весомый вклад в развитие духового инструментального искусства внесла Пражская консерватория, в которой сразу открылись классы всех духовых инструментов. Это учебное заведение выпустило много талантливых музыкантов, которые впоследствии стали педагогами в разных странах. Так, в России видными профессорами стали: гобоист В. Шуберт, кларнетист И. Фридрих, валторнист Ф. Эккерт, а в Венской консерватории – валторнист Эдуард Константин Леви (1796 – 1846), который первым начал осваивать валторну с вентилями. Кларнет в Пражской консерватории преподавал видный музыкант того времени Франц Тадеуш Блатт (1793 – 1856). Его имя связано с созданием «Полной школы для кларнета» (1828) и «Школы пения» (1830).

В 1872 году классы духовых инструментов были открыты также в Берлине в Королевской высшей школе музыки. Трубу там начал преподавать известный музыкант Юлиус Козлек (1835 – 1905) – исполнитель высоких партий кларино и основатель духового квартета Kaiser kornettquartet. Кроме множественных аранжировок для этого квартета, Козлек написал «Большую школу для корнета-а-пистона и трубы» (в двух частях). Необходимо отметить

значительную педагогическую деятельность в этом учебном заведении яркого немецкого тромбониста-виртуоза Морица Набиха (1815 – 1893).

Во многих городах Германии тоже открывались учебные заведения, где обучали музыкантов-духовиков. Многие выпускники впоследствии стали известными музыкантами и продолжили свою деятельность в России: это флейтист В. Кречман, кларнетисты К. Нидман, Ф. Циммерман, В. Бреккер, корнетист В. Вурм, трубач В. Брандт и др.

Отдельно необходимо отметить творческую деятельность Анри Клинга (1842 – 1918). Он был профессором Женевской консерватории по классу валторны и теории музыки, написал очень популярную в свое время «Школу для валторны», этюды для валторны, «Школу для фортепиано», а также «школы» для кларнета, гобоя, фагота, контрабаса, барабана, гитары.

Появление различных учебных заведений и создание более стабильных конструкций деревянных и медных духовых инструментов послужили толчком к возникновению многочисленных «школ», учебных пособий и трактатов. Некоторые из них представляют определенную педагогическую ценность и в наши дни.

РАЗДЕЛ III. ДУХОВОЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В РОССИИ

Тема 7. Духовое инструментальное исполнительство в России.

Развитие духовой инструментальной культуры в Западной Европе оказало значимое влияние и на становление профессионального исполнительства на духовых инструментах в России. В XVIII веке в стране появляются оркестровые коллективы, открываются театры. Помимо придворного, возникают частные оркестры. При некоторых из них возникают музыкальные школы.

Искусство игры на духовых инструментах преподавали в то время также в частных пансионах лучшие педагоги из Европы. В конце XVIII в. в России начинают функционировать несколько сот крепостных оркестров больших составов. Большая роль в развитии духового инструментального искусства принадлежала военным оркестрам.

Еще одним значительным событием было создание в России рогового оркестра и так называемой «роговой музыки».

Идея создания рогового оркестра принадлежала С. Нарышкину. В 1751 году по его распоряжению придворный музыкант Ян Антонин Мареш (1719— 1794) приступил к созданию такого оркестра.

В оркестр входили металлические рога конической формы с загнутой узкой мундштучной частью. Каждый такой инструмент издавал только один звук диатонического звукоряда. Число рогов в таком оркестре могло достигать до трехсот. Средний роговой оркестр состоял примерно из 40 исполнителей, каждый из которых играл на одном или попеременно на двух или трех рогах. Исполнители извлекали звуки определенной силы, длительности и окраски.

Деятельность роговых оркестров была очень разнообразной: участие в официальных придворных празднествах, домашних балах, прогулках «на воде», фейерверках, маскарадах. Еще в конце XVIII века роговая музыка участвовала в публичных театральных постановках и концертах. В начале XIX века, с расширением роли оркестров, ее роль в музыкальной жизни стала еще более значительной и разнообразной.

Прекращение роговой музыки в России относится к 40-м годам XIX столетия. Произошло это потому, что она перестала удовлетворять растущие требования композиторов, слушателей и самих исполнителей. Появились новые, вентильные медные духовые инструменты. Они занимали все более прочное место в духовых оркестрах и постепенно вытеснили роговую музыку.

Постепенная популяризация духовых инструментов в XVIII веке привела к расширению их роли в придворной жизни, в домашнем музицировании, в армии и народном быту. В государственных и крепостных коллективах расширялось камерно-инструментальное исполнительство. Появлялись первые русские солисты на духовых инструментах.

Значительная роль в привлечении духовых инструментов в музыкальную жизнь России начала XVIII века принадлежит Петру I. Его реформы в этой области были весьма плодотворными. Петр I стал создателем военно-оркестровой службы в России. До него в каждом военном подразделении были лишь отдельные духовые сигнальные инструменты. Согласно указу от 1711 года, в каждую воинскую часть ввели небольшой духовой оркестр, который состоял из инструментов общеевропейских типов. В этот период велась подготовка русских военных музыкантов. Для этого в армию были приглашены иностранные специалисты, которые обучали игре на различных духовых инструментах.

Светская музыка при Петре I получает большое развитие. Основная роль в ней принадлежит духовым инструментам. Особенно часто можно слышать духовую инструментальную музыку в больших празднествах на открытом воздухе. Постепенно становится больше музыкантов-профессионалов, работающих в России.

Опытные и талантливые иностранные исполнители на духовых инструментах чаще всего являлись капельмейстерами и педагогами в крепостных оркестрах. Однако истоки русского оркестрового исполнительства своими корнями уходят в сферу усадебного крепостного музицирования, где происходило обучение русских музыкантов.

Особенно широкое распространение крепостные оркестры получили во второй половине XVIII и начале XIX века. В их составе преобладали духовые инструменты. Количество коллективов позже возрастает до нескольких сотен. К наиболее известным крепостным оркестрам относятся капеллы К. Разумовского, А. Меньшикова, И. Мусина-Пушкина и другие.

В ранний период существования крепостных оркестров не было планомерного обучения игре на духовых инструментах. Начальные навыки игры они получали, общаясь друг с другом. Позже, когда возникли большие оркестровые коллективы, при них начали организовывать свои музыкальные школы. Наиболее известная была музыкальная школа при крепостном оркестре графа Шереметьева.

В XVIII веке духовые инструменты преподавали в частных пансионах. Со второй половины XVIII века проводилось обучение на духовых инструментах в Московском университете. Военные и крепостные оркестры, а также воспитательные и сиротские дома были теми учебными структурами, из которых выпускали исполнителей на духовых инструментах.

В XIX в. концертная жизнь России становится более оживленной. Огромное значение в начале этого столетия приобретает деятельность крепостных музыкантов – исполнителей, дирижеров и педагогов.

Развитию профессионального музыкального творчества в России во многом способствовало открытие в 1859 г. Русского музыкального общества (РМО). Вслед за Петербургом отделение его возникло в Москве и других больших городах. Стала расти потребность в профессиональных исполнительских кадрах, поэтому встал вопрос об организации музыкальных учебных заведений в России. По инициативе А. Рубинштейна в 1860 г. РМО основало в Петербурге Музыкальные классы, которые затем были преобразованы в Петербургскую консерваторию.

Тема 8. Исполнительское искусство и педагогика.

В XIX в. в России происходит активная концертная жизнь, широкое распространение получают камерно-инструментальное и сольное музицирование, возрастает роль духовых инструментов в оркестровом исполнительстве. Это приводит к возникновению потребности в

профессиональных кадрах. Для решения этого вопроса открываются первые консерватории: в 1862 году – в Петербурге, а в 1866 году – в Москве. В эти учебные заведения были приглашены на работу квалифицированные педагоги, имеющие опыт исполнительской и педагогической деятельности.

Дореволюционная консерватория являлась учебным заведением, объединяющим все существующие сейчас звенья музыкального образования: школу, училище и вуз. До 1879 г. срок обучения в консерватории был шесть лет: три года младшее отделение и три – старшее. Позже был введен девятилетний курс обучения: младшее отделение пять лет и старшее – четыре года. В 1883 г. был утвержден окончательный учебный план, по которому девятилетний срок преподавания на духовых инструментах был сокращен до пяти лет. Младшее отделение включало первые три курса, старшее – четвертый и пятый курсы.

До революции 1917 года в Российских музыкальных учебных заведениях преподавали преимущественно иностранцы. Класс флейты в Петербургской консерватории возглавлял итальянский флейтист Ч. Чиарди, класс кларнета вел известный итальянский кларнетист Э. Каваллини, а затем К. Нидман, получивший образование в Германии. Класс трубы и валторны вел Густав Метцдорф, а с 1868 года этот класс в консерватории возглавил корнетист, уроженец Германии, В. Вурм. С конца 60-х годов XIX столетия классы духовых инструментов пополнились новыми профессорами: гобой преподавал В.А. Шуберт, класс фагота вел К. Кутшбах, валторны – Ф. Куммер, а класс тромбона и тубы – Ф. Тюрнер, получивший образование в Австрии.

В конце XIX в. в Петербургской консерватории обновляется педагогический состав классов духовых инструментов. Кроме зарубежных, на работу приглашают передовых русских музыкантов и воспитанников этого учебного заведения. Класс флейты возглавил Ф.В. Степанов, гобоя – В.Л. Гедё, кларнета – В.Ф. Бреккер, валторны – Я.Д. Тамм, трубы – А.Б. Гордон, тромбона – П.Н. Волков.

В Московской консерватории первыми педагогами в основном также были иностранные исполнители: Ф. Бюхнер (класс флейты), Э. Медер (класс гобоя), В. Гут и Ф. Циммерман (класс кларнета), Г. Эзер (класс фагота), М. Бартольд и И. Сханилец (класс валторны), Ф. Рихтер (класс трубы), Х. Борк (класс тромбона, тубы и ударных инструментов). Позже классы духовых инструментов возглавляли следующие музыканты: флейтист В. Кречман, гобоист В. Денте, кларнетист И. Фридрих, фаготисты В. Кристель и Ф. Шмидт, валторнист Ф. Эккерт, трубач К.В. Брандт. Первым русским музыкантом, приглашенным вести класс кларнета, был М.П. Адамов.

В начале 1900-х гг. педагогический состав классов духовых инструментов значительно изменяется.

На смену старшему поколению музыкантов-духовиков, воспитанников дореволюционных учебных заведений, пришла плеяда молодых талантливых исполнителей. Ведущее положение в Московской консерватории заняли: В.Н. Цыбин (флейта), С.В. Розанов (кларнет), М.И. Табаков (труба), В.М. Блажевич (тромбон). Продолжили свою работу в консерватории М.П. Адамов (труба) и Ф.Ф. Эккерт (валторна). В класс гобоя был приглашен известный педагог Г.А. Гек, в класс фагота – воспитанник Московской консерватории И.И. Костлан. В 1920-е гг. консерватория насчитывала девять классов духовых инструментов.

С осени 1928 г. в консерватории были организованы двухгодичные курсы военных капельмейстеров, которые стали началом профессионального образования военных дирижеров.

Весьма плодотворной в довоенный период была работа кафедры духовых инструментов в Ленинградской консерватории. Большое влияние на развитие духового исполнительского искусства оказала педагогическая деятельность таких известных музыкантов того времени, как Александра Гордеевича Васильева (фагот), Василия Федоровича Бреккера и Владимира Ивановича Генслера (кларнет) и др.

В 1940 – 1950-е гг. в высших учебных заведениях ведется педагогическая деятельность новой плеяды талантливых музыкантов, пришедших на смену профессорам старшего поколения. В послевоенный период духовые классы возглавили в основном воспитанники консерваторий, закончившие аспирантуру.

Огромное влияние на дальнейшее развитие советской школы игры на духовых инструментах оказала педагогическая работа ведущих профессоров Московской консерватории: флейтистов Н.И. Платонова и Ю.Г. Ягудина, гобоистов Н.Н. Солодуева и М.А. Иванова, кларнетистов А.В. Володина и А.Г. Семенова, валторнистов А.И. Усова и А.А. Янкелевича, трубачей С.Н. Еремина и Г.А. Орвида, тромбонистов В.А. Щербинина и П.И. Чумакова. Плодотворную педагогическую работу продолжили педагоги следующего поколения: флейтисты Ю.Н. Должников и А.В. Корнеев, гобоисты М.М. Оруджев и А.В. Петров, фаготист Р.П. Терехин, валторнист А.С. Демин, тромбонист М.М. Зейналов, а также такие видные музыканты, как В.А. Новиков и Л.В. Володин (труба), А.Т. Скобелев (тромбон).

Среди старейших профессоров Ленинграда–Петербурга можно выделить следующих: флейтисты Б.В. Тризно и И.Ф. Янус, гобоист А.А. Паршин, кларнетист А.В. Березин, фаготист Д.Ф. Еремин, трубач М.С.

Ветров, тромбонист А.А. Козлов. Успешную педагогическую работу продолжили флейтисты Г.П. Никитин и А.М. Вавилина, гобоисты К.Н. Никончук и В.М. Курлин, кларнетисты П.Н. Суханов и В.П. Безрученко, фаготист Г.З. Еремкин, валторнисты П.К. Орехов и В.М. Буяновский, трубач Ю.А. Большианов, тромбонисты Н.С. Коршунов, В.Ф. Венгловский, В.В. Сумеркин, тубист В.В. Галуев и др.

На рубеже XIX – XX вв. в разных городах России открываются музыкальные училища, где также работают педагоги-духовики. Позже некоторые училища были преобразованы в консерватории.

С 1944 г. готовить музыкантов-духовиков начал Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных (ныне Российская академия музыки им. Гнесиных). Среди выпускников – лауреаты всесоюзных и международных конкурсов: Т. Докшицер, С. Бессмертнов, И. Мозговенко, А. Любимов, Е. Непало, В. Есипов, В. Шклянко, В. Здоров, Е. Ляховецкий, А. Осейчук, Н. Оленчик, С. Рязанцев, А. Раев, И. Боголепов, В. Школьник, С. Великанов, А. Краковский, И. Сазонов, В. Сакморов, М. Гурфинкель, Л. Мельников и др. Первые педагоги кафедры духовых инструментов были: М. Табаков, А. Штарк, Б. Григорьев, Г. Мадатов, Я. Шуберт, И. Пушечников, Н. Яворский. Позднее на кафедре стали работать Т. Докшицер (труба), С. Леонов (валторна), А. Рябинин (валторна), М. Каширский (флейта), А. Федотов, И. Мозговенко, И. Бутырский, Н. Мозговенко, Р. Маслов (кларнет), М. Шапошникова (саксофон), К. Ладилев, Н. Филиппов (тромбон), В. Досадин (труба), В. Прокопов, Е. Фомин, В. Пушкарев (труба), А. Любимов, Л. Кондаков (гобой) и др.

Огромное значение для развития советской школы игры на духовых инструментах оказала педагогическая деятельность ведущих профессоров: флейтистов Н.И. Платонова и Ю.Г. Ягудина, гобоистов М.А. Иванова и Н.Н. Солодугева, кларнетистов А.В. Володина и А.Г. Семенова, валторнистов А.И. Усова и А.А. Янкелевича, трубачей С.Н. Еремина и Г.А. Орвида, тромбонистов В.А. Щербинина и П.И. Чумакова, а также многих других педагогов.

Таким образом, вторая половина XIX в. в России охарактеризовалась расцветом исполнительства на духовых инструментах. С открытием первых консерваторий в стране началось становление духового инструментального искусства. Большое значение приобрела деятельность русских композиторов, которые широко использовали духовые инструменты в своих произведениях, что в свою очередь способствовало формированию богатого репертуара.

В XX веке в России продолжают появляться многочисленные школы, училища и консерватории, в которых открываются классы духовых

инструментов. Однако центральное место по подготовке профессиональных кадров принадлежало Московской и Петербургской (Ленинградской) консерваториям.

Большое внимание развитию учеников в начальный период обучения уделяли многие известные педагоги. Для этого ими были созданы многочисленные «школы» игры на духовых инструментах. Авторами этих учебных пособий были Н. Платонов, В. Цыбин, Н. Назаров, С. Розанов, В. Солодуев, Г. Орвид, В. Блажевич и др. В отличие от большинства зарубежных изданий, построенных, в основном, на инструктивном материале, эти «школы» включали и художественные произведения.

Также для различных духовых инструментов существует большое количество учебных пособий.

Тема 9. Духовые инструменты в творчестве русских и советских композиторов.

В XIX столетии концертная жизнь России заметно оживляется. Огромное значение в начале XIX века приобретает деятельность крепостных музыкантов – исполнителей, дирижеров, педагогов и композиторов.

Начинает свое формирование национальная композиторская школа. К концу столетия творческая деятельность многих одаренных русских композиторов заложила ту основу, на которой были созданы новые музыкальные жанры.

Во второй половине XVIII века такие духовые инструменты, как флейта, кларнет, фагот и валторна нашли широкое применение в творчестве основоположников русской композиторской школы Е. Фомина, Д. Бортнянского, В. Пашкевича, О. Козловского.

Огромное значение для развития духового инструментального искусства в России имело творчество М.И. Глинки (1804— 1857). Он создал свой оркестровый стиль, который во многом определил дальнейший путь развития русской музыки. Глинка не ставил своей целью увеличение размеров оркестра. Он пользовался классическим парным составом, иногда добавляя тромбоны, ударные, малую флейту, английский рожок и контрафагот. В оркестровке композитор придал своей симфонической музыке красочное, колористическое звучание.

Немало уделял внимания Глинка духовым и в жанре камерно-инструментальной музыки. Так, зимой 1823 года он написал свое первое сочинение с духовыми инструментами: септет для гобоя, двух скрипок, фагота, виолончели, контрабаса и валторны ми-бемоль мажор. В 1832 году

композитор сочинил два других ансамбля с участием духовых инструментов, среди которых – «Патетическое трио» для фортепиано, кларнета и фагота. В этом произведении Глинка первый из композиторов потребовал от исполнителей-духовиков сознательного применения вибрато.

Большое значение для духовых инструментов имеет творчество А.А. Алябьева (1787 – 1851). Его можно считать одним из основоположников русской камерной музыки. Алябьев обращался в своем творчестве к различным видам инструментального ансамбля. Им были написаны квинтет для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота до минор и квартет для четырех флейт соль мажор. Также ему принадлежит две пьесы для трубы с фортепиано.

К ансамблю духовых инструментов обращался также А.Г. Рубинштейн (1829 – 1894). Самое раннее из его камерных сочинений — октет для фортепиано, скрипки, альты, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета и валторны ре минор, соч. 9. Композитор сочинил еще в 1855 году квинтет для фортепиано и духовых инструментов фа мажор, соч. 55.

Примерно в те же годы М.А. Балакирев (1836— 1910) написал свое единственное ансамблевое сочинение — октет для фортепиано, флейты, гобоя, валторны, скрипки, альты, виолончели и контрабаса до минор, соч. 3.

В ранний период творчества пробовал писать ансамбли для духовых инструментов А.П. Бородин (1833— 1887). К юношеским годам относится соната для флейты и фортепиано, не дошедшая до нас. Несколько сочинений специально для духовых инструментов написал Римский-Корсаков. К лучшим из них следует отнести квинтет для фортепиано, флейты, кларнета, валторны и фагота си-бемоль мажор.

Из музыки Глазунова для ансамблей духовых необходимо выделить пьесу «Грезы о Востоке» для кларнета со струнным квартетом и десять маленьких дуэтов для различных духовых инструментов. Также камерные сочинения для духовых инструментов создавал Ц. Кюи. Он написал пять маленьких дуэтов для флейты и скрипки с фортепиано, а также сонату для кларнета и фортепиано.

Кроме этого, интерес представляют соната для кларнета и фортепиано А. Гречанинова, Анданте для двух флейт, двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн С. Танеева и другие сочинения.

В ряду сольных концертных произведений для духовых инструментов русских композиторов выделяются три сочинения Римского-Корсакова: Концерт для кларнета ми-бемоль мажор, Концерт для тромбона с духовым оркестром си-бемоль мажор и Вариации для гобоя с духовым оркестром соль минор на тему романса Глинки «Что, красotka молодая».

Интересные концертные сочинения для духовых инструментов имеются в творчестве Глазунова – это «Идиллия» для валторны и струнного квартета и серенада № 2 для валторны, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса.

С.И. Танееву принадлежит Канцона для кларнета и струнного оркестра, А.С. Аренскому – Концертный вальс для трубы и фортепиано, а А.Н. Скрябину – Романс для валторны и фортепиано ля минор.

Огромное значение для духового исполнительства имеет творчество Игоря Стравинского (1882 – 1971). В его сочинениях нет ни одного одинакового состава инструментов. Он постоянно придумывает новые ансамблевые сочетания. Примером этому могут служить три японские песни для сопрано, двух флейт, двух кларнетов, фортепиано и струнного квартета; «Колыбельные кота» для голоса (альта) и трех кларнетов; «Прибаутки» для голоса, четырех струнных и четырех духовых (флейта, английский рожок, кларнет и фагот). Стравинскому принадлежат также три пьесы для кларнета соло; симфония для духовых инструментов (памяти Дебюсси) и концерт для фортепиано и духовых инструментов; септет для кларнета, английского рожка, фагота, скрипки, альты, виолончели и фортепиано; три песни на слова Шекспира для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альты и траурная пьеса «Памяти Дилана Томаса» («Траурные каноны») для тенора, струнного квартета и четырех тромбонов. Среди лучших инструментальных сочинений Стравинского выделяются «Черный концерт» (Ebony Concerto) для кларнета и джаза и сюита для кларнета, скрипки и фортепиано из «Истории солдата» (переложение автора). Но самым значительным произведением является октет для двух тромбонов, двух труб, двух фаготов, кларнета и флейты.

Несмотря на небольшую численность камерных и сольных произведений для духовых инструментов, они заняли свое место в истории русской музыкальной культуры и явились основанием для зарождения и роста советской сольной и камерной духовой литературы.

История развития советской музыки для духовых инструментов – это процесс формирования таких жанров, как концерт, соната, сюита, а также сочинения малой формы. Советские композиторы обращались к концертным формам, возродив традиции венских классиков.

Настоящего расцвета в послевоенный период достиг жанр концерта для духовых инструментов. Первым сочинением, написанным в данном жанре, является концерт для трубы с оркестром, соч. 113, С. Василенко (1945 год). Василенко принадлежат еще два концерта: для кларнета, соч. 135, и для валторны, соч. 136, относящиеся к 1953 году.

Среди концертов для флейты, написанных в этот период, есть сочинения: В. Зверева (1946), А. Арутюняна (1954), Д. Кирокосяна (1954), Р. Леденева (1964), В. Губаренко (1965), Э. Каппа (1965), К. Синга (1965), М. Вайнберга (1968), а также Концертино для флейты с оркестром, соч. 8, композитора О. Гордели (1957 год).

Концерты для гобоя написали: Ю. Левитин (1960), В. Будревич (1962) и Г. Киркор (1966).

Интерес представляет также «Концерт-сюита» для гобоя, струнного квартета и ударных инструментов Л. Книппера.

Кларнет получил в жанре концерта больше сочинений. Это концерты А. Каппа (1943), В. Зверева (1946), А. Комаровского (1948), В. Крюкова (1948), Я. Медыня (1948), А. Жака (1950), Б. Горбульскиса (1962), Р. Глазачева (1963), Х. Карева (1963), Л. Книппера (1967), а также концерт для кларнета с оркестром Бориса Чайковского, написанный в 1957 году.

К лучшим сочинениям для фагота относятся концерты Я. Медыня (1961), Б. Савельева (1964), Л. Книппера (1969), Б. Луппова (1971).

Несколько шире список концертов, написанных для валторны. Это произведения Я. Медыня (1949), А. Мальтера (1955), А. Арутюняна (1962), Б. Дварионаса (1963) и концерт для валторны с оркестром си-бемоль мажор, соч. 91, Р. Глиэра (1951 год).

Наибольшее количество концертов написано советскими композиторами для трубы. Это сочинения В. Щелокова (второй – седьмой концерты, 1946 – 1966), Б. Яровинского (1951), Л. Изралевица (1952), Л. Мальтера (1952), В. Крюкова (1954), Я. Медыня (1954), О. Тактакишвили (1954), А. Пахмутовой (1955), А. Муляра (1955), С. Ратнера (1964), В. Пескина (1948, 1954), М. Вайнберга (1968) и других композиторов. Наиболее ярким произведением в этом жанре является концерт для трубы с оркестром А. Арутюняна (1950 год).

Первым в репертуаре для тромбона в послевоенные годы был концерт А. Нестерова. Позже появились концерты В. Успенского, Б. Горбульскиса, Э. Мирзояна и других.

Для тубы А. Лебедев написал два концертных сочинения.

В этот период появилось несколько концертов для двух или нескольких духовых инструментов с оркестром. Среди них: концерт для валторны и кларнета А. Каппа (1946), концерт для кларнета и фагота Ю. Левитина (1949), концерт для фагота и трубы Л. Книппера (1968) и т. д.

Советские композиторы обращаются также к жанру лирической сонаты для духовых инструментов. Так, для флейты появляются «Лирическая

соната» Н. Пейко (1946), сонатины Г. Мушеля (1950) и Л. Солина (1958), сонаты Ю. Крейна (1959) и Ю. Левитина (1961).

Н. Раков сочиняет сонатину для кларнета (1960) и сонату для гобоя (1958). Также для гобоя необходимо отметить сонаты Н. Платонова (1948) и А. Рагюнаса (1960).

Для фагота сонаты написали Н. Платонов (1949) и Ю. Кремлев (1961).

Очень своеобразна и красочна одночастная соната для трубы и фортепиано Е. Голубева (1952 год). Кроме этого, для трубы написали сонаты Н. Платонов (1962), М. Мильман (1967) и сонатину Ю. Александрович (1965).

Советские композиторы писали музыку для духовых инструментов и в других жанрах. Так, сюиту для трубы и фортепиано написал в 1958 году Н. Раков. Ярким образцом советской сюиты можно считать сюиту «Весной» для флейты и симфонического оркестра, соч. 138, С. Василенко. Произведение было создано в 1956 году.

Среди лучших советских сочинений, созданных в других жанрах, выделяются Тема с вариациями для фагота и фортепиано Б. Дварионаса и ряд других произведений.

К лучшим инструментальным пьесам, созданным в данный период, относятся сочинения для флейты, кларнета и трубы Ракова. Интересные пьесы для гобоя, фагота, валторны и трубы принадлежат А. Арутюняну, для кларнета и валторны – Я. Медыню, для трубы – Б. Савельеву.

Для трубы в сопровождении фортепиано Д. Генделев написал пьесы «В народном духе» (1945), «Драматическое концертино» (1946) и «Лирическую плясовую» (1947).

Среди лучших сочинений для тромбона с фортепиано – Легенда и Скерцо А. Нестерова, Ариозо и Скерцо Б. Кожевникова и другие пьесы.

Широкие кантиленные и виртуозные возможности духовых инструментов раскрываются в лучших сочинениях малой формы композиторов Б. Антюфеева, Р. Глиэра, Ф. Витачека, А. Комаровского, В. Зверева, М. Раухвергера, В. Купревича, О. Мирошникова, И. Шахова, М. Мильмана, Л. Книппера, В. Юровского, Е. Макарова, Г. Сальникова, А. Флярковского, Т. Смирновой и других.

Наиболее интересными камерно-инструментальными сочинениями являются: Вариации на татарскую народную тему для двух фаготов В. Ширинского; трио для флейты, кларнета и фагота М. Мильмана; Три миниатюры для флейты, гобоя, кларнета и фагота Н. Ракова; квинтет-сюита для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота Т. Смирновой; Марш и

Вальс для трубы, валторны и тромбона Е. Макарова; квартет для двух труб, валторн и тромбона Б. Мокроусова; сюита для четырех труб В. Щелокова.

Таким образом, произведения советских композиторов значительно дополнили репертуар для духовых инструментов.

РАЗДЕЛ IV. ДУХОВОЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В БЕЛАРУСИ

Тема 10. Музыкальное образование и исполнительство на духовых инструментах.

В средние века в Беларуси возникают братские школы и училища, которые к XVII веку существовали во многих городах. В таких школах обучали игре на духовых инструментах. Музыканты братства играли на праздниках, свадьбах, торжественных мероприятиях, а также несли службу как военные музыканты. При братских школах создавались собственные оркестры.

Значительный вклад в обучение игре на духовых инструментах в XV – XVII вв. внесли различные инструментальные капеллы, которые состояли из скоморохов-музыкантов.

В Беларуси, как и в России, в XVIII веке вырос интерес к духовым инструментам. Наибольшее распространение получили флейта, гобой, кларнет, фагот, труба и валторна. Эти инструменты все чаще стали употребляться в оркестрах. В связи с этим появилась необходимость открытия духовых классов в частных учебных заведениях, в которых преподавали игру на этих инструментах.

Неоценимый вклад в подготовку оркестровых музыкантов внесли музыкальные школы, училища и пансионаты, которые стали создаваться в различных усадьбах помещиков, так как это благоприятным образом повлияло на дальнейшее развитие исполнительства на духовых инструментах.

В XIX столетии обучение на духовых инструментах осуществлялось в частных школах при театрах. Кроме музыкальных школ в разных городах Беларуси существовали классы духовых инструментов при различных музыкальных обществах, куда приглашались педагоги требуемых специальностей.

В начале XX века во многих городах нашей страны функционировали музыкальные школы, в которых обучали игре на духовых инструментах. Значительную роль в подготовке профессиональных кадров в республике

сыграли средние специальные музыкальные учебные заведения: Белорусский государственный музыкальный техникум (с 1937 года – Минское музыкальное училище), а также другие музыкальные училища (колледжи) в разных городах страны. Большой вклад в развитие белорусской духовой исполнительской школы внесли Республиканский лицей при БГАМ (с 1997 года – Республиканская гимназия-колледж при БГАМ) и гимназия-колледж искусств им. И.О. Ахремчика.

В 1932 году была открыта Белорусская государственная консерватория (ныне Белорусская государственная академия музыки). Это событие стало отправной точкой в становлении и развитии духового национального исполнительства в нашей стране. Первыми педагогами на кафедре духовых и ударных инструментов были приглашены бывшие воспитанники Московской и Петербургской консерваторий: Я.И. Сцегенный, И.А. Рыбкин, С.С. Марковский, М.М. Штейман, Г.К. Поповицкий, Н.Р. Погребняк. После войны в консерватории на работу были приглашены А.С. Кондрашов, П.Ф. Денисов, Ю.С. Тёмкин, М.С. Миненкова. Со второй половины XX столетия на кафедру пришли работать новые педагоги, которые продолжили традиции своих предшественников – это доцент Г.Я. Гедыльтер и доцент Н.В. Авраменко (класс флейты), профессор Б.В. Ничков (класс гобоя), профессор В.П. Скороходов и доцент И.Л. Бричиков (класс кларнета), профессор В.В. Будкевич (класс фагота), доцент В.И. Тарашкевич (класс валторны), профессор Н.М. Волков и профессор В.В. Волков (класс трубы), профессор Р.А. Лагонда (класс тромбона), доцент П.Ф. Дударенко (класс тубы), профессор Л.М. Клиндухова (класс ударных инструментов) и многие другие. Некоторые из них и сейчас продолжают работать в Белорусской государственной академии музыки.

Помимо БГАМ значительный вклад в развитие духовой инструментальной культуры Беларуси внесли преподаватели кафедры духовой музыки Белорусского государственного университета культуры и искусств, который был основан в 1975 году.

Все эти учебные заведения за годы своего существования подготовили много профессиональных исполнителей на духовых и ударных инструментах.

Большую роль в совершенствовании педагогического мастерства преподавателей классов духовых инструментов имеет методическая и научная работа. Особого внимания заслуживают методические труды педагогов-духовиков Белорусской государственной академии музыки и Белорусского государственного университета культуры и искусств, которые внесли свой вклад в развитие духового инструментального искусства. Среди

них необходимо отметить работы Б.В. Ничкова: монография «Духовая инструментальная культура Беларуси» (2003 год), «Мои учителя – выдающиеся гобоисты И.М. Данскер, И.Ф. Пушечников, А.В. Петров» (2006 год), «В помощь молодым преподавателям духовых классов» (2016 год); В.П. Скороходова: «Советы моим ученикам» (2009 год), «Мастерство кларнетиста» (2012 год), «Мастер-класс профессора Скороходова» (2014 год); Н.М. Волкова «Исполнительская артикуляция при игре на трубе»; П.Ф. Дударенко «Развитие и становление исполнительства на трубе (в контексте европейской музыкальной культуры XIX – XX вв.)»; Л.М. Клиндуховой «Школа игры на малом барабане» (1997 год), «Методика обучения игре на ударных инструментах: программа для музыкальных вузов» (2002 год) и др.

Тема 11. Духовые инструменты в творчестве композиторов Беларуси.

Огромная роль в становлении и формировании концертного репертуара для духовых и ударных инструментов с фортепиано принадлежит композиторам Беларуси. Так, Н.И. Аладов в 1952 году сочинил две пьесы для деревянных духовых инструментов с фортепиано – Скерцино для флейты и «Песню без слов» для гобоя. В 1954 году он написал марш «Сваток» для трубы с фортепиано. Позже – Вариации для валторны и для тромбона. В 1957 году Аладов сочинил два Романса для кларнета и гобоя с фортепиано, а в 1960 – две пьесы для валторны и две для трубы.

Е.А. Глебов написал «Экспромт» для кларнета с фортепиано в 1956 году. Позже им были написаны Ариетта для валторны и фортепиано, а также «Полет» и Маленький вальс для трубы и фортепиано.

Пять пьес для кларнета с фортепиано написал Е.Г. Дегтярик. С.В. Полонский сочинил пьесы для духовых инструментов с фортепиано, из которых три – для трубы, две – для гобоя и две – для валторны.

Л.М. Абелиович создал Лярго для флейты, Интермеццо для кларнета и Скерцино для фагота.

Начиная с 1960-х годов, композиторы Беларуси стали создавать более сложные сочинения. Л.Ф. Сурус написал два виртуозных произведения – Концертную пьесу для флейты и Рондо для кларнета с фортепиано.

В 1974 году А.В. Богатырев пишет две пьесы для фагота с фортепиано (Скерцо и Полифонический этюд). Г.М. Вагнер сочинил «Напев» для валторны и «Белорусскую мелодию» для трубы с фортепиано, а также цикл пьес для флейты, гобоя и кларнета с фортепиано. Для гобоя, кларнета и трубы с фортепиано писал музыку К.Д. Тесаков.

Также весомый вклад в развитие концертного репертуара для духовых инструментов с фортепиано внесли такие композиторы, как В.П. Кондрусевич, Л.К. Шлег, Г.К. Горелова, А.Ю. Мдивани, Н.Д. Васючков, В.А. Доморацкий, С.П. Бельтюков, Л.Ф. Мурашко и др.

Кроме сочинений с фортепиано, композиторы Беларуси создавали сольные произведения для духовых инструментов. Например, для гобоя С.А. Кортес написал сюиту «Маски», а Г.К. Горелова – сюиту «Снетогорские фрески». В 1981 году В.В. Кузнецов сочинил «Звуковое эссе № 1» для бас-кларнета и в 1982 году – «Монолог для гобоя соло».

Для сольного гобоя писали также Д.Б. Смольский и Л.К. Шлег. Для флейты В.В. Дорохин написал Сюиту в 4-х частях. Для фагота сочинил Поэму Г.Е. Ермаченков.

Композиторы Беларуси уделяли особое внимание камерно-инструментальному жанру. Этому свидетельствует музыка для различных составов ансамблей с участием исполнителей на духовых инструментах.

Так, для ансамбля деревянных духовых инструментов сочиняли музыку следующие белорусские композиторы: Н. И. Аладов, Г. Е. Ермаченков, В. Н. Корольчук, Н. К. Литвинов, Д. Б. Смольский, Г. Ф. Сурус.

В 1955 году Н.И. Аладов создал Две пьесы До мажор (ор.75): 1. Скерцо («Бабушка») и 2. Анданте («Внучка») для квартета деревянных духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет и фагот), а в 1958 году сочинил два Скерцо: Ми-бемоль мажор (ор.90) и Фа мажор (ор.108) для 2 флейт и 2 кларнетов.

В 1966 году Г.Ф. Сурус сочинил Прелюдию и фугу для квартета деревянных духовых инструментов. Еще один квартет для флейты, гобоя, кларнета и фагота написал В.Н. Корольчук в 1988 году. Д.Б. Смольский в 1999 году создал произведение «К вопросу о взаимопонимании» для флейты и фагота.

Для ансамбля деревянных духовых инструментов пишет Г.Е. Ермаченков: для квартета в 1993 году – Сюиту «Край журавлиный», а для октета в 1995 – «Легенду» и в 1996 году – 5 миниатюр. Также для октета (2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота) писал Н.К. Литвинов: в 1998 году – Концертную пьесу, а в 1999 – Адажио.

Белорусские композиторы пишут музыку и для ансамблей медных духовых инструментов. Так, в 1960 году, у Аладова появляется Полька-юмореска Си-бемоль мажор (ор.114 № 4) для 2 труб и 2 валторн. В 1977 году первым в нашей стране для квартета медных духовых инструментов пишет Фугу В. П. Кондрусевич (2 трубы, валторна и тромбон). Произведение «Партита» для 2 труб, валторны, тромбона и тубы в 1988 году создал

композитор В. А. Доморацкий. Квинтеты для аналогичного состава пишут в 1990 году А. И. Дмитриев и В. Н. Корольчук, а спустя 8 лет Дмитриев сочиняет «Серенаду».

Кроме этого, появляются произведения для смешанного состава деревянных и медных духовых инструментов. В 1960 году П. П. Подковыров сочинил Квинтет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны. «Вариации для духовых» пишет в 1971 году Д. Б. Смольский, а в 1979 цикл «Дударик» для различных ансамблей духовых инструментов – К. Д. Тесаков. Белорусский композитор С. П. Бельтюков в 1992 году сочинил произведение «Эскизы-2» для флейты, гобоя и тромбона.

Первым композитором в Беларуси, написавшим произведение для четырех однородных инструментов, стал П. П. Подковыров. В 1966 году он сочинил Квартет для 4 флейт. В 1967 композитор Л. К. Шлег написала Ансамбль для квартета валторн. Значительно позже, в 1991 году Гимн для 4 труб пишет А. И. Дмитриев.

Квартеты для однородных инструментов писали также В. П. Кондрусевич, А. Н. Зарубко и Г. К. Горелова. Так, в 1994 году Кондрусевич сочинил Сюиту для квартета саксофонов, а Зарубко «Полесский эскиз» для квартета фаготистов. В 1997 году Горелова пишет Триптих для 4 труб, а в 1998 – Фанфары для 3 труб.

Писали композиторы камерно-инструментальную музыку и для духовых инструментов в сопровождении фортепиано. В 1966 году И. И. Кузнецов сочинил «Танец зайчиков» для 2 труб с фортепиано. Л. К. Шлег в 1980 году написала Ансамбль для 2 фаготов и фортепиано, а в 1981 – сюиту «Календарные песни» для 2 валторн и фортепиано. В 1983 году появляются у С. П. Бельтюкова Вариации для флейты, кларнета и фортепиано. Для 5 флейт и фортепиано в 1996 году пьесу «Застывшая музыка» пишет Корольчук.

Также для духовых инструментов с фортепиано писали Л. М. Абелиович, А. В. Богатырев, Д. Р. Каминский, А. Е. Туренков.

Развитию камерно-инструментальной музыки для духовых инструментов способствовал Пленум композиторов Беларуси, который состоялся 19 января 1998 года. Для него были написаны: «Острошицкий концерт» для 2 флейт, фагота и клавесина В. В. Дорохина и «Легенда» для октета деревянных духовых инструментов (2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота) Г. Е. Ермаченкова.

Специально для VI Международного конкурса камерных ансамблей в Сморгони в 1999 году были написаны следующие произведения: Ноктюрн для гобоя, фагота и фортепиано В. А. Войтика, «Колыбельная» и «Парафраз»

для кларнета, фагота и фортепиано Н. К. Литвина. Также для этого конкурса Горелова сочинила Триптих для квартета трубачей и Корольчук «Эскизы».

К IV Фестивалю камерной музыки «Музы Несвижа», который состоялся в 1999 году, для октета деревянных духовых инструментов Тесаков написал «Озорную увертюру», а Ермаченков – поэму «Несвиж». К V Фестивалю, который прошел в 2000 году, композитор Горелова сочинила Пять пьес для 5 труб и тубы, а Ермаченков – Новеллу для квинтета флейт.

В жанре камерно-инструментальной музыки для духовых инструментов работали А. И. Безенсон, В. И. Будник, О. Н. Елисеенков, Э. Б. Зарицкий, Л. К. Захлевный, В. И. Каретников, И. М. Лученок, А. Г. Новохрост, В. В. Серых, О. М. Чиркун.

Таким образом, можно констатировать тот факт, что композиторы Беларуси заложили основу национальной композиторской школы камерно-инструментальной музыки, тем самым расширив репертуар исполнителей на духовых инструментах.

Кроме камерных, концертных и сольных сочинений для духовых инструментов композиторы Беларуси внесли большой вклад в становление и развитие концертного репертуара духового оркестрового исполнительства. Так, П.П. Подковыров в 1945 году написал первый белорусский марш для духового оркестра «Радость победе», а в 1948 году еще один марш сочинил Н.Н. Чуркин.

Фестивальный, Юбилейный и Концертный марши для духового оркестра написал Е.А. Глебов. Вариации для духового оркестра «Чего хочешь – того просишь» сочинил Н.И. Аладов и две пьесы (Праздничный марш и Праздничный вальс) – Г.Ф. Сурус.

Ряд сочинений для духового оркестра создал И.М. Лученок: «Биатлон», «Динамо», «Юность планеты» и «Олимпиада». Фантазию и Концертную польку написал Р.Д. Каминский.

Э.А. Казачков сочинил 16 произведений для духового оркестра, среди которых наиболее значительными являются сюита «Белорусская мозаика» и поэма «Героическая».

Несколько произведений для духового оркестра написал В.В. Кузнецов, среди которых «Maestoso». К.Д. Тесаков сочинил для большого духового оркестра Симфонию № 7.

Для духового оркестра создавали произведения также С.П. Бельтюков, А.И. Дмитриев, Э.В. Носко, В.В. Прохоров, Л.К. Захлевный.

Таким образом, композиторы Беларуси внесли значительный вклад в развитие духовой инструментальной культуры.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1. Тематика семинарских занятий

Тема 1. Духовое инструментальное искусство в Западной Европе с XVII века

ЛИТЕРАТУРА:

1. Левин, С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 2 / С.Я. Левин. – Л., 1983. – 190 с.
2. Усов, Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю.А. Усов. – М., 1978. – 184 с.

Тема 2. Духовая инструментальная культура России

ЛИТЕРАТУРА:

1. Левин, С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 1 / С.Я. Левин. – Л., 1973. – 264 с.
2. Усов, Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю.А. Усов. – М., 1975. – 199 с.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов

- Сделать обзор Республиканских и Международных конкурсов исполнителей на духовых инструментах.
- Составить список выдающихся исполнителей на духовых инструментах (отдельно каждому по его специальности).
- Подготовить реферат на предложенную тему.

Для последующего обсуждения студенту необходимо прочесть и изучить следующие книги:

1. Толмачев, Ю.А., Дубок, В.Ю. Духовые инструменты. История исполнительского искусства / Ю.А. Толмачев, В.Ю. Дубок. – Лань, 2015. – 288 с.
2. Квашнин, К.А. История педагогики музыкального исполнительства на духовых инструментах / К.А. Квашнин. – М.: Русайнс, 2020. – 246 с.
3. Мдивани, Т.Г. [и др.] Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – начало XXI века / Т.Г. Мдивани [и др.]. – Минск: Беларус. навука, 2012. – 560 с.

Эта работа направлена на развитие аналитических способностей студента, чтобы он мог выделить главное в прочитанном материале и грамотно рассказать.

4.2 Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов направлена на углубление их знаний, расширение кругозора, формирование навыков самостоятельного поиска и обработки информации.

Самостоятельная работа студентов в рамках учебной дисциплины «История и теория исполнительства на духовых инструментах» включает в себя следующие формы:

- изучение материала учебной дисциплины;
- подготовку к зачёту.

Изучение материала учебной дисциплины подразумевает работу студента с печатной литературой, электронными информационными ресурсами и ресурсами Интернета.

Подготовка к зачёту требует овладения теоретическими знаниями, а также глубокого изучения студентом рекомендуемой печатной и электронной литературы.

4.3 Перечень рекомендуемых средств диагностики

Основными средствами диагностики освоения знаний и овладения необходимыми навыками по учебной дисциплине «История и теория исполнительства на духовых инструментах» являются:

- контролируемые самостоятельные задания;
- устный опрос во время занятий;
- тестовые задания;
- выполнение заданий (рефератов) по рекомендации преподавателя;
- подготовка письменных контрольных заданий;
- зачёт.

4.4 Тематика рефератов по учебной дисциплине «История и теория исполнительства на духовых инструментах»

Темы рефератов:

1. Появление первых духовых инструментов и дальнейшее их распространение;
2. Предшественники современных духовых инструментов;
3. Эволюция конструкций духовых инструментов;
4. Развитие ансамблевого исполнительства на духовых инструментах;
5. Духовые инструменты в оркестровой практике;
6. Виднейшие педагоги-духовики ведущих учебных заведений;
7. Сочинения для духовых инструментов композиторов Западной Европы;
8. Известные исполнители на духовых инструментах;
9. Система музыкального образования и обучение на духовых инструментах в Республике Беларусь;
10. Произведения для духовых инструментов композиторов Беларуси.

4.5 Перечень теоретических вопросов к зачету

1. Цель, задачи и содержание дисциплины «История и теория исполнительства на духовых инструментах»;

2. Возникновение и дальнейшее распространение духовых инструментов;
3. Духовые музыкальные инструменты Древнего мира;
4. Музыкально-инструментальная культура эпохи Средневековья;
5. Духовые инструменты Западной Европы V – XIV веков;
6. Музыкально-исполнительская практика средневекового города;
7. Духовые инструменты эпохи Возрождения;
8. Развитие исполнительства на духовых инструментах XIV – XVI веков;
9. Искусство игры на духовых инструментах в Западной Европе с XVII века;
10. Развитие жанра камерно-инструментальной музыки для духовых инструментов;
11. Становление духовых инструментов в оркестрово-исполнительской культуре;
12. Духовые инструменты в инструментальной музыке;
13. Духовые инструменты в творчестве крупнейших композиторов первой половины XVIII века;
14. Духовые инструменты в творчестве композиторов венской классической школы;
15. Духовые инструменты в творчестве композиторов конца XIX – начала XX века;
16. Инструментальная реформа XIX века и совершенствование конструкций деревянных духовых инструментов;
17. Инструментальная реформа XIX века и совершенствование конструкций медных духовых инструментов;
18. Формирование европейских центров обучения игре на духовых инструментах;
19. Исполнительские и педагогические школы Западной Европы XIX столетия;
20. Выдающиеся педагоги-духовики Западной Европы;
21. Известные исполнители на духовых инструментах в Западной Европе;
22. Этапы становления духового инструментального искусства в России;
23. Исполнительство на духовых инструментах в России до 1917 года;
24. Открытие первых профессиональных учебных заведений в России;
25. Формирование исполнительской школы игры на духовых инструментах в России.
26. Крупнейшие педагоги Московской и Петербургской (Ленинградской) консерваторий;
27. Становление советской школы игры на духовых инструментах;
28. Исполнительское искусство на духовых инструментах XX века;

29. Духовые инструменты в творчестве русских композиторов;
30. Духовые инструменты в творчестве советских композиторов;
31. Зарождение и развитие духовой инструментальной культуры в Беларуси;
32. Формирование отечественной школы игры на духовых инструментах;
33. Обучения на духовых инструментах в ДМШ и ДШИ в Беларуси;
34. Духовые классы в средних специальных учебных заведениях нашей страны;
35. Обучение исполнительству на духовых инструментах в высших учебных заведениях Республики Беларусь;
36. Выдающиеся педагоги-духовики РБ;
37. Современное исполнительство на духовых инструментах в Беларуси;
38. Произведения для духовых инструментов белорусских композиторов;
39. Произведения камерно-инструментального жанра для духовых инструментов белорусских композиторов;
40. Репертуар для духового оркестра белорусских авторов.

4.6 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

Оценка “зачтено”

Студент продемонстрировал всесторонние, систематизированные, глубокие и полные знания учебного программного материала, ответил на все дополнительные вопросы. Принимал активное участие на практических занятиях, выполнил все самостоятельные задания.

Оценка “не зачтено”

Студент допустил ошибки в определениях, было непонимание отдельных вопросов, фрагментарность знаний, ответ на теоретические вопросы был возможен только при помощи преподавателя. Недостаточно полный объем знаний в рамках образовательного стандарта, знание части основной литературы; пассивность на практических занятиях; низкий уровень выполнения самостоятельных заданий. Выполнение задания не соответствует теме, форме и содержанию.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа для специальности 1-18 01 01 Народное творчество, направления специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализация 1-18 01 01 01-02 02 Инструментальная музыка духовая

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «История и теория исполнительства на духовых инструментах» занимает важное место в комплексе учебных дисциплин и является частью образовательного процесса подготовки квалифицированных специалистов в области духового инструментального искусства. Содержание данной учебной дисциплины предполагает знакомство с историей возникновения духовых инструментов и становлением духового инструментального искусства в Западной Европе, России и Беларуси, освещает вопросы развития педагогических и исполнительских школ.

Учебная дисциплина «История и теория исполнительства на духовых инструментах» находится в тесной взаимосвязи с такими учебными дисциплинами, как «Оркестровая и ансамблевая литература», «История и теория дирижерского исполнительства», «Методика преподавания спецдисциплин», «Изучение педагогического репертуара» и др. Усвоение студентами материала по учебной дисциплине «История и теория исполнительства на духовых инструментах» обеспечивает теоретическую основу для дальнейшей профессиональной деятельности и формирует определенный уровень практической подготовки будущего специалиста.

Освоение разделов учебной дисциплины «История и теория исполнительства на духовых инструментах» должно обеспечить формирование следующих академических и профессиональных компетенций. Владеть вопросами теории духового исполнительства,

основами обучения игры на духовом инструменте, уметь анализировать нотную литературу и быть способным создавать авторскую трактовку музыкального произведения.

Цель учебной дисциплины – приобретение студентом необходимых историко-теоретических знаний и формирование целостного представления о духовой инструментальной культуре.

Задачи учебной дисциплины:

- познакомить студентов с историей возникновения и развития духовых инструментов;
- дать представления об основных этапах развития духовой инструментальной культуры;
- воспитать художественно-эстетический вкус на лучших образцах музыкальных произведений для духовых инструментов;
- приобрести необходимые знания по ансамблевой и оркестровой литературе для духовых инструментов;
- углубить знания о становлении и развитии исполнительских школ на духовых инструментах;
- сформировать умения использовать теоретические и практические знания в области духовой инструментальной культуры;

В результате изучения учебной дисциплины студент должен *знать*:

- историю развития духового инструментального искусства;
- ведущих представителей духовой инструментальной культуры (педагогов, исполнителей, композиторов);
- лучшие образцы духовой инструментальной музыки;

уметь:

- свободно ориентироваться в теоретическом и фактологическом материале;

- использовать его для характеристики процессов, которые происходят на современном этапе в области духового инструментального искусства;

владеть:

- рациональными методами поиска, отбора и использования информации в области истории и теории исполнительства на духовых инструментах;
- практическими навыками анализа основного репертуара для духовых инструментов русских, белорусских и зарубежных композиторов.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «История и теория исполнительства на духовых инструментах» всего предусмотрено 106 часов, из которых 62 – аудиторные (48 часов – лекционные и 14 часов – семинарские) занятия. Для студентов заочной формы обучения учебная дисциплина рассчитана на 106 часов, из которых 14 часов аудиторные занятия (10 часов – лекции, 4 – семинарские).

Предусмотрено выполнение курсовой работы.

Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – зачет.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
Дневная форма получения образования

Название темы	Количество аудиторных часов				Форма контроля знаний
	Всего	Лекции	Семинарские занятия	УСР	
<i>Введение</i>	1	1			
<i>Раздел I. Возникновение духовых инструментов и дальнейшее их развитие</i>					
Тема 1. Зарождение и становление духовых инструментов	3	1		2	устный опрос
Тема 2. Развитие духового исполнительского искусства V – XVI вв.	4	2	2		
<i>Раздел II. Духовое инструментальное искусство в Западной Европе с XVII века</i>					
Тема 3. Духовые инструменты в ансамблевой и оркестровой исполнительской культуре	4	2		2	устный опрос
Тема 4. Духовые инструменты в творчестве крупнейших композиторов Западной Европы	6	4		2	письменный опрос
Тема 5. Духовая инструментальная реформа	8	4	2	2	реферат

Тема 6. Формирование европейских центров обучения игре на духовых инструментах	6	4	2		
<i>Раздел III. Духовое инструментальное искусство в России</i>					
Тема 7. Духовое инструментальное исполнительство в России	6	4	2		
Тема 8. Исполнительское искусство и педагогика	6	4	2		
Тема 9. Духовые инструменты в творчестве русских и советских композиторов	6	4		2	устный опрос
<i>Раздел IV. Духовое инструментальное искусство в Беларуси</i>					
Тема 10. Музыкальное образование и исполнительство на духовых инструментах	6	4	2		
Тема 11. Духовые инструменты в творчестве композиторов Беларуси	6	4		2	устный опрос
Всего	62	38	12	12	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
Заочная форма получения образования

Название темы	Количество аудиторных часов			
	Всего	Лекции	Семинарские занятия	УСР
<i>Введение</i>	0,5	0,5		
<i>Раздел I. Возникновение духовых инструментов и дальнейшее их развитие</i>				
Тема 1. Зарождение и становление духовых инструментов	2,5	0,5		2
Тема 2. Развитие духового исполнительского искусства V – XVI вв.	2,5	0,5		2
<i>Раздел II. Духовое инструментальное искусство в Западной Европе с XVII века</i>				
Тема 3. Духовые инструменты в ансамблевой и оркестровой исполнительской культуре	4,5	0,5		4
Тема 4. Духовые инструменты в творчестве крупнейших композиторов Западной Европы	7	1		6
Тема 5. Духовая инструментальная реформа	6	1	1	4
Тема 6. Формирование европейских центров обучения игре на духовых инструментах	6	1	1	4

<i>Раздел III. Духовое инструментальное искусство в России</i>				
Тема 7. Духовое инструментальное исполнительство в России	6	1	1	4
Тема 8. Исполнительское искусство и педагогика	7	1		6
Тема 9. Духовые инструменты в творчестве русских и советских композиторов	7	1		6
<i>Раздел IV. Духовое инструментальное искусство в Беларуси</i>				
Тема 10. Музыкальное образование и исполнительство на духовых инструментах	6	1	1	4
Тема 11. Духовые инструменты в творчестве композиторов Беларуси	7	1		6
Всего	62	10	4	48

5.2 Основная литература

1. Асафьев, Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б.В. Асафьев. – М.: Музыка, 1965. – 144 с.
2. Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л.А. Баренбойм. – М.: Музыка, 1974. – 336 с.
3. Берни, Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии / Ч. Берни. – М.: Музгиз, 1961. – 204 с.
4. Берни, Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Ч. Берни. – М.: Музыка, 1967. – 290 с.
5. Благодатов, Г. История симфонического оркестра / Г. Благодатов. – Л.: Музыка, 1969. – 312 с.
6. Блох, О.А. Музыкальное исполнительство и педагогика / О.А. Блох. – М.: МГУКИ, 2009. – 188 с.
7. Квашнин, К.А. История педагогики музыкального исполнительства на духовых инструментах / К.А. Квашнин. – М.: Русайнс, 2020. – 246 с.
8. Левин, С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 1 / С.Я. Левин. – Л., 1973. – 264 с.
9. Левин, С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 2 / С.Я. Левин. – Л., 1983. – 190 с.
10. Методика обучения игре на гобое / М. Закопец, В. Клоков, Л. Закопец, В. Закопец. – Львов: ЛГМА, ЛГМУ, 2001. – 266 с.
11. Ничков, Б.В. Духовая инструментальная культура Беларуси / Б.В. Ничков. – Мн.: Белорусская государственная академия музыки, 2003. – 426 с.
12. Розенберг, А. К истории обучения игре на духовых инструментах в России XVIII века / А. Розенберг // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Труды. Вып. 24. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1976. – С. 266-286.

13. Толмачев, Ю.А., Дубок, В.Ю. Духовые инструменты. История исполнительского искусства / Ю.А. Толмачев, В.Ю. Дубок. – Лань, 2015. – 288 с.
14. Усов, Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю.А. Усов. – М.: Музыка, 1978. – 184 с.
15. Усов, Ю.А. История отечественного исполнительства / Ю.А. Усов. – М.: Музыка, 1975. – 199 с.
16. Черных, А. Советское духовое инструментальное искусство / А. Черных. – Москва: Советский композитор, 1989. – 320 с.
17. Чулаки, М. Инструменты симфонического оркестра / М. Чулаки. – Спб.: Композитор, 2005. – 224 с.

5.3 Дополнительная литература

1. Архангельский, И.П. Организация духовых оркестров и обучение игре на духовых инструментах: метод. реком. для руководителей самодеятельных духовых оркестров и преподавателей ДМШ / И.П. Архангельский. – Мн.: РМК, РНМЦ, 1981. – 69 с.
2. Беленов, Л.Д. Вопросы методики обучения на игре на духовых инструментах в консерваториях Франции / Л.Д. Беленов // Проблемы высшего музыкального образования. Сб. трудов. Вып. 19. – М., 1975. – С. 139-158 / ГМПИ им. Гнесиных;
3. Березин, В. Некоторые проблемы исполнительства в классическом духовом квинтете (флейта, гобой, кларнет, валторна, фагот) / В. Березин // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 10. М.: Музыка, 1991. – С. 146-167.
4. Благовещенский, И.В. Некоторые вопросы музыкального искусства / И.В. Благовещенский. – Мн.: Наука и техника, 1965. – 162 с.
5. Болотин, С.В. Энциклопедический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. 2-е изд., доп. и перераб. / С.В. Болотин. – М., 1995. – 358 с.
6. Вертков, К.А. Русская роговая музыка / К.А. Вертков. – Л.: Музгиз, 1948. – 83 с.
7. Ветлицына, И.М. Некоторые черты русской оркестровой культуры XVIII века / И.М. Ветлицына. – М.: Музыка, 1987. – 96 с.
8. Гузий, В.М. Исполнительство на духовых и ударных инструментах в диссертационных исследованиях / В.М. Гузий. – Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2013. – 64 с.
9. Гусев, Ю.А. История ансамблевого исполнительского искусства на духовых инструментах: учебное пособие / Ю.А. Гусев. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Скрибина, 2017. – 136 с.

- 10.Иванов, В.Д. Словарь музыканта-духовика / В.Д. Иванов. – М.: Музыка, 2007. – 127 с.
- 11.Квашнин, К.А. Эволюция методологических аспектов педагогики музыкального исполнительства на духовых инструментах / К.А. Квашнин. – М.: Русайнс, 2021. – 259 с.
- 12.Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.
- 13.Усов, Ю. Воспитание исполнителей на духовых инструментах в Московской консерватории (1866-1916) / Ю. Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. Вып. 2. Под ред. Ю. Усова. – М., 1966.
14. Усов, Ю. Воспитание исполнителей на духовых инструментах в Московской консерватории (1916-1967) / Ю. Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 3. – М., 1971.