

8. Мельник Л. Українське бароко в просценіумі сучасного музичного мистецтва (опера О.Козаренка «Час покаяння») / Лідія Мельник/ [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.anthropos.net.ua/jspui/bitstream/123456789/1027/1/109-114_Melnyk.pdf
9. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В.Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
10. Павлишин С. Композитори-лірики / Стефанія Павлишин // Музыка. – 1993. – №3. – С. 3–4.
11. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е.Ручьевская. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1977. – 159 с.
12. Чекан О.Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : дис... канд. мистецтвознав. – 17.00.03 – Музичне мистецтво ; НМАУ імені П. І. Чайковського / Чекан Олена Ернестівна. – К., 1999. – 187 с.
13. Чекан Ю.І. Інтонаційний образ світу: монографія / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.
14. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки / Юрій Чекан // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В.І.Рожок, В.Т.Посвалюк та ін. ; упоряд. О.І.Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 6–18.
15. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка / Юрій Чекан // Музыка. – 1996. – №3. – С. 3, 15.
16. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка / Наталія Швець-Савицька // Наукові збірки ЛДМА ім. М.Лисенка. – Вип. 10. Musica humana : зб. ст. кафедри муз. україністики. – Число 2. – Л., 2005. – С. 360–365. – (Серія «Історія української музики». – Вип. 13 : дослідження).

В статтє проанализированы жанрово-стилевые источники и композиционные особенности симфонических произведений Александра Козаренко рубежа 1980-х–1990-х годов («Chaconne», «Epistles»), Концерт для скрипки с оркестром). Осуществлено их сравнение с ключевыми камерными произведениями композитора соответствующего периода.

Ключевые слова: жанрово-стилевая модель, симфонизм, тембровая драматургия, жанровое варьирование темы.

The paper explores the genre and stylistic sources and compositional features of symphonic works by Olexandr Kozarenko the late 1980s and early 1990s («Chaconne», «Epistles», Concerto for Violin and Orchestra). Researcher compared them with main chamber works by composers of the same period.

Key words: genre-style model, symphony, drama timbre, genre variation of the theme.

УДК 785.16

Денисенко Ярина

СИНТЕЗ ФОЛЬКЛОРНИХ ТА АКАДЕМІЧНИХ ТРАДИЦІЙ У ГОБОЙНОМУ ВИКОНАВСТВІ БАЛКАНСЬКИХ КРАЇН

Виконавство на гобої, є результатом складних процесів становлення європейського інструменталізму. Одним з витоків традиції професійного духового виконавства, зокрема, гобойного, є народна музика У музичному мистецтві ХХ століття можна спостерігати явища академізації музичних інструментів, традиційно уживаних у фольклорному музикуванні. Якщо академічна сфера позначена уніфікацією музичної мови, то у фольклорному інструментальному мистецтві різних країн сьогодні відбуваються власні процеси.

Для музичної культури Балкан знаковим є паралелізм розвитку академічної та фольклорної традицій: так, музикування на зурлі та гайде, стало виразником оригінальної музичної естетики балканських країн. Сучасні професійні балканські гобоїсти активно поєднують практику концертування у академічних і популярних жанрах, і така тенденція визначає перспективи розвитку національної та універсальної музичної культури.

Ключові слова: синтез, духове виконавство, фольклорна традиція, країни Балкан, національні духові школи, гобой.

Тема синтезу, інтегрування національних виконавських шкіл у річище світової культури є достатньо очевидною за своєю спрямованістю, як, і навпаки, тема синтезу світових культурних традицій – в окремі національні культури. Інтегративна тенденція, як відомо, є основою універсалізації культури і одним з чільних напрямків розвитку сучасного мистецтва. Говорячи про синтез, інтеграцію, ми не можемо оминати феномену спільного у етногенезі різних народів, що сягає глибинного рівня походження мистецтва.

Щодо специфіки виконавських традицій, – синтетична природа їх є безумовною; чим «давніша» історія музичного інструменту, тим визначенішою є виконавська практика на ньому, тим більше культурних зв'язків та взаємовпливів «живлять» естетику виконання та розсувають полюси «самоусвідомлення» музиканта-виконавця. Такою є історія гобою, складного і багатого за своїми можливостями духового інструменту, специфічного носія певної виконавської культури.

Розуміючи виконавство як спосіб діалогічного спілкування зі світом культури, а інтерпретаційну діяльність – як діалог традицій, ми укладаємо методологічні основи дослідження феномену становлення виконавської гобойної школи – як складного об'єкту художньої творчості*.

Індивідуальність засобів самовираження складає стильову неповторність кожного видатного виконавця, – і це стосується не тільки солістів, але і практики ансамблевого, оркестрового звучання (виконавського мовлення). Поняття індивідуального у виконавському «мовленні» достатньо широке за змістом; воно охоплює всі складові виконавської практики – культуру звуковидобування, фразування та артикуляції, розуміння структури та агогіки тексту; врешті, що найголовніше, виконавець повинен володіти індивідуальним тембром та індивідуальною манерою гри на інструменті.

Так, наприклад, одним з методологічних завдань роботи англійської дослідниці та гобойки Р.А.Фіцджеральд «Виконавська залежність від тембру: ідентифікація акустичних показників для розрізнення гобойного тембру» стало виявлення об'єктивних критеріїв індивідуальної манери звучання, встановлення персональних показників тембру виконавця; зокрема, Р.А.Фіцджеральд пише, що найчутливіше вухо спеціаліста здатне суб'єктивно розрізнити жанрові особливості виконання, фразування, артикуляцію, тембр інструменту, манеру прикрашання звуку та інші виконавські прийоми [9, с. 15].

Водночас, кожна виконавська манера несе у собі «багаж традицій», що збагачує її персональні якості – досвідом багатьох поколінь музикантів, багатьох культурних надбань як академічного, так і фольклорного музикування, особливостями «генези» інструменту щодо історії становлення національних шкіл гри та ін.

Один з найдавніших інструментів світової культури, сучасний гобой є результатом складного шляху удосконалень і синтезу традицій, що відбувались в контексті процесів розвитку інструментальної європейської музики. Метою цих удосконалень, передусім, було розширення тембрового спектру гобою, посилення його виразності та інтонаційності**.

Одним з витоків збагачення традиції професійного духового виконавства, зокрема, на гобой, є народна музика. Відомі світові традиції музикування на народних гобоях, що були попередниками та прототипами барокового гобою та сучасного типу інструменту. Зокрема, Д.Браун розрізняє три типи фольклорних інструментів гобойного типу, які мають як спільні ознаки, так і відмінності. Це ближньосхідні (іранські, турецькі, марокканські), китайські та індійські версії*** [1].

У музичному мистецтві ХХ століття можна спостерігати явища академізації музичних інструментів, традиційно уживаних у фольклорному музикуванні. Якщо академічна сфера позначена уніфікацією музичної мови і музичних ідей, то у фольклорному напрямку інструменталізму у різних

* «...Аналіз культури як предмету філософського осмислення сьогодні неможливий... поза усвідомлення буття культури як порівняння та внутрішнього діалогізму її розвитку»(С.Гатальська). Саме діалог як «взаємопроникнення смислів, природжених людині й відтворюваних культурою в різноманітних формах» є основою будь якого еволюційного процесу. Сучасний виконавський процес, що є частиною еволюційного процесу становлення культури (Т.Адорно, К.Гурліт, В.Гумбольдт). Сьогодні він розгортається в душі постмодерністичних ідей, однією з типологічних ознак постмодерністичного мистецтва є його зв'язок з традиціями та синтетичність мистецтва. В цьому контексті виконання і сприйняття музики стає частиною постійного діалогу між суб'єктами світової культури. Відбувається актуалізація духовних цінностей, що через виконавство, яке можна розцінювати як «акт духу», постійно відновлювану роботу духу, створює «спрямований уперед розвиток, рушієм якого є духовна сила кожного мовця» [10].

** Хоча відомо, що і у позаєвропейській музиці (культури Передньої Азії, Китаю, Кавказу, Середньої Азії та ін.) спостерігаються процеси «осучаснення» традиційних (народних) гобоеподібних інструментів та їх використання у професійній симфонічній та камерній музиці як носіїв «знакового» тембру, близького до голосів природи та людини (наприклад, у творчості Ф.Караєва, А.Тертеряна, Ф.Сардарова, А. Алізаде, деяких китайських композиторів тощо).

*** У багатьох країнах існують різноманітні назви народного гобою; найбільш розповсюджені *raita* або *ghaita* (Марокко, Магриб), *zakra* (Туніс), *mizmar* (Єгипет, Ліван, Сирія, Ірак), *Zurna* (Турція, Греція, Вірменія), *Zurla* (Балкани), *Sorna* (Іран, Афганістан) та ін. [1].

країнах сьогодні відбуваються власні процеси.

Український дослідник історії та теорії баянно-акордеонного виконавства А.Куліш, зокрема, відзначає: багатівкова еволюція сербського інструменталізму (наявність різноманітних ансамблів й широке використання багатьох інструментів, зокрема, гусле, гайде, фрула, скрипка та інші) свідчать про спадкоємність інструментальних тембрально-фактурно-артикуляційних витоків баянно-акордеонного мистецтва в Сербії. Зокрема, це виявляється у проявах фігураційної орнаментики, у трелях і мордентах, які знаходяться як на тон, півтора, так і на півтону (на гусле й менше півтону) від основного звуку і є впливом фольклорного інструментального мистецтва, зокрема, духового інструменталізму*.

«Серед інструментів, найважливіших в культурному житті сербів, здатних втілити всю специфіку народних мелодій, та таких, що впливають на паралельний розвиток академічного баянного виконавства, особливо у жанрі кола, насамперед, слід назвати *фрулу*. Цей духовий дерев'яний інструмент з великими технічними можливостями чудово подає прикраси орнаментики, розгорнуту фігураційну техніку, швидке виконання мелодійної лінії, виявляючи взаємозв'язок з виконавством на баяні-акордеоні, зокрема, у рельєфному відтворенні саме мордентів і форшлагів. Сьогодні виконання на баяні-акордеоні акомпанементу або інструментальне звучання віртуозного кола часто асоціюється з музикуванням на фрулах, відтворюючи національну забарвленість блискучої ігрової віртуозності. Зоран Ракич бачить у віртуозній манері гри на фрулі одну з передумов ствердження баяна-акордеона в Сербії [4, с. 18]».

Іншим найважливішим елементом культурного буття сербів і невід'ємною часткою сербського кола дослідник називає гайде (інструмент типу волинки, відомий на Балканах від XIV ст.). «Можна впевнено сказати, що «гармоністи, які намагалися ввести свій інструмент в сербську народну музичну практику, виховувались на звучанні саме гайде» [4, с. 17]. Для розвитку багатоголосного музичного мислення гайде мав неоціненне значення. Про це свідчить й «факт наявності вокального еквіваленту, співзвучного структурі триголосних гайде – так званий спів «на бас»... не менш цікава специфіка звуку гайде... бурдон – це спокійний та глибокий тон, котрий постійно звучить в гайдарських мелодіях» [4, с. 17]. Не буде перебільшенням назвати цей інструмент сербським національним символом».

У висновках цієї статті зазначено, що для музичної культури Сербії знаковим є паралелізм розвитку академічної й відродженої у новому тембровому забарвленні фольклорної традицій.

Отже, розмірковуючи про вплив традиційного музикування на еволюцію сербського інструменталізму, який позначений своєрідністю ритмо-інтонаційного матеріалу та оригінальними тембровими характеристикам, звернемося до історичних фактів.

Як відомо, сербська музика розвивалася на основі різноманітних традицій музичного фольклору слов'янських племен (на Балканах з 7 ст.); вона являє дивовижний синтез візантійської (у східній частині Сербії) та романської (у західній частині) музичних культур. В південних областях країни спостерігається значний вплив мусульманської музики [10].

Традиційна духова сербська музика включає різновиди сопілок, флейт, сурм, ріжків, таких як фрула (дерев'яний духовий); діпл (двојанка, дерев'яний духовий); гайде (сопілковий); зурна(дерев'яний духовий); дудук (дерев'яний духовий) та інші. Жанри діляться на вокальні та інструментальні. Слід відзначити яскраво виражений фольклорний вплив, що позначився і на специфічному «обличчі» сербської популярної музики: відомі музичні групи, що грають балканську музику на традиційних інструментах – це *Balkanika, Balkanopolis, Dvig, Slobodan Trkulja, Belo Platno, Teodulija, Kulin Van*.

Відомі у Сербії та за кордоном виконавці *Šaban Šaulić, Toma Zdravković, Silvana Armenulic*, більш молоде покоління – *Lepa Brena, Vesna Zmijanac* та *Dragana Mirković* широко використовують традиції поп-музики, фольк та орієнтальної музики різних жанрів, що складаються у сучасну прогресивну тенденцію – *turbo folk*

Turbo-folk (термін запропонований рок-музикантом *Rambo Amadeus*) виник під час югославської війни та розпаду Югославії. *Turbo-folk* використовує сербський фольклор та так

* Зокрема, зустрічаємо серед професійних виконавців впливи так званого танцювального «турецького» стилю гри, що побутував у вигляді ансамблю зурна та давул, де зурна грає на ланцюговому диханні. Цей стиль гри потребує ритмічної артикуляції виконавця у тій же манері, зі скороченнями, вишуканими орнаментами та іншими пальцевими прикрашеннями (тремоловання), і використовується у стилізованій авторській та популярній музиці. Багато хто з виконавців на зурні тримає інструмент вертикально, щоб дозволити кінчику язика злегка торкатися кута нижньої сторони тростини, при чому утворюється характерне, верескливе вібрато, що часто використовується виконавцями на опірних тонах мелодії – для прикрашення.

звану»*novokomponovana*» традицію, що має місце на півночі Балкан та у Румунії, з додаванням «рокових» впливів, поп та танцювальної електронної музики. Деякі виконавці оцінюють його як поп-фольк. Популярні виконавці цього напрямку *Seka Aleksić, Jelena Karleuša, Aca Lukas, Ceca Ražnatović, Dragana Mirković, Indira Radić* та ін.

Ще один напрямок, що розвивається у сербській поп-музиці – *Ћобек*, музичний жанр на основі захоплюючого танку, що утвердився на Балканах на початку 19 століття (споріднений з угорським чардашем), у виконанні якого також приймають участь духові типи зурни.

Традиція гри *Ћобек* запозичена з музики *Ottoman military bands*, які в цей час побутували на Балканах, найбільше у Болгарії, Сербії, Македонії та Румунії. Отже, у поєднанні фольклорного, популярного та академічного жанрів музикування на Балканах виникла своєрідна манера і етнічний суб-стиль, який найбільш популярний на півдні Сербії, і значно відрізняється від більш східної традиції аналогічного жанру у Болгарії.

Македонія – країна з дуже багатою музичною культурою, яка сформувалася під впливом слов'янських та візантійських мотивів і є зразком високорозвинутого народного мистецтва. Балканці бережуть свої джерельні пісні, популярні виконавці записують цілі альбоми народної музики за участю стародавніх музичних інструментів – тапан, зурла, кавал, гайда, тамбура, дудук, шупелка. Характерною особливістю балканських свірачів (так македонською називають музикантів) є використання переважно духових інструментів, що притаманно, мабуть, усім мешканцям гір (як, наприклад, у карпатських гуцулів популярні трембіта і сопілка).

Водночас, як ми бачимо з історії розвитку професійного духового виконавства на Балканах, його зачинателями були саме фольклорні музиканти та виконавці прикладної музики (військової, танцювально-розважальної тощо) [10]. Професійне духове виконавство Балканських країн до цього часу не було предметом теоретичних досліджень; на сьогоднішній день переважають анотації до концертів та статті, присвячені окремим духовим виконавцям, але узагальнюючих матеріалів існує незначна кількість.

Професійне духове виконавство Македонії, як одне з найбільш своєрідних щодо музичного мистецтва серед балканських країн, почало розвиватися після Другої світової війни, у період останніх 60 років, коли йшов активний процес становлення професійних духових шкіл у національних школах Європи.

За даними сербської дослідниці І.Мілевської, початок духового виконавства у Македонії пов'язаний безпосередньо з виникненням перших музичних шкіл. На протязі 40-50-х років три вищі школи були відкриті у Македонії: в Скоп'є (1945), Бітола (1946) та в Штіпі (1947). За браком викладачів духовиків, перші професори цих шкіл отримали частково освіту у Белграді та Софії, а деякі професори духових інструментів навчилися грати завдяки самоосвіті, певному досвіду виконавства у військових оркестрах, місцевих фольклорних ансамблях, де використовувалися мідні та інші духові* [5].

Згодом студенти підвищували рівень своєї освіти в Університетах колишньої Югославії, зокрема у Белграді та Любляні. Одним з перших, хто отримав дипломи Музичного Факультету у Белграді, був гобоїст Кіро Давідовскі (нар. 1932). Його діяльність, зокрема, мала непересічний вплив на подальший розвиток виконавства на духових у Македонії**. З його іменем пов'язаний також початок професійної освіти (школи викладання) на гобої в Македонії. Гобоїст Кіро Давідовскі додатково стажувався у класі професора Габуро** в Академії Св.Цецилії у Римі. Він мав численні сольні виконання у Германії, Франції, Італії, Іспанії, Мексиці, США та ін.

Його широкий виконавський репертуар включає як добре відомі твори світової класики, так і твори македонських композиторів. Зробив особливий внесок у розвиток гобойної освіти у Македонії, викладаючи в УКИМ на музичному факультеті з 1970 по 1991 рік. Ряд чудових гобоїстів навчалися у

* Таким чином, у Скоп'є композитор та кларнетист Глігор Смокварські викладав гру на усіх дерев'яних духових інструментах, в той час як Ілія Ніколовскі – Луї, який теж стояв у витоків школи, навчав грати на усіх мідних духових. В Штіпі, Мефодій Докузов, який був раніше музикантом військового оркестру, викладав усі мідні інструменти. Пізніше, Петер Спасов долучився до викладання в школі, навчав гри на флейті та інших дерев'яних духових, а Мефодій Докузов викладав тільки мідні. У 1948 році перший професійний гобоїст, італієць Петро Габуро, почав працювати у Вишій Музичній Школі Скоп'є [5].

** Ці музиканти сприяли розповсюдженню уявлень про західну музичну культуру серед македонських слухачів, і з іншого боку, вони були популяризаторами македонської культури в колишній Югославії та за її кордонами. Вони відіграли особливу роль у стимулюванні зусиль македонських композиторів по написанню п'єс для духових інструментів, виконуючи їх музику вдома та за кордоном.

*** який працював спочатку у Македонії, а пізніше повернувся до Італії [5].

його класі, які стали згодом концертмейстерами та солістами македонських та зарубіжних оркестрів.

Перші випускники університету заснували перший духовий квінтет у Македонії, який було названо «Духовий квінтет Скоп'є» (1970). Це квінтет продовжував працювати більш ніж 20 років, з деякими змінами у складі учасників*. Це був винятково активний ансамбль, виконуючий музику класичних та сучасних композиторів, і, зокрема, македонських композиторів, на численних фестивалях колишньої Югославії та за кордоном.

Музичний факультет Університету «Св.Кирила та Мефодія» випустив своїх перших студентів у грудні 1966 року. Серед багатьох, хто здобув міжнародне визнання – гобоїст Васіл Атанасов (1957). Він також отримав освіту бакалавра та магістра на музичному факультеті УКИМ. Атанасов – провідний гобоїст македонського філармонічного оркестру, професор Вищої Музичної Школи у Скоп'є. У 1996 – 1999 роках він був директором Македонського Філармонічного Оркестру. Відомий як соліст, що має постійні виступи у Македонії, Белграді, Загребі, Швеції, Італії та ін. Про його виконання писали різні світові періодичні видання, зокрема: «Чудовий звук поєднується у нього з можливістю досягнення різних динамічних рівнів» («Екран» Македонія), «свіжість, вишуканість та висока внутрішня змістовність виконання» («Весник» Сербія) [5]

Серед декількох інших гобоїстів, випускників Музичного факультету УКИМ класу професора Кіро Давідовскі, відзначимо гобоїстку Гордану Йосіфову-Неделковску (1965)**. Вона є учасницею «Македонського Духового Квінтету», який приймає постійну участь у пропаганді македонської музики на численних фестивалях «Дні македонської музики»; також запрошувалась на численні фестивалі у Македонії та за кордоном, такі як «Літній Охридський фестиваль», «Літній Фестиваль у Скоп'є», «Інтерфест-Бітола», «Музичні Дні у Новому Саді», «Опатья фестиваль», Літній фестиваль у Любляні та ін.

Її виконання було оцінено композитором Гоці Коларовскі як «безкінечна поезія інструменту, зачаровуючи слухачів досконалою технікою, феноменальним контролем за якістю звуку та тембру». На даний момент, вона є провідним викладачем та професором музичного факультету УКИМ [5].

Гобойне виконавство у Сербії пов'язане з відкриттям у 1946 році відділу духових інструментів у Академії Музики Белграда (заснована у 1937 році). Клас гобою був створений у 1960-1961 рр. У 1991 році тут почав функціонувати Ансамбль сучасної музики; після 2000 року в Академії створено Симфонічний оркестр, Камерну оперу, камерні оркестри та ансамблі, духовий камерний оркестр ім. Душана Сковрана (названий на честь першого диригента оркестру), оркестр *Camerata Serbica* (2004) та ін. (С.Марінкович).

Видатними діями в галузі гобойного виконавства стали Анделко Караферіч (1944, Косово) та Любиша Петрушевський (народився у Македонії, помер у Белграді 2002).

А.Караферіч закінчив Белградську Академію Музики у 1970 році, і надалі працював як декан та професор контрапункту на Факультеті Мистецтв в університеті Приштина. Багато років він працював першим гобоїстом Приштинського симфонічного оркестру Радіо та Телебачення.

Л.Петрушевський закінчив Академію Музики у Белграді у 1965 році, як один з найкращих студентів продовжив свою освіту у Парижі. Лауреат численних міжнародних конкурсів, він працював першим гобоїстом Белградської філармонії, оркестру Белградської Опери, симфонічного оркестру Радіо та Телебачення Сербії. Працював професором класу гобою на Музичному Факультеті Белградської Академії та був деканом факультету [8], [11].

Їх виконавська практика демонструє особливості національної гобойної школи, становлення якої відбувалося під впливом культурного обміну між європейськими країнами.

Так, наприклад, гобоїст Петер Таборі починав своє навчання в Новий Сад (Сербія), де він також вступив до музичної Академії. З 1991 по 1994 він продовжив навчання у Академії ім. Ф.Ліста в Угорщині. (проф. Кум Лауде), далі стажувався в *Koninklijk Conservatorium (Royal Conservatory)* в Гаазі (Нідерланди) (проф. Барт Шнеєман та Ремко де Врієс) Тут він отримав диплом магістра (спеціалізація сучасний гобой). З 2000 р. студіює бароко гобой в цьому ж інституті на факультеті *Early Music Department* (проф. Ку Еббінг та Франк де Брююн). Стажувався у Альфредо Бернандіні та Марселя Понселе. У 2005 році отримав ступінь магістра як бароковий гобоїст.

Петер Таборі працює як оркестровий музикант, але виступає й з виконанням камерної музики у

* Перші п'ятеро виконавців були: Кіро Божіновскі (флейта), Кіро Давідовскі (гобой), Іван Кочаров (кларнет), Сретен Теодосієвскі (фагот), Міхайло Докузов (валторна).

** Яка отримала подальшу магістерську освіту в Моцартеум Академії у Варшаві.

співпраці з різними оркестрами^{*}; він був першим гобоїстом Szeged Symphony Orchestra та National Opera Theater в Сегеді (Угорщина), Australian Chamber Orchestra у Сідней (Австралія). Виступав як соліст в Угорщині, Іспанії та Німеччині, з Savaria Symphony Orchestra (Угорщина); грав різноманітні концерти барокових композиторів. Петер Таборі співпрацював з багатьма європейськими диригентами^{**}; також є організатором та солістом ансамблю Musica con Anima, проводить майстер-класи у Franz Liszt Academy в Будапешті (Угорщина)[8].

Виконавство на гобой у Хорватії тісно пов'язане з європейськими традиціями навчання. Так, провідний гобоїст Загреба, професор Бранко Міханович закінчив Загребську Музичну академію у 1976 році; пізніше він закінчив Вищу музичну школу м. Фрайбурга, де навчався у Гайнца Холігера. Він – володар численних нагород та відзначень, виступав у Словенії, Австрії, Німеччині, Нідерландах, Франції, Швейцарії, Італії, Іспанії, Португалії, Великобританії, Угорщині, Чехії, Росії, Венесуелі, США та ін. Найчастіше він виступав з багатьма оркестрами світу як соліст (з оркестрами Загребської Філармонії, Словенської Філармонії, Симфонічним оркестром Хорватського Радіо та Телебачення, Загребськими Солістами, Камерним оркестром Сакраменто, Камерним оркестром ім. Сімона Боліваара та ін.). Співпрацював з відомими диригентами (М.Хорват, П.Дешпалі, П.Коган, У.Лайович, М.Летона, Н.Бареза, Г.Гуерро, Ф.Кроммер, А.Колар та ін.) Постійно підвищує свій досвід виконання камерної музики у співпраці з Хорватським камерним октетом, Загребським Духовим Тріо, Ансамблем Musica Viva, Хорватським Барочним Ансамблем, Загребським Духовим ансамблем, Ансамблем Musica da camera.

Бранко Міханович сполучає виконавську практику в усіх Загребських оркестрах з викладанням у Загребській Музичній Академії, де він працює з 2001 року. В даний час він є художнім керівником опери в Хорватському Національному Театрі Загреба [11].

Наведені вибіркові біографічні дані, що є фактами історії музичного виконавства на Балканах, свідчать про те, що для національної школи духового виконавства, яка починалася з фольклорних витоків, а пізніше, з започаткуванням професійної освіти на духових, активно живилася традиціями європейського музикування та досвідом європейських духових шкіл, є типовим синтез цих витоків. Слід зазначити широке поле діяльності балканських гобоїстів, які активно приймають участь як у концертуванні з європейськими програмами, так і у створенні прикладної музики, включаючи записи музики до кінофільмів, гри в традиційних інструментальних ансамблях та у супроводі популярних виконавців вокалістів, де чільною є манера імпровізації, у фольк-джазі тощо.

Синтез вищевказаних традицій виконавства виявляється також у виконанні ними музики сучасних балканських композиторів, яка різною мірою відтворює елементи народного звучання і складає нефольклорний напрямок виконавства, популярний зараз у світовому музичному мистецтві.

Як і більшість дослідників історії музики, ми вбачаємо в подібному синтезі мистецьких традицій та культурного взаємообміну у сфері концертної практики перспективність подальшого розвитку національної духової, зокрема, гобойної школи Балканських країн. Саме такий шлях є свідченням універсалізації культурних процесів, їх спрямованості у майбутнє.

1. Brown David. Oboes and Shawms. / David Brown // Lark in the morning // PO Box 1176 Mendocino, CA 95460, USA, 2010.
2. Гатальська С. Філософія культури. – Підручник для студентів вищих навч. Закладів / С.Гатальська – К. : Либідь, 2005. – С. 9–14.
3. R. Kambaskovic Pedeset godina Fakulteta muzicke umetnosti (Muzicke akademije) 1937 – 1987 Univerzitet umetnosti u Beogradu/ Beograd, 1989.
4. Куліш А. Особливості функційної трансформації баянного мистецтва в культурі України та Сербії. – Українське музикознавство. – Вип. 37 – К. : НМАУ, 2011. – С. 17–18.
5. Милевска Ирена. Духовые инструменты. Исполнительство в Македонии// Материалы 2 Лондонской международной конференции «Размышление о македонской музыке. Прошлое и будущее». – Лондон, Великобритания, Тринити-колледж музыки. –13.03.2003
6. Музыкальный энциклопедический словарь / [Гл. ред. Г.В.Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
7. Linin A. O muzickim instrumentima makedonskih slovena / A.Linin // Zvuk. – 1968, № 2.

* З оркестрами Загребської Філармонії, Словенської Філармонії, Симфонічним оркестром Хорватського Радіо та Телебачення, Загребськими Солістами, Камерним оркестром Сакраменто, Камерним оркестром ім. Сімона Боліваара та ін.

**Frans Brüggen, Ton Koopmann, Sigiswald Kuijken, Kent Nagano, Yevgenij Svetlanov, Marc Minkowski, Richard Egarr, Hermann Max, Peter Neumann, Gyrgy Vashegyi, Stephen Stubbs та ін.

8. List of academic staff at the University of Pristina / Faculty of arts Retrived on 10 Oct 2008.
9. Fitzgerald R.A.. Performer-dependent dimensions of timbre; identifying acoustic cues for oboe tone discrimination/ thesis for the degree of Doctor of Philosophy/ R.A.Fitzgerald. – The University of Leeds, School of Music, 2003. – 269 p.
10. Đurić-Klajn S. Историски развој музичке културе у Србији / Stana Đurić-Klajn. – Београд, 1971. – 184 с
11. Ресурси Интернет [Електронний ресурс] // Доступно за адресою: [www. New sound.org.yu/27/texts/brankamb27.html_ljubisa_petrusevsky](http://www.New_sound.org.yu/27/texts/brankamb27.html_ljubisa_petrusevsky)

Современное исполнительство на гобое – результат сложных процессов становления европейского инструментализма. Как известно, один из источников профессионального духового исполнительства, в частности, гобойного – народная музыка. В музыкальном искусстве XX века можно наблюдать явления академизации традиционных для фольклора музыкальных инструментов. При тенденции унификации современного музыкального языка, в фольклорном искусстве разных стран наблюдаются встречные процессы.

Так, большинство национальных духовых школ на Балканах, вначале было связано с фольклорным и популярным искусством; теперь же они развиваются под влиянием интегративных процессов в европейской культуре. Для музыкального исполнительства Балкан определяющим является параллелизм развития академической и фольклорной традиции; так, традиционное музицирование на зурле и гайде можно назвать выразителем оригинальной музыкальной эстетики балканских стран

Ключевые слова: синтез, духовое исполнительство, фольклорная традиция, страны Балкан, национальные духовые школы, гобой.

Performance on the oboe, is the result of complex processes of European instrumentalism. The historical fact of the appearance of professional oboe performance in Serbia related to the beginning in 1960-61's oboe education in the Music Academy of Belgrade. Prominent figures in oboe performance became its first graduates Anđelko Karaferich and Ivan Petrushevskiy. Their performance and pedagogical practice demonstrates the features of national oboe school development which was under the influence of cultural exchange between European countries. Getting wind performance in Macedonia is linked directly with the emergence of the first music schools throughout the 40-50h years, where the first professors of wind instruments through self-experience and performance in military bands and local folklore ensembles began their performing activity. One of the first graduates of the Faculty of Music in Belgrade was oboist Kiro Davidovski, professional performance and teaching activities which had extraordinary influence on the further development of musical art in Macedonia. His way continues by Professor of Higher Music School in Skopje, a world importance oboist Vasil Atanasov. Performance on the oboe in Croatia is also closely associated with European wind performer's traditions. Therefore, Zagreb Music Academy professor Branko Mihanovych, H. Holliger's student in the past, now is one of the leading figures of the Croatian musical culture. Integrative tendency is the basis of universalization of culture and show the feature of modern art. For the musical culture of the Balkans typical is paralelly development of academic and folk traditions. So, music on Zurla (frula) and Heide, which express an original musical aesthetics of Balkan countries, is the mental ideal for contemporary players too. Some modern professional oboists of Balkan region actively combine their concert practice in academical and popular (pop, folk, jazz), genres, and this trend will determine the prospects for development of national and universal musical culture.

Key words: oboe performance, traditional music, contemporary art, folk music, European musical education, oboists in Balkan countries.

УДК 784.4 : 477.86

Ольга Фабрика-Процька

РОЗВИТОК СУБЕТНІЧНИХ ПІСЕННИХ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНЦІВ В ПЕРІОД СЬОГОДЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ ЛЕМКІВСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ)

У статті аналізуються особливості функціонування жанрової палітри лемківського фольклору упродовж XX–XXI ст. Визначено основні тенденції розвитку пісенної традиції лемків. Автор розглядає нові форми побутування лемківської народної пісенності та обрядовості в сучасний період на Україні.