

ЛЕВ ЗАКОПЕЦЬ

ORCID iD: 0000-0001-6191-1084

заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри духових та ударних інструментів
Рівненського державного гуманітарного університету,
(Рівне, Україна)
lewoboe@ukr.net

ТВОРЧИСТЬ В'ЯЧЕСЛАВА БОРИСОВИЧА ЦАЙТЦА

В ЕВОЛЮЦІЙНОМУ РОЗВИТКУ ЛЬВІВСЬКОЇ ГОБОЙНОЇ ШКОЛИ

Висвітлено роль концертно-виконавської, музично-педагогічної та композиторської творчості В'ячеслава Борисовича Цайтца в еволюційному розвитку львівської гобойної школи. Розглянуто історичний аспект становлення львівської гобойної школи, заснованої у 1853 році німецьким професором Карлом Брунгофером (Karl Brunhofer). Проаналізовано еволюційний розвиток закладених нею традицій на основі діяльності чеського гобоїста Франца Фугля (Franz Fugl). Виявлено індивідуальні риси концертно-виконавського стилю В. Б. Цайтца, які мають провідне значення в еволюційному розвитку львівської гобойної школи (глибинне філософське пізнання музичного твору й усвідомлення його ідеї та змісту; філігранно-блискуча виконавська техніка; віртуозна рухливість і легке володіння штрихом *staccato*; ритмічність; чудова інтонаційність; надзвичайно широкий діапазон динамічних відтінків; досконале відчуття форми; бездоганне знання не лише партії соліста, а й оркестру; феноменальна читка нот з аркуша; чарівничий тембр звучання інструмента у різних регістрах; відчуття форми музичного твору). Визначено індивідуальні риси музично-педагогічного стилю В. Б. Цайтца, дотримання яких надасть змогу досягти ще кращих результатів у вихованні сучасного покоління гобоїстів, а саме: репродуктивні методи роботи над звуком, імпровізаціями в різних тональностях, секвенціями і спеціальними мелодичними вправами по всьому регістру гобоя; наполегливість у досягненні точного фактурного виконання фортепіанного супроводу тощо. Проаналізовано Концертину для гобоя з оркестром В. Б. Цайтца, яке надає змогу продемонструвати художньо-творчий та віртуозно-технічний потенціал соліста-інструменталіста, багатогранну виражально-темброву специфіку інструмента. Водночас, обґрунтовано, що віртуозність не повинна бути самоціллю, а має стати засобом розкриття образно-емоційного змісту цього концертного твору, в якому узагальнено віддзеркалюється враження від прочитання творів Антуана де Сент-Екзюпері («Маленький принц», «Планета людей», «Пошта на Південь»). Доведено, що Концертину В. Б. Цайтца відіграє особливу роль в еволюційному розвитку львівської гобойної школи, оскільки є одним з найулюбленіших концертних творів її представників.

Ключові слова: гобой, львівська гобойна школа, еволюційний розвиток, концертне виконавство, музична педагогіка, композиторська творчість, Концертину В. Б. Цайтца.

Постановка проблеми... Наприкінці 2019 року музична спільнота Львова широко відзначала ювілейну дату — 175 років від заснування Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (1844–2019). Із започаткуванням професійної музичної освіти безпосередньо пов'язане

виникнення львівської гобойної школи, чия історія розпочинається кількома роками пізніше, від 1853 року, і пов'язана із приїздом у Львів німецького професора Карла Брунгофера (Karl Brunhofer). Він викладав гру на всіх дерев'яних духових інструментах у Консерваторії Галицького музичного Товариства (так тоді називався означений ЗВО). За дослідженнями Л. Мазепи та Т. Мазепи, вже за два роки у його класі «... навчались двоє кларнетистів, троє флейтистів та гобоїст» (2003, с. 79). Клас гобоя відкрив чеський гобоїст Франц Фугль (Franz Fugl) у 1888 році.

Місто Львів у ХІХ столітті мало доволі розвинене музично-концертне життя. Численні оркестри комплектувалися музикантами, які запрошувалися і приїздили до міста. Потреба у гобоїстах була вирішена внаслідок започаткування у Львові професійного навчання гри на гобої, і з тих часів у місті почалося формування власної школи з підготовки музикантів-гобоїстів. Діяльність вищезгаданої школи позначена професійними здобутками кількох поколінь педагогів, які невтомно працювали над удосконаленням існуючих методик навчання з метою виховання яскравих виконавців — не лише оркестрових музикантів, а й солістів, для яких відомі українські композитори, першою чергою представники львівської композиторської школи, писали свої сольні-концертні твори для гобоя. Протягом усього еволюційного розвитку львівської гобойної школи були закладені і сформовані ґрунтовні виконавські та музично-педагогічні традиції, що потребують вивчення і класифікації, оскільки їх дотримання надасть змогу досягти ще кращих результатів у вихованні сучасного покоління гобоїстів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Незважаючи на вагому роль львівської школи в історії гобойного виконавства України, вона дотепер не ставала об'єктом окремого дослідження. Вивчалися деякі її складові, однак переважно в межах іншої наукової проблематики, зокрема:

- зародження у Львові професійної гобойної освіти висвітлено лише у праці Л. Мазепи та Т. Мазепи (2003) з історії Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка;

- узагальнений аспект становлення виконавських гобойних шкіл в Україні розкрито тільки В. Богдановим (2000) при історичному аналізі розвитку музичного виконавства на духових інструментах в Україні до ХХ століття;

- навчально-методичні засади сучасної гобойної педагогіки у контексті європейських традицій обґрунтовано Я. Денисенком (2013).

Разом з тим, еволюційний розвиток львівської гобойної школи, її здобутки, роль композиторської, концертно-виконавської та музично-педагогічної творчості В'ячеслава Борисовича Цайтца в означеному процесі залишилися поза увагою науковців.

Мета дослідження полягала у висвітленні ролі концертно-виконавської, музично-педагогічної та композиторської творчості В'ячеслава Борисовича Цайтца в еволюційному розвитку львівської гобойної школи.

Завдання дослідження:

1) розглянути історичний аспект становлення та розвитку львівської гобойної школи;

2) визначити індивідуальні риси концертно-виконавського та музично-педагогічного стилів В. Б. Цайтца;

3) проаналізувати Концертино для гобоя з оркестром В. Б. Цайтца як один із найулюбленіших концертних творів представників львівської гобойної школи.

Виклад основного матеріалу дослідження... В'ячеслав Борисович Цайтц (1937–2019) — найвідоміший представник львівської гобойної школи на сучасному етапі її існування, фахівець, що великою мірою долучився до її еволюції. Він закінчив Львівську державну консерваторію імені М. В. Лисенка по класу гобоя у викладача В. М. Терентьева у 1961 році та історико-теоретичний факультет у 1969 році. З 1961 року почав викладати в означеному, а впродовж 1969–2014 років — завідувати кафедрою духових та ударних інструментів. Паралельно працював у симфонічному оркестрі Львівської філармонії (1957–1974), постійно виступав як соліст зі студентським камерним оркестром Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка під керівництвом професора О. Деркач та М. Вайцнера (1961–1982), а пізніше — А. Микитки.

Виконував різноманітні концерти класиків світової музики, а також твори українських і, зокрема, львівських композиторів.

Характерними індивідуальними рисами концертно-виконавського та музично-педагогічного стилів В. Б. Цайтца були глибинне філософське пізнання музичного твору, розуміння й осмислення його ідеї та змісту. Саме це стало запорукою незмінного успіху в концертно-виконавській та музично-педагогічній діяльності. Окрім цього, він неабиякого значення надавав досконалості технічно-виражальних засобів. За словами самого музиканта, для того, щоб утілити в життя певну свою естетичну ідею, її необхідно оперти на міцну “ремісничу” основу. Якщо цієї основи немає — нічого не вийде. Тому багато часу було витрачено на те, щоб відшліфувати технічні виконавські прийоми (з особистої розмови автора з В. Б. Цайтцом).

Колега і учень В'ячеслава Борисовича Цайтца — Мирон Михайлович Закопець — згадував: «У 1959 році я поступив до Львівської консерваторії, де навчався у викладача В. М. Терентьєва. Він був солістом-гобоїстом Львівської опери, мав Ленінградську гобойну школу. Тоді В. Б. Цайтц також навчався у В. М. Терентьєва. Пам'ятаю його висловлювання про Цайтца: “Мирон, я маю чудового, прекрасного учня. Він стане видатним, знаменитим музикантом-гобоїстом”» (з особистої розмови з М. М. Закопцем).

У симфонічному оркестрі Львівської філармонії В. Б. Цайтц працював разом із такими прекрасними гобоїстами, як Г. Могила та Ю. Мешковський. Ті музиканти, котрим доводилося грати в оркестрі разом з В. Б. Цайтцом, згадували, що він завжди знав оркестрову партію бездоганно, читав з аркуша феноменально, і звук його з чаруючим тембром покривав весь оркестр. В. Б. Цайтц володів чудовим виразним звуком у різних регістрах, філігранною і блискучою технікою, віртуозною рухливістю, чудовою інтонацією, надзвичайно широким діапазоном динамічних відтінків та виражальних можливостей гобоя, мав прекрасне фразування і відчуття форми. Тоді В. Б. Цайтц грав на двооктавному гобої італійської конструкції з малою кількістю клапанів. Втім, дерево було прекрасне і звучало виразно. Крім того,

В. Б. Цайтц використовував надширокі тростини, що надавало особливої глибини і теплоти темброві звука.

Збереглися спогади про те, наскільки легко В. Б. Цайтц справлявся із найскладнішими технічними проблемами. «Одного разу ми — В. Цайтц (перший гобой), Л. Керод (англійський ріжок), М. Закопець (другий гобой) — виконували тріо для двох гобоїв і англійського ріжка Л. В. Бетховена на концерті, присвяченому 200-річчю від дня народження композитора, у Львівській філармонії. Під час репетицій мене вражала техніка В. Цайтца — його ритмічність, агогіка, а також дуже легке володіння штрихом *staccato*. У цьому тріо в третій частині є великі епізоди на *staccato* тріолями у швидкому темпі (*Allegro vivace*) — це шалено важке місце, яке всі гобоїсти переважно грають подвійним стакато або під лігою. Натомість, В. Цайтц блискуче грав його одинарним стакато. Тріо мало величезний успіх, і нас неодноразово викликали на біс» (Закопець, 2009, с. 5).

В. Б. Цайтц завжди мав великий успіх у слухачів, а його гра була для них справжньою насолодою. Перебуваючи солістом групи гобоїв у симфонічному оркестрі Львівської державної філармонії, він виступав з такими визначними музикантами, як Давид Ойстрах, Арвід Янсонс, Микола Колесса, Ісаак Паїн, Стефан Турчак, Володимир Співаков. До Львова на гастролі в цей період приїжджало дуже багато відомих музикантів з Москви, Ленінграду, а також із-за кордону. У Львові відбувались концерти таких знаменитих виконавців, як Л. Коган, Я. Флієр, Л. Оборін та інших. Усі вони давали високу оцінку грі В. Б. Цайтца, а після виконання музичного твору завжди виводили його на авансцену.

Викладаючи в консерваторії з 1961 року, В. Б. Цайтц підготував понад 50 фахових гобоїстів, серед яких багато лауреатів і дипломантів регіональних, українських та міжнародних конкурсів. Його випускники — викладачі вищих та середніх навчальних музичних закладів, солісти, виконавці, які активно працюють у світовому музичному просторі. Індивідуальні риси музично-педагогічного стилю В. Б. Цайтца М. М. Закопець описує так: «Після

закінчення Львівської консерваторії у 1961 році В. Б. Цайтц став викладачем консерваторії, після В. М. Терентьєва. Мені довелося вчитися майже чотири роки у В. Б. Цайтца. Він у цей час був у розквіті творчих сил. Головною програмною настановою в його класі було виховання краси звука — те, що було в педагогічному методі В. Б. Цайтца. Не забуду його імпровізацій, коли він пробував тростину на інструменті учня або просто показував який-небудь штрих чи прийом гри. Це було чудово і прекрасно, звук світлий, легкий і округлий. Сам В. Б. Цайтц як музичний теоретик грав дуже гарні секвенції і спеціальні мелодичні вправи по всьому регістру гобоя, у всіх тональностях. Під час занять ні одна фальшива нота не проходила повз — вона опинялась в центрі уваги і виправлялась. Великого значення надавалося вихованню ритму. В. Б. Цайтц вимагав точного виконання гам, етюдів і окремих епізодів із п'єс та концертів. Викладач рекомендував різні варіанти вправ у різних ритмічних рисунках і пасажах, підкреслюючи їх значення (2009, с. 7). М. М. Закопець наголошував, що нелегко доводилося й концертмейстерам в акомпанементі віртуозних творів, адже: «В. Б. Цайтц добре знав фактуру фортепіанного супроводу і вимагав від концертмейстерів точного виконання. Пам'ятаю, як В. Б. Цайтц працював зі мною над концертом Моцарта *Es-dur*. Гобой повинен бути ліричним, ніжним у другій частині *Romance*. В. Б. Цайтц змінив мені мелізми. Замість одного мелізму я грав потрійний, це було переконливо і чудово вписувалося в музику В. А. Моцарта» (2009, с. 7).

В. Б. Цайтц був не лише прекрасним гобоїстом-педагогом і виконавцем — його різнобічна обдарованість проявила себе ще й у композиторській та музикознавчій діяльності. Про навчання В. Цайтца на історико-теоретичному факультеті залишила спогади професор Стефанія Павлишин: «Коли Цайтц почав вчитися на історико-теоретичному факультеті, то він вже був відомим солістом і вже писав музику, і я йому радила, аби він пішов на композиторський відділ. Його дипломна робота — «Малер і Шостакович» — була сміливою на той час і дуже перспективною. Але знову ж, як не намовляла його науковий керівник, він не захотів вступати до аспірантури — зі

скромності, не вважаючи себе ще гідним стати науковцем. Улітку поїхав у якійсь справі до Києва і ... несподівано на другий день зателефонував, щоб йому якимось поїздом передати сорочку, бо його залишають на іспити. Склав їх блискуче, завершив навчання в аспірантурі, та вважав, що важливішим є вчити наступні покоління гобоїстів» (Кашкадамова, 2003, с. 13).

Як композитор В. Б. Цайтц став автором кількох яскравих творів для гобоя, а саме: Концертино для гобоя з оркестром; обробки для гобоя, сопілки та інших інструментів, а також для ансамблів і оркестрових складів. Концертино неодноразово він виконував на різних концертах: як із фортепіано, так і з камерним оркестром. Твір став репертуарним не лише в Україні, а й за її межами, наприклад, у країнах Латинської Америки. Серед обробок особливо популярними є «Космацькі візерунки» й «Дударик», які написані для гобоя і сопілки.

Концертино задумувалось спочатку як Симфоніета з солюючим гобоєм. В. Б. Цайтц завершив роботу над цим твором у 1969 році. Автор зробив два його варіанти: перший варіант — для солюючого гобоя, фортепіано і струнного оркестру; другий — для солюючого саксофона, фортепіано і струнного оркестру. Відмінності між обома варіантами не є суттєвими: у другому варіанті композитор дещо змінив та розширив коду. Будучи високопрофесійним виконавцем, котрий майже двадцять років пропрацював солістом-гобоїстом оркестру Львівської обласної філармонії, і досвідченим педагогом, професором класу гобоя у Львівській консерваторії із сорокарічним стажем викладацької діяльності, В. Б. Цайтц як ніхто інший достеменно знав можливості та специфіку виконавства на гобої. Яскравим і переконливим тому підтвердженням є Концертино. Образно-емоційний «світ» твору, за словами самого автора, узагальнено віддзеркалює враження від літературної творчості Антуана де Сент-Екзюпері — «Маленького принца», «Планети людей», «Пошти на Південь». Здатність людини сприймати навколишній світ як чудову дитячу казку, вміння знаходити у повсякденному житті непомітну «поезію буднів», прагнення особистості до самовдосконалення та до об'єднання «землян» усієї планети — саме ці ідеї гуманістичної філософії Великого

француза надихнули В. Б. Цайтца на створення Концертино. Головне прагнення — уявити себе на мить маленькою людиною у безмежному «звуковому» просторі Всесвіту, у хаотичному калейдоскопі сірих буднів, і відчутти повну гармонію із навколишнім світом та своїм внутрішнім мікросвітом.

Різноманітна палітра настроїв та почуттів, темброво-оркестрова неординарність із паритетністю партій гобоя і фортепіано, насиченість гармонічної тканини та яскраво-неоромантична стилістика надають композиції особливого шарму та привабливості. Типова для жанру концертино одночастинність із вільно трактованою формою сонатного *allegro* та кодою, набуває подекуди рис вільної поемності доби романтизму, ознаками чого стає елемент розробковості у темі головної партії, а також контрастні зміни темпів на рівні всіх розділів форми, поліфонічні прийоми розгортання музичного матеріалу в розробці тощо. Поєднання принципів сонатної форми та характерних рис романтичної поемності дало змогу автору втілити особисті музичні враження яскравого образного світу поетичних героїв А. Сент-Екзюпері.

Концертино розпочинається компактним десятитактовим оркестровим вступом, у якому формуються інтонації теми майбутньої головної партії. Чітка окресленість ладо-гармонічної основи (*ля-бемоль мажор*), широкі динамічні градації на короткій часовій відстані (*pianissimo, fortissimo*) за рахунок *divisi* всієї струнної групи й достатня самостійність у фактурі партії фортепіано створюють для слухача ефект очікування цікавого та непередбачуваного музичного дійства (аналіз поданий за другим варіантом партитури). Початковий помірний темп *Andantino* після виразного сольюючого пасажу віолончелі з «проектуючими» інтонаціями майбутнього тематизму змінюється рухливим *allegro leggiero*, що знаменує початок експозиції.

Головна партія викладена у формі розширеного одинадцятитактового періоду в тональності *ля-бемоль мажор*. У ній домінує сольюючий гобой, що своїм широким мелодичним диханням яскраво презентує тембральну красу повного діапазону інструмента. Акомпонуючий оркестр із легким *pizzicato* струнних у поєднанні із прозорими акордовими спізвуччями фортепіано відтворюють в уяві

слухача добру дитячу казку із притаманною їй загадковістю й таємничістю.

Композитор досить вільно трактує сонатну форму з позицій закономірності й традиційності самої структури, розширюючи головну партію до обсягу повноцінного розділу. Після експозиційного викладу автор надає головній темі ознак розробки, проводячи її на іншому звуковисотному рівні (ц. 2) й використовуючи поліфонічні прийоми розвитку (чотириголосна імітація на основі інтонацій вступу). Акцентуючи свою композиторську увагу на партії фортепіано, на її формотворчій функції на рівні не лише експозиції, а й всього твору, В. Б. Цайтц яскраво виділяє в оркестровій фактурі цей тембр, доручивши йому лапідарну й колоритну фразу-мотив, що в подальшому з'явиться в кульмінаційній «зоні» експозиції.

Добре продуманий темброво-динамічний план і логіка інтонаційно-тематичного розгортання дає змогу виділити на рівні головної партії кілька етапів розвиткового процесу:

- 1) експонування музичного матеріалу;
- 2) повторення на іншій висоті й у супроводі іншої оркестрової фактури;
- 3) поліфонічні прийоми розгортання (чотириголосна імітація);
- 4) контрастне поєднання різних інструментальних оркестрових ліній із солістом;
- 5) кульмінаційна «зона» — поява лапідарного мотиву фортепіано в поєднанні з характерними інтонаціями теми-зерна (ц. 5).

Поступовість розгортання тематизму у межах розділу головної партії надає викладу рис вільної поємності.

Раптовий перепад динаміки (*forte* — *subito piano*), яким супроводжується низхідне ступеневе «кружляння» початкової ритмофігури головної партії, готує появу нового розділу форми — побічної партії. У темпоритмі звукового «кружляння» оркестр поступово затихає, передавши естафету солуючому фортепіано, що двома характерними пасажами з інтервалом великої септими в основі «запрошує до слова» солуючий гобой. В обох коротких сольних репліках композитор пропонує виконавцям повну свободу в плані агогіки й

темпу (*ad libitum*), що надає можливість різних варіантів інтерпретування цього розділу твору.

Побічна партія (*Adagio*) зачаровує своїм глибоким ліризмом та, водночас, романтичною піднесеністю. Чітко окреслена проста двочастинна форма із характерною для українського національного мелосу ладовою перемінністю (*фа мінор — ля-бемоль мажор*) у поєднанні із насиченою терпкуватою гармонією при певній самостійності окремих оркестрових ліній, зокрема, партій двох скрипок і фортепіано, створює відчуття спокою і комфорту. На тлі цього розкішного фону вільно ллється наспівна мелодія гобоя, огорнута легким мерехтінням поліметричного оркестрового супроводу. Довільно й примхливо розгортаючись, вона досягає, при загальному динамічному наростанні, своїх звукових висот, нагадуючи витончені і, водночас, емоційно піднесені теми кохання з балетної музики С. Прокоф'єва («Ромео і Джульєтта»). Емоційна напруга поволі спадає, гальмуючись розрідженою метроритмічною фактурою оркестру, де поява квантових остинатних фігур і цілковите «заспокоєння» надають побічній партії логічної завершеності.

Так закінчується експозиція Концертино. Чотиритактовий оркестровий перехід *Moderato* з характерними інтонаціями теми головної партії знаменує початок розробки.

Розробка *Allegro ma non troppo* будується виключно на елементах та інтонаціях головної партії. Насичений активним поліфонічним розгортанням, яке в кульмінаційній «зоні» трансформується в потужну кластерну вертикаль, цей розділ форми відзначається особливою композиторською майстерністю: умінням підпорядкувати весь багатий арсенал виражальних засобів розкриттю основної образно-драматургічної ідеї — протистояння позитивно налаштованої особистості та «ворожих» реалій дійсності.

Задумана автором як «зона» поступового динамічного розростання, розробка умовно поділяється на три основні фази:

- 1) імітаційний розвиток трансформованої головної партії;
- 2) секвенційне розгортання з елементами контрастної поліфонії;

3) акордово-гармонічна кульмінаційна «зона».

На тлі рівномірно пульсуючих терпких акордів перших, других скрипок та фортепіано, звучить видозмінена, ніби порізана пунктирним ритмом та синкопами, тема головної партії. У цьому оновленому вигляді музичного контексту її важко впізнати. Вона скоріше сприймається як новий тематичний матеріал, хоча своїми загальними контурами нагадує основну тему. Діалог солюючого гобоя та оркестру поданий за принципом інверсійної імітації у партії альтів, віолончелей та контрабасів, де конфлікуючі «співрозмовники» то віддаляються в діаметрально протилежні регістри, то стрімко наближуються один з одним.

Двічі проведена інверсійна імітація органічно переростає у наступну фазу, що відзначається висхідним секвенційним розгортанням попередньої теми-ядра в партії соліста на фоні характерного контрастного контрапункту низьких струнних. Багаторазова секвенційна повторність із відповідним динамічним напруженням (*mezzo forte, forte, fortissimo*) вводить у «зону» кульмінації твору, де скандуюча акордово-кластерна тріольна фактура всієї оркестрової партитури буквально поглинає і розчиняє у загальному хаосі звуків партію гобоя.

Виразний, схвильовано-драматичний пасаж соліста на фоні потужної акордової пульсації оркестру змінюється динамічним *subito* (*fff—pp*), що знаменує початок гобойної каденції. Досить компактна за обсягом, вона демонструє багатий арсенал художньо-виражальних і технічних можливостей інструмента (використання високого регістру, стрибки, віртуозні пасажі) та вимагає від гобоїста довершеної пальцевої техніки, досконалого володіння всіма регістрами й широкою палітрою штрихів.

Ледве чутне *ppp*, «зависання» останнього звука каденції у високому регістрі солюючого інструмента чітко відмежоване від наступного розділу форми — репризи, у якій основні теми викладені у зворотному порядку (побічна, головна партії). Дзеркальність тематичного матеріалу вносить додатковий ефект контрасту в Концертино, надаючи йому ознак вільної романтичної поеми.

Побічна партія (розширена тональність *ля-бемоль мажор*) викладена у

суттєвому скороченні (один період), але зі збереженням завершальних остинатних квінтових фігур, які в поєднанні із двотактовою фразою-реплікою солюючого гобоя логічно переходять у наступний епізод *Moderato*. Це своєрідна музична ремінісценція бурхливих подій розробки, у якій імітаційно поєднуються кілька інструментальних ліній (партії альтів, гобоя, двох скрипок).

Загальне оркестрове *accelerando* логічно підводить до появи головної партії (*ля-бемоль мажор*), яка також є скороченою до двох початкових експозиційних періодів. Проте справді вдалою композиторською знахідкою можна назвати міні-каденцію солюючого гобоя (*rubato*), вона виконує функцію переходу-зв'язки до коди. Витончене й вишукане звукове плетиво партії соліста на фоні короткої діалогічної репліки фортепіано в супроводі сповзаючих оркестрових педалей (низькі струнні) відтворює в уяві ніжний та наївний образ маленького принца, що крадькома спостерігає за подіями.

Кода як підсумок усіх попередніх музичних подій є досить розгорнутою із неодноразовою зміною темпів (*allegro, andantino, moderato, allegro*) та використанням тематичного матеріалу переважно головної партії. В епізоді *moderato* виникає алюзія на матеріал розробки у вигляді багатоголосної імітації в партіях інструментів оркестру та соліста.

Концертино В. Б. Цайтца — один із яскравих зразків гобойного репертуару великої форми, де автору вдалося вийти за рамки шаблону в трактуванні інструмента суто як фольклорно-пасторального, який здатний відтворювати стихію народно-національного епосу. Вільно трактована сонатна форма з рисами поємності, свіжі темброво-гармонічні знахідки, пошук нових засобів виразності для втілення цікавої образної концепції та широке використання віртуозно-технічних можливостей гобоя дають змогу цій композиції зайняти почесне місце у концертному репертуарі виконавців на духових інструментах.

Висновки. Становлення львівської гобойної школи розпочалось у 1853 році. Її засновником є німецький професор Карл Брунгофер (Karl Brunhofer). Еволюційний розвиток закладених, але ще не сталих традицій львівської гобойної школи започатковується чеським гобоїстом Францом Фуглем (Franz

Fugl) у 1888 році. Визначальна роль в еволюційному розвитку львівської гобойної школи другої половини ХХ — початку ХХІ століть належить концертно-виконавській, музично-педагогічній та композиторській творчості В'ячеслава Борисовича Цайтца.

Індивідуальними рисами концертно-виконавського стилю В. Б. Цайтца були: глибинне філософське пізнання музичного твору й усвідомлення його ідеї та змісту; філігранно-блискуча виконавська техніка; віртуозна рухливість і легке володіння штрихом *staccato*; ритмічність; чудова інтонаційність; надзвичайно широкий діапазон динамічних відтінків; досконале відчуття форми; бездоганне знання не лише партії соліста, а й оркестру; феноменальна читка нот з аркуша; чарівничий тембр звучання інструмента у різних регістрах; відчуття форми музичного твору.

Індивідуальні риси музично-педагогічного стилю В. Б. Цайтца простежувались у його вимогливості до студентів при роботі над звуком, імпровізаціями в різних тональностях, секвенціями і спеціальними мелодичними вправами по всьому регістру гобоя, досягненням точного фактурного виконання фортепіанного супроводу тощо.

Завдяки творчому підходу композиторів до усталених академічних засад жанрово-стильової моделі концерту ХІХ століття сформовано новий жанровий різновид — Концертино. Відзначаючись меншими масштабами (переважно одночасністю) і застосуванням оркестру малого складу (наприклад, струнного чи духового), Концертино надає змогу продемонструвати художньо-творчий та віртуозно-технічний потенціал соліста-інструменталіста, багатогранну виражально-темброву специфіку інструмента. Усе ці риси наявні у Концертино В. Б. Цайтца — творі великої форми, написаному для гобоя як сольного інструмента, із досконалим знанням і втіленням у сольній партії всього технічного арсеналу і концертно-виконавських можливостей цього інструмента. Сольна партія розкриває багатогранну виражально-темброву специфіку гобоя, що надає виконавцеві можливість продемонструвати свій художньо-творчий та віртуозно-технічний потенціал як соліста-

інструменталіста. Водночас, технічна ознака не стає засобом розкриття образно-емоційного змісту цього концертного твору, у якому, за словами самого автора, узагальнено віддзеркалюються враження від прочитання творів Антуана де Сент-Екзюпері («Маленький принц», «Планета людей», «Пошта на Південь») та від утілених ідей — сприймати навколишній світ як чудову дитячу казку, знаходити у повсякденному житті непомітну поезію буднів, прагнути до самовдосконалення, відчути гармонію із навколишнім світом та своїм внутрішнім мікросвітом.

Концертино В. Б. Цайтца відіграє особливу роль в еволюційному розвитку львівської гобойної школи, оскільки є одним із найулюбленіших концертних творів її представників.

Перспективи подальших розвідок полягають у ретельному дослідженні творчих досягнень інших представників львівської гобойної школи, яка є однією зі складових формування регіональних традицій еволюційного розвитку музичного мистецтва і виконавської майстерності гобоїстів.

Список використаної літератури і джерел

1. Богданов, В. О., 2000. *Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст.* Харків: Основа.
2. Денисенко, Я. О., 2013. *Гобойне мистецтво України в контексті європейських традицій.* Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.
3. Закопець, Л. М., 2008. Становлення та специфічні риси львівської гобойної школи. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*, 1 (19), сс.82–86.
4. Закопець, М. М., 2009. Про мого викладача Цайтца В'ячеслава Борисовича. Дорогою натхнення та краси. *Наукові збірки Львівської Національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 23, сс.3–9.
5. Кашкадамова, Н. ред., 2003. *Сторінки історії Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка.* Львів: Сполом.
6. Мазепа, Л. та Мазепа, Т., 2003. *Шлях до музичної академії у Львові*, у 2-х томах. Том 1. Львів: Сполом.
7. Цайтц, В. та Закопець, М. упоряд., 2005. *Українська музика для гобоя і фортепіано.* Вип. 2. Снятин: Музичне видавництво В. Лазаренко.

References

1. Bohdanov, V. O., 2000. *Istoriia dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrainy: vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX st.* [History of Ukrainian Wind Music: From the Ancient Times to the Beginning of the XX Century]. Kharkiv: Osnova.
2. Denysenko, Ya. O., 2013. *Oboe art of Ukraine in the context of European traditions.* Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology.
3. Zakopets, L. M., 2008. Stanovlennia ta spetsyfichni rysy lvivskoi hoboioi shkoly [The

formation and specific features of the Lviv oboe school]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*, 1 (19), pp.82–86.

4. Zakopets, M. M., 2009. Pro moho vykladacha Tsaittsa Viacheslava Borysovycha. Dorohoiu natkhnennia ta krasu [About my teacher Tseitzy Vyacheslav Borisov. By the way of inspiration and beauty]. *Naukovi zbirky Lvivskoi derzhavnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*, 23, pp.3–9.

5. Kashkadamova, N. ed., 2003. *Storinky istorii Lvivskoi derzhavnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka* [History pages of M. V. Lysenko Lviv State Academy of Music]. Lviv: Spolom.

6. Mazepa, L. & Mazepa, T., 2003. *Shliakh do muzychnoi akademii u Lvovi* [The way to the Music Academy in Lviv], in 2 volumes. Volume 1. Lviv: Spolom.

7. Tsaitts, V. & Zakopets, M. ed., 2005. *Ukrainska muzyka dlia hoboia i fortepiano* [Ukrainian Music for Oboe and Piano]. Volume 2. Sniatyn: Muzychne vydavnytstvo V. Lazarenko.

LEV ZAKOPETS

ORCID iD: 0000-0001-6191-1084

Honored Worker of Arts of Ukraine,

Professor of Wind and Percussion Department,

Rivne State University of Humanities

(Rivne, Ukraine)

lewoboe@ukr.net

**CREATIVITY OF VYACHESLAV BORYSOVYCH TSAITS
IN THE EVOLUTIONARY DEVELOPMENT OF THE LVIV OBOE SCHOOL**

The role of concert-performing, musical-pedagogical and compositional work of Vyacheslav Borysovych Tsaitts in the evolutionary development of the Lviv oboe school is highlighted. The historical aspect of the formation of the Lviv oboe school, founded in 1853 by the German professor Karl Brunhofer, is considered. The evolutionary development of its established traditions on the basis of the activity of the Czech oboist Franz Fugl is analyzed. Individual features of V. B. Tsaitts's concert-performing style are revealed, which have a leading importance in the evolutionary development of the Lviv oboe school (deep philosophical knowledge of a musical work and awareness of its idea and content; filigree-brilliant performance technique; virtuoso mobility and easy mastery of staccato stroke; rhythmicity, excellent intonation, extremely wide range of dynamic shades, perfect sense of form, impeccable knowledge not only of the soloist's part, but also of the orchestra, phenomenal reading of notes from the sheet, magical timbre of the instrument in different registers, sense of musical form). The individual features of V. B. Tsaitts's musical and pedagogical style, the observance of which will allow to achieve even better results in the education of the current generation of oboists, are determined: reproductive methods of work on sound, improvisations in different tones, sequences and special melodic exercises throughout the oboe register; persistence in achieving accurate textural execution of piano accompaniment, etc. The Concertino for oboe with orchestra by V. B. Tsaitts is analyzed, which allows demonstrating the artistic and creative and virtuoso-technical potential of the soloist-instrumentalist, the multifaceted expressive-timbre specificity of the instrument. At the same time, it is substantiated that virtuosity should not be an end in itself, but should become a means of revealing the figurative and emotional content of this concert work, which generally reflects the impressions of reading the works of Antoine de Saint-Exupery ("The Little Prince", "Wind, Sand and Stars", "Southern Mail"). It is proved that V. B. Tsaitts's Concertino plays a special role in the evolutionary development of the Lviv oboe school, as it is one of the most favorite concert works of its representatives.

Keywords: oboe, the Lviv oboe school, evolutionary development, concert performance, music pedagogy, composition, Concertino by V. B. Tsaitts.

Стаття надійшла до редакції 15.04.2020