

Із цієї нагоди було проведено мітинг, який відкрив викладач інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету Богдан Столлярчук. Про життєвий, педагогічний і творчий шлях маestro згадували директор Рівненської музичної школи № 1 Микола Калітинський, голова краснавчого товариства Іван Пащук, син Георгій, а також правнучка Аліна, учениця Рівненської гуманітарної гімназії. Дошку освятив отець Юрій Велігурський, а студентський ансамбль «Волиння» під керівництвом Людмили Гапон виконав пісні, записані фольклористом.

Висновок. Представлена публікація включає маловідомі матеріали про Юрія Цехміструка, відновлюючи таким чином пам'ять скромному подвижнику на ниві вітчизняної музичної етнографії. Звичайно, відновлюється не лише історична справедливість. Рукописна фольклористична спадщина Юрія Цехміструка має набагато ширше науково-пізнавальне значення, вона якнайкраще характеризує дієву роль і самовідданість нашої інтелігенції в боротьбі за утвердження рідної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Державний архів Рівненської області, ф.165, р. 33, оп. 2, од. зб.165.
2. Концерт учнів // Волинь. – Рівне, 1942. – 6 листопада.

3. Луканюк Б. З історії збирання Волинського музичного фольклору у міжвоєнний період / Б. Луканюк // Традиційний музичний фольклор Волині : зб. статей і матеріалів. – Кременець, 1997. – С. 5-9.

4. Луканюк Б. Лист до Б. Столлярчука / Б. Луканюк. – 2000. – 6 лютого.

5. Луканюк Б. Лист до Б. Столлярчука / Б. Луканюк. – 1997. – 9 вересня.

6. На конкурсі у Рівному // Волинь. – Рівне, 1942. – 4 червня.

7. Немченко Д. О. Лист до Ю. А. Цехміструка / Д. О. Немченко. – 1963. – 9 квітня.

8. Столлярчук Б. Записувач пісень Волинського Полісся / Б. Столлярчук // Волинські дзвони. – Рівне, 1999. – Вип. 3. – С. 79-81.

9. Столлярчук Б. Слідами Філарета Колесси / Б. Столлярчук // Мелодії душі. – Рівне, 1993. – С. 33-34.

10. Столлярчук Б. Юрій Цехміструк – збирач волинських пісень / Б. Столлярчук // Мистецтво у духовному відродженні України: традиції, перспективи : матер. наук. конф. «Волинські обереги». – 2003. – С. 62-67.

Дата надходження до редакції: 20.04.2015 р.

УДК 785 (091)(177)

Степан ЦЮЛЮПА,
кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри духових
та ударних інструментів Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету

Наталія ЦЮЛЮПА,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
естрадної музики Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету

ЕВОЛЮЦІЯ ДУХОВОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

У пропонованій статті аналізуються шляхи розвитку духового інструментально-ансамблевого виконавства в Україні, які відображають характерні особливості соціокультурних процесів. Виявлено взаємозв'язок між творчістю композиторів-класиків і концертною діяльністю видатних виконавців на духових інструментах.

Ключові слова: духове інструментально-ансамблеве виконавство, взаємозв'язок, виконавські школи, репертуар.

В предлагаемой статье анализируются пути развития духовного инструментально-ансамблевого исполнительства в Украине, которые отражают характерные особенности социокультурных процессов. Определена взаимозависимость между творчеством композиторов-классиков и концертной деятельностью выдающихся исполнителей на духовых инструментах.

Ключевые слова: духовое инструментально-ансамблевое исполнительство, взаимодействие, исполнительские школы, репертуар.

This article examines the development of wind instrumental and ensemble performing in Ukraine, which reflects the main characteristics of socio-cultural processes. Determined is the relationship between the work of classical composers and concert performance of outstanding performers on wind instruments.

Key words: brass instrumental and ensemble performance, interaction, performing schools, repertoire.

Представлена публікація є спробою ліквідувати до певної міри прогалину в історії розвитку духового інструментально-ансамблевого виконавства. Тематика дослідження тісно переплітається з кафедральною темою науково-дослідної роботи і навчальними планами кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Мета статті – розкрити процес становлення та розвитку духового інструментально-ансамблевого виконавства, збереження відомостей про духове інструментально-ансамблеве виконавство в різні періоди розвитку та подати пропозиції щодо подальшого його вдосконалення.

Питання становлення і розвитку духового інструментального, ансамблевого та оркестрового мистецтва цікавить багатьох науковців України, зокрема В. М. Апатського, В. Т. Посвалюка, П. Ф. Круля, В. О. Богданова, Ф. П. Крижанівського, Б. І. Яремка, А. Я. Карп'яка, Ю. А. Рудчука, М. І. Пономаренка, О. С. Плохотнюка, Я. В. Сверлюка, І. С. Гишкі та інших. Проте необхідно зазначити, що в наукових дослідженнях означеніх авторів недостатньо уваги приділяється вивченю історії розвитку духового інструментально-ансамблевого виконавства.

Духові інструменти належать до найрозповсюдженіших музичних інструментів, створених руками людини. Назва "духові" походить від давньоруського слова "дух" і грецького "аер", що означають "воздух". Володіючи чудовим тембром, дивовижною неперервною співучістю, багатообразною виразною артикуляцією та значними технічними можливостями, вони у всі часи, у всіх народів посідали належне місце в музичній культурі. Історія розвитку духових інструментів має глибоке коріння.

Найдавніші відомості про музичний інструментарій, що поширений на території України, містять археологічні розкопки. Виявлений археологами музичний інструментарій вказує на рівень музичної свідомості людей того часу. Розкопки, проведенні українськими археологами, свідчать, що з досить давніх часів (епохи палеоліту) на території України вже існував певний музичний інструментарій, серед якого найдавнішими були ударні інструменти. Це доводить унікальна знахідка українських археологів у селищі Мезин на Десні (недалеко від Чернігова). Знахідка належить до епохи палеоліту (20 тис. років до н.е.) – своєрідно оброблені кістки мамонта, набірний браслет та "молоток" із рога північного оленя.

Ці величезні тварини жили на території України в дольдовиковий період. Полювання на них забезпечувало людям їжу, а з кісток виготовляли житло, знаряддя праці тощо. Знайдені в селищі Мезин оброблені кістки – це різні частини тіла мамонта (нижні щелепи, лопатка, уламки тазової кістки та черепа, молотки з бивнів). Вони оздоблювалися

геометричними візерунками, нанесеними червоно-буруватою вохрою (природна мінеральна фарба). Детальне вивчення цих знарядь дозволило дослідникам (І. Підоплічку, І. Шовкоплясу, С. Бібікову) зробити висновок, що кістки використовувались як ударні музичні інструменти, адже на них збереглися сліди від частих ударів. Оскільки такі інструменти виготовлялися з різних частин тіла мамонта і мали різний розмір, то під час удару вони продукували звуки різної висоти і різного тембрі. Такі ударні інструменти могли використовуватися під час певного колективного ритуального танцю. Багаторазове повторення одних і тих самих рухів і відповідних їм ударів призводило до повторення різних за значенням долей, тобто до виникнення метроритмічної структури музики.

Традиція використовувати ударні музичні інструменти була поширена і в праслов'янську епоху. Як і у всіх слов'ян, у давніх українських племен використовували такі інструменти, як бубон, великий і малий барабани.

Ще з епохи палеоліту на території України були відомі й духові інструменти. Так, стародавні дудки відтворювали лише один звук і могли служити для сигналізації подібно до тих сигналічних флейт, численні різновиди яких досить широко використовувалися первісною людиною. Відомі й подвійні дудки, які також засвідчують потребу в посиленні звука. Якщо кілька дудок, різних у звуковисотному відношенні, використовувалися одночасно кількома виконавцями, то при цьому поступово могли виділитися і набути сталості, навіть якщо вони не були зафіксовані у співі, три основні інтервали, що полонили слух свою близькістю до унісонного звучання. Порівняно з труднощами вишколу людського голосу, дудка володіє тією перевагою, що у той час, коли людський голос легко коливається у великих межах, вона краще витримує звук на певній висоті. Таким чином, консонансні співвідношення могли бути знайдені швидше, що, мабуть, насправді й відбувалося.

Винахідливий майстер первісних часів міг осягати різні звуки на одному й тому ж інструменті, проробивши в ньому кілька отворів. При тому отвори спершу пророблялися не лише за вимогами акустики, а й залежно від зовнішніх обставин, як це, наприклад, дозволяли бамбукові вузли. Здебільшого їх розміщували в симетричному порядку, після цього видобували ті звуки, які у них відтворювалися. Згодом поступово удосконалений слух вносив свої корективи в інтервальну побудову щодо дудок.

Так, біля села Молодове Чернівецької області в культурних шарах, яким близько 18 тисяч років, були знайдені рештки кістяних флейт [1, с.110]. Цей інструмент виготовлявся з рога північного оленя, мав подовжній отвір і шість поперечних. Вивчивши структуру цього інструмента, ми припустили, що за допомогою шести поперечних отворів відтворювався природний хроматичний звукоряд, близький до прадавнього "ковзного співу". У зв'язку з цим цілком можливо зробити висновок, що музичний духовий та ударний інструментарій – це, як правило, функція музично-творчих зусиль людини, результат її працьовитості та майстерності. Відомо, що існували також супто інструментальні звукоряди, наприклад, "слендро", "пелог" тощо, які характеризувалися особливим розміщенням ігрових отворів на

духових інструментах.

Наявність серед знайдених археологічних матеріалів, починаючи з епохи палеоліту, численних залишків духових та ударних музичних інструментів суттєво полегшує пошук витоків музично-історичного розвитку як загальнокультурного рівня цього періоду в історії людства.

На наступних етапах первіснообщинного ладу музичний духовий та ударний інструментарій, становлячи все суттєвішу частину виробничої діяльності та культових церемоній, забагачує музичну практику і поступово надає їй все нових якостей. Тому не можна недооцінювати цієї складової матеріальної музичної культури, чим значною мірою грішать навіть фундаментальні праці з історії музики.

Аналіз історичних та етнографічних джерел дозволив систематизувати розмаїття українського духового інструментарію. Так, одним із найдавніших та найпоширеніших народних духових інструментів є сопілка (тип подовжених народних флейт), яку майстрували з ліщини, бузини, липи, груші, калини або очерету. У вдосконаленому вигляді набули поширення сопілки від п'яти-шести отворів до десяти, деякі з надставними трубками або кільцями для зміни звукоряду. Про духову українську традицію свідчать і інші її різновиди, які відрізнялися від звичайної сопілки конструкцією та звучанням. Це, зокрема, денцівка або двоценцівка, що складається з двох стволів у таких варіантах: з двома мелодичними і мелодично-бурдонними стволами. Звукоряд першого виду завжди діатонічний. На правому стволі вирізано чотири аплікатурні отвори, а на лівому – три. Цим інструментарієм представлені переважно народні форми духового музикування.

В аристократичних колах, поміщицьких майстках, міських та військових оркестрах використовувались інші інструменти: дерев'яні (флейта, гобой, кларнет, фагот) та мідні – труба, валторна, тромбон. Це пояснюється тим, що репертуар оркестрів цього періоду був переважно західноєвропейський, про що свідчить музична колекція Розумовських.

Із другої половини XVI ст. в українських містах, що мали Магдебурзьке право, виникають ремісничі музикантські цехи або так звані «братства», які стали першими осередками фахового духового виконавства і музичного зібрання в Україні. Спершу вони утворилися на західних землях України – у Кам'янець-Подільському (1578 р.), Львові (1580 р.), а пізніше – в Києві (1677 р.), Ніжині (1729 р.), Чернігові (1734 р.), Харкові (1780 р.) [2, с. 12].

В історії розвитку духового інструментарію України (з другої половини XVIII століття до винаходу Г. Штольцем та Ф. Блюмелем (патент 1818 р.) мідних інструментів із вентильним механізмом) виокремлюється період так званих рогових оркестрів. У численних працях було доведено, що їх поява й удосконалення в Україні пов'язані з діяльністю видатного диригента й валторніста-віртуоза Карла фон Лау, який на корпусі рогів-дискантів зробив сім отворів, подібних до гобоя або флейти. За аналог Карл фон Лау взяв корнет (цинк) – інструмент, що широко використовувався в палацовому музичному побуті в часи правління Людовика XI та Карла V. Тембр інструмента був подібний до труби, але у швидкості виконання пасажів та різних рухливих творів він не поступався перед дерев'яними інструментами.

Інший напрямок конструювання рогових духових інструментів у 1760 році винайшов Ф.Кльобель, валторніст і німець за походженням. Він оновив спосіб застосування клапанів, що надало сигнальному мисливському рогу (клапенгорну) хроматичних властивостей. Нова конструкція не визначила основний шлях розвитку мідних духових інструментів, однак поклала початок бюгельгорнів – широкомензурних рогів із шістьма-вісімма клапанами. Ці інструменти дістали назву кенторнів та набули поширення у військових духових оркестрах Німеччини, Франції, Англії. На початку XIX століття на базі останньої конструкції було винайдено новий інструмент – офіклейд, що належав до родини мідних із клапанним механізмом. Усі ці інструменти стали аналогом для подібних рогових.

За свідченням О. Т. Дзбанівського, Карл фон Лау замінив мідні роги дерев'яними, обтягнутими зверху шкірою, а як наслідок – з'явилася можливість видобувати приємніші, більш ніжні звуки. Крім того, Карл фон Лау вдосконалив у них клапани, що дозволило видобувати не один звук-тон, а кілька. Це наблизило їхні виконавські можливості до корнета (цинка) та клапенгорна.

Оновлена технологія рогових оркестрів дала змогу озвучувати симфонічні та оперні твори, стилістика яких відповідала вимогам європейської музичної практики XVIII століття. Таким чином, на початку XIX століття на зміну роговим інструментам приходять хроматичні мідні з вентильним механізмом.

У цей час музичні крамниці Львова, Харкова, Києва, успішно забезпечували потреби значної кількості духових оркестрів в Україні якісними музичними інструментами. Так, музична крамниця І. Вітковського задоволяла потреби в музичних інструментах не тільки Харкова, а й Слобідської та Правобережної України. Одеська музична фабрика з виготовлення мідних та дерев'яних духових інструментів (заснована в другій пол. XIX ст.) виготовляла інструменти, що за якістю не поступалися європейським зразкам. За свідченням сучасників, на інструментах цієї фабрики грали солісти симфонічних оркестрів Москви, Петербурга та Одеси. У 30-х роках XIX ст. у Києві почали функціонувати крамниці, майстерні, музичні фабрики та представництва західноєвропейських фірм із виготовлення, продажу та лагодження духових інструментів. У кінці XIX століття їх уже було понад сорок. З 1834 року розпочало працювати зарубіжне представництво з виготовлення духових інструментів І.Ф. Кордес. Вітчизняна фабрика з виготовлення духових інструментів Н. Е. Сорокіна створювала настільки якісні інструменти, що була постачальником Київського і Tamбовського відділків Російського музичного товариства.

Вдосконалення виробництва інструментів в Україні актуалізувало питання професійної майстерності, що впливало на розвиток фахового навчання. З другої половини XVII ст. його форми спостерігаються в таких осередках, як січові та міські церковні школи, де хлопчиків навчали не тільки співам, а й грі на духових інструментах.

У XVII ст. у музичних школах, організованих при міських панських оркестрах (іх ще називали «академіями»), при військових оркестрах, де навчалися переважно діти-сироти, починають готову-

вати виконавців полкової музики. На підготовку виконавців духової музики була зорієнтована також більшість музичних цехів. Наприкінці XVIII – початку XIX століття у викладанні гри на духових інструментах поширюється таке явище, як початкові класи, які відкриваються у Харківському колегіумі, гімназіях, ліцеях (Кременецькому, Одеському та ін.), Києво-Могилянській академії, а пізніше – у Харківському університеті.

Великої ролі у розвитку духової музики на Україні набула діяльність приватних музичних шкіл та цехів, що сприяли професіоналізації оркестрового та духового виконавства, підготувавши таким чином ґрунт для роботи у цьому напрямку музичних класів Галицького та Російського музичних товариств, де навчання грі на духових інструментах стає провідним напрямком виконавської підготовки. У цих школах активно використовуються новітні методики фахового і загальномузичного спрямування. Індивідуальне навчання на духових інструментах базувалося тут на досвіді кращих вітчизняних та європейських викладачів-виконавців. Вимоги, що висувалися до вивчення загальномузичних дисциплін, були такими ж високими, як і до фаху, тобто виховувалися високоосвічені спеціалісти.

Важливим фактором ефективного навчання студентів стало розроблення викладачами методичних посібників. Все це сприяло збільшенню кількості оркестрів в Україні, які за своєю майстерністю не поступалися західним.

Спостерігається подальша інтенсивність вітчизняного музичного життя, зростання ролі виконавської творчості, що поступово виходить за межі маєткових оркестрів та театрів. Зокрема, це музики з оркестрів:

- гетьмана К. Розумовського – Фома Бучинський (валторна I), який, крім того, грав на віолончелі та контрабасі; Кирило Ашитков (гобой I); Андрій Базилевський (гобой II);
- сенатора А. Іллінського – Байєр (флейта), Нудер (кларнет), Солеський (фагот), Вейзінгер (валторна), Ян Роле (клавікорд та духові інструменти) та ін.;
- поміщика Г. Будлянського – валторністи-віртуози брати Гугелі та віолончеліст Рисс [3, с. 106].

В урочисті дні, під час святкових парадів та офіційних церемоній виконання концертних програм відбувається в садах та громадських закладах, де гру ансамблів і оркестрів слухали й демократичні верстви населення, що сприяло формуванню естетично-музичних критеріїв європейського рівня не тільки серед професійних музикантів, а й у різних аматорських колах.

Аналіз духового інструментально-ансамблевого концертного репертуару свідчить, що він мав різно-барвну жанрову паліtronу, зокрема використовувалися різноманітні твори ансамблевого і симфонічного плану: дуєти, тріо, квартети, квінти, секстети, септети, октети, концерти для різних духових інструментів у супроводі оркестру та фортепіано, увертуори і цілі симфонії. Складність більшості творів засвідчує високий рівень духового виконавства та тогочасної слухацької культури.

Специфічною національною формою на той час стали ярмаркові виступи, відомі ще із 60-х років XVIII ст. Вони були для виконавців своєрідним засобом демонстрації професійних здобутків. Іншою,

не менш пошиrenoю формою, була гастрольна практика, започаткована в кінці XVIII століття, що сприяла спілкуванню музикантів та диригентів між собою, збагаченню їхнього досвіду в галузі виконавської майстерності.

Значний вплив на розвиток духового виконавства мали концерти музичних товариств, де виступали з окремими програмами духові виконавці, ансамблі, в складі яких можна було зустріти таких відомих музикантів, як: М. Лисенко, В. Вілінський, диригент і піаніст, В. Пухальський і К. Ходоровський, піаністи та педагоги, та ін., які своїм талантом і досвідом впливали на розвиток культури духового виконавства.

Унаслідок інтенсивної концертної діяльності виокремився ряд солістів-віртуозів на духових інструментах із:

- Києва – Хіміченко, Нігов, Черні, Коппіні, Поперека, Ємельянова (флейта); Лещенко, Ліндер, Бергер, Дікштейн (гобой); Кеєр, Пельц, Андрієску, Рейтмейер, Сенглауб, Хазін (кларнет); Дуда, Шамрай, Геллер, Мейстер (фагот); Данилов, Клименко, Поліщук, Яблонський (труба); Самборський, Гайноті, Ріш, Евенгов, Сандер, Янушек, Біスマрк (валторна); Самборський, Машек (тромбон);

- Одеси – Г. Веронезе, Л. Роговий (флейта); Й. Кутіль (кларнет); М. Адамов (труба); Л. Могилевський (труба); Я. Скоморовський (труба) та ін.;

- Харкова – М. Погребняк (фагот);
- Львова – Д. Біда (флейта) та ін.

Представлені вище українські виконавці піднесли мистецтво гри на духових інструментах на такий рівень, що воно стало помітним явищем у музичному житті України.

Проаналізувавши твори для духових інструментів, варто зауважити, що переважно це були: опери, симфонії, увертуори, сонати, концерти. Їх значну частину становлять твори іноземних музикантів, зокрема Дж. Сарті, італійського композитора і диригента, який тривалий час працював в Україні у Г. Потьомкіна Дженоаро Астаріта, автора численних опер та ораторій.

У репертуарних колекціях Київської міської капели, оркестру Харківського університету та гімназії, колекції Розумовських повною мірою представлені також прижиттєві видання композиторів, здебільшого європейських, які звучать у концертних залах до сьогодні. Це – твори всесвітньо відомих композиторів Л. Бетховена, Й. Гайдна, В. Моцарта, Я. Штаміця, К. Вебера, а також Карла Фрідріха Абеля (1725-1787), німецького математика, архітектора, композитора та виконавця на духових інструментах; Йогана Граффа (1684-1750), німецького композитора, скрипаля та гобоїста; Йогана Христіана Фішера (1733-1800), німецького композитора та гобоїста-віртуоза; Йогана Баптиста Неруди (1707-1780), чеського скрипаля та композитора; Карла Августа Грензера (1794-1864), флейтиста-концертанта; Йогана Фрідріха Грензера (1758-1794), видатного гобоїста та композитора [1, с. 64-65].

Дослідження репертуару інструментальних ансамблів і оркестрів та їх складів свідчить про те, що духове виконавство у своєму розвиткові передусім спиралося на колективне музикування, оркестрову та ансамблеву гру. Тому в ньому переважають дуєти, тріо, квартети, квінти, секстети, септети та октети, написані для рогових, духових, струнно-ду-

хових і симфонічних оркестрів із посиленою групою духових інструментів. Вражає його технічна складність, що опосередковано доводить високий рівень фахових вимог до музикантів.

Розгляд процесу розвитку українського духового інструментально-ансамблевого виконавства в контексті інших видів та жанрів тогочасного музичування (опера, балет, хорова музика, сольний спів тощо) дає змогу зробити висновки про своєрідність виразових засобів, що визначали національну характерність вітчизняного духового виконавства, яке, перебуваючи під благотворним впливом європейських виконавчих шкіл, виявилося здатним на власній основі освоїти здобутки європейської композиторської школи та досягти у виконавстві помітних висот майстерності.

Висновки. Розвиток духової музики в Україні відображає характерні риси соціокультурних процесів, що відбувалися, а саме: формування професійної свідомості на фоні зростання етноцентристських тенденцій та орієнтацій.

Духова музика, охоплюючи своїми зasadами майже всі сфери соціокультурного життя суспільства, демонструє універсальні якості, притаманні національним культурним традиціям у галузі виконавської діяльності.

Для подальшого збагачення національної культури України в галузі духової інструменталь-

ної, ансамблової та оркестрової музики потрібно її надалі встановлювати та підтримувати творчі контакти з провідними школами зарубіжжя, брати активну участь у конкурсах, фестивалях виконавців на духових інструментах, сприяти участі провідних спеціалістів України у всеукраїнських та міжнародних асоціаціях, гільдіях, які активно пропагують духове мистецтво, проводити майстер-класи, науково-практичні конференції, презентації навчально-методичної літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Апатський В. М. Історія духового музично-виконавського мистецтва / В. М. Апатський. – К. : Задруга, 2012. – Кн. 2. – 408 с.
2. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні : монографія / В. Т. Посвалюк. – Київ : КНУ-КіМ, 2006. – 400 с.
3. Рудчук Ю. А. Виконавство на духових інструментах в Україні як складова частина оркестрового мистецтва з початку XVIII по першу чверть ХХ ст. / Ю. А. Рудчук // Тези доповідей Всеукраїнської науково-творчої конференції “Проблеми розвитку художньої культури” (Київ, 1994). – К. : КДІК, 1994. – 162 с.

Дата надходження до редакції: 25.02.2015 р.