

Г. С. Мишуров
Белорусские народные инструменты.
Педагогические аспекты
народно-инструментального исполнительства

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



МУШУРОВ Теннадий Сергеевич

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный
университет культуры и искусств

Г. С. Мишуров

**БЕЛОРУССКИЕ НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Минск
БГУКИ
2016

УДК 780.6(=161.3):[781.6+781.7(476)]
ББК 85.315.32-3(4Бел)+85.315.32-7
М 716

Рецензенты:

*Н. П. Яконюк, доктор искусствоведения, профессор;
В. А. Чабан, доктор искусствоведения, профессор*

*Рекомендовано к изданию научно-техническим советом
Белорусского государственного университета культуры и искусств
(протокол № 5 от 24.06.2015 г.)*

Мишуров, Г. С.

М716 Белорусские народные инструменты. Педагогические аспекты народно-инструментального исполнительства / Г. С. Мишуров ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2016. – 364 с.
ISBN 978-985-522-148-8.

В монографии Г. С. Мишурова, доктора искусствоведения, профессора Белорусского государственного университета культуры и искусств, исследуется народно-инструментальное искусство Беларуси. Рассматриваются проблемы бытования традиционного музыкального инструментария, а также ансамблей народных инструментов. Отдельная глава монографии посвящена педагогическим аспектам исполнительства на народных инструментах. Особое внимание уделяется фестивалям инструментального искусства.

Издание дополнено многочисленными фотодокументами.

Для студентов, магистрантов, аспирантов, преподавателей, а также руководителей фольклорных ансамблей.

**УДК 780.6(=161.3):[781.6+781.7(476)]
ББК 85.315.32-3(4Бел)+85.315.32-7**

ISBN 978-985-522-148-8

© Мишуров Г. С., 2016
© Оформление. УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	7
ГЛАВА 1. НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛАРУСИ	
Историография народно-инструментального искусства Беларуси	11
Народно-инструментальное искусство: взаимодействие фольклора, профессионального искусства и любительского творчества	27
ГЛАВА 2. НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО БЕЛАРУСИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI в.	
Эволюция традиционного музыкального инструментария	57
Типология ансамблей народных инструментов	92
Бытование традиционных народных музыкальных инструментов и ансамблей	105
Гармоника в народно-инструментальном искусстве Беларуси	122
ГЛАВА 3. ТРАДИЦИОННЫЕ АНСАМБЛИ БЕЛОРУССКИХ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ	
Народные ансамбли трюистой музыки	137
Творческие контакты профессиональных и самодеятельных народно-инструментальных коллективов	153
Развитие профильного музыкально-педагогического образования: фотодокументы	167
ГЛАВА 4. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ	
Традиции исполнительства на народных духовых инструментах	185
Полистилистика в народно-инструментальной музыке.....	192
Индивидуализация музыкально-педагогического образования учащихся	198
Организация самостоятельной работы исполнителя-инструменталиста	203
Научно-исследовательская работа студентов по направлению специальности «духовые инструменты (народные)» и направлению специальности «народное творчество (инструментальная музыка)»	212
Традиции и новации в народно-инструментальном ансамбле «Беларускія ўзоры»	218

Сравнительный анализ белорусской баянной школы и дальневосточной баянной школы России	231
Подготовка кадров в сфере народного инструментального творчества на современном этапе	249

ГЛАВА 5. КОНКУРСЫ-ФЕСТИВАЛИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В БЕЛАРУСИ

Фестиваль современной христианской культуры «Благовест» ...	261
Музыкальный калейдоскоп столицы	266
Кафедра духовой музыки Белорусского государственного университета культуры и искусств как участник фестиваля искусств «Арт-мажор»	270

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	278
-------------------------	-----

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	284
---------------------------------------	-----

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ А. Классификация белорусских народных музыкальных инструментов	307
--	-----

ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Коллекция гармоник и духовых народных инструментов Белорусского государственного университета культуры и искусств	312
--	-----

ПРИЛОЖЕНИЕ В. Репертуар ансамбля народных инструментов «Беларускія ўзоры» (ноты)	318
---	-----

ПРИЛОЖЕНИЕ Г. Фестиваль современной христианской культуры «Благовест»	336
--	-----

ПРИЛОЖЕНИЕ Д. Музыкальный калейдоскоп столицы	345
--	-----

ПРИЛОЖЕНИЕ Е. Кафедра духовой музыки Белорусского государственного университета культуры и искусств – участник фестиваля искусств «Арт-мажор».	360
--	-----

ПРЕДИСЛОВИЕ

Развитие художественной культуры Беларуси непосредственно связано с укреплением духовных основ народа. Нравственные, эстетические, ценностно ориентированные традиции народной культуры, созданные многими поколениями, требуют осознания и изучения, а возрождение традиционной белорусской культуры является одной из актуальных задач нашего времени.

Народное искусство – ценнейшее достояние и благодатная почва для развития современных форм художественной культуры. Поэтому важны не только его изучение и сохранение, но и научное осмысление влияния традиций на современную художественную практику, что, несомненно, будет содействовать процессу дальнейшего развития народного искусства.

Отношение к народному искусству как к национальному достоянию, основе современной художественной культуры определено в Кодексе Республики Беларусь о культуре. Отметим особую значимость этого факта, поскольку еще не так давно народное искусство рассматривалось как достояние прошлого, несовместимое с научно-техническим прогрессом. В последнее время все более пристальное внимание обращается на необходимость тщательного собирания и изучения достижений народного искусства – важнейшей области национальной художественной культуры.

Музыкальная народная культура, которая включает народное инструментальное искусство, – часть многообразной традиционной художественной культуры. Изучение и популяризация народных музыкальных инструментов, являющихся материальными хранителями традиций, а также традиционных ансамблей народных инструментов, исследование особенностей их репертуара и исполнительского мастерства, музыкальное воспитание подрастающего поколения оказывали и окажут реальную помощь в обеспечении непрерывности культурных традиций, сохранении и развитии духовных и художественно-эстетических ценностей белорусского народа.

Народное музыкальное искусство является важнейшей частью современного культурного процесса. Оно обладает специфиче-

скими средствами художественного выражения, неповторимыми особенностями и самоценным художественным языком. Признание этого принципиально значимого положения наукой, обществом является необходимым условием дальнейшего развития традиционных народных инструментов и активного их функционирования в современном социокультурном процессе.

Как показал мировой исторический опыт, роль художественной культуры в целом и музыкального народного искусства в частности возрастает в тех странах, которые стремятся духовно консолидировать народ на основе национального самосознания и сохранить государственный суверенитет.

В настоящее время с национально-культурным возрождением Беларуси, этническим самоутверждением нации возрастает роль самобытного традиционного народного музыкального искусства как области духовной культуры, национального художественного достояния.

Современный этап общественного развития в Республике Беларусь характеризуется пониманием высокой роли духовных ценностей, стремлением создать условия для раскрытия личности в социокультурной деятельности. В таких условиях, без сомнения, возрастает роль традиционного и профессионального искусства, творческого опыта любительских коллективов.

Интенсивные интегративные экономические, торговые и культурные контакты Беларуси с другими странами способствуют творческому развитию страны. Вместе с тем возрастает и негативное влияние стандартов нивелированной в художественном отношении массовой коммерческой культуры. Народное искусство с его глубокими, прочными национальными корнями способно противостоять наступлению массовой культуры, взять на себя функцию сохранения и утверждения национальных художественных ценностей, этических норм народа. Всесторонняя поддержка и развитие традиционно народного, в том числе музыкального, искусства станет основой сохранения культурной самобытности и суверенитета нации.

Возрождение традиционного народно-инструментального искусства опирается на прочный научно-теоретический фундамент. Это происходит в результате глубокого историко-теоретического изучения и системного научного осмысления традиций и современного состояния народного музыкального искусства как важнейшей части национальной художественной культуры республики.

Белорусское народно-инструментальное творчество, как любая другая область народной культуры, богато и разнообразно. На его формирование и развитие повлияли различные факторы: географические, исторические, социально-экономические и др. Общностью происхождения восточнославянских народов объяс-

няется множество схожих черт в народном искусстве белорусов, русских и украинцев, в его древнейших формах. Немало общего прослеживается и в культурах географически отдаленных народов.

В то же время во многих видах белорусского народного творчества заметны отличительные черты, которые объясняются не только этническими особенностями или разностью природных условий, но и неравномерностью исторического и экономического развития. В силу исторических обстоятельств экономические и культурные контакты между восточнославянскими народами в отдельные периоды истории оказывались ослабленными. Культура белорусов впитала определенные черты культур западных славян, народов Прибалтики и других народов Западной Европы. Поэтому в белорусском народном искусстве органически сочетаются и древнейшие общеславянские проявления, и влияние более поздних художественных достижений восточных и западных соседей.

Таким образом, можно сказать, что ареал бытования современного народного музыкального искусства далеко не прежний. Если раньше оно пронизывало крестьянский быт, то сегодняшние коренные изменения значительно сузили сферу его функционирования. Это касается как изготовления музыкальных инструментов, так и их популяризации. Отпала практическая необходимость в массовом производстве, однако тем ценнее создание и использование уникальных рукотворных инструментов. Можно считать закономерностью, что некоторые виды народного искусства, связанные со старым бытом, окончательно ушли в прошлое. Однако народно-инструментальное искусство как ценнейшее художественное наследие народа, хотя и не во всей полноте и разнообразии, продолжает жить и развиваться. Наблюдается развитие некоторых его видов на новой основе. Возникают современные организационные формы бытования народно-инструментального искусства, разрабатываются новые художественные формы, используются передовые достижения технологической эры, расширяется диапазон творчества народных исполнителей. Все это придает народному искусству новые качества. С одной стороны, сохраняется тесная связь с многовековой культурой народа, с другой – органически впитываются достижения современной культуры Беларуси и мировой художественной культуры. Подчеркнем, что народно-инструментальное искусство способно функционировать в жизни общества вне синхронной зависимости от уровня развития любительского творчества или профессионального искусства, на основе многовековых традиций народного творчества в рамках фольклорной ориентации.

Исследование исполнительства на традиционных народных инструментах – важнейшая проблема художественного творче-

ства. Через музыкальный инструментарий осуществляется преемственность восприятия мира, молодому поколению передаются способы сохранения национальных традиций.

Отметим, что на государственном уровне уделяется пристальное внимание развитию белорусского искусства и культуры в постсоветское время. Об этом свидетельствуют экономические и культурные показатели в сравнении со странами СНГ. Открылись новые спортивные сооружения и дворцы искусств, центры художественного творчества, проводятся республиканские, международные фестивали и конкурсы песенного и народно-инструментального искусства.

В современной культуре Беларуси наиболее значимыми являются два направления музыкального искусства: любительское и профессиональное. Музыкальное искусство имеет особое значение для проникновения национальной культуры в мир современной цивилизации, по нему определяется уровень развития духовной культуры белорусского общества.

Бытование белорусских народных инструментов, ансамблей, оркестров тесно связано с музыкальной педагогикой – музыкальным воспитанием и образованием. На основе научных разработок, практики и богатого опыта преподавания автора монографии в предлагаемом исследовании выявляются закономерности в обучении, изучается и обобщается опыт лучших преподавателей, рассматриваются инновационные методики и средства обучения в области народно-инструментального исполнительства.

Многие ученые считают, что музыкальная педагогика это не только наука, но и искусство. Она неразрывно связана с творчеством. В области музыкальной педагогики многие годы идет поиск индивидуальных приемов обучения, прогрессивных методов развития музыкальных способностей, совершенствования исполнительской техники и воспитания художественного мастерства. Следует отметить, что музыкальная деятельность зависит от интеллектуальной активности личности, т. е. способности разумно действовать и рационально мыслить. Самостоятельная работа студентов-музыкантов является одной из незаменимых форм учебного процесса. Поэтому важно обратить внимание на развитие самостоятельности учащегося, раскрытие его лучших черт.

Монография посвящена изучению народно-инструментального искусства Беларуси как художественного самобытного явления в системе музыкальной культуры народа (аутентичный инструментальный фольклор, профессиональное искусство и любительское творчество), сокровищницы высоких художественных ценностей. Автор продолжает исследование проблем, обозначенных в монографии «Белорусское народно-инструментальное искусство: традиции и современность» (2002).

НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛАРУСИ

Историография народно-инструментального искусства Беларуси

Внимание к своеобразию культурно-исторического опыта белорусского народа вызвано общим интересом к национальному, самобытному, уникальному как исходному пункту созидания подлинно универсальной, художественно многообразной общечеловеческой культуры. Однако теоретические вопросы народного музыкального инструментария, инструментальной музыки и ансамблевого творчества, специфики исполнительства на народных инструментах, являющиеся важнейшими в музыкознании, остаются малоработанными.

Изучение народно-инструментального искусства в системе традиционной и современной культуры Беларуси связано с необходимостью научного осмысления основных терминов, используемых при исследовании этой сферы художественной культуры.

Прежде всего, обратимся к термину «традиция». В широком понимании – это элементы социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению и сохраняющиеся в течение длительного времени. Традиции характерны для разных областей общественной жизни, но их использование различно. Более всего традиции сохраняются в религии, значительное место занимают в науке и искусстве. Правомерность традиционных форм обосновывается и узаконивается фактом их существования в прошлом, а эффективность сохранения оценивается посредством точности следования принятому образцу. Такой вид традиции принято называть аутентичной (первичной, нерелексивной).

В словаре-справочнике «Социальная педагогика» [312] отмечается, что традиция охватывает объекты социального наследия (материальные и духовные ценности) и является основой исторической преемственности культуры (например, устная и письменная традиции).

С учетом сказанного мы подходим к использованию термина «традиция», употребляемого в монографии при рассмотрении ин-

струментального фольклора, профессионального искусства и самодеятельного творчества. Под традициями мы понимаем бытование в современной Беларуси народного музыкального инструментария и изготовление мастерами-исполнителями народных музыкальных инструментов; сохранившиеся приемы сольного и ансамблевого исполнительства; дошедший до нас из прошлого народный репертуар, который используется в наше время. Традиции отражаются в самобытности народной музыкальной культуры, в том числе и народно-инструментального искусства. Говоря о самобытности, мы имеем в виду такие компоненты, как инструментарий, репертуар, интонация, манера исполнения, тембр, звукоидеал. Музыкальные народные традиции проявляются в определенных жанрах конкретной эпохи, в региональных особенностях народной музыкальной культуры, сложившихся в течение многих десятилетий и даже столетий. Так, наблюдая за манерой исполнения участников народно-инструментального ансамбля, можно утверждать, что у них сложилось свое определенное представление об интонациях и приемах исполняемых произведений. Например, при исполнении на гармонике полек основной амбитус определяется пределами интервала октавы, при этом характерно также частое использование интервалов терция и секунда. Если говорить об исполнении наигрышей на дуде, то бурдон выполняет в основном гармоническую функцию баса, а жалейка обычно ведет главную мелодическую линию с частым орнаментальным украшением форшлагами и трелью. Окарине присущи специфические тембральные особенности с частым использованием глиссандирования в произведениях кантиленного характера.

Творческое отношение народных инструменталистов к исполнению произведений, как правило, исходит из трактовки образа и характера произведения. Они используют разнообразные средства выразительности, однако выбирая их по определенным критериям. За основу берется прием, который более всего соответствует выразительной подаче инструментальной мелодии: либо предельно широкое непрерывное драматическое звучание, либо отчетливая мажорная акцентная ритмика в плясовой мелодии, либо выразительная интонация звука.

В народно-музыкальной культуре нашей страны нашли отражение черты, свойственные белорусскому народу. Это умеренное спокойствие, открытость, сдержанная откровенность, мягкость, уважительность, доброжелательность. Поэтому большинство народных произведений исполняются на инструментах в сдержанном темпе, с ритмической легкостью. Исполнение не характеризуется быстрыми темпами, т. е. для него не свойственна русская молодецкая удаль. Ярко проявляются внутренняя, душевная

чистота и некоторая тревога, мягкость звучания. Исполнение чаще всего нежное, светлое и очень искреннее. Однако нельзя не отметить, что русская исполнительская практика на народных инструментах оказывает влияние на характер исполняемого произведения белорусами. Это проявляется в увеличении темпа, усилении громкости звучания в задорных произведениях, т. е. изменяется звукоидеал.

В инструментарии белорусов происходили и происходят изменения. В последнее десятилетие XX в. стали утрачивать популярность инструменты, традиционно считавшиеся русскими. Прежде всего это балалайка. В настоящее время сократилось ее участие в народных традиционных ансамблях в учебных заведениях. Такое явление наблюдалось в советское время с мандолиной. При формировании Национального академического народного оркестра Республики Беларусь им. И. Жиновича в его состав не вошли веками бытовавшие в Беларуси скрипки. Случилось это потому, что скрипка считалась европейским инструментом. Подобное отношение к традиционным инструментам можно объяснить узким толкованием национального своеобразия. Говоря о музыкальной самобытности народно-инструментального искусства, следует отметить, что оно исторически эволюционирует, находится в постоянном движении и развитии.

Понятие «народное искусство» в широком смысле связано с его полидисциплинарным использованием. В научной театроведческой литературе часто встречается термин «народное искусство» по отношению к театральному творчеству, а в искусствоведческих работах в области изобразительного искусства – преимущественно по отношению к прикладному искусству. Учитывая, что народное искусство – важнейшая часть национальной художественной культуры республики, доктор искусствоведения Е. М. Сахута пишет: «Поэтому так важно не только его сохранение и развитие, но и научное осмысление традиций и современного состояния. Изучение достижений народного искусства имеет не только научный интерес, расширяющий наши представления о культурном наследии народа, но и призвано оказать воздействие на современную творческую практику, на процесс развития народного искусства» [295, с. 1].

В нашем исследовании мы употребляем термин «народное музыкальное искусство» и более узкую по отношению к нему дефиницию «народно-инструментальное искусство». В поле зрения автора находятся главным образом народный музыкальный инструментарий, репертуар инструментальных ансамблей и формы исполнительства.

Художественную культуру Беларуси с древнейших времен определяло народное искусство, а затем возникшее позже профес-

сиональное искусство. Связь между ними была тесной, органичной как в художественном содержании, так и с точки зрения формы. Это, в частности, отмечает А. А. Банин: «В русской инструментально-музыкальной культуре бесписьменной традиции принято выделять две ветви: а) профессиональную, представленную искусством скоморохов и певцов-рапсодов, и б) непрофессиональную, представленную многочисленными носителями инструментальной традиции, для которых искусство игры на музыкальном инструменте не становилось ремеслом» [17, с. 105].

Традиционное народное музыкальное искусство отличается целостностью, синкретичностью, органической связью с бытом и жизнью народа. Это подчеркивают многие исследователи. В частности, Т. В. Попова в работе «Русское народное музыкальное творчество» пишет, что «для идейного содержания подлинных народных песен, эпических повествований, сказов и других созданий словесно-музыкального народного искусства характерно правдивое и глубокое отражение действительной жизни народа» [271, с. 8]. К числу характерных свойств произведений народного искусства исследователь относит преимущественно устную их природу и многовариантность воплощения. Являясь по существу бытовым, народное искусство формировало соответствующие эстетические критерии и потребности. Произведения народно-инструментального искусства как результат прежде всего творчества крестьянства удовлетворяли его бытовые потребности и одновременно наполняли духовную деятельность. Народное музыкальное творчество, воплощенное в древних обрядах и обычаях, отшлифованных столетиями, выражало мировоззрение этноса, вносило духовное начало в культуру Беларуси. Ю. Г. Круглов, обобщая опыт фольклорной практики, замечает: «Конечно же, утверждая вечность устного народного творчества (а оно, будучи исполнительским искусством, живет, пока развивается язык), нет надобности говорить о том, что многочисленные жанры традиционного фольклора в современных условиях сохранились по-разному» [163, с. 3].

В области репертуара народно-инструментальное искусство охватывает богатые и разнообразные по своему образно-эмоциональному содержанию музыкальные и устно-поэтические произведения, созданные и исполняемые народом. К области синтетического, словесно-музыкального народного творчества относятся разные виды искусства, связанные с напевным интонированием, песенным началом: песни, эпические сказы, трудовые припевки, частушки и др. К области специфического народно-инструментального искусства – разнообразные инструментальные наигрыши, исполняемые на народных музыкальных инструментах.

В сфере инструментария ценная информация о бытовании белорусских народных музыкальных инструментов, а также ансамблей содержится в исторических и этнографических трудах, работах фольклористов, дневниках географов, путешественников. Изучение этих материалов позволяет более полно воссоздать подлинную картину бытования и развития народных музыкальных инструментов белорусского народа.

Изучение исторических источников дает возможность сделать вывод, что в XVII–XVIII вв. исследователи занимались изучением быта крестьян, обрядов, танцев, песен, инструментов и т. д. В этой связи П. А. Вульфius, в частности, ссылается на объемный труд И. Г. Георги «Описание всех обитающих в Российском государстве народов» (СПб., 1799) [71, с. 16; 290], содержащий характеристику нравов, обычаев, одежды, песен, плясок и даже инструментов. В отношении народного инструментария первоходцами можно считать И. Н. Болтина, коснувшегося данной проблемы еще в 1788 г., и врача сухопутного кадетского корпуса в Петербурге шотландца М. Гутри, описавшего инструменты в работе «О древностях русских» (1797).

В области особенностей народно-музыкального исполнительства проблемы музыкального фольклора исследуются музыкальной фольклористикой и этномузыкологией. Термин «этномузыкология» введен в научную практику сравнительно недавно и, по утверждению С. И. Грицы, «чаще употребляется в зарубежной науке» [86, с. 415]. Однако с такой точкой зрения нельзя согласиться. Правомерно сослаться на труды З. Я. Можейко и Т. Б. Варфоломеевой, которые широко используют этот термин. В частности, определяя время активного развития этномузыкологии на территории Беларуси, З. Я. Можейко отмечает: «Для белорусской этномузыкологии таким временем выступает XIX и начало XX столетия — период, когда интенсивным формированием национальных музыкально-этнографических школ были охвачены едва ли не все страны Европы» [224, с. 9]. Развитие музыкальной фольклористики охватывает около двухсот лет и отмечено медленным вызреванием научно обоснованных теоретических положений. В русской литературе они формируются впервые в работах В. Ф. Одоевского и А. Н. Серова, развернутую же аргументацию получают лишь к концу XIX – началу XX в. В этом многообразном процессе принимали участие представители разных слоев общества, разных профессий, люди, обладающие специальными знаниями, и просто любители народного искусства [290]. По определению С. И. Грицы, музыкальная фольклористика как «дисциплина, изучающая народное словесно-музыкальное творчество – песню, музыкальный быт, инструменты и инструментальную музыку (органология), народный та-

нец и пр. – дифференцировалась в самостоятельную науку во второй половине XIX в.» [86, с. 415].

В свете рассматриваемой проблемы наше внимание привлекают работы и по этномузыкознанию (более распространенный термин «этноинструментоведение»). Разнообразием инструментоведческих данных ценны издания П. В. Шейна [341], Н. И. Привалова [274], Н. Я. Никифоровского [254], Е. Р. Романова [286]. В области современного инструментоведения основополагающее значение принадлежит работам И. Д. Назиной. В статье «Становление и развитие белорусского этноинструментоведения как специальной научной дисциплины» И. Д. Назина рассматривает этноинструментоведение как специфическую область знания о народном музыкальном инструменте в рамках фольклористики, этнографии и краеведения. Она отмечает роль В. М. Беляева в научных исследованиях, посвященных проблемам музыкального инструментария Беларуси [241]. В. М. Беляев рассматривал эту проблему с учетом региональных особенностей. В частности, в статье «Музыкальные инструменты народов СССР» [33] исследователь справедливо указывает, что «изучение музыкальных инструментов народов... должно опираться на общеисторическую основу, должно быть связано с общими музыкально-этнографическими и археологическими исследованиями». Он предлагает единые принципы деления всех инструментов на виды и типы (как это делается на современном этапе), иллюстрируя их на примерах музыкальных инструментов разных народов.

Исследуя процесс развития традиционных инструментов, В. М. Беляев выявляет много общего в становлении национальных образцов струнных, духовых и ударных инструментов. Он подчеркивает, что изучение истории народного музыкального инструментария, его усовершенствование, а также применение в современной музыкальной практике являются важными аспектами инструментоведения.

В контексте изучения исторического развития народного инструментария представляют интерес и работы К. А. Верткова «О развитии народных музыкальных инструментов в СССР» [57], «Русские народные музыкальные инструменты» [58]. Автор подчеркивает, что нельзя «не заметить явных черт сходства, а иногда и полного тождества отдельных инструментов, бытующих у разных народов. Это следствие этнического родства или исторически сложившихся культурных связей». Ученый обращает внимание на проблемы, связанные с бытованием «межнациональных инструментов в результате длительных связей, взаимного влияния и общности исторических судеб народов» [54, с. 111–112].

В исследовании «Русские народные музыкальные инструменты» К. А. Вертков в ретроспективном плане освещает процесс

развития исполнительства, организацию многочисленных оркестров и ансамблей как самодеятельных, так и профессиональных. Вместе с тем, обобщая практические достижения в данной области музыки, автор не затрагивает вопросы взаимопроникновения, взаимовлияния и взаимообогащения разнонациональных явлений и фактов в сфере народного инструментального исполнительства, в том числе и ансамблево-оркестрового.

В работах К. А. Верткова нашли отражение вопросы развития коллективной игры на народных инструментах в советский период. Они освещаются в историко-музыковедческом аспекте. Исследователь рассматривает и взаимодействие национальных инструментальных традиций с современным музыкальным профессиональным искусством как специфическое отражение диалектики национально особенного и интернационального [54–58].

Некоторые из работ названного автора и работы других музыковедов, этнографов, фольклористов дают достаточное представление об отдельных видах и жанрах народно-инструментального искусства, содержат ценный фактический материал, иные лишь кратко освещают определенные вопросы. Художественное своеобразие и формы исторического и современного бытования одного из богатейших и интереснейших видов культуры белорусов, каким является народно-инструментальное искусство, еще целостно теоретически не обобщены.

В связи с изучением белорусского народно-инструментального искусства мы обратились также и к определению термина «народный инструмент». Многие ученые подчеркивают, что при определении инструмента в качестве народного логично иметь в виду не только этническую сторону (фактор создания инструмента народом), но и критерии традиционности бытования. Это отмечено рядом ученых в специальных исследованиях (Р. Ф. Халитов [330], Г. А. Гайсин [74], М. В. Лысенко [169], П. И. Чисталев [337], М. Ю. Балтрене [16]), а также во многих современных справочных изданиях. В определении понятия «народный инструмент» нам близка мысль М. И. Имханицкого. Он пишет, что народный музыкальный инструмент целесообразно определять как «бытующее на протяжении ряда поколений музыкальное орудие, главным образом вне голосовых связей исполнителя, предназначенное для выражения им музыки, традиционно звучащей в определенной этнической и социально-культурной среде» [127, с. 5].

Расхождения в определении термина «народный инструмент» объясняются во многом тем, что ученые разных стран используют разные подходы. Несмотря на это, дефиниции имеют преимущественно фольклорно-традиционную направленность. Эту мысль подчеркивает Э. Штокман в работах по инструментоведению

нию, делая акцент на социокультурной роли инструментария. Он замечает: «...в наших исследованиях, как мне кажется, можно считать основным то положение, что каждый музыкальный инструмент прежде всего представляет собой техническое орудие для извлечения звука. Человек использует его вне своего организма (в качестве проекции одного из своих органов) для реализации своих звуковых представлений в пределах определенных связей и намерений» [347, с. 41].

Четкую, довольно конкретную характеристику народного инструмента дает Ю. Страйнар: «Под музыкальным инструментом мы подразумеваем любой предмет, при помощи которого сознательно получаем звуки, являющиеся музыкой в самом широком смысле этого слова. Если инструмент используется в повседневной жизни в связи с различными проявлениями народной культуры, мы считаем его народным инструментом, даже если он был куплен, привезен, сделан на фабрике, заимствован у соседней этнической группы» [318, с. 132].

Анализируя разные определения народного инструмента, заметим следующее. Музыкант имеет дело не только с материалом, непосредственно данным самому человеку (со звучанием его голоса), но и с разнообразными акустическими тембрами, извлекаемыми искусственно при помощи определенных операций и технических приспособлений. Соответственно, в музыкальном творчестве скрипка, цимбалы, гармоника, контрабас, в том числе и человеческий голос, – инструменты. Во всех тембровых модификациях каждая группа инструментов (духовые и человеческие голоса), способы звукоизвлечения (ручной, губной, гортанный, электронный), способы использования звука (сольный, ансамблевый, оркестровый) образуют одновременно более или менее широкую и относительно самостоятельную систему музыкальной культуры как социокультурного процесса и подсистему музыки как вида искусства. Учитывая сказанное, М. С. Каган отмечал: «На этой основе теории музыки обычно и решают классификационные задачи, выделяя музыку вокальную и инструментальную, а эту, последнюю, подразделяя по способу звукоизвлечения на музыку ударных инструментов, струнных, духовых, клавишных и т. д.» [135, с. 347].

Сравнительный анализ определений термина «народный инструмент», данных разными авторами, свидетельствует, что в большинстве подходов учитывается функционирование народного инструмента, а в других – структурные особенности исполняемой на нем музыки. И. В. Мациевский отмечает, что «музыкальные инструменты могут рассматриваться в разных ракурсах: как явления материальной культуры, социальные, национальные атрибуты, как акустические системы – и составлять, со-

ответственно, предмет самых различных наук» [188, с. 15]. По его мнению, музыкальные инструменты нельзя рассматривать вне времени, народа, вне музыкальной системы, которая их породила. Поэтому определение «народный музыкальный инструмент» требует учета реальной народной музыкальной практики в типичных для данной музыкальной культуры функциональных и структурных ее проявлениях. «Причем сам объект должен пониматься не как замкнутая, существующая вне времени и среды структура, а как элемент системы, порожденный ею и живущий в ней» [190, с. 200].

Определяя термин «народные инструменты Беларуси», И. Д. Назина отмечает, что музыкальный инструмент в широком понимании – «это любое звуковое орудие, с помощью которого народ на протяжении многих столетий нормативно удовлетворяет свои самые разнообразные потребности, практические и духовные, трудовые и обрядовые, сигнальные, коммуникативные и эстетические» [241, с. 200]. Кроме того, исследователь предлагает новый подход к функционированию белорусских народных музыкальных инструментов.

Народная инструментальная музыка немислима без инструментария, который реализуется в исполнительском творчестве. Сложилась определенная традиция инструментоведческих исследований по общим направлениям, касающимся актуальных проблем народных музыкальных инструментов и народной инструментализации. Все очевиднее становится потребность в междисциплинарных исследованиях, координации достижений научных дисциплин, познании специфики музыкального инструментария и инструментальной музыки. Необходимо консолидировать усилия инструментоведов разных профилей и разных стран, объединенных общим многоаспектным объектом исследования.

В 1974 г. в Москве состоялась первая инструментоведческая научная конференция, созванная по инициативе фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР. На ней присутствовали патриарх европейской органологии шведский ученый Э. Эмсхаймер и ведущий инструментовед из Германии, председатель инструментоведческой группы Международного совета народной музыки профессор Э. Штокман. Основная цель проведения конференции заключалась в укреплении творческих и научных взаимосвязей, обобщении научного опыта в области инструментоведения. Значимые сообщения были сделаны учеными Чехии, Польши, Югославии, Швеции. Материалы конференции опубликованы в Германии, России, Беларуси, на Украине и в других странах. Вскоре после конференции Академия наук Германии и Музыкально-исторический музей в Стокгольме выпус-

тили «Справочник европейских народных музыкальных инструментов» под редакцией Э. Эмсхаймера и Э. Штокмана, который в научных кругах России и других стран получил широкую популярность [347, с. 39].

В Беларуси искусствоведческие, этнографические, исторические публикации, посвященные народно-инструментальному искусству или касающиеся отдельных его аспектов, стали появляться примерно в середине XIX в. Публикации этого периода вплоть до конца 20-х гг. XX в. характеризуются зарождением интереса к народному музыкальному творчеству. В трудах по этнографии и фольклористике давались описания различных обрядов и обычаев с включением календарных песен, упоминались и народные музыкальные инструменты белорусов. Народнo-инструментальному искусству как составной части народной культуры внимание не уделялось (по сравнению с народным песенным творчеством). Следует согласиться с мнением известного белорусского этнографа Е. Романова, который основной причиной этого считал сравнительно позднее возникновение белорусской этнографии и фольклористики, в то время как у французов, чехов, немцев, поляков публиковались научные труды по традиционной народно-инструментальной культуре. По отдельным видам народно-музыкального творчества у белорусов также не было фундаментальных работ за исключением редких упоминаний в этнографической литературе популярных народных музыкальных инструментов и ансамблей того времени.

Исследования представителей этнографической науки указанного периода содержат сведения об отдельных видах народно-музыкального творчества. Это работы Н. Я. Никифоровского, Е. Р. Романова, И. А. Сербова, П. В. Шейна, Ю. Ф. Крачковского, А. Л. Харузина, А. К. Киркора, П. А. Бессонова и др. В них делается попытка обобщить функционирование народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки на проводимых традиционных обрядовых праздниках. Поскольку этот вид народного искусства занимает одно из важных мест в быту белорусов, этнографы и фольклористы понимали необходимость подобных исследований.

В 1930–1950-е гг. шло систематическое и планомерное изучение белорусского народно-инструментального искусства. Тридцатые годы характеризуются повышенным интересом ученых к проблемам народно-инструментального искусства Беларуси, хотя и меньшим в сравнении с Россией и Украиной (А. Горный, В. М. Беляев, Н. И. Привалов и др.). В то же время русские и украинские ученые проявляют интерес и к белорусской национальной культуре.

Значительное место в изучении народного инструментального искусства после окончания Великой Отечественной войны принадлежит И. И. Жиновичу [108–115].

С начала 60-х гг. XX в. и до наших дней ведутся активные исследования в области народно-инструментального искусства. Их проводят Институт искусствоведения, этнографии и фольклора Национальной академии наук, Белорусская академия музыки, Белорусский государственный университет культуры и искусств. Среди имен известных ученых следует назвать такие, как А. Л. Капилов [144], З. Я. Можейко [170], Т. С. Якименко [357], Л. С. Мухаринская [232], Т. Б. Варфоломеева [50], И. Д. Назина [238, 239], Н. П. Яконюк [360].

Следует отметить, что многие опубликованные работы представляют интерес для деятелей искусства и ученых самых разных профессий: композиторов, исполнителей, историков, филологов, теоретиков музыки, этномузыкологов, краеведов и фольклористов. Однако до сих пор не создано фундаментальных работ, посвященных традициям народно-инструментального искусства, где бы целостно рассматривались актуальные вопросы органонологической систематики. До сих пор в научной литературе не изучены функциональные аспекты народных музыкальных инструментов, а также соотношение между народной песенной традицией и народной инструментальной музыкой.

В конце 70-х–90-е гг. XX в. вклад в научное изучение музыкальных народных инструментов и инструментальной музыки Беларуси внесла И. Д. Назина. Она опубликовала работы «Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые», «Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные», «Беларускія народныя музычныя інструменты» [238–240]. Автор использовала метод комплексного исследования, объединяющий органонологический, исторический, этнографический, этномузыкологический и музыковедческий анализ материала. Однако сольному и ансамблевому исполнительству в опубликованных исследованиях не уделено должного внимания в практическом и теоретическом отношении.

Богатый фактический материал содержит диссертационное исследование Н. П. Яконюк «Проблемы формирования национального оркестрового стиля в музыке для белорусского оркестра народных инструментов». В работе рассматриваются закономерности формирования оркестрового стиля музыки для белорусского оркестра народных инструментов, основные этапы эволюции оркестрового стиля, его национальная характеристика. Однако автор лишь эпизодически упоминает о бытовании тех или иных составов ансамблей народных инструментов [359].

В монографии «Народная инструментальная культура Беларускага Паазер'я» А. В. Скоробогатченко исследовала названный регион Беларуси в контексте проблем традиционной народно-инструментальной культуры. Автором рассматриваются вопросы, связанные с выявлением типов традиционных ансамблей региона: скрипка, цимбалы (давняя музыка); скрипка, цимбалы, гармоника (настоящая музыка); балалайка, мандолина, гитара (струнная музыка). Однако вне сферы внимания исследователя осталась проблема функционирования ритуально-свадебных, любительских, профессиональных и учебных ансамблей народных инструментов на современном этапе [303].

Представляет научный интерес монография А. Л. Капилова «Скрипка белорусская». Исследователем выбран интересный подход к изучению скрипки. С одной стороны, автор рассматривает ее как традиционный народный инструмент белорусов, а с другой – как классический инструмент. В монографии есть сведения и об оркестрах крепостных. К сожалению, А. Л. Капилов ограничивается перечислением ансамблей со скрипкой, которые являлись наиболее популярными в Беларуси. Он отмечает, что широкое распространение получили ансамбли из двух скрипок и басетли; скрипки и дудки; скрипки, бубна и дудки; скрипки, цимбал, гармоники, бубна; скрипки, гармоники, бубна; скрипки, цимбал, кларнета, басетли. Как правило, в этих ансамблях скрипка является ведущим, солирующим инструментом [143, с. 5].

В конце XX в. роль и место народного искусства в жизни общества заметно изменились. В современном народном творчестве прослеживается трансформация столетиями бытовавших традиций. Нельзя не отметить, что бытовая функция народного искусства не играет лидирующую роль в социокультурной практике. Изменяются формы бытования традиционного народно-инструментального искусства. Так, в ансамблирование, кроме традиционных белорусских музыкальных инструментов, стали внедряться русские инструменты: балалайка, домра, гармоника. В то же время заметно усовершенствование традиционных, своеобразных по звучанию народных белорусских инструментов, таких как дуда, труба, окарина. Возрождение и развитие белорусских инструментов в составе ансамблей народных инструментов – плодотворное явление в художественной культуре Беларуси.

Традиционные народные музыкальные инструменты, кроме использования в сольных формах исполнительства, объединялись в ансамблевые формы (ансамбли, капеллы). Исторической основой создания фольклорных ансамблей является традиционный состав: скрипка, цимбалы, гармоника и бубен, так называемая троистая музыка. Широко распространены ансамбли троистой

музыки в среде белорусских крестьян, т. е. в сельской местности. Такие ансамбли функционируют и на Украине под названиями «весільна», «капела», «велика музыка» (Гуцульщина); «гудаки», «гусяші», «банди» (Закарпатье); «капелла» – в Прибалтике. Известны подобные ансамбли в Чехии, Словакии, Польше, Румынии и Болгарии [191].

Структуру ансамбля трюистой музыки исследует Б. И. Яремко. Он подчеркивает, что это традиционный народный ансамбль с разнообразным составом музыкальных инструментов, в основе которого лежит принцип сочетания трех музыкальных элементов: мелодического (с его возможными гетерофонными вариантами и мелизматическими украшениями); структурно-гармонического и ударно-метрического [363, с. 158]. В Беларуси в состав ансамбля обычно входили инструменты в таком сочетании: скрипка, цимбалы, бубен; скрипка, гармонь, бубен; две скрипки и басетля [363, с. 159].

Изучением различных составов этих ансамблей занимается автор данного исследования. Мы пришли к выводу, что наиболее распространенные группы музыкальных инструментов в большинстве своем состоят из дуды, скрипок, цимбал (позже к ним присоединился гармоник).

В источниках зафиксирована трюистая музыка как типичная форма исполнительства в батлейке, однако корни традиционного ансамбля трюистой музыки – в крестьянском быту. Здесь доминирует древний музыкальный историко-стилевой пласт, существовавший в контексте календарного и семейно-обрядового циклов. Н. Я. Никифоровский отмечает: «Ищущие плясов и скоков охотнее пойдут туда, где играют вдвоем и где, в дополнение, есть бубен и подкова, заменяющая стальной музыкальный треугольник. Ввиду этого два музыки стараются “скупіцца”, соединиться для игры, “стаць да пары”» [254, с. 21].

Термин «трюистая музыка» нередко употребляется в разных значениях. Во-первых, в традиционной культуре – это сложившаяся, устойчивая группа исполнителей фольклорных произведений, выступающих в реальной бытовой среде, вне сцены. Во-вторых, в настоящее время это форма художественной самодеятельности, в которой воспроизводится традиционное народное искусство преимущественно в сценических условиях. В-третьих, это творчество музыкантов-профессионалов, выступающих с народным музыкальным репертуаром. Среди наиболее известных современных белорусских коллективов трюистой музыки – «Крупіцкія музыкі», «Харошкі», «Свята» [231, с. 276].

Таким образом, современный ансамбль трюистой музыки – это коллектив музыкантов-исполнителей разного состава (например, вокалисты-инструменталисты и танцоры), который возрождает

традиционное народное искусство и представляет его современной аудитории. Анализ составов ансамблей трюистой музыки убеждает, что, кроме общего, у них немало различий. Различия касаются в основном особенностей исполнения, количественного состава, принципов ансамблирования, специфики инструментария, локальности репертуара. Указанные различия освещает в своих работах И. В. Мациевский.

Некоторые исследователи утверждают, что трюистой музыкой считается лишь тот состав, который образуют три музыканта и три инструмента. И. В. Мациевский по этому поводу замечает: «Во-первых, количество музыкантов в трюистой музыке колеблется от двух до пяти человек и даже более как в разных локальных традициях, так и внутри каждой из них. Причем число “три” далеко не самое распространенное. Во-вторых, название “трюистая музыка” применяется к типу ансамбля, который в народе наряду с ним носит множество других названий, где количественный признак никак не выражен; это же касается названий, родственных украинской и белорусской “трюистой музыке”» [191, с. 82].

Трюистая музыка формировалась под влиянием ансамблей скоморохов, полковой музыки, капеллы, бытовой музыки, крепостных ансамблей, симфонических оркестров, пастушеской музыки, вокальной музыки в сопровождении инструмента.

В Беларуси трюистая музыка функционировала на традиционных весельях в различных составах ансамблей. На торжествах можно было встретить одного скрипача-исполнителя или гармониста. Одновременно были распространены также инструментальные дуэты: скрипка – гармоника, скрипка – цимбалы, скрипка – бубен, гармоника – цимбалы, гармоника – бубен и др.

Если говорить о времени, когда сформировались ансамбли трюистой музыки, то, по мнению И. В. Мациевского, это конец XVIII – начало XIX в. Период XIX–XX вв. – время наивысшего расцвета трюистой музыки. Становление этого определяющего для Беларуси и Украины вида совместного инструментального музицирования связано с включением в ансамбль струнных инструментов скрипки, с активизацией профессионального начала в инструментальном фольклоре. Немаловажно и воздействие цыганских и еврейских капелл, а также танцевальной музыки [191, с. 88]. В репертуаре традиционного ансамбля трюистой музыки инструменты звучат в тембральном отношении созвучно, ярко, прозрачно. Примером могут служить инструментальные произведения на цыганские темы: «Цыганская рапсодия» В. Ф. Гридина, «Мардзяндзя» А. А. Цыганкова, «Фантазия на еврейские темы» Н. Н. Бабарыкиной. На современном этапе произведения танцевально-песенного характера больше всего используются в

ансамблях трюистой музыки с удвоенными и даже утроенными инструментами.

Исследуя трюистую музыку, И. В. Мацневский определил ее особенности. В первой партии он выделяет ее главные параметры: а) верхний, мелодический голос; б) исполнитель-скрипач; в) виртуозное начало, возлагаемое на скрипку. Основная функция второй партии – выполнение мелодико-структурного остова (гармонического скелета) произведения; главные инструменты этой партии – вторая скрипка, а также цимбалы, кардоны (или гитара), бас (басоля, контрабас) или гармоника. Третья партия является метроритмическим фундаментом трюистого ансамбля с совмещением функции гармонического баса (наследника древнего бурдона). В этой партии используются бас, контрабас, барабан, бубон, бубен, иногда, в однородных ансамблях, – третья скрипка [191, с. 90]. Это не значит, что в ансамбль не могут быть включены другие народные и классические инструменты, однако стержень трюистой музыки остается постоянным, неизменным, четко соблюдается традиционность жанра народной музыки.

Следует отметить, что в современной практике в народных инструментальных ансамблях встречаются флейта, кларнет, виолончель, смычковый контрабас, лира, гудок и др. Бывает, что в состав ансамбля вводят три баяна с целью замены духовых инструментов, таких как флейта, кларнет, гобой. Несмотря на разнообразие составов ансамблей, на современном этапе в области принципов их структурной организации следует соблюдать фольклорные традиции.

В настоящее время в Беларуси функционируют несколько видов народно-инструментальных ансамблей трюистой музыки (смешанные малые, смешанные большие), которые будут рассматриваться ниже. Их творчество исследуется многими учеными. Например, внимание В. И. Новийчука, О. М. Алехновича привлекают аутентичные, экспериментальные, стилизаторские ансамбли [257]. Такие ансамбли распространены в России и на Украине. Названные исследователи выделили структурные особенности различных коллективов и определили их характерные черты. В своей работе мы используем научно-теоретическую модель О. М. Алехновича, дополняя ее новыми характеристиками, полученными в результате сравнительного анализа деятельности ансамблей трюистой музыки Беларуси с аналогичными ансамблями в России и на Украине.

Таким образом, белорусское народно-инструментальное искусство прошло длительный и сложный путь. Его художественная самобытность вызывает сегодня особый интерес. Вместе с тем до сих пор нет серьезных научных работ с необходимой полнотой трактующих теоретические проблемы народного инстру-

ментария и практику существования ансамблей народных инструментов, их репертуара и особенностей исполнительства. Автор данного исследования, опираясь на литературу в области традиционного инструментального искусства, а также на материалы многолетних собственных экспедиций и опыт работы с профессиональными и любительскими коллективами, предлагает новый подход к проблеме традиций и современного состояния народно-инструментального искусства Беларуси. Белорусское народно-инструментальное искусство рассматривается комплексно, как целостная художественная система.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Народно-инструментальное искусство: взаимодействие фольклора, профессионального искусства и любительского творчества

Современное народно-инструментальное искусство (в широком понимании этого термина) – сложная многоуровневая художественная система, целостность которой основывается на народном инструментарии, народной музыке и народном типе исполнительства. Система народно-инструментального искусства включает три основные подсистемы:

1) древнейший пласт аутентичного народно-инструментального фольклора, являющегося частью общей системы аутентичного фольклора; 2) народно-инструментальное профессиональное искусство как часть общей системы музыкального профессионального искусства; 3) народно-инструментальное самодеятельное творчество. Эти подсистемы тесно взаимодействуют. Их взаимодействие осуществляется по трем основным направлениям.

1. Основа внутрисистемного художественного взаимодействия – *народный музыкальный инструментарий*. Модифицируясь, он сохраняет неизменным свое ядро.

2. Инструментальная профессиональная музыка фольклорной ориентации авторски интерпретирует традиции народной музыки, используя *народный репертуар*.

3. *Народный тип исполнительства* сохраняется в аутентичных фольклорных коллективах, используется в современных самодеятельных ансамблях и профессиональных оркестрах народных инструментов.

Чаще всего музыковеды рассматривают музыкальную народную культуру в контексте проблем музыкального искусства народа, а фольклористы преимущественно в контексте изучения фольклора. Вместе с тем ряд научных исследований доказывает плодотворность комплексного, интегративного подхода к такому сложному художественному объекту, как народная музыкальная культура.

Так, И. И. Земцовский считает, что «музыку народную следует рассматривать как в рамках всеобщей музыкальной культуры, так и, прежде всего, в составе фольклора» [121, с. 57]. И в том, и в другом случае ее следует изучать, учитывая состояние и развитие народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки в области и этномузыкологии, и этноинструментоведения. Наглядным примером плодотворности такого пути в науке

может служить методологический труд «О народной музыке» Б. В. Асафьева [13]. Крупными учеными в области народного музыкального творчества были ученики Б. В. Асафьева супруги Е. В. Гиппиус (1903–1985) [81, 243, 244] и З. В. Эвальд (1894–1942) [31].

Вопрос о научном определении понятия «фольклор», об отношении ученых к этому термину уже неоднократно становился предметом специального изучения. В 1880–90-е гг. в России термин «фольклор» в работах некоторых российских ученых был определен как «совокупность народного знания», «живая старина». Другие, в том числе Ф. И. Буслаев, этим термином обозначали народное искусство, преимущественно «народную (или устную) словесность», «народную поэзию» [290].

В нашем исследовании мы используем расширенное понимание фольклора, подразумевая все виды народного музыкального искусства. Наиболее ценен для исследователя аутентичный фольклор, так как по самобытности он остается стабильным, сохраняя традиционность и вариативность живого бытования. По утверждению К. П. Кабашникова, «фольклор подлинный в своей исконной сущности и естественном бытовании, характерный для конкретной местности, сохраняющий все специфические региональные черты, которые определяются местной традицией, характеризуется устойчивым жанровым составом, репертуаром, стилем, исполнительской манерой и т. п.» [134, с. 379].

Понятие «народное искусство» нередко используется как синоним понятия «фольклор», на него опираются самодеятельное творчество и профессиональное искусство. Часто так же понимается термин «народное творчество».

Термины «самодеятельность», «самодеятельное творчество» трактуются то как разновидность фольклора, то как тип «полупрофессионального» искусства. Самодеятельность иногда называют «формой фольклорного творчества». Такие определения мы встречаем не только в оценках членов жюри разных конкурсов, но и в научной литературе. Однако имеем ли мы право отождествлять фольклор и самодеятельность, сравнивая их с профессиональным искусством? Эти художественные явления имеют общие черты и существенные различия. Произведения народного музыкального искусства являются образцами как для профессионалов, так и для любителей в области самодеятельного творчества. Вместе с тем ареал аутентичного фольклора в современности сужается, и его место нередко занимает так называемый вторичный фольклор. З. Я. Можейко и А. С. Федосик в работе «Календарно-песенные, обрядовые и игровые традиции славян в прошлом и настоящем» отмечают: «Отдельные положительные примеры бережного отношения к аутентичному музыкальному

фольклору (которые, несомненно, есть у всех славянских народов) не могут радикально изменить... общую тенденцию подмены первоисточников второстепенными формами с разрушением спонтанных художественных проявлений под аккомпанемент позитивистских нареканий о вымирании календарной песни или “самодетельной” беззаботности, “новая жизнь – новые песни ”» [171, с. 38].

Самодетельность исторически связана и с фольклором, и с профессиональным искусством. Ее можно считать формой освоения народного (фольклорного) искусства, типом непрофессионального творчества, ориентированного на достижения профессионального искусства, поскольку, частично профессионализируясь, она не перестает быть самодетельностью. Совершенствуя уровень мастерства, народные коллективы могут вырастать до профессиональных. Например, Государственный ансамбль народной музыки «Свята» первоначально был самодетельным, а затем стал профессиональным.

Следует отметить, что и сегодня в разных научных исследованиях термины «народное искусство», «народное творчество», «самодетельное творчество», «народное любительское искусство» нередко используются как тождественные и взаимозаменяемые, хотя правомерность этого вызывает дискуссии. Так, Г. Вагнером [48] термин «народный» понимается широко как в социальном, так и в художественном отношении. Самодетельностью может заниматься каждый ориентированный на художественное творчество человек, не имея специального образования. Для профессиональной деятельности в области искусства требуется специальное образование (хотя на практике встречаются и редкие исключения). Под термином «народное искусство» нередко понимают творческую, художественную деятельность трудящихся, включающую (в историко-эволюционном аспекте) и народное традиционное музыкально-инструментальное искусство, и взаимодействующее с ним самодетельное творчество в коллективно организованных и неорганизованных формах.

Самодетельное творчество некоторыми исследователями, чье мнение мы разделяем, рассматривается не как разновидность искусства, а как пограничная художественная форма между искусством и социокультурным художественным явлением в области досуга. С нашей точки зрения, правомернее употреблять термин «самодетельное творчество», или «самодетельность». Самодетельное творчество – это «массовая организованная непрофессиональная деятельность, проявляющаяся в различных формах, видах и жанрах художественного творчества, связанная с традициями фольклора и профессионального искусства» [258, с. 304].

Автору данной работы представляется необходимым предложить свое определение понятия «самодеятельное творчество». Мы полагаем, что следует разграничить близкие, но не идентичные термины «искусство» и «творчество». Понятие «искусство» предполагает специфическую систему выразительных образных средств и высокие художественные достижения. В понятии «творчество» делается акцент на факте художественной деятельности в сфере разных видов искусства. В этом контексте фольклор можно рассматривать как самобытное, высокохудожественное явление (т. е. синкретическое искусство со своей системой образных средств). Видом искусства является и профессиональная музыка во всех ее разновидностях. Любительство, самодеятельность – это не самостоятельное искусство, а вид художественного творчества. Самодеятельное творчество – форма непрофессиональной деятельности в области различных видов и жанров художественного творчества. Это творчество опирается как на традиции фольклора, так и на достижения профессионального искусства. Как социокультурное явление оно может быть исследовано в рамках социальной психологии с точки зрения задач эстетического, нравственного, художественного воспитания. Как форма культуры оно является одним из средств демократизации художественной жизни, так как в нем контактируют народное (фольклорное) и профессиональное искусство, происходит самореализация художественно ориентированной личности. В. Новичук, употребляющий спорный термин «самодеятельное искусство», выделил его в отдельный тип культуры: «В связях самодеятельного искусства с другими типами культуры проявляется его промежуточность, создавшая пласт (уровень) культуры, срединный по отношению к фольклорному “низу” и профессионально-артистическому “верху”» [258, с. 304].

С нашей точки зрения, употребление терминов «низ» (по отношению к фольклору) и «верх» (по отношению к профессиональному искусству) неправомерно. Значение «низ» связано не только с хронологической константой (фольклор возник как древнейшая синкретическая форма искусства), но и аксиологической интерпретацией термина «низ» (как обозначения явления менее ценного в художественном отношении). Именно так и относятся к фольклору не только неспециалисты в области художественной культуры, но, к сожалению, и некоторые искусствоведы, культурологи, чьи научные приоритеты лежат в области профессионального искусства, а не фольклора. Однако и фольклор, и профессиональное искусство – две самостоятельные высокохудожественные системы, имеющие свои образные средства. По отношению к этим системам условно можно употреблять термин «верх», но не термины «низ» и «верх». Эти два художествен-

ных «верха» плодотворно взаимодействуют, активно воздействуя и на самодеятельное творчество как на пограничную форму.

Вместе с тем параллельно с указанными терминами существует понятие «любительское искусство». Мы считаем, что его употребление в значении «самодеятельное творчество» также неправомерно. Понятие «искусство» предполагает достаточно высокий уровень создаваемых художественных произведений. Творчество любителей, участников самодеятельности редко достигает такого уровня. Это скорее социокультурное, чем высокохудожественное явление. В. Новийчук употребляет оба понятия, подчеркивая, что «при условии активной общественной потребности в нем формы любительского творчества перерастают в организованные формы» [258, с. 304]. Автор утверждает, что любительское искусство существует в неорганизованных формах, переходя в организованное самодеятельное творчество. О данных формах мы скажем ниже, обращая на это внимание лишь потому, что любительское творчество преимущественно трактовалось теоретиками и практиками как форма организованной художественной самодеятельности.

Термин «любительское искусство» использовался специалистами в области клубоведения и культурно-просветительной работы А. Г. Соломоником, Д. М. Генкиным, М. А. Ариарским с учетом расширения жанровой структуры художественной самодеятельности, прикладного искусства (декор, фотодело, кинодело, кружки кройки и шитья и т. д.). Исследователи, говоря о кружках художественной самодеятельности и прикладного искусства, называют их любительскими. Эти кружки обычно действуют непосредственно под руководством профессиональных специалистов, как и многие объединения музыкального и хореографического творчества.

Термин «любительское искусство» существовал уже в XVIII–XIX вв. и применялся по отношению к частным театрами, в целом к городской художественной культуре. Любительское творчество во многом явилось истоком для будущего самодеятельного творчества XX в. Оно способствовало появлению различных видов профессионального искусства. Этой мысли придерживался и известный ученый-искусствовед Г. И. Барышев: «Было бы неверно говорить о появлении профессионального белорусского театра в XVIII в. Речь может идти только о народных формах и тех элементах, которые перешли в последующие эпохи и стали характерными признаками национального белорусского театра (например, ряд персонажей, имевших свои прототипы в интермедиях школьного и народного театров и т. д.)» [20, с. 10].

Термин «любительское искусство» на современном этапе скорее можно отнести к организованной самодеятельности. Следует

отметить, что в Беларуси этот термин в последние годы стал постепенно вытеснять дефиницию «самодеятельное творчество». В нашем исследовании по отношению к самодеятельности термины «любительское творчество» и «самодеятельное творчество» употребляются как синонимы.

В самодеятельности условно выделяют две формы – организованную и неорганизованную. К организованной художественной самодеятельности обычно относят творческие коллективы, в которых есть профессиональный руководитель (хора, ансамбля, оркестра) со специальным образованием в области народного искусства. Что касается неорганизованной самодеятельности, то в подготовке репертуара участвует весь коллектив, так как профессиональные руководители здесь отсутствуют. Например, если это народный ансамбль вокальной группы, то, как правило, руководит ансамблем представитель старшего поколения, который имеет большой практический опыт в многоголосом песнопении. В ансамбле народных музыкальных инструментов руководителем обычно бывает мастер по их изготовлению. В таком ансамбле использовался метод исполнительства, который принято называть «игра по слуху». Несколько позже была создана цифровая система исполнительства (вместо нот – цифры).

Параллельное сосуществование фольклорного, любительского и профессионального музыкального исполнительства на народных инструментах вызвало в 20–30-е гг. XX в. продолжительную и острую дискуссию о том, по какому пути должно развиваться искусство игры на национальных инструментах – фольклорному или профессионально-академическому. Как и в других областях музыки, дискуссия проходила «в горячих спорах и борьбе различных, иногда противостоящих друг другу антагонистических точек зрения и тенденций» [147, с. 140].

В частности, в 1920-е гг. дискуссия была вызвана отношением к гармонике как музыкальному инструменту. Она развернулась на страницах газет «Комсомольская правда», «Молодой ленинец», журнала «Музыка и революция» и некоторых других. В них помещались материалы о месте и роли гармонике в развитии культурно-просветительной работы, особенно в сельской местности. В дискуссии приняли участие сотни любителей этого инструмента. В печати выступили А. К. Глазунов, В. Э. Мейерхольд и другие известные общественные, театральные и музыкальные деятели. Были проведены конференции и конкурсы исполнителей на гармонике. В состав жюри конкурсов, проходивших в Москве и Ленинграде, входили М. М. Ипполитов-Иванов, А. К. Глазунов, К. Н. Игумнов и др. [130].

Важную роль в подведении итогов дискуссии сыграли доклады А. В. Луначарского на открытии Первого московского (12 де-

кабря 1926 г.) и Второго губернского (1 января 1928 г.) конкурсов гармонистов в Москве. Отметив большой общественный интерес к проведению творческих соревнований, указав на несостоятельность отрицания роли гармоники в приобщении широких трудящихся масс к музыке, А. В. Луначарский сделал вывод: «...по СССР прошло две с половиной тысячи конкурсов, на них выступили тридцать тысяч гармонистов, а их слушали три миллиона человек. Таких ошибок не бывает, товарищи!» [168, с. 394]. Он не только отметил достоинства инструмента, но и определил перспективы его развития, роль в этом музыкальной общественности, молодежных организаций.

В начале 1930-х гг. в СССР прошли дискуссии о путях развития исполнительства на национальных инструментах на Украине, в Беларуси, Азербайджане, Узбекистане и других республиках. В центре творческих споров были вопросы усовершенствования народного инструментария, введения профессионального обучения путем открытия специальных классов в музыкальных учебных заведениях, а также репертуарная направленность народно-инструментального исполнительства. Положительное решение названных вопросов приобретало особую важность, так как в дискуссиях проявилось противостояние позиций о дальнейших путях развития и судьбах национальных музыкальных культур, о путях и формах взаимодействия профессионального и народного искусства и самодеятельности. Лучшим результатом явились конкретные практические меры. Утверждение профессионально-академического направления реализовалось в открытии соответствующих классов, отделений и кафедр в музыкальных учебных заведениях. Вариативность путей развития музыкально-инструментальной культуры выразилась в создании многочисленных самодеятельных и профессиональных оркестров и ансамблей народных инструментов в разных республиках страны. Такая творческо-исполнительская и учебно-воспитательная направленность базировалась на понимании ценности национальных музыкальных традиций, активном использовании достижений музыкальной классики и современного профессионального музыкального искусства. С нашей точки зрения, постановка вопроса об избирательности и канонизации какого-либо одного пути развития музыкального искусства неправомерна. Фольклорная, профессионально-академическая и самодеятельная формы исполнительства характеризуются общностью художественно-музыкального содержания, спецификой инструментально-технических и музыкально-художественных средств.

Вторая половина 1930-х гг. – новый период в развитии массовой музыкальной самодеятельности Беларуси. Песенное творчество обогащается новыми жанрами, новой тематикой. Значимое

место в народных песнях различных жанров занимают темы труда, нового к нему отношения. Наряду с ростом песенной хоровой культуры развиваются народное инструментальное творчество и исполнительство. В разных регионах республики возникают ансамбли народных исполнителей-инструменталистов.

В развитии самодеятельного творчества значительную роль продолжают играть клубы и музыкальные кружки. Большое влияние на городскую и сельскую самодеятельность оказывает художественное творчество популярных красноармейских кружков и ансамблей. Нередко в кружках, хорах и ансамблях создаются не только новые песни, но и новые виды самодеятельного творчества.

Особенностью этого периода в развитии самодеятельности был не только количественный рост кружков. В эти годы развивается коллективное и сольное самодеятельное исполнительство, создаются синтетические формы концертной работы, в самодеятельность приходят представители профессионального искусства.

Вместе с тем активизация и широкая популярность самодеятельности приводят к постепенному вытеснению народных фольклорных традиций, сужению бытования аутентичного фольклора. З. Я. Можейко отмечает, что это происходило по причине административной опеки народного творчества с тотальной переориентацией первоисточников на организованные, вторичные (секундарные) формы, т. е. художественную самодеятельность [225, с. 69].

Наряду с ростом самодеятельного искусства были утрачены ценнейшие народные произведения, а вместе с ними и некоторые оригинальные инструментальные наигрыши. Однако наиболее популярные и широко распространенные народные танцы, песни, игра на народных музыкальных инструментах сохранились и продолжают бытовать и в формах аутентичного фольклора, и в любительских творческих коллективах, и в авторской интерпретации представителей профессионального музыкального искусства.

Уже в конце XIX – начале XX в. белорусские этнографы отмечали, что изменения в народном быту приводят к исчезновению некоторых традиционных обычаев и обрядов. Но в целом народное музыкальное искусство продолжало жить, развиваться, обогащаться новыми формами, мотивами, содержанием.

Для белорусских исследователей, в первую очередь этнографов, большое значение имеют работы Е. Ф. Карского. Он отмечал, что «вследствие географического положения белорусского племени – с одной стороны, на границе с западным славянством, с другой – с ближайшим родственным неславянским племенем, литовцами, часть которого белорусы даже ассимилировали себе,

приходится допустить, что и соседи не остались без влияния на белорусское народное творчество: от них или при посредстве их могли зайти в Белоруссию, а затем и к русским вообще западные мотивы и сюжеты» [149, с. 4].

Преемником Е. Ф. Карского и первопроходцем в изучении традиционной народно-песенной культуры был Н. А. Янчук, работы которого посвящены музыкальной этнографии. Ярким примером может служить его исследование свадебного ритуала «малорусской свадьбы». В соответствии с практикой этнографических описаний XIX в. Н. А. Янчук уделил много внимания характеристике свадебного действия, объяснению содержания песен, исполняемых по ходу обряда. При этом исследователь обращает внимание на то, что главные, наиболее торжественные и обрядово значимые свадебные церемонии сопровождаются исключительно песней, а с коломыйками, вальсами, краковяками, что играют «музыки», идут только застолья, которых множество на протяжении свадьбы [362, с. 23].

Автор данной монографии на протяжении многих лет работы в России и Беларуси являлся членом и председателем жюри на региональных и зональных смотрах художественной самодеятельности, где подводились итоги согласно разработанным условиями смотров Всесоюзным Домом народного творчества. Принцип работы жюри заключался в оценке и отборе лучших номеров самодеятельного творчества, составляющих концертную программу. Например, в программах, посвященных 1 Мая, отражалось искусство разных народов Советского Союза. Народы Севера показывали танцы и игры, Украина – оркестр бандуристов и хор, Азербайджан – оркестр народных инструментов, Беларусь, Татария, Грузия и Армения ставили национальные танцы в сопровождении оркестров народных инструментов. Однако репертуар олимпиад и смотров был несколько односторонним. Произведения советских композиторов, русских и зарубежных классиков были представлены в большом количестве. Но произведения традиционного народного творчества, аутентичного фольклора исполнялись редко, обычно в трансформированном виде, далеко не всегда на должном художественном уровне. Это свидетельствовало о недостатке внимания к фольклорному репертуару со стороны руководителей Всесоюзного Дома народного творчества. Его директор Л. Алексеева – специалист в области теории художественной самодеятельности – в одной из статей в 1960-е гг. писала: «К сожалению, до сих пор отдельные мастера самодеятельного и профессионального искусства подчас слишком увлекаются стариной. Разыскивают различные давно устаревшие народные музыкальные инструменты, нередко еще с конскими волосами взамен струн, и пытаются создавать из них

оркестры. Они не понимают того, что музыкальная культура народов шагнула далеко вперед и поднимать на щит примитивные старинные национальные инструменты – значит мешать ее развитию, обогащению за счет культурных достижений братских народов нашей страны» [4, с. 30].

Порочная установка на редукцию аутентичных, подлинно фольклорных форм деформировала художественную практику. Неслучайно в 1950-е гг. проявилась и слабость искусствоведческой мысли в области традиционного народного искусства. Установился односторонний подход к фольклору как к достоянию только прошлого, которому нет места в эпоху научно-технической революции и которое должно приспособляться к современным требованиям.

Во второй половине XX в. в развитии народно-инструментального направления можно условно выделить два периода: 1950–70-е гг. и 1980-е – 2000 г. В эти периоды явственно проявляется процесс ускоренного развития народно-инструментальной музыки и исполнительства. Происходят значительные изменения в создании репертуара во всех жанровых сферах, кристаллизуются устойчивые этнодифференцирующие характеристики народно-инструментальной композиторской культуры.

В период 1950–70-х гг. произошел взлет художественного творчества композиторов, создающих произведения для народных инструментов (в Беларуси – И. И. Жинович, в России – Н. П. Будашкин, на Украине – Н. И. Ризоль). Они создавали сложный, интересный, разнообразный репертуар. Данный период характеризуется особенной стилизацией произведений, соблюдением в них строгой формы традиционной гармонии, точным мелодичным построением. Главными особенностями этого периода являются наполненная аккордовая фактура и разработанность темы без особого отклонения от основной мелодической линии. Структура музыкальных произведений крупной формы соответствует по содержанию концертным обработкам народных мелодий. Наблюдаются фольклорные заимствования образцов белорусского, русского, украинского фольклора при обеспечении общности эмоционально-содержательной и стилистической гаммы.

В Беларуси большое значение для развития самодеятельного народно-инструментального творчества, привлечения широких масс и выявления молодых талантов имели Первый и Второй всесоюзные фестивали самодеятельного и художественного творчества в 1975 г. и 1977 г. в Минске. Как отмечает член жюри фестиваля 1977 г., заслуженный работник культуры, заслуженный деятель искусств, профессор М. Г. Солопов, только в третьем туре приняли участие 170 коллективов, из которых 38

стали лауреатами. Фестиваль не только явился хорошим стимулом для активизации концертно-исполнительской и просветительской работы, но и послужил толчком к организации новых самодеятельных оркестров и ансамблей. В эти фестивальные годы интенсивно развивалось коллективное самодеятельное народно-инструментальное творчество, что привело к образованию новых коллективов. В их числе ансамбль народных инструментов Дома культуры Мстиславльского района, оркестр народных инструментов Столбцовского городского Дома культуры, оркестр белорусских народных инструментов Дворца культуры Минского городского управления бытового обслуживания, оркестр народных инструментов Речицкого городского Дома культуры и др.

Характерной особенностью самодеятельного народно-инструментального творчества в 1970-е гг. является его профессионализация. Это было обусловлено рядом взаимосвязанных факторов. Отметим некоторые из них.

Во-первых, к этому времени увеличилось количество выпускников учебных музыкальных заведений республики, улучшилось и качество их подготовки. Новые кадры, вливаясь в ряды самодеятельности, существенно изменили контингент ее участников. По сравнению с кружковцами 1920–30-х гг., которые не знали музыкальной грамоты и не владели основами игры на каком-либо инструменте, нынешние участники музыкальных коллективов были достаточно образованными музыкантами, закончившими музыкальные студии, школы или культурно-просветительские училища.

Во-вторых, ежегодные смотры-конкурсы и конкурсное соперничество любительских коллективов стимулировали поиск нового, оригинального репертуара, его усложнение, что требовало высокого уровня исполнения, доступного профессиональным музыкантам.

Формирование народно-инструментальных исполнительских школ Беларуси не только оказало влияние на концертно-исполнительскую и педагогическую практику, но и способствовало становлению отечественной народно-инструментоведческой науки, этномузыкологии (музыкальной фольклористики). Национальные народно-инструментальные исполнительские школы коренным образом изменили социальный статус народных инструментов, внесли существенные коррективы в структуру музыкального знания, явились основой для роста культурного национального самосознания. Кроме того, с формированием национальных народно-инструментальных исполнительских школ в музыкальной культуре Беларуси произошли существенные изменения, предопределившие ряд плодотворных художественно-культурных явлений.

Тенденция возросшего интереса к фольклору и становление белорусской народно-инструментальной фольклористики затра-

гивают не только художественные и научные сферы, они естественным образом проникают в учебную среду, о чем свидетельствует межреспубликанская конференция по теме «Фольклор и современная музыка», организованная на базе Минского музыкального училища в 1978 г. В работе конференции принимали участие не только представители Беларуси, но и гости из Киева, Москвы, Ленинграда, республик Закавказья и Прибалтики. Это содействовало приобщению подрастающего поколения музыкантов, а также педагогов к фольклорным традициям, обогащению их знаниями о народно-инструментальной музыке регионов, способствовало развитию отечественного фольклора и репертуарной политики.

Во втором периоде, т. е. с начала 80-х гг. XX в., происходят качественное усовершенствование художественных структур, реформирование технологии композиторского письма. Создаются современные, необычные, ранее неизвестные обработки народных песен и танцев. Несомненно, на творческий процесс композиторов-народников этого периода повлияли международные конкурсы исполнителей на народных инструментах. Включение народно-инструментального искусства в контекст международной музыкальной культуры позволило отойти от единообразных форм традиционных обработок народных мелодий и создать произведения усложненного гармонического письма на новой основе. Обозначились очертания новой стилевой эпохи в национальной музыке, определяемые активным вхождением белорусского, русского, украинского народного творчества в музыкальную культуру XX в. Композиторы Беларуси, плодотворно проявившие себя в данный период, внесли большой вклад в народно-инструментальное искусство. Это И. М. Лученок, Е. А. Глебов, Г. А. Ермаченко, В. А. Грушевский, Г. Н. Мандрус, В. Малиновский, В. Малых, В. М. Глубоченко и др.

В рассматриваемый период развития национального народно-инструментального искусства, как подчеркивает В. А. Антонец, проявились ведущие тенденции, связанные с усовершенствованием профессионализма композиторов, плодотворно развивающих традиции самобытной народной музыки [10]. Для созданных ими произведений характерны специфические этнонаправления, новая гармоническая фактура, усложненные вариационные разработки, художественно-стилистическое переоснащение, связанное с исполнительскими трудностями. Это, очевидно, во многом предопределяет особенности исполнительства народной музыки в XXI в.

Музыкально-импровизационное исполнительское искусство как сфера народной музыки относится и к фольклору, и к профессиональному искусству, и к самодеятельному музыкальному творчеству. Оно определяется особенностями произведений и

соответствующим инструментарием для их воплощения. Особенно значим музыкальный инструментарий. Определенный тип звучания свойственен исполнению на тех или иных народных музыкальных инструментах – духовых, струнных, ударных, клавишных. Народные музыкальные инструменты обладают специфическими акустическими, тембральными и агогическими особенностями, с которыми связано художественное своеобразие народной музыки.

Вместе с тем музыкальный инструментарий является и подсистемой более широкой системы декоративно-прикладного искусства, поскольку на него влияют изготовление и конструкция народных музыкальных инструментов.

Изготовление бытовых принадлежностей из дерева и других материалов считается традиционным и распространенным видом белорусского народного искусства. Художественная обработка дерева применяется при изготовлении инструментов, таких как дудка, жалейка, дуда, гребень («губная гармонь»), труба, лира, гудок, гармонь, баян, аккордеон, цимбалы, скрипка, басетля и различного рода ударные и шумовые инструменты.

При изготовлении народных музыкальных инструментов на них делались разнообразные росписи в стиле народных композиций. Например, в 20-е гг. XX в. как музыкант и художник проявил себя известный белорусский мастер по изготовлению гармоник, баянов, аккордеонов Н. Судник, инструменты которого отличались качеством изготовления, звучанием и оригинальной внешней отделкой инструментов. Корпус гармоники, особенно крышки клапанов, украшался резьбой по дереву с использованием элементов из металла, а на его передней части была изображена эмблема с указанием фамилии мастера «Sudnik».

Издавна признанные мастера по изготовлению музыкальных инструментов ставили на них клеймо, служащее знаком качества, тем самым подчеркивая профессиональную индивидуальность не только художника-ремесленника, но и музыканта-исполнителя. Они являлись в первую очередь собирателями и хранителями местного музыкального фольклора и первыми его исполнителями на традиционных народных музыкальных инструментах в ансамблях трюистой музыки.

В условиях ансамблевого музицирования за каждым музыкантом закреплялась определенная функция, отражающая систему принципов в условиях коллективного исполнительства, которая сформировалась в ансамбле трюистой музыки. Трюистость подчеркивается различным фактурным изложением голосов. К трюистой музыке можно отнести и ансамблевые стереотипы: функциональные, фактурные, тесситурные, колористические (варианты смешанных тембров), которые составляют интонационно-

тембровую неповторимость традиционной ансамблевой музыки. На этой основе и существуют в Беларуси аутентичные, экспериментальные и стилизаторские типы ансамблей.

Аутентичные (или этнографические) ансамбли, успешно работая в нашей стране, активизировали свою деятельность благодаря процессам демократизации, в том числе и в области государственной культурной политики. В репертуаре ансамблей сохраняется определенная локально-региональная традиция. Если аутентичный фольклор предполагает реальную, сельскую (не сценическую) среду, то аутентичный ансамбль, как правило, выступает на сцене, и в этом смысле он представляет вторичную форму фольклора. Аутентичность ансамбля проявляется в инструментарии, репертуаре, жанре исполнения, способе обработки и активном использовании аутентичного фольклора. По отношению к вторичным формам фольклора некоторые исследователи применяют термин «фольклоризм». Аутентичные ансамбли генетически связаны с народным бытовым музицированием, их состав формируется в сельской среде. Если сравнивать белорусские и русские аутентичные ансамбли по составу инструментов, то это будет выглядеть следующим образом. Общие инструменты двух республик, входящие в состав ансамбля, – гармоника, дудки, жалейка, гудок и бубен. Остальные инструменты ансамбля регионально национальные. В России – балалайка, домра, в Беларуси – скрипка, цимбалы и др.

Подлинно аутентичные ансамбли в основном функционировали в нашей республике в довоенный период. Их деятельность возобновляется сегодня в новых формах. Для них характерны бытование в реальной жизненной среде, сохранение живой традиции. В таких коллективах используются фольклорные белорусские инструменты. В современных аутентичных ансамблях сохраняются манера исполнения произведения в том или ином регионе, народная артикуляция и другие особенности.

Фольклорно-этнографические фестивали, в которых участвуют современные аутентичные ансамбли, проводятся ежегодно в Барановичском районе, в г. Бресте. В таких фестивалях активно участвовал коллектив странствующих музыкантов «Фэст» Дома культуры г. Барановичи (руководитель И. Кустинский). Этот самобытный коллектив начал свою творческую деятельность в декабре 1992 г. Его самобытность и своеобразие проявляются прежде всего в народной манере игры на народных инструментах. Знание исполнителями жанров народно-инструментальной музыки и песенной традиции, использование тембровых особенностей инструментов при правильно организованной партитуре создают иллюзию коллективной импровизации.

Характерным примером в рассматриваемом плане может служить известный в Беларуси и за рубежом детский вокально-

инструментальный народный ансамбль «Жавароначкі», созданный в 1983 г. при Доме пионеров и школьников Московского района г. Минска под руководством Н. Баяльской. В инструментальный состав ансамбля входят цимбалы, гармоника, баян, дудки и многие шумовые инструменты, детские погремушки, трещотки, ложки, колокольчики. Особенность ансамбля заключается в создании традиционного праздничного репертуара. В его основе лежат календарно-обрядовые композиции, построенные по мотивам народных праздников (Коляды, Купалье, Дожинки и др.) с использованием белорусских песен («У садзе гуляла», «Вол бушуе, вясну чуе», «Э, у горадзе ярыца», «А я бачыў, бачыў» и др.), а также игр, забав, пословиц, поговорок. Этот самобытный коллектив в настоящее время базируется в Республиканском центре эстетического воспитания детей и молодежи и объединяет 70 девочек и мальчиков (от младших до старших классов) средних школ г. Минска. Концертные выступления ансамбля «Жавароначкі» оставляют в сердцах взрослых и детей радость от общения к богатству белорусской национальной музыкальной культуры.

Для экспериментальных ансамблей характерны возрождение и освоение жанров традиционного фольклора. Их деятельность протекает в основном в городской среде, поэтому они более осовременены и технически оснащены. Такие ансамбли отличаются установкой на точное воспроизведение подлинных произведений, особенно это относится к учебным ансамблям. Состав экспериментальных ансамблей, как правило, довольно разнообразный. Эти ансамбли являются посредниками между аутентичным фольклором и современной профессиональной музыкальной культурой. В них отсутствуют стабильный состав народных музыкальных инструментов, а также только народный репертуар. Поэтому их можно отнести к современным ансамблям народных инструментов. Экспериментальные ансамбли – это самодеятельные молодежные и учебные коллективы, которые имеют определенную направленность программы с учетом современных запросов аудитории. Такие ансамбли включают в репертуар произведения фольклорной ориентации, в большинстве своем обработанные композиторами-народниками или руководителями подобных ансамблей. Например, к такому типу ансамблей народных инструментов можно отнести ансамбли «Нёман» (Гродно), «Вяселле» (Минск), «Бяседа» (Минск), «Крупіцкія музыкі» и др.

Репертуар экспериментальных ансамблей народных инструментов состоит в большинстве из традиционных произведений или созданных на основе традиции. Следует сказать, что на начальном этапе самодеятельного творчества в экспериментальных ансамблях превалировал традиционный фольклорный реперту-

ар. Однако с течением времени стало очевидным, что, когда фольклор переносится на сцену, он приобретает новые качества, качества эстрадной манеры исполнения, подачи произведения слушателям, зрителям. И. И. Земцовский акцентирует внимание на том, что «произведение фольклора, живущее исключительно вторичной жизнью, т. е. не в своей естественной бытовой среде, а на концертной эстраде, не может уже считаться ни фольклором в его традиционном смысле, ни тем более новым фольклором. Это, скорее, образец использования фольклора в современном быту, т. е. факт, характеризующий современность, а не фольклор и его эволюцию» [121, с. 72]. Произведение, исполненное на сцене, претерпевает различного рода изменения, но не искажается до неузнаваемости. Фольклорное инструментальное произведение сохраняет национальный колорит, в процессе исполнения несколько орнаментируется, интонационно-тембрально обогащается, но главная музыкальная тема остается без изменения, в целом не теряет традиционности, региональности. Таким образом, экспериментальные ансамбли сохраняют народные традиции, но в ином художественном качестве. Примером может служить народный фольклорный ансамбль «Скарыначка» Гомельского района, созданный в 1986 г. В основе репертуара коллектива – белорусский фольклор, а также песни России и Украины. Таковы и ансамбль народной музыки «Мілавіца» Мышковичского сельского Дома культуры Кировского района Могилевской области, и фольклорный ансамбль «Валошкі» при спортивном комплексе Минского творческого объединения «Горизонт».

Так называемые *стилизаторские ансамбли* используют репертуар, который основан на обработках произведений фольклора самодеятельными и профессиональными композиторами. Для них характерны трансформация фольклора, недиалектная форма его воспроизведения, переосмысление художественных прототипов и традиций [257, с. 10]. Стилизаторский ансамбль является современным типом ансамбля. Чаще встречаются ансамбли с фольклорной ориентацией, реже – с классической. Второй тип ансамблей преимущественно существует в учреждениях среднего и высшего образования сферы культуры и искусств. Такие ансамбли функционируют в Гродненском и Минском колледжах искусств. В Белорусском государственном университете культуры и искусств на кафедре народно-инструментального творчества долгие годы работала экспериментальная студенческая научно-творческая лаборатория на базе ансамбля народных инструментов «Беларускія ўзоры» под руководством автора данной работы. Преподаватель кафедры Л. В. Живалевская в течение пяти лет руководила созданным ею ансамблем «Лира». К данному типу ансамблей относятся и ансамбли народной музыки – «Юр'я» и «Палац», о которых будет сказано ниже.

Специфика стилизаторского ансамбля характеризуется фольклорностью его репертуара с учетом социально-географических факторов и сложившихся национальных традиций, особенностей народного и профессионального искусства. Как верно заметил И. В. Мациевский, музыкант-инструменталист одновременно вслушивается и в профессиональную, нотную, «ученую» музыку, использует некоторые ее приемы. Это свидетельствует о наличии специфического профессионализма в народной инструментальной музыке, сосуществующего с ее фольклорностью [185, с. 80]. В стилизаторском ансамбле происходит стилистическое изменение произведения не столько в русле фольклорных традиций, сколько в контексте новаций, связанных с включением эстрадных инструментов в состав ансамбля. Таким образом, обогащается аранжировка произведения, расширяются тембральные краски, появляется интонационно-ритмическая новизна.

Первый профессиональный ансамбль народной песни и танца в Беларуси был создан в 1937 г. и просуществовал до 1941 г. (художественный руководитель И. Любан, хормейстер Н. Соколовский, балетмейстер К. Алексютович). Образован из числа участников художественной самодеятельности. В репертуаре ансамбля вокальной группы были обработки белорусских народных песен «А ў полі калінка», «Былі ў бацькі тры дачкі», «Ой, зашумела зелена дубрава», «Салавейка», «Ляцела зязюля», «Калгасныя прыпеўкі» и др. Также ансамблем исполнялись и инструментально-хореографические картинки.

Используя произведения народного творчества, композиторы и исполнители стремятся создать на их основе новые произведения фольклорной ориентации. При этом в процессе аранжировки или обработки они применяют различные формы выразительности. В результате в репертуаре исполнителей появляются оригинальные, основанные на народных традициях произведения, такие как фантазии, вариации, парафразы, рапсодии и др. Примерами могут служить популярная белорусская песня «Перапёлачка» в оригинальной концертной обработке И. И. Жиновича и Е. Д. Кузнецова, русская народная песня «Утушка луговая» (парафраз В. И. Иванова, И. Ф. Гридина). Эти и другие произведения свидетельствуют о высоком уровне профессионального мастерства композиторов и исполнителей. Вместе с тем при авторской обработке сохраняется мелодический рисунок произведения народного творчества.

Современный народно-инструментальный ансамбль переживает новый виток в системе художественного народного творчества. Ансамбли стали включать в свой состав классические европейские инструменты, использовать компьютер. Для современных любительских и профессиональных ансамблей характер-

ны изменения в составе инструментов, интонационно-ритмическом и аккомпаниаторском плане. Примером может служить ансамбль «Русская песня» под руководством Н. Г. Бабкиной, где используются русские народные инструменты, а также саксофон, аккордеон, клавишные и др.

Белорусский вокально-инструментальный ансамбль «Песняры», созданный в 1969 г. под руководством В. Г. Мулявина, при исполнении конкретного произведения к основному составу добавлял один-два белорусских традиционных инструмента – цимбалы, дудку, чаще всего колесную лиру. Подобные стилизованные осовремененные профессиональные ансамбли народного творчества показывают активное стремление музыкантов к универсализму.

Стилизаторские ансамбли по своему составу, стилистике, а более всего по репертуару соответствуют тенденциям развития художественной культуры XXI в. Например, выпускники Белорусского государственного университета культуры и искусств создали в 1999 г. эклектичную фолк-модерн-группу «Юр'я», стремящуюся соединить, казалось бы, несоединимое, используя мотивы разных народов мира. Группа выступает в стилистике этно-рока с элементами фьюжн. В этом отношении показательно исполнение произведения «Весначуха», когда одновременно с исполнением песни, записанной во время фольклорной экспедиции, звучат индийские народные мотивы. В состав ансамбля входят гитары, жалейка, дуда, колесная лира, ситор (многострунный индийский инструмент) и др.

К модернизированным ансамблям народных инструментов относится этно-трио «Троица» (художественный руководитель И. И. Кирчук). Ансамбль отличают оригинальная трактовка народного вокала и использование большого количества белорусских народных инструментов. Популярны фолк-рок/фолк-модерн-группы «Палац» и «Крыві». На фоне английской речи здесь может звучать белорусская народная песня и одновременно исполняться югославский танец.

Рассмотренные выше виды ансамблей имеют специфическую направленность, проявляющуюся не только в составе инструментария, но и в особенностях репертуара. Эта специфика подготовлена предшествующими этапами их развития.

Проблему репертуара начала XXI в. можно с полным основанием отнести к особо важным и актуальным для всех существующих типов ансамблей народной музыки Беларуси. Репертуар ансамблей столь разнообразен по источникам формирования, жанрам, стилю, тематике, художественному уровню музыкальных произведений, способам авторской обработки народных мелодий, сколь многогранно и неоднозначно понимание специфи-

ки традиционного аутентичного фольклора и его вторичных современных форм. Безусловно, некоторые народные ансамбли достигли высокого профессионального уровня. В этом процессе значительная роль принадлежит репертуару. Плодотворным источником его разнообразия является региональный местный фольклор, который имеет большое значение в эстетическом воспитании народа, сохранении неповторимой красоты и самобытности форм народного творчества. Пути освоения традиционного фольклорного репертуара разные. Одни ансамблевые коллективы, которые принято называть фольклорными, исполняют произведения народного творчества только в аутентичном виде. В репертуаре других есть фольклор как в первоизданном виде, так и в обработанном. Третьи не только хранят, пропагандируют лучшие старинные песни, танцы, но и сами создают на их основе новые произведения, соответствующие современным потребностям слушателя.

Успехи в изучении, освоении и популяризации произведений народного творчества не снимают, однако, остроты проблемы художественного качества исполняемого репертуара в ее научном и особенно практическом аспекте. Ведь фольклорное наследие используют сотни ансамблей народных инструментов и отдельных исполнителей с разными художественными устремлениями, вкусами, дарованиями и, к сожалению, часто с поверхностными представлениями о характере музыкального народного творчества Беларуси.

Базой формирования репертуара для ансамблей и оркестров белорусских народных инструментов главным образом являются фольклорные региональные традиции. Примером их оригинального использования может быть традиционный республиканский фестиваль «Звіняць цымбалы і гармонік», который впервые был организован в 1987 г. и через пару лет стал международным. На фестивале выступают многие самобытные коллективы из разных уголков нашей республики, а также Латвии и Литвы, Молдавии и Польши, Украины и Венгрии, России и Эстонии.

В фестивале «Звіняць цымбалы і гармонік» ежегодно принимает участие ансамбль «Жытніца», созданный в 1989 г. на базе Ореховского сельского Дома культуры Кличевского района Могилевской области. Он является дипломантом фестиваля песни и музыки «Дняпроўскія галасы».

Участник этого фестиваля и ансамбль народной музыки «Іванічы», созданный в 1992 г. как аккомпанирующая группа народного фольклорного коллектива «Канацянка» Ивацевичского района Брестской области. В его программе традиционный «Беларускі вальс», белорусские народные песни и танцы, произведения белорусских авторов и шлягеры 50–60-х гг. XX в. Руководителем ансамбля является В. Г. Кулинин.

Принимает участие в фестивалях ансамбль народной музыки «Талака». С 1993 г. коллектив по праву носит звание «Народный». Основной репертуар ансамбля состоит из белорусских народных песен, инструментальных пьес белорусских композиторов. Музыка, песни с элементами хореографии, пронизанные народным юмором, создают атмосферу яркого театрального действия. Активным участником «Талаки» является известный белорусский композитор В. Малых – мастер инструментовки и аранжировки, демонстрирующий многообразные возможности музыкальных инструментов.

На V Международном фестивале «Звіняць цымбалы і гармонік» в 2000 г. впервые принимала участие лаборатория народных духовых музыкальных инструментов Белорусского государственного университета культуры. Ее представляли однородные ансамбли, состоящие из окарин, дуд, труб.

Международный фестиваль ежегодно выявляет новых талантливых исполнителей и руководителей ансамблей, способствует созданию оригинальных, неповторимых ансамблей народных инструментов. С каждым годом повышается профессиональный уровень участников ансамблей. Идет постоянный обмен репертуаром между белорусскими регионами и регионами других государств. Создается хорошая база формирования разнохарактерных исполнительских школ ансамблирования. Своеобразие народно-инструментального искусства ярко проявляется не только в репертуаре и инструментарии, но и в специфическом типе исполнительства.

А. В. Руднева в работе «Русское народное музыкальное творчество» справедливо утверждает, что «любая народная песня обладает определенным комплексом средств выразительности и формообразования, выявление которых позволяет установить черты и признаки, типичные для определенной эпохи, данного жанра, социальной среды, территориальной зоны с населением, выработавшим в течение многих десятилетий и даже столетий глубокие и стойкие традиции творчества и исполнительства» [289, с. 166]. Эти положения можно отнести к исполнению самобытных мелодий региональной специфики на белорусских народных музыкальных инструментах.

Важным признаком исполнительства в репертуаре ансамблей народно-инструментального типа является многоголосное ансамблирование при звучании народных мелодий, особенно кантиленного характера, а также наигрышей в подвижных темпах песенно-танцевального характера.

Своеобразная народная артикуляция подкрепляется ладовыми признаками, присущими разным историческим периодам. Народная артикуляция отличается от академического исполнитель-

ства. В этом заключается сложность современного исполнения народного произведения на традиционной основе. С учетом сказанного можно считать, что уровень исполнительского мастерства у любителя выше, чем у профессионала. Такое «противоречие» связано с глубинным знанием народной методики исполнительства народными музыкантами, чего порой не хватает учащимся и студентам учреждений среднего и высшего образования сферы культуры и искусств.

Использование народной артикуляции обычно наблюдается и в сольном исполнении, и в составе ансамбля, при этом чаще всего при игре на гармонике, скрипке, цимбалах. Самым распространенным штриховым приемом является акцентуация звука. Этот штрих на гармонике исполняется приемом меха, на скрипке движением смычка, на цимбалах приемом удара палочки по струнам. Атака звука в народной артикуляции во время исполнения может быть разнообразной и несколько необычной. Например, в исполнительской практике часто встречается прием, когда слабая доля сильно акцентируется, а сильная доля следующего такта исполняется слабее, без атаки звука. Также часто используется синкопирование в зависимости от характера произведения.

При исполнении фольклорного произведения на профессиональной сцене оно не перестает быть фольклорным и не утрачивает жанровую стабильность, хотя некоторые исследователи это отрицают. Однако с такой точкой зрения нельзя полностью согласиться. Профессиональная сцена – это не единственный критерий определения жанровой формы фольклора и отнесения произведения к фольклорному или профессиональному виду творчества. Скорее всего, главными оценочными критериями сохранности черт аутентичности фольклорного инструментального произведения являются сохранение полиструктурной формы народной артикуляции, логичного тембрального соотношения, отсутствие изменения штрихового качества звучания и др.

Тип народного исполнительства во многом предопределяет специфику авторских обработок, в которых органично использованы особенности народно-инструментального искусства. В этой связи авторские обработки песенно-хореографических мелодий для традиционных белорусских народных музыкальных инструментов можно подразделить на следующие основные направления:

- мелодическая обработка на основе фольклорного произведения;
- гармоническая обработка на основе современной гармонии;
- музыкально-стилевые народные обработки;
- жанровые обработки.

Мелодические авторские обработки, как правило, осуществляются на основе аутентичного фольклорного произведения, а также произведений, сочиненных композиторами, заслуживших популярность и широкое признание народа. В числе таких композиторов В. Сирота, В. Малых, В. Малиновский. Мелодическая обработка происходит в вариационном изложении в нескольких тематических вариантах, положенных на основную мелодию без каких-либо изменений на основе простого гармонического аккомпанемента.

Гармонические обработки также сопровождают вариационность мелодического построения, но при этом используется современная усложненная гармония, которая тоже влияет на главное содержание мелодической вариационности (например, «Пивна ягода» А. А. Тимошенко, «Черная галка» М. Г. Солопова). Нередко автор уходит от музыкальной основы фольклорного произведения, и тогда возникает совершенно новое произведение с иными музыкально-стилевыми особенностями.

Музыкально-стилевые народные обработки можно охарактеризовать как комплексные обработки народно-инструментальных произведений. Поскольку эти обработки происходили в многожанровых структурах музыкального фольклора на разных исторических этапах, то и стилевые особенности определялись авторами, которые сочиняли произведения в зависимости от творческих условий и степени развития исполнительского мастерства в определенное время. Например, обработки 50-х гг. прошлого столетия производились в период становления новых вариационных форм, поэтому их стиль отличается от современного фольклорной стабильностью, простотой изложения вариаций и гармоническим построением. Этому вопросу посвящено исследование В. А. Антоневич. Она пишет: «Смена стилистических ракурсов фольклоризма в конце 50-х–60-е гг. обеспечила базу для дальнейших преобразований фольклорно-авторских контактов в 1970–80-е гг. в обстоятельствах, переживаемых всей советской музыкой “бурной вспышки интереса к фольклору”, в условиях выхода белорусского композиторского творчества на стадию развитого фольклоризма» [10, с. 27]. Например, обработки белорусских танцев, сделанные И. И. Жиновичем, обработки Н. Я. Паницким русской народной песни «Ой, да ты, калинушка», Н. И. Ризоль песни «Ах ты, душечка» имеют кардинальные стилистические отличия от обработок нашего времени. Также примерами могут служить обработки А. Е. Кремко (инструментальная сюита «Танцы белорусские»), В. Малиновского («Вот кто-то с горочки спустился»), Е. Дербенко («Незабытые мелодии») и др.

Таким образом, анализируя обновление национального народно-композиторского творчества, можно сделать вывод о дина-

мике процесса освоения фольклора в системе белорусской народно-инструментальной музыки XX в.

В жанровых обработках проявляется внутренняя, генетическая связь фольклора и современного фольклорно ориентированного композиторского творчества. При обработке народных мелодий у композиторов-народников существует определенная закономерность в плане осмысления традиционного инструментального фольклорного материала с учетом народного инструмента и тембральной совместимости в процессе ансамблирования.

Главным критерием выбора фольклорного произведения для обработки является возможность его переосмысления. В итоге фольклор получает второе «воплощение». Суть этого процесса заключается в поиске оптимального соотношения традиционных и новых средств выразительности. Так, мелодия белорусской народной песни «Адлятае мой саколiк», записанная профессором И. К. Тищенко от родной сестры-певицы Ольги Тищенко, сочинена на основе традиционного фольклора. Мотив звучит мягко, грустно, драматично, тема постепенно развивается от пиано до фортиссимо. После кульминационной точки идет спад напряжения до пианиссимо – это звучание мелодии для голоса. Композитор Э. В. Носко данную мелодию обработал и инструментовал для ансамбля народных инструментов «Беларускія ўзоры». Благодаря талантливой инструментовке композитора была достигнута художественная гармония текста с тканью ансамблевой партитуры. Начало песни исполняет виолончель, звучат вкрадчивые, таинственные интонации в низком регистре. После исполнения двух тактов виолончели вступают голос и скрипки. Вначале звучит первая, затем вторая. Эпизодически включается флейта, постепенно идет развитие темы в аккордовом изложении фактуры всего состава ансамбля, затем исполняется инструментальный проигрыш на tutti всего ансамбля. После кульминации следует спад динамики, постепенно один за другим инструменты прекращают исполнение, последние такты поет солистка на пиано, а заканчивают произведение две скрипки на пианиссимо.

Э. В. Носко обработал большое количество фольклорных песен для Национального академического народного хора Республики Беларусь им. Г. И. Цитовича под руководством народного артиста, лауреата Государственной премии БССР, профессора М. П. Дриневского. В их числе три колядные песни («Ой, свят вечар», «Ой, дзе ж мы ходзім», «Паехала Каляда»), песни «А ў бары, бары», «Искорка», «Ой, выйду ж на вуліцу» и др.

Обработки известных авторов-музыкантов, практиков вошли в репертуар многих профессиональных и любительских ансамблей народных инструментов. В. Н. Гром издал два сборника

«Зайграйце, музыкі». Они созданы на материале белорусского фольклора Гродненщины, Витебщины, Гомельщины, Минщины. В числе произведений – «Святочны вальс», «Чэрніцкія найгрышы», «Ашмянская кадрыля», «Крупіцкая полька», а также белорусские народные песни в сопровождении ансамбля: «Зялёная ліпа», «Паехаў Сідар да млына», «Сядзіць камар на дубочку», «Як я ехаў да яе», «Камары гудуць», «Усе людзі жывуць».

Многообразие жанрового спектра, характерного для авторских обработок, ярко проявляется в репертуаре любительских и профессиональных коллективов народно-инструментального искусства на конкурсах, фестивалях и ярмарках. Система специфических жанров и взаимосвязь жанровых групп находят отражение в репертуаре. Основные группы жанров объединяют произведения календарно-обрядового и семейно-бытового циклов, которые связаны с инструментальным репертуаром, жанром того или иного ритуального фольклорного обряда и определенной тематикой.

При рассмотрении системы жанров и взаимосвязи жанровых групп обычно применяются системный, а также интегративный, комплексный подходы. При этом целесообразно исходить из объективной, присущей жанровой системе фольклора целостности, отражающей единство художественного содержания и общественно-бытовой функции. Музыкальная культура народа также развивается как единая жанровая система с генетической общностью и типологическим сходством с жанровой системой фольклора. В репертуаре народной музыки можно выделить три основных жанровых типа: песенное творчество (которое делится на обрядовое и необрядовое), белорусские инструментальные и танцевальные мелодии.

Как известно, обрядовые песни делятся на календарные (приуроченные к земледельческому календарю) и семейно-бытовые. Календарную группу составляют песенные и хореографические жанры: колядки, подблюдные песни, масленичные, веснянки, троицкие, жнивные и др.

Семейно-обрядовая группа состоит из родильных и свадебных песен, включающих жанровые разновидности, которые встречаются и на других праздниках, не приуроченных к календарному циклу [70, с. 73]. К этой группе относятся и песенно-танцевальные мелодии, которые одновременно исполняют хор и танцевальный коллектив. Ярким примером являются репертуар ансамбля песни и танца «Валачобнікі», созданного в 1980 г., и репертуар фольклорного ансамбля «Баламуты», функционирующего с 1995 г. Оба ансамбля работают в Белорусском государственном университете культуры и искусств.

Основное направление творческой деятельности этих коллективов – освоение музыкального фольклора белорусов и других

славянских народов, а также использование самобытных народных инструментов, возвращение их в культурную практику. В деятельности ансамблей сочетаются устные формы освоения фольклора (игра на слух, импровизация) с письменными (игра по нотам, исполнение обработок народных мелодий). Белорусский фольклор (танцевальная, песенная и обрядовая музыка) составляет основу репертуара. Особенностью его формирования является то, что большинство произведений инструментованы студентами, занимающимися в ансамблях, на основе фольклорных образцов и принципов ансамблевых соединений инструментальных партий. Наряду с инструментальными пьесами значительную часть репертуара составляют белорусские народные песни и припевки. Широко используются хореография, слово, сценическая драматургия. Особенно это присуще ансамблю «Баламуты». Каждая программа коллектива является своеобразным фольклорным спектаклем, живым, динамичным, наполненным народным юмором и шуткой. Именно этот стиль и отличает ансамбль от других народно-инструментальных ансамблей. Не случайно ансамбль «Баламуты» стал лауреатом первой премии двух республиканских фестивалей народного юмора «Аўцюкі – 97» и «Аўцюкі – 2000».

Ансамбли, об особенностях которых мы говорили, функционируют в городе.

Репертуар сельских ансамблей состоит в основном из песенно-танцевальных мелодий, бытующих в тех или иных регионах. Песня и танец – основные составляющие жанровой системы. Их взаимосвязь очевидна, но формы взаимодействия различны. Песенные наигрыши и инструментальное сопровождение часто встречаются в репертуаре исполнителей ансамблей народных инструментов и считаются самой распространенной формой совместного музицирования в Беларуси. Важное место в художественно-музыкальном творчестве сельчан занимают танцевальные наигрыши. Они буквально пронизывают календарную и семейно-бытовую группы произведений. В репертуаре народных музыкантов – белорусские танцы, пришедшие из глубины веков («Лявоніха», «Мяцеліца», «Бычок», «Журавель», «Гусачок», «Таўкачыкі», «Церніца»), русские («Камаринская», «Барыня», «Во саду ли», «Коробочка», «Яблочко»), украинские («Гопак», «Казачок», «Гречаники»), польские (мазурка, краковяк), западноевропейские (полька, вальс, кадрили, тустеп) и др.

Существуют и межжанровые связи в произведениях, носящие в целом системный характер. Они проявляются, например, в песенно-танцевальных наигрышах, которые близки песенному или танцевальному жанру и одновременно синтезируют черты разных жанров. Встречаются в концертных программах инстру-

ментальных ансамблей народного творчества циклические произведения, такие, например, как вокально-хореографические сюиты, где жанровое взаимопроникновение способно выполнять не только специфически инструментальную функцию, но и функцию целостного сценического воплощения произведения.

Стереотипность, определенная стабильность инструментального репертуара связаны с тем или иным народным ритуалом, который способствует сохранению устойчивости музыкального фольклора. Одним из ярких примеров фольклорного репертуара устной традиции является календарный праздник Коляды, который корнями уходит во времена язычества. В этом празднике принимают участие многие ансамбли народных инструментов трюистой музыки. Они обычно сопровождают певцов-колядовщиков (волочевников). Для их программ характерен собственно волочевный инструментальный репертуар.

Некоторые календарные праздники сохранили традиции фольклорного репертуара с XIX в. Следует отметить, что обрядность праздников календарного цикла наиболее полно сохранилась среди славянских народов у белорусов, например, любимые народные праздники календарного цикла Купалье и Дожинки. Непременными атрибутами праздника Дожинки в честь завершения уборки урожая стали сжатие последнего снопа, плетение венков и вручение их передовикам жатвы, выпечка каравай из муки нового урожая, сценическое воплощение страдной поры и ее завершения. Этот праздник отмечается в масштабе каждой области и республики [32, с. 401–402]. Из регионального праздника он стал всебелорусским и представляет многообразный региональный музыкальный фольклор страны. Завершается праздник обычно большим концертом-шоу, в котором принимают участие не только белорусские профессиональные артисты и любители, но также художественные коллективы из России и Украины. Концертная программа включает репертуар разнообразных жанров разных ансамблей. Здесь представлены вокально-инструментальные произведения аутентичной региональной народной музыки, репертуар стилизаторских ансамблей народных инструментов городского типа, эстрадных вокально-инструментальных ансамблей, концертные обработки песенно-танцевального характера.

Творчество многих композиторов, как свидетельствует мировой опыт формирования национального музыкального искусства, начинается чаще всего с обращения к музыкальному народному творчеству. Нередко современные композиторы создают сочинения непосредственно для исполнителей на народных инструментах, которые в недалеком прошлом являлись воспитанниками учреждений среднего и высшего образования народного

отделения или специалистов кафедры. Для них роль народных традиций имеет главенствующее значение в создании музыкального репертуара. При анализе концертных обработок, транскрипций традиционных мелодий для народных инструментов композиторов данного направления четко просматриваются теоретическая основа и специфика построения таких произведений в многократных вариантных изложениях и использование своеобразной усложненной гармонии при индивидуализации стиля. Примером подобных обработок могут служить произведения В. Малиновского («Вот кто-то с горочки спустился»), В. Городовской (Концертные вариации на тему песни «Чернобровый, черноокий»), Е. Дербенко (Фантазия на тему русской народной песни «Выйду я на улицу»).

Теоретический анализ музыкальных произведений композиторов народной стилистики свидетельствует о высоком мастерстве, богатом опыте в обработке народных мелодий, сохранении стилистических традиционных особенностей фольклорного типа. В. А. Антоневиц убедительно обосновывает это. Говоря о фазе «собирания» ресурсов, она отмечает, что данная фаза необходима для будущего формирования национального композиторского творчества (освоения ведущих жанровых сфер, определения комбинаций стилевых ориентаций, зарождения связи «композитор–фольклор» как осознанного контакта) [10, с. 10]. Это характерно, например, для таких авторов, как Н. Сирота (Вариации на тему песни «Рушнікі», Концерт для баяна с оркестром народных инструментов «Беларускія ўзоры»), А. Клеванец (Концерт для баяна с фортепиано или оркестром), Н. Чайкин (Первый концерт для баяна с оркестром), Д. Смольский (Три концерта для цимбал) и др.

В профессиональных ансамблях народной музыки, как правило, складываются свои принципы формирования репертуара, который ближе всего артистам ансамбля по тембровым, стилистическим особенностям художественной выразительности и т. д. Сначала идет фаза накопления национального репертуара, а затем наступает фаза активного развития коллектива.

Примером плодотворной творческой деятельности может служить ансамбль народной музыки «Бяседа», созданный в январе 1991 г. при Гостелерадиокомпании Беларуси. Художественный руководитель ансамбля – композитор Л. К. Захлевный. Ансамбль состоит из исполнителей на белорусских народных музыкальных инструментах (скрипка, цимбалы, гармоника, баян, флейта, дудка, колесная лира и другие), одновременно используется синтезатор. Анализ репертуара ансамбля свидетельствует о том, что в нем доминируют обработки традиционных народных белорусских песен и сочинения Л. К. Захлевноного на основе мелоса фольклорного искусства.

Обработанные композитором народные песни «Грымота», «Ехаў Ясь на кані», «Маруся», «Запрагай-ка, бацька, лошадь» и другие с интересом воспринимаются слушателями. Тепло принимаются и песни «Спявай, душа народная», «Дажынкi», «Чарка на пасашок» и другие, а также многие инструментальные произведения.

Творческая связь «композитор–фольклор» способствует сохранению и развитию фольклорного репертуара. Традиционные интонации продолжают жить, но несколько в ином ракурсе. Происходит вторичное (возможно, и дальнейшее) переосмысление народно-инструментальных традиций.

К сожалению, на практике нередко проявляется и упрощение народно-инструментального произведения. За кажущейся чрезмерной простотой традицией народно-инструментального фольклора при подлинно бережном, творческом подходе к нему обнаруживаются мудрость многовекового отбора художественных средств, логика сочетаний, чувство соразмерности, понимание ритма, пульса мелодии. Современные формы народно-инструментального искусства могут быть полноценно воплощены лишь в том репертуаре, в котором гармонически сочетаются музыкальные новации современной эпохи и глубокое понимание значимости уникальных традиций музыкальной сокровищницы прошлых эпох, созданной народом.

Исследование принципов обновления народно-инструментального репертуара в разных по составам коллективах, несомненно, помогает более глубоко осмыслить перспективы современного репертуарного разнообразия, глубже понять роль эстетического воспитания на основе творческого использования музыкальных традиций в любительских ансамблях народных инструментов. Каждая эпоха вносит коррективы в художественное осмысление традиционных народно-инструментальных произведений и находит свое отражение в новом репертуаре. Это естественный, закономерный и в определенной мере управляемый процесс. Наряду с задачами сохранения сокровищницы музыкальной народной культуры чрезвычайно важно умелое руководство репертуарной политикой народно-инструментальных коллективов.

* * *

Белорусское народно-инструментальное искусство, как и любая другая область народной культуры, богато и разнообразно. На его формирование и развитие повлияли различные факторы: географические, исторические, социально-экономические, художественно-культурные и др. Общность происхождения восточнославянских народов объясняет множество сходных черт в народном искусстве белорусов, русских и украинцев. Немало обще-

го прослеживается и в культурах других, соседних и географически отдаленных народов. Культура белорусов впитала определенные черты культур западных славян, народов Прибалтики и других народов Западной Европы. Поэтому в белорусском народном искусстве органически сочетаются и древнейшие общеславянские проявления, и черты более поздних художественных достижений восточных и западных соседей.

В то же время во многих видах белорусского народно-инструментального искусства прослеживаются и отличительные, специфические черты, которые объясняются не только этническими особенностями или разностью природных условий, но и неравномерностью исторического и экономического развития. По причине исторических обстоятельств экономические и культурные контакты между восточнославянскими народами в отдельные периоды исторического развития оказывались ослабленными. Благоприятные условия для развития народно-инструментального искусства связаны с заметными общественно-экономическими, политическими, культурными преобразованиями последних лет. Действительно, творчество народных исполнителей или исполнителей народных произведений уже не связано разного рода ограничениями, как это было раньше, что способствует его возрождению и развитию.

Глубокое и всестороннее осмысление отмеченных процессов, выяснение глубинных особенностей традиционного и современного народно-инструментального искусства, определение закономерностей его развития на разных этапах бытования дают возможность не только осветить одну из важнейших областей культуры Беларуси, но и избежать явных ошибок и просчетов в его научном осмыслении.

В настоящее время нельзя не видеть, насколько ошибочными и во многих случаях вредными были иные из прежних действий, связанных с принижением аутентичного фольклора. Несмотря на значительный научно-технический уровень современного общества, народное искусство в Беларуси не исчезло, аутентичный народно-инструментальный фольклор не слился с профессиональным искусством и самодеятельным творчеством. Народное традиционное искусство продолжает развиваться, сохраняется его значение как самостоятельной части нашей культуры.

Следует отметить, что ареал бытования народного музыкального искусства уже далеко не прежний. Если раньше оно пронизывало весь уклад крестьянской жизни, то нынешние изменения в обществе значительно сузили сферу его функционирования. Сказанное относится к изготовлению и популяризации музыкальных инструментов. Открылись возможности их массового производства, однако тем ценнее создание и использование уни-

кальных рукотворных инструментов. Можно считать объективной реальностью, что некоторые виды народного искусства, связанные со старым бытом, окончательно ушли в прошлое. Однако народно-инструментальное искусство как многообразная художественная система, хранилище ценнейшего художественного наследия народа, хотя и не во всей своей полноте и разнообразии, продолжает жить и развиваться. При сохранении стабильности, ядра традиционного народного инструментария обогащаются и варьируются организационные формы народно-инструментального исполнительства, расширяется диапазон творчества народных исполнителей. Разрабатываются на основе народно-инструментальной традиции новые художественные формы композиторского творчества. Все это придает современному народному искусству новые качества. С одной стороны, сохраняется тесная связь с многовековой культурой народа. С другой – органически впитываются достижения современной культуры Беларуси и мировой художественной культуры. Как оказалось, аутентичное народно-инструментальное искусство способно функционировать в жизни современного общества вне синхронной зависимости от уровня развития самодеятельного творчества или профессионального искусства, на основе собственных многовековых традиций в рамках фольклорной ориентации.

Осознание непреходящей роли аутентичного народно-инструментального искусства – несомненно, и это положительно сказывается на развитии художественной культуры народа. Народный инструментарий, народный репертуар, народный тип исполнительства в качестве плодотворных художественных традиций питают и обогащают и сферу профессионального народно-инструментального искусства, ориентированного на фольклор, и самодеятельное народно-инструментальное творчество. Все это в совокупности составляет единую систему народно-инструментального искусства Беларуси.

Современные теоретические исследования и художественная практика выявили, что к историко-теоретическому изучению и научной оценке разных аспектов народно-инструментального искусства нельзя подходить с прежними мерками. Народно-инструментальное искусство сегодня – сложное, многообразное, многоаспектное явление. Оно включает и ценнейшие пласты древнейшей традиционной народной аутентичной музыкальной культуры, и художественные достижения самодеятельного творчества, и базирующиеся на народных художественных традициях талантливые произведения музыкального профессионального искусства. Их взаимодействие обогащает музыкальную культуру белорусского народа.

НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО БЕЛАРУСИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI В.

Эволюция традиционного музыкального инструментария

Инструментарий любого народа тесно связан с религией, бытом и обычаями. Он является важной частью духовной и материальной культуры и служит удовлетворению разнообразных художественно-эстетических, ритуальных и практических потребностей.

Рассматривая развитие белорусского инструментария и белорусских народно-инструментальных ансамблей, считаем необходимым в историко-теоретическом ракурсе дать описание народных музыкальных инструментов устной и письменной традиции. Без глубокого изучения традиционных форм народного инструментария невозможно исследовать актуальные вопросы художественной практики коллективного исполнительства в составах ансамблей и оркестров народных инструментов Беларуси. В процессе изучения научная мысль прошла путь от первых попыток систематического описания инструментов до характеристики их специфики, функций и классификации.

Изучая развитие научной мысли в области исследования народного музыкального инструментария, мы выделили три периода: 1880–1900 гг., 1900–1960 гг., 1960–2000 гг.

Первый период (1880–1900) характеризуется накоплением фактических данных для специального изучения музыкальных инструментов, бытующих в народе (Э. Вольтер «Материалы для этнографии Латышского племени Витебской губернии» [62], П. Гильтебрандт «Сборник памятников народного творчества в Северо-Западном крае» [79], А. Е. Грузинский «Из этнографических наблюдений в Речицком уезде Минской губернии» [88]).

Второй период исследований (1900–1960) затрагивает эволюцию музыкальных инструментов на основе изучения памятников литературы, изобразительного искусства и исторических документов (этнографический очерк М. В. Довнар-Запольского «Белорусы» [99], работы Н. И. Привалова [273–275] и др.).

Третий период (1960–2000) – время активного записывания инструментальных наигрышей и изучения бытующих в фольк-

лорной среде инструментов (К. А. Вертков [54–58], М. В. Лысенко [169], И. Д. Назина [238–241], И. П. Благовещенский [37], Н. П. Яконюк [355] и др.).

В 1970–1980-е гг. учеными осуществлялась активная научно-исследовательская работа в области изучения своеобразия национального и регионального народно-инструментального искусства в бывших союзных республиках: П. И. Чисталев (Коми, 1974 г.) [337], М. Ю. Балтренене (Литва, 1974 г.) [16], М. В. Лысенко (Украина, 1977 г.) [169], Г. А. Гайсин (Казахстан, 1986 г.) [74], Р. Ф. Халитов (Узбекистан, 1987 г.) [330] и др.

Названные авторы опирались на богатый и разнообразный эмпирический материал, который свидетельствует о глубоких корнях инструментального искусства и традиционности его развития. Ими описаны и теоретически систематизированы широко бытующие, а также редко встречающиеся народные музыкальные инструменты.

Самая ранняя систематизация инструментов построена с учетом материалов, из которых они изготавливались. Так, например, в древнекитайской классификации инструменты группируются согласно материалу, из которого они сделаны. Это инструменты из: 1) металла; 2) камня; 3) шкуры; 4) шелка; 5) тыквы; 6) бамбука; 7) дерева; 8) глины.

На природе колеблющегося тела (источника звука) основана четырехгрупповая древнеиндийская классификация, предвосхищавшая классификацию В. Маййона [243, с. 23].

Во второй половине XIX – начале XX в. появляются работы профессиональных русских инструментоведов М. Петухова [267], А. А. Маслова и др. [182]. В 1884 г. публикуется работа М. Петухова, в которой впервые поднимается вопрос о научной принципиальности и добросовестности в деле изучения народных музыкальных инструментов [266]. Несколько раньше провел исследование коллекции, доставленной на этнографическую выставку в Москву в 1867 г., А. С. Владимирский. Сделанная им инструментоведческая классификация народных музыкальных инструментов России опубликована в 1868 г. [60]. Эта первая развернутая классификация составлена по принципу однородных группировок русских народных музыкальных инструментов – духовые, струнные смычковые и щипковые, ударные.

Р. Галайская в статье «Коротко о зарождении и развитии русского музыкального этноинструментоведения» подчеркивает, что «в 1887 году В. Миллер описывает коллекцию Дашковского этнографического музея, выделяя народные инструменты в самостоятельную группу. В 1911 г. ее описывает и систематизирует А. Маслов, классифицируя народные инструменты по отдельным видам и подвидам (ударные, духовые, струнные). В 1915 г. Смо-

ленский археологический институт издает «Каталог музыкальных инструментов Смоленского историко-этнографического музея» [75, с. 226].

Заметим, что серьезные исследования в области традиционных народных музыкальных инструментов вели и ученые Европы не только в пределах своих государств, но также в Китае, Индии, Африке и др. Например, наряду с известными принципами классификации той или иной коллекции в новейших каталогах всеобщее применение нашло деление, положенное в 1888 г. В. Маййоном в основу его обширного каталога музея Брюссельской консерватории [243]. Основы универсальной структурной классификации инструментов европейской и неевропейской музыки заложены именно этим исследователем. Главный принцип классификации – по источнику звука (вибратору). Согласно ему инструменты делятся на: 1) самозвучащие (с естественной упругостью вибратора); 2) мембранные (вибратор – натянутая перепонка); 3) струнные (вибратор – струна); 4) духовые (вибратор – сжимаемый воздух) [243, с. 24]. Такой тип классификации прочно утвердился среди ученых того времени и применялся в последующие годы с некоторыми дополнениями и изменениями в зависимости от способа изготовления и тембральных красок народных музыкальных инструментов.

Анализируя описания традиционного инструментария, предложенные советскими исследователями, следует отметить, что не все построены на основе принятой международной систематики Э. Хорнбостеля – К. Закса. В некоторых исследованиях народные музыкальные инструменты описаны по принципу региональной значимости и их использования в практических целях в ансамблях или оркестрах. Например, на востоке Украины получили распространение такие самобытные инструменты, как кобза и бандура, в то же время в западных районах, прежде всего Гуцульщине, популярны многоствольная флейта, свирель, мундштучный инструмент трембита, которыми восточные украинцы не пользовались. Бытовала у гуцулов дуда (коза), на востоке и западе республики повсеместно распространены скрипка, цимбалы, бубен, а в недавнем прошлом к ним присоединилась басоля (бас) [169, с. 5].

Классификация Э. Хорнбостеля – К. Закса получила широкое распространение и стала наиболее употребляемой в деятельности исследователей, изучающих народные музыкальные инструменты и инструментальную музыку на современном этапе. Возникшие вслед за ней новые виды классификации явились по сути либо ее расширением, либо упрощением, либо специфическим приспособлением к местным условиям [243, с. 25]. Получили признание систематика и классификация хордофонов Т. Норлинда,

классификация инструментов индейцев, сделанная К. Г. Айзиковидтцем. Известны также классификации инструментов славян Л. Ленга, инструментов народа коми, сделанная П. И. Чисталевым. Классификация инструментов эстонцев предложена Г. Тамере, М. Тодоровым сделана классификация инструментов болгар, Р. Галайской – русских инструментов. Работы данных авторов содержат описание процесса изготовления музыкальных инструментов, а также освещают вопросы, связанные с названиями народных музыкальных инструментов, региональными вариантами терминов, строем, звукорядом, динамическими возможностями, тембром, регистром, диапазоном, метрическими и акустическими данными, аппликатурой, техникой игры, исполнительской терминологией, репертуаром и др. В Беларуси впервые полевые исследования народных музыкальных инструментов осуществлены И. Д. Назиной. Результаты исследований опубликованы в книге «Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые». Многие из них были впервые подвергнуты описанию и обмерам согласно конструкции. В исследовании мы находим также первые нотные образцы инструментальной музыки [238].

В основу классификации И. Д. Назина положила трехгрупповой тип, выделяя самозвучащие, ударные, духовые инструменты. Однако струнные инструменты (смычковые, щипковые и струнно-ударные) не рассматривались. Этот на первый взгляд «суженный» тип классификации вместе с тем позволил И. Д. Назиной выявить специфику белорусского национального инструментария на основе инструментального наследия. Позже, в начале 1980-х гг., И. Д. Назина исследует четвертую группу (струнную), она описана в работе «Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные» [239].

Нами при описании белорусских народных музыкальных инструментов частично использована модель современного инструментоведения по принципу систематики Э. Хорнбостеля – К. Закса и классификации П. И. Чисталева: деление инструментов на группы, подгруппы, виды по источнику звука (вibratorу), способу звукоизвлечения (возбудителю), конструктивными особенностям. Наша классификация представлена четырьмя классами: аэрофоны (духовые инструменты), хордофоны (струнные инструменты), идиофоны (самозвучащие – деревянный или металлический материал, ударяемый друг о друга), мембранофоны (ударные).

Характеристика белорусских народных музыкальных инструментов дана с учетом современных способов изготовления инструментария, материалов, новых тембральных красок, изменения конструктивных особенностей в соответствии с источником зву-

ка и звукоизвлечением. При составлении классификации традиционного инструментария Беларуси нами учитывалось прежде всего практическое применение народных музыкальных инструментов в художественной культуре ансамблирования.

Аэрофоны (духовые инструменты)

Свободные аэрофоны с ленточным прерывателем

Берестяная пленка. Чтобы извлечь звук, тонкую берестяную пленку берут с концов указательными и большими пальцами обеих рук, натягивают между губ и всасывают воздух. Струя воздуха разбивается об острую грань пленки, приводя ее в колебание. Качество звука зависит от интенсивности струи воздуха, силы натяжения бересты, ее толщины и от мастерства музыканта. Звуки издаются легко, тембр – мягкий. Диапазон больше октавы. В большинстве своем в наше время этот инструмент используется в качестве солирующего в ансамбле.

К свободным аэрофонам также относится *стебель травы*. При расщеплении он образует щель, которая во время колебания периодически закрывается. Сюда же относятся и *листья березы, липы, груши, сирени*. В современных ансамблях, как профессиональных, так и самодеятельных, распространена игра на листьях камыша. Извлекаемые звуки хорошо звучат не только в сопровождении песни или танца, но также в инструментальных произведениях с подражанием каким-либо природным явлениям. Извлечение звуков при помощи тростинки, зубов и губ помогает воспроизводить отдельные мотивы и песни. Натянутая нитка, льняной стебель, тонкий прутик и другие предметы при толчке или ударе по ним издают звуки различной высоты в зависимости от степени натяжения и колебания воздуха.

Перечисленные народные музыкальные инструменты относятся к группе народного примитива. Не претерпев изменений в развитии и имея достаточно ограниченные выразительные возможности, они обычно используются в профессиональных и самодеятельных ансамблях артистами, стремящимися подчеркнуть виртуозность игры через демонстрацию способности играть на всем, в том числе и на том, что в принципе играть не должно.

Духовые инструменты с язычковым прерывателем

В белорусской народной музыке используются несколько инструментов, относящихся к этой группе. Это разнообразные жалейки и кларнет.

Жалейка изготавливается из различных материалов – соломы, тмина, камыша, дерева. В последнее время в связи с потребно-

стью в рамках сценического искусства ужесточить требования к строю инструментов распространение получили жалейки из эбонита. Звучат они хуже, чем деревянные, тембр получается несколько гнусавый, однако лучше держат строй, поэтому музыканты часто предпочитают играть именно на эбонитовых инструментах.

Соломенная жалейка – инструмент с одним соударяющимся язычком. Изготавливается любителями во время жатвы. Он носит название «соломка» или «пищик». Н. Я. Никифировский уточняет, что пищик делали из пера, соломинки, тростника и вообще тонкого стволистого растения. Не умеет дитя сделать «пищика, ему помогут старшие, – и оно играет до окончательной порчи инструмента, который немедленно можно заменить новым» [253].

Профессиональный инструмент требует специальной подготовки – пропитки. Эта операция, как утверждают современные мастера, самая сложная в изготовлении инструмента. Пропитка должна улучшить гигроскопические свойства материала, из которого изготавливается инструмент, и не изменить или мало повлиять на его акустические свойства.

В перерывах между работами под звуки жалейки хлеборобы пели песни и плясали.

Лучше удается на жалейке исполнение медленной музыки. Высота звука зависит от силы вдуваемого воздуха. Тембр звука мягкий, жужжащий. Инструмент выявляет красивый тембр тогда, когда дуют спокойно, плавно увеличивая и уменьшая давление воздуха.

Для жалейки из соломки используется спелая рожь разной длины и диаметра. От размера зависят высота звука и тембр. С наличной стороны расположены шесть игровых отверстий, и одно отверстие находится с тыльной стороны диатонического звукоряда.

Подобная конструкция используется в изготовлении деревянных жалеек и широко применяется в настоящее время в коллективном исполнительстве народных ансамблей «Харошкі», «Крупіцкія музыкі», в Национальном академическом народном оркестре Республики Беларусь им. И. Жиновича и др.

Жалейка из камыша. Инструмент представляет собой камышовую трубочку с язычком-прерывателем, обращенным свободным концом к закрытой части трубочки, и заканчивается утонченным концом камыша. Звук мягкий, сильный, имеет от четырех до семи игровых отверстий.

Наличие нескольких названий одного и того же инструмента связано с тем, что он может быть классифицирован по разным признакам. Например, название «чаротка» фиксирует определе-

ние материала, из которого изготовлен инструмент («камыш» по-белорусски «чарот»). Название «пищик» отражает характер звучания: инструмент изготавливается без рогового раструба при наличии нескольких отверстий, дающих звукоряд в пределах октавы. Обычно их делают не более семи.

Современная жалейка из дерева или эбонита может иметь больше игровых отверстий, давать полный или почти полный хроматический звукоряд в пределах октавы. Длина инструмента коррелирует с высотой его настройки. В современной ансамблевой и оркестровой практике известны инструменты, строящиеся от *ре*, *соль*, *ля* малой октавы. Это инструменты низкого звучания.

С одной стороны такой жалейки находится пищик из тростника или гусиного пера, с другой – раструб для усиления звука, чаще коровий рог. В стволе имеется шесть отверстий и одно снизу, дающих диатонический звукоряд в пределах октавы. В связи с тем, что в настоящее время жалейки делают из разных материалов и они существенно отличаются конструктивно-технологическими особенностями, предлагается для определения типа инструментов указывать также род материала, использованного для изготовления.

Жалейки, сделанные мастером В. Н. Кульпиным, могут значительно отличаться по длине, что зависит от высоты строя инструментов. Тональности, в которых они бывают настроены, варьируются в низком, среднем и высоком регистрах. Они могут быть построены в пределах одной октавы или чуть с более широким диапазоном от *ре*, *соль*, *ля* малой октавы – низкий регистр. В среднем регистре – от *до*, *ре*, *ми*, *фа* первой октавы, а в высоком – от *соль*, *ля* первой октавы. Самый распространенный в практике инструмент звучит в среднем регистре в тональности *ре* мажор.

Однако все обмеры инструмента имеют смысл при условии понимания принципов его конструкции, в частности размера. Дело в том, что инструмент одной и той же высоты может быть разной длины. Здесь многое зависит от самого мастера и заказчика – музыканта-исполнителя, от тональности и искомого тембра звучания. Изменение длины инструмента зависит от длины и толщины язычка. Их соотношения определяют тембр звучания, его напряженность, устойчивость и другие характеристики инструмента. Инструмент может быть длиннее, а язычок короче обычного, от этого звук становится слабее и менее ярким, но если корпус короче, а язычок длиннее и тоньше, звук становится сильнее и прозрачнее. Многое зависит также от среза язычка, он может быть более крутым или более пологим, толщина трубки может быть 5–8 мм, отчего меняется и сила звука.

Для изготовления жалейки, как отмечено выше, используется традиционный материал (дерево) и современный (эбонит). ДЕРЕ-

вянные жалейки изготавливаются из клена, граба, бузины. Они, как правило, пропитываются льняным маслом с целью консервации дерева. Жалейка, изготовленная из бузины, хорошо обработанная и пропитанная маслом, может быть пригодной для использования в течение 15 и более лет. Такая жалейка специально изготовлена для ансамбля «Харошкі» мастером В. Н. Кульпиным. Инструмент, сделанный из клена, звучит гораздо мягче и нежнее, чем из граба.

Раструб жалейки, применяемый в народном исполнительстве, бытует в двух видах. Скрученный из бересты дает более мягкое звучание. Раструб из коровьего рога имеет звучание более яркое и в то же время гнусавое. Мундштук в жалейке защищен колпачком, что позволяет играть легко штрихи нон легато и стаккато.

Материалом для трости в традиционном изготовлении служат разные породы дерева, тростника, можжевельника и др. Однако из тростника качество трости значительно выше, чем из можжевельника. Трость из можжевельника сложнее настраивать, так как в процессе игры материал размокает и звучание понижается.

В современных условиях при изготовлении жалеек в большинстве случаев используют пластиковые язычки. Выбор материала для их изготовления – проблема сложная, потому что следует учитывать плотность, вес, упругость.

Изготовленные мастером В. Н. Кульпиным жалейки современного типа сохраняют традиционную основу. Им много сделано для улучшения устойчивости звучания инструмента, достижения ровности и естественности тембрового звучания, осмысления звукоакустических свойств инструмента как средства самовыражения национального характера белорусов.

В звучании жалейки можно выделить две составляющие – «низ» и «верх». Низкие звуки каждой жалейки звучат устойчиво, строй верхних нот зависит от силы давления вдуваемого воздуха. Исполнитель, мастерски владеющий инструментом, превращает эти свойства в систему выразительных средств. Разнообразие способов атаки звука, богатство нюансов звуковедения приближают в руках мастера жалейку по силе воздействия на слушателя к искусству вокалиста.

Сольное исполнение на современных жалейках народными музыкантами достигает высоких технических возможностей в самых темповых произведениях. Примером может быть сольное исполнение на жалейке выпускником Белорусского государственного университета культуры и искусств А. Коледой «Беларускай полькі» в обработке А. Е. Кремко.

В прошлом встречались жалейки из двух трубочек, и в процессе исполнения звучали одновременно два звука [255, с. 10]. Обычно это были попытки подражания исполнению на дуде, где

один голос звучит постоянно на одной ноте, другой исполняет импровизируемую мелодию. Практика показывает, что действительно такое исполнение возможно, существует оно и в настоящее время. В частности, А. Коледа демонстрировал виртуозное мастерство на двух жалейках одновременно. Причем исполнитель не ограничивался подражанием звучанию дуды. У него две жалейки – это два равноценных солирующих инструмента.

Традиция сольной игры на жалейке и высокая техническая подвижность дают возможность в полной мере выявить орнаментальность мелодики белорусской народной музыки. Особым выразительным средством, обогащающим мелодию и усиливающим ее эмоциональное воздействие, служат мелизмы. Их узоры, сочетаясь с тянущимися, как бы «притаенными» звуками мелодии, придают ей особую эмоциональность и выразительность. Возможно, эти особенности инструмента побудили Я. Купалу назвать свой первый сборник стихов «Жалейка» (1908).

Хорум – язычковый инструмент, изготовленный мастером В. Я. Пузыней на основе рисунка из Радзивилловской летописи XIII в. Как указано в летописи, один из скоморохов играл на трубе с расширенной круглой серединой (резонатором для мощности звука) под названием «хоро», «хорум».

В летописи отмечено, что инструмент очень схож по виду со славянской жалейкой. И это было учтено мастером. Он использовал жалейку, изготовленную им, и на нее ниже пищика насадил тыкву, а снизу тыквы расположил игровые отверстия жалейки.

На наш взгляд, инструмент хорум следует вводить в белорусский инструментарий и использовать его в концертной деятельности в сольном и ансамблевом исполнительстве.

Дуда – древний народный музыкальный инструмент. В прошлом он был самым распространенным и любимым в быту и профессионалами. Затем, в конце XIX – начале XX в., был основательно забыт. В последние два десятилетия усилиями небольшой группы энтузиастов начато его возрождение. Забытые инструменты, традиционные обряды и праздники заняли достойное место в национальной белорусской культуре. Сохранилась традиция игры на дуде в Гродненской, Могилевской и Минской областях. Особенно стойкой эта традиция оказалась в Минской области.

Название музыкального инструмента «дуда» имеет интересные исторические корни. Известны многочисленные свидетельства применения инструмента скоморохами. Так, в одном из посланий Ивана Грозного говорится: «...нашего княжества Литовского дворянину думному и князю Олександру Ивановичу Полубенскому: дуде, пищали, самаре, разладе, нефирю (то все дудино племя!)». Слова, входящие в «дудино племя», употреблялись как

мирские имена. Любопытно, что почти весь этот набор имен встречается в семье Квашниных: «Пищаль Иван Родионович Квашнин; Самара Степан Родионович Квашнин, от него Самарины и др. Царь хорошо знал генеалогию и со свойственной ему живостью ума заметил, что среди мирских имен основоположников этого рода есть три “музыкальных” – Дуда, Самара и Пищаль, пригодных для брани, дескать, носители их – скоморохи...» [167, с. 30].

Мастерами и популяризаторами этого инструмента в Беларуси стали В. Н. Кульпин, В. Н. Гром, А. Е. Лось, В. Я. Пузыня.

Первое описание музыкального инструмента засвидетельствовал священник С. Разумихин из села Бобровки Тверской губернии Ржевского уезда России [279], позже Н. Е. Анимелле описывает усовершенствованную в Беларуси конструкцию, затем описание появляется у П. В. Шейна, Н. Я. Никифоровского [9, 253, 341] и др. Из литературных источников следует, что дуда бытовала не только в Беларуси, но и в России, на Украине и в западноевропейских странах.

Музыкальную стилистику дуды целесообразно рассматривать как состоящую из двух основных компонентов: а) одноголосой мелодии; б) мелодии, сопровождаемой постоянно звучащим бурдоном. В первом качестве инструмент со снятыми бурдонами дает возможность продемонстрировать очень ровное, однотонное звучание. Во втором случае мелодия исполняется на фоне основного тона. Традиция игры с использованием бурдона представляет отголосок ранних этапов развития белорусской инструментальной музыки. Контрапункт, возникающий между мелодическим голосом наигрыша и аккомпанирующим бурдоном, служит знаком древности исполняемой мелодии.

Дуда нередко изготавливалась В. Н. Кульпиным на основе установленных традиций в виде козла, гуся, лебедя. Решая задачи расширения исполнительских возможностей инструмента, мастер использует эффект киксования язычка бурдона. Научившись управлять киксом, т. е. точно настраивать, регулировать силу давления воздуха, необходимого для смены его тона, он добился возможности извлечения двух звуков в процессе исполнения в бурдонирующей трубке. Использование данного приема позволяет музыканту играть в двух тональностях, не производя замены жалейки и бурдонов. Звучание дуды В. Н. Кульпина отличается от других яркостью и громкостью. Сила звучания достигается за счет использования соответствующего дерева, работы с мундштуками и язычками жалейки и бурдона. Звучной дуда этого мастера становится и за счет увеличения ширины сверления трубок, из которых изготавливаются жалейки и бурдоны. Так, ширина сверления канала ствола жалейки и первой половины

бурдона имеет отверстие 8 мм, вторая половина бурдона соединена с роговней и имеет игровое отверстие 14 мм. Именно за счет этого и увеличиваются яркость и громкость инструмента.

Дуда В. Н. Кульпина пользуется большим спросом среди музыкантов-любителей и профессионалов. Его инструментами обеспечены многие профессиональные и любительские коллективы в Беларуси и за рубежом. Они используются в учебных заведениях Беларуси – в Белорусском государственном университете культуры и искусств (кафедры народно-инструментального творчества и духовой музыки), Белорусском государственном педагогическом университете им. Максима Танка (кафедра музыкально-педагогического образования) и др. На кафедре духовой музыки Белорусского государственного университета культуры и искусств был создан секстет дударей (редкое явление в истории исполнительства) под руководством В. Н. Грома. Сегодня секстетом руководит И. А. Мангушев.

В беседах с создателями народных инструментов о планах реконструкции дуды выяснилось, что среди мастеров существует дискуссия о возможности перехода от надувания мешка ртом к использованию специального меха, находящегося с левой стороны, как это сделано во французских и ирландских инструментах. Расстраивание инструмента происходит вследствие того, что на язычок садится конденсат от выдыхания воздуха, отчего он размокает, и строй понижается или просто ухудшается.

Инструмент изготавливается с одним, возможно, двумя–тремя язычками, одновременно извлекающими натуральные звуки, соответствующие количеству прерывателя. Один язычок оставляют свободным, а другие придерживают поочередно мягким прикосновением пальцев, благодаря чему достигается одноголосое извлечение звуков. Звук пронзительный, сильный, имеет от четырех до семи игровых отверстий.

Параллельно с жалейками на современном этапе получил широкое распространение родственный по звукоизвлечению и характеристике звукового спектра духовой инструмент язычкового типа – *кларнет*. Использование оригинального европейского инструмента в народной музыкальной практике Беларуси началось в XIX в. Особенно активно он стал применяться в ансамблях народных инструментов в начале XX в., что продолжается до настоящего времени. Этот популярный инструмент чаще всего звучит в ансамблях во время народных гуляний, на фестивалях, смотрах самодеятельного творчества, конкурсах и т. д.

Конструктивную основу современного кларнета составляют пять основных частей: мундштук, бочонок, верхнее колено, нижнее колено и раструб, которые при соединении образуют цилиндрическую трубку. Каждая из частей кларнета имеет конст-

руктивно-смысловое назначение. Мундштук вместе с прикрепленной к нему одинарной тростью в процессе игры выполняет важнейшую функцию – способствует образованию звука и оказывает значительное влияние на формирование тембра.

В музыкальной практике диапазон современного кларнета разделяется на четыре соседствующих по высоте регистра: нижний, средний, высокий и высший. Нижний регистр кларнета охватывает участок диапазона от *ми-бемоль* или *ми* малой октавы до *ми-бемоль* первой октавы. Средний регистр от *си* первой – до третьей октавы. Высокий регистр кларнета начинается с *до-диез* и заканчивается нотой *соль* третьей октавы. Высший регистр от *соль-диез* третьей – до четвертой октавы. В народных ансамблях высший регистр употребляется очень редко или вообще не используется.

Яркое и разнообразное звучание кларнета способствует его популярности среди исполнителей-музыкантов. Красивый тембр этого инструмента органически сочетается с тембрами других инструментов в ансамбле (дудок, гармоник, скрипок и басетлей), в соответствии с репертуаром народных произведений.

Аэрофоны с проскакивающим язычком (*пневматические*)

Гармонь – свободный аэрофон с набором проскакивающих язычков. Бытуют гармони разных конструкций и строев. В среде крестьянского и городского населения Беларуси использовались гармони, пришедшие из Германии, России: немецкое концертно, венские гармоники (с немецким строем), петербургские гармоники (двухрядные, трехрядные, позже четырехрядные), а также тальянка, вятка, тульская с колокольчиками. Гармоники, как правило, настраиваются в *до*, *соль*, *ля*, *ми* мажоре. Самой популярной и распространенной гармоникой в Беларуси 20-х гг. XX в. являлась венская гармонь выдающегося мастера-исполнителя Н. Судника. Для сопровождения мелодии обычно избирался звукоряд гармоники среднего регистра.

Отличительной особенностью манеры исполнения народных певцов является использование природной колоратуры, богатой широкой мелодии. Эти стилевые параметры полно отражаются в исполнительской практике гармонистов. Наиболее ярко они проявляются в тульской, венской, петроградской гармониках, конструктивные особенности и акустические возможности которых позволяют исполнять белорусские народные мелодии в широком жанровом разнообразии.

Все виды гармоник объединяются одинаковым способом извлечения звука. Звук на этих инструментах получается в результате прохождения воздуха через специальные отверстия, в кото-

рых помещаются металлические пластинки – «голоса», или «язычки». Каждый язычок, приводимый в колебательное движение проходящим воздухом, дает один звук, поэтому диапазон баянов и гармоник зависит от количества язычков. Доступ воздуха к язычкам достигается при помощи специальных клавиш, которые прижимаются пальцами.

Для подачи воздуха к язычкам у гармоник имеется специальный мех. Он действует в две стороны – на сжим и на разжим. При сжиге звук получается благодаря выталкиванию воздуха из меха, а при разжиге – в результате всасывания наружного воздуха в мех.

По своему тембру гармоника резко контрастирует с другими инструментами в ансамблях белорусских народных инструментов. Она обладает большой силой звучания, поэтому применяется главным образом как мелодический или колористический инструмент.

Существовали и существуют в настоящее время губные гармоники. Они по своей конструкции не отличаются от голосовой планки правой руки корпусной гармоники, а принцип звукоизвлечения остается таким же, как у корпусной гармоники. Воздух нагнетается путем выдыхания из себя и вдыханием в себя. Губная гармоника состоит из семи голосов диатонического звукоряда. Диапазон имеет от октавы и более (обычно первая и часть второй). Изготовление инструмента преимущественно производится кустарным способом местными региональными мастерами. Производственный способ изготовления отсутствует. Иногда пользуются привозными инструментами из Германии. Сольное исполнительство не практикуется. Встречается исполнение на губной гармонике в специфических ансамблях, когда один исполнитель играет на трех инструментах одновременно, в том числе и на губной гармонике.

Аэрофоны (флейтовые)

Белорусские духовые инструменты флейтового типа характеризуются наличием свисткового устройства. Они издревле бытовали у белорусов на игрищах, гуляньях, праздниках и в семейном кругу. Это окарина, дудка с игровыми отверстиями, дудка без игровых отверстий, парные дудки, поршневка, брелка, соловей – инструменты, широко распространенные на белорусской этнической территории. Несмотря на популярность названных инструментов, они изучены недостаточно. Исследованием традиции игры на них занималась по существу лишь И. Д. Назина [238]. Правда, отдельные наблюдения имеются у Н. Я. Никифоровского [253], М. В. Довнар-Запольского [99], Н. И. Привалова

[274], изучением народных духовых инструментов занимались В. Н. Гром, В. Н. Кульпин, А. Е. Кремко, В. Я. Пузыня.

Окарина – это поперечная глобулярная флейта. В середине инструмента имеются отверстия для свистка, в который направляется струя воздуха. Окарина имеет десять игровых отверстий: восемь на ведущей стороне и два на обратной. Инструмент при исполнении держат в поперечном направлении. Окарина – дульцевый инструмент (дульце – отверстие, в которое исполнитель направляет струю вдуваемого воздуха), изготавливаемый из глины или фарфора, с 8–10 игровыми отверстиями, с помощью которых можно получить диатонический звукоряд. Инструмент имеет разновидности от примы до контрабаса.

К семейству окариновидных инструментов относятся керамические свистульки, сделанные обычно в форме животных, чаще всего птиц и рыб. Инструменты распространены среди всех народов мира.

Новая жизнь окарины начинается в конце 90-х гг. XX в. в Белорусском государственном университете культуры в Молодежном оркестре белорусских народных инструментов под руководством В. М. Волотковича. В репертуаре оркестра этот инструмент звучит сольно в эпизодических мелодико-тембральных картинках. Также окарина используется в профессиональных ансамблях народной музыки «Свята» и «Харошкі». В репертуаре ансамбля народной музыки «Свята» есть произведение «Кветкі і Цярэшка» (записано в Лепельском районе). Исполняет заслуженный артист Республики Беларусь А. Кашталапов. Следует заметить, что окарина, на которой он исполняет белорусские мелодии, японского изготовления. Окарины итальянского производства превосходят белорусские по тембру, силе звучания и техническим возможностям.

В конце 1990-х гг. при кафедре духовой музыки Белорусского государственного университета культуры образован ансамбль «Гуды», которым руководил В. Н. Гром. Впервые в истории белорусского ансамблирования был создан однородный ансамбль – квинтет из окарин. Предварительно изготовили пять разных по диапазону и регистрам инструментов по голосам – прима, тенор, альт, баритон, бас. Диапазон окарин, входящих в состав однородных ансамблей, следующий: прима от *до* первой октавы до *ре* второй октавы; тенор от *фа* малой октавы до *соль* первой октавы; альт от *соль* первой октавы до *ля* второй октавы; бас от *до* большой октавы до *до* первой октавы. Такого необычного явления в этноинструментоведении традиционного исполнительства еще не существовало.

Белорусская дудка (свирель). В прошлом дудка называлась свирелью, но в процессе эволюции русское название постепенно

вышло из употребления и прочно закрепилось понятие «дудка». О распространенности этого инструмента свидетельствуют произведения белорусских поэтов. В частности, у Франтишка Богушевича в конце XIX в. вышли два сборника стихов, которые он назвал «Дудка беларуская» и «Смык беларускі». Белорусская дудка схожа по конструкции с русской свирелью и украинской сопилкой. Она изготавливается из разных пород дерева (береза, граб, бук, груша, вишня, яблоня), чаще из клена. Пастухи изготавливали ее из сосны. Сам инструмент имеет длину от 300 до 400 мм, традиционно у него шесть отверстий, звукоряд основной диатонический в объеме септимы.

Вследствие неполного прикрывания пальцами игровых отверстий в сочетании с изменением силы нагнетания воздуха можно извлечь хроматический звукоряд в пределах двух с половиной октав. В настоящее время дудка получила широкое распространение, она используется в качестве сольного инструмента, а также в ансамблях. Усовершенствована дудка на Украине музыкальным мастером Д. Ф. Деменчуком. Он сделал в ней десять игровых отверстий, благодаря которым дудка стала хроматической. Инструмент подобной конструкции получил распространение и в Беларуси. Звукоряд в нем был расширен до трех октав благодаря приему передувания. Второе, не менее важное изобретение Д. Ф. Деменчука связано с усовершенствованием верхней части свистка. При вращении его вправо или влево звук повышается или понижается. Диапазон и строй белорусских дудок – до первой октавы – соль третьей октавы, до первой октавы – си второй октавы и т.д. Также следует отметить, что современные дудки хроматического строя имеют уже 8–10 игровых отверстий. Усовершенствовалась дудка с целью расширения диапазона звукоряда для увеличения исполнительских возможностей в техническом и музыкальном отношении. Совершенствование дудки расширило исполнительские рамки репертуара. Появилась возможность играть как простые фольклорные, так и сложные классические произведения. Правда, известный исполнитель на дудке, заслуженный артист Республики Беларусь А. Е. Кремко, выпускник Минского института культуры, заметил следующее: «Для меня большой разницы не существует. Одни и те же по форме сложные произведения можно также профессионально одинаково исполнить на дудках, где находится шесть, восемь или десять игровых отверстий». Его ученики, выпускники Белорусского государственного университета культуры, лауреаты фестиваля «Звіняць цымбалы і гармонік» К. С. Трамбицкий и А. И. Коледа достигли высокого профессионального мастерства.

Известным мастером-исполнителем на многих народных духовых инструментах (дуде, колесной лире, трубе и др.) являлся

В. Я. Пузыня. Особенно он увлекался исполнением на дудке. В художественном фильме «Людзі на балоце» (режиссер В. Туров) звучит дудочка В. Я. Пузыни в сочетании с электронным синтезатором. Также в его исполнении на белорусских национальных инструментах звучит музыка Е. Доги в кинофильме «Дзікае паляванне караля Стаха» (режиссер В. Рубинчик). В белорусском фильме «Искатели сокровищ» (режиссер И. Волох) В. Я. Пузыня предстал на экране в роли лирника-слепца, бродящего по дорогам с поводырем и исполняющего мелодии на колесной лире. В спектакле Минского театра-студии киноактера «Дитя из Вифлеема» В. Я. Пузыня с сыном содействовали созданию особой сакральной атмосферы действия. В. Я. Пузыней написано учебное пособие «Лірнік» (школа игры на белорусских национальных инструментах). Он являлся не только исполнителем, но и известным мастером по изготовлению белорусских инструментов, поэтому с полным правом можно говорить о значительном вкладе В. Я. Пузыни в сохранение и развитие национальной художественной культуры Беларуси.

Парные дудки являются традиционными белорусскими инструментами. В исторической литературе встречаются разные названия инструмента: «парневка», «свирель», «сопилка», «двойная флейта» и даже «двойчатка». В Беларуси закрепилось название «парные дудки», мы используем его как диалектизм, говоря об известных разновидностях инструментов свистково-флейтового типа. На современном этапе они приобрели новую жизнь, способствуя развитию инструментария народной культуры Беларуси.

Благодаря конструкции такая дудка объединяет два инструмента в одно целое. Например, парная флейта состоит из двух не скрепленных между собой корпусов.

Обычные парные дудки состоят из двух однотипных дудок неравной длины. Каждая из них имеет свистковое устройство для вдувания воздуха и по три игровых отверстия – два с лицевой стороны и одно с тыльной. Размеры парных дудок довольно разнообразны. Удлиненная большая дудка обычно имеет длину от 30 до 50 см, укороченная малая – от 25 до 35 см, внешний диаметр 2,5 см. Диаметры входящих в комплект парных дудок могут быть либо одинаковыми, либо немного отличаться. За основу обмеров парных дудок берутся дудки, изготовленные мастером А. В. Жуковским (сын В. Ф. Жуковского).

В этих дудках верхние концы имеют небольшой скос для удобства исполнения. При игре большую дудку держат в правой руке, а малую – в левой, но может быть и наоборот. Это зависит от привычки исполнителя. Во время игры указательным и средним пальцами прикрывают отверстия на лицевой стороне дудки, большим пальцем – отверстие на тыльной стороне, мизинцем и

безымянными пальцами поддерживают дудку снизу, а губами вверху. Звукоизвлечение из обеих дудок происходит либо одновременно, либо последовательно.

Таким образом, строй дудок должен быть согласован так, чтобы самый высокий звук основного звукоряда большой дудки совпадал с самым низким звуком основного звукоряда малой.

В целом звукоряд парных дудок без передувания охватывает семь звуков – два слитно соединенных тетра хорда, с передуванием – на октаву выше. Звуковысотное соотношение ступеней в звукоряде разных экземпляров парных дудок различно. В парных дудках преобладают мажорно-минорные тональности. В мажоре тетра хорд большой дудки – *соль, ля, си, до*, тетра хорд малой дудки – *до, ре, ми, фа*. Если закрыты все игровые отверстия первого тетра хорда, то звучит *соль*. Если поочередно открывать каждое отверстие, то последовательно звучат *ля, си, до*. То же наблюдается и во втором тетра хорде мажора. Аналогичное звучание происходит в минорной тональности.

Следует отметить, что на современном этапе пока еще недостаточно изучены ансамблевые возможности и функции парных дудок. Наряду с парными дудками в ансамбле могут применяться бубен, цимбалы и скрипка, гармоника и скрипка.

Дудка без игровых отверстий в Беларуси жителями сельской местности изготавливалась в основном из коры вербы или лозы. Ранней весной со ствола лозы легко скручивается кора, в ней делается свистковое отверстие, в ствол вставляются две пробки: одна, где находится свисток, а вторая – в противоположный конец.

Игру на дудке описала И. Д. Назина: исполнитель двигает пробку вверх и вниз, удлиняя или укорачивая таким образом трубку и, соответственно, изменяя высоту получаемых звуков [238, с. 84]. В этом случае, вероятно, речь идет о дудке без игровых отверстий, которую принято называть поршневкой. Существует и другой вариант дудки без игровых отверстий, который отличается от поршневки иным способом звукоизвлечения.

В настоящее время дудка без игровых отверстий изготавливается либо из куска пустотелого тростника, либо из цилиндрического ствола дерева, в котором делается звуковой канал. Главным образом дудки изготавливаются из фруктовых деревьев (груши, яблони), такие инструменты прочные и долговечные.

Особенности устройства свисткового приспособления разных видов одинарных дудок не имеют принципиального значения. В свистковом приспособлении устанавливается пробка из коры, но она размокает и теряет прочность, что отражается на звучании инструмента. В современных условиях пробка изготавливается из эбонита, она удобнее для губ, долговечнее, а на качество звука не влияет. На дудке без игровых отверстий изменение высоты

звук осуществляется способом передувания при помощи открытия и закрытия канала внизу указательным пальцем.

Дудка как инструмент используется в ансамблях в сольных эпизодах или в сопровождении мелодии главной партии вместе с цимбалами или гармоникой.

Дудка поршневая (поршневка) не имеет игровых отверстий. Звукоизвлечение происходит за счет движения поршня по трубке дудки. Диапазон и высота звука регулируются поршнем на штоке проволоки. Движением поршня вниз–вверх изменяется высота звучания. По тембру она напоминает сильный пронзительный звук (особенно в высоком регистре).

Брелка – это русский народный инструмент типа гобоя с двойным пищиком (язычком). Брелка в белорусских традициях встречается очень редко, но в Национальном академическом народном оркестре Республики Беларусь им. И. Жиновича она введена в группу духовых инструментов заслуженным артистом Республики Беларусь А. Е. Кремко. Диапазон брелки совпадает с диапазоном жалейки, и звукоряды у них одинаковы, а по тембру они различны.

Соловей – музыкальный духовой инструмент, изготовленный мастером В. Я. Пузыней, оригинально имитирует пение соловья в разных вариантах. По изготовлению инструмент несложный, материал его самобытный. Используется металлическая гильза патрона 12-го калибра, она припаивается на медную квадратную подставку размером 60 x 60 мм. Внизу гильзы делается отверстие, в нее вставляется металлический свисток диаметром 6 мм. В гильзу наливается вода выше свистка на 10–15 мм и вставляется деревянная пробка в виде ветки из яблони, вишни или груши, а на нее крепится «соловей», изготовленный из липы. Звуки исполняются примерно во второй и третьей октавах, имитируя пение соловья.

Этот духовой музыкальный инструмент приобрел широкую популярность в ансамблях и оркестрах народных инструментов. Он обычно используется в коллективном исполнении в качестве сольного эпизодического инструмента.

Аэрофоны мундштучные (*амбушурные инструменты*)

В группу духовых амбушурных народных музыкальных инструментов обычно включают рог и трубу.

Рог – это один из самых древних инструментов, который появился у восточных славян. Он традиционно использовался в быту пастухами, охотниками. Отсюда сохранились дополнительные названия инструмента – пастуший рог и охотничий рог. Применялся он и в военных действиях для подачи определенных сиг-

налов. Письменное свидетельство о пастушьем роге имеется в «Реестре» времен Петра I. Народная память также сохранила сведения об игре былинных героев на турьем роге. Наиболее ранние сведения об использовании рога в качестве ратного музыкального инструмента содержатся в Радзивилловской летописи, в том месте, где повествуется о событиях 1200 г. [18, с. 77].

Рог, как правило, изготовлялся из рогов животных, дерева, древесной коры и металла. Мундштук вырезался в верхней его части с некоторым углублением. Длина самого инструмента достигала не более 600 мм. Внутреннее отверстие деревянного инструмента выдалбливалось способом продольного раскола или вытачивалось на токарном станке.

Специфика белорусского рога в отличие от рога других славянских народов заключается в отсутствии игровых отверстий. Следовательно, на инструменте возможно исполнение несложных мелодий, построенных на натуральных звуках.

Мы уже отметили, что рог использовался пастухами в качестве сигнального инструмента. С его помощью они извещали о выгоне скота на пастбище и возвращении его домой. С помощью рога созывался народ на общие полевые работы, сходки. Отметим и следующее обстоятельство: белорусы и их предки жили среди обширных лесных пространств, где звуковые сигналы были единственным способом сообщения. И в данном случае рог был незаменим.

Рог звучит сильно и резко. Тембр в низких регистрах гнусовато-жужжащий, напоминает басовый тромбон. На высоких звуках тембр становится просветленным, но резкость при этом увеличивается. Подвижный характер инструмента позволяет воспроизводить разнообразные ритмические комбинации. Основной строй его кварто-квинтовый, в верхнем регистре путем передувания можно извлечь интервалы в терцию и большую секунду (они мало употребляемы).

Этот своеобразный древний инструмент имеет некоторые преимущества перед другими духовыми народными инструментами. Преимущества выражаются в тембральных особенностях при исполнении народных песен, в различных ритмических вариантах в танцевальной музыке, эстетической окрашенности при сольном или ансамблевом исполнении произведений, глубинной полноте звучания инструмента. Однако, несмотря на положительные качества уникального инструмента, он тем не менее на протяжении многих лет мало востребован в современной художественной практике. Рога использовались в ансамбле народных инструментов под руководством В. Н. Грома. Сегодня рог звучит в выступлениях капеллы белорусских народных духовых инструментов «Гуды» (художественный руководитель

И. А. Мангушев). Конечно такой богатый народный музыкальный инструмент, как рог, украсит тембральными красками любой состав ансамбля народной музыки в сочетании с другими инструментами фольклорной традиции. Особенно интересно может звучать однородный роговый ансамбль. В России еще в XVIII в. был известен такой оркестр.

Инструменты с прямым цилиндрическим стволом положили начало семейству *труб*. Трубы с древних времен использовались в музыкальном быту многих народов. Изготовление белорусских труб подробно описала И. Д. Назина. Она указывает используемый материал, технологические данные, ею даются также точные обмеры инструмента. Коническое дерево «...разрезалось вдоль на две половины, обрабатывалось стружкой и выбиралось изнутри отборником. Обе половины дерева складывались, стягивались в нескольких местах проволокой («дротом»), а щвы между ними заливались смолой. Труба обматывалась берестой. В узкий конец ствола вставлялся мундштук, выкрученный из молодой ольхи (играть на трубе, как пояснил пастух, можно и без мундштука)...» [238, с.125]. Обычно для изогнутой или прямой трубы использовались довольно разнообразные материалы: ель, клен, осина, ольха. Но есть сведения об изготовлении труб и из других материалов. М. В. Довнар-Запольский пишет, что «пинчуки делают трубы из вербовой коры; трубы эти имеют иногда весьма почтенные размеры, например в 8–10 четвертей длины. Делаются они из вербы таким образом: весной выбирается верба, по возможности без сучков и ветвей, распаривается, затем делается продольный разрез коры; когда ствол извлечен, кора обвязывается во многих местах лозовыми прутьями; заливаются малейшие дырочки смолой, и вставляется в узкий конец мундштук, после чего труба готова. Впрочем, звук, извлекаемый из такой трубы, и слышен верст на пять; выдуть звук непривычной грудью очень трудно, но деревенские парни разыгрывают на них песни различных мотивов, конечно, наиболее простые. Иногда составляется небольшой оркестр из таких труб» [99].

На современном этапе продолжается использование белорусской трубы. Например, на смотрах художественной самодеятельности, фестивалях ансамблей народных инструментов в Витебской, Могилевской, Минской областях. В XIX в. из труб составлялся инструментарий для малых оркестров.

Над усовершенствованием изготовления трубы работал В. Н. Гром. Им было изготовлено несколько труб из ольхи. Процесс изготовления основывался на источниках, зафиксированных М. В. Довнар-Запольским, И. Д. Назиной. В. Н. Гром умело использовал современную материально-техническую базу, сохраняя традиционный национальный колорит звучания трубы.

Он применял высококачественные современные инструменты для обработки дерева и шлифовочные материалы для внутренней отделки. Использовал капроновые нитки с определенной пропиткой для скрепления двух половинок трубы с максимальной плотностью.

В процессе практики вместо деревянного стали использовать металлический мундштук обычной оркестровой малой трубы. Это создает удобство для губ исполнителя, а звук приобретает иное звучание, становится мощным, ровным, приятным.

Таким образом, белорусские народные духовые инструменты, сохраняя традиционные особенности, претерпевают эволюцию. С творческим использованием и усовершенствованием народного инструментария связаны успехи и достижения в области современного народно-духового исполнительства. Вариативными становятся способы изготовления духовых народных инструментов. Вместе с тем имеется еще немало неизученных проблем. Недостаточно исследованы закономерности традиционного исполнительства на народных духовых инструментах. Нет научного обоснования специфики народного исполнительства и не обобщен творческий опыт лучших народных исполнителей. Остро ощущается недостаток в специальной научной и учебной литературе, посвященной всестороннему, комплексному изучению проблем изготовления и эволюции народного инструментария и народного исполнительства на духовых инструментах.

Хордофоны (струнные инструменты)

В группу хордофонов входят скрипка, гудок, колесная лира, басетля, цитра, балалайка, цимбалы, гусли. По приемам звучания они разделяются на смычковые, щипковые, ударные.

К смычковым хордофонам относятся скрипка, гудок, лира, басетля. В них звукоизвлечение происходит путем трения о струну смычком. Щипковые хордофоны – цитра, балалайка, гусли. Звукоизвлечение производится защипыванием струны пальцами или плектром. К ударным относятся цимбалы. В них звук образуется путем удара по струнам молоточком.

Скрипка – европейский классический инструмент. Он является и традиционным белорусским народным инструментом. Белорусская скрипка в начале XX в. стала поэтическим символом Беларуси. Вероятно, поэтому сборник стихов белорусской поэтессы Тетки (Алоизы Пашкевич) назывался «Скрыпка беларуская» (1906). Скрипка как народный инструмент широко используется в Беларуси, на Украине и в Прибалтике.

Бытование скрипки на территории Беларуси в конце XV – начале XVI в. подтверждается не одним источником [143]. Скри-

пичное искусство как одна из составных частей национальной культуры развивалось в условиях исторической взаимосвязи с искусством поляков и литовцев. Вскоре этот инструмент стал неотъемлемым атрибутом в жизни крестьян. Неудивительно, что в народной практике традиция игры на скрипке сосуществовала и взаимодействовала с традициями игры других народов.

Конструкция белорусской скрипки не требует особого описания, в целом она похожа на обычную европейскую скрипку. Как и всюду, верхняя дека делается из ели или сосны, нижняя – из клена (иногда – березы). Из корня молодого клена вытачивается шейка; обечайки, подставка и колки также делаются из клена; душка (цилиндрический деревянный штифт, передающий колебания с верхней деки на нижнюю) – из сосны [143, с. 80].

Скрипка – международный инструмент. Это утверждают многие исследователи. Они же отмечают популярность инструмента в разных социальных слоях многих стран. В частности, И. Ямпольский на историческом материале показал, что игра на скрипке имела широкое распространение в кругах разночинной и дворянской интеллигенции, у ремесленников и особенно в крестьянской среде. Применяться скрипки в крестьянском быту в России стали раньше, чем в условиях письменной традиции. «Именно крепостные музыканты, выходцы из крестьянской среды, определили прочные связи русской профессиональной культуры с народным искусством» [18, с. 60]. Традиционный опыт народных музыкантов выражается в кристаллизации исполнительской терминологии скрипачей, применяемой для обозначения характера, темпа извлекаемого звука, пальцевой техники, движения смычка.

Являясь традиционным инструментом, скрипка в Беларуси преимущественно используется в ансамблевых формах. Вместе с тем на фестивалях и ярмарках в аутентичной сельской среде существует и сольное исполнительство народного репертуара на скрипке, в частности танцевальных наигрышей. В белорусской народной скрипке строй, как правило, квинтовый, как и у других народов, т. е., в сравнении с академической скрипкой, звучание на тон ниже. Однако в современных ансамблях независимо от состава инструментов принято настраивать скрипку в академическом строе.

Вместе со скрипичным исполнительством в Беларуси получило развитие мастерство изготовления смычковых инструментов. Стремление к изготовлению инструментов вызвано прежде всего значительным ростом профессионального смычкового исполнительства в XVIII в. В связи с этим возникла необходимость открытия инструментальных мастерских по реставрации и изготовлению музыкальных инструментов. А. Л. Капилов отмечал:

«Одной из первых была создана инструментальная мастерская в Несвиже. Руководил ею известный немецкий инструментальный мастер М. Дейн. В числе подмастерьев были белорусские мастера С. Юшкевич, М. Стайнович, Ф. Крыжкевич, К. Буржинский, М. Чернявский, Ф. Занкевич, М. Котлярович и Цистович. В XVIII в. обязанности инструментального мастера нередко совмещали некоторые скрипачи, например Н. Паукер» [143, с. 82].

Не следует забывать плодотворный опыт открытия инструментальных мастерских в XVIII в. В XXI в. потребность в них неосизмеримо возросла в связи с созданием музыкальных учебных заведений, профессиональных и любительских ансамблей и оркестров.

Гудок (смык) – древнерусский струнный смычковый народный музыкальный инструмент. Кузов гудка грушевидный, сильно урезанный в верхней части. Сделан инструмент из дерева, имеет три струны. Струны проходят через плоскую подставку (в виде узкой планки, положенной на два поперечника). Таким образом, все струны лежат в одной плоскости и при игре на них смычком должны звучать одновременно. Играющий гудочник держит инструмент, оперев его на колено или опустив вниз, при игре водит луковидным смычком по струнам.

О распространении гудка свидетельствуют народные песни, пословицы и поговорки, например: «Волынка да гудок, собери наш домок». Гудок называли также *гудочек*, *гудища* («Вавила бросил свой гудища», «Старенький старичок в гудочек играет» и др.). Эти сведения приводит Н. И. Привалов [273, с. 77].

Согласно предположению ученого, смычковые инструменты появились на Руси в XIV в. Отметим, что в XIV–XV вв. особенно заметно было восточное влияние как результат монгольского ига. В это время и проникли к нам восточные инструменты – домра, сурна и смык. Последнее название явно русского происхождения, оно используется применительно к тетиве, которая «смыкает лучец».

Н. И. Привалов собрал интересные материалы и высказывания многих ученых об этом инструменте, его происхождении [273].

Мейер писал, что «гудок – струнный инструмент, род скрипки, с одной только струной на грифе и двумя крайними; звук гудка похож на лиру». Эта схожесть объясняется звуком двух постоянно гудящих во время игры струн.

Гютри в 1795 г. говорил о гудке: «Этот инструмент может быть рассматриваем как родоначальник виолончели, на которую он очень похож как по форме, так и по способу игры на нем».

Фетис во «Всеобщей истории музыки» (1835) отмечал, что «на гудке с сопровождением гуслей наигрываются веселые плясовые мелодии».

Магилан в переписке с В. В. Андреевым сообщает о сведениях, полученных им от Петухова, Разумовского и других: «Гудок есть старинный русский инструмент, смычковый, снабженный тремя кишечными струнами. Гудок находится еще на юге России, на Украине и в губерниях низовья Волги, где он служит для аккомпанемента пению и танцам в хороводах вместе с волянкою, с бубенчиками, балалайкой и дудкой. Гудок строится следующим образом: две струны в унисон, а третья в квинту двух первых».

Михневич в «Очерках истории музыки в России» пишет: «Гудок – очень низкий по своей конструкции к скрипке инструмент на трех струнах, по которым водят смычком, отчего получается “гудение”. Теперь гудок и волянка вытеснены гармоникой и скрипкой».

Встречаются сведения, что могло быть дуэтное исполнение на гудках, а также с большим числом исполнителей, так как изготавливали инструменты различной величины – от примы до баса. Н. И. Привалов делает заключение, что гудок – инструмент первобытной конструкции, с тремя струнами на прямой подставке и луковидным смычком, с плоским дном и прямой верхней декой, на которой имелись небольшие голосовые отверстия. При игре гудок всегда держался вниз, как виолончель [274, с. 87].

Очевидно, начиная с XVII в. инструмент, который назывался смычком, стали именовать гудком. Это название сохранилось до настоящего времени. Однако нельзя утверждать, что смык и гудок – идентичные инструменты. В начале смык был двухструнным инструментом. Несколько иным по сравнению с гудком было изготовление его корпуса [80].

Колесная лира – древний струнный инструмент с механическим устройством для фрикционного звукоизвлечения с применением небольшого вращающегося колеса. Он известен многим народам Запада. Н. И. Привалов отмечает, что первое упоминание о лире в Западной Европе в числе музыкальных инструментов, служащих для прославления небесного блаженства, находится в «Евангелической гармонии» бенедиктинца Готфрида, жившего в IX в. Он также делает ссылку на аббата Герберта, в сочинении которого о музыке средних веков содержится изображение лиры, заимствованное из Кодекса св. Власия. Судя по рисунку, древнейшая форма западноевропейской лиры имела только одну струну [277, с. 24].

В XVIII в. были известны изображения трех разновидностей лиры: лира с клавишами и смычком, лира с колесом, но без клавишей, лира с клавишами и колесом. Последний тип можно считать завершенным и окончательным, дошедшим до нашего времени.

С XVIII в. лира постепенно начала выходить из употребления в крестьянском быту, на ней стали играть музыканты, исполняющие произведения легкого увеселительного жанра. От них инструмент затем вновь перешел в народ [277, с. 29]. На Украине лира как старинный музыкальный инструмент сохранилась под названием «кобза», а исполнители на лире назывались «кобзарями».

Следует отметить, что более всего описываемая лира распространена на Украине. В художественной практике Беларуси лира распространена шире, чем в России. Колесная лира постоянно функционировала в Беларуси в аутентичном фольклорном музицировании. Местной (или польской) конструкции лира и сейчас применяется в фольклорных, стилизаторских и эстрадных ансамблях «Гуды», «Свята», «Сябры», «Песняры» и др.

Издавна колесная лира, как правило, использовалась слепцами-лирниками, которые исполняли, главным образом, духовные стихи. Однако духовными стихами искусство лирников далеко не исчерпывалось. «По весьма скудным, но вполне достоверным сведениям, встречающимся изредка в литературе, традиция игры на колесной лире имела непосредственное отношение к большинству фольклорных жанров и никоим образом не замыкалась в тесные рамки духовного стиха», – замечает А. А. Банин [18, с. 67]. Об этом свидетельствует драматическая поэма Я. Купалы «Сон на кургане». В одной из сцен («У шынкоўні») герой Сам «пачынае нехаця званиць пальцамі на ліры». Гости обращаются к нему: «А, лірнік! Што так шэпчаш звонам?! // Грымні, каб чутна ўсім было нам». Лирник кладет лиру на колени и монотонно напевает: «Канечна, мае голас ліра, // Бы толькі слухалі вы шчыра. // Ходзіць сцежкай-пуцявінай // Ад хаціны да хаціны // Лірнік з лірай звонкаструннай, // Паглядаючы ў свет сумна».

В настоящее время старейший традиционный инструмент – колесная лира – вновь входит в художественную практику. На нем исполняются произведения не только фольклорной традиции, но и современные (песенных и танцевальных жанров), а также классические произведения и народные концертные обработки.

Конструкция белорусской лиры мало чем отличается от конструкции этого инструмента у других народов. Вместе с тем существуют свои исполнительские приемы. Белорусская лира так же, как и инструменты других народов, представляет собой плоский резонаторный ящик овальной формы с клавишным механизмом. Инструмент имеет четыре струны. Три из них, звучащие, располагаются над декой. Две верхние по звучанию струны являются мелодическими. Они настраиваются в унисон. Третья струна настраивается по отношению к первым двум на квинту ниже. Во

время исполнения она звучит непрерывно, как органная педаль. Натягиваются струны через широкую резную подставку, расположенную ниже колеса, с помощью деревянных колков. Четвертая струна находится внутри корпуса и шейки инструмента с правой стороны. Назначение этой струны – отбивать клавиши (шашки), т. е. возвращать клавиши после нажима в исходное положение.

Обычно для современной лиры употребляются скрипичные или домрово-балалаечные струны. Крестьяне порой использовали жильные струны, выделанные домашним способом. В архиве Министерства культуры Республики Беларусь имеются сведения о существовании белорусской лиры в Могилевской, Гомельской, Витебской, Минской областях.

Басетля – смычковый струнный инструмент, его можно сравнить с академическим скрипичным инструментом – виолончелью. Не случайно эти инструменты взаимозаменяемы в ансамбле. Басетля используется главным образом в ансамблевом исполнительстве, где, как правило, реализует функцию баса, аккомпанемента и в эпизодических элементах может выполнять сольное ведение главной темы. Иногда вокруг басетли и во главе с ней возникают небольшие смешанные ансамбли, порой они разрастаются до размеров небольшого оркестра, как правило, в профессиональных составах, например ансамбли народной музыки «Свята», «Крупіцкія музыкі». Использование басетли в качестве сольного инструмента в настоящее время не зафиксировано.

Обычно в ансамблях фольклорной традиции среди музыкантов России основные две партии принято было называть «верхи» и «втора» [18, с. 140], а в Беларуси говорили «голосовать» и «басовать» [253, с. 183], последний термин соответствует функции басетли.

Настройка инструмента обычно производится по квинтам. Басетля мастера Д. Кудина трехструнная, настраивается – *соль, ре, ля*, струны жильные, звучание более мягкое, нежное, по сравнению с виолончелью.

Басетля мастера В. Ф. Жуковского четырехструнная, настраивается – *до, соль, ре, ля*. Для нее используются струны контрабаса, звучание резкое, более мощное за счет увеличения корпуса и сечения струн. Эта басетля представляет что-то среднее между смычковым контрабасом и виолончелью.

Цитра (нем. Zither, греч. kithaza) – это струнно-щипковый инструмент. Корпус изготавливается из дерева в виде плоского ящика, преимущественно треугольной формы с округленным выступом с одной стороны и фигурной ручкой для поддержки инструмента с противоположной. Длина его 500–550 мм, ширина – 250–300 мм. Гриф имеет металлические лады. В период ста-

новления инструмента струны его были как металлические, так и жильные, но уже в начале XX в. применялись только металлические.

Расположение струн бывает двух видов: мелодические струны (до пяти) расположены над грифом и приводятся в движение щипком или плектром (роговой или черепаховой пластинкой). Вне грифа над декой помещаются струны для аккомпанемента. Общее количество мелодических струн и струн для аккомпанемента в разные эпохи менялось. Но обычно их было от 36 до 42.

Существовали и разновидности цитр: прима, тенор, альт, бас. Были и комбинированные цитры (арфо-цитры, цитра-банджо). В связи с этим можно предположить существование цитровых ансамблей. Цитры могли быть разными по диапазону, количеству струн и даже по тембру. Немецкая цитра по конструкции такая же, как и все остальные, только усовершенствованная, с расширенным диапазоном. Струны над грифом разделяются на шесть групп по семь струн в каждой.

Для крепления струн на грифе имеется 11 рядов по три колка и 5 рядов по два колка, на середине 2 ряда по шесть колков, а на деке 18 пар колков.

Цитры были распространены в XIX в. в Австрии и Германии. Существовали клубы, академии цитристов. В России издавался журнал «Русские цитристы» (1883–1904), основанный Ф. М. Бауэром.

Цитра – малораспространенный инструмент в Беларуси. В большинстве своем цитры находятся в музеях, хотя это музыкальный инструмент, который следует использовать в народных ансамблях. Возрождение цитры произошло в ансамбле «Крупіцкія музыкі» под руководством В. Н. Грома.

Цитра обладает мягким, красивым звуком и хорошими акустическими свойствами, что дает возможность использовать ее в качестве солирующего и аккомпанирующего инструмента. На ней исполнялись мелодии деревенских напевов и классические произведения в придворных оркестрах магнатов. Использовалась она и для исполнения инструментальных мелодий, сопровождающих народные пляски. На фоне разнообразных мелодических изменений гармоническая основа складывается из трезвучий и их обращений.

Подчеркнем, что в перспективе по тембральным качествам цитру можно использовать в ансамблях и оркестрах любого состава.

Балалайка считается самым распространенным струнным инструментом в России. В Беларуси активно распространялась и бытовала балалайка в 20–50-е гг. XX в. А начиная с 60-х гг. стала постепенно выходить из фольклорной традиции как в ансамблевом, так и в сольном исполнительстве. Тем не менее в академическом плане получила широкое распространение в музыкаль-

ных школах и училищах, в том числе и в консерватории. Такое изменение традиционных форм бытования балалайки, видимо, связано с подъемом и возрождением новой волны фольклорной традиции. Учитывая общеизвестность балалайки, следует сказать о некоторых ее конструктивных особенностях. Длина современной балалайки 600–700 мм. В прошлом длина инструмента превышала один метр за счет удлиненного грифа. Форма корпуса (треугольная или овальная) принципиального значения для звуковых или исполнительских свойств инструмента не имеет. В старину корпус балалайки делали из молдавской тыквы, называемой горлянкой. Известно, что балалайки с корпусом овальной формы были предметом гордости изготавливавших их мастеров. Именно на такой балалайке играл И. Е. Хандошкин (1747–1804) [18, с. 52].

Балалайка прочно вошла в жизнь белорусского народа в конце XIX – начале XX в. Наравне с другими инструментами она занимает равноправное место в народной инструментальной музыке и по праву считается народным музыкальным инструментом в Беларуси. Широкое распространение этот инструмент получил в среде крестьянского населения. С именем В. В. Андреева связано начало применения балалайки в качестве сольно-концертного и ансамблево-оркестрового инструмента в сфере музыкального искусства письменной традиции.

Виды балалаек отличаются размером, настройкой и диапазоном. На балалайках, как и на домрах, высота звука изменяется путем прижатия струны к ладам, расположенным на грифе инструмента. Все виды балалаек имеют в основном три струны. Балалайки с таким числом струн характерны для современного этапа. Еще в 20–30-е, даже 50-е гг. XX в. можно было встретить четырехструнные и шестиструнные инструменты. Увеличение количества струн вызвано необходимостью возрастания силы звучания, что требуется при сольном исполнении и сопровождении песен. Однако в последующие годы балалаечники-любители и профессионалы убедились в том, что увеличение струн на балалайке создает неопределенное тембровое звучание, кроме того, снижаются технические возможности при исполнении виртуозных произведений как народных, так и классических.

Существует множество приемов звукоизвлечения, выполняемых на балалайке правой и левой рукой. Бряцание представляет собой удар пальцем или всеми пальцами по трем струнам движением кисти вниз или вверх. Преимущественно такой прием исполняется двойными нотами или аккордами. Прием бряцания иногда сменяется приемом защипывания в основном мелодической струны большим или указательным пальцем либо их чередованием.

Малая дробь – один из оригинальных приемов звукоизвлечения на балалайке. При исполнении малой дроби все четыре пальца (последовательно, друг за другом) исполняют быстрое арпеджио по трем струнам. В результате получается многозвучное мелодическое украшение – форшлаг, отдаленно напоминающий дробь малого барабана и создающий особый эффект, возможный только при игре на балалайке. Малая дробь вниз звучит энергично, так как обычно начинается с удара мизинцем и кончается сильным ударом указательного пальца. Малая дробь вверх звучит мягко, так как начинается с удара указательным пальцем, кончается ударом мизинца, что придает форшлагу динамическое движение от форте до пиано. Большая дробь наделяет звук большей силой и дает четкий акцент благодаря заключительному удару большого пальца. Возможна большая дробь во время исполнения только вниз.

В фольклорной традиции существует несколько видов настройки балалайки. Среди них в Беларуси распространены балалаечный строй (квартирный) и гитарный (народный, сельский) строй, но чаще встречается гитарный. Объясняется это простотой исполнения и быстрым освоением навыков игры на инструменте. В беседе с автором предлагаемой монографии В. А. Куприяненко отметил, что освоение и закрепление определенного строя связаны с традициями в регионе. Если, например, в Могилевской области прижился строй квартирный, то и сохраняется его преобладание в этом регионе, в Витебской области заложена традиционность гитарного строя.

Заметим, что в современной фольклорной художественной практике балалайка чаще, чем домра, используется в ансамблевом исполнении. Она свободно выполняет мелодическую функцию, тем более аккомпанирующую. Хорошо звучит аккомпанемент ансамбля, если он состоит из баяна и балалайки. Видимо, мягкость звучания балалайки и создает необычный тембр аккомпанемента.

Цимбалы – ударно-щипковый струнный инструмент. Это традиционный, всеми любимый белорусский народный инструмент. В прошлом в исполнительской практике цимбалы использовались для аккомпанемента. В современный период цимбалисты вышли на высокий профессиональный уровень как в сольном, так и в коллективном исполнении.

Этот старинный музыкальный инструмент (у древних греков назывался кимвалом) представляет собой плоский ящик с металлическими струнами, по которым ударяют двумя молоточками. Цимбалы считаются родоначальником клавишных инструментов – клавикордов, клавицимбалов и др. Струны 2–5 металлические, передвижная подставка делит их на два неравных отрезка

(в пропорции 2:3), строй диатонический и хроматический, привлекаются звуки молоточками и щипком.

Следует отметить, что до 40-х гг. XX в. цимбалы в Беларуси изготавливались кустарным способом. Затем их выпуск освоила фортепианная фабрика в Борисове. Конструктивные особенности заключаются в следующем: корпус состоит из рамы и двух дек – верхней и нижней. Для изготовления цимбал используются бук, клен и ель. Из бука и ели изготавливается рама, из клена – нижняя дека и подставка. Ель идет на верхнюю деку, колки все металлические

Белорусские цимбалы исследованы многими учеными. Первые описания белорусских цимбал были сделаны в конце XIX – начале XX в. Р. П. Игнатъев сообщает о распространении цимбал в Минской губернии, Е. Р. Романов слышал игру на них в местечке Усвяты Велижского уезда Витебской губернии, А. А. Маслов – в Гродненской губернии. Сведения об этом приведены И. Д. Назиной [239]. Большой интерес к цимбалам в Беларуси проявляли И. И. Жинович, Л. Н. Жданович, Д. Н. Захар, М. Н. Мицуль, Н. Я. Мицуль, Е. П. Гладков и др.

Настройка цимбал выполняется по системе, аналогичной настройке клавишных инструментов (рояля, фортепиано). Эта система имеет название «темперированный строй», в соответствии с ней звукоряд одной октавы делится на 12 равных частей – по полутонам. Прежде чем приступить к настройке, необходимо убедиться в правильности установки средней подставки, поскольку струны, которые лежат на средней подставке и разделены в соотношении 2:3, дают два звука – интервал квинта. Квинта регулируется передвижением подставки влево или вправо. Настройка цимбал осуществляется по квинтам – октавам.

Цимбалы – широко распространенный национальный музыкальный инструмент белорусов. В настоящее время он выполняет две функции. Одна из них связана с сугубо народным исполнительством: цимбалы входят в состав народно-инструментальных ансамблей (аутентичные, самодеятельные и профессиональные). В качестве профессионального академического инструмента цимбалы используются в сольном исполнительстве.

Этот инструмент завоевал большую популярность наравне с такими известными народно-академическими инструментами, как домра, балалайка и баян.

Цимбалы завоевали большую популярность и за пределами нашей страны, в Польше, Чехии, Словакии, Болгарии и других европейских странах, некоторых азиатских (Япония, Китай, Корея). Из этих стран приезжают обучаться студенты в Белорусскую академию музыки и игры на многих инструментах, в том числе и на цимбалах, что способствует процессу взаимодействия культур разных народов.

Гусли – распространенный музыкальный струнный инструмент у восточных славян, однако на территории Беларуси встречался редко. Существуют три вида гуслей: клавишные, щипковые и звончатые. Все они схожи между собой по принципу устройства. Состоят гусли из плоской доски – деки, на которую натянуты струны. Количество звуков соответствует количеству имеющихся струн. Настройка, диапазон, размеры и приемы игры у всех видов гуслей разные.

В настоящее время наибольшее распространение в учебных и самодеятельных коллективах получили клавишные (хроматические) гусли, хотя встречаются и звончатые. Щипковые гусли в художественной практике на территории Беларуси встречаются редко.

Звончатые гусли представляют собой небольшой инструмент, который во время игры помещается на коленях исполнителя. Над декой инструмента натянуты металлические (или жильные в прошлом) струны.

Основные приемы игры на звончатых гусях – прикрывание не используемых в момент игры струн левой рукой и исполнение глиссандо правой рукой, выщипывание струн, тремоло, исполняемое плектром. Звончатому характеру звучания гуслей способствуют наиболее типичная фактура наигрышей (интервально-аккордовая) и широко применяемый способ звукоизвлечения (бряцание). Именно благодаря этому и называют один из видов гуслей звончатыми.

Сведения о бытовании гуслей находим у музыковедов, историков, фольклористов, этнографов разных эпох и в художественной литературе. Народный поэт Беларуси Янка Купала в поэме «Курган» показал мастерство народного гусяря: «Акалічны народ гуслі знаў гусяря; // Песня-дума за сэрца хапала; // Вакол гэтай думы дудар-званара // Казак дзіўных зляжылася ня мала. Кажуць, толькі як выйдзе і ўдарыць як ён // Па струнах з неадступнаю песняй, – // Сон злятае з павек, болю цішыцца стогн, // Не шумяць ясакары, чарэсні...».

Гусли продолжают художественную жизнь, но, к сожалению, это достаточно редкий инструмент. Например, гусли используются в ансамблях «Стары Ольса» и «Харошкі».

Корпус гуслей представляет собой продолговатый широкий резонаторный ящик трапециевидной формы, либо выдолбленный в виде корытца из целого куска дерева, либо сделанный из отдельных тонких дощечек. В основном корпус изготавливается из березы, рябины, яблони и ели. Воздушный объем, образуемый в корпусе гуслей, как и появившейся позднее еловой деки, закрывающей этот объем, усиливает звучность инструмента.

Размеры гуслей следующие: длина – 800 мм, ширина – 300 мм, высота – 40 мм. Струн на инструменте – 42, строй диатониче-

ский, диапазон – две октавы, бас имеет три функции: *до*, *фа*, *соль*. При игре правой рукой ударяют по струнам в узком месте гуслей, левая же выполняет функцию глушения струн. Строй общепринятый русский – *ля*-мажорный диатонический звуко-ряд, охватывающий большую часть первой октавы и всю вторую октаву, и бурдонирующая квинта от *ля* малой октавы с утроенной примой и удвоенной квинтой.

Благодаря энтузиазму и уникальной творческой деятельности мастеров-музыкантов А. В. Жуковского, А. Е. Лося, В. Я. Пузыни и других гусли стали чаще использоваться в современной музыкальной практике.

Идиофоны (*самозвучащие инструменты*)

Соударяемые встряхиваемые, скребковые

Эти инструменты ударной группы у белорусов имели и имеют как хозяйственно-прикладное, так и концертное назначение. Разновидностью соударяемых идиофонов являются колотки, ложки, тарелки, угольник, брусочки, билы, различного рода звонки, трещотки, чугулки, рогачи, маслобойки, сковороды, коса и прочие ударные инструменты. На молодежных вечерах, организованных в домашних условиях, в качестве ударных идиофонов часто применялись подносы, печные заслонки, ведра, тазы, деревянные валики для глажения белья и др.

Идиофоны широко используются в концертной деятельности исполнительских коллективов. Применение этих инструментов в народно-инструментальных ансамблях довольно разнообразно, что объясняется направленностью ансамбля, особенностями региона и исполняемого произведения.

Варган (*язычково-щипковый инструмент*). Известен *варган* железный, медный, деревянный. Конструктивные особенности его довольно простые и даже примитивные. Изготавливается скоба в виде подковки, посередине устанавливается стержень с язычком, прикрепленный к тыльной стороне подковки. При исполнении язычок отгибается (защипывается) и благодаря упругости возвращается в состояние покоя. Ртом пользуются как резонатором. Варган обладает ярким национальным колоритом и имеет «родственников» среди музыкальных инструментов других народов, например Сибири и Крайнего Севера, Дальнего Востока, а также Средней Азии и Казахстана. О его происхождении высказываются разные мнения. В России и Беларуси он бытует начиная с XV в. Сведения об этом содержатся в исследованиях известных ученых и путешественников П. В. Инфантьева, К. Д. Кропоткина, И. А. Лопатина, П. П. Шимкевича. Варган из-

дает очень тихие, нежные звуки, образующие мелодию, похожую на звуки природы: журчание ручейка, шелест листьев, шум ветра и др. Особенность этого инструмента еще и в том, что обычно предполагается дуэтное исполнение в форме диалога (вопрос – ответ).

Приемы исполнения на металлическом варгане следующие: левой рукой берут за основание ободка, играющую часть вставляют между губами и указательным пальцем правой руки слегка ударяют по концу языка (крючку). Рот исполнителя при этом играет роль резонатора, усиливает звук и выделяет те или иные обертоны, на которых строятся наигрыши.

Документальные данные о времени исчезновения варгана из музыкального быта белорусов пока не выявлены. Можно только предположить, что инструмент вышел из употребления, как и у русских, во второй половине XIX в.

Варган в настоящее время переживает второе рождение. Он все чаще встречается не только в ансамблях традиционных народных коллективов, но и вошел в различные составы вокально-эстрадных ансамблей в качестве сольного инструмента.

Мембранофоны (*ударно-фрикционные инструменты*). Ударные мембранофоны. В числе ударных мембранофонов выделяются *бубен* и *барабан*. Бубен обтянут с одной стороны кожей. В прорезях обруча прикреплены металлические пластины (тарелочки). Внутри обруча на нескольких натянутых бечевках привязаны маленькие колокольчики или бубенчики.

Без бубна не обходится ни один праздник, ни одно выступление самобытных коллективов художественной самодеятельности. Бубен вносит в игру национальный колорит. Часто песни и произведения танцевального фольклора в сопровождении бубна исполняются в ансамблях трюистой музыки. Иногда использование бубна, сопровождающего танец, чередуется с шумовыми музыкальными инструментами или баяном в зависимости от содержания танцев. Это способствует созданию ярких образов.

Барабаны фольклорной традиции существуют в Беларуси и в настоящее время. Это цилиндрические двухсторонние с деревянным, эбонитовым или металлическим корпусом (резонатором) инструменты. С обеих сторон корпуса при помощи специальных металлических держателей натягивается кожа. В Беларуси особенно распространен барабан с тарелками, называемый турецким барабаном. Источником звука являются туго натянутые перепонки. Исполнитель производит ударные движения при помощи колотушки правой рукой, а левой рукой ударяет по тарелке, закрепленной на корпусе барабана.

Барабан традиционно используется главным образом в ансамблевом музицировании, выполняя ударно-ритмические

функции. Правда, существуют народные ансамбли и без барабана, но в этом случае они проигрывают не только в ритмическом, но и в тембрально-колористическом отношении.

Свободные мерлитоны. Примером может служить гребень (гребенчатая гармонь). Это обыкновенная гребенка или гребенка от прядильного станка, поверх которой натянута тонкая береста, папиросная или газетная бумага. Она подвергается воздействию легким дутьем без предварительного накопления воздуха. Вследствие этого перепонка приводится в колебание и извлекается звук.

Свободные фрикционные мерлитоны. К группе свободных фрикционных мерлитонов относится *пила*. В качестве народного музыкального инструмента часто используется обычная двуручная пила по дереву, бытующая в Беларуси, на Украине, в России. Пила используется в разных видах ансамблей в качестве сольного и аккомпанирующего инструмента, особенно в произведениях кантиленного характера. Звукоизвлечение на двуручной пиле достигается фрикционным способом при помощи движения смычка или подобного ему приспособления. Рабочий диапазон заключается примерно в среднем регистре трех октав (первой, второй, третьей) в зависимости от произведения и исполнителя. Такой бытовой оригинальный инструмент использовался в народном ансамбле «Крупіцкія музыкі». Иногда звукоизвлечение осуществляется способом удара палочкой по плоскости пилы.

* * *

Проанализированные инструменты являются традиционными музыкальными инструментами белорусов. В процессе бытования большинство из них почти не подвергались реконструированию или совершенствованию (если и были подобные попытки, то они выражались только в количестве вырезаемых игровых отверстий и их увеличении или уменьшении по объему), поэтому инструменты, а также процесс изготовления их передавались новым поколениям в традиционном виде. Подавляющее большинство духовых инструментов изготавливалось из естественного материала, и эта традиция наблюдается до сего времени. Их звуковые, тембральные, динамические и технические возможности позволяют исполнять мелодические построения в разнообразных ритмических и штриховых комбинациях.

Белорусский народный инструментарий – перспективная область инструментоведения. Необходимо использовать богатые инструментальные традиции для его сохранения, а также продуманной и бережной его трансформации. Исследования в этом направлении сулят новую художественную жизнь многим инст-

рументам, находящимся в наши дни в стадии возрождения и развития.

Обращение к разнообразным ансамблевым группам традиционных музыкальных инструментов может стать интересной творческой работой и для композиторов. Горизонты творчества расширяются, когда реконструированные инструменты находят широкое практическое применение. При создании семейства инструментов из групп идиофонов, мембранофонов, аэрофонов, хордофонов открываются новые возможности ансамблевого и оркестрового музицирования, позволяющие воплотить оригинальные замыслы композиторов.

Освоение, усовершенствование и расширение ареала музыкальных инструментов требует коллективных усилий мастеров, музыкантов, руководителей ансамблей и оркестров, художников, композиторов, искусствоведов, акустиков и механиков. Словом, требуется создание экспериментальной научно-творческой лаборатории белорусских народных музыкальных инструментов, которая и была организована в БГУКИ в середине 2000-х гг.

Уникальная рукотворная работа мастеров-умельцев, как и организация массового выпуска более совершенных музыкальных инструментов и их практическое освоение, явятся заметным шагом на пути к созданию белорусских национальных ансамблей, оркестров с широкими музыкальными и техническими возможностями, способными включить в музыкальную культуру лучшие образцы народного инструментального искусства.

Исследование органологической систематики, постоянные уточнения теоретически обоснованной классификации народного инструментария становятся закономерностью международных инструментоведческих исследований. Каждый новый научный труд любой страны вводит национальное музыкальное искусство в мировую культуру, способствует открытиям народной инструментализации того или иного региона.

Поскольку в исполнительской практике наряду с солированием широко распространено ансамблирование на народных инструментах, рассмотрим типы ансамблей народных инструментов Беларуси.

Типология ансамблей народных инструментов

Исходя из классификации традиционного народного музыкального инструментария Беларуси, обратимся к исполнительской практике, в частности к проблемам музыкального ансамблирования. Это позволит выделить традиционные сложившиеся типы ансамблей народных инструментов, создать их системную типологию.

Типология ансамблей в народно-инструментальной культуре целостно теоретически не обоснована. В литературе встречаются попытки выделить ансамбли народных инструментов по составам инструментария: однородные, смешанные малые и смешанные большие.

Один из подходов к составлению ансамблей наглядно иллюстрирует «Реестр» времен Петра I – собрать больше музыкантов и разнообразный состав инструментов. Подход в данном случае зрелищный. Но был и другой подход, проявившийся при описании малых ансамблей как смешанного, так и однородного состава. Отметим, что однородный ансамбль способствует дифференциации ансамблевых функций отдельных инструментов. Следовательно, практика деления ансамблей на однородные, смешанные малого и большого состава существует издавна.

А. В. Скоробогатченко предлагает частичную классификацию региональных традиционных ансамблей народных инструментов Поозерья [304]. Тип ансамбля (инструментальный состав), как указывает автор, является главным критерием, определяющим особенности функционирования в традиции. А. В. Скоробогатченко выделяет ансамбль «настоящая музыка» и показывает, что он характерен для обрядовых действий. «Струнная музыка» типична для домашнего музицирования («музыка для себя»). Игра на струнных инструментах – «это любительство, развлечение». Простота освоения делала их доступными для каждого желающего приобщиться к музыкальному творчеству самостоятельно («праз сябе») [305, с. 9].

Следует учитывать не только те типы ансамблей, которые демонстрируют искусство на общенациональных торжественно-развлекательных мероприятиях, игрищах, весельях. Часто любители-музыканты в свободное время собираются дома или во дворе, чтобы музицировать для себя, соседей, родственников, младшего и старшего поколения. Нередко веселят себя и соседей семейные народные ансамбли. Таким образом, идет неформаль-

ный процесс эстетического воспитания детей, и мастерство передается из поколения в поколение.

Инструментальный состав ансамблей сейчас необыкновенно широк и интересен. Помимо распространенных скрипки, цимбал, гармошки и дудки, в состав ансамблей введены дуда «коза», пастушья труба, подковы, капшук, чуринга, гудок, басетля, жалейка, лира, многие ударные и самозвучающие инструменты, которые придают исполнению произведений ритмическую и тембровую яркость. Составы ансамблей динамичны и в количественном отношении (от 3–4 человек до 10–12 и более), и в отношении используемых инструментов [322, с. 107].

И. В. Мациевский, рассматривая троистую музыку, указывает на инструментальный состав ансамбля, который может расширяться и до 12 человек.

С давних времен в Беларуси и на Украине использовались различные музыкальные инструменты как в сольном, так и в ансамблевом исполнительстве. Существовали однородные по инструментарию ансамбли и смешанные, состоящие из инструментов разных типов. Таков, в частности, широко популярный на территории Украины ансамбль «Троїста музика». Его инструментарий состоит из скрипки, цимбал и басоли (или бубна). Потребность в усилении звучания ансамбля, особенно на открытой эстраде, приводила к удвоению и утроению отдельных инструментов, главным образом ведущих мелодическую линию [169, с. 7].

Деление народных музыкальных ансамблей по инструментарию на однородные и смешанные характерно для многих славянских народов. Деление ансамблей на определенные типы зависит от национальных традиций народа, колорита и самобытности определенного инструмента. Нельзя сказать, что по составу инструментария ансамбли являются стабильными. Они могут изменяться в количественном отношении в зависимости от наличия инструментария и исполнителей.

По составу используемых инструментов ансамбли делятся на однородные и смешанные. Однородными являются ансамбли, в которых используются только однотипные инструменты, например ансамбль цимбалистов или скрипачей. В смешанных ансамблях могут быть использованы разные белорусские народные и классические инструменты.

Трудно перечислить все возможные варианты инструментальных составов ансамблей белорусских народных инструментов. Однако при всем их разнообразии можно определить наиболее распространенные формы ансамблирования. Не вызывает сомнения тот факт, что профессиональное исполнительство оказывает действенное влияние на развитие самодеятельных ансамблей народного творчества.

Однородные ансамбли

В ансамбле скрипачей преимущественно используются скрипичные инструменты, иногда с дополнением басетли или бубна. Правомерно считать басетлю инструментом ансамблевым. Скрипка обычно применяется на практике в живой традиции в ансамблировании с другими белорусскими народными музыкальными инструментами. Нередко вокруг скрипача и во главе с ним возникают небольшие смешанные по инструментальному составу ансамбли, иногда они увеличиваются до больших составов, как правило, сборных. Часто в инструментальных составах таких ансамблей используются две, три и даже более скрипки. Как правило, в инструментальных составах ансамблей всех видов скрипка является ведущим солирующим инструментом. Технические и выразительные возможности обеспечили ей главную роль среди народных инструментов. А. Л. Капилов охарактеризовал состав ансамбля скрипичной традиции так: «Спектакли батлейки нередко сопровождал инструментальный ансамбль, так называемая “троистая музыка”, состоящая обычно из скрипки, цимбал и бубна. “Троистая музыка” – один из самых распространенных в Беларуси в XIX веке народных музыкальных ансамблей. Наряду с ним существовало огромное множество различных ансамблей со скрипкой, в том числе ансамбль из двух скрипок» [143, с. 17].

Однородный ансамбль белорусских скрипачей имеет давнюю традицию, которая берет начало еще с конца XVIII – начала XIX в. Традиционно в скрипичном дуэте существуют две разные партии – верхи и втора. На это указывает, как мы отмечали выше, известный белорусский ученый-этнограф Н. Я. Никифоровский [253].

Верхи – это солирующая партия, выполняющая в инструментальном наигрыше мелодическую функцию и направленная на вариационную форму основной мелодии.

Втора («басует») – аккомпанирующая партия, которая является гармонической основой наигрышей. Басовать – означает гармонически сопровождать с четким и однообразным ритмом. В этой партии широко применяются двойные ноты, особенно с использованием открытых струн – особые квартовые и квинтовые бурдоны. Обычно строй в разлад (бас – в кварту к третьей струне).

Несмотря на две устойчивые основные партии, дуэтная основа сохраняется, хотя фактура наигрыша в отношении подголосков становится более полифоничной и кластерной.

О распространенности на территории Беларуси среди сельского населения дуэтности народных скрипачей свидетельствуют примеры, записанные А. В. Скоробогатченко в 1984 г. в селе

Пожарцы от скрипачей П. П. Рачина (год рождения 1920) и С. П. Мелицы (год рождения 1924). В таком исполнении в этой местности популярны полька «Агульница» и «Вальс». Дуэты, бытовавшие в прошлом и существующие ныне, имеют примерно одинаковый традиционный песенный и танцевальный репертуар.

Ансамбли цимбалистов сложились на территории Беларуси с давних времен. А. В. Скоробогатченко зафиксировала лучших цимбалистов-исполнителей: Ф. С. Титовича из села Воропаево, дуэт цимбалистов из села Пожарцы в составе И. И. Мацкевич и М. И. Мацкевич, также цимбальный дуэт в составе И. В. Андрона и В. П. Подгайского из села Тешелова [303]. Цимбалы в Беларуси являются любимым и популярным инструментом. Нет, наверное, сейчас такого ансамбля, где бы ни использовались цимбалы. Возрождение академично-профессиональных цимбал связано прежде всего с именем И. И. Жиновича. В 1923 г. был создан первый в Беларуси профессиональный дуэт цимбалистов в составе И. Жиновича и С. Новицкого, который высоко оценили Я. Колас и Я. Купала. В 1926 г. И. Жинович снялся в эпизоде в первом белорусском художественном фильме «Лесная быль» (режиссер Ю. Тарич), где сыграл роль деревенского цимбалиста на сельской вечеринке. Реконструкция И. Жиновичем цимбал дала дополнительную возможность для исполнения на этом инструменте репертуара различной фактурной сложности, народных концертных обработок современных белорусских, украинских и российских композиторов и произведений зарубежной классики.

Наиболее характерные составы ансамблей цимбалистов на современном этапе – дуэт, трио, унисон и секстет. Дуэт цимбальных прим является самым распространенным ансамблем как в профессиональной практике, так и в любительской. В зависимости от исполняемого репертуара дуэт может выступать без сопровождения и в сопровождении рояля, баяна или оркестра.

Народные исполнительские однородные ансамбли цимбалистов продолжают жить в современных реалиях в учреждениях образования искусства и культуры. На базе Белорусской государственной академии музыки в 1997 г. создана Ассоциация белорусских цимбалистов под руководством народного артиста Беларуси, профессора Е. П. Гладкова. Второй республиканский фестиваль «Сярэбраны звон цымбалаў», организованный ассоциацией, проходил в 2000 г. в г. Молодечно. В нем приняли участие солисты, а также ансамбли цимбалистов: ансамбль цимбалистов «Лілея» Белорусской государственной академии музыки (руководитель Е. П. Гладков); лауреат Всероссийского конкурса дуэт цимбалистов в составе лауреата международных конкурсов С. Загуменкиной и лауреата Республиканского конкурса Т. Мельникова; лауреат Международного конкурса дуэт цимбалистов в составе учащихся Республиканского учебного комплекса «гимна-

зия-колледж» при Белорусской государственной академии музыки Татьяны и Ольги Кукель (руководитель Р. В. Подойницына).

В Белорусском государственном университете культуры и искусств на кафедре народно-инструментального творчества более двадцати лет цимбальными ансамблями занималась доцент М. Н. Мицуль.

Секстет цимбалистов, созданный М. Н. Мицуль, берет начало от первого Государственного ансамбля народных инструментов под руководством Д. А. Захара. Богатство тембров, многообразие приемов звукоизвлечения и штрихов, обширный репертуар способствовал развитию и популярности секстета.

Ансамбли дударей были широко распространены на территории Беларуси в XVIII и XIX вв. и зафиксированы учеными Н. Е. Анимелле, П. В. Шейном, Д. З. Шендриком, М. В. Довнар-Запольским, Н. Я. Никифоровским, И. Д. Назиной. А. А. Банин подтверждает, что сведения о волынке многочисленны в письменных и иконографических памятниках XVI в. Наиболее раннее изображение такого ансамбля встречается в Радзивилловской летописи (XV в.) на миниатюре «Игрище славян-вятичей» [18, с. 81]. Я. Колас в поэме «Сымон-музыка» вспоминает о дударях: «Ад роднае зямлі, ад гоману бароў, // Ад казак вечароў, // Ад песень дудароў <...> Збіраўся скарб, струменіўся няспынна...». Игра дударей произвела на сельского мальчика ошеломляющее впечатление: «Слухаў хлопчык тое гранне, // Пад сабой не чуў зямлі, // Бо ў тых зыках чаравання // Спевы ўласныя плылі, // Струны сэрца ў ім дрыжалі, // Як дрыжыць блісканне зор...».

Говоря об ансамбле дударей, следует отметить, что такая форма однородного ансамбля была известна и довольно популярна среди белорусов на многих ритуальных торжествах и весельях. Но с конца XIX в. этот инструмент стал постепенно вытесняться из художественной практики, а вместе с ним и ансамбли такого типа. Можно только предполагать, что их репертуар мог состоять из произведений фольклорной традиции медленного или умеренного темпа, однако исполняться могли и плясы.

В наше время произошло возрождение дуды. Она появилась на сцене в начале 90-х гг. XX в. в сольном и ансамблевом исполнении. В конце 90-х гг. стали создаваться однородные ансамбли дударей. Аналогичная ситуация характерна и для таких редких сегодня и популярных в прошлом столетии инструментов, как труба и окарина.

Деревянные трубы в ансамблях *трубачей* издавна существовали в России, Беларуси и на Украине. Трубы, особенно если их несколько, придавали необычайную силу звучанию. Н. И. Привалов исследовал игру на сурне, сопровождающую хоровое пение и пляску, а также устройство этого инструмента у тюркских казаков, находившихся в Петербурге на военной службе [274].

Н. И. Привалов и К. А. Вертков указывали на особенности русской сурны, резко отличающие ее от инструментов того же типа (зурна, сурнай, бишкур, сона), распространенных у ряда восточных народов. Русская сурна имеет пять игровых отверстий на лицевой стороне, а у зурны – шесть на лицевой и одна на тыльной. В отличие от русской сурны белорусская труба не имеет игровых отверстий, а звукоизвлечение осуществляется обертоновым передуванием. Для современного ансамбля трубачей И. А. Мангушев написал «Сюиту» в трехчастной форме. В ее первой части «Ой, рано солнце взошло» слышна переключка пастухов в связи с приветствием раннего яркого солнца. Эта часть наполнена внутренней душевной радостью. Вторая часть – «Заклич», размер три четверти, а третья часть – «Полька» – с переменными размерами четыре четверти, три четверти и две четверти, исполняется в быстром темпе с использованием своеобразной народной артикуляции.

Ансамбли окарин – редкое явление как в прошлом, так и в настоящем. Выше уже отмечалось, что окарина встречалась в сольном исполнении совместно с ансамблем или оркестром или в сопровождении гармоника.

Выпускник Белорусского государственного университета культуры 2000 г. Д. В. Гром впервые в истории Беларуси изготовил инструменты для однородного ансамбля окарин – квинтет и секстет с хроматическим звукорядом. Общий диапазон с интервалом нона.

Д. В. Громом изготовлены окарины для двух видов однородных ансамблей: квинтет-прима – 2 инструмента, альт – 2, бас – 1 инструмент; секстет-прима – 2, альт – 2, тенор – 1, бас – 1 инструмент. Такие же инструменты изготовлены мастером для Национального академического народного оркестра им. И. Жиновича, для ансамблей «Рэчанька» и «Гуды».

Для инструментальных ансамблей в составе дуды, трубы и окарин композиторы написали произведения, основанные на фольклорной традиции. В частности, И. А. Мангушев впервые в Беларуси написал для духовых народных инструментов в старинном стиле произведение «Народная сюита». Она состоит из шести частей. Первая часть начинается фанфарным вступлением в исполнении трубы, следующими вступают три трубы, затем вместе звучат трубы, дуды и ударные инструменты – большой барабан и бубен. Основная тема окрашена национальным колоритом песенно-танцевального характера. Вторая часть сюиты – старинный хорал, анданте, народная песня, размер три четверти. Начинает ее квартет окарин, звучит металлический треугольник. Далее фрагментарно звучат трубы, своеобразное связующее звено между второй и третьей частями. Третья часть – гавот в трехчастной сложной форме. Исполняет ансамбль жалеек

вместе с дудкой. Четвертая часть рисует купальское шествие, написана она в аккордовом изложении и имитирует торжественное языческое шествие. Пятая часть – торжественный полонез, играют трубы, а побочную партию исполняет ансамбль жалеек с дудочкой. Финал, исполняемый всем составом (дуды, трубы, окарины, жалейки, дудки и ударные инструменты), звучит жизнерадостно, на ярком, сильном звучании с разнообразными тембральными красками, характерными для музыкальных духовых инструментов фольклорной традиции.

Некоторые забытые инструменты перестали быть этнографическими (бытующими в несценической сельской среде), но остались в фольклорной традиции. Они возродились в современной музыкальной среде, обретая новую художественную исполнительскую культуру. Инструменты звучат в ансамблях, оркестрах, демонстрируя все оттенки тембральной палитры и разнообразные художественные краски.

Ансамбль дудочников является традиционным исполнительским однородным ансамблем.

В письменных памятниках дудка засвидетельствована примерно с XIV–XV вв. Давность существования дудки (свирели) подтверждают археологические раскопки древнего Новгорода в 1951–1962 гг. Одна из обнаруженных свирелей датирована концом XI в., имеет длину 22,5 см и четыре игровых отверстия. Вторая свирель относится к началу XV в., имеет длину 19 см и три игровых отверстия. Эти сведения приводит А. А. Банин [18, с. 80]. «Дудка-весьялушка» описана Я. Коласам в поэме «Сымон-музыка»: «Расхінуў тут дзед халат // Ды з кішэні-бакавушкі // Выняў дудку-весьялушку». Дзед «спрытна пальцамі прабег». А за-тем посоветовал мальчику-пастушку: «Намачыць яе, брат, трэба: // Галаснейшы будзе тон».

На территории Беларуси встречается исполнение на двух дудках, но чаще всего бытует исполнение на парных дудках. Что же касается трио, квартета, тем более квинтета, источники не подтверждают подобного исполнительского однородного ансамбля.

В старинных источниках сохранились описания четырех разновидностей свистящего инструмента: обертоновая флейта, многоствольная флейта без специального свисткового устройства и игровых отверстий и две разновидности продольной флейты со свистковым устройством – одноствольная и двухствольная, чаще называемые исполнителями дудками. В памятниках древнерусской письменности встречается слово «свирель». Им обозначался инструмент свистящего флейтового типа. Это название сохранилось в современных диалектах Беларуси, Украины, России. Мы также используем его в качестве типового названия дудки и применяем ко всем известным разновидностям свирели, имею-

щим игровые отверстия. Для того чтобы различать одноствольную и двухствольную разновидности инструмента, предлагаем со словом «свирель» использовать прилагательные «одинарная» и «двойная».

Традиция игры на дудке вне ансамбля изучена слабо. Как было указано, встречается совместная игра на двух дудках. При этом наигрыш исполняют либо по очереди – один играет, другой отдыхает, либо двухголосно – один инструмент ведет мелодию, другой вторит ей. В сольной игре на дудке исполняются как плясовые, так и песенные мелодии, а в настоящее время – классические произведения русских и зарубежных композиторов, но особенно преобладают концертные обработки народных мелодий русских и белорусских инструментальных наигрышей. Современное музицирование расширило однородный ансамбль дудок за счет удвоения инструментов. Состав ансамбля по голосам партитуры распределяется обычным образом, как и для других однородных ансамблей, – прима, тенор, альт, бас.

Ансамбли дудочников были созданы в Минском и Гродненском колледжах искусств и Белорусском государственном университете культуры и искусств. Квнтет дудочников в университете культуры был создан под руководством В. Н. Грома. Дудка, на которой играл В. Н. Гром, изготовлена без игровых отверстий, и звукоизвлечение регулируется движением поршня исполнителем вверх и вниз по стволу дудки в зависимости от изложения мелодической линии. Общий диапазон дудки-поршневки – от первой октавы до третьей включительно.

Ансамбль жалеечников представляет особый интерес в коллективном исполнительстве. Жалейка незатейливый, простой в изготовлении народный музыкальный инструмент, имеет много разновидностей. Ее звук резкий, пронзительный, громкий, и тембральное соотношение с другими инструментами благоприятствует созвучности с ними независимо от разнообразных палитровых красок. В художественной практике более эффективное звучание получается с голосом и смешанным ансамблем, гармоникой или баяном, со струнными инструментами (цимбалами или гитарой). Играют на жалейке наигрыши разной жанровой природы в сольном и коллективном исполнении.

В этнической традиции выделяются сигнальные и музыкальные жалеечные ансамбли.

Сигнальные жалеечные ансамбли были распространены среди пастухов в зависимости от количества пасущих стадо (двое или трое). Пастушечьи жалейки обычно изготавливались с ограниченным диапазоном. Они имели специфичный звукоряд, на них чаще всего исполняли наигрыши сигнального типа. Импровизационность таких ансамблей отличается разнообразной орнаментикой и ритмической свободой.

Музыкальный жалеечный ансамбль в сравнении с сигнальным характеризуется тем, что жалейки для него более тщательно изготовлены, совершенны по устройству. Мы имеем в виду настройку, фиксированный ладовый диатонический, а позже и хроматический звукоряд. Благодаря развитию исполнительских возможностей участников ансамбля можно расширить диапазон репертуара от простых фольклорных произведений до более сложных – двух-, трехчастной форм.

Наибольшее развитие жалеечные ансамбли получили в 90-е гг. XX в. Бытуют в Беларуси самые разные составы ансамблей жалеек, от дуэтов до квинтетов. Ярким примером квартетного ансамбля жалеек являлся ансамбль под руководством В. Н. Грома. Для этого ансамбля композитор И. А. Мангушев написал оригинальное произведение «Калядная народная песня». Ансамбль жалеек состоит из сопрано – 2, альт – 1, бас – 1, сопрано – *соль* мажор, альт – *ре* мажор, бас звучит на октаву ниже сопрано. Общий диапазон ансамбля – от *соль* малой октавы до *соль* второй октавы. Произведение написано в двухчастной форме, размер 4:4; 3:4; 2:4; первая часть распевная, вторая – танцевального характера в подвижном темпе.

Ансамбль гармонистов появился в России, а затем в Беларуси. Родоначальником гармонных ансамблей был самоучка Н. И. Белобородов. Первое выступление его оркестра хроматических гармоник состоялось в г. Туле 22 февраля 1897 г. в большом зале Дворянского собрания. Гармонь – инструмент народного музыкального быта, национальный русский инструмент. Он, как и балалайка, получил широкое распространение и приобрел большую любовь народа.

В Беларуси ансамбли гармоник не получили такого широкого распространения, как в России, особенно в профессиональном исполнительстве. Однако в бытовой среде встречаются дуэты и реже трио гармонистов. И только в 80–90-е гг. XX в. распространилось сольное и ансамблевое исполнительство на гармониках. А. В. Скоробогатченко в 1984 г. записала польку «Петроградка» в селе Груздово в исполнении трио гармонистов.

Ансамбли гармонистов чаще встречаются в крестьянской среде на Могилевщине и Гомельщине. Обычно, они играют на вечерних весельях – два или три гармониста устраивают перед слушателями села соревнование, демонстрируя свое мастерство. После такого условного конкурса исполняются общеизвестные песни и танцы. Неслучайно В. А. Куприяненко использовал подобный сюжет в репертуаре ансамбля народной музыки «Свята».

Следует отметить активное использование ансамблирования на гармониках на фестивалях, проводимых в Поставах. В них участвуют дуэты, трио и квартеты гармоник с баяном и без него.

Такие ансамбли есть и в учреждениях образования. В Белорусском государственном университете культуры и искусств не-

сколько лет работал секстет гармонистов под руководством В. А. Куприяненко.

Однородные ансамбли гармоник функционируют среди любителей. Широко известный «Мінскі гармонік» (художественный руководитель Д. Д. Равинских) создавался как ансамбль гармоник, но вследствие расширения его состава перерос в оркестр гармоник по типу российских оркестров. В его состав входят учащиеся детских музыкальных школ и колледжей и просто любители народной музыки, которые обучаются игре на гармонике непосредственно у руководителя оркестра.

Близок к ансамблям гармонистов ансамбль аккордеонистов. Ансамбль аккордеонистов «Тутти» (художественный руководитель Л. А. Суховарова) был создан в декабре 1987 г. в Белорусском государственном университете культуры. Ансамбль завоевал популярность в Беларуси и за ее пределами. Ансамбль «Тутти» с большим успехом выступал на IV Международном фестивале аккордеонной музыки в Вильнюсе, принимал участие в IX Международном фестивале музыки для баяна и аккордеона в Санкт-Петербурге, был участником XXII Международного фестиваля аккордеонной музыки в г. Икаалинен (Финляндия), Международного фестиваля аккордеонной музыки в г. Тидол (Норвегия).

В 1998 г. ансамбль стал лауреатом Международного конкурса аккордеонистов «Читта ди Кастельфидардо» (Италия). Он получил вторую премию в номинации «Легкая музыка» и третью премию в номинации «Классическая музыка». В 2000 г. повторно стал лауреатом юбилейного XXV Международного конкурса аккордеонистов «Читта ди Кастельфидардо». Получил две вторые премии в номинациях «Легкая музыка» и «Классическая музыка».

Ансамбль «Тутти» исполняет легкую виртуозную музыку, однако репертуар ансамбля составляет и классическая музыка (произведения И. Баха, В. Лобоса, Ж. Кати, А. Пьяццолы, А. Хачатуряна и др.).

Смешанные ансамбли *(троистая музыка)*

Малые составы ансамблей трюистой музыки бытовали среди народа с XVIII в. Их традиции сохранились до настоящего времени, особенно в сельской среде. Это самый распространенный тип ансамбля устной традиции по всем регионам Беларуси вплоть до начала XX в. Существует он и сейчас, но встречается несколько реже. В некоторых местах Беларуси малые составы именуют большими. В частности, А. В. Скоробогатченко отмечает это в Белорусском Поозерье [303]. Здесь к большим ансамблям народных инструментов (исследователь имеет в виду музыкантов, у которых игра в ансамблях являлась главным источником

существования) относят ансамбли в составе скрипки, цимбал, баяна, бубна. Но мы такой состав не считаем большим. В художественной практике, как правило, бытуют квартетные и квинтетные ансамбли фольклорной традиции, которые относятся к ансамблям трюистой музыки. Такую точку зрения разделяет известный ученый И. В. Мацневский.

Ансамбли малого состава в исполнении более гибки и подвижны, их участники свободно владеют импровизацией. Однако главное их преимущество в том, что такие ансамбли дают возможность ярче услышать интонационно тембровые голоса. Вторая немаловажная особенность ансамбля малого состава – это передача голосов от одного инструмента другому. Например, основную мелодию скрипка передает гармонике, в это время скрипка исполняет побочную партию в нижнем регистре, а цимбалы аккордами ведут аккомпанемент.

Достоинства малого состава в его компактности, мобильности. Во время игры в любой аудитории не нарушается манера исполнения. Необходимо отметить, что сохраняется четкая синхронность ансамбля на больших или малых цезурах в русле народной артикуляции. Таким образом можно добиться сыгранности в ансамбле. Названные и другие преимущества ансамбля малого состава способствуют качественному исполнению любого произведения народного музыкального искусства.

Регионы Беларуси отличаются друг от друга традиционной исполнительской культурой, сложившейся, скорее всего, в зависимости от бытующих там музыкальных инструментов, а также от местных условий, что непосредственно влияет на формирование малых составов ансамблей. Показателен в этом плане ансамбль народной музыки «Грымота» Слонимского районного Дома культуры, созданный в 1990 г. Репертуар ансамбля состоит из известных белорусских мелодий и песен белорусских авторов. В программу включаются фольклорные произведения местного региона, перерабатываются старинные мелодии. Ансамбль «Грымота» стал лауреатом областного фестиваля фольклора и лауреатом фестиваля белорусской песни в г. Домброво (Польша).

К ансамблям малого состава относится и ансамбль «Капыляне» (художественный руководитель – А. Булакевич). Он организован в Копыле в 1995 г. при детской школе искусств и состоит из шести исполнителей. В репертуаре коллектива – фольклор разных регионов Беларуси, а также произведения белорусских композиторов.

Ансамблей малого состава в настоящее время, к сожалению, немного, но по качеству исполнения и профессиональному мастерству исполнители-музыканты малых ансамблей не уступают большим.

Ансамбли большого состава трюистой музыки существовали в традициях белорусского народа параллельно с малыми составами. Они создавались в определенных условиях с учетом способностей музыкантов. Постоянное функционирование большого состава, называемого оркестром, наблюдается в конце XIX – начале XX в. Большие ансамбли, как правило, созданные на договорной основе, обслуживали различного рода увеселительные мероприятия, обрядовые праздники и свадьбы, получая за это немалое вознаграждение. В большом ансамбле удваивались или даже утраивались голоса, и одна партия исполнялась несколькими музыкантами при четком функциональном разделении партии на группы (мелодия, аккордовое сопровождение, бас). Именно этот признак и дает основание для именованя оркестром большого состава ансамбля. В России кружок, созданный В. В. Андреевым в сентябре 1887 г., состоящий из восьми человек, назывался оркестром. Аналогичный подход к называнию больших ансамблей оркестрами существовал и в Беларуси. На это указывает И. Д. Назина. Она отмечает, что в местечках и селах функционировали народные ансамбли типа оркестра (их называли еще капеллами). Инструментарий таких оркестров включал 6–10 музыкальных инструментов: как правило, две скрипки, кларнет, гармошку, балалайку, контрабас, бубен и бразготку. Указанный состав оркестра характерен, например, для сел Дрогичинского района Брестской области. Трое цимбал, две скрипки, цитра, дудка, ложки и треугольник – эти инструменты использовались в сельской местности Червенского района Минской области; две скрипки, кларнет, корнет, гармошка и турецкий барабан – в Несвижском районе Минской области [239].

В настоящее время оркестры на территории Беларуси имеют большую популярность, чем раньше. Руководители любительских ансамблей стремятся расширить составы, включая в них не только классические инструменты, но и джазовые. Увеличение состава связано со стремлением достичь оркестрового звучания. Репертуар, исполняемый ансамблями, состоит не только из произведений устной, но и письменной традиции, включает произведения фольклорной традиции и сочинения современных композиторов России, Украины, Прибалтики. Увеличение состава инструментов диктуется разнообразной тембровой палитрой. Иногда возникает необходимость сближения различных тембров (например, в унисонных или октавных тематических произведениях) или, наоборот, акцентируется отдаленность и даже полярная противоположность на тембровом уровне, отвечающая противопоставлению или сложному сочетанию музыкально-звуковых образов. В большом составе с учетом особенностей жанра исполняемых произведений предоставляется возможность рас-

крытия индивидуальности каждого участника, что образует качественно новое тембровое звучание.

Ансамбли большого состава триостой музыки все чаще появляются на концертных площадках фестивалей народного творчества. Их исполнительское мастерство хорошо воспринимается слушателями и членами жюри разных конкурсов.

Ансамбль народной музыки «Рагнеда» Заславльского городского Дома культуры организован в 1996 г. (художественный руководитель В. А. Гинько, музыкальный руководитель С. В. Королев). В 1998 г. ансамбль принимал участие в международном фольклорном фестивале «Жыцень-98», а также в празднике в честь 55-летия освобождения Донбасса от немецко-фашистских захватчиков в г. Мариуполе. В составе ансамбля – 12 участников, которые играют на цимбалах, баяне, гармонике, флейте, дуде, скрипке, ударных инструментах. В основе репертуара – обработки белорусских, русских, еврейских народных мелодий, белорусские народные песни.

Тепло принимают зрители ансамбль народной музыки и песни «Радуніца», созданный в 1989 г. (художественный руководитель М. В. Туровец). С начала существования ансамбля в его репертуар включались лучшие белорусские народные песни и танцы, прежде всего записанные в Мозырском районе. Также в репертуаре ансамбля украинские и русские народные песни. В 1992 г. ансамблю «Радуніца» присвоено звание «Народный самодеятельный коллектив».

Ансамбль народной музыки «Жалейка» создан в 1997 г. под руководством В. А. Казака. Главное направление творческой деятельности коллектива – сохранение и развитие народных музыкальных традиций Витебского Поозерья. В составе ансамбля – 10 участников. Он имеет хороший набор инструментария (жалейки, цимбалы, скрипки, гармоники), преимущественно изготовленного руководителем ансамбля. «Жалейка» – лауреат Витебского областного тура Первого фестиваля народного творчества «Беларусь – мая песня».

В наше время ансамбли большого состава не называют оркестрами. В них используется тот инструментарий, который обычно действует в современной художественной практике. Следует подчеркнуть, что в репертуаре всех ансамблей, как правило, используются народные произведения граничащих с Беларусью соседних государств – России, Украины, Польши.

Главные задачи всех типов ансамблей Беларуси – качественное исполнение репертуара, профессиональное видение и слышание музыкальной ткани народного произведения, включение как можно большего числа участников в сферу народно-инструментального искусства. Эти задачи учитываются при подготовке специалистов художественного творчества в учреждениях высшего образования сферы культуры и искусств республики.

Бытование традиционных народных музыкальных инструментов и ансамблей

К числу основных традиционных народных инструментов Беларуси относятся лира, цимбалы, скрипка, дуда, басетля (виолончель), труба, рог, рожок, бубен и барабан. Их популярность варьировалась в разные исторические эпохи. Некоторые становились музейно-реликтовыми и исчезали, другие обрели новую жизнь. Так, особое, доминирующее положение со временем заняла гармоника. Кроме основных инструментов, нередко использовались дополнительные – мандолина, треугольник, гитара, кларнет. Менялись типы сольного и ансамблевого исполнительства. Летописные и архивные источники, исследования ряда музыковедов, этнографов, фольклористов, а также наши научные изыскания позволяют в определенной степени осуществить историко-теоретическую реконструкцию общей картины бытования и эволюции народных инструментов в Беларуси. Причем к числу популярных можно отнести не только классические традиционные народные инструменты, названные выше, но и экзотические ударно-шумовые инструменты, роль которых играют звучащие бытовые предметы: коса, пила, трещотка, качалка, маслобойка, сковорода, заслонка, подкова и др. В целом традиционные народные инструменты позволяют разносторонне показать жизнь и выразить музыкальными средствами особенности эмоционально-духовного склада народа.

В литературе описаны популярные в прошлом древние белорусские народные музыкальные инструменты – скрипка, цимбалы, дуда и труба [9, 238, 253, 255]. Они, безусловно, представляют особый интерес в научно-исследовательском плане, особенно в связи с тем, что еще недостаточно полно изучены, не показано их место в народно-инструментальной культуре. Названные инструменты вызывают интерес своей оригинальностью в звукоизвлечении, спецификой национально-тембрового колорита в ансамблевом исполнении. Более всего указанные особенности присущи дуде и трубе. Эти уникальные инструменты в течение XX в. не употреблялись в бытовой среде и только в конце XX ст. были возрождены и обрели популярность в любительских и профессиональных коллективах.

Обычно в работах тех или иных авторов характеристика музыкальных инструментов дается в связи с описанием народных обрядов, игр, праздников. Имеются отдельные работы по изу-

чению инструментария. В них и статьях очеркового характера по описанию быта белорусов содержатся определенные сведения о коллективном народно-инструментальном исполнительстве [88, 99, 115, 171, 238]. Однако традиционные народные инструменты и музыкальные ансамбли Беларуси еще недостаточно целостно и широко изучены и представлены в музыковедческой и этнографической литературе.

Наиболее ранние сведения по этой проблеме обнаружил А. А. Капилов. Он ссылается на «Лист великого князя литовского Сигизмунда-Августа к господарскому маршалку, старосте Оршанскому князю Андрею Одинцевичу» от 3 января 1566 г., в котором предписывалось взимать налоги с народных музыкантов-скоморохов: «А с людей волочащих, которые без службы мешкають, и теж с медведников, дудников, скрипников, и с каждого гудка и иных... по осьми грошей» [143, с. 5]. Такие сведения представляют большой интерес, так как проливают свет на один из наименее изученных вопросов древней народно-музыкальной культуры Беларуси.

В русской этнографической литературе впервые было обращено внимание на народные обычаи (обряды с определенным символическим значением) как на объект серьезного историко-этнографического изучения в 1840-е гг., когда образовалось Русское географическое общество (с отделением этнографии), деятели которого составили теоретическую программу исследований. Главным предметом изучения являлись народные обычаи и обряды, в которых в художественной форме были запечатлены прошедшие исторические периоды. Наиболее полно эта проблема разрабатывалась видными деятелями и учеными белорусской культуры О. Е. Миллером, П. А. Гильтебрандтом, П. В. Шейном, Э. А. Вольтером, В. А. Мошковым, А. К. Киркором, А. Е. Грузинским, Н. Я. Никифоровским, Н. А. Янчуком и др. Некоторые из них являлись членами Русского географического общества, в их числе О. Е. Миллер, П. А. Гильтебрандт, Э. А. Вольтер, А. К. Киркор, Е. Р. Романов. Они собрали и проанализировали множество фактов, относящихся к музыкальной культуре Беларуси XIX–XX вв., преимущественно к бытовой и семейной жизни крестьян (обряды и песни).

Материалы, собранные Е. Р. Романовым по этнографии Гродненской губернии, включают пословицы, загадки, обрядовые песни: колядные, пасхальные, весенние, летние, крестинные и свадебные (в последних используются музыкальные народные инструменты) [287]. Особый интерес представляет сборник из 180 малорусских и белорусских народных песен Могилевской губернии, Гомельского уезда, Дятловской волости. Они записаны в 1911 г. для голоса Зинаидой Радченко и являются собственностью составительницы.

Сведения о латышском племени Витебской губернии в 1850 г. собрал и снабдил объяснениями Э. А. Вольтер [62]. В сборнике размещены в календарном порядке песни, которые поются во время сельскохозяйственных работ на поле, сенокосе, пастбище или дома, а также приуроченные к определенным дням и временам года. Кроме того, в сборнике описаны обряды, верования, приметы и прибаутки белорусских латышей, сопровождаемые народной музыкой.

В работе Н. К. «Заметки о г. Борисове и его уезде», помещенной в «Памятной книжке Виленского генерал-губернаторства на 1868 год», отмечены некоторые особенности народного творчества уезда по сравнению с другими уездами Беларуси: пассивное отношение к пению, а также простота изложения мелодии [235]. Автор подчеркивает, что «из танцев видел только, как откалывали трепака и польку». Скрипка (скрипица), бубен, а подчас и сковорода составляли арсенал музыкальных инструментов крестьян. Если сравнивать этот район с Пинщиной, то, по наблюдениям Д. З. Шендрика и М. В. Довнар-Запольского [343], духовная жизнь на Пинщине богаче и характеризуется некоторыми особенностями. В частности, исследователи выделяют значимость лирической песни, отмечают, что «музыкальность составляет выдающуюся черту в характере пинчука» (многие певцы и певицы обладают прекрасными голосами, звучными и сильными), жители Пинщины с большой любовью относятся к музыкальным инструментам, изготовленным из вербовой коры и других материалов.

Ценные сведения о народно-музыкальной культуре Беларуси были собраны Н. Е. Анимелле в 1854 г. В его статье «Быт белорусских крестьян» [9] описаны два вида праздника – толока мужская и толока женская, отмечены самые распространенные крестьянские увеселения – деревенские ярмарки-кирмаша (в течение года их бывает до 10 и более); показана увеселительная деятельность корчмы по воскресным дням и по праздникам. Приведены интересные сведения о ярмарке, которая издревле ежегодно проводится в каждой деревне или в нескольких деревнях вместе. Ярмарка длится обычно три дня и сопровождается песнями, танцами и музыкой (правда, используются только скрипка и дуда). В статье рассматриваются и другие крестьянские «веселки».

Ряд ученых стремились по возможности детально систематизировать материал в сфере обрядового круга, который начинал и завершал крестьянский год. Так, для профессора М. В. Довнар-Запольского, исследовавшего обряды и обычаи белорусов от рождественских святок до обрядов, относящихся к жатве, объектом изучения явились преимущественно обрядовые песни и тан-

цы. В качестве единичных примеров им были даны краткие описания образа жизни «музыки», «дударя», «лирника», их участия в игрищах и праздниках [100].

Среди других работ, представляющих ценность при изучении песен и танцев белорусского народа дооктябрьского периода, следует назвать труды В. Ф. Ставровича [314], А. Овича [259], действительного члена Русского географического общества А. К. Киркора [154]. В работе А. К. Киркора «Этнографический взгляд на Виленскую губернию» рассматриваются «увеселения славянского племени». Указывается, что, кроме известных праздников – «дожинок», «святых вечеров», «каляд», «купалы», народ отмечает свадьбы и крестины, воскресные и храмовые дни. Автор познакомился с распространенными танцами «Жаніцьба Цярэшкі», «Падушачка», «Мяцеліца», сопровождаемыми хоровым пением в унисон или скрипкой и дудой (в некоторых местах – балалайкой) [154].

Интересные сведения о музыкальных инструментах, песнях и танцах приведены в материалах К. Т. Аникиевича [8]. Описание северной окраины Могилевской губернии (Сенненского уезда) – первый опыт системной исследовательской работы по вопросам особенностей народного творчества данного региона.

Большой вклад в становление системного метода исследования народно-инструментальной культуры Витебской губернии сделал Н. Я. Никифоровский [253]. Он дал классификацию древнего народного инструмента дуды по разновидностям изготовления и звучания, а также с учетом ее территориальной распространенности среди крестьян Витебской губернии. Интересные данные приводятся автором о возможности коллективного исполнения среди скрипачей. Обращается внимание на специфическую сложность ансамблевой игры в связи с изготовлением этого инструмента в разных тональностях. Отмечаются бытование детского инструментария и преемственность (от детского возраста до зрелого) в среде народных скрипачей и дударей. Ученый рассказывает об изготовлении скрипки народными умельцами, закреплении танцевальной, вокальной, инструментальной форм исполнительства.

Впервые попытка целостно проанализировать народные музыкальные инструменты Беларуси была сделана крупным ученым-инструментоведом Н. И. Приваловым. Его очерк «Народные музыкальные инструменты Белоруссии» (1941) является методологической основой для многих исследователей современного периода. Автор сравнивает музыкальные народные инструменты Беларуси и других славянских народов и приводит краткие сведения об ансамблях народных инструментов – трюистой музыке. Даются примеры разных составов ансамблей, характеризуется

кукольный театр Беларуси с музыкально-инструментальным сопровождением [277]. К этой теме также обращается в 1941 г. и музыковед В. М. Беляев. В его работе «Белорусская народная музыка» впервые дана характеристика важнейших направлений белорусского песенного творчества. Автор рассматривает его звукоряд как основу мелодического развития. Ввиду отсутствия записей народной инструментальной музыки в качестве примеров использованы вокальные и танцевальные песни «Лявоніха», «Бульба», «Янка». Приводятся сведения о древних белорусских духовых инструментах флейтового и кларнетного типа и различных видах белорусских народных инструментальных ансамблей [33].

В названных публикациях помещены белорусские народные песенно-танцевальные наигрыши, собранные авторами в специальных фольклорно-инструментоведческих экспедициях в разных этнографических регионах Беларуси. Самыми популярными и широко распространенными народными музыкальными инструментами на традиционных обрядовых торжествах, вечеринках, гуляньях, забавах являлись дуда, дудки (парные, одиночные), посвистульки, скрипка, цимбалы, гармоника, басетля, лира. Именно эти традиционные музыкальные инструменты прочно вошли в бытовое музицирование. Народные музыканты выступали и в замках панов. Такую сцену описывает Я. Колас в поэме «Сымон-музыка»: «Тут музыкі – лознік гібкі — // Падымаюць хто кларнет, // Хто басэтлю, а хто скрыпкі, // Каб аздобіць той банкет. // Як утнулі ж, як уцялі // З дысканта, а хто з баса, // Аж, здаецца, задрывалі // Лісці, дзерава краса».

Большую роль в проведении различного рода праздников играл скрипач, или «музыка». Н. Я. Никифоровский отмечает: «Все же вообще стараются придать ласкательную форму имени “музыки” – Миколайко, Сазонько, Зиновейко, хотя этому Миколайке, Сазоньке, Зиновейке истекает добрых 40 лет». Кроме того, пользуются авторитетом среди богатой молодежи те скрипачи, которые профессионально владеют музыкальным инструментом. Их обычно называют в народе «знатными музыками» [253, с. 189]. «Кто играет все “плясы” и любую песню, кто умеет “дылікаціць” игру, т. е. делать быстрые “переборы”, тот может рассчитывать на большую и лучшую часть нанимателей» [253, с. 191]. В поэме Я. Коласа «Сымон-музыка» главный герой – скрипач Сымон. Его скрипка в поэме – словно волшебный инструмент, голос души: «І цікава была скрыпка, // Як бы ў ёй быў хтось жывы: // Мнагаспеўна, звонка – гібка, // Бы выказвала славы, // Як на струнах смык бывала // Ручка здольная вяла: // Добра гэта скрыпка грала // І звінела, і гула». Музыкант-скрипач играл вдохновенно: «І пальецца з-пад смыка // Гоман песні, віхар полькі, // Вір бурлівы “казака”». Отметим, что Я. Колас играл на скрипке, а Я. Купала любил танцевать польку.

В работах исследователей часто встречается выражение «танцевали, пели под скрипку или дуду». Можно сделать вывод, что использование одного инструмента, скрипки, на том или ином празднике было закономерным явлением (исключая возможности совместного исполнения с дудой). Подтверждает это Н. Е. Анимелле, он пишет: «По вечерам в зимнее время иногда собираются по несколько мужчин и женщин в одну избу, поют, играют на скрипке либо на дуде и пляшут» [9, с. 242]. А. К. Киркор дополняет эту мысль: «Пляски и пения сопровождаются (если есть возможность) скрипкой или дудой-мацьянкой» [154, с. 172]. Такое раздельное использование главных музыкальных инструментов – скрипки и дуды – объясняется, видимо, следующим. Во-первых, недостаточным количеством музыкантов среди крестьянского населения; во-вторых, их конкуренцией и даже ревностным отношением друг к другу (скорее, превалирует второе). В этой связи Н. Я. Никифоровский тонко подмечает: «Обыкновенный “дударь” не боялся “музыки”, т. е. скрипача, но он всегда считал свое дело проигрышным... поэтому каждый хотел общего внимания к нему и его инструменту, а не часть внимания» [253, с. 191]. Продолжая эту мысль, Д. З. Шендрик и М. В. Довнар-Запольский пишут о значимости скрипача в обществе: «Даже простое появление “музыки” в деревне вызывает к нему всеобщее внимание, и он всегда может быть уверен, что в воскресный день и даже под праздник получит обильное угощение» [343, с. 191]. Необходимо подчеркнуть, что ни одно увеселительное сборище не обходилось без скрипача. Он обычно охотно, без всякого предварительного договора принимал приглашение, будучи заранее уверен в вознаграждении.

Известно, что на традиционном обряде празднования Светлого Христова Воскресения (Пасхи) волочebники обходили с песнями господские и крестьянские дворы, прославляя праздник. В каждой местности ритуал этот проходит по-разному. Но основной художественный стержень обряда один и тот же для всех регионов. Так, в 5-м томе «Записок Императорского Русского географического общества по отделению этнографии», опубликованных в 1873 г. под руководством О. Е. Миллера и П. А. Гильдебрандта, отмечается: «В Витебской губернии толпа волочebников составляется из записных любителей волочebничанья, весельчаков, небогатых крестьян, и нередко человек до тридцати. Собравшиеся в условный пункт волочebники назначают из среды своей двух должностных лиц: “пычинальника” и “механошича”. На обязанности первого лежит распоряжаться поющими и начинать пение. Вместе со скрипачами “пычинальник” поет песню, остальные – только припевая. Однако в Каменской волости Лепельского уезда по количественному составу группы волочeb-

ников доходят до пяти человек. Волочebники еще во время Великого поста стовариваются, кому быть пычинальником (запева-лой), кому механошичем (т. е. ходить с мешком для сбора жалованного хозяевами). Из своей же среды они выбирают двух “подхватников” и музыканта-скрипача. Обычно “пычинальник” подходит к окну и поет песню, каждый стих песни подхватывают все его товарищи с аккомпанементом скрипки» [116, с. 359].

Издревле известен популярный музыкальный инструмент дуда. Она была самым распространенным музыкальным инструментом на территории Беларуси. В результате анализа литературных источников И. Д. Назина приходит к выводу, что дуда была известна в Беларуси уже в XV в., а не в XVI в., как это принято считать [238, с.120]. Территория ее распространения – Витебщина, северо-западная и восточная части Минщины, северная часть Гродненщины. П. В. Шейн писал: «Из музыкальных инструментов в прежнее старое время для танцев больше всего были в ходу дуда и скрипка, и преимущественно первая, как о том свидетельствуют сами песни. Без дуды и веселье было не веселье, и ноги не так двигались» [341, с. 34].

Многие исследователи XIX в. приводят подробные сведения о конструкции дуды, способе ее изготовления, функциях инструмента в жизни белоруса.

Дуда бывает корпусной и бескорпусной. По способу звукоизвлечения может быть одногучной, двух-, трех – и даже семигучной (мацьянка). Следует отметить, что мацьянка сложна по своей конструкции и изготовлению, поэтому она менее распространена на территории Беларуси. По словам Н. Я. Никифоровского, «даже в самом “гнезде дударства”, окрестностях Витебска, встретить “мацьянку” довольно трудно» [253, с. 178].

Можно привести несколько примеров внешнего описания дуды и ее музыкально-исполнительских возможностей. Известные этнографы Д. З. Шендрик и М. В. Довнар-Запольский отмечали, что дуда состоит из кожаного мешка, видом своим напоминающего бычий пузырь или бурдюк: в верхнюю часть, образующую небольшую шейку, вставляется деревянная трубочка, служащая для вдувания в дуду воздуха. Когда дуду наполняют воздухом, ее запирают особым клапаном или сворачивают шейку. На нижней части корпуса, противоположной «соске», выставляется другая деревянная трубочка – перебор (около восьми вершков длиной) с шестью клапанами на лицевой стороне и одним на нижней. В его головку (она находится внутри корпуса) вставляется пищик из крепкого пера. Кроме того, в перебор вставляются два «гука», т. е. длинные трубочки неодинаковой длины, которые из перебора идут в корпус дуды [343, с. 197]. Такая дуда дает октаву звуков простой гаммы. Музыковед В. М. Беляев приводит интерес-

ные данные, сравнивая жалейку и дуду. Разница их заключается в том, что при игре на жалейке ее основной звукоряд может быть расширен вверх путем усиления вдувания воздуха в инструмент. При игре же на дуде получается двухголосие с органным пунктом, издаваемым специальной бурдонной трубкой дуды, обычно настроенной на квинту ниже основного тона мелодической трубки этого инструмента [33]. Таким образом, дуда является усовершенствованной жалейкой за счет присоединения к ней воздушного резервуара или меха из шкуры козы или овцы.

Дуда в России была более простой конструкции. Очевидно, это связано с довольно ранним периодом ее бытования. Верхнее отверстие в дуде не заделывается, а вместо полукруглой дырочки прорезается небольшой язычок. На дуде играют, как и на свирели, вдувая в верхнее отверстие свистка воздух и перебирая пальцами отверстия. Нужно заметить, что дуда играет не только тогда, когда в нее дуют, но и когда перестают дуть, для этого нужно сжимать мешок, чтобы скопившийся в нем воздух выходил в отверстие и через него – в свисток. Играя на дуде, одной рукой перебирают отверстия свистка, когда же сжимают мешок под мышкою, то перебирают их обеими руками. Изготовление резервуара, т. е. корпуса дуды, почти совпадает с белорусской дудой, однако форма ее несколько иная. Принцип звукоизвлечения идентичный, но ограничены возможности исполнения песенно-танцевальных наигрышей из-за единственного свистка (т. е. свирели) всего с несколькими отверстиями [279, с. 270].

Н. Е. Анимелле описывает дуду другой конструкции, усовершенствованной: «Дуда – духовой музыкальный инструмент, обыкновенно собственного изделия играющего, есть не что иное, как сшитый из кожи продолговатый пузырь величиною с самого большого гуся и почти с такою же, как у гуся, шеєю, в которую укрепляется верхним концом жалейка – небольшая (вершков шесть в длину) дудочка с загнутым широким отверстием внизу, наподобие табачной курительной трубки с чубуком; в другом конце пузыря, т. е. там, где у гуся хвост, укреплена дудка-роговня – весьма большого размера, длиною в аршин и толщиною в руку; там же, где у гуся спина, прикреплена к пузырю маленькая дудочка вершка в три длиною и в палец толщиною, называемая “соплом”. Принимаясь играть на дуде, музыкант берет пузырь под мышку левой руки и, надувая посредством “сопла”, вместе с тем берет в обе руки жалейку и производит тоны, перебирая пальцами по находящимся в ней дырочкам, которых числом семь; роговня же висит у него между ног или лежит на коленях и беспрестанно ревет вместо баса. Дуда представляет то удобство, что играющему не надобно дуть безостановочно: надув однажды пузырь, он после только слегка подбавляет туда духу,

пожимая пузырь рукою, так что, не прерывая игры, может проговорить несколько слов» [9, с. 245–246].

Несмотря на широкое распространение музыкального инструмента, дуда стала постепенно утрачивать значимость и все реже встречается на игрищах, весельях, вечеринках. П. В. Шейн писал: «Дударь в старину, еще не очень далекую, пользовались большим почетом в народе; их было очень много, по свидетельству местных старожилов, они составляли целые сплоченные артели. Теперь же встретить их в северо-западных губерниях – это такая же редкость, как в Малороссии кобзаря или лирника» [341, с. 34].

На наш взгляд, это можно объяснить двояко. Во-первых, следует предположить неизбежное вытеснение дуды скрипкой, а также появившимся комплексным музыкальным инструментом – гармоникой. В связи с этим распространенность дуды могла резко снизиться. Во-вторых, дуда во многом отличается от других народных инструментов сложностью изготовления. В связи с особой конструкцией инструмента дударь чувствовал дискомфорт при участии в массовых бытовых праздниках. Кроме этого, дударь редко играл в составе ансамбля с другими традиционными народными инструментами.

В результате дуда – традиционный музыкальный инструмент, выражавший сущность национальной музыки белорусских крестьян, – постепенно стала уходить на второй план и уступила место скрипке и гармонике. Однако название музыканта «дударь» осталось традиционно за скрипачами и гармонистами. По данным Н. Я. Никифоровского, «добродушный “дударь” подарил свое имя скрипачу и гармонисту, под каковым именем народ знает того и другого, хотя скрипку и гармонику называет собственными их именами». П. В. Шейн также отмечал, что «дударь уступил место скрипачам или скоморохам». Он писал: «Приглашают “дударей”, т. е. играющих на скрипках, для чего иногда устраивается складчина для найма избы и на уплату “дударям”» [341, с. 34].

Итак, во всех народных праздниках принимали участие скрипачи или дударь (отдельно или вместе). Ввиду отсутствия музыкантов традиционные танцы сопровождались иногда песнями различных жанров. По классификации П. В. Шейна, они подразделяются на дударские, застольные, плясовые. Последние делятся на плясовые характерные, сопровождаемые выделыванием разных фигур (напоминающих последнюю фигуру кадрили), как, например, «Мяцеліца», «Падушачка» и прочие, и разного рода припевки (в некоторых местностях – «скакухи», «скакушки», «плясушки» т. д.). Однако часто наблюдается коллективное исполнение танца в сопровождении песни и музыкальных инструментов в форме ансамбля [341, с. 108]. Подтверждением служит

пример, засвидетельствованный М. В. Довнар-Запольским: «Как только раздаются музыка и песня, начинается настоящая метелица. Движение пар сопровождается мерным потоптыванием в такт дуды или скрипки. Танцующие все время поют разухабистую песню: “Курьць, веіць мяцеліца. Чаму стары ня жэніцца? Як жа яму жаніцца? Усе будуць дзівіцца. Ух, ух, уха-ху!”» [100, с. 313].

Таким образом, белорусский инструментальный фольклор тесно связан со многими жанрами и видами народного творчества. Интенсивный процесс формирования репертуара и развития народно-инструментального музицирования происходил на основе песенно-танцевальных наигрышей северо-западного населения Беларуси. Народное музицирование XIX в. имело два основных направления. Первое направление – сольное исполнительство народных музыкантов, в этом случае в репертуар часто входили дударские, плясовые, волочebные, свадебные, колядные песни, широко распространенные и прочно закрепившиеся за отдельными музыкальными инструментами. Второе направление – активная форма музицирования – ансамблевое и вокально-инструментальное. Должно быть, музыкантов привлекал коллективный характер народно-инструментального исполнительства, присущий народно-инструментальной культуре с древних времен. В частности, М. И. Имханицкий отмечает эту тенденцию: «Подтверждения коллективности древней русской инструментальной музыки представлены в летописях, а также в иконографических материалах – фресках, миниатюрах, в рукописных книгах, иконах. И хотя многие из этих источников имеют, как правило, религиозное содержание, в них, несомненно, отражены особенности социального и культурного уклада того или иного времени и, в частности, характерные черты бытового музицирования» [127, с. 13].

Если в общих чертах охарактеризовать белорусские народные инструментальные ансамбли XIX – начала XX в., то можно проследить следующее: техническую неравнозначность музыкальных инструментов, входящих в состав народных ансамблей; стремление всех известных музыкантов играть основную мелодию, придерживаясь стиля простейшей подголосочной полифонии; отсутствие стабильного инструментального состава (за исключением трюистой музыки).

Исследование народного инструментария тесно связано с классификацией видов народных ансамблей. Первые попытки классификации были сделаны в XIX в. на основе исторических источников, связанных с описанием традиционных обычаев обрядового типа. В 1928 г. классификацию народных ансамблей трюистой музыки предложил Н. И. Привалов: а) скрипка, бубен,

цимбалы; б) две скрипки и виолончель, басетля – виолончель; в) скрипки, цимбалы и кларнет (жалейка); г) несколько скрипок, басетля – виолончель, иногда и скрипичный контрабас. Последний состав имел самое широкое распространение.

В. М. Беляев в 1937 г. дает несколько иное сочетание музыкальных инструментов в ансамблях: «Типичными видами белорусских народных ансамблей можно считать: а) ансамбль из скрипки, цимбал и бубна; б) ансамбль из двух скрипок и баса (с бубном и без бубна); в) ансамбль из скрипки, жалейки (или дудки, или волынки, или кларнета) и цимбал (с бубном и без бубна)» [33, с. 143].

Классификации, предложенные Н. И. Приваловым и В. М. Беляевым, строились по принципу формирования ансамбля с учетом основных, распространенных народных музыкальных инструментов в Беларуси, т. е. скрипки, цимбал, гармоники, балалайки. «Типичны ансамбли из двух инструментов, в которых к скрипке могут присоединяться соответственно бубен, еще одна-две скрипки, басетля, цимбалы, кларнет, гармоника; к цимбалам – гармоника, окарина, тарелки; к балалайке – скрипка, мандолина, гитара; к гармонике – треугольник, а в последние десятилетия и кларнет. Большой популярностью пользуется ансамбль, состоящий из скрипки, цимбал, гармоники и турецкого барабана» [276, с. 32].

В традиционных ансамблях народных инструментов, бытующих среди белорусских крестьян, обращает внимание тот факт, что они подразделяются по инструментальному составу на однородные и разнородные, т. е. смешанные группы, составляющие ансамбли из двух и более музыкальных инструментов, имеющих высотный звукоряд. В состав ансамблей часто вводятся ударно-шумовые инструменты (бубны, барабаны, сковорода, коса, за-слонка, ручная маслобойка, била, трещотки, качалка, подкова, пила). Такие ансамбли получили широкое распространение во второй половине XIX в.

Нетрудно предположить, что однородные и смешанные группы музыкальных инструментов преимущественно состояли из дуды, скрипок, цимбал и позже гармоник, т. е. основных музыкальных инструментов, разных по количественному составу. Н. Я. Никифировский в работе «Очерки Витебской Белоруссии. II. Дударь и музыка» употребляет слово «скупіцца» – соединяться для игры. Соединившихся для игры называли еще и «спарившиеся музы́ки» [253, с. 191]. Речь идет о существовании однородных и разнородных ансамблей на различных весельях. «Ищущие “плясов и скоков” охотнее пойдут туда, где играют вдвоем и где, в дополнение, есть бубен и подкова, заменяющая стальной музыкальный треугольник. Ввиду этого два “музы́ки”

стараются “скупіцца”, соединиться для игры, “стаць да пары”: один из них, с лучшей выправкой, “дзяржыць вярхі”, а другой, начинающий, только “басуець”, т. е. держит втору. Если оба “скупившиися музыкі” равномерны, т. е. одинаково могут “дзяржаць вярхі і басуваць”, то, во-первых, такой подбор является наиболее желательным, а во-вторых, они распределяют заработки равномерно». В данном случае имеются в виду скрипичные ансамбли, но на практике встречались также и ансамбли дударей, несмотря на их коллективную исполнительскую сложность. Однако чаще всего в традиционном исполнительстве народных ансамблей использовались разнородные, т. е. смешанные, ансамбли.

П. М. Шпилевский также наблюдал своеобразный состав ансамбля: цимбалы, варган, гитара и бубен. Такой вид ансамбля был менее распространен среди крестьян, однако имел место на территории Беларуси.

Репертуар народных ансамблей в основном состоял из песенно-танцевальных наигрышей. И если некоторые авторы утверждают, что народных инструментальных произведений не существовало, то следует иметь в виду, что популярная народно-танцевальная музыка, уходящая корнями в быт и культуру белорусского народа, является составной частью инструментального репертуара и прочно закрепились в бытующих ансамблях.

Барабан использовался у белорусских крестьян в народно-инструментальном ансамбле. Самое примечательное в нем то, что он является метроритмической основой разных составов народно-инструментальных ансамблей, независимо от количества инструментов. Барабан или бубен встречается в следующих составах народно-инструментальных ансамблей: одна, две скрипки, барабан; гармошка, барабан; труба, рожки, барабан; дуда, барабан; басетля, барабан. Когда в составе ансамбля отсутствует барабан или бубен, то вместо них используются ударно-шумовые инструменты: сковорода, литовка или заслонка.

Аккомпанирующая основа в белорусском ансамбле – ударные инструменты, и в первую очередь барабан и бубен. Часто они ритмически контрапунктируют главной теме. Ритмы ведущей мелодии и партии ударных инструментов совпадают. Барабан может аккомпанировать не только инструментальному наигрышу, но и песне. О виртуозных возможностях исполнительских приемов на бубне в составе ансамбля или с солистом свидетельствуют многие источники XIX в. [345, с. 76].

Труба в Беларуси известна не только как музыкальный инструмент: она выполняла и религиозно-культовую функцию. С древних времен ее изготавливали из дерева, деревянной коры или жести. Некоторые исследователи утверждают, что жестяная

труба встречается только у славян. В частности, В. А. Мошков отмечает, что чешский экземпляр такой трубы из Брезницы Писецкого округа сохранился в частной коллекции профессора Варшавского университета Ф. И. Лесборы. Он пишет: «В Царстве Польском нам случилось видеть жестяную трубу под названием “тромба” у пастухов в близлежащих окрестностях города Соколова (в дер. Воеводка) и в окрестностях города Полоцка» [227, с. 327]. На территории нынешней Беларуси в середине XIX в. и позже жестяная труба бытовала в Речице и в ближайших окрестностях Минска, а также в Шклове. Следует отметить, что трубы из жести постепенно заменяли деревянные. Практика показывает, что в большинстве своем у белорусов бытовала деревянная труба и, бережно передаваясь из поколения в поколение, дошла до наших дней.

Размеры деревянных труб бывали от 40–50 см до двух метров. Звукоизвлечение происходило, как и на обычных известных духовых инструментах, т. е. нагнетанием воздуха через мундштук. При этом требуются значительные усилия исполнителя для воспроизведения звука, который прослушивается на расстоянии нескольких километров в округе. Звук прямой и грубый, но обладает особой приятной тембральной окраской, присущей и другим подобным музыкальным инструментам (например, барбенио – литовский деревянный народный инструмент).

Такие трубы (о них мы говорили выше) в народе назывались пастушечьими, потому что изначально их применяли пастухи. Для сигналов было достаточно извлечения двух–трех тонов, без дополнительных звуковых отверстий на трубе. В процессе эволюции расширились и исполнительские возможности трубы, использование в процессе художественного творчества.

В Беларуси отмечается несколько названий пастушечьей деревянной трубы: сурма, рог и др. Рог изготавливается из дерева, но внешний вид такой трубы рогообразный.

Обычай, связанные с использованием трубы, многообразны. К ним можно отнести, например, празднование проводов лета, т. е. осенние праздники от Ильи до Покрова. Полешуки трубят «на смеркании», в момент поспевания гречихи, при сборе крестьян на охоту и т. д.

Постепенно древние традиции утрачивались, и труба приобретала новые качества уже как самобытный музыкальный инструмент, который не только выполнял функционально-знаковую роль, но и получил статус развлекательного музыкального инструмента. На нем стали звучать вальсы, марши, польки и белорусские народные песни. В некоторых местах Беларуси пастушечьи трубы уже входили в состав народных ансамблей как полноценные инструменты.

Пастушечья деревянная труба чаще всего применялась в быту крестьянина, однако в конце XIX в. ее развлекательная функция еще сохранялась. Так, на больших праздниках трубачи устраивали соревнования, в их исполнении звучали песни, вальсы, польки и некоторые пастушеские сигналы. Труба входила и в малые составы ансамбля. Несмотря на такой своеобразный состав (гармонь, труба, бубен), ансамбль звучит довольно интересно. Труба вносит особый тембральный колорит и тем самым обогащает ансамбль, отчего и пользуется большой популярностью среди белорусов. Кроме таких ансамблей, существовали и однородные оркестры, состоящие только из труб [227].

В XIX в. в белорусской деревне функцию своеобразного музыкально-инструментального общения выполняло питейное заведение – корчма, непременная принадлежность каждого белорусского села.

Я. Колас в поэме «Сымон-музыка» описывает веселье в корчме: «Тут ігрышчы адбывалісь // Перад святамі зімой, // І трасліся, калыхалісь // Сцены, дошкі пад нагой». Для молодых танцоров это была радость: «Танцавалі маладыя, // Весяліліся, пілі, // Для іх скокі, гульні тыя // Многа радасці няслі». Для музыканта-скрипача, играющего в корчме, это был тяжелый, порой нерадостный труд: «А Сымонка, як пракляты, // Ім да трэціх пеўняў граў, // Толькі ён не ведаў свята, // Светлай радасці не знаў. // Без ахвоты – захаплення // Ускідала смык рука; // Не хапала і цярпення, // Сіл падчас у бедака // Граць праз цэлых тры гадзіны // Несканчоную кадрыль; // Марнаваўся век дзяціны, // Талент друзіўся на пыл».

Нередко в селе по договоренности с каким-либо хозяином подбиралась свободная хата, где на вечеринках можно было повеселиться. Это были своеобразные «клубы». Э. А. Вольтер пишет: «У белорусских латышей на вечеринках встречается молодежь (в корчмах). Впрочем, эти вечеринки, именуемые у них клубами, посещают не одни молодые люди, но и старики с семьями». Молодые и люди среднего возраста на таких вечерах обычно увлекались танцами, чаще танец сопровождался песней: «Зайграйце музыкі, у мяне брыжы вялікі! Мяне хлопцы любілі, бо мне брыжы купілі» [62, с. 147]. В поэме Я. Коласа «Новая зямля» дается шуточное описание веселья в народной хате: «Хадзі, хата, хадзі, печ! Не шкадуў жа сваіх плеч! // Я найму дудару, // Дударыка-камара. // Грай, дударыку, грай! // А ты, муха, выцінай // Грай на скрышцы, сляпень, // На басэтлі, авадзень! // Чмель, у бубен бубні! // Шэршань, песню утні!»

В очень редких случаях музыкантов нанимал корчмарь, а в большинстве своем их приглашала молодежь и весьма щедро угощала за музицирование. Это показал, в частности, Я. Купала

в комедии «Паўлінка»: «Пры сцяне ад бакоўкі сядзяць два музыкі і, зводзячы інструменты, ціха перагаворваюцца між сабой». Павлинка угощає их чаем. Хозяйка (Альжбета) угощает гостей: «Старайцеся, госцікі, старайцеся! Вось – сыр, масла, вяндрліна! Такі ж трохі папрацавалі каля полькі ды лявоніхі!» После танцев Степан обращается к музыкантам: «Што ж, каханенькія, родненькія, зайграйце, калі ласка, яшчэ штоколецы на адыходнае дарагім госцікам <...> Музыкі іграюць марш. Госці адзяваюцца, развітваюцца і выходзяць. За імі – музыкі».

Несмотря на различные составы инструментария ансамблей, даже если они состояли из скрипки и бубна (которые встречались чаще всего), «корчемное веселье» носило атмосферу повышенного эмоционального накала и длилось на протяжении нескольких часов: под звуки музыкантов песня сменялась танцем, танец – песней. Культивировались богатство и разнообразие мелодических вариантов белорусских песенно-танцевальных мелодий.

Кроме рассмотренных стародавних народных музыкальных инструментов, на которых играли в конце XIX в. и в XX в., нам хорошо известны колесная лира и цимбалы. Эти популярные музыкальные инструменты в прошлом были широко известны многим народам Центральной и Западной Европы. Каждый из инструментов имел свою функцию. Колесная лира больше использовалась как сольный инструмент среди лирников и выполняла функцию аккомпанирующего инструмента в сопровождении пения духовных стихов. Однако следует отметить, что она использовалась и как аккомпанирующий инструмент при исполнении произведений многих фольклорных жанров.

Вместе с тем нет сведений об использовании колесной лиры в сочетании с другими инструментами. Можно предположить, что она могла быть использована в дуэте или больших составах однородных ансамблей лирников, особенно семейных.

Цимбалы, насколько нам известно, выполняли основную функцию в ансамблях трюистой музыки в качестве аккомпанирующего инструмента и иногда выступали как солирующий инструмент. Последнее объясняется двумя причинами: во-первых, звучания одного инструмента для сопровождения массового веселья недостаточно, во-вторых, в связи с отсутствием аккомпанемента в момент исполнения главной мелодии она звучит слишком примитивно, и при этом ощущается недостаточная яркость звучания. Поэтому чаще можно было встретить дуэт цимбалистов: первые цимбалы исполняют главную партию, а вторые – аккомпанирующую. Чаще всего цимбалы функционируют в малых или больших смешанных ансамблях.

Цимбалы зафиксированы учеными в народной музыкальной культуре на территории Беларуси в XVI–XVIII вв. Возможности

цимбал как музыкального инструмента очень ценил И. И. Жинович. Он писал: «Нужно рекомендовать постепенную полную замену старинных примитивных цимбал с ограниченными исполнительскими возможностями на усовершенствованные цимбалы для создания таких оркестров, где были бы представлены все нужные для оркестра голоса – примы, альты, тенора, контрабасы» [113]. Усовершенствование уникального национального инструмента и было осуществлено И. И. Жиновичем, выдающимся музыкантом-исполнителем. В настоящее время цимбалы звучат в Национальном академическом народном оркестре Республики Беларусь, который носит его имя. Руководит оркестром профессор М. Козинец.

На заре существования цимбалы, в отличие от других традиционных инструментов, использовались как ансамблирующий инструмент. Есть сведения, что цимбалы в Словении часто входили в состав ансамблей, где были скрипка, дудки (свирили), гудок, контрабас.

В XVI–XVIII вв. инструментальная музыка заняла значимое место в быту белорусских магнатов, поэтому и в городах появилось большое количество музыкантов, в том числе и цимбалистов. И. Д. Назина ввела в научный оборот материалы, собранные в исторических источниках. Из них видно, что среди профессий, известных в городах второй половины XVII в., была и профессия цимбалиста. На основании «Мемуаров» минского воеводы К. Завиши, написанных около 1712 г., И. Д. Назина сообщает о составе «минской музыки» и ее репертуаре [239, с. 35].

Знакомство с развитием цимбального искусства в конце XIX – начале XX в. убеждает, что исполнительское мастерство на цимбалах достигло высокого профессионального уровня в сольном и ансамблевом значении.

Сведения о колесной лире встречаются в источниках начиная с IX в. [274]. А. А. Банин отмечает, что колесная лира имела названия *кинар*, *лыря*, *рыле*. Такие же названия есть в надписях на народных лубочных картинках [18, с. 66]. Н. И. Привалов пишет, что «свидетельства Маскевича, Берынды и народные русские картинки не оставляют сомнения, что в XVI–XVII вв. лира была известна и великорусскому народу, однако более всего ее распространение наблюдается на Украине, а затем в Беларуси» [274, с. 34–35].

В колесной лире в Беларуси, как и в других странах, употреблялись жильные струны, выделанные из бараньих кишок. В качестве бурдона используется витая струна, а внутренняя, отбивающая, может быть веревочной. Клавиатура расположена на шейке с левой стороны инструмента. Она состоит из шашек (клавишей), количество которых зависит от величины инстру-

мента, а звукоизвлечение на лире достигается фрикционным движением с помощью вращающегося колеса.

Загадочный, своеобразный инструмент был широко известен во многих областях Беларуси – в Могилевской, Витебской, Минской. В настоящее время колесная лира стала популярным инструментом в любительских и профессиональных коллективах Беларуси, таких, например, как народный фольклорный ансамбль «Паазер’е», оркестр народной музыки «Спадчына», капелла белорусских народных духовых инструментов «Гуды», ансамбли «Юр’я», «Палац», «Крыві» и многие другие.

Таким образом, опираясь на источники и материалы музыковедческой и этнографической литературы, можно сделать выводы об особенностях народно-инструментального творчества и исполнительства песенно-танцевальных и инструментальных мелодий в системе традиционного фольклора в конце XIX – начале XX в. Ведущими инструментами в Беларуси были дуда, дудки (парные, одиночные), посвистульки, скрипки, цимбалы, гармоника, басетля, лира. Однако наиболее любимые народом инструменты – это скрипка и дуда, относящиеся к сфере традиционного музыкального фольклора. Данные инструменты в рассматриваемый период можно было встретить на кирмашах, дожинках, святках, вечерках, колядах и других праздниках в сольном исполнении, а иногда и в ансамбле.

К сожалению, дудари постепенно стали утрачивать свое значение на всех народных игрищах и весельях и уступили место скрипачам и гармонистам.

Таким образом, период конца XIX – начала XX в. характеризуется эволюцией форм бытования народного инструментария в социокультурной среде, редукцией и изменением функций некоторых инструментов (от их функционально-знакового использования до чисто музыкального), сужением ореола бытования ряда инструментов. Этот период характеризуется также вариативностью инструментальных составов ансамблей при сохранении их структурного инструментального ядра – традиционных белорусских народных инструментов. Ансамбли могли включать фольклорные и нефольклорные инструменты. В народной культуре сложившаяся устойчивая группа трюистой музыки как ее генетическое ядро традиционно исполняла фольклорные произведения, связанные с народными обрядами и праздниками.

Наряду с указанными инструментальными составами ансамблей народных инструментов широкую популярность получил комплексный музыкальный инструмент – гармоника. Гармонике как лидирующему инструменту в ансамбле посвящен следующий параграф.

Гармоника в народно-инструментальном искусстве Беларуси

Изучая народно-музыкальную культуру Беларуси, в частности исполнительство на гармонике, мы обнаруживаем, что и сам инструмент, и сфера его применения еще мало изучены. Между тем исследование гармонике во всем разнообразии ее разновидностей и функционирования как инструмента, популярного и широко распространенного в Беларуси, играющего значительную роль в выполнении ритуально-обрядовых функций и в музыкально-эстетическом воспитании народа, представляется важным и своевременным.

Развитие, бытование и использование гармонике в Беларуси тесно связано с общими социокультурными процессами. С середины XIX в. на территории Беларуси гармоника становится символом нового народного музыкального искусства. В связи с этим повсеместно появляются мастера по изготовлению гармоник, создаются оригинальные исполнительские школы.

Организация гармонного производства в Беларуси шла несколько необычным путем. Производством гармоник нередко занимались музыкальные мастера, ранее изготавливавшие другие народные инструменты. Характерно, что в каждом виде фольклорных гармоник были закреплены черты, обусловленные бытом и музыкальной культурой той области страны, в которой инструмент создавался.

Гармоника стала самым распространенным народным инструментом и пользовалась большим успехом среди крестьян. Гармонисты принимали участие на различных молодежных, семейных вечерах, в праздниках, связанных с окончанием полевых работ. Очень популярны были гармонике на свадьбах в сочетании с другими инструментами. Функционирование гармонике в ритуально-свадебном ансамбле определяется следующими особенностями:

- наличием устоявшегося традиционного свадебного репертуара, высоким профессиональным уровнем исполнителей;
- включением гармонике в виды белорусских фольклорных ансамблей, предназначенные для исполнения танцев и игр;
- басетля с гармоникой, а с начала XX в. басетля с немецким концертино и цимбалами давали гармоническую основу гомофонно-функционального многоголосия.

Произведения свадебного фольклора, разнообразные по содержанию и форме, характеру исполнения, всегда были орга-

нично связаны с определенным этапом свадебного обряда и реализовывали важную ритуально-художественную функцию.

Таким образом, следует подчеркнуть, что гармоника варьировалась в соответствии со стилями местных вокально-инструментальных традиций. Новый инструмент свободно видоизменялся, трансформировался, что привело к возникновению большого количества его типов и разновидностей.

Гармонику, учитывая ее распространение, можно назвать международным музыкальным инструментом. Композитор М. М. Ипполитов-Иванов писал: «Нет ничего удивительного в том, что гармоника, благодаря своим небольшим размерам, богатству динамических оттенков и обширному звуковому диапазону, получила совершенно исключительную распространенность и настоящие интернациональные права гражданства во всех государствах» [130].

В начале XX в. были широко распространены гармоники различной конструкции в зависимости от региональных особенностей Беларуси. В среде крестьянского и городского населения использовались самые известные гармоники, пришедшие из Германии, России: немецкое концертно, венские гармоники (с немецким строем), петербургские гармоники (двух-, трех-, позже четырехрядные). Расположение звуков в двухрядной петербургской гармонике такое же, как и в венской, но эти инструменты всегда были только немецкого строя. Тип гармоники «хромка» появился в России в конце 90-х гг. XIX в. Вначале она называлась «северянка», через 20 лет получила название «хромка» вследствие сходства с хроматическими гармониками (баянами).

Народные модели гармоники формировались обособленно. Репертуар, приспособленный к одной модели, исключал полноценное исполнение его на любой другой (иначе терялись самобытность, характерность местного мелодизма). Описание местности, среды, быта дополняет обстановку, при которой формировались каждая модель и исполнительские приемы народных музыкантов.

На рубеже XIX–XX вв. в северных районах Беларуси гармоника стала появляться у волочечников. На Великдень они обходили дворы и пели древние волочечные песни в сопровождении скрипки и тальянки. Тальянками назывались балагоевские однорядные гармоники, двух- и трехрядки, которые стали уже массово завозиться из Петербурга.

Тальянку в начале XX в. стала вытеснять петроградка в результате усовершенствования ее петербургскими мастерами. А воропаевские мастера (Поставский район), освоив изготовление петроградок, вскоре придумали свой, воропаевский строй. Исчезла потребность менять движение меха, чтобы взять определенные звуки. В ареале Воропаева бытуют разного типа инст-

рументарии и ансамбли. У истоков этих традиций стоят В. И. Рабиза (1905–1991) и его сын В. В. Рабиза (род. в 1933 г.). В. В. Рабиза играл на гармонике с трех лет и уже в семь выступил на концерте в сельском клубе. Было это в 1940 г. Его отец В. И. Рабиза известен не только как мастер по изготовлению инструментов – гармоники, аккордеона, баяна, но также и как профессиональный исполнитель в ансамбле народных инструментов [303, с. 65].

На границе же Гомельщины с Могилевщиной хромка появилась в девятисотые годы. Во время Первой мировой войны распространение гармоники в Беларуси значительно ускорилось. Способствовали этому солдаты, русские и немецкие. Гармоники были исключительно венского строя: простейшую игру на венке легко осваивал и самоучка.

В 30-е гг. XX в. мастера Виленщины и Глуботчины изобретают свой тип гармоники. Он сочетает клавиатуру петроградки со звучанием тулочки. А в конструкции этот тип сочетает черты петроградки, венки и петербургского баяна.

Спрос на новый инструмент способствовал повсеместному появлению мастеров и местных исполнительских школ. Крупнейшие из известных – ильянская и марьиногорская школы. Ильянская школа возникла на границе Молодечненского и Вилейского районов. С конца 20-х гг. здесь делали двух- и трехрядные венки, хромки и баяны немецкой системы. Основывались они на западноевропейских образцах, но было велико влияние петербургской и вилейской школ. Мастера марьиногорской школы производили двухрядки венского строя и хромки. В работе Е. Максимова отмечено, что для популяризации успешно начатого дела необходимо было обобщить накопленный опыт. В течение нескольких лет Н. И. Белобородов собирал материал, и в 1880 г. вышла «Школа для хроматической гармоники по системе Н. И. Белобородова». Это пособие было первой в России школой игры на хроматических гармониках [172, с. 10].

Следует также отметить одаренность мастеров и в плане исполнительства. Каждый мастер гармоник является исключительно талантливым исполнителем и создателем новых школ гармонного искусства. В народно-инструментальном творчестве часто от личности гармониста, его психологии, условий игры во многом зависит исполняемая им музыка. Этим обусловлено внимание к народному музыканту-гармонисту и традиционным формам исполнительства на инструментах типа гармоники – сольному и ансамблевому музицированию.

Гармоники, ставшие излюбленными инструментами белорусского народа, способствовали появлению множества талантливых исполнителей, не являвшихся мастерами по изготовлению

инструмента. Известны, например, в 20–30-е гг. XX в. были Щуровский и Иванов. В большинстве случаев исполнителями были деревенские музыканты. Они играли на молодежных вечерах, семейных праздниках, праздниках, связанных с окончанием полевых работ, на свадьбах. Многие имена исполнителей забыты, некоторые, благодаря появлению фонографа, а позже радио и телевидения, стали широко известны.

Из всех существующих традиционных праздников и увеселений наиболее популярным (в музыкально-инструментальном аспекте) является свадебный ритуал, который, как правило, сопровождается специально созданными капеллами (ансамблями). Такие ансамбли обычно функционируют с постоянно устоявшимся традиционным репертуаром, а исполнители имеют высокий профессиональный уровень, авторитет мастеров народного искусства. Некоторые музыканты живут за счет средств, заработанных на свадебных мероприятиях.

Ритуальные свадебные ансамбли у всех народов существуют столетиями, и их традиции передаются из поколения в поколение. Они имеют своеобразное психолого-этническое содержание, отражающее особенности национального склада. Поэтому ансамблевое сопровождение свадебного обряда, столь важного в жизнедеятельности человека, имеет полное основание для того, чтобы быть выделенным в специальный жанр.

Свадебные традиции дают возможность проследить процесс развития народно-инструментального искусства, проанализировать некоторые его закономерности.

На свадьбах мог играть один гармонист, но он, кроме гармошки, одновременно мог использовать и другие инструменты. Играли на гармонике и на бересте, на барабане, т. е. практиковали игру одновременно на нескольких инструментах (бересту вставляли между верхней губой и зубами), аккомпанируя на гармонике. В усложненном варианте ансамбля один музыкант одновременно играл на бересте, гармонике и управляемом ногами большом барабане (иногда с тарелками). Известно, что в конце 30 – начале 40-х гг. XX в. К. Киргат на свадьбах одновременно играл на гармонике или аккордеоне и барабане. Такая игра на нескольких инструментах практикуется и в настоящее время, причем музыкант одновременно нередко и поет.

Народные музыканты в подавляющем большинстве не знали нотного письма и играли по слуху. И только некоторые, участвуя в струнных и духовых оркестрах под руководством музыкально грамотных людей, в какой-то мере знали нотную грамоту. Обычно желающих играть на гармониках никто специально не обучал. Просто один видел и слышал, как играет другой, и пытался делать то же самое. Многие народные гармонисты на вопрос, как

они научились играть на инструменте, отвечают обычно так: «Нас никто этому не обучал, никто не показывал, как играть». Иные говорят: «Никто меня не обучал игре на гармонике. Да ведь и показать другому, как играть, не получается. Я сам этого делать не умею. Пока не услышу первого звука, не знаю, где какой голос звучит. А басы надо чувствовать, когда их поменять...» Такая манера перенимания искусства игры одними гармонистами у других приводила к выявлению индивидуальности исполнителей. Одно и то же произведение разными гармонистами, как правило, одинаково не звучало, варьировалось.

Исполнение отличалось своеобразием мелодии и ритма, манерой аккомпанемента и способами звукоизвлечения. Это вело к возникновению большого числа исполнительских вариантов одного и того же произведения. Не всегда гармонист повторял услышанное произведение целиком, часто привносил в свой вариант только лучшее, на его взгляд, из запомнившегося. Обычно это были понравившиеся эпизоды, из которых могли вырастать разные произведения. Примером может служить начало мелодии народного «Деревенского вальса». Этот вальс развивается совершенно по-разному в исполнении разных народных музыкантов.

Иногда произведения в исполнении тех или иных гармонистов имеют только интонационное сходство или сходство ритмических фигур. Оно появляется в том случае, когда народные инструменталисты фактически создают новое произведение, но сами объясняют, что играют так, как «слышали у кого-то». Деревенские гармонисты чаще всего играют сидя, но в отдельных случаях, особенно в ансамблях, например на свадьбах при встрече молодых и гостей, все музыканты стоят.

Гармоника вошла, прежде всего, в те белорусские фольклорные ансамбли, которые предназначались для исполнения танцев и игр. Одновременное существование гармоники в практике народного музицирования в системе старинных белорусских и классических инструментов способствовало объединению их в различные ансамбли.

Однако «некоторые руководители оркестров, – отмечает Е. Максимов, – в поисках средств тембрового обогащения начинают использовать “чужеродные” симфонические инструменты. Но это нарушает чистоту жанра; создается смешанный оркестр, который не подходит ни под какую классификацию. Помимо этого, нужно учитывать, что не все инструменты “совместимы” с гармониками. Включение в оркестр инструментов, звуки которых имеют обертоны, резко отличающиеся по своей характеристике от звуков гармоники, может привести к отрицательным результатам» [172, с. 83].

Музыкальные образцы сельской музыки свидетельствуют о частом соединении разнообразных инструментов в ансамбли.

Например, инструментальный состав ансамблей может быть таким: гармоника, скрипка, кларнет-басетля. Или гармоника, две скрипки-дудки (или флейта), цимбалы, басетля, контрабас. Самый распространенный традиционный состав – это гармонь, скрипка, бубен. Расширенный состав чаще использовался среди городского населения. Ярким примером может служить оркестр театра В. Голубка. Этот оркестр с начала существования придерживался лучших традиций народной капеллы. Вначале это было трио в составе самого В. Голубка, виртуозно и темпераментно игравшего на гармошке, костюмера К. Липницкого (цимбалы) и скрипача М. Лученка (отца известного композитора И. Лученка). Позже к ним присоединился еще один скрипач – студент И. Шабат [242, с. 46].

Постепенно гармоника и классические инструменты стали вытеснять в практике народного музицирования старинные белорусские инструменты. Вместо одностороннего барабана стал применяться двусторонний с тарелками, а цимбалы, особенно в 30-е гг. XX в., редко использовались в ансамблях по сравнению с XIX в. То же случилось и с дудой, в этот период она почти совсем вышла из быта и не встречалась на традиционных праздниках.

Своеобразием отличались инструментальные свадебные ансамбли на Западе Беларуси, где было развито народное гомофонное многоголосие. В XIX в. для песен этого этнографического региона характерны склад и интервалика современного мажора с ясным гармоническо-функциональным мышлением. Именно эти свойства содействовали распространению своеобразной свадебной сельской капеллы, основой которой всегда была басетля. Басетля с гармоникой, а с начала XX в. с немецким концертино и цимбалами давали гармоническую основу гомофонно-функционального многоголосия. Типичный состав свадебного ансамбля был таким: одна–две скрипки, гармоника и басетля. К такому составу добавляют иногда кларнет. Свадебные сельские ансамбли в Западной Беларуси обычно состояли из трех – четырех музыкантов. Случалось, что их число доходило до пяти. В редких случаях в капелле использовался барабан, басетля в ней отсутствовала. На состав свадебной деревенской капеллы оказывали влияние местные стилевые особенности народного пения и традиции ансамблевой игры на старинных белорусских духовых инструментах (дудки, рожки, дуды и др.).

Традиция игры на старинных белорусских духовых инструментах повлияла на применение в смешанных свадебных ансамблях некоторых западноевропейских классических духовых инструментов. Так, например, в Беларуси почти во всех областях сформировался свой стереотип сельской свадебной капеллы. Ее состав – скрипка, кларнет, гармоника, бубен (или ба-

рабан), иногда цимбалы. В зависимости от региона в инструментарий свадебной капеллы могли входить деревянные трубы, обмотанные корой, концертно немецкого строя, изредка включалась басетля (виолончель).

В Могилевской области инструментальный состав свадебной капеллы был близок к тому, который типичен для Гомельщины, только с той разницей, что здесь иногда использовались и цимбалы. Исключение составляют свадебные ансамбли Молодечненского района, имеющие сходство с аналогичными ансамблями Докшицкого района. Их типичный инструментальный состав – скрипка, венская гармоника, барабан.

Разнообразие инструментальных составов сельских свадебных ансамблей, характерных для разных этнографических областей Беларуси, использование в них музыкальных инструментов имели определенные общие закономерности. При наличии скрипки в ансамбле она всегда играла ведущую роль. В случае отсутствия скрипки интонирование основных мелодий поручалось кларнету или гармонике. Народные музыканты так определяли свои роли в ансамбле: «Скрипач вел, другим объявлял тональности, кларнет украшал мелодию, гармонь поддерживала». Конечно, скрипка не все время только вела. Эпизодически это делали и другие инструменты. Причину такого распределения ролей в ансамбле хорошо объяснял народный музыкант М. Гайдукевич: «В ансамбле ведут мелодию скрипка и кларнет, а гармонь поддерживает их. Если поведет гармонь, то ослабнет аккомпанемент. По этой причине гармонь поддерживала всеми голосами, звучно».

В инструментальных ансамблях, где были цимбалы, последние выполняли функцию аккомпанемента. Это подтверждает гармонист батлейки П. Приходько. Он рассказывал исследователям, что сольное исполнительство на цимбалах не было распространено. Они применялись в ансамбле или со скрипкой, или с гармоникой, тогда как скрипка и гармоника на свадьбах часто звучали и без поддержки других инструментов.

Таким образом, игра музыкантов в ансамблях народных инструментов носила импровизационный характер как в мелодико-гармоническом, так и в инструментальном отношении.

В первой половине XX в. на всей территории Беларуси в сельских капеллах использовались и некоторые инструменты, пришедшие из музыкальной культуры других народов. Наибольшую популярность получили гитара и мандолина, применялись также балалайка и бандура. Эти инструменты изготавливались и белорусскими мастерами. В практике музицирования характерным было непостоянство состава сельских ансамблей. Часто состав капеллы менялся в зависимости от того, где он применялся. Так, на многолюдных танцевальных вечерах, устраиваемых под от-

крытым небом, обязательными были барабан и по возможности большой состав капеллы, а на вечеринках в небольшом помещении обходились одним – двумя инструментами, но с обязательным применением гармоник. На свадьбах с большим числом гостей играли большие капеллы с применением барабана, а на более скромных вместо барабана обходились бубном или даже без него, а только играли два или даже один музыкант.

В начале XX в. в сельском быту получили широкое распространение семейные ансамбли, как правило, с участием гармониста. Такая форма музицирования наиболее органично соответствовала хуторному образу жизни крестьян в определенных местностях. Семейные ансамбли имеют большую популярность и в наше время.

Довольно часто звучали ансамбли гармоник. Исполнитель Ф. Н. Бечинов так объясняет появление подобных ансамблей: «Кто был ближе, с тем и объединялись». Так, если поблизости оказывались два гармониста, появлялся дуэт. Трио гармонистов встречалось крайне редко, так как народные музыканты предпочитали играть в ансамблях, где были представлены разные инструменты. Объединению в ансамбли гармоник препятствовало различие их строя. И тем не менее возникали ансамбли не только однотипных, но и разнотипных гармоник [172].

В дуэте гармоник один инструмент выполнял солирующую, другой – аккомпанирующую функцию. Иногда аккомпанирующий музыкант играл ту же мелодию, что и солирующий, но без орнаментики, облачая ее в более густую фактуру и используя различные ритмические рисунки. При таком аккомпанементе иногда первая партия проводилась в высоком регистре, вторая – на октаву ниже. В другом случае вторая гармоника основную мелодию исполняла терцией ниже. Партия имела линейную, или аккордовую, фактуру.

Связь мелодики гармонных наигрышей с белорусским народным творчеством проявляется во многих аспектах. Частный случай этой связи – преобладание узких интервалов: секунды, терции, кварты, квинты. Это характерно как для песенных, так и для гармонных мелодий. Но гармоник, располагающие клавиатурой правой руки с широким звуковым диапазоном, внесли коррективы в мелодии, исполняемые народными музыкантами: многие из них постепенно приобрели инструментальный характер, их амбитус и мелодическая интервалика стали шире. Если белорусские народные мелодии редко превышают объем октавы, часто ограничиваясь секстой, то амбитус гармонных мелодий в отдельных случаях доходит до квартдецимы, а наиболее распространенный их объем – октава.

Распределение мелодических интервалов в композициях белорусских гармонистов подчинено определенной закономерности:

чем шире интервал, тем более редко он встречается. Некоторое исключение составляет интервал октавы, который применяется чаще септимы. Среди жанров октава более всего встречается в польках и вальсах.

Исключительно сильное влияние на инструментализацию гармонных мелодий оказала народная традиция исполнения на скрипке. Появившись в народном музыкальном быту значительно раньше гармонике, скрипка предопределила расширение технических и художественных возможностей гармонике.

Скрипичным мелодиям были свойственны более широкие интервалы, ритмическое разнообразие и подвижность, усложненная мелизматика. Гармонисты многое переняли из искусства скрипачей, чему способствовало сочетание скрипки и гармонике в смешанных народных инструментальных ансамблях, а также то, что многие гармонисты умели играть на скрипке, а скрипачи – на гармонике. Вероятно, одной из причин того, что в гармонных мелодиях белорусов часто встречаются интервалы большой октавы, является то, что у нас издавна существует сильная традиция народного исполнительства на скрипке. В иных гармонных мелодиях их инструментальный характер подчеркивается использованием арпеджио аккордов в широком расположении тонов.

Нужно отметить, что для многих мелодий, исполняемых на гармониках, характерно такое их строение, при котором интервалы, в особенности октавы, ноны, децимы и ундецимы, не играют активной роли в мелодическом интонировании. Часто они служат для переноса структурных эпизодов мелодии на другой регистровый уровень и этим способствуют ее регистрово-колористической окраске.

До 20–30-х гг. XX в. еще не был нарушен естественный процесс развития самобытного аутентичного народного музыкально-инструментального искусства (особенно в сельской местности) с его традициями народного ансамблирования. В начальной стадии зарождения художественного самодеятельного творчества мало ощутимыми были тенденции профессионализации ансамблевого исполнительства на традиционных музыкальных инструментах. Еще только начали создаваться самодеятельные музыкальные кружки. Из-за отсутствия профессиональных кадров и по причине сложного экономического положения они были довольно слабы в художественном отношении.

Настоящим событием в культурной жизни республики стали олимпиады самодеятельного искусства, начавшиеся с 1935 г. Олимпиады явились важным количественно-качественным показателем развития народного исполнительства Беларуси на данном этапе. В течение нескольких олимпиадных дней на концертных площадках Минска выступали многие самодеятельные

артисты из разных уголков республики. Среди них были и участники народно-инструментального жанра. Исполнительство на народных инструментах (в том числе ансамблирование) охватило регионы Беларуси, проникнув даже в самые отдаленные районы.

В 1935 г. Я. Купала написал стихотворение «Вечарынка». Оно наполнено огненным ритмом народных танцев. На вечеринке в колхозе «Чырвоны аратый» «даюць дыхту, даюць жару», «сербянку, польку шпараць». И все это в сопровождении гармоника: «А гармонік грае, грае...».

В 1936–1941 гг. в музыкально-общественной жизни Советского Союза большое художественное значение имели декады музыкального искусства республик, в том числе и Беларуси. Декады превращались в истинно народные праздники художественного творчества. В концертах народного творчества демонстрировалось разнообразное и богатое искусство народа. Выступали оркестры национальных инструментов, ансамбли народного танца и песни, инструментальные ансамбли.

На декаде в 1940 г. были организованы выступления лучших самодеятельных коллективов с участием солистов-инструменталистов. Выступали мандолинисты Деменштейн из Витебска и Кремер из Минска, балалаечники Каплан из Гомеля, Липкин из Могилева, Лapidус из Минска и Разважный из Полоцка.

К известным исполнителям и мастерам относится Антон Щуровский. Он родился в 1912 г. в д. Теляки (совр. Сморгонский район). Был хорошим гармонистом, играл на цимбалах, которых было достаточно в тех краях. Гармоники в основном делал только для себя. Им была изготовлена в 1933 г. гармоника с аккордовой настройкой: два голоса с небольшим разливом, третий на октаву выше и четвертый – на октаву ниже. У гармоники был интересный фасон окантовки корпуса. Мастер использовал декоративные возможности латуни и алюминия. Есть предположение, что здешние мастера видели или первые петербургские баяны, или западноевропейские гармоники 20–30-х гг. XX в. с характерной формой костяных кнопок, помещенных на двух грифах. У этих баянов были накладные маленькие деревянные решетки с усеченными концами.

Лучшим мастером и исполнителем, известным не только в Беларуси, но и за рубежом, был Н. С. Судник, который уже в 1925 г. приступил к изготовлению венских гармоник. Всю свою жизнь Николай Судник посвятил гармонному искусству. Он организовал артель «Красный партизан», на основе которой была создана Молодечненская фабрика по изготовлению гармоник и баянов. Во второй половине 40-х гг. поступил заказ на демонстрацию гармоники Н. Судника на ВДНХ, что свидетельствовало об уровне ее профессионального изготовления и популяризации народ-

ного гармонного искусства. В 50-е гг. на свадьбах и вечеринках от Радошковичей до Ошмян, от Молодечно до Докшиц можно было встретить необычные ярко-белые с переливами высокие (около 50 см) и узкие инструменты. На красиво выпиленной из алюминия решетке в орнаменте спрятана надпись «Sudnik».

В. Ф. Жуковский, заслуженный деятель культуры Республики Беларусь, мастер по изготовлению народных музыкальных инструментов, отмечал, что К. Киргет, М. Гайдукевич, ученики Н. С. Судника, проделали большую работу по совершенствованию и распространению необычных по оформлению и качеству изготовления гармоник, таких как хромка венская, петроградская.

Н. С. Судник сконструировал первую хроматическую двухрядную гармонику, которая послужила моделью современных усовершенствованных инструментов. Изготовил он и трехрядную хроматическую гармонику, получившую название *баян* в честь легендарного древнерусского певца Баяна.

По своей специфике гармоника имела определенные преимущества по отношению к другим музыкальным инструментам. Являясь многоголосым инструментом, гармоника имела возможности исполнения на ней самых разнообразных по стилю и характеру народных музыкальных произведений. Гармоника завоевала особую популярность в ансамблевом исполнительстве. Ее приспособляли к стилям различных местных народно-инструментальных традиций. Новый инструмент постоянно видоизменялся, трансформировался, в результате чего возникло множество типов и разновидностей гармоник. Появились новые гармоники, которые отличались не только внешним видом, отделкой, размерами, но и музыкальными свойствами, прежде всего объемом и структурой звукоряда в клавиатуре правой руки, объемом и фактурой басоаккордного сопровождения, используемого для аккомпанемента левой руки, а также тембром, другими исполнительскими конструкциями.

В 90-е гг. XX в. активно осуществлялась работа по отбору высококачественного репертуара, по подготовке специальной методической литературы, формированию и организации государственной системы обучения и образования в области профессионального и самодеятельного искусства. Совершенствование гармоник сочеталось с дальнейшей унификацией лучших образцов и внедрением их в массовое промышленное производство. Все это дало возможность для развития гармонно-баянного искусства в Республике Беларусь. В настоящее время существуют разнообразные формы использования гармоники в деятельности однородных и смешанных ансамблей белорусских народных инструментов.

Формирование коллекции гармоник в Белорусском государственном университете культуры и искусств началось в 1990-х гг.

Долгое время коллекцию собирал Михаил Иванович Слизкий, личность незаурядная, истинный народный музыкант с исполнительскими данными гармониста. Его можно было часто встретить на различных концертах, народных праздниках, гуляниях, конкурсах и фестивалях. Инструменты Михаил Иванович передал университету, что дало возможность открыть музей гармони, хранителем которого он стал.

Сегодня коллекция музея насчитывает более 100 музыкальных инструментов, среди которых основное место занимают гармоники, а также губные гармони, баяны и аккордеоны.

В коллекции представлены гармони российских и белорусских мастеров Тульской и Шуйской фабрик музыкальных инструментов (Россия), Житомирской и Полтавской фабрик музыкальных инструментов (Украина), Молодечненской фабрики музыкальных инструментов (Беларусь). Есть саратовская гармонь с колокольчиками, итальянские гармони, немецкие, австрийская гармонь, сделанная по заказу в 1974 г. (мастер Петер Штахль, г. Грац, Австрия).

Основу коллекции гармоней составляют инструменты, изготовленные на Молодечненской фабрике музыкальных инструментов, – 15 единиц. Есть 2 баяна, 3 аккордеона. Также в коллекции представлены 11 тульских гармоней, из них 3 гармони, сделанные по заказу мастерами-умельцами, а 8 изготовлены на фабрике. В коллекции имеются тульские баяны (3) и аккордеоны (2).

Из 7 гармоней Шуйской фабрики музыкальных инструментов – две «Чайки» и пять гармоней, изготовленных по спецзаказу. Коллекцию инструментов, изготовленных на Житомирской фабрике, составляют 8 гармоней: «Весна» и «Маричка» – 3, «Троянда», «Украина», «Ромашка», а также баяны «Украина» и «Полісся». Полтавская фабрика представлена баянами «Полтава», «Орфей» и аккордеоном «Ария».

Особого внимания заслуживает петроградская трехрядка, изготовленная в 1902 г. в Луге. Это диатоническая гармонь с цельнолатунными планками мастера-гармониста Мечислава Рабизы из г. п. Воропаево (Поставский район, Витебская область). М. И. Слизкий виртуозно играл на этой гармонии, демонстрируя возможности инструмента посетителям музея.

Елецкую рояльную гармонь (1974 г., г. Воронеж) привез из России солист Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь Сергей Франковский.

В музее находится гармонь «Победа», которую изготовил мастер-любитель Петр Приходько из деревни Неглюбка Ветковского района Гомельской области в 1946 г., а также гармонь венского строя, изготовленная мастером В. И. Сивовым из Москвы в 1917 г.

Германию представляют 3 аккордеона – «Weltmeister», «Hohner», «Horch», баяны «Weltmeister» и «Hohner», аккордеон-

баян «Royal-Standart», а также гармони «Weltmeister» и «Hohner», Италию – гармони «Piemonte» и «Dino Baffetti». Есть аккордеон «Мелодия II», изготовленный в Чехословакии в 1978 г.

Собирание коллекции музея началось, когда М. И. Слизкий пришел работать в университет культуры и искусств в качестве преподавателя дополнительного фольклорного инструмента на кафедру народно-инструментального творчества. Многие студенты заинтересовались интереснейшим народным инструментом, и в 2001 г. был создан ансамбль гармонистов «Очаровательные музыканты», в состав которого вошли 9 студентов под руководством М. И. Слизкого. 7 декабря 2001 г. ансамбль впервые выступил на большой сцене во время празднования 20-летия лаборатории фольклора филологического факультета БГУ, которую возглавлял председатель Белорусского союза фольклористов В. Д. Литвинко.

На базе коллекции гармоней магистрант Г. Я. Кононков написал диссертацию на тему «Гармонь в Беларуси. К проблеме генезиса, и эволюции музыкального инструмента» (1999). Исследователь отмечал: «Исключительный интерес по разнообразию собранных работ представляет коллекция Михаила Ивановича Слизкого. Около 20 гармоней как российских, так и белорусских мастеров делают ее действительно уникальной и бесценной, причем все инструменты находятся в отличном рабочем состоянии, что дает возможность сравнить звуковые качества белорусских гармоней с российскими. Среди музыкальных инструментов нужно отметить ряд наиболее редких (а потому наиболее ценных) экземпляров старшего послевоенного поколения белорусских мастеров: М. П. Гайдукевича, который изготовил по спецзаказу 4 гармони для Михаила Слизкого; Г. Приходько, сына известного на Гомельщине гармонного мастера; А. Ф. Красева, В. Буйвидовича, Н. Мазаника. К тому же Михаил Слизкий знает предысторию гармоней, приобретенных у других музыкантов, владеет информацией об их внутреннем устройстве, что представляет большой интерес для исследования, дает основания для детального изучения данного вопроса».

Коллекция гармоней в 2002–2003 гг. была представлена в экспозиции Государственного музея истории театральной и музыкальной культуры Республики Беларусь, демонстрировалась на телевидении, упоминалась в СМИ.

В январе 2003 г. коллекция была перевезена в Белорусский государственный университет культуры и искусств, где на ее основе был создан музей.

Музей гармони известен не только в Беларуси, но и за рубежом, его посещают иностранные туристы и официальные делегации. В помещении музея проводятся занятия со студентами кафедры народно-инструментального творчества.

Мы убеждены, что гармонь в Беларуси будет жить и дальше, пока существуют музей и творческая лаборатория, а студенты проявляют к этому замечательному инструменту активный интерес.

* * *

Изучение традиционных народных музыкальных инструментов Беларуси имеет большую историко-теоретическую значимость. Они завоевали любовь белорусского народа и получили широкое распространение в песенно-танцевальном фольклоре, отражены в народно-изобразительном искусстве, в легендах, сказках, пословицах, поговорках, творчестве белорусских писателей, поэтов, композиторов, художников. Огромную популярность народные музыкальные инструменты получили в практике профессионального искусства и любительского творчества, среди участников самодеятельности, в учреждениях среднего и высшего образования в сфере культуры и искусств. Все это является ярким доказательством их большого значения в жизни белорусского народа.

В народной музыкально-исполнительской практике наблюдается вариативность терминологии, связанной с названием инструментов. На разных этапах исторического развития белорусского этноса внутри одного и того же региона музыкальные инструменты могли иметь несколько названий. Например, для установления названия духового инструмента одни мастера определяют его главный признак исходя из материала, используемого при изготовлении, поэтому, например, называют свисток из соломы «соломенный свисток». Другие считают важнее конструкцию и называют инструмент «свисток с язычком», третьи дают название «губной свисток», учитывая способ звукоизвлечения. В связи с этим особенно актуальны проблемы систематизации традиционного музыкального инструментария Беларуси. С нашей точки зрения, классификацию народных музыкальных инструментов славян, в том числе и белорусов, следует осуществлять с учетом многоаспектности этой системы.

Классификация белорусских народных музыкальных инструментов должна быть основана на осмыслении развитой системы традиционного инструментария, которая существовала на протяжении многих столетий и в процессе эволюции сохранила свои основополагающие свойства. Она зафиксирована в разных источниках. Эта система включает три основные группы. Первая группа (струнные инструменты) традиционно состоит из щипково-бряцающих и фрикционных инструментов. Вторая группа (духовые инструменты) включает свистящие язычковые и амбурные. Третья группа состоит из ударных инструментов – мембранных и самозвучащих.

В настоящее время белорусский народный инструментарий в соответствии с системой Хорнбостеля – Закса включает четыре класса: аэрофоны, хордофоны, мембранофоны, идиофоны.

Историческую картину бытования и эволюции народных инструментов в художественной практике Беларуси можно проанализировать, выделяя в инструментарии два основных пласта: древний и поздний. К древнему пласту следует отнести издавна популярные народные музыкальные инструменты: варган, дуду, деревянные трубы, гудок, дудку, жалейку, цимбалы, скрипку, гусли, цитру. К позднему пласту относятся домра, балалайка, лира, гитара, гармошка и др. Исследователями отмечено снижение активности функционирования народного инструментария, особенно древнего пласта. В конце XIX в. и в течение XX в. некоторые инструменты резко сузили ареал своего распространения. Вместе с тем на рубеже XX–XXI вв. происходят встречные процессы – возрождение старинных народных инструментов и использование их в современной художественной практике.

Наряду с бытованием традиционного инструментария сложились устойчивые традиции ансамблевого исполнительства, развившиеся в трех типах ансамблей – однородные, смешанные малые и смешанные большие (капеллы трюистой музыки). Во все указанные типы ансамблей трюистой музыки «ворвалась» гармонь и заняла ведущее место в ансамблях как на Украине, так и в Беларуси.

В целом конец XIX – начало XX в. стал периодом осознания ценности народного инструментария и проявления научного интереса к формам народного ансамблирования. Современный период исследования народно-инструментального искусства (конец XX – начало XXI в.) дает возможность углубленно и многосторонне классифицировать белорусский народный инструментарий, дать теоретическое обоснование типологии ансамблей народных инструментов, показать особенности их эволюции и современного состояния.

ТРАДИЦИОННЫЕ АНСАМБЛИ БЕЛОРУССКИХ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Народные ансамбли трюистой музыки

Художественное творчество – органическая часть материальной и духовной культуры белорусского народа. Основываясь на эстетических и этических традициях, зародившихся в глубине веков, являясь генотипом национальной культуры, оно неизменно связано с современностью.

Народное аутентичное искусство белорусов украшает повседневный быт, широко ретранслируется в любительском творчестве и активно взаимодействует с профессиональным искусством. По своему содержанию оно весьма многогранно. Это устно-поэтическое и песенное творчество, музыка и танцы, зодчество, декоративно-прикладное искусство и др.

Особенно богато и разнообразно поэтическое народно-инструментальное, песенно-танцевальное искусство. Белорусский народ на протяжении веков создал много самобытных мелодий, свои музыкальные инструменты, свой тип исполнительства. Постоянный спутник его жизни, труда и отдыха – песня. В этой области народное искусство белорусов богато и разнообразно, оно включает календарно-земледельческие и семейно-обрядовые, лирические, шуточные и другие жанровые песни. Благодаря праздникам песни, зарубежным гастролям белорусских певцов, ансамблей и хоров, многие народные песни прозвучали на всех континентах мира.

Белорусы с любовью относятся к своим старинным и современным народным танцам, пляскам, песням, поэтическим творениям. Об этом свидетельствуют и возрастающее мастерство артистов народных театров, и возникновение в последние годы в городах и селах республики десятков новых этнографических и фольклорных народно-инструментальных ансамблей. Отстраненное несколько лет назад «громовыми» ансамблями и модными агрессивными шлягерами народное искусство (традиционная культура) сейчас вновь набирает силу и радуется богатством красок, интонаций, мелодий, духовной глубиной.

В конце 80-х–90-е гг. XX в. в Беларуси происходит значительный рост любительских коллективов народной музыки. Их чис-

ленность возросла в несколько раз по сравнению с предыдущими годами. Главная цель белорусских народно-инструментальных ансамблей – это сохранение и популяризация традиционных произведений и современная обработка народных мелодий. В эти годы были созданы многие любительские народные ансамбли, которые пользуются популярностью и до настоящего времени. В их числе – «Крупіцкія музыкі» (Минский район), «Лявоны» (Воронковский район), «Лідскі гармонік» (Лидский район), «Капыльскія дудары» (Копыльский район), «Сакавінка» (Молодечненский район), «Верасень» (Горецкий район), «Нёман» (Гродно) и др. Названные народно-инструментальные ансамбли при разнообразии их творческого облика стремятся сохранить и развить народные традиции, что является насущной задачей в наше время. Для этого важно выработать новые организационные формы их существования, создать синтетические формы, соединяющие историческое наследие и современный художественный поиск в области любительского творчества.

Работа по сбору белорусского музыкального фольклора ежегодно проводится учреждениями культуры и искусства Республики Беларусь. Богатый фольклорный материал имеется в научно-методическом центре Министерства культуры республики и в Белорусском государственном университете культуры и искусств. Институтом искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси изданы труды по разным жанрам фольклора, выпущены книги издательством «Навука і тэхніка». Белорусская государственная академия музыки ведет работу по сбору инструментального фольклора.

Благодаря стараниям собирателей фольклора много старинных песен и танцев было спасено от полного забвения. В последние годы продолжается работа по сбору и расшифровке фольклора и воплощению его на сцене силами преподавателей и студентов Белорусского государственного университета культуры и искусств. Активная деятельность в области народно-инструментального фольклора велась заслуженным артистом БССР В. А. Куприяненко. Им осуществлена значительная работа по формированию репертуара, состоящего из множества программ, созданных на базе произведений традиционного и современного фольклора, которые в первоизданном виде переносятся на профессиональную сцену артистами ансамбля народной музыки «Свята».

До сих пор все еще мало исследованы этнографами и фольклористами формы популяризации народной художественной культуры профессиональными и любительскими коллективами. Мы имеем в виду особенности демонстрации фольклора на эстраде. В сценическом бытовании важно учитывать эстетику, степень и критерии обработки фольклора, эволюцию жанрового

спектра, воссоздание традиционного музыкального инструментария и др. Если на эстраде не учитываются особенности живого бытования фольклорного произведения в реальной, несценической среде, то оно утрачивает художественную суть, не получает народного признания. Поэтому каждый удачно отобранный и сценически воплощенный элемент народной эстетики имеет большое значение для восприятия конкретного произведения. С учетом сказанного участники художественной самодеятельности, изготавливая, например, национальный костюм, должны использовать точные этнографические его описания и стремиться к сохранению основных композиционных приемов, заложенных в народной одежде. Это способствует созданию исполнителями характерного образа, отражению в произведении национальных и региональных черт.

Бережным должно быть отношение к народно-инструментальным произведениям. Если они подвергаются обработке, то должна быть соблюдена художественная мера, чтобы не повредить эстетическим качествам произведений, не разрушить их художественное ядро. В этой связи следует заметить, что существует необходимость издания методических руководств для фольклорных коллективов, где были бы сформулированы особенности художественной обработки фольклорных произведений.

В результате творческого освоения фольклора складывается определенный жанровый спектр произведений, исполняемых самодеятельными коллективами. Вокально-хоровая музыка представлена народной песней; вокально-хореографическая – песней и танцем; инструментальная – народно-бытовой музыкой и т. д. Подчеркнем, что такой процесс в значительной мере является результатом осознания народом потребности в обогащении и расширении жанров музыкальной самодеятельности с целью эстетического художественного развития и эстетического воспитания как ее участников, так и аудитории.

Расширение музыкальной жанровой структуры в репертуаре фольклорных ансамблей Беларуси проходит на основе творческого осмысления художественного опыта традиционного самобытного аутентичного искусства, причем этот процесс несколько своеобразен и специфичен. Особенность развития жанровой системы в любительском исполнительском творчестве народа проявляется в самой избирательности жанровой тематики. Отсутствие в данном регионе профессиональных коллективов нередко мобилизует местных авторов и участников художественной самодеятельности на активное творчество. Им постоянно приходится быть в поиске новых жанров или модифицировать уже имеющиеся традиционные жанры: то синтезируя два или три известных жанра, то пытаясь сконструировать новую жанровую структуру.

Эти процессы явственно заметны в белорусском народно-инструментальном искусстве, в таком самобытном явлении, как трюистая музыка. Рассмотренные нами тенденции развития традиционного инструментального творчества трюистой музыки в новой для него любительской и академической направленности активно воздействовали на формирование и последующую деятельность профессиональных ансамблей народных инструментов Республики Беларусь. Внимание исследователей Беларуси к трюистой музыке, к сожалению, было недостаточным. Причем некоторые из тех, кто обращался к этой музыке, считали, что трюистая музыка, прежде всего характерна для Украины. Между тем трюистая музыка – явление славянское, характерное и для Беларуси.

Ряд исследователей, изучая трюистую музыку, сводят это понятие к количественному составу ансамблей. Но это односторонний взгляд. В «Музыкальном энциклопедическом словаре» подчеркивается, что трюистая музыка – это утроенный уменьшенный состав, т. е. традиционный старинный тип ансамбля, распространенный на Украине и в Беларуси, в соседних районах России и зарубежных странах с XVII в. [230, с. 612].

С утратой традиционности народных ансамблей этого типа термин «трюистая музыка» стал все реже употребляться в художественной практике народной культуры. В 80–90-е гг. XX в. происходит возрождение ансамблей трюистой музыки. На современном этапе в творческой практике прочно закрепляются расширенные составы музыкантов с использованием разнообразных инструментов. Таким образом, глубинная, принципиальная структура, традиционность трюистой музыки сохраняются, но в настоящее время она звучит в ансамблях нового типа.

Если судить о народном ансамбле трюистой музыки только по составу, то не возникает проблемы ее изучения. В прошлом ансамбли трюистой музыки, как правило, состояли из двух, трех, пяти инструментов. Но для ансамбля трюистой музыки главное не число инструментов, а принципы их функциональной взаимосвязи в ансамбле.

Еще в 1928 г. Н. И. Привалов отмечал, что «типичный белорусский оркестр назывался трюистой музыкой. В XIX в. такой оркестр мог состоять из скрипки, бубна и цимбал, иногда это были две скрипки и виолончель (басетля), а иной раз такой оркестр включал скрипки, цимбалы и кларнет». По замечанию Н. И. Привалова, более развитые ансамбли состояли из цимбал, нескольких скрипок, басетли (виолончели), иногда к ним добавлялся контрабас [277]. Из этого следует, что не число инструментов определяет ансамбль трюистой музыки. Мысли, аналогичные тем, которые высказал Н. И. Привалов, встречаются в литерату-

ре и позже. В частности, в статье «Белорусская народная инструментальная музыка» М. Альховик, пишет: «В эти годы (имеется в виду начало 50-х гг. XX в. – Г. М.) была широко распространена ансамблевая игра на народных инструментах. Наиболее типичными видами белорусских народных инструментальных ансамблей можно назвать ансамбль скрипки, жалейки и цимбал, двух скрипок и баса, ансамбль скрипки, жалейки и бубна» [6]. Составы этих ансамблей характерны для трюистой музыки.

Большую работу по сохранению традиционной трюистой музыки проводит управление культуры Минской области. Его сотрудниками разработаны мероприятия по развитию национальных традиций в области народно-инструментального искусства Беларуси. В их числе – ежегодный фестиваль «Трюісты фэст» в г. Крупки. Фестивали проводятся с 1994 г. На них, как правило, приглашаются народные ансамбли не только из Минской области, но и других областей Беларуси, а также из-за рубежа. Это свидетельствует о том, что трюистая музыка продолжает успешно развиваться. Особенности трюистой музыки заключаются не в числе музыкантов в ансамбле, как мы отмечали выше, а в построении и распределении инструментальных голосов по определенным партиям совместного звучания того или иного произведения. В основе всех типов ансамблей трюистой музыки (как традиционных, так и современных) лежит единый принцип структурной взаимосвязи трех музыкальных элементов: 1) мелодического (с его возможными гетерофонными вариантами и мелизматическими украшениями); 2) структурно-гармонического и 3) ударно-метрического [257]. Именно эти особенности и характеризуют трюистую музыку, их необходимо учитывать при ее изучении.

В качестве нового типа ансамбля трюистой музыки на современном этапе выступает профессиональный ансамбль народной музыки «Свята». Его создание обусловлено объективными обстоятельствами. Несмотря на активную и плодотворную музыкальную деятельность некоторых профессиональных коллективов Беларуси (например, инструментальной группы ансамбля «Харошкі»), этого было недостаточно для популяризации инструментальных жанров фольклорного направления. Инструментальный фольклор слабо изучен специалистами и не был представлен на профессиональной сцене. В связи с этим Министерством культуры Республики Беларусь было принято решение о создании коллектива, который был бы не только сценической «единицей», но и лабораторией для изучения фольклорного инструментального творчества Беларуси. В августе 1984 г. при Белорусской государственной филармонии под руководством заслуженного артиста Беларуси В. А. Куприяненко был создан ансамбль «Свята». Репертуар его и характер выступлений точно соответст-

вуют классической трюистой музыке. На сцене показываются фрагменты свадебного обряда, народных традиционных праздников, гуляний и др. При этом большой состав инструментов сохраняет принцип дифференциации трех основных партий, благодаря чему соблюдается характерная особенность трюистой музыки в ее слитности и ансамблевости.

Состав ансамбля «Свята» и его инструментарий были выбраны на основе глубоко изученных стародавних белорусских национальных инструментов, существующих в настоящее время. В результате тщательного отбора в состав ансамбля вошли следующие инструменты: скрипка, альт, контрабас, цимбалы, гармонь (баян), духовые – дудки (парные, одиночные), жалейки, дуда (волынка), окарина, соломки, трава тмин, флейта, кларнет; лиры смычковые и колесные. Именно это и есть тот самый большой классический состав ансамбля трюистой музыки, на который указывает И. Мациевский.

С. И. Скоробогатая уточняет, что общее число инструментов, входящих в состав ансамбля, рассчитано на полный современный состав. Однако такие большие ансамбли народных инструментов не характерны для белорусского инструментального фольклора [302]. Этим и объясняется то обстоятельство, что многие музыкальные номера в репертуаре написаны для небольших ансамблей, с составом инструментов, наиболее характерным для белорусского фольклорного ансамбля. Например, «Кто в лесу аучает?» – инструментальный номер, где используются скрипка, альт, трава тмин (органный пункт) и дудка. Старинные белорусские польки исполняются такими составами: скрипка, альт, цимбалы; гармошка, кларнет; гармошка, дудка (как это бытовало в народе); а «Ах ты, дудка мая» – в составе тенора, лиры и жалейки. В музыкальной композиции «Саўка і Грышка» используется дуда с ее пронзительным, гнусавым звучанием, своеобразный колорит придает звучание разных дудок (одиночные, парная), трава тмин ведет музыкальный диалог с кларнетом.

22 марта 2001 г. в концертном зале Белгосфилармонии состоялась очередная концерт Государственного ансамбля народной музыки «Свята». На этом концерте коллектив представил один из самых ярких номеров программы – инструментально-хореографическую композицию «Гарманісты гуляюць», которая вызвала большой интерес благодаря художественной выразительности и традиционности трюистой музыки. В ней соревнуются друг с другом два малых состава ансамбля. Первый состав – гармонь, цимбалы, альт, контрабас, дуда; второй состав – гармонь, скрипка, альт, кларнет, контрабас. Эти два состава, как представлено в композиции, «собираются на посиделки», где участники показывают свое мастерство друг другу, стараясь обыграть «сопер-

ников». На первом плане виртуозная игра гармонистов, которые не только хорошо играют, но и прекрасно танцуют. Темп постепенно нарастает до кульминации. В финале два состава ансамблей звучат совместно, сопровождаемые танцевальными импровизациями.

Неофольклорные коллективы, к которым относится и ансамбль «Свята», состоят из музыкантов, имеющих академическое музыкальное образование и владеющих усовершенствованными (хроматическими) народными инструментами европейского академического искусства (скрипка, флейта, кларнет, цимбалы, баян). В результате профессионального обучения игре на инструменте изменяются традиционные особенности игры и манера исполнения, характерная для народных музыкантов.

В последние годы ансамбли трюистой музыки все более расширяют составы. Прекрасным примером смешанного большого состава ансамбля трюистой музыки является известный в Беларуси и за рубежом фольклорный ансамбль «Крупіцкія музыкі». Этот ансамбль был создан в 1982 г. под руководством заслуженного работника культуры Беларуси В. Н. Грома. Сегодня руководителем ансамбля является Наталья Лисица, перенявшая опыт у Владимира Николаевича. В состав ансамбля входят две скрипки, альт, контрабас, басетля, колесная лира, гармоника всех тоналностей, дудки, жалейки, дуды, трубы, соломки и ударно-шумовые инструменты. Особенность такого ансамбля в том, что в нем полностью сохраняется голосовое распределение инструментальных партий трюистой музыки. В произведениях, исполняемых ансамблем «Крупіцкія музыкі», во-первых, голоса могут дублироваться инструментами за счет увеличенного состава ансамбля, во-вторых, внутри однородных групп инструментов сохраняется трюистость. В результате образуется полная звучащая партитура народного произведения.

В этом отношении характерна «Ашмянская кадрыля», которая обработана В. Н. Громом. Указанное произведение исполняется в тональности фа-диез минор, размер две четверти, темп аллегretto. Вступление претворяет обработку двух народных тем. В первой цифре проводится главная тема из-за такта первой и второй скрипками в унисон. Аккомпанемент исполняют гармоника, цимбалы и дудки. Во второй цифре цимбалами исполняется побочная тема сочинения, а скрипки выдерживают педаль, аккомпанемент продолжают исполнять гармоника и дудки приемом трели. Контрабас выполняет ритмическую функцию четвертными и восьмыми нотами. Далее побочная тема варьируется цимбалами, которые уже в третьей цифре исполняют главную тему, а аккомпанемент продолжают скрипки и гармоника. С середины третьей цифры главную тему ведут дудки и скрипки. Четвертая,

пятая и шестая цифры исполняют побочную, т. е. вторую тему в прежней вариационной обработке до конца в тональности фа-диез минор.

Этот пример наглядно показывает, что и в большом смешанном составе ансамбля стабильно сохраняется структура трюистости. Следует отметить, что основные темы произведения во время исполнения переходят от скрипки к цимбалам, от гармоники к дудкам. Акомпанемент также не остается неподвижным, он перемещается от гармоники к цимбалам, скрипкам и даже к дудкам. Это, пожалуй, главное отличие большого смешанного состава от малых смешанных ансамблей трюистой музыки при сочетании с ударно-ритмическими инструментами.

Фольклор у заслуженного любительского коллектива Республики Беларусь «Крупіцкія музыкі» государственного учреждения «Крупіцкий Центр культуры имени В. Н. Грома» согрет живым, горячим чувством талантливых исполнителей, их поэтической одухотворенностью и фантазией, влюбленностью в народное искусство. В каждом номере необыкновенно богатого репертуара ансамбля живет душа народа, который через многовековые исторические испытания и тревоги современного бытия не потерял способность ощущать и создавать красоту, надеяться и мечтать, радоваться и радовать других.

Усердно соперничают между собой, рассыпая то залихватские, то задумчиво-лирические мелодии, талантливые музыканты. В их руках не то что поют, а скажут, смеются, проказничают гармошки и скрипки, бубны и цимбалы. Свой голос в ансамбле приобрели пока малоизвестные широкому слушателю старинные басетля, колесная лира, дуда, труба. Заливается звонкой трелью «соловей». А что выдвывают обыкновенная ржаная соломинка или совсем уже прозаическая вещь из домашнего обихода – пила!

Таким же щедрым даром владеют и крупіцкие певцы, что берегут глубину и чистоту родной песни. Чего стоит только один неизменный покоритель публики Алесь Працкевич – ведущий солист в созвездии ярких самородков! Зачаровывает проникновенностью исполнения вокальный дуэт Марины Ломако и Людмилы Пальчик. Удивляет богатством образной палитры танцевальная группа во главе с балетмейстером, заслуженным работником культуры Республики Беларусь Георгием Черным.

Высокому художественно-исполнительскому уровню фольклорного коллектива способствует творческая дружба с ведущими специалистами и мастерами культуры республики. Артисты с благодарностью говорят о своих надежных друзьях и советчиках – заслуженном деятеле культуры Республики Беларусь Николае Сироте, профессоре Белорусской академии музыки Инне Назинной, художнике по костюмам Галине Юревич.

Не преувеличивая, заметим, что артистов из белорусской деревни Крупица знают чуть ли не по всей Европе. Где они только ни выступали за последние годы! Россия, Украина, Литва, Польша, Голландия, Италия, Югославия, Германия, Франция, Япония, Чехия, Бельгия. И везде – ошеломляющий успех, горячий прием, приглашение приехать снова.

Ансамбль «Свята» близок ансамблю «Крупіцкія музыкі» по количественному соотношению инструментов и по направленности содержания репертуара. В течение 80–90-х гг. XX в. в учреждениях культуры районных и областных центров Беларуси были созданы подобные ансамбли трюистой музыки, которые принимали участие в фестивалях.

Народный ансамбль «Мілавіца» Мышковичского сельского Дома культуры Кировского района Могилевской области создан в 1990 г. Выступал с концертами в своем районе, области, участвовал в фестивалях, конкурсах разных уровней. За достижения в творческом мастерстве и высокую исполнительскую культуру в 1993 г. ему присвоено звание «Народны самадзейны калектыў». Ансамбль – лауреат фестиваля «Дружба–93» (Россия), принимал участие в международном фестивале народной музыки «Звіняць цымбалы і гармонік», телефестивале «Золотые ключи» (1999). Коллектив выступал с концертами во Франции и Молдавии. В его репертуаре – белорусская народная музыка, песни и танцы. Участники играют на гармонике, баяне, цимбалах, скрипке, жалейке, ударных и шумовых инструментах. Художественный руководитель ансамбля – В. Б. Барейша.

Ансамбль народной музыки «Рэчыцкія музыкі» создан в Гомельской области в 1988 г. на базе музыкальной школы № 1 г. Речица, художественный руководитель – Г. Мичай. В 1993 г. ансамбль был награжден дипломом Министерства культуры Республики Беларусь за участие в Республиканском конкурсе среди преподавателей музыкальных школ, а в 1998 г. стал победителем фестиваля народного искусства «Беларусь – мая песня».

Ансамбль народной музыки «Паазер’е» создан в 1991 г. в г. Постава под руководством А. Соболя. Ансамблю присвоено звание народного коллектива. Этот ансамбль также неоднократно являлся лауреатом республиканских конкурсов, дипломантом фестивалей в Дагестане, Молдавии, на Украине, в Польше, Югославии, награжден грамотами Министерства культуры Республики Беларусь.

Ансамбль народной музыки «Жалейка» работает в поселке Новая Мышь Барановичского района Брестской области. Первым художественным руководителем этого ансамбля (с 1992 г.) был С. Ф. Михальцевич, с 1996 г. ансамблем руководит В. А. Клещев. В состав ансамбля входят семь музыкантов и солисты-вока-

листы. Музыканты ансамбля владеют многими народными музыкальными инструментами: гармоникой, дудой, жалейкой, лирой, цимбалами, скрипкой, басетлей и др. Коллективу присвоено звание народного по результатам V (1993) и VI (1998) республиканских конкурсов.

Ансамбли трюистой музыки – довольно широко распространенная форма ансамблирования в Беларуси. Такое явление не случайное. Министерство культуры Республики Беларусь ежегодно планирует проведение ряда фольклорных и этнографических фестивалей, смотров самодеятельного творчества.

В Витебской области, в г. Постаы, ежегодно проводится Международный фестиваль народной музыки «Звіняць цымбалы і гармонік», в Гомельской – фестиваль «Дняпроўскія галасы», а также областной праздник «Іграй, гармонь!» Кроме того, в этой области проводится фестиваль оркестров и ансамблей им. П. И. Жихарева «Мелодыі роднага краю». В Минской области очень популярен праздник «Мінскі гармонік», в Могилевской организуется фестиваль фольклора «Вянок дружбы», в котором принимают участие самодеятельные коллективы из Беларуси, России, Украины, Молдовы, Польши.

В Бресте проводятся областной фестиваль фольклорно-этнографического искусства, а также Всебелорусский фестиваль национальных культур.

В настоящее время получают распространение модернизированные варианты ансамблей трюистой музыки. В них сочетаются древние компоненты традиционного музыкального искусства белорусского народа с художественно освоенными техническими средствами. Следует учитывать, что песни и инструментальные наигрыши издавна бытовали в среде народа, а вот составы ансамблей современного периода в фольклорной традиции с использованием компьютерной техники не существовали. Поэтому будет правомерным подобные ансамбли определить как современные ансамбли трюистой музыки.

Такие ансамбли получили в Беларуси высокое признание среди профессионалов и любителей народного искусства. Компьютеризация при современной трактовке народной музыки способствует новому раскрытию художественных свойств этого уникального явления с учетом полного сохранения особенностей стародавнего фольклора, звукового изображения его природы. Вместе с тем происходит определенная художественная трансформация живого бытования аутентичного самобытного искусства в новых условиях.

Подобный путь создания новых ансамблей наблюдается не только в Минске. Например, в Гомельской области успешно работает ансамбль трюистой музыки «Стары Ольса» под руковод-

ством З. Сосновского. В программу ансамбля входят старинные песни, танцы и инструментальные наигрыши. Значительное место в репертуаре занимают лирические песни. Тематика этнической песенной культуры разнообразна: это песни о любви, о встречах, много песен посвящено раздумью о жизни, воспоминаниям, природе. В лирических песнях с особой силой проявились сокровенные мысли и чувства простых людей, их отношение к природе, к жизни.

Показательна в этом отношении старинная песня «По морю», исполняемая ансамблем «Стары Ольса». В начале ее звучит компьютерная музыка, изображая шум моря и крики чаек, тут же участвуют ударные инструменты и гусли, затем запекает тенор «Гей, по морю» и вступает сопрано со словами «там пара лебедей с молодыми лебедятами». Солирующую партию в проигрыше исполняет варган в сопровождении ансамбля, а заканчивает песню солист в сопровождении варгана и гитары.

Интересна в исполнении этого ансамбля песня «Дубрава». Поет баритон, его пение сопровождает компьютерная музыка, затем дудка, гусли, гитары, барабан сопровождают соло сопрано со словами «Ой, плыла, плыла ружапетка».

Мелодика лирических песен разнообразна и интересна, в ней сосредоточено все лучшее, что было выработано на протяжении веков. В лирических песнях, например, своеобразно проявилась тенденция к распевности в силу особенностей белорусского характера, исполнительского стиля и музыкального языка.

В инструментальном произведении «Келіх поўны» вначале звучит соло дуды на фоне компьютерной музыки, затем вступает барабан со сложным, четким ритмом. На ударно-ритмическом фоне звучат варган с жалейкой, после чего главную мелодию исполняет дудка вместе с жалейкой и дудой, в конце произведения звучит варган.

Мистика языческих ритуалов, голоса замков, живая мощь средневековых мелодий, энергия высокородных воинственных предков звучат в композициях ансамбля «Стары Ольса», посвященных средневековой Беларуси. Акустическая музыка, исполненная на современных копиях старинных белорусских инструментов (кроме гитары и флейты), отражает художественные вкусы шляхетского сословия средневековой Беларуси. Средневековый фольклор в песнях минимально обработан. В звучании сохранены «музыкальная грязь» и тембровый колорит старых инструментов. В композиции 1–10 номеров – путешествие в раннее средневековье. Здесь играют дуды (волынки), гусли, жалейка, труба, свирель, варган, барабан, бубен, гитара, флейта. Такой старинный инструмент, как гудок, заменен на аналогичную по звучанию колесную лиру. Композиция, инструментарий 11–17 но-

меров которой дополняется гитарой и флейтой, посвящена позднему средневековью.

Несколько лет функционировал в Белорусском государственном университете культуры и искусств своеобразный ансамбль трюистой музыки «Ліра». Руководила ансамблем Лариса Живалевская. Ансамбль успешно дебютировал в концертной программе Ассоциации мандолинистов и домристов в зале Белгосфилармонии. Состав ансамбля отличался новизной и оригинальностью. Звучание основных музыкальных инструментов – гитар и мандолин – украшалось и дополнялось деревянными духовыми (флейта, гобой, кларнет), струнными смычковыми (скрипка, виолончель, контрабас), цимбалами, аккордеоном и ударными инструментами. Репертуар формировался из произведений разных эпох и жанров. Исполнялась классическая и современная музыка зарубежных и белорусских авторов.

Таким образом, в деятельности современных ансамблей трюистой музыки выделяются два специфических направления. Особенность первого заключается в расширении составов при использовании традиционных инструментов. Репертуар этих ансамблей состоит из обработок произведений земледельческого календаря и семейно-бытового цикла Беларуси и народных сочинений славян разных государств.

Второе направление возникло в последние годы XX в. и связано с использованием компьютерной музыки и электронных гитар. Ансамбли этого направления возродили древние народные инструменты, используют средневековый репертуар. В русле данного направления работают «Юр'я», «Палац», «Трюісты фэст», «Стары Ольса», «Рагнеда» и др.

Функции традиционного ансамбля трюистой музыки полностью воспроизводятся в ансамблях народной музыки нового типа. Мы полагаем, что особенности этих ансамблей заключаются в делении на инструментальные группы, близости инструментария, определенной унификации исполнительских приемов. Эти и некоторые другие типологические характеристики являются результатом принципа следования национальной самобытности как творческому кредо коллективов.

К формированию состава инструментов ансамбля трюистой музыки следует подходить с учетом желания участников, их интереса к традиционному самобытному искусству, умений каждого участника играть на нескольких народных музыкальных инструментах (например, на жалейке, дудке, гармонике) в зависимости от потребности коллектива.

При формировании ансамбля необходимо учитывать, что участники не могут обладать одинаковыми возможностями и умениями. В самодеятельном ансамбле участвуют и те, кто доста-

точно свободно владеет инструментом, и более слабые исполнители. На это влияют разный стаж игры, возрастные различия, технические возможности, индивидуальные особенности музыкальных исполнительских данных, систематичность занятий на инструменте и др.

Руководитель ансамбля должен учитывать в своей работе индивидуальные возможности участников. При подборе репертуара для ансамбля выбирается материал, посильный для самых слабых в техническом и музыкальном отношении исполнителей. Нередко из-за репертуара в ансамблевом коллективе возникает внутреннее противоречие между сильными и менее сильными исполнителями и даже не по техническим возможностям, а по внутреннему ощущению ансамблирования. Поэтому руководитель должен вовремя обратить внимание на перспективных исполнителей в ансамбле в качестве солистов. Однако здесь может возникнуть такое препятствие, как отсутствие соответствующих данных у солиста-исполнителя. Кроме того, инструмент, которым он владеет, всегда может быть использован как солирующий (например, басетля, бас, контрабас, колесная лира).

При формировании ансамбля трюистой музыки заранее определяются состав инструментального коллектива, темброво-акустические и творческие возможности определенного репертуара. Удачным считается состав ансамбля, в котором участники имеют примерно одинаковый уровень в области исполнительского мастерства, хорошо знают национальный репертуар. Предварительно приобретенный опыт игры в оркестре обеспечивает у участников определенные навыки коллективного исполнения. Однако по сравнению с оркестром игра в ансамбле является значительно более сложной и специфической формой совместного исполнения. Если в оркестре ту или иную партию играет группа музыкантов, то в ансамбле – один-два. В оркестре коллективная игра направляется дирижером. В ансамбле же каждый участник самостоятелен в исполнении. Он должен не только хорошо владеть своим инструментом, знать партию, но и обладать гармоническим слухом, слышать и себя, и других музыкантов, чувствовать свою партию в общем звучании, понимать партнеров по ансамблю.

Следует отметить, что воспитание у участников музыкального коллектива так называемого чувства ансамбля является едва ли не самой сложной задачей. И чем больше по составу ансамбль трюистой музыки, тем сложнее достичь совершенства в этом отношении. Обычно в ансамбли объединяются участники самодеятельности, хорошо владеющие своим инструментом. Некоторые из них уже имеют опыт выступлений в качестве солистов. Однако следует учитывать, что специфика ансамблевого инструмен-

тального исполнительства трюистой музыки требует от участников определенной психологической перестройки манеры исполнения в отличие от академических ансамблей. Если в академическом ансамбле солист во время игры ориентируется только на себя, то в ансамбле трюистой музыки (при составе равных партнеров) исполнитель должен проникнуться общей целью – коллективной интерпретацией. А для этого он должен научиться слышать во время игры и себя, и рядом находящихся исполнителей, и весь ансамбль в целом. Только тогда, когда каждый участник инструментального коллектива приобретет этот навык слышания, постигнет умение совместно сопереживать при исполнении, можно будет с уверенностью сказать, что ансамбль состоялся. Разумеется, это достигается в результате сложного музыкально-воспитательного процесса, систематической совместной работы, увлеченности и самоотдачи всех участников.

Практика показала, что чем больше по количественному составу ансамбль трюистой музыки, тем сложнее добиться темпоритмического единства. В малых ансамблях трюистой музыки все участники хорошо видят друг друга, что обеспечивает исполнительский контакт. Отработанные в процессе совместных занятий и выступлений движения рук, головы, корпуса ансамблистов, неизбежные при игре на инструменте и составляющие комплекс внешнеартистических элементов, обеспечивают необходимый контакт участников ансамбля и соответственно его коллективный ритмический пульс. В ансамблях же с большим количеством участников трюистой музыки необходим специальный сигнал для одновременного согласованного вступления. Кроме того, такой показ необходим и при смене темпа, ритма, и для одновременного окончания звука.

Вместе с тем следует отметить, что занятия в ансамбле большого состава трюистой музыки позволяют развивать у участников не только звуковысотный и ритмический, но и так называемый гармонический и тембровый слух. В процессе репетиций и выступлений участники ансамбля учатся различать тембровые особенности инструментов (скрипки, цимбал, дудки, жалейки, дуды, трубы, лиры и других), а также богатство и красоту гармонии.

Издавна принято, что ансамбли трюистой музыки исполняют репертуар только на слух и на память, несмотря ни на какие исполнительские сложности. Кадрилы, польки, наигрыши, а также песни фольклорной традиции разных жанров исполняются без какой-либо нотации. Однако в ходе развития письменной традиции и возникновения новых, увеличенных составов одновременно создавались и новые, более сложные вариационные формы обработок народных мелодий. В том случае, когда в ансамбле

репертуар состоит из сложных произведений, затрудняется процесс их освоения. Целесообразно применять метод разучивания сочинения по частям, которые должны представлять собой законченные музыкальные эпизоды, предложения, фразы с определенным и фактурным содержанием. Надо избегать чисто механического звучания, так как это отрицательно сказывается на художественной стороне исполнения. Некоторые исполнители используют при разучивании сочетание слухового восприятия со зрительным. Зрительная память фиксирует в сознании исполнителя строчки и страницы нотного текста, однако при этом он должен уметь связывать зрительно-слуховое восприятие с осознанием художественного образа. Пьесы для разучивания наизусть необходимо подбирать с учетом их самобытности и доступности по степени сложности и характера восприятия.

Ансамбли трюистой музыки независимо от малого или большого состава, как мы отмечали, стараются исполнять программу на концертных выступлениях наизусть. Поэтому исполняемая программа находится в выигрышном положении с точки зрения профессионализма. Во-первых, исполнитель не связан с прочтением нотного текста, отсюда более свободная интерпретация исполняемого произведения и раскрепощенная манера исполнения. Во-вторых, непосредственное общение между исполнителями ансамбля и свободное передвижение по сцене положительно сказываются на исполнительском эффекте и способствуют эмоциональной подаче произведения.

Фольклор и любительское творчество за последние годы привлекают все больше внимания ученых: этнологов, фольклористов, философов, психологов, музыкантов, искусствоведов, эстетиков и др. На современном этапе теоретически изучаются многие аспекты фольклора, такие как структурно-уровневая взаимосвязь, взаимопроникновение, степень использования фольклора в любительском творчестве и его жанровые и репертуарные особенности, стилизация и интерпретация. Вследствие взаимосвязи фольклора с любительским творчеством фольклор в какой-то мере подвергается переосмыслению и стилизации, в частности фольклор народно-инструментальной традиции. Однако такое явление одновременно помогает и сохранению народного творчества. Важная роль в популяризации фольклора принадлежит ансамблям трюистой музыки в области художественной самодетельности, являющейся одной из массовых форм бытования и пропаганды традиционного и современного фольклора.

В последнее время увеличиваются составы фольклорных народно-инструментальных ансамблей. Этому в значительной мере способствует свободный выезд за пределы Беларуси с целью популяризации белорусского народного искусства. Фольклорные

ансамбли изменяют составы, принципы ансамблирования, расширяют региональный репертуар. Индивидуализация и художественное своеобразие региональных ансамблей народной музыки позволяют развивать традиции аутентичного фольклора в современных многообразных формах.

В данной связи следует подчеркнуть, что исполнительские средства, идущие от профессионально-академической школы, дают ощутимые творческие результаты при их сочетании с исполнительскими средствами, идущими от национально-инструментальных традиций трюистой музыки. Современный народно-ансамблевый инструментализм демонстрирует органический синтез двух исполнительских стилей, что позволяет, с одной стороны, активно развивать традиции национальной культуры, а с другой – участвовать в решении творческо-эстетических задач, стоящих перед народно-инструментальным искусством.

В современном академическом ансамблево-оркестровом исполнительстве наметились новые пути популяризации традиционно-фольклорной трюистой музыки. Если в предыдущие периоды, начиная с первых лет творческой деятельности народных ансамблей, больше утверждалась академизация исполнительского стиля, как сольного, так и коллективно-оркестрового, то с начала 70-х гг. XX в. активизируются пути сближения особенностей современной академической игры с традиционной народной. Отсюда и повышение роли традиционно-фольклорных ансамблей, особенно ансамблей трюистой музыки.

Это, несомненно, плодотворный путь. Именно в сочетании традиционно-музыкальных особенностей и современного профессионального исполнительского мышления могут полноценно развиваться не только ансамблевое, но и другие формы и виды народно-инструментального искусства.

Творческие контакты профессиональных и самодеятельных народно-инструментальных коллективов

Профессиональные коллективы народно-инструментального искусства традиционно взаимодействуют с самодеятельными и учебными ансамблями или оркестрами. На профессиональные коллективы ориентируются самодеятельные и учебные ансамбли, стремясь достичь их профессионального мастерства как в плане исполнительства, так и овладения их репертуаром.

В профессиональных коллективах он постоянно обновляется, появляются новые обработки популярных, интересных фольклорных мелодий. Кроме этого, благодаря плановой концертной деятельности в соседних государствах и в дальнем зарубежье репертуар пополняется произведениями этих стран. Самодеятельные и учебные коллективы учатся у профессиональных коллективов исполнительскому мастерству, которое имеет свои особенности, присущие только конкретному коллективу.

Говоря о принципах взаимодействия профессиональных самодеятельных и учебных народно-инструментальных коллективов, подчеркнем, что они касаются народного инструментария, взаимообогащения репертуара, использования народной педагогической методики в сочетании с принципами музыкального академизма.

Примером эффективных исполнительских контактов может быть взаимодействие Национального академического народного оркестра Республики Беларусь им. И. Жиновича, Белорусского государственного ансамбля народной музыки «Свята», заслуженного коллектива Республики Беларусь, ансамбля народной музыки «Бяседа», Белорусского государственного заслуженного хореографического ансамбля «Харошкі» и других с самодеятельными и учебными инструментальными коллективами.

В профессиональных, самодеятельных и учебных коллективах народно-инструментального искусства, как правило, есть мастера игры на гармонике. Прежде всего это руководители ансамблей, что свидетельствует о существовании местных типолого-исполнительских школ. Достаточно назвать такие ансамбли, как «Крупіцкія музыкі» (худ. руководитель Н. Лисица), «Свята» (худ. руководитель А. Кашталапов), «Баламуты» (худ. руководитель К. Трамбицкий), «Рагнеда» (худ. руководитель В. Гринько) и др.

В настоящее время концертные программы любительских народных оркестров и ансамблей республики составляются в ос-

новном из популярных классических произведений, произведений современных композиторов, народной музыки. Оркестры русских народных инструментов получили в последние годы возможность значительно расширить репертуарные рамки за счет оригинальных произведений современных композиторов благодаря широкому изданию репертуарных сборников. Вместе с тем ансамбли, оркестры белорусских народных инструментов продолжают оставаться не обеспеченными современными оригинальными обработками народной традиции.

Новое время ставит перед любительскими коллективами новые творческие задачи. Чтобы успешно их решать, народные ансамбли должны формировать репертуар, отвечающий духу времени, реагировать на важнейшие события, происходящие в Беларуси и во всем мире. Необходимо пересматривать принципы подбора репертуара, расширять его тематические, жанровые и стилевые рамки, обогащать исполнение новыми колоритными красками. Этому может способствовать обращение к творчеству современных композиторов.

В последнее десятилетие появилось много интересных сочинений белорусских композиторов для цимбального оркестра. Они разнообразны по тематике и современны по музыкально-выразительным средствам. В них удачно сочетается ярко выраженный национальный колорит с ритмами сегодняшнего дня. Появление этих произведений – результат тесного содружества Национального академического народного оркестра им. И. Жиновича под руководством народного артиста Беларуси, лауреата Государственной премии Республики Беларусь, обладателя ордена Франциска Скорины, профессора М. А. Козинца с молодыми белорусскими композиторами.

86-летняя история оркестра – это история становления и развития исполнительства на народных инструментах в Беларуси. Цимбалы, дудка, соломка, жалейка, дуда, гармоник – музыкальные инструменты, составляющие инструментальную основу оркестра.

Творческий путь оркестра связан с именами Н. И. Аладова, А. В. Богатырева, В. В. Оловникова, Е. К. Тикоцкого, О. М. Чиркуна – ведущих белорусских композиторов.

В 1972 г. в оркестре начал работать дирижером Михаил Антонович Козинец. Он за короткий срок изучил специфику народно-инструментального оркестра, его колористические и технические возможности. Это позволило дирижеру включать в репертуар сложные произведения белорусских, русских и зарубежных композиторов. М. А. Козинец проявил себя как тонкий, взыскательный музыкант, талантливый интерпретатор. В 1975 г. он был назначен главным дирижером этого оркестра. В его концертных

программах наряду с разнообразными произведениями белорусской народной музыки звучат симфонии, оратории и кантаты (с хором и солистами), инструментальные концерты, а также произведения, написанные специально для этого оркестра. Всего в репертуаре оркестра более двух тысяч произведений. 70-е гг. XX в. были самыми плодотворными в деятельности коллектива. В этот период талантливые белорусские композиторы создали оригинальный классический репертуар для народного оркестра. Коллективом впервые были исполнены произведения, которые, прозвучав на концертах в филармонии, по радио и телевидению, становились широко известными. Среди них сюита В. П. Помозова «Батлейка», «Симфония для хора и оркестра», «Память земли» А. Ю. Мдивани и др. Эти произведения удостоены государственных премий Республики Беларусь.

Несколько позже белорусские композиторы, которые очень хорошо знали состав оркестра, его инструментарий, тембровую палитру и стилевые особенности, создали для него новые произведения. В их числе сочинения Е. А. Глебова, Д. Б. Смольского, В. К. Иванова, К. Д. Тесакова, Р. Ф. Суруса, А. Ю. Мдивани, В. В. Кузнецова. Для оркестра В. М. Курьян написал цикл из двенадцати танцев, который представляет собой обработку белорусских танцевальных мелодий.

Сочинения названных композиторов прочно вошли в репертуар профессиональных и любительских оркестров и ансамблей белорусских народных инструментов.

90-е гг. XX в. в жизни оркестра отмечены ростом интереса к аутентичному фольклору в современной интерпретации. Увеличилось число концертных произведений, обработанных белорусских песенно-танцевальных мелодий для традиционных музыкальных инструментов: жалейки, дудки, соломки, дуды, трубы, окарины и др. М. А. Козинец ввел в оркестр и другие традиционные народные музыкальные инструменты, привлекая к работе молодых композиторов. Так, интересные, оригинальные обработки создает А. Е. Кремко.

Под руководством М. Козинца в оркестре созданы малые коллективы, однородные и смешанные ансамбли. Их традиционный инструментарий состоит из соломки, дудок (парных и одинарных), жалеек, окарин и др. Функционирование этих ансамблей осуществляется под руководством заслуженного артиста Республики Беларусь А. Е. Кремко.

Созданы трио баянистов под руководством народной артистки Беларуси С. Л. Лесун, а также дуэты, квартеты, популярен секстет цимбалистов под руководством заслуженной артистки Республики Беларусь Л. Л. Рыдлевской. Они помогают слушателю глубже, проникновеннее почувствовать тембральную красоту

оркестра. Такие ансамбли в художественной практике выступают самостоятельно и в сопровождении оркестра.

Артисты Национального академического народного оркестра им. И. Жиновича – высококвалифицированные музыканты с высшим музыкальным образованием. В составе оркестра – лауреаты международных и республиканских конкурсов.

Репертуар оркестра значительно обновлен благодаря композитору В. В. Кузнецову. Им написано немало произведений для оркестра: «Рапсодия для двух цимбал с оркестром», «Жалейка», «Полесье», «Чаму ж мне не пець?», «Мадригал для оркестра», «Путешествие в страну чудес». Последнее произведение построено на основе народного мелоса в жанре концертной увертюры. Содержание произведения характеризуется интересным изложением, которое дает возможность для яркого исполнительства. В процессе исполнения используются все традиционные белорусские народные музыкальные инструменты. Композитор В. В. Кузнецов глубоко изучил богатые выразительные возможности народного инструментария и хорошо знает особенности национального колорита белорусской музыки.

Во время работы XIII съезда Белорусского союза композиторов (2002) ежедневно проходили концерты, где исполнялись произведения белорусских композиторов. 28 февраля 2002 г., в день открытия съезда, выступал Национальный академический народный оркестр им. И. Жиновича в большом зале филармонии. Оркестр под руководством М. А. Козинца подготовил интересную многожанровую концертную программу. В ней были представлены двух-, трех- и четырехчастные сочинения крупной формы: «Концерт для баяна с оркестром» А. Ю. Мдивани, увертюра «Акварель» в трех частях Е. Г. Дегтярика, вокальное произведение Л. Ф. Мурашко «Признание», прозвучавшее впервые. Оркестр исполнил известное произведение И. М. Лученка «Жураўлі на Палессе ляцяць», соло на цимбалах исполнила артистка Ю. Кузьменко. Известно, что И. М. Лученок бережно относится к народным мелодиям, стараясь сохранить их основные стилистические особенности, что характерно и для названного произведения. Было также исполнено известное не только у нас, но и за рубежом сочинение выдающегося белорусского композитора Е. А. Глебова «Беларуская рапсодыя».

Произведение начинается фанфарным вступлением баянов, затем звучит каденция на первом баяне, после этого исполняется главная тема на фаготе в сопровождении оркестрового состава в медленном темпе, а солировать продолжает первый баян, духовые инструменты ведут главную тему. В следующей части звучит веселый народный наигрыш в подвижном темпе, исполняется ритмический рисунок на деревянной коробочке, затем вступает

жалейка, и постепенно вводятся все инструменты оркестра. Интересно и эмоционально развивается главная тема наигрыша в быстром темпе до конца произведения. Надо заметить, что в этом произведении, а также и в других сочинениях ощущаются исключительное исполнительское мастерство и художественная культура оркестра.

На концерте ярко прозвучало оркестровое сочинение В. М. Курьяна «Капыльскія дудары». В этом оригинальном произведении в необычном исполнении происходит переключка цимбал примы и альтов на гармоническом оркестровом фоне, затем последовательно включаются духовые инструменты труба и дуда, а также деревянные ударные инструменты. Главная тема в конце произведения звучит на пианиссимо в исполнении на дуде А. Кремко.

Инструментальное произведение «Зязюленька» названного автора прозвучало в исполнении заслуженной артистки Республики Беларусь Л. Л. Рыдлевской. В пьесе часто встречаются синкопированные ритмические эпизоды с многочисленными новыми цимбальными исполнительскими приемами, часты эффективное глиссандирование и ритмические дробы молоточками. Следует отметить, что в целом сочинения В. М. Курьяна отличаются декоративной яркостью и утонченностью инструментального тембра, характеризуются широким применением звуковых эффектов, оригинальным исполнением фольклорной интонации, разнообразием трактовки ритма и новыми исполнительскими приемами.

На высоком профессиональном уровне прозвучала сюита талантливого композитора Беларуси В. П. Помозова «Батлейка» в четырех частях. Это произведение отличается своеобразием ритмического, мелодического и гармонического стилей, поиском новых оркестровых возможностей. Для него характерно введение в оркестр скрипок, чего не практиковал в работе оркестра И. И. Жинович. «Батлейка» является ярким примером народного интонирования, фольклорной манеры исполнения и классической техники.

Особое внимание слушателей привлекали новые сочинения композитора В. В. Кузнецова: «Путешествие в страну чудес» и «Чаму ж мне не пець?». Данные произведения отличаются своеобразной стилизацией, им присуще использование усложненной современной гармонии, интересных ритмических фрагментов. Произведения характеризуются широким спектром музыкально-выразительных средств.

Национальный академический народный оркестр им. И. Жиновича под руководством М. А. Козинца достиг большого художественного и исполнительского мастерства, что обеспечивает

коллективу заслуженную профессиональную славу в Беларуси и за ее пределами. Тонкое чувство стиля исполняемых разнохарактерных и разножанровых произведений, эстетический вкус присущи этому коллективу.

Ежегодно пополняется репертуар оркестра новыми произведениями белорусских композиторов, активно осваиваются народные произведения фольклорной традиции, классические произведения композиторов России и других стран. Для оркестра создают новые сочинения молодые композиторы.

Традицией стало ежегодное исполнение специально написанных для оркестра произведений при открытии концертного сезона. Благодаря этому создан обширный репертуар, который с успехом может быть использован и любительскими оркестрами, и ансамблями цимбалистов. Освоение его, однако, осложняется тем, что республиканские издательства практически не выпускают партитур репертуара оркестра. Учитывая важность задач, связанных с решением проблем репертуара, руководство оркестра пытается найти практические пути внедрения наиболее доступных для самодеятельности партитур из своего репертуара в концертные программы многочисленных цимбальных оркестров нашей республики. Так, в период гастролей в свои программы оркестр включает как инструментальные, так и вокальные произведения белорусских композиторов. Это дает возможность руководителям и участникам самодеятельных ансамблей познакомиться с новинками, выбрать произведения для своего репертуара, а также получить квалифицированные консультации и методические рекомендации по разучиванию. Благодаря шестидесятилетним контактам с руководителями любительских цимбальных оркестров, ансамблей стали такие произведения, как «Элегия», «Увертюра», «Протяжная и плясовая» Д. Б. Смольского, «Бубенцы» и «Бульба» А. Ю. Мдивани, «Настроение» и «Спеў дубраў» В. К. Иванова, «Вясковыя музыкі» В. П. Помозова. Большой популярностью пользуются песни белорусских композиторов в сопровождении оркестра цимбалистов. Среди них «Жураўлі на Палессе ляцяць», «Дударыкі», «Если бы камни могли говорить», «Письмо из 45-го» И. М. Лученка, «Поле памяти», «Земля моя» и «Наденьте ордена» Л. К. Захлевногo, «Навек люблю и помню», «Люблю цябе, Белая Русь» Ю. В. Семеняки, «Обелиски» и «Песня о Родине» Д. Б. Смольского и др.

Однако такая форма творческого содружества не дает возможности охватить все имеющиеся в республике оркестры цимбалистов. Поэтому, на наш взгляд, необходимо как можно скорее решать проблему издания новых произведений белорусских композиторов в сборниках, адресованных оркестрам белорусских народных инструментов, что содействовало бы пополнению их репертуарного фонда.

Работу по подготовке таких сборников ведет художественный руководитель оркестра М. А. Козинец. В течение многих лет он как член жюри республиканских смотров и конкурсов оркестровых коллективов исследует вопросы формирования репертуара самодеятельных и учебных оркестров, хорошо знает проблемы жанра и принимает деятельное участие в их решении. М. А. Козинец подготовил сборник партитур для оркестров «Звіняць цымбалы», включающий семь произведений белорусских авторов. Сборник был издан Республиканским научно-методическим центром Министерства культуры БССР и получил высокую оценку специалистов. Произведения, вошедшие в него, широко используются самодеятельными оркестрами и ансамблями.

Активную творческую позицию художественного руководителя поддерживают артисты оркестра. Многие из них оказывают постоянную шефскую помощь самодеятельным и учебным коллективам. Так, солистка оркестра лауреат Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах С. Лесун шефствовала над оркестрами Молодечненского, Могилевского и Лидского музыкальных колледжей. С учетом их составов ею сделаны переложения нескольких пьес для баяна с оркестром: «Русская забубенная» А. Тимошенко, «Концерт для баяна с оркестром» Н. Сироты, «Концерт для фортепиано с оркестром» Р. Щедрина, «Русская» и «Трепак» А. Рубинштейна. Заслуженный артист БССР А. Курмакин оказал большую помощь в формировании репертуара народного оркестра цимбалистов Сморгонского РДК, не только делая инструментовки, но и создавая оригинальные произведения (сюиты, фантазии), основанные на самобытных фольклорных мелодиях Сморгонщины. Некоторые из них, например фантазия «На беразе Віліі», прочно вошли в репертуар, полюбились слушателям и исполнителям. Постоянную репертуарную помощь оказывает коллектив оркестрам цимбалистов Дзержинского ГДК, колхоза «Новый быт» Минского района и др. В результате репертуарные планы этих коллективов пополнились произведениями Е. А. Глебова, В. К. Иванова, А. Ю. Мдивани, Д. Б. Смольского и других белорусских композиторов, а также русской и зарубежной классики.

Укрепляя связь с самодеятельностью, оркестр не оставляет без внимания творчество композиторов-любителей. В концертные программы разных лет он включал такие сочинения, как «Зимняя фантазия» и «Кума ж мая, кумачка» В. Малых, «Бывайце здаровы!» Е. Гладкова, увертюра «Беларусь» Э. Носко, «Концертные вариации» А. Курмакина, «Полесская рапсодия» К. Поплавского, песни А. Шумилина, Н. Петренко, М. Носко и др. Исполненные профессиональным коллективом, эти произведения стали достоянием широкого круга слушателей. Такие контакты

стимулируют творчество самодеятельных композиторов, способствуют созданию новых талантливых сочинений в разных жанрах народно-оркестровой музыки.

Особенно плодотворной была творческая взаимосвязь оркестра им. И. Жиновича с заслуженным деятелем искусств Республики Беларусь композитором Н. Сиротой. Произведения этого автора, отличающиеся новаторством, свежестью (музыкальная картина «Заря вечерняя», концертная обработка народных песен для баяна с оркестром «Беларускія ўзоры», сюита «Вясельныя музыкі», «Концерт для баяна с оркестром»), включены в репертуар оркестра. В основе большинства произведений лежит белорусская народная музыка. Это напевы и наигрыши разных регионов республики, которые Н. Сирота перерабатывает в собственной творческой манере, в результате чего возникают яркие пьесы в современном стиле. В них метроритмические, ладовые, гармонические особенности белорусского фольклора тонко сочетаются с острыми ритмами и выразительными средствами современной музыки. Каждая пьеса является традиционной жанровой сценкой и в то же время созвучна интонациям сегодняшнего дня. Колоритность партитур Н. Сироты придает и включение белорусских фольклорных инструментов. Это дудки, жалейка, лира. С большой фантазией используются народные ударные инструменты, бытующие в Беларуси.

Задача сохранения инструментального фольклора Беларуси в конце XX – начале XXI в. весьма актуальна. Уходит из жизни старшее поколение народных музыкантов, а вместе с ним исчезают и некоторые самобытные фольклорные мелодии, исполнительские народные традиции и аутентичные инструменты. Необходимой и неотложной представляется работа по возрождению фольклора, которую проводит оркестр им. И. Жиновича в сотрудничестве с белорусскими композиторами. В свою очередь авторы предлагают новые сочинения, учитывая большое внимание к фольклорному наследию в этом коллективе. В итоге репертуар оркестра обогатился такими произведениями, как «Фантазия на две белорусские темы» и «Концерт для цимбал с оркестром» Е. Глебова, циклом белорусских танцев («Крыжачок», «Юрачка», «Лянок») А. Мдивани, сюитой «Батлейка» В. Помозова и др.

Дальнейшее включение в репертуар оркестров и ансамблей цимбалистов произведений, основанных на фольклоре, способствовало бы сохранению национальных инструментов, образцов инструментального фольклора всех регионов республики, освоению характерных народных исполнительских традиций. Использование фольклора обогащает музыкальную культуру Беларуси этнической музыкой, поэтому действенными в этом направлении были бы детальное знакомство руководителей оркестровых

коллективов республики с подобными партитурами, постижение разнообразных принципов обработки фольклорной музыки, а также самостоятельное осмысление традиционного и современного музыкального фольклора тех регионов, где существуют ансамбли и оркестры белорусских народных инструментов.

Освоение традиционного инструментального фольклора самодельными музыкантами придает их творческим связям с академическим оркестром новый смысл, так как народные коллективы могут быть своеобразной творческой лабораторией для профессиональных. В результате и те, и другие получают возможность исполнять не нивелированные обработки белорусской музыки, а оригинальные и неповторимые местные наигрыши с присущими только им особенностями как в мелодическом, ритмическом, так и в инструментальном отношении. Именно такие взаимосвязи между профессиональными и самодельными оркестрами белорусских народных инструментов и в дальнейшем могут способствовать возрождению и сохранению белорусского инструментального фольклора в учреждениях среднего и высшего образования в сфере искусства и культуры.

Хранителем и популяризатором народного творчества Беларуси является фольклорно-хореографический ансамбль «Харошкі», созданный в 1974 г. под руководством главного балетмейстера ансамбля, народной артистки Беларуси, лауреата Государственной премии Республики Беларусь В. Гаевой. За прошедшие годы коллектив показал зрителям высокохудожественные произведения народной хореографии фольклорной традиции. Это распространенные танцы «Крыжачок», «Лявоніха», «Бульба», полька «Трасуха» и хореографические сюиты.

В основном репертуар ансамбля построен на основе фольклора разных народов, живущих на территории Беларуси. Достаточно вспомнить разнохарактерные польки, «Еврейскую сюиту», «Полоцкую сюиту», «Туровскую легенду» и др. Они созданы на сюжеты сказок и легенд с использованием фольклорных инструментальных наигрышей.

Инструментальная группа фольклорно-хореографического ансамбля «Харошкі» представляет собой ансамбль трюистой музыки большого состава (скрипки, цимбалы, флейта, гармоника, баян, бубен, контрабас). Это тот самый состав народного инструментального ансамбля, о котором говорилось выше, только с сугубо танцевальным репертуаром.

Ансамблем накоплен большой танцевальный репертуар, обработанный музыкантами коллектива. Обработки можно часто слышать в самодельных коллективах как в сопровождении танцев, так и в инструментальном исполнении. Произведения ансамбля используются в учебных целях и для исполнения в

концертных выступлениях. Студентка Белорусского государственного университета культуры и искусств Н. Боборыкина (кафедра народно-инструментального творчества) проходила в 1995 г. творческую практику в этом ансамбле, где она обработала и инструментовала «Фантазию на еврейские темы». Затем это произведение было включено в учебный процесс в ансамбле «Беларускія ўзоры». И подобных примеров немало.

Следует отметить, что в советское время самодеятельные коллективы увлекались репертуаром эстрадно-развлекательных ансамблей и оркестров. Однако в настоящее время молодежь вновь почувствовала вкус и тягу к традиционным народным музыкальным инструментам, к ансамблям современного типа, сохраняющим фольклорные традиции.

Известно, что в художественной практике инструментальный репертуар базируется на танцевальных и песенных мелодиях. В качестве примера можно назвать ансамбль народной музыки «Бяседа» под руководством народного артиста Беларуси, лауреата Государственной премии Республики Беларусь, композитора Л. К. Захлевногo. В этом ансамбле репертуар состоит главным образом из авторских и народных песен. Таков же принцип подбора репертуара и в учебных ансамблях, что способствует подготовке студентов к практической деятельности в качестве руководителей ансамблей или оркестров белорусских народных инструментов.

Взаимосвязь профессионального коллектива Белорусского государственного ансамбля народной музыки «Свята» с самодеятельными и учебными ансамблями ярко проявляется в области освоения традиционного репертуара Гомельской, Могилевской, Брестской областей. Кроме того, студенты пятого курса БГУКИ проходят практику в ансамбле, знакомятся с репертуаром коллектива, особенностями построения его программ.

Сюиты и композиции, исполняемые ансамблем, созданы на основе популярной народной музыки и песен. У многих номеров программы были информанты, которые могли отметить соответствие стиля исполнения оркестром аутентичному, народному. Кадриль Литвинчука, составленная из пяти колен (частей), была записана от 96-летнего скрипача-самоучки Литвинчука. Кадриль Япужны также состоит из пяти частей. В программе ансамбля звучит пятая часть этой кадрили, которая называется «Галоп». Информатор – скрипач-самоучка Япужна.

Основная манера музицирования в ансамбле – бинарная. С одной стороны, в большой степени присутствует аутентичность в исполнении, а с другой – расшифровка записей и их обработка, аранжировки мелодий делаются в народном плане, произведения исполняются по нотам (или вариантно). При ос-

воении аутентичной игры того или иного региона Беларуси ансамблисты учитывают особенности музыкального языка, характерные для данной местности: гармонию, подголосочную полифонию, мелизматику, вариантное развитие (черты импровизации), особенности тембровых красок.

Первая программа ансамбля «Свята» была основана на произведениях аутентичного традиционного фольклора и состояла из двух отделений.

Во второй программе условно можно выделить три части: 1-я часть – приветствие, яркие концертные номера; 2-я часть – лирически вокальные, инструментальные номера; 3-я часть – финал, популярные песни, шуточные композиции. Такая программа требовала единого драматического развития в одном отделении.

Третья программа построена в сюитной форме, здесь присутствуют черты рапсодийности. Программа составлена из блоков, которые имеют сквозное развитие.

Показ первой программы ансамбля «Свята» состоялся 19 ноября 1984 г. Особенность ее в том, что в первое отделение вошли яркие образцы старинной белорусской музыки, в том числе кадрили Япухны, Литвинчука, Сивчука, польки, музыка Ивановского и Витебского районов, старинные белорусские песни, баллады.

Большой интерес и ценность представляет первое отделение первой программы. Художественный руководитель В. А. Куприяненко мастерски точно и последовательно выполнил основную задачу ансамбля в плане звучания аутентичной музыки. Отдельные номера программы, такие, например, как кадрили, стародавние польки, были исполнены в той тональности, в какой записаны от информантов.

Второе отделение первой программы посвящалось празднику в деревне. Центральное место занимали шуточные песни, белорусские танцы, песни-шлягеры. Обращает на себя внимание шуточная вокально-хореографическая композиция «Каханачка», где поют и танцуют вокалисты.

Интересна композиция «Вяселле», созданная на основе музыки и песен Могилевщины. В ней участвуют все артисты ансамбля, каждый исполняет свою роль в отдельных ярких концертных номерах. В начале композиции звучит соло женского голоса «Ой, у дворы» в сопровождении дуды. Затем выходят музыканты и исполняют приветственный марш, под музыку которого появляются танцоры и остальные вокалисты и поздравляют друг друга. Исполняются шуточные песни, свадебные польки, на сцене постоянно находятся все артисты, они инсценируют песни, танцуют под музыку, вокальные номера чередуются с инструментальными и хореографическими. Заканчивается композиция «Вяселле» финальной полькой, где веселится вся деревня (здесь демонстрируются сбор денег на каравай, танцы молодых, сватов и др.).

Второе отделение контрастно первому не только по сюжетному смыслу, музыке, режиссуре, но и в отношении национальных костюмов, которые, безусловно, имеют художественно-драматургическое значение в программе.

Большой интерес вызывает исполнение второй программы, которая построена по принципу постепенного и непрерывного драматического развития с общим объемом времени звучания концерта – полтора часа. Особенность программы в том, что почти каждый номер имеет свое название и объявляется ведущим. Форма такого концерта известна, но в данном случае перед каждым артистом ансамбля поставлены новые исполнительские задачи. Всем необходимо активно участвовать в сценическом действии.

Еще одна особенность этой программы заключается в объединении старинных традиционно-фольклорных номеров (из первой программы) с современными шутивными, шлягерными песнями, танцами в одном отделении концерта.

Кроме исполняемых номеров, таких как композиция «Вяселле», шутивная композиция «Каханачка» и других, появились и новые, интересные по содержанию номера. В их числе музыкально-хореографический номер «Лапці», инструментально-вокальный номер «Страдание» на музыку старинных полек. Они построены в форме частушек, вокалисты, исполняющие их, танцуют вместе с танцорами.

Композиция «Лявоніха» исполняется в конце программы с участием всех артистов ансамбля, а финал сопровождается танцевальной полькой, где танцуют и музыканты, и певцы, и танцоры. Этот номер имеет особенный успех у зрителей.

Созданная в 2000-е гг. программа условно делится на определенные блоки. Каждый блок включает несколько концертных номеров, имеет определенное сюжетное развитие. Программа является своеобразным образцом для ансамблей синтетического типа, где артисты владеют и хореографией, и игрой на музыкальных инструментах на высоком профессиональном уровне. В ней представлена традиционная белорусская музыка: сюита «Ляхавіцкія полькі», народная музыка Рудобелки, сюита из народной музыки Ивановского района, «Палескі вальс». Доминантой программы являются композиции на основе популярной народной музыки и популярных песен, которые воспринимаются слушателями благодаря острой шутке исполнителей, мелодической яркости музыкальных произведений. Лирические народные песни контрастируют с шуточными, веселыми номерами.

Среди многих интересных песен следует отметить лирическую песню для женского голоса «Пасею гурочки». После вступления цимбал звучит окарина, которая вместе с женским голосом про-

водит главную тему песни. Интересное сопровождение ансамбля: цимбалы и окарина исполняют аккомпанемент, вступление кларнета в третьем куплете придает взволнованность. Эту лирическую песню сменяет виртуозный инструментальный номер «Галоп» – финальная часть старинной кадрили, где соло ведут то скрипка, то флейта, то дудочка или баян, то цимбалы.

Главное место в ансамбле занимает гармоника, несмотря на то, что каждый народный инструмент в тембрально-акустическом отношении незаменим в коллективном исполнении. Руководитель ансамбля в совершенстве владеет технико-исполнительским мастерством на этом инструменте. По инициативе автора данной работы в 1992 г. в учебный план университета культуры был включен курс двухгодичного обучения игре на гармонике.

Активное воздействие на самодеятельные коллективы оказывают профессиональное народное исполнительство и современные технические средства. Самодеятельные коллективы с большим желанием осваивают приемы эстрадного выступления. Некоторые ансамбли (например, «Гуды») практикуют соло в духе импровизационного джаза. В исполнении ансамбля «Стары Ольса» задействованы средства звукозаписи. Взаимодействие современной эстрадной и традиционной народной музыки сказало и на введении в состав ансамблей трюистой музыки традиционных фольклорных инструментов (труба, дуда, гусли, цитра и др.), ранее не востребованных в самодеятельных ансамблях. Во многих регионах республики часто встречаются в репертуаре самодеятельных коллективов традиционные песни, вальсы, польки, танцы в современной обработке. Например, в репертуаре ансамбля «Мірскія музыкі» более 100 народных произведений.

Влияние народно-профессионального искусства на самодеятельное творчество осуществляется в разнообразных формах и разнообразными средствами. Например, под воздействием профессиональных коллективов расширяется жанровый спектр произведений. Национальный академический народный оркестр Республики Беларусь им. И. Жиновича и некоторые самодеятельные коллективы способствовали введению в сольное музицирование на дудке ряда приемов, идущих от оркестровой игры.

Заметное воздействие на самодеятельные коллективы оказывает расширение сети учреждений среднего и высшего образования в сфере культуры и искусств. С одной стороны, увеличение числа профессиональных музыкантов – это положительное явление. Оно эффективно сказывается на развитии самодеятельного творчества. Но, с другой – музыканты с профессиональным образованием, как правило, слабо владеют народной манерой исполнения. Поэтому в учебных заведениях на отделе-

ниях народного исполнительства стали уделять серьезное внимание народной стилистике. Преподаватели и студенты тесно сотрудничают с ансамблями, оркестрами народных инструментов, где постоянно культивируются бесписьменная форма обучения музыкантов, импровизация и др.

Кроме контактов между профессиональными и любительскими коллективами, следует иметь в виду контакты, связанные с трансформацией фольклорных произведений в жанре народно-инструментального искусства. На основе произведений фольклорной традиции в художественной практике существуют три основных направления трансформации. Первое направление связано с живым бытованием в сельской местности оригинальных фольклорных произведений или с частичным изменением основы их регионального происхождения. Для второго направления характерна художественная обработка произведений фольклорной ориентации, при которой остается неизменной первооснова традиционного фольклора. Третье направление определяется учеными В. Е. Гусевым [91], Ю. М. Чурко [339] и другими как стилизация, создание авторского произведения, сохраняющего и развивающего народные традиции.

Таким образом, взаимодействие профессиональных, самодеятельных и учебных коллективов разнообразно и эффективно. Несомненно, что это взаимодействие предполагает высококвалифицированную подготовку кадров. Учебные коллективы – одна из форм этой подготовки. Именно в таких коллективах учатся мастерству будущие руководители самодеятельных и профессиональных ансамблей и оркестров.

Развитие профильного музыкально-педагогического образования: фотодокументы



*Доктор педагогических наук, профессор Я. Д. Григорович,
ректор Белорусского государственного университета культуры и искусств
(1992–2007)*

Вопрос, каким должен быть институт культуры, стоял перед Я. Д. Григорович на протяжении многих лет ее деятельности в вузе.

В советский период ядром институтов культуры являлась культурно-просветительная работа. При этом на художественных кафедрах не требовалось высокой профессиональной подготовки. Минский институт культуры под руководством Я. Д. Григорович стал реформатором в подготовке кадров высшей квалификации.

По инициативе Ядвиги Доминиковны формируются кафедры художественных специализаций. Выпускники музыкальных кафедр получают квалификацию «преподаватель». И, наконец, Минский институт культуры преобразуется в Белорусский государственный университет культуры и искусств. В университете открываются три диссертационных совета: по педагогике, культурологии и искусствоведению.

Особое внимание ректора к музыкальным кафедрам объяснялось тем, что Ядвига Доминиковна в прошлом играла на домре в студенческом народном оркестре педагогического института. Она помогала в приобретении инструментов, нотной литературы, направляла ансамбли и оркестры на международные конкурсы и фестивали, тем самым способствуя росту профессионального уровня коллективов. По ее инициативе регулярно проводились академические концерты, были созданы концертующие ансамбли на всех музыкальных кафедрах. На кафедре народно-инструментального творчества под руководством заведующего кафедрой, профессора Г. С. Мишурова стали функционировать смешанные и однородные ансамбли. Традиции, заложенные им, сохраняются и развиваются до настоящего времени в новейшем стилистическом исполнительстве.

Предлагаемый фотодокументальный материал свидетельствует о том, что профильное музыкально-педагогическое образование позволило достичь высокого уровня развития творческой индивидуальности, способствовало осознанному достижению успехов в овладении квалификацией «руководитель ансамбля народных инструментов».



Г. С. Мишуров, кандидат педагогических наук, доктор искусствоведения, профессор Белорусского государственного университета культуры и искусств. Заведовал кафедрой оркестрового дирижирования, на базе которой сформировалась кафедра народно-инструментального творчества, с 1985 г. по 1996 г. С 1994 г. по 2010 г. являлся руководителем ансамбля народных инструментов «Беларускія ўзоры»

С наукой и вдохновением

В панораму разнообразных с точки зрения художественных качеств творческих коллективов Белорусского университета культуры и искусств вписался и ансамбль «Беларускія ўзоры» под руководством профессора кафедры народно-инструментального творчества Геннадия Мишурова.

Органичная форма материала, с которым работает коллектив, воспринимается как яркая образная ткань, где тембр каждого инструмента создает только ему присущий цвет в этом чудесном многоголосии. «Беларускія ўзоры» за 5 лет своего существования дали более чем 200 концертов. Артистическая внутренняя свобода, пластичность фразировки и стихийная сила темперамента игры молодых музыкантов, искренность чувств, ярко и динамично переданных в каждой интонации, – все это привлекает зрителя, слушателя. Разнообразный репертуар выявляет все новые грани возможностей состава, в котором три баяна, двое цимбал, две скрипки, виолончель, флейта, контрабас, ударные инструменты. Они играют, кажется, все: от этнографических до

классических программ. А выход к публике – прекрасная школа, где воспитание музыканта преодолевает традиционные, иногда консервативные педагогические концепции.

В ансамбле осуществляются научные поиски профессора. В разное время им проведен ряд исследований, связанных с эволюцией искусства и культуры в целом. В ансамбле теоретические разработки Геннадия Мишурова и его творческий опыт переплетаются и дают художественный результат.

«Беларускія ўзоры» – пример того, как можно объединить современную выразительность музыкального языка с глубоким усвоением национальной традиции. Репертуар ансамбля – не просто подбор эффектных произведений, это опыт и показатель художественных возможностей исполнительского коллектива с именно таким составом инструментов.

Взаимоотношения с коллегами разных поколений создавали для Г. Мишурова атмосферу постоянного экзамена по профессиональному мастерству, что обязывало глубоко постигать науку творчества. Сегодня профессор все более уверенно смотрит на возможность возобновления народно-инструментального музицирования в лучших, но уже профессиональных традициях. Намерение создателя и руководителя «Беларускіх ўзораў» научить музыкантов чувствовать своеобразие каждого тембра фактуры в самой разной композиторской стилистике превращается в настоящую школу профессионального мастерства и творчества.

Белорусские «Перапёлачка», «Чаму ж мне ня пець?», «Верабей» и цыганская мелодия «Мардзяндзай» соседствуют с парафразом на тему стародавних романсов... Ансамбль – в поиске. Каждый его творческий шаг превращается и в личное эстетическое достояние музыкантов-участников.

Альбина Царёва



Ансамбль народных инструментов «Беларускія ўзоры».
Художественный руководитель Г. С. Мишуров



Ансамбль аккордеонистов «Тутти».
Художественный руководитель – доцент Л. А. Сухова



Фольклорный ансамбль «Баламуты».
Художественный руководитель К. С. Трамбицкий

Фольклорный ансамбль «Баламуты» создан в 1995 г. под руководством доцента кафедры народно-инструментального творчества В. И. Трамбицкой. Первое выступление состоялось в сентябре 1995 г. в Театре музыкальной комедии. Основное направление творческой деятельности – освоение музыкального фольклора белорусов и других славянских народов, а также возвращение в культурную практику самобытных народных инструментов. В деятельности ансамбля сочетаются игра на слух, импровизация с игрой по нотам, исполнением обработок народных мелодий. Основа репертуара – белорусский фольклор: танцевальная, песенная и обрядовая музыка. Большинство произведений составлены и инструментованы студентами на основе фольклорных образцов и принципов ансамблевых соединений белорусских традиционных музыкантов. Наряду с инструментальными пьесами значительную часть репертуара составляет белорусская народная песня и припевка. Широко используются хореография, слово, сценическая драматургия. Каждая программа коллектива является живым, динамичным фольклорным спектаклем, наполненным народным юмором и шуткой. Именно этот стиль и отличает коллектив от множества других народно-инструментальных ансамблей. Коллектив является лауреатом Международного фестиваля «Звіняць цымбалы і гармонік» (Поставы), фестиваля народного юмора «Аўцюкі» (Калинковичи), обладателем Гран-при фестиваля «Студенческая весна» (Витебск), лауреатом Междуна-

родного конкурса «Русская сказка» (Санкт-Петербург), стипендиатом специального фонда Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи.

Среди творческих достижений ансамбля – участие в международных фольклорных фестивалях в Венгрии, Италии, Словакии, Польше, Украине, а также в различных республиканских и столичных мероприятиях и народных праздниках.



Ансамбль народных инструментов.
Художественный руководитель В. В. Старикова



Инструментальный ансамбль «Караван». Художественный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент О. В. Мазаник



Капелла белорусских народных духовых инструментов «Гуды» им. В. Н. Грома. Художественный руководитель – доцент И. А. Мангушев



Ансамбль окарин, созданный В. Н. Громом



Ансамбль дударей, созданный В. Н. Громом



Студенческий ансамбль жадечников.
Художественный руководитель И. А. Мангушев



Ансамбль рожечников. Художественный руководитель И. А. Мангушев



Ансамбль традиционных белорусских пастушьих труб.
Художественный руководитель А. Л. Коротеев



Соллист Национального академического народного оркестра
Республики Беларусь им. И. Жиновича, дирижер, композитор А. Е. Кремко



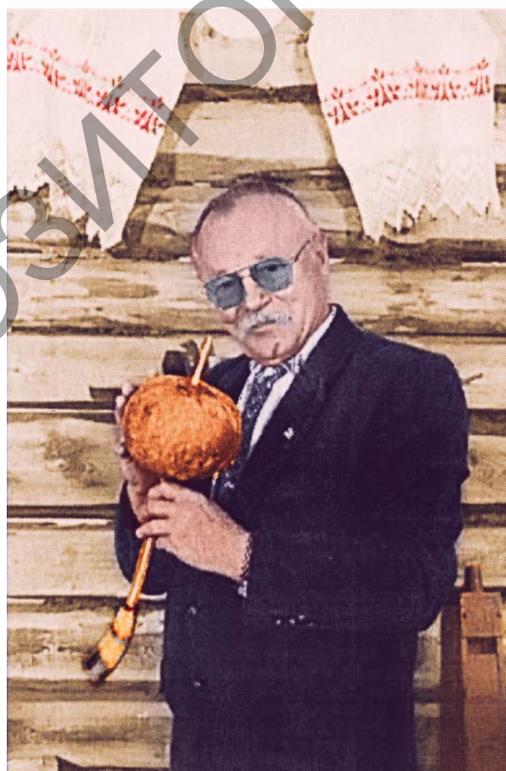
Заслуженный работник культуры В. Н. Гром играет на древнейшем инструменте, который называется гудок



Мастер по изготовлению духовых народных инструментов В. Н. Кульпин исполняет мелодию на дудочке, сделанной из камыша



В. Н. Кульпин в белорусском национальном костюме играет на гусях



Создатель школы игры на белорусской дудке В. Я. Пузыня. Изготовил древнейший инструмент (на основе летописи XVIII в.), называемый хорум. Также им изготовлен народный духовой инструмент «Соловей» (гильза патрона 16 калибра припаяна к квадратной подставке, а к резервуару – металлический свисток; в процессе исполнения патрон наполняется водой)



Мастер по изготовлению белорусских народных инструментов, заслуженный работник культуры БССР В. Н. Гром



Фольклорный ансамбль «Родимичи»



Ансамбль белорусских народных инструментов «Крупіцкія музыкі»
с создателем и художественным руководителем В. Н. Громом



Артистка Белорусского государственного ансамбля
народной музыки «Свята» Светлана Скоробогатая



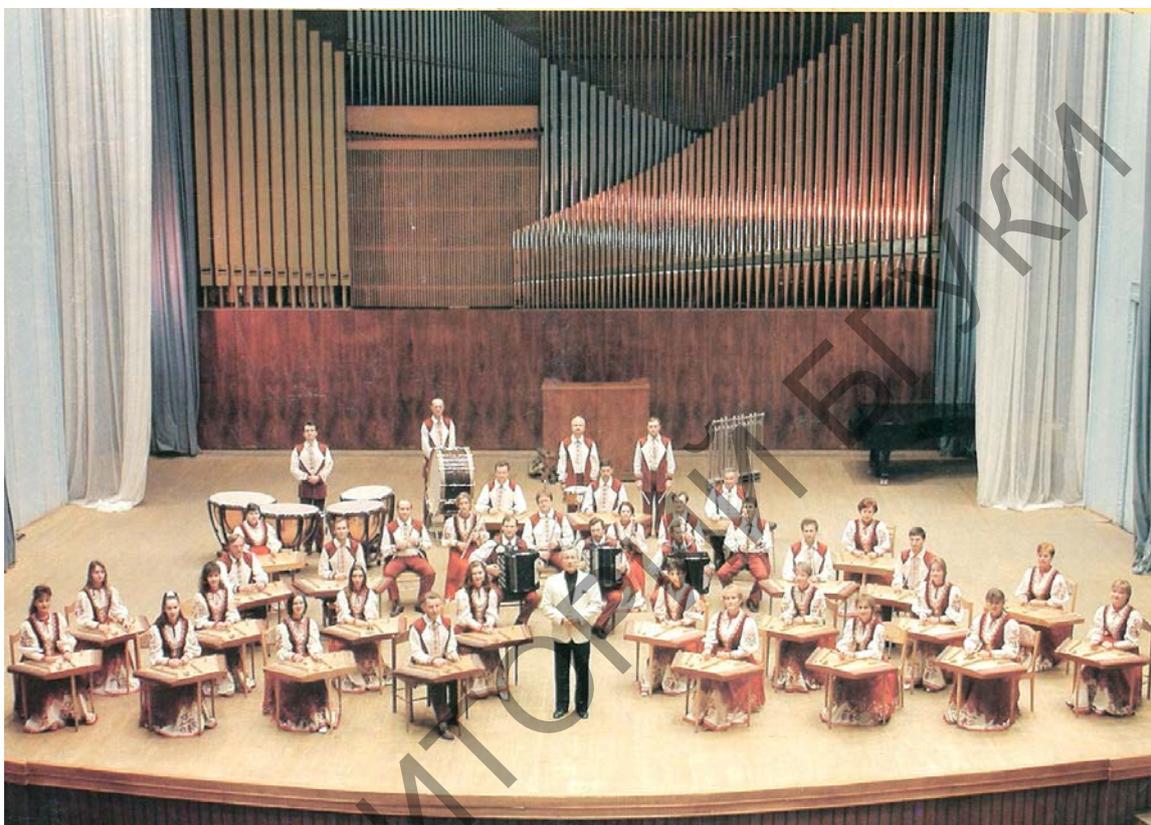
Белорусский государственный ансамбль народной музыки «Свята»



Ансамбль белорусских народных духовых инструментов
под руководством А. Е. Кремко



Художественный руководитель и главный дирижер Национального академического народного оркестра им. И. Жиновича, народный артист Беларуси, заслуженный деятель искусств, лауреат Государственной премии Республики Беларусь, лауреат премии «За духовное возрождение», профессор, обладатель ордена Франциска Скорины М. А. Козинец



Национальный академический народный оркестр Республики Беларусь
им. И. Жиновича

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Традиции исполнительства на народных духовых инструментах

В последнее время произошли существенные изменения в изготовлении музыкальных инструментов, связанные с использованием новых материалов, а также изменения конструктивных особенностей. Это придает новое звучание и тембральную окраску белорусским народным духовым инструментам в соответствии с источником звука и звукоизвлечением.

В историческом аспекте искусствоведения нам известно, что в практике художественной культуры среди многообразия народных духовых инструментов, которые существовали в истории белорусской музыки, засвидетельствовано функционирование только белорусской дудки в сольном и ансамблевом исполнительстве. И лишь в период с конца XX – начала XXI в. начали происходить серьезные изменения в процессе возрождения народных духовых инструментов на территории Беларуси повсеместно.

Некоторые народные инструменты перестали быть этнографическими (бытующими в сельской среде), но все же остались в фольклорной традиции, сохранившись не только как музейные экспонаты. Они возродились в современной музыкальной сфере и обрели при этом совершенно новую художественную исполнительскую культуру. В наши дни такие инструменты звучат в инструментальных ансамблях, оркестровых капеллах, демонстрируя все оттенки тембральной палитры, а также разнообразные художественные краски старинных народных духовых инструментов.

Следует отметить, что фабрики по изготовлению музыкального инструментария никогда не выпускали народные духовые инструменты сериями, данная тенденция характерна и для настоящего времени. Закономерным является тот факт, что любители народного творчества, имеющие среднее специальное и

высшее музыкальное образование, взяли инициативу в свои руки. В. Н. Гром, В. Н. Кульпин, Н. А. Кузьминич, А. Е. Лось и В. Я. Пузыня, обладая незаурядными способностями к реконструкции и изготовлению народных духовых инструментов, самостоятельно занялись изготовлением необходимого инструментария. На их счету большое количество народных духовых инструментов различной модификации (дуды, трубы, окарины, дудки, жалейки и др.), которые в настоящее время используются в самодельной и профессиональной музыкальной практике. Так, Д. В. Гром, выпускник Белорусского государственного университета культуры и искусств (2000 г.), впервые в истории Беларуси изготовил тесситурные окарины для однородных ансамблей – квинтет и секстет с хроматическим звукорядом.

Традиции создания ансамбля только из народных духовых инструментов ранее не существовало, это нововведение в современном музыкальном искусстве. В качестве исключения может быть назван дуэт дудок, в котором наигрывают исполняют либо по очереди (один инструмент играет, у другого пауза), либо двухгласно (один ведет мелодию, другой вторит ей). Согласно источникам, вторым примером традиционного ансамблевого исполнительства на народных духовых инструментах является дуэт или трио труб, когда две или три трубы исполняют песенные и танцевальные мелодии, а также подают различные сигналы. Других однородных духовых ансамблей в практике традиционного народного художественного творчества не наблюдалось, хотя всем известные народные духовые инструменты бытовали в белорусской народной среде.

Решающую роль в развитии народно-музыкальной культуры Беларуси сыграло открытие специализации «духовые инструменты (народные)» на базе кафедры духовой музыки Белорусского государственного университета культуры и искусств. В 2000/01 учебном году по инициативе ведущего специалиста, заведующего кафедрой духовой музыки, доцента В. А. Новикова и при поддержке ректората был разработан учебный план и открыт набор на новую специальность. Таким образом, впервые в истории отечественной высшей школы появилась возможность обучать студентов профессиональной игре на народных духовых инструментах в соответствии с учебным планом и семестровыми требованиями по данной специальности. Можно сказать, с чистого листа начали подготовку национальных кадров с присвоением квалификации «концертный исполнитель, артист оркестра (камерного ансамбля), преподаватель». Следует отметить, что открытие новой специализации оказалось успешным благодаря опытным и талантливым преподавателям, в числе которых В. А. Новиков, В. Н. Гром, А. Е. Кремко, А. А. Коротеев, И. А. Ман-

гушев и др., и явилось значимым событием в истории музыкального искусства Беларуси.

В учебном процессе педагоги столкнулись с рядом трудностей. Во-первых, инструментарий можно было найти только у мастеров и сольных исполнителей, а не в массовом производстве. Оказалось возможным приобрести инструменты только при содействии университета и финансировании Министерства культуры Республики Беларусь. Во-вторых, отсутствовали необходимые методические пособия, не было учебного репертуара. Более того, инструментальное исполнительство на народных духовых инструментах и музыкальное образование как фольклорное не были заложены в традициях обучения в высшей школе. В этом заключалась основная сложность учебного процесса. Решением этих и других проблем, связанных с процессом становления белорусской национальной школы народных духовых инструментов, занимались преподаватели кафедры духовой музыки и музыканты-духовики Национального академического народного оркестра Республики Беларусь им. И. Жиновича.

Если говорить об истоках, то идея создания новой специализации принадлежит заслуженному деятелю культуры БССР В. Н. Грому. Кроме того, он явился создателем фольклорного ансамбля трюистой музыки «Крупіцкія музыкі» (1982), коллектива завоевавшего известность в Беларуси и за ее пределами.

В. Н. Гром не понаслышке знал живое бытование фольклора, с чем связан высокий исполнительский уровень ансамбля. Этот талантливый музыкант освоил игру на всех народных духовых инструментах. Владимир Николаевич, добрый, искренний, жизнерадостный, с хорошим чувством юмора человек преждевременно покинул нас, но успел оставить яркий след в народном музыкальном искусстве.

В. Н. Гром создал капеллу «Гуды», участниками которой являлись студенты специализации «народные духовые инструменты». В настоящее время капелла носит его имя – капелла белорусских народных духовых инструментов «Гуды» им. В. Грома. Заметим, что в истории отечественного народного духового исполнительства и в традиционном народно-инструментальном искусстве Беларуси не зафиксировано существование подобного коллектива.

Благодаря новым инструментальным ансамблям, самобытным коллективам произошли кардинальные изменения в стилиобразовании. Тембровые особенности указанных ансамблей и каждого отдельно взятого инструмента создают многообразную целостную картину оригинального сочинения. Мы имеем в виду стилистические тенденции в музыкальной культуре определенной эпохи или в творчестве конкретного композитора, поскольку музыкальный стиль данных ансамблей отражает не только харак-

терные признаки тех или иных народных духовых инструментов, но и особенности народной музыки определенной исторической эпохи в целом. Изменения такого рода связаны с модификацией инструментов, жанров, стилей, образов, традиционных средств музыкального языка. Это явление обычно относят к мнемоническому искусству, когда наблюдается бурный рост интереса к фольклорным истокам, народным духовым инструментам и национальным формам, к формированию репертуара и профессиональному исполнительству.

Отмеченные направления народно-инструментального творчества представлены в капелле «Гуды», которой в настоящее время руководит И. А. Мангушев, педагог, композитор, доцент кафедры духовой музыки Белорусского государственного университета культуры и искусств. «Гуды» – музыкальный коллектив, не имеющий аналогов в Беларуси. Он принимает активное участие во всех значительных мероприятиях, которые проводятся в стране. Концертная деятельность капеллы разнопланова: от выступлений на районных и областных площадках до «Славянского базара». Репертуар коллектива отличается новизной и оригинальностью, что находит горячий отклик у слушателей. Несмотря на недолгое существование капеллы, в 2002 г. было записано восемнадцать произведений для музыкального фонда Национального радио и выпущен компакт-диск, а в 2005 г. телеканалом «Лад» в рамках программы «Площадь искусств» был снят фильм (режиссер В. Шепеткина), который впоследствии неоднократно транслировался по телевидению.

Репертуар капеллы «Гуды» включает фольклорные обработки народной традиционной музыки, произведения зарубежной и русской классики, а преобладающее большинство аранжировок – это сочинения И. А. Мангушева. Его инструментовки отличает глубокое знание природы народных духовых инструментов и звучания каждого из них в тембральном отношении. Внутреннее чутье позволяет композитору тонко чувствовать звучание инструмента. Строгий стиль и народность в его произведениях сочетаются с артистизмом и глубоким проникновением в сущность и структуру образов художественных произведений.

Среди многочисленных сочинений композитора для ансамблей народных духовых инструментов можно выделить «Сюиту» в трехчастной форме, которая относится к оригинальным произведениям народной традиции. Именно И. А. Мангушевым впервые в истории народной духовой музыкальной культуры написано произведение крупной формы в старинном стиле – «Народная сюита» в шести частях, где задействованы все духовые инструменты.

Еще один оригинальный пример из сочинений И. А. Мангушева – написанная в народно-национальном стиле музыкальная

композиция «А ў нашым сяле вяселле» («Як мы сустракаліся», «Прыехалі заручнікі», «Дзявочы вечар», «Вясельная»), которая впервые прозвучала на концерте в исполнении студентов специализации «духовые инструменты (народные)». Музыкальные зарисовки выстроены с учетом использования поэтического текста, перед каждым музыкальным номером исполняется фрагмент в нужной манере, при этом сохраняется чувство ансамбля, а также динамическая и ритмическая ровность. Студенты, исполняющие композицию, демонстрируют высокий профессиональный уровень, продолжая традиции народно-инструментальной музыки белорусской школы композиторов.

В произведениях И. А. Мангушева наблюдается постепенный переход от устоявшихся стилевых фольклорных традиций к обновлению музыкального языка, что свидетельствует о формировании национально-инновационного полисистемного музыкального мышления в народно-инструментальной культуре Беларуси. Произведения И. А. Мангушева отличаются взаимодействием традиционного и современного. Примером такого сочинения может служить песня «Савка и Гришка». И. А. Мангушев обработал популярную мелодию и инструментовал ее для состава капеллы «Гуды». Подобное прямое заимствование народной темы или темы другого композитора широко используется сегодня многими авторами. В композиторской практике данный способ называется рецепцией. Впоследствии материал обрабатывается, адаптируется, в результате происходит обогащение образной системы, расширение возможностей музыкальной стилистики, обновление принципов формообразования, появление новых жанровых разновидностей.

Таким образом, в творчестве И. А. Мангушева представлены национально-народная стилистика и профессиональное искусство.

С именем А. Е. Кремко связана эпоха в истории исполнительства на народных духовых инструментах. После окончания Минского института культуры он был распределен в Национальный академический народный оркестр им. И. Жиновича, где и работает более 25 лет. Музыкант-виртуоз, композитор, дирижер и солист оркестра им. И. Жиновича, доцент кафедры духовой музыки Белорусского государственного университета культуры и искусств, заслуженный артист Республики Беларуси А. Е. Кремко является основателем профессиональной отечественной школы игры на народных духовых инструментах. Его манера исполнения сольных и оркестровых партий характеризуется широким, полным, тембрально насыщенным звуком с естественным вибрато, является образцом в концертной практике. Для него не существует технических преград. Его исполнительской манере присущи широта динамического диапазона и многогранность экс-

прессии. Он непревзойденный стилист, и в своей игре передает характерные жанровые особенности сочинений для оркестрово-ансамблевого соло.

Существенным является вклад А. Е. Кремко в теорию и практику исполнительства, а также в методику преподавания игры на народных духовых инструментах. Им созданы сборники этюдов, редакции и переложения всех музыкально-исторических стилей, собственные произведения и инструментовки для духовых инструментов, а также школы для народных духовых инструментов и ансамблей. А. Е. Кремко подготовил плеяду исполнителей и педагогов, среди которых несколько лауреатов республиканских и международных конкурсов.

Следует отметить, что для периода конца XX – начала XXI в. характерно интенсивное развитие научно-методической мысли в области исполнительства на народных духовых инструментах. Большой вклад внесли и преподаватели специализации «духовые инструменты (народные)». Несомненна заслуга А. Л. Коротева, кандидата искусствоведения, профессора кафедры духовой музыки Белорусского государственного университета культуры и искусств, который принимал активное участие в разработке теоретических дисциплин, связанных со спецификой изучения народных духовых инструментов. Он один из первых среди преподавателей кафедры понял необходимость обеспечения методической литературой и разработки лекционных курсов по предметам специализации. По инициативе А. Л. Коротева в учебную программу введены новейшие лекционные курсы в области органо-логического и этноорганологического исследования. Появились труды, в которых рассматриваются теория и история искусства игры на народных духовых инструментах и методика обучения игре на них. К работам такого типа следует отнести статью А. Л. Коротева «Функциональные и этноорганологические особенности белорусских народных духовых инструментов» [158] и учебное пособие А. Е. Кремко «Граю, мая дудка! Канцэртныя творы для беларускіх народных духавых інструментаў» [160]. Методические разработки способствовали повышению качества подготовки высококвалифицированных кадров в области теории исполнительства на народных духовых инструментах.

Заметное место в творческой деятельности кафедры духовой музыки занимает ученик А. Е. Кремко – К. С. Трамбицкий, выпускник Белорусского государственного университета культуры и искусств, аспирант и преподаватель, солист и руководитель ансамбля «Баламуты», лауреат республиканских и международных конкурсов. К. С. Трамбицкий ведет активную концертную деятельность еще со времен учебы в университете. Он с успехом выступает на концертных площадках Беларуси и за рубежом.

Характерными чертами исполнительского искусства К. С. Трамбицкого являются благородный звук, блестящая виртуозная техника, исключительное владение нетрадиционными приемами игры на белорусской дудке, окарине, дуде, постоянный поиск новых выразительных средств. Приобретенный опыт, профессиональные исполнительские навыки и необычные выразительные средства он передает молодым музыкантам.

При наличии таких высокопрофессиональных специалистов студенты достигают высокого мастерства игры на народных духовых инструментах в сольном и ансамблевом исполнительстве. На наш взгляд, следует увеличить набор на данную специальность, а в ансамбли народных духовых инструментов следует вводить цимбалы, скрипки, гармоника, так как в истории музицирования белорусских ансамблей триостой музыки с XVIII в. бытовал смешанный состав ансамбля (цимбалы, скрипка, дудка, барабан и др.).

Современный период с его техническим прогрессом создает новые условия труда, новое мировоззрение, новое музыкальное искусство. Естественно, что некоторые исполнительские традиции на народных инструментах постепенно исчезают. Однако в Беларуси наблюдается возрождение национальных традиций. В народной и профессиональной среде активизировалась деятельность по изготовлению и реконструкции инструментов, удалось восстановить связь почти всех инструментов с прежними традициями, создать в учреждении высшего образования специализацию для подготовки высокопрофессиональных кадров в области народной духовой музыки.

Полистилистика в народно-инструментальной музыке

При анализе музыкального искусства особый интерес вызывает взаимосвязь традиционной народно-инструментальной музыки с современными тенденциями. Прежде всего заслуживают внимания историко-теоретический аспект этой проблемы и практическое наследование народной музыки. Такая взаимосвязь в настоящее время рассматривается как процесс стилевого синтеза в музыкальной культуре второй половины XX в.

Музыкальный стиль характеризует систему средств выразительности, которая служит воплощению идейно-образного содержания. Он отражает не только стилистические признаки тех или иных музыкальных явлений, но и характерные особенности конкретной исторической эпохи, поэтому рассматривается как музыкально-историческая категория. Прежде чем говорить о полистилистике, обратимся к содержанию термина «стиль» и рассмотрим понятие «стилизация».

Понятие стиля в музыке возникло в конце эпохи Возрождения, в период становления и развития особенностей музыкальной композиции, получивших отражение в эстетике и теории музыки. Под стилем понимают как индивидуальные особенности композиторского письма (творческий почерк композитора), так и общие черты письма группы композиторов, характеризующие ту или иную школу. Существует понятие «национальный стиль», относящееся к определенной стране. Используется термин «жанровый стиль», которым обозначают особенности произведений соответствующей жанровой группы.

Мы считаем, что наиболее верно употреблять понятие стиля, имея в виду стилистические тенденции в музыкальной культуре определенной эпохи или в творчестве конкретного композитора. Иногда в среде музыкантов встречаются выражения «произведение, написанное в таком-то стиле» или «не в современном стиле», «произведение не соответствует современному стилю». В данном случае наблюдается смешение понятий стиля, метода, направления. Эти термины широко употребляются в научной литературе, однако четкого разграничения их значений нет. Такие авторы, как А. Л. Сохар, М. К. Михайлов, характеризуя их, одновременно расширяют значение. Так, например, предлагают рассматривать стиль как систему. В таком значении термин широко употреблялся учеными в 60–70-е гг. прошлого века.

Не менее важно правильное понимание понятия «стилизация». Стилизацию следует отличать от индивидуального стиля композитора. Этот процесс предполагает использование комплекса средств выразительности, характерных для стиля того или иного композитора, эпохи или направления. В творчестве композиторов можно встретить явление полистилистики – соединения в одном произведении различных стилевых черт. В сочинениях И. Стравинского, С. Прокофьева, А. Скрябина, Д. Шостаковича канонизированные типы стилистики сохраняются и в структурах музыкальных форм. В каждой музыкальной форме, как и в жанре, заложены свои стилистические возможности.

Для второй половины XX – начала XXI в. характерно увеличение интереса к практике народно-инструментальной музыки. Все активнее идет процесс вовлечения в народную музыкальную культуру музыки неевропейских народов, ширится взаимодействие различных стилей в творчестве отдельных композиторов. В музыковедческих исследованиях стало больше уделяться внимания не только стилевым характеристикам классических произведений, но и современных. Предпринимаются попытки теоретического осмысления творчества А. Г. Шнитке, в котором ярко проявился феномен полистилистики.

В данной работе актуальные вопросы использования полистилистики в народно-музыкальном творчестве рассматриваются в русле современных процессов стилиеобразования с новых методологических и эстетических позиций, отмечаются особенности композиторской практики конца XX – начала XXI в.

Сегодня многие исследователи уделяют внимание проявлению полистилистики в произведениях современных композиторов, а произведения народно-художественной культуры музыковеды определяют как народный стиль. Лишь косвенно в своих исследованиях они обращаются к некоторым приемам, как, например, цитирование текста, т. е. неожиданное введение фрагментов из чужих произведений, резко контрастирующих по стилю с авторской манерой письма.

На рубеже XX–XXI вв. интерес представляют исследования М. Арановского, Л. Акопяна, А. Козаренко, Е. Котляревской, И. Коханик, В. Москаленко, И. Пясковского, А. Самойленко, С. Шипа и др. В их работах четко прослеживаются два направления музыкальной текстологии: имманентный подход и использование текстовых взаимодействий, приемов интертекстуальности и полистилистики. К сожалению, в публикациях встречаются такие факты, которые не следовало бы относить к полистилистике как цитированию народных мелодий. Отдельные авторские темы песен постепенно становятся народными, и композиторы в своих сочинениях могут цитировать тему другого автора,

надеясь ее новой смысловой нагрузкой. Такой композиционный прием у «народников» используется и в настоящее время. В результате благодаря методу полистилистики появляются оригинальные концертные произведения. А. Шнитке обращается к полистилистике, аллюзии, адаптации, использует коллаж, цитаты. «...Допустимо ли слово “полистилистика” по отношению к неуловимой игре временных и пространственных ассоциаций, неизбежно навеваемых музыкой? Ведь в скрытом виде полистилистическая тенденция существует и существовала в любой музыке, ибо музыка стилистически стерильная была бы мертвой. Так стоит ли об этом говорить? <...> Говорить необходимо, потому что в последнее десятилетие полистилистика оформилась в сознательный прием – даже не цитируя, композитор заранее планирует полистилистический эффект, будь то эффект шока от коллажного столкновения музыкальных времен, будь то скольжение по фазам музыкальной истории или тончайшие, как бы случайные, аллюзии», – отмечает А. Шнитке [331, с. 329].

Наша задача при рассмотрении использования полистилистики в народно-инструментальной музыке заключается в том, чтобы определить взаимоотношения «чужой – свой» и «свой – чужой», т. е. нас интересует преобразование заимствованного текстового материала в творчестве композиторов последних десятилетий.

В XX в. возникло много новых течений, каждый композитор пытался найти свое русло в творческом пути. К началу XXI в. главным в стилеобразовании стал художественный синтез, ведущий к полисистемному музыкальному мышлению в народно-инструментальной культуре. Создаются разностилевые произведения в разных жанрах. Бурный рост популярности профессиональных народных инструментов и развитие исполнительского мастерства потребовали неотложного решения многих проблем. Главная из них – разработка методики обучения студентов вопросам теории и практики современного исполнительства с учетом нового стилеобразования в музыке, новых приемов, средств выразительности. Именно они определяют характер звукоизвлечения, который помогает исполнителям на народных инструментах расширить художественные выразительные возможности. Такие народные инструменты, как баян, балалайка, домра, цимбалы, гусли и духовые инструменты, являются не только солирующими, но также входят во многие составы ансамблей, которые родственны по стилю или близки к ним. В XX в. произошел скачок в развитии и совершенствовании композиторского текста, достигнуто высокое исполнительское мастерство в народном стиле. Что касается исполнительского репертуара для народных инструментов, можно отметить следующее. В начале XX в. ком-

позиторов, работающих в народном стиле, не было. Приходилось довольствоваться обработками народных мелодий. Возрос интерес исполнителей к переложению классических произведений крупной формы для народных инструментов – М. И. Глинки, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, С. В. Рахманинова, Ш. К. Сен-Санса, Дж. Россини и др. Переложения давали возможность решить разносторонние художественные задачи на примере высокохудожественных образцов музыкального текста разных эпох, стилей, жанров. Отметим большую роль художественного опыта в развитии народно-инструментального искусства. Вместе с активным цитированием музыки из сочинений создавались новые жанры, стили, формы, образы. Такое явление Е. Шевлякова называет мнемонической функцией.

Бурный всплеск интереса в народном искусстве к формированию репертуара, национальным формам, профессиональному исполнительству, фольклорным истокам произошел в 20–50-е гг. XX в.

Первыми создателями народно-инструментального репертуара были преподаватели Киевской консерватории М. М. Гелис, Н. И. Ризоль (его ученик), И. Д. Алексеева, Е. Г. Блинов, Т. И. Вольская, которые активно способствовали сотрудничеству исполнителей и педагогов с композиторами. Так, например, М. М. Гелис обратился к композиторам с просьбой о создании новых произведений для народных инструментов, подчеркнув, что это будет способствовать популяризации их сочинений. А. Г. Бендерский описывает такой факт: «Еще в начале тридцатых годов музыкант обратился к композитору М. А. Скорульскому с предложением пересочинить для оркестра народных инструментов только что написанное им для струнного квартета “Интермеццо” на тему народного восстания в селе Турбан. От этого, как считал М. М. Гелис, идейное содержание произведения, отражающее дух бунтарской народной песни, только выиграет. Интермеццо было пересочинено композитором. А затем, доинструментованное Гелисом, добавившим в партитуру балалайки и концертины, было в таком виде издано в 1940 году с авторским посвящением оркестру народных инструментов Киевской консерватории» [36, с. 85].

Упомянем еще один исключительно талантливый образец стилизации. М. М. Гелис обратился к известному композитору Р. М. Глиэру с предложением написать симфонию для народных инструментов. «Маститый композитор ответил, что не знает этих инструментов, но тут же добавил: “Надо изучить их”. И вот во время войны, в сентябре 1942 года, в Москве видный советский музыкант, будучи уже в преклонном возрасте, изучив основы инструментовки оркестра народных инструментов, сочинил

симфонию – крупное, монументальное сочинение из пяти частей, близкое по направлению сочинениям С. Василенко для народного оркестра» [36, с. 85].

Указанные примеры свидетельствуют о стилевых особенностях в текстах авторов, которые отражают стремление к стилистической универсальности. В произведениях используются народные темы либо темы, написанные в народном стиле, но подвергшиеся стилевым изменениям в творчестве композиторов и в аранжировке М. М. Гелиса благодаря введению новых голосов в партитуре. Таким образом, в произведение вкладывается новый смысл в виде скрытой стилевой полемики, в чем и выражаются полистилистические тенденции в народно-инструментальной культуре XX в. Можно говорить о том, что существует столько видов полистилистики, сколько индивидуальных композиторских стилей, учитывая тенденцию последних к автономности.

В решении задачи расширения репертуара для народных инструментов использовался еще один путь – путь создания новых сочинений исполнителями на народных инструментах. Исполнители активно включились в концертную обработку народных мелодий, хотя не имели специального композиторского образования. Это нередко были преподаватели учреждений высшего и среднего образования. Среди талантливых исполнителей-баянистов начала XX в. следует выделить Н. И. Ризоля и И. Я. Паницкого, чьи обработки вошли в репертуар учебных заведений. На их произведениях воспитано не одно поколение. Обработки авторов использовались для игры на всех видах народных инструментов, звучали в исполнении солистов, ансамблей, оркестров. Широкую известность получила обработка Н. И. Ризолем песни «Ах ты, душечка».

Поиски новых концепций, характеризующие прошедшее столетие, расширение образно-технических возможностей, направленных на воплощение современного мировоззрения, связаны со стилевым синтезом. Благодаря использованию принципов полифонического мышления и приемов полифонического развития существенно обогатился национальный стиль в народно-инструментальной музыке. В полифоническом стиле Н. И. Ризоля четко выражается его полифоническое мышление. Полифоническое письмо композитора позволяет говорить о музыкальном континууме, для которого характерна пространственная соразмерность линейно движущихся голосов, данных в темпоральном единстве, что не противоречит пространственности и времени архитектурного решения. Такой полифонический прием наблюдается во всех обработанных Н. И. Ризолем произведениях.

Другой не менее талантливый композитор-народник И. Я. Паницкий впервые обработал народную мелодию «Ноченька», для

которой характерно широкое изложение полифонических голосов аккордно-гармонической фактуры с их прозрачным красочным звучанием. В этом произведении стиль свободной полифонии доведен до высшего профессионального уровня. Вспомним слова М. И. Глинки, учившегося у немецких и итальянских мастеров, который сформулировал задачу русских композиторов – «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака». В данном случае композитор имел в виду технику западноевропейской полифонии. Условия применения этой техники мыслились как самобытно национальные. Искусствоведы обращают внимание на «технические» стороны национальной песни с целью сохранения самобытного национального стиля. Неслучайно в программе одного из всесоюзных конкурсов было предусмотрено исполнение «Ноченьки» как обязательного произведения. И в настоящее время указанные произведения известных музыкантов-народников остаются актуальными в народно-полифонической полистилистике.

Проявление полистилистики наблюдается в сочинениях, созданных для народных инструментов. Например таких, как концерт для баяна с оркестром композитора Ф. А. Рубцова. Позднее сочинены два концерта и Первая соната композитором Н. Я. Чайкиным. Все названные концерты были исполнены автором данной работы. Для домры с оркестром народных инструментов написан концерт композитором Н. Будашкиным.

Эти монументальные произведения в форме концерта и сонаты послужили основой для введения исследователями термина «полистилистика в народно-инструментальной музыке». В названных произведениях воплотились выразительные средства русского народного музыкального искусства. Эти уникальные произведения положили начало стремительному развитию народной музыкальной культуры.

Индивидуализация музыкально-педагогического образования учащихся

За последние годы методы музыкально-педагогического образования значительно совершенствовались. Однако вопросы воспитания музыканта-исполнителя недостаточно освещены.

Следует отметить, что учебный процесс должен быть построен с учетом индивидуальных особенностей, что поможет подготовить специалиста высокой музыкальной культуры. Важную роль в данном процессе играет педагог по специальности – руководитель ученика, направляющий его профессиональный рост и развитие. С первых занятий он должен наблюдать за анатомо-физиологическими особенностями развития своего подопечного, учитывать его музыкальные задатки и способности, темперамент, характер, интересы. Это в свою очередь поможет понять, почему что-то усваивается легче, а другое – сложнее. В процессе индивидуализации обучения необходимо обращать внимание на музыкально-технические данные ученика, способность усвоения нотного материала, работоспособность, эмоциональность, психологические особенности, музыкальный вкус. Внимание к этим качествам обеспечит успешное обретение обучаемым необходимых знаний, умений и навыков, будет способствовать совершенствованию его положительных качеств и нейтрализации отрицательных. Практика убеждает, что педагогу надо быть внимательным ко всем сторонам личности учащегося, так как только в этом случае обучение может дать положительные результаты. Следует сказать, что индивидуальный подход должен осуществляться как в музыкальной подготовке, так и в развитии личности ученика в целом.

Педагогическая практика показывает, что учащийся в процессе обучения прежде всего обращает внимание на манеру исполнения своего преподавателя. Также это может относиться к игре лауреатов международных конкурсов. Отсюда возникают копирование и подражание. Эти процессы не идентичны. Копирование – это точное воспроизведение игры кого-то, а подражание предполагает обращение к манере исполнения, технологическим приемам воплощения музыкального материала, т. е. в целом произведение осваивается самостоятельно, но с использованием определенного образца. Говоря об этом, вспомним слова

К. Станиславского: «Незаметно для меня самого то, что я копировал, стало сначала по времени привычным, а потом и моим собственным, искренним, пережитым» [315, с. 82]. Полагаем, что нельзя категорически отвергать копирование и подражание в процессе обучения, но природную самобытность исполнитель должен обязательно развивать.

Достичь положительных результатов в индивидуализации обучения учащихся помогут рекомендации, разработанные педагогами. В частности, хотелось бы обратить внимание на работы А. И. Ямпольского «О методе работы с учениками» [361], А. Д. Алексеева «Методика обучения игре на фортепиано» [2] и др.

Отрицательно действует на развитие индивидуальности исполнителя застенчивость, которая вызывает скованность, чрезмерную самокритичность. Она может быть причиной неуверенности в себе и своих музыкальных способностях. Это связано, скорее, не столько с врожденными данными или музыкальными задатками, сколько с определенной ситуацией и индивидуально-психологическими особенностями, проявляющимися в процессе исполнительского творчества. Поэтому иногда солист, выходя на сцену, не может начать исполнение с первого такта, иногда пропускает часть произведения, при этом даже не подозревая того, что неверно сыграл. Кроме неуверенности в себе, может быть и другая причина – произведение не до конца хорошо усвоено.

Напомним, что для того, чтобы освоить текст сочинения, следует использовать четыре способа разучивания: за инструментом с нотами, без инструмента с нотами, за инструментом без нот, без инструмента и без нот.

Для преодоления застенчивости преподавателю надо научить исполнителя представлять зрительный зал, полный слушателями, а себя – на эстраде.

Иногда учащемуся важно держать перед собой нотный текст даже в тех случаях, когда он не нужен. Стоит его убрать, как он начинает останавливаться или ошибаться, но если перед ним поставить любой журнал или газету, то продолжит нормально играть. Это означает, что в зрительной памяти учащегося восстанавливается нотный текст.

Психологические ситуативные приемы следует использовать в практической работе с учеником на начальном этапе занятий, в противном случае указанные недостатки могут закрепиться. Преподавателю следует отмечать успехи обучаемых, поддерживать чувство уверенности в своих силах, что поможет им убедиться в правильности исполнения, ощутить радость и удовольствие от своего труда.

Устранению застенчивости, скованности способствуют концертные выступления на площадках – в музыкальной школе,

училище, консерватории и в производственных коллективах. Таким образом приобретается концертно-исполнительский опыт, музыкант привыкает к сцене, и контакт со слушателями и зрителями становится для него привычным состоянием. Он уже не уделяет столько внимания, как раньше, пальцевой технике. Все его внимание сосредоточено на музыкальном исполнении.

Большую роль в освобождении от застенчивости имеет активное участие в общественных мероприятиях – проведении общественно-музыкальных вечеров в рамках учебного заведения и на производстве, выступлении с докладами на научных студенческих конференциях, руководство различного рода кружками и т. д.

Важным качеством в достижении успеха является инициативность обучаемого. От инициативы часто зависит будущее музыканта, который может стать дирижером оркестра, руководителем профессионального ансамбля, преподавателем, исполнителем и т. д.

Остановимся и на таком качестве исполнителя, как состояние повышенной возбудимости, возникающее в процессе исполнения произведения. Причины этому могут быть разные – недостаточно хорошо усвоенный материал, состояние нервной системы, возрастные особенности, а иной раз и психические травмы.

Преподавателю следует сосредоточить внимание на методах педагогического воздействия для снятия нервного напряжения. Нужно установить причины срывов и неудач. Часто ошибки могут быть связаны с концентрацией внимания на отдельных технических трудностях, фигурациях мелкой техники и аккордовой последовательности. Для устранения этих ошибок следует обратить внимание на выполнение технической задачи.

Бывает, что исполнитель концентрируется на определенном пассаже до такой степени, что мыслительная фиксация сознательно останавливает движение пальцев. В таком случае эффективно применять исполнительский прием с разными штриховыми действиями в медленном темпе и уже после выравнивания играть в нужном темпе. Благодаря такому приему исчезает страх перед «трудным местом», парализующий учащегося в момент исполнения.

Эмоциональная возбудимость приводит иногда исполнителя в состояние, когда невозможно овладеть эмоциями как на эстраде, так и на занятиях. Причиной тому могут быть разного рода переживания, с которыми ему трудно справиться. Чтобы вывести учащихся из затруднительной ситуации незаметно и постепенно, требуется внимательное к ним отношение. Помочь в овладении эмоциями поможет основательное знакомство с произведением до его разучивания. Благодаря этому сложится картина построения тематического материала, установления темповых различий.

Чрезмерная эмоциональность должна быть замечена педагогом и своевременно сбалансирована. Известно, что эмоциональный опыт человека изменяется и обогащается в процессе развития личности, в частности при общении с педагогом, при восприятии музыкальных произведений. Сложнее всего приходится преподавателю и учащемуся тогда, когда у последнего не развита способность радоваться и восхищаться, не определены ценностные ориентации, не осознана цель. В этом случае педагогу предстоит большая работа по эмоциональному развитию своего подопечного.

Особое внимание следует обратить на отсутствие у учащегося эмоционального подъема и выяснить его причины. Инертность может проявляться не только в процессе освоения музыкальных произведений, но и в общественной жизни, в частности при выполнении каких-либо поручений. Если учащийся проявляет себя таким образом, то добиться изменения в его поведении очень сложно, порой, даже невозможно.

Вместе с тем нужно учитывать и такую ситуацию, когда ученик только внешне производит впечатление пассивного, нетемпераментного, но, исполняя произведение, может обнаруживать высокую эмоциональность. Большую помощь педагогу в развитии эмоциональной сферы ученика может оказать соответствующий репертуар. Особенно полезны произведения со значительным контрастом в содержании, где присутствует как сильное, так и тихое звучание (фортиссимо, пианиссимо). Инструменталисты могут использовать сочинение Астора Пьяцоллы «Медитанго». Также можно подобрать произведения с разнообразными атакующими штрихами.

Необходимый уровень эмоциональности вырабатывается при включении учащихся в камерные ансамбли, например дуэт или трио, где они незаметно вливаются в коллектив и затем осознанно выходят на нужный психологический уровень эмоциональности.

Замечания педагога должны быть корректными. Педагог не должен требовать, подавлять ученика своим авторитетом. Иначе может возникнуть конфликтная ситуация, что приведет к отсутствию контакта. Потеря контакта пагубно влияет на достижение поставленных целей в обучении исполнителя. Подобное явление должно быть исключено в практической деятельности. Педагог должен мудро выйти из любой ситуации и найти правильное решение. Нужно стремиться понять ученика, выявить его положительные стороны, стараться развить как врожденные данные, так и приобретенные умения и навыки. Здесь уместно вспомнить профессора Киевской консерватории М. М. Гелиса, который «умел находить путь к душе каждого своего питомца, умел обнаружить присущие каждому индивидуальные особенности,

бережно сохранить их, дать им возможность естественно раскрыться. Потому-то так отличаются по своим творческим индивидуальностям воспитанные им музыканты – каждый имеет свое лицо, каждый говорит своим языком» [36, с. 62]. М. М. Гелис мудро и умело сохранял творческую свободу исполнителей, бережно относился к их творческим стремлениям, развивая инициативу, активность и дарование каждого ученика.

Важную роль играет правильно подобранный репертуар, составленный с учетом индивидуальных интересов ученика. Для усвоения репертуара значимы разные пути. Можно использовать компьютер при выполнении тех или иных заданий. Только посредством интереса к музыкальному произведению можно добиться положительного результата в работе над ним. Правильно подобранный репертуар поможет развить индивидуальные способности и исполнительские приемы.

Хотелось бы отметить интерес учащихся к произведениям новых стилевых направлений. Подчеркнем, что исполнители должны различать понятия «стиль» и «стилизация». Стиль – это «почерк художника». Для композитора – «это индивидуальная манера письма, для инструменталиста – исполнение, при котором способ выражения абсолютно соответствует содержанию» [85, с. 63]. Стилизация означает стремление сохранить традиционную форму выражения и интонации, бытовавшие ранее, но утратившие силу воздействия на современном этапе, когда возникла иная интерпретация прошлых мелодий.

Для раскрытия индивидуальности музыканта и особенностей его творчества целесообразно использовать произведения масштабного характера. После разучивания произведение откладывается на определенное время, затем к нему снова возвращаются. Таким образом у учащегося появляется возможность обдумать, как ему лучше освоить произведение. Такой прием используется, чтобы ученик несколько опережал освоение более сложного репертуара, что способствует приобретению профессионального опыта.

Обращаясь к новым произведениям, не следует забывать и о ранее разученных. С последними можно выступать на эстраде, при этом исполнительское мастерство учащегося совершенствуется.

Учет творческой индивидуальности – важная составляющая работы педагога, который помогает становлению будущего исполнителя. Методы, применяемые в этой работе, должны быть гибкими и разнообразными. Педагогических подходов к выявлению особенностей ученика и формированию его индивидуальности много, педагогу в каждом конкретном случае следует использовать самые эффективные.

Организация самостоятельной работы исполнителя-инструменталиста

Главная задача учреждений образования в сфере музыкального искусства заключается в том, чтобы научить учащихся самостоятельно осваивать произведение. Эта работа важна в период обучения, но еще важнее в профессиональной практической деятельности специалиста по окончании учебного заведения.

Проблема исполнительства на отдельных видах инструментов освещалась в 50–60-е гг. XX в. и позднее, однако общие критерии успешной игры на разных инструментах не были выявлены. Но знание их исполнителю необходимо, так как они влияют на развитие общего кругозора инструменталиста.

Самостоятельная работа учащегося над музыкальным произведением должна быть организована преподавателем. Правильно организованная самостоятельная работа над одним произведением поможет в дальнейшей работе и над другими.

Заслуживает внимания форма индивидуальных занятий, используемая в практике автора данной монографии. На занятия с одним студентом мы нередко приглашаем других студентов, которые становятся участниками работы над музыкальным произведением и могут высказывать свои замечания. После окончания занятия происходит обсуждение, выявляются неточности в работе над произведением. Такая форма проведения занятий особенно важна в период работы над аранжировкой или редактированием уже исполняющихся произведений.

Обычно на подобных занятиях обсуждаются такие вопросы, как развитие главной темы и кульминации, проникновение в суть содержания музыки, исполнительская подача авторских намерений, раскрытие музыкального образа сочинения, интерпретирование стилевых особенностей и т. д. При этом педагог не навязывает свое мнение. Замечания должны быть обоснованы, высказаны с большим тактом. Центральное место при обсуждении отводится развитию мышления и личных музыкальных качеств студента, слуховому и зрительному представлению tessitura произведения. Также необходимо уделять внимание самостоятельному разбору авторского текста. Преподавателю надо использовать все свое педагогическое мастерство и умение в передаче опыта по освоению текста при тщательном соблюдении

авторских ремарок. Исполнитель должен увидеть в произведении точную запись нотного текста, структуру, динамический баланс, штрихи – и как можно глубже проникнуть в музыкальную ткань авторского замысла.

Небрежного отношения к тексту или поверхностного знакомства с ним допускать нельзя. Избежать этого можно лишь при наличии у студента хорошей теоретической базы. Теоретическая подготовка музыканта-исполнителя дает возможность свободно разбираться в драматургии произведения, его логическом построении, в гармоническом, мелодическом, полифоническом материале.

В музыкальной педагогике одной из значительных проблем является проблема самоконтроля. Нередко его отсутствие приводит к тому, что во время домашних занятий учащимися заучиваются собственные ошибки, изучение художественного произведения превращается в небрежное озвучивание с неточностями. Некоторые из современных исполнителей рекомендуют игру произведения в замедленном темпе с сохранением музыкально-художественных особенностей. Несомненно, это правильный и полезный метод, способствующий развитию самоконтроля. В процессе занятий следует представлять, как должно звучать произведение в оригинале.

Известные исполнители, как правило, обладающие повышенным чувством самоконтроля, не теряют его не только в процессе занятий, но и в кульминационные моменты публичного исполнения на эстраде.

Учащимся и студентам следует рекомендовать самостоятельно проводить работу по методике известных пианистов И. Гофмана [85, с. 133] и С. Савтинского [292], которыми предлагаются четыре способа разучивания произведений.

1. При работе за инструментом по нотам пианист опирается на комплекс зрительных восприятий нотной картины, на внешне наблюдаемые пианистические движения, на игровые ощущения и слуховое восприятие сыгранной музыки.

2. При игре на память число восприятий уменьшается: выпадает восприятие нотного текста, зато нередко возрастает роль зрительного представления нотной картины.

3. При игре на немой клавиатуре по нотам, т. е. беззвучно, пианист опирается на связь зрительных восприятий с игровыми, причем они должны быть обязательно связаны с представлениями слуховыми.

4. Обратим внимание еще на два вида обучения – без инструмента по нотам и наизусть. В первом случае опорой служит только зрительное восприятие, но оно сливается с представлениями слуховыми и игровыми. Этот способ самый действенный

и важный для исполнителя в освоении гармонического развития слуховой и зрительной памяти. Моторная и музыкально-логическая память помогают увереннее чувствовать себя на эстраде во время публичных выступлений.

Самостоятельная работа учащегося включает и метод дирижирования по клавиру. Такой метод развивает музыкальную инициативу и зрительную память, дает ощущение единства ритма и целостности формы. Динамико-звуковые перспективы пьесы, ее гармонические особенности становятся яснее.

Практика показывает важность этапа знакомства с музыкальным произведением, когда учащийся проявляет инициативу в познании нового произведения. Как замечает С. Савтинский, «только страстное отношение к произведению открывает доступ к его “душе”. Только оно, еще до тщательного изучения, дает понять главное в содержании, настроении, дает почувствовать биение ритмического пульса, дыхание динамики, разбег основных линий развития» [292].

Хорошее знание теории музыки и гармонии помогает учащемуся разобрать произведение грамотно. При разборе преподаватель объясняет, в каких местах чаще всего возникают фальшивые ноты, где нужно быть внимательным. Педагог с большим опытом, внимательно следящий за разбором произведения, легко определяет, в каких случаях возникают неверные ноты. Это обычно те места, где много случайных знаков. Часто появляются ошибки в случайных знаках при их повторении в одном и том же такте. Иногда исполнители путают случайные знаки в аккорде, особенно при тесном его расположении. Нередко ошибки возникают при наличии добавочных линеек и при изменении ключей.

Кроме того, в практике наблюдаются неточности в соблюдении ритмики. В таком случае полезно сосредоточить внимание на особо сложных в ритмическом отношении построениях. Важно систематически воспитывать чувство ритма и знакомить ученика со вспомогательными приемами разбора ритмически трудного текста. Придавая особое значение ритму, Й. Иоахим рассматривает его как «сущность первого значения», подчеркивая, что ритм в музыке служит «движущей, побуждающей и оформляющей силой» [44, с. 61]. Он подчеркивает, что необходимо знакомить исполнителей со всеми размерами и различными ритмическими комбинациями, мелодическими акцентами уже на раннем этапе обучения. Им же замечено, что «вещи энергичного и танцевального характера требуют более сильной акцентировки, чем произведения и отрывки певучие, отличающиеся нежным, грациозным характером». Объясняется это тем, что сильные и относительно сильные доли такта должны звучать в первом слу-

чае «более определенно, чем в кантилене, где ударения осуществляются путем протяжного, почти не заметного затягивания наиболее значимых тонов, а не при помощи метрических отметок». В грамотном акцентировании выражаются степень одаренности учащегося, его способность понимать и чувствовать музыкальную фразу. Данные качества должны развиваться одновременно и в единстве. Следует обратить внимание молодых педагогов на то, что преодолению ритмических трудностей в произведении часто помогает осознание выразительного значения ритма. Особую сложность представляет исполнение полиритмических сочетаний, чему в самостоятельной работе уделяется большое внимание.

В практике используются различные методы преодоления такого рода трудностей. Мы остановимся на одном из них, пожалуй, самом простом и убедительном. Заключается он в том, чтобы учащийся прослушал несколько раз в реальном исполнении полиритмическое сочетание. После прослушивания он должен попытаться воспроизвести сочетание. При этом надо порекомендовать ему переключать внимание с одного голоса на другой с тем, чтобы выровнять движение, если оно протекает толчками. Лучше всего исполнять фрагмент в подвижном темпе, это поможет уловить общий ритм движения. Самые легкие полиритмические сочетания – два на три, с которыми учащимся приходится часто встречаться. Необходимо обратить внимание исполнителя на то, что вторая нота дуоли берется посередине длительности второй ноты триоли. Если выполнить упражнение не получается, то можно порекомендовать другую последовательность, предложенную И. Гофманом: «...поочередно проиграть каждый из голосов, затем сыграть несколько раз какой-либо из голосов, а когда движение станет уже в значительной мере “автоматичным”, присоединить другой голос, направить на него все внимание и стремиться к тому, чтобы также ровно играть первый голос» [85].

Следует помнить, что ритм в музыкальном сочинении не существует отдельно от звука, поэтому работа над ритмикой должна быть неразрывно связана с работой над качеством звука, фразировкой, формой и раскрытием содержания произведения.

Приобретение навыков самостоятельной работы проходит успешно тогда, когда учащийся понимает, какую задачу ставит перед ним преподаватель. Учащемуся следует четко объяснять, какие он должен устранить замечания и каким образом их преодолеть, используя приобретенные навыки. Невнимательный подход к тексту вызывает заучивание ошибок, на исправление которых тратится много времени. Если учащийся механически проигрывает несколько раз в темпе уже выученный пассаж, это может привести к «заигрыванию». Для того чтобы этого избежать, учащегося надо научить слушать собственное исполнение.

Он должен ясно представлять себе, где чаще всего возникают фальшивые ноты, неточности в голосоведении, произвольные и неуместные изменения темпа.

Нередко в практике встречается и такое, когда динамические особенности того или иного музыкального эпизода и связанные с ним особенности звучания, усиливающие выразительность исполнения, вызывают впечатление изменения темпа исполнения. Такое впечатление создает усиливающаяся страстность звучания, особенно если это сопровождается энергичным исполнением. Если это необходимо, то такие темповые изменения нужно воспроизводить постепенно, плавно. Подобное кажущееся изменение темпа, полностью вытекающее из музыкальной сущности исполняемого произведения, не нарушает его смысла.

И последнее. Главным в самостоятельной творческой работе является умение сосредоточиться. В процессе работы над произведением учащийся должен усиленно работать над собой. Работа над собой не менее важна, чем работа над произведением. Исполнителю на каждом возрастном уровне приходится встречаться с определенными трудностями, и их преодоление возможно только при наличии терпения, воли, упорства, настойчивости. Особенно хотелось бы подчеркнуть, что для достижения намеченной цели требуется огромный труд, сопряженный с выдержкой и самообладанием.

Очень вредит успешной работе желание сделать все сразу. Это ведет к утомлению и отчаянию. Н. Метнер отмечал, что «для плодотворной художественной работы необходимо чувство удовольствия, смакования... Удалить всякую нервозность в исполнении. Улыбаться и не расстраиваться по пустякам. Играть со вкусом и удовольствием» [193, с. 66]. Состояние учащегося на занятиях по музыке в учебном заведении или в домашних условиях всегда должно быть ровное, спокойное, ничто его не должно раздражать. Надо уметь преодолевать отчаяние, сдерживаться от гнева, концентрироваться на работе. А преподавателю не следует торопить учащегося.

Конечно же, в работе педагога нельзя заранее предусмотреть все сложности в обучении того или иного исполнителя. Поэтому надо быть находчивым и гибким в решении возникающих проблем. Хвалить и поощрять, однако соблюдать меру. В каждом конкретном случае следует учитывать особенности характера, музыкальные данные и реальные возможности учащегося, умело, осторожно, незаметно направлять развитие его вкуса и инициативы.

Таким образом, работа на занятиях, дополненная систематическим самостоятельным трудом, направляемым педагогом, обуславливает успех процесса обучения игре на музыкальном инст-

рументе, способствует подготовке к дальнейшей профессиональной деятельности.

Как известно, каждый урок представляет собой определенный и законченный момент преподавательской деятельности. В то же время каждый отдельный урок является только частью учебного плана, объединенного общей целью, общими задачами и содержанием. В связи с этим педагог должен ясно осознавать как цель отдельного взятого урока, так и его связь с предыдущими и последующими занятиями.

Подготовка к уроку начинается с определения объема материала, его планирования и работы над ним. План урока составляет часть плана, предусмотренного педагогом на полугодие. В нем определяется время, которое отводится на изучение того или иного этюда, пьесы, упражнения. В связи с тем, что пьесы и этюды не одинаковые по сложности, то на изучение их отводится разное время. Такое планирование обеспечивает равномерную насыщенность занятий материалом на протяжении учебного года.

В процессе работы иной раз приходится менять количество часов, отведенных программой на ту или иную пьесу, этюд, упражнение, в зависимости от успеваемости усвоения их учениками. Это, однако, не должно нарушать общего плана. Как отмечалось выше, для успешного проведения урока необходима тщательная подготовка к нему. Она предусматривает, в частности, анализ, редактирование и проигрывание материала. Под редактированием нужно понимать подробное и внимательное обозначение в нотах динамических оттенков, штрихов, аппликатуры.

Когда пьеса предусматривает переложение произведения для фортепиано, скрипки, другого музыкального инструмента или оркестровой партитуры, то необходимо внимательно сверить переложение с оригиналом. Только убедившись, что замысел автора не изменен, можно ввести произведение в рабочий план. Но квалифицированно выполнить это возможно только в том случае, когда педагог на высоком профессиональном уровне умеет делать переложения. Иначе он рискует предложить ученику переложение, которое исказит задумку автора, стиль оригинала и особенности музыкального языка. В частности, в переложении могут быть ошибки, допущенные в результате недостаточного знания тонкостей фортепианной педализации, соединения разных регистров фортепиано, его отдельных штрихов. Или, не умея найти главное в оркестровой партитуре, можно увлечься чем-нибудь внешним, на первый взгляд эффектным, но не имеющим решающего значения. Часто переложение бывает чрезвычайно сложным, потому что педагог пробует максимально приблизить количество голосов и фактуру к оригиналу.

Педагог должен отметить в нотах основной контур трактовки произведения, так как, когда не проставлены нюансы, исполни-

тель тратит все внимание на освоение технической стороны произведения вместо того, чтобы разбирать его во всех деталях.

По мере художественного роста исполнителя и развития его вкуса необходимость в подробных указаниях педагога уменьшается. И когда ученик точно исполняет указания учителя, то у него постепенно развивается способность работать самостоятельно.

В нотах педагог отмечает основные моменты аппликатуры, а подробности уточняются на занятиях в зависимости от индивидуальных особенностей воспитанника.

В подготовку к уроку входит также исполнение педагогом учебного материала. Если преподаватель сам не может проиграть произведение и передать его художественные и технические особенности, то он рискует поставить перед учеником невыполнимые требования.

Важное место при подготовке к уроку занимает также анализ гармонического языка и структуры произведения. Это дает возможность помочь ученику в разборе произведения и преодолении художественных и технических сложностей.

Точное планирование позволяет рационально использовать каждую минуту учебного времени. Планом предусматриваются очередность заданий, а также приемы педагогического воздействия на воспитанника. В процессе занятий в план могут быть внесены коррективы.

Педагогу полезно вести методические записи. Ученикам можно предлагать вести дневники, в которых они будут записывать упражнения, рекомендуемые педагогом для преодоления тех или иных сложностей при изучении произведения, а также пояснения о характере, темпе пьесы или этюда, иные сведения, что облегчит выполнение домашних заданий. Такие ученические записи можно проверить на уроке.

Планирование очередного занятия должно основываться на подведении итогов предыдущего. Критично оценивая результат, педагог анализирует конкретность своих указаний. При этом, учитывая достигнутые успехи, оценивает использованные методы и приемы, выявляет, какой из приемов не дал результата при работе с конкретным воспитанником, хотя и принес успех на занятиях с другими учениками.

Не менее важно определить, что было лишним в содержании и организации урока. Например, не надо продолжать на занятиях работу над техническими сложностями, когда ученик понял их суть и может правильно работать над ними самостоятельно дома. Недостаточно разобранную пьесу не всегда нужно слушать полностью. В зависимости от того, на какой стадии находится ее разучивание, можно ограничиться прослушиванием только более сложных для исполнения эпизодов.

Только подведя итоги предыдущего урока, учтя его лучшие моменты и недостатки, можно начинать планирование нового. При этом педагог отмечает для себя, на какие аспекты развития ученика необходимо обратить особое внимание на следующем уроке, какой дополнительный художественный и технический материал необходимо привести. Педагог также отмечает, какие пьесы и этюды разучивать на следующих занятиях, какие из них необходимо прослушать полностью, а в каких поработать над отдельными моментами.

Составляя план, необходимо предусмотреть формы отношений с учениками, чтобы вызвать их заинтересованность к содержанию урока. Когда педагог равнодушно относится к изучаемому материалу, то ученик это чувствует и его заинтересованность снижается, а то и совсем пропадает. Таким образом, урок необходимо строить как можно более интересно и разносторонне. Важно предусмотреть такие виды работы, как игра с листа, игра по слуху и упражнение в импровизации.

Обучение на уроке тесно связано с домашними занятиями. От навыков, привитых ученикам на уроках, зависит продуктивность их самостоятельной работы, поэтому занятие необходимо строить так, чтобы домашнее задание стало продолжением работы в классе.

Урок начинается проверкой домашнего задания. Проводить проверку можно не только в форме прослушивания пьесы или этюда, но и в форме устного отчета ученика или путем постановки отдельных контрольных вопросов.

Прослушивать на каждом занятии пьесу или этюд от начала до конца необязательно. Обычно это делается на том уроке, на котором ученик впервые исполняет до конца разучиваемое произведение. Педагог должен рассказать о характере произведения, уточнить аппликатуру, проверить правильность воспроизведения нотного текста, наметить приемы преодоления технических сложностей. На последующих занятиях воспитанник исполняет отдельные места произведения. Когда же главные исполнительские сложности преодолены, необходимо чаще прослушивать произведение полностью. Дома ученик работает в основном над отдельными, наиболее сложными местами произведения, на уроке же он с помощью педагога вырабатывает умение исполнять его полностью.

На промежуточном этапе работы над произведением педагогу нужно уделять внимание сложностям художественного или технического характера. Когда такие сложности есть, то можно отказать на некоторое время от прослушивания всего произведения и сосредоточиться над отрывком.

Прослушивая ученика, педагог фиксирует недостатки его исполнения, отмечает, выполнены ли его указания, и когда что-

либо не выполнено, выясняет почему. Результаты проверки учитываются при составлении плана следующего урока.

К сожалению, бывает, что педагог привыкает к ошибкам в исполнении ученика и перестает их замечать. Чтобы этого избежать, можно представить, что слушаешь неизвестного исполнителя.

Давая домашнее задание, педагог проводит устный инструктаж, а также путем разъяснения с показом на музыкальном инструменте или нотном материале. Сначала рекомендуется применять разъяснение с показом на музыкальном инструменте, а в дальнейшем – устные указания или показ на инструменте без разъяснений. Ученик должен точно знать, как и над чем ему работать на следующем занятии.

Анализируя урок, педагог подбирает наиболее эффективные формы передачи знаний ученику, которые соответствовали бы целям воспитания и возрасту исполнителя. Методы преподавания на всех этапах урока могут быть разными. При проверке домашнего задания используются следующие методы:

- прослушивание материала (слушание произведения полностью или его эпизодов);

- устный отчет ученика (рассказ о сделанном, ответы на вопросы).

При работе с новым материалом и для его закрепления применяются:

- инструктаж (устное разъяснение материала, разъяснение с показом на музыкальном инструменте или только показ на инструменте);

- метод тренировки.

С целью формирования необходимых навыков полезно часть урока отводить на полусамостоятельную работу ученика. В этом случае исполнителю дается возможность проявить инициативу, педагог только помогает и следит за ходом работы.

Каждый урок, являясь законченным звеном в цепи других, должен отличаться методическими особенностями, которые вытекают из систематического глубокого изучения индивидуальности ученика. План и структура занятий должны предусматривать целенаправленную работу над музыкальным произведением с учетом развития ученика и степени освоения им музыкальных образов. В результате это будет содействовать расширению общего музыкального кругозора, эстетическому воспитанию личности.

**Научно-исследовательская работа студентов
по направлению специальности «духовые инструменты
(народные)» и направлению специальности
«народное творчество (инструментальная музыка)»**

Многолетний опыт учреждений высшего образования Республики Беларусь показывает, что наряду с совершенствованием учебного процесса эффективным средством улучшения качества подготовки и повышения профессионального мастерства является привлечение студентов к научно-исследовательской работе.

Научно-исследовательская работа (НИР) студентов Белорусского государственного университета культуры и искусств, внедрение ее результатов в учебный процесс при написании курсовых и дипломных работ еще не получила должного освещения в литературе, что обусловило обращение автора монографии к данной теме.

Дипломная работа студента призвана отражать глубину знаний, приобретенных за время обучения. Студент должен уметь изложить методику современного исполнительства, рассмотреть вопросы звукоизвлечения, стилеобразования, сонорных приемов, полистилистики, тембровой экспрессии, артикуляционно-штриховой основы, тембровых оттенков и др. Проблематика современного исполнительства должна быть предварительно апробирована в исполнительской практике, на зачетах и экзаменах. При выполнении дипломной работы приобретаются навыки теоретического обобщения материала, правильного употребления терминологии.

Результаты научно-исследовательской работы студентов апробируются на научных конференциях, при участии в круглых столах.

Основными требованиями комплексного подхода к организации научно-исследовательской работы студентов являются постановка целей и выявление направлений учебной, научной, практической и воспитательной работы, а также применение эффективных форм и методов научной деятельности. Ведущим принципом при этом становится стимулирование творческой активности студентов.

На факультете музыкального искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств подготовка дипломных работ происходит во взаимосвязи с НИР студентов и

организуется таким образом, чтобы обеспечить непрерывное участие в ней в течение всего периода обучения. Научно-исследовательская работа студентов подразделяется на включенную в учебный процесс, т. е. проводимую в учебное время, и выполняемую во внеучебное время (участие в художественно-творческих объединениях, секциях, смотрах-конкурсах, фестивалях и др.).

Система НИР студентов факультета музыкального искусства предполагает активное участие в ней преподавателей: информирование студентов о новейших достижениях в области исполнительства; привитие им навыков научно-исследовательской работы; руководство психолого-педагогическими исследованиями; обеспечение внедрения результатов исследований в практику народно-инструментального искусства.

Освещения требуют и проблемы организации НИР студентов-заочников. Как известно, основным видом овладения знаниями у студентов-заочников является самообразование, поэтому большое значение в организации их учебной деятельности имеет правильное планирование и самоконтроль в подготовке дипломной работы. Высокой познавательной активности студентов-заочников способствует их деятельность по месту работы, порождающая сознательное отношение к учебе, целеустремленность, настойчивость, трудолюбие, организованность, прививающая глубокий интерес к своей профессии. Об этом свидетельствуют мотивы их поступления в учреждения высшего образования, среди которых – потребность в повышении профессионального уровня. Представляется важным научить студента-заочника критически оценивать результаты своей деятельности, внедрять в практику передовой опыт. Этому во многом способствует участие в НИР, организованной на заочном отделении.

На факультете музыкального искусства БГУКИ практикуется приобщение студентов к научной деятельности с первого курса посредством различных форм учебной работы. За годы учебы студенты должны овладеть определенными навыками и умениями организации труда, активизации творческих способностей, необходимых не только в процессе обучения, но и в будущей работе. Руководителю любительского музыкального коллектива наряду с навыками и умениями, общими для всех руководителей учреждений, нужно овладеть и сугубо профессиональными, таким, например, как рецензирование музыкального выступления коллектива или солиста, программы или интерпретации отдельного произведения. Развить эти навыки можно лишь при условии введения элементов исследования в дипломную работу, а также в лекционные, практические, семинарские и индивидуальные занятия.

Фактором, побуждающим студента первого курса к творческой деятельности, выступает сравнительно небольшой объем лекционных занятий. Это не только повышает значимость каждой лекции, но и заставляет студента изыскивать другие формы обучения, способствующие усвоению знаний и приобретению навыков самостоятельной работы. Правильно организованная и грамотно подготовленная лекция может послужить толчком к творческому поиску и развитию мысли.

Студент должен четко представлять, что относится к научно-исследовательской работе: выполнение заданий научно-исследовательского характера по специальным дисциплинам: изучение научно-теоретических и педагогических основ методики; постановка и организация научного эксперимента; выполнение контрольных, курсовых работ, рефератов и дипломных работ.

Задания по изучаемой дисциплине строятся так, чтобы студенты шли от простого к более сложному, от действий, выполняемых с помощью педагога, – к самостоятельным действиям, от заданий, требующих наблюдения и систематизации фактов, – к заданиям, развивающим умение делать самостоятельные выводы.

Например, план учебной исследовательской работы студентов на хоровой и оркестровой специализациях предусматривает написание аннотации к исполняемой хоровой музыке. Эти аннотации должны включать краткие сведения о композиторе и о конкретном произведении, его анализ и методические рекомендации к исполнению. Написание аннотации требует серьезной самостоятельной работы студента над музыковедческой литературой, умения глубоко анализировать форму и мелодико-гармоническую структуру музыкального произведения. Выполнение подобных заданий способствует формированию таких исследовательских задатков и навыков, которые необходимы при написании дипломных работ.

Подготовка к выполнению дипломной работы предусматривает изучение студентом необходимой литературы по теме, что дает возможность расширить и углубить теоретические знания, осмыслить практическую деятельность с позиции инновационной музыкально-педагогической мысли. Дипломная работа служит не только средством проверки знаний студента и его профессиональной грамотности, но и выявляет глубины его мышления, умения критически оценивать и анализировать различные точки зрения на одну и ту же проблему.

В организации учебной исследовательской работы на факультете музыкального искусства большое значение имеет спецкурс «Методика научных исследований». Пользоваться различными методами научных исследований студенты учатся и на практических семинарских занятиях. Эффективной формой работы яв-

ляется подготовка коротких выступлений и реферативных докладов на предметных учебных конференциях.

Из всех форм научно-теоретических исследований студентов наиболее продуктивны курсовые и дипломные работы. Курсовая работа содержит элементы научного исследования, и ее выполнение требует более высокого уровня знаний, чем при выполнении контрольной работы. Курсовые работы практикуются по специальным, методическим и психолого-педагогическим дисциплинам и предполагают умение студента самостоятельно анализировать прочитанную литературу, вести наблюдения в любительском музыкальном коллективе, а также применять метод эксперимента.

Чтобы студент смог выполнить работу качественно, преподаватель по специальности должен объяснить, каким требованиям она должна отвечать. Необходимо, чтобы в дипломной работе практические занятия (например, с любительским коллективом) рассматривались в динамике и имели несколько «срезов»; педагогический эксперимент был представлен не как единичное, а как повторяющееся явление; фактический материал был тщательно отобран, должным образом осмыслен и проанализирован, при этом анализ был доказательным; выводы и рекомендации должны логически обосновываться.

Важным средством привлечения студентов к научно-исследовательской работе является выполнение ими определенных заданий, связанных с научно-исследовательской работой кафедры. В качестве заданий может практиковаться изучение эффективности работы ансамблей, оркестров, учебных и любительских коллективов, обобщение и анализ опыта работы, подготовки концертных программ, проведение паспортизации и обработка экспериментальных данных и др. Такая работа помогает студентам усвоить изучаемый материал, овладеть методикой научных исследований.

Задания творческого характера должны быть взаимосвязаны с профессиональной подготовкой специалистов. Так, например, целесообразно, чтобы при изучении курса «Методика работы с любительским коллективом» студенты хоровой и оркестровой специализации получали задания по исследованию учебно-творческой и музыкально-образовательной работы в коллективе, изучению исполнительского репертуара, организации концертно-исполнительской деятельности.

В дипломных работах могут рассматриваться такие проблемы, как введение новых исполнительских приемов исходя из особенностей конкретного коллектива, проблемы стилистики, ее анализ, вопросы развития исполнительского мышления, инструментально-стилевой системы, содержания интонационного стиля, социальной и эстетической сущности фольклорных стилей.

Рекомендуется уделить пристальное внимание стилю определенного инструмента (народные струнные и духовые инструменты, фортепиано, скрипка, баян и аккордеон). Студенты должны хорошо освоить значение тембровой основы каждого инструмента, роль звучания инструмента в становлении музыкальной формы и роль тембра в становлении образного содержания произведения, а также тембрового звучания в формировании художественного целого.

В Белорусском государственном университете культуры и искусств практикуется проведение студенческих научно-тематических конференций, на которых обсуждаются вопросы совершенствования профессиональной подготовки руководителей любительских хоровых и оркестровых коллективов, изучения национальных инструментов и песенного фольклора, организации свободного времени и самодеятельного творчества студентов. Подготовленные студентами научные доклады, рефераты и выступления служат подтверждением того, что участие в учебно-исследовательской работе способствует овладению методами научного поиска, развитию творческого отношения к делу, привитию навыков научного анализа, что поможет в подготовке дипломной работы.

На факультете музыкального искусства получили развитие такие перспективные формы научно-исследовательской творческой работы, как фольклорные экспедиции. Музыкальный и этнографический материал, собранный во время таких экспедиций, впоследствии исследуется и анализируется студентами в дипломных и курсовых работах, а также применяется в концертно-исполнительской практике.

Кафедры музыкального факультета оказывают большую помощь районным учреждениям культуры. Студенты БГУКИ участвуют в разработке комплексной темы «Массовый праздник как социальное явление», активно включаются в организацию и проведение краевых и районных конкурсов, фестивалей, юбилейных праздников, театрализованных представлений, внося определенный вклад в повышение уровня сценической культуры сельской молодежи.

Таким образом, на кафедрах факультета музыкального искусства БГУКИ сформирована система организации научно-исследовательской работы студентов. Однако необходимо ее дальнейшее совершенствование. Например, нужно шире практиковать проведение научно-творческих олимпиад, к участию в которых привлекались бы студенты кафедр соответствующего профиля, а также коллективы художественной самодеятельности с целью апробации подготовленных концертных программ.

Думается, что действенным явится создание учебно-научно-производственных комплексов на базе районных и городских домов культуры. Такие комплексы, организованные на договорных началах, смогут обеспечить прохождение практики студентов.

В настоящее время в Белорусском государственном университете культуры и искусств собрано большое количество студенческих дипломных работ, выполненных на высоком профессиональном уровне, что подтверждается призовыми местами на республиканских конкурсах. Однако до сих пор не определены формы популяризации рекомендаций и предложений, содержащихся в этих работах. Предлагается создать информационный бюллетень, в котором бы излагались результаты студенческих исследований по актуальным проблемам в области культуры и искусства, что способствовало бы дальнейшему развитию и совершенствованию научно-исследовательской работы в БГУКИ.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Традиции и новации в народно-инструментальном ансамбле «Беларускія ўзоры»

Инструментальное исполнительство на белорусских народных музыкальных инструментах в современный период получило широкое распространение как на профессиональной основе, так и в художественной самодеятельности. Ежегодно проводимые смотры и фестивали художественной самодеятельности (от районных до республиканских), конкурсы исполнителей-профессионалов отражают высокий уровень исполнительства на народных инструментах. Участникам оркестров и ансамблей доступны не только произведения народного творчества в концертных обработках, но и лучшие образцы отечественной и зарубежной музыкальной классики, произведения белорусских композиторов, современные эстрадные мелодии. Выпускникам учреждений образования в сфере культуры, как показала практика, приходится работать с ансамблями народных инструментов разных составов. Очень важно совершенствовать методику обучения и организации работы оркестровых и ансамблевых коллективов. И если вопросы методики работы с оркестром относительно освещены в методической литературе, то по работе с ансамблями народных инструментов такой литературы практически нет. Поэтому считаем целесообразным показать воспитание навыков ансамблевого исполнительства, тембрально-акустические особенности ансамблей народных инструментов, их концертно-исполнительскую деятельность и репертуар на примере ансамбля «Беларускія ўзоры», много лет успешно функционировавшего в БГУКИ под руководством автора данной монографии.

Это учебный ансамбль, в работе которого объединяются цели образования, апробация научных идей в области народно-инструментальной музыки и решение задач музыкального исполнительства.

Функционирование учебных народных ансамблей и их роль в подготовке кадров руководителей коллективов народной музыки частично освещались в разных аспектах. Наиболее интересны в этом плане работы «Мастацкая творчасць: універсітэцкая падрыхтоўка кадраў» Н. А. Кузьминича [164], «Народная інструментальная культура Беларускага Паазер'я» А. В. Скоробогатченко [303], «Работа в классе ансамбля» В. М. Зеленина [119], «Основы ан-

самблевой техники» А. Готлиба [84], «Квартетное искусство: проблемы исполнительства и педагогики» Р. Р. Давидян [95].

Мы попытаемся проанализировать деятельность студенческой научно-творческой лаборатории народно-инструментального ансамбля «Беларускія ўзоры», чтобы показать ее роль в воспитании молодых музыкантов. Основное внимание уделим мало разработанным в литературе аспектам. Прежде всего мы имеем в виду темброво-акустическое исполнительство.

Ансамблевое музицирование на народных инструментах имеет ряд специфических черт, отличающих его как от сольного исполнительства, так и от игры в оркестре. Оно в значительной степени противостоит им, так как и сольное, и оркестровое исполнительство – это творчество одной личности (исполнителя) или доминирование одной личности (дирижера). Игра же в камерных и других смешанных ансамблях построена на ином принципе – сотворчестве и взаимном соподчинении разных индивидуальностей. Такое сочетание общих музыкально-исполнительских задач со специфическим преломлением в конкретной практике предъявляет большие требования и к преподавателю данной дисциплины, и к студентам.

Ансамблевое музицирование возможно лишь при условии соблюдения основных закономерностей творческой работы ансамбля, при правильном понимании исторически сложившихся в нем традиций. Ансамбль – это целостное сочетание творческих индивидуальностей. Постоянное внимание к своим партнерам развивает у членов ансамбля ощущение единого художественного организма, в котором сочетаются способности улавливать, воспринимать не только музыкальные намерения, но и, что не менее важно, психологические импульсы, которыми пронизана, насыщена атмосфера внутри ансамбля во время процесса исполнения.

Мы согласны с мнением Д. Благого о том, что обучение в классе ансамбля преследует две цели: «Первая из них – более узкая и специальная: научиться искусству совместного камерного музицирования. Вторая же – более общая и широкая, – связанная со всем ценным и полезным, что дает данная форма исполнительской практики» [38, с. 11]. Это сказано в отношении ансамблей, состоящих из классических инструментов, которые имеют большой оригинальный репертуар, богатые исполнительские традиции. Перед ансамблями народных инструментов стоит еще одна очень важная задача – собрать и зафиксировать оригинальные произведения народного творчества, сделать их обработку, а затем профессиональную аранжировку с сохранением национального колорита.

Современные естественно протекающие процессы профессионализации фольклорных и фольклоризации академических

форм музыкального исполнительства, с одной стороны, способствуют их взаимообогащению, а с другой – могут вызвать искажения сложных механизмов художественной стилизации и исполнительской интерпретации музыкального фольклора на качественно ином, вторичном уровне его функционирования. Самосовершенствуясь и развиваясь, учитывая и творчески осваивая новые условия бытования народного музыкального исполнительства в современном обществе, народно-инструментальный ансамбль сохраняет функцию определяющей составной части современного музыкально-художественного процесса в Беларуси.

Инструментальный ансамбль может состоять из одной (уни-сон) или нескольких ансамблевых партий, может объединять звучание одинаковых типовых или разнородных инструментов.

Каждый музыкант ансамбля, тесно взаимодействуя с партнерами во время исполнения, должен стремиться к созданию единого, глубокого и художественно выразительного образа музыкального произведения.

Как и в оркестре, в инструментальном ансамбле учитывается количественное и качественное соотношение музыкантов. По существу инструментальный ансамбль представляет собой творческое объединение солистов. Отсюда и определенные сложности, и преимущества. Сложности заключаются в объединении творческих индивидуальностей исполнителей, преимущества – в большой технической подвижности, больших возможностях для нюансировки, выразительности и красочности звучания.

В ансамбле в отличие от оркестра обычно отсутствует принцип дублирования партий, что обуславливает большую ответственность каждого участника. Ансамблю присущи характерные особенности, специфический отбор средств выражения, принципы раскрытия содержания музыкального произведения.

Занятия в ансамбле способствуют совершенствованию исполнительского мастерства его участников, приносят им моральное и эстетическое удовлетворение от сопричастности с миром искусства. Коллективность творчества, необходимость взаимопонимания создают в ансамбле особую обстановку товарищества. Здесь уместно вспомнить слова К. С. Станиславского, который подчеркивал: «Вы зависите от ваших товарищей, так же как они зависят от вас. Коллективное искусство создается только в атмосфере содружества и взаимной помощи» [316, с. 326]. Так было сказано о театральном спектакле, но это относится и к ансамблю. Необходимо отметить особую значимость ансамблевого творчества и в комплексном воспитании его участников, в формировании у них музыкального мышления, эстетического вкуса, нравственности, личности в целом.

Все сказанное в полной мере относится к работе студенческой научно-творческой лаборатории народно-инструментального ан-

самбля «Беларускія ўзоры», который был создан в 1994 г. на кафедре народно-инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры и функционировал под руководством автора данной работы до 2010 г.

Для рассматриваемого ансамбля была характерна высокая исполнительская техника, независимо от сложности музыкального произведения.

Экспериментальный состав ансамбля «Беларускія ўзоры» включал две скрипки, двое цимбал, флейту, виолончель, три баяна, гармонику, смычковый контрабас, шумовые и ударные инструменты. Все перечисленные белорусские инструменты обычно входят в состав различных видов малочисленных ансамблей. Ансамбль народных инструментов «Беларускія ўзоры» относился к увеличенному составу. Увеличение числа инструментов в ансамбле привело к значительному усилению мощности звучания, выразительности исполняемой народной музыки.

При таком составе ансамбля следует четко учитывать музыкальный тембр инструментов. В подобном составе важно иметь в виду тембральное соотношение между инструментами ансамбля. Мы создали такой состав, где звучание всех инструментов ровное, приятное, мягкое, те или иные инструменты не выделяются в общем звучании партитуры. Представим себе одновременное тремоло на домре и балалайке. В таком сочетании несколько более жесткий тембр домры почти вытеснит из восприятия слушателя тембр балалайки. В качестве органичного сочетания двух контрастных по тембру инструментов можно назвать баян и виолончель; цимбалы и скрипку с баяном; цимбалы и флейту. Такое тембральное объединение инструментов следует учитывать при аранжировке произведения для народно-инструментального ансамбля.

Особенно важно обратить внимание на сочетание скрипки и баяна. Более развитым в стилистическом отношении представляется исполнение струнного трио в ансамбле, состоящем из двух скрипок и виолончели или контрабаса для создания ритмико-гармонического фона.

Если обратиться к традиционным ансамблям, состоящим из трех, четырех инструментов (например, две скрипки, флейта, контрабас), то обычно первая скрипка озвучивает основную мелодию, а вторая играет роль аккомпанемента. Однако в современном ансамбле указанного состава солирующие партии может вести каждый инструмент: скрипка, флейта, цимбалы, баян и др. Эти же инструменты могут выполнять аккомпанирующую функцию. Ярким примером может служить произведение белорусского композитора Н. Щеглова «Экспромт», написанное в 1943 г., которое исполнял ансамбль «Беларускія ўзоры» (приложение В).

Судьба этого композитора сложна и драматична. Во время Великой Отечественной войны Н. Щеглов находился в оккупированном Минске и работал в радиокомитете в качестве руководителя хора. В послевоенные годы члены коллектива радиокомитета были объявлены предателями Родины. И только в 1990-е гг. все были реабилитированы.

Сочинение Н. Щеглова «Экспромт» впитало народные традиции. Оно отражает то трагическое военное время, когда по земле Беларуси были разлиты печаль и скорбь ее народа. Финал сочинения построен на жизнеутверждающих интонациях звуковой палитры. Давая профессиональную оценку данному произведению, отметим, что его правомерно отнести к народным эпическим сочинениям военного времени.

В репертуаре ансамбля значительное место занимают концертные обработки народных мелодий белорусскими и русскими композиторами. В их числе А. А. Цыганков, В. Ф. Гридин, А. А. Тимошенко, Е. П. Дербенко, Н. В. Сирота и др. Произведения этих авторов исполняются студентами, несмотря на их сложность.

Исполнительская практика ансамбля показывает, что фольклор, сохраняя глубинные пласты, в то же время видоизменяется в определенных жанровых разновидностях. Ярким примером в данном плане может служить белорусская народная песня «Перапёлачка». Ее обрабатывали многие композиторы и народные исполнители. Но самая оригинальная обработка сделана В. В. Кузнецовым. После каденции баяна исполняется главная тема песни, а затем следует вариационная форма на ее мелодию. Автору удалось с абсолютной точностью создать музыкальную имитацию полета перепелочки во всех его вариациях. Однако в сопровождении ансамбля главную роль играет тембровое звучание инструментов, исполняющих основную тему. При этом скрипки и флейта исполняют тему, а баян солирует вариации. Оригинальность ансамбля заключается в том, что три баяна могут исполнять соло, аккомпанемент, а также выполнять функцию духовых инструментов – кларнета, гобоя, флейты.

В репертуар ансамбля включена «Фантазия на белорусскую народную песню «Чаму ж мне не пець?»» композитора А. Клеванца. Он инструментовал песню для домрово-балалаечного ансамбля народных инструментов, а мы ее переложили для ансамбля белорусских народных инструментов. Оказалось, что в ансамбле в тембровом отношении произведение прозвучало гораздо интереснее, тесситурно богаче. В нем проявились своеобразные стилевые особенности и эстрадно-джазовая манера исполнения. Скрипки и баяны выполняют синкопирующие эпизоды с добавлением глиссандо, а ударные инструменты с виолончелью обогащают ритмическое движение. В приложении «В» даны наиболее интересные фрагменты из партитуры этого произведения.

Композитор В. Коньшин написал для хореографического коллектива музыку к белорусскому народному танцу «Верабей» (обработку для двух баянов выполнил А. А. Стрельчонок). Своеобразные народные темы этого танца привлекли внимание руководителя ансамбля с точки зрения мелодики и гармонии. Оригинальность локальных тем сочинения связана с его танцевальным характером. Все это давало возможность рассчитывать на удачное художественно-выразительное звучание названного произведения.

Руководитель ансамбля при инструментовке пьесы стремился, с одной стороны, придать ей концертность, а с другой – оригинальность и доступность. Именно эти достоинства произведения способствуют тому, что оно может быть включено в репертуар любительских и профессиональных ансамблей.

В первой цифре главная тема звучит легко, изящно, в подвижном темпе, если произведение исполняется как инструментальная пьеса. Однако для танцевального коллектива темп дается иной, с учетом трактовки балетмейстера. В вариационном развитии музыкального материала тема популярной мелодии постепенно видоизменяется мелодически и ритмически. Оригинальное развитие получила цифра 2а, она изложена в вариационной форме синкопированными аккордами. В цифрах 3 и 3а интересно изложение материала в тембровом отношении. Скрипки и виолончель ведут побочную мелодию вместе с баяном. Одновременно этот же аккомпанемент исполняет и флейта.

Программу экспериментального ансамбля «Беларускія ўзоры» условно можно разделить на три обобщающих блока. Первый блок относится к концертным обработкам белорусских народных песен и танцев. Все инструментовки и переложения с оркестровой партитуры для ансамбля были выполнены студентами четвертого и пятого курсов под наблюдением руководителя ансамбля. Озвучивание партитуры выполнялось студентами в процессе учебных занятий по классу ансамбля. Проверялись различные варианты инструментовки по звучанию той или иной партии с учетом подбора звукового тембра. Занятия в экспериментальной лаборатории развивали у студентов умение внутренне слышать одновременно звучание двух ансамблевых инструментов, отличающихся друг от друга по тембру, поскольку тембры родственных инструментов могут слиться в восприятии слушателя в единый тембр.

Второй блок концертной программы ансамбля состоял из обработок цыганских мелодий. Цыганские напевы широко известны на территории многих стран, в том числе и в Беларуси. Не случайно историко-географические источники свидетельствуют о бытовании организованных ансамблей на Полесье и в других

регионах [345, с. 76]. В их состав входят такие музыкальные инструменты, как скрипка, цимбалы, варган, гитара, бубен. Такой состав способен передать мелодико-гармоническую красоту не только народной цыганской мелодии, но и мелодии белорусских песни и танца. Звучание отличается такими качествами, как мягкость, певучесть, ровность, исключительная техническая подвижность, большой диапазон, богатство звуковых красок, приобретаемых благодаря применению разных приемов исполнительства.

Скрипка традиционно была ведущим инструментом в любых составах народного белорусского ансамбля как в тембровом, так в техническом и музыкальном отношениях. Не случайно композиторы-классики часто обращались к этому инструменту и сочинили немало выдающихся скрипичных произведений. Так, например, известный композитор П. Сарасате обработал в вариационной форме произведения «Цыганские напевы» и «Наварра» (соло для скрипки в сопровождении фортепиано или оркестра). Талантливая транскрипция композитора прозвучала на сценах Западной и Центральной Европы и стала признанным шедевром. Классики часто использовали в своих сочинениях цыганские мелодии и создавали неповторимые скрипичные произведения, отражающие яркое интонационно-тембровое единение с целью создания образно-тематической структуры произведения, эмоционально выражающего внутреннее состояние души человека.

В этой связи можно обратиться к сочинению талантливого современного композитора и исполнителя своих произведений В. Ф. Гридина, который создал широко известное произведение «Цыганская рапсодия» (соло для баяна с оркестром русских народных инструментов). Это произведение по праву можно считать вершиной творчества В. Ф. Гридина.

Автор данной работы сделал переложение этого произведения для ансамбля белорусских народных инструментов с учетом исполнительских особенностей ансамбля, которым он руководил. При этом все интересные, совершенные в техническом плане фрагменты были сохранены. Музыкальный анализ произведения свидетельствует о профессиональной интерпретации, начиная со вступительной каденции, где отражены интонации цыганской темы. Особенность первой цифры заключается в том, что начинается типичный цыганский «выход» в усложненном аккордовом изложении, в сдержанном, тем не менее несколько свободном темпе в сопровождении всего ансамбля. В другой цифре также имитируется «выход», только уже в вариационном изложении в подвижном темпе на ачелерандо. Особенной оригинальностью отличается разработка темы. Ее исполняет весь состав ансамбля,

изображая звучанием пляску в очень быстром темпе на новом тематическом материале.

Исполнение данного произведения помогает участникам ансамбля понять, что различные тембровые сочетания прежде всего зависят от музыкальной интуиции руководителя ансамбля и его творческого воображения. Выбор произведения для нашего состава оказался удачным, и на концертной эстраде оно всегда пользовалось большим успехом. Практика показала, что именно в таком составе ансамбля хорошо звучат любые цыганские мелодии.

Удачно вошла в репертуар ансамбля цыганская народная песня «Мардзяндзя», обработанная известным композитором и популярным исполнителем-домристом А. А. Цыганковым. Его концертные обработки исполнители народного жанра часто включают в свой репертуар. Они интересны не только для солистов народных инструментов, но и для оркестровых и ансамблевых коллективов. Инструментовка, сделанная для ансамбля «Беларускія ўзоры», всегда вызывала у слушателей эмоциональный отклик.

Еще один блок концертной программы ансамбля народных инструментов «Беларускія ўзоры» состоял из романсов русских классиков в обработке современных композиторов и исполнителей народно-музыкального искусства. Для романса характерна строфическая форма с припевом. В XVIII–XIX вв. романс приобрел широкое распространение в Европе и обозначал сентиментальную городскую, преимущественно любовную, песню.

Руководитель ансамбля при составлении репертуара учитывал «чувствительность» мелодии романса и его типичное «гитарное», аккордовое или «арфное» арпеджированное сопровождение, основное назначение которого заключается в тональной поддержке пения. Именно арпеджированные приемы и мелодическая тема по тембру совпадали с составом ансамбля «Беларускія ўзоры», где цимбалы оригинально имитировали гитарные приемы, а скрипки с виолончелью вели главную тему романса.

В качестве примера можно привести «Парафраз на темы старинных романсов» в обработке В. Н. Городовской. Вступление звучит свободно. Первые два такта начинают две скрипки, затем – выдержанная педаль третьего баяна совместно с флейтой. На третьей доле второго такта вступают цимбалы, первые цимбалы исполняют каденцию. Затем повторяется такой же фрагмент несколько в измененном виде. Первую цифру исполняют цимбалы – главную тему романса «Очи черные» на фоне аккордового изложения в сопровождении контрабаса. Следует обратить внимание, насколько точно подобраны инструменты по звучанию смешанного тембра для проведения главной темы. Во второй цифре главную тему исполняют скрипки, у цимбал идет

тема в вариационном изложении на фоне первого и второго баянов. В третьей цифре тему продолжают вести скрипки, а первый баян исполняет вариацию на главную тему в подвижном темпе. Далее идет разработка тем двух романсов, как бы переходящих из одной темы в другую. Заканчивается исполнение произведений драматическим финалом в медленном темпе, после чего звучит кода в очень быстром темпе. В этом произведении важно выявить контрастные тембровые пласты. Надо определить смешанные тембры в различных цифрах между скрипками и цимбалами, баянами и цимбалами, флейтой и виолончелью – и показать светлое звучание смешанных тембров (приложение В).

Творческий облик любого музыкального коллектива и его общественная значимость характеризуются не только качеством исполнения, но и художественным уровнем исполняемого репертуара. Умело составленный репертуар в значительной степени определяет успех всей работы.

Занимаясь отбором концертного репертуара, руководитель должен ясно представлять его важность в художественно-эстетическом воспитании не только участников руководимого им коллектива, но и аудитории слушателей. Первым и главным требованием, предъявляемым к музыкальному произведению, включенному в репертуар, является его высокое художественное качество. Репертуарные произведения должны способствовать художественному развитию коллектива, эмоциональному обогащению, воспитанию эстетического вкуса как у исполнителей, так и у слушателей.

Вторым необходимым требованием, предъявляемым к репертуару, является доступность музыкального произведения для исполнения конкретным ансамблем. Доступность связана как с техническими возможностями ансамбля в целом и его отдельных исполнителей, так и с уровнем музыкального восприятия ими содержания произведения.

Формируя репертуар для ансамбля, мы стремились к тому, чтобы каждое новое произведение способствовало дальнейшему творческому росту ансамбля и представляло собой новую ступень в повышении музыкального уровня коллектива, в развитии технических и музыкально-слуховых навыков исполнителей.

Цель работы коллектива над музыкальным произведением – исполнение его в концерте, поэтому в репертуар включаются произведения с учетом возможности использования их в тех или иных концертных выступлениях. Наряду с этим в репертуар включаются пьесы, предназначенные для решения определенных учебных задач. В качестве учебного репертуара, используемого для воспитания навыков ансамблевого исполнительства,

должны служить упражнения и пьесы, проверенные в педагогической практике и рекомендованные методической литературой. По мере совершенствования исполнительских навыков у участников инструментального ансамбля учебный репертуар все более вытесняется концертным. Возникающие в дальнейшем те или иные учебные задачи решаются в процессе работы над концертными произведениями.

Нередко исполнители ансамбля предлагали включить в репертуар понравившиеся им произведения. В этом случае мы учитывали их заинтересованность, однако всегда помнили, что репертуар должен служить действенным средством воспитания музыкальных интересов и хорошего музыкального вкуса.

При всем разнообразии репертуара, доступного для исполнения на народных инструментах, основу его, естественно, составляют народная музыка, обработки народных песен и танцев. Однако репертуар должен включать русскую и зарубежную классику, обработки песен и танцев народов разных стран.

Действенным средством воспитания музыкальных интересов и формирования высокого художественного вкуса являются произведения русских классиков – М. И. Глинки, П. И. Чайковского, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова и др. Однако, включая в репертуар то или иное классическое произведение, следует выяснять, не нарушаются ли стиль, характер и содержание произведения при переложении, достаточными ли средствами обладает ансамбль для передачи авторского замысла и звукового воплощения, готов ли коллектив на данном этапе к работе над такими произведениями. Известно, что далеко не каждое классическое произведение может прозвучать на белорусских народных инструментах. Поэтому при подборе репертуара и особенно при аранжировке классического произведения мы должны быть объективными и предельно внимательными.

При выборе репертуара учебного ансамбля следует включать в него пьесы, которые помогают учащимся овладевать тем, чего недостает им в ансамблевом мастерстве. Одновременно надо работать и над произведениями, позволяющими эффективно развивать уже приобретенное ими в процессе овладения формой совместного музицирования. По возможности надо выбирать сочинения, которые способны увлечь участников ансамбля и не вызвать у кого-либо из них активного внутреннего протеста.

Следует отметить, что оригинальных сочинений для такого состава ансамбля, как «Беларускія ўзоры», в требуемой аранжировке не было. Принципиально важно, что данный состав впервые был создан в Беларуси с ориентацией на определенный репертуар.

Своеобразным методическим центром по распространению и обеспечению репертуаром оркестровых и ансамблевых коллективов художественной самодеятельности, коллективов учреждений среднего и высшего образования Беларуси является Национальный академический народный оркестр Республики Беларусь им. И. Жиновича. Репертуар заслуженного артиста Республики Беларусь солиста оркестра А. Е. Кремко, обработки которого пользуются большим успехом у слушателей, широко использовал ансамбль «Беларускія ўзоры». Объясняется это тем, что А. Е. Кремко знает художественные возможности белорусских народных инструментов и традиций ансамблирования трюистой музыки.

К затронутой проблеме тесно примыкает другая – воспитание у студентов навыков музицирования. Процесс изучения произведения, как правило, состоит из тщательного разбора, длительного разучивания сочинения, преодоления содержащихся в нем технических трудностей, и лишь потом приходит очередь работы «над музыкой». К этому времени восприятие уже утрачивает свежесть, непосредственность и остроту, свойственные первоначальному знакомству с произведением. Многие выдающиеся педагоги-музыканты подчеркивали особую важность первых проигрываний незнакомого сочинения для создания основы собственной интерпретации. Играя в ансамбле, его участники в определенной степени свободны от длительной ремесленной работы, поэтому получают возможность сразу окунуться в сферу музыкальных проблем, связанных с интерпретацией. С самого начала работы над произведением надо исходить из художественного содержания музыки. Отсюда вытекает следующее требование: ансамблевые партии не должны быть чрезмерно сложными. Определение оптимальной степени трудности осуществляется педагогом в каждом конкретном случае. Выполнение данного условия способствует также изучению возможно большего числа произведений.

Составной частью работы в ансамбле является самостоятельная подготовка участников коллектива. Важность и необходимость ее часто недооценивается студентами. Между тем эта работа включает в качестве составных компонентов изучение каждым участником своей партии и сводные репетиции без педагога. В индивидуальном плане исполнители решают для себя все технические проблемы: выбор аппликатуры, преодоление технических трудностей, предварительный подбор регистров того или иного инструмента и др. На коллективных репетициях основное внимание уделяется распределению главного и второстепенного материала, динамическому балансу партии, единообразию артикуляции, интонации. Выясняются основные контуры замысла. Выучиваются наизусть партии. В свое время А. Б. Гольденвейзер,

имевший огромный опыт сольной и ансамблевой игры, справедливо замечал, что никогда не следует учить наизусть произведение, которое будут играть в концерте по нотам.

Эти способы исполнения во многом противоположны, воспитывают различные навыки, влияют и на психологическую, и на техническую стороны исполнения. Они дают возможность для проявления творческой фантазии и инициативы, для обмена мнениями. Возникающие дискуссии надо поощрять, умело направляя их в нужное русло.

Сводные репетиции возможны и в неполном составе. В этом случае появляются возможности для внимательного вслушивания в звучание остальных голосов, детальной их отделки. Решение вопроса о последовательности и соотношении индивидуального и коллективного видов самостоятельной работы зависит от уровня мастерства членов ансамбля и от сложности исполняемых произведений.

Процесс совершенствования ансамблевого исполнения включает не только фазы предварительной самостоятельной работы, но и проверку ее результатов. При этом имеются в виду не только эстрадные выступления, но и обязательные показы перед комиссией на экзаменах и зачетных вечерах. Психологические нюансы между категориями выступлений, безусловно, существуют, однако общие черты и задачи преобладают. Прежде всего это максимальная мобилизация внимания, концентрация творческих сил при исполнении произведения и выявлении своего отношения к нему, реализация всего приобретенного в предшествующей работе.

Исполнительская самопроверка должна производиться членами ансамбля самостоятельно и с участием педагога, а иногда и с привлечением (что также очень полезно) одного или нескольких слушателей, например товарищей по классу. Степень полезности таких исполнительских самопроверок зависит, прежде всего, от умения делать правильные выводы, касающиеся всей дальнейшей работы. В результате целостных проигрываний произведений потенциальные участники концерта получают возможность осознать слабые стороны своего исполнения, определить, на что следует обратить внимание при последующей подготовке к выступлению. Занятия в ансамбле помогают студенту выбирать оптимальный вариант озвученной партитуры.

Работа в ансамбле способствует раскрепощенности исполнителей, свободному их самовыражению в интерпретации исполняемого произведения. Творческую атмосферу в ансамбле призван поддерживать руководитель, благодаря чему раскрываются потенциальные возможности его участников, их индивидуальное мастерство, музыкальность, искусство ансамблевой игры.

При работе над произведением руководитель ансамбля обращает внимание на индивидуальное восприятие музыкального произведения каждым участником. Он так организует творческий процесс, чтобы успешно подготовить соответствующее авторскому замыслу коллективное исполнительство. Эта задача не проста, потому что музыкальный процесс основан на единстве чувства и мысли, т. е. на единстве эмоционального и рационального начал применительно к индивидуальности каждого участника.

С исполнением музыкального произведения в концерте работа над ним не заканчивается. В дальнейшем продолжают совершенствование и обогащение его художественной интерпретации. Именно поэтому хорошо исполняемая ансамблем пьеса не может являться законченным образцом, участники экспериментального ансамбля постоянно ищут новые исполнительские приемы.

Таким образом, проанализировав деятельность ансамбля «Беларускія ўзоры», мы пришли к выводу, что участие в нем плодотворно повлияло на профессиональную подготовку студентов в качестве руководителей ансамблей народных инструментов. Студенты теоретически и практически освоили инструментовку произведений разных жанров, обработку народных мелодий песен и танцев, манеру исполнительства. В ансамбле осуществлялась межпредметная взаимосвязь работы по инструментовке и работы в классе ансамбля. Эта взаимосвязь дала эффективные практические результаты.

Сравнительный анализ белорусской баянной школы и дальневосточной баянной школы России

Исполнительские школы игры на музыкальных инструментах были созданы еще в XIX – начале XX в., а то и раньше. Например, источником нравственно-духовного воспитания можно считать музыкально-поэтический памятник последней четверти XVII в. «Рифмотворную псалтирь» Симеона Полоцкого и Василия Титова. Это произведение можно назвать первой уникальнейшей школой музыкально-поэтического творчества [299, 300].

Школы, как правило, формируются не стихийно или планомерно, а прежде всего благодаря появлению одаренных, талантливых выпускников академий музыки и консерваторий. Об известных преподавателях музыкальных колледжей и консерваторий существуют публикации в периодической печати и в литературе по музыкальной педагогике. Мы считаем необходимым дополнить список талантливых преподавателей и исполнителей на народных инструментах по классу баяна.

В советский период среди народных инструментов самыми распространенными, популярными и уникальными были баян и аккордеон. В этой связи следует особенно отметить прогрессивную исполнительскую школу Киевской консерватории под руководством знаменитого музыканта, основателя кафедры народных инструментов, профессора М. М. Гелиса, воспитавшего ряд талантливейших исполнителей. Его высказывание, прозвучавшее в письме к ученику Л. Г. Бендерскому: «Ничего нет приятнее сознания исполненного долга, а это – главное», – стало крылатой фразой [36, с. 49].

Благодаря школе народных инструментов М. М. Гелиса подобные школы создавались в других регионах Украины, например, в Харькове, Днепропетровске. В России в Ростове-на-Дону на базе детской музыкальной школы им. М. М. Ипполитова-Иванова подобную школу создали выдающиеся педагоги-баянисты С. И. Бланк и М. И. Внуков. А самая известная современная исполнительская школа по классу баяна создана их воспитанником, заслуженным артистом России, кандидатом искусствоведения, профессором Ростовской консерватории В. В. Ушениным. Краткий экскурс в историю баянного искусства иллюстрирует, как столь молодой народный инструмент за короткий период времени достиг высочайших профессиональных высот.

В данном параграфе монографии впервые делается попытка обобщить педагогический и исполнительский опыт работы преподавателей белорусской и дальневосточной академической исполнительской школы по классу баяна.

Невольно напрашивается вопрос, почему мы обратились к столь полярным исполнительским школам. Объясняется это тем, что председатель ассоциации баянистов и аккордеонистов при Белорусском союзе музыкальных деятелей (2008), заслуженный артист Республики Беларусь, профессор Белорусской государственной академии музыки Н. И. Севрюков постоянно поддерживал творческую связь с дальневосточным регионом. Такая связь обуславливалась его активной концертной деятельностью в качестве солиста Белорусской государственной филармонии и личными причинами. Николай Иванович родился в семье военнослужащего в 1947 г. на Дальнем Востоке в г. Дальнем (КНР), затем проживал в г. Имане Уссурийского края, поэтому он был частым гостем Дальневосточного региона, выступал с сольными концертами в Хабаровске и во Владивостоке, в частности в Дальневосточной государственной академии искусств, которую закончил автор монографии. В академии проводились мастер-классы с талантливым исполнителем и преподавателем, профессором Г. Я. Низовским и заслуженным артистом России, профессором, заведующим кафедрой народных инструментов Дальневосточной государственной академии искусств В. Т. Семененко.

Международные связи Белорусской государственной академии музыки с колледжами искусств и консерваториями других стран – это неотъемлемая составляющая жизни БГАМ. Здесь учатся студенты из Кореи, Китая, Прибалтики, России, Украины. Некоторые талантливые аспиранты успешно защитили кандидатские диссертации и продолжают деятельность в своей стране в качестве докторов наук. БГАМ пользуется огромной популярностью благодаря профессорско-преподавательскому составу, победам на международных конкурсах и высочайшему уровню исполнительского мастерства.

Белорусскую баянную школу представляют талантливые музыканты, ярко проявляющие себя в концертно-исполнительской, педагогической работе, административной деятельности. Среди них особенно хотелось бы выделить основателя белорусской баянной исполнительской академической школы, талантливейшего педагога и музыканта, Э. Н. Азаревич, а также упоминаемого выше профессора, проработавшего 30 лет заведующим кафедрой баяна и аккордеона БГАМ, Н. И. Севрюкова. Он сумел привлечь талантливых педагогов, единомышленников, исполнителей, обладающих яркой творческой индивидуальностью, внесших большой вклад в развитие народно-инструментальной ис-

полнительской культуры, создание белорусской школы баянного искусства. Именно в этот период была написана докторская диссертация профессора В. А. Чабана «Белорусская баянная школа: становление, развитие, современное состояние (1930–2000)». Баянная исполнительская академическая школа в Беларуси, с точки зрения В. А. Чабана, является музыкально-образовательным институтом и научным центром, где педагогическая, художественно-творческая и научная деятельность связаны общими методологическими принципами и национальными признаками. Ученый подчеркивает, что школа в своей деятельности позиционируется как многофакторный механизм профессиональной подготовки специалистов в сфере музыкально-инструментального (баянного) исполнительства, развития баянного искусства в структурной целостности музыкально выразительных средств инструмента, репертуара, исполнительского искусства на фундаменте разработанных методов [335, с. 4–5].

Остановимся подробнее на деятельности Н. И. Севрюкова. Николай Иванович – выпускник Ленинградской консерватории класса заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора П. И. Говорушко. Н. И. Севрюков очень тепло отзывается о своем педагоге: «Петр Иванович – большой музыкант, прекрасный воспитатель, а также чистый, искренний человек. Мне посчастливилось, что я занимался в классе этого замечательного педагога. Все, кто у него учился, прошли настоящую высокопрофессиональную школу».

«Николай Севрюков вел активную концертную деятельность, будучи артистом Белорусской государственной филармонии с 1973 г. Как исполнитель-виртуоз он дал более 2000 сольных концертов, проходивших не только в нашей стране, но и за рубежом – в более чем 40 стран мира. Выступления музыканта проходили с неизменным успехом, вызывая восторженные отклики публики и прессы», – пишет Т. Г. Мдивани [192, с. 200].

За пределами страны концертная деятельность профессора осуществлялась по многим маршрутам. Это выступления в Москве, Санкт-Петербурге, Алма-Ате, Ташкенте, Фрунзе, Ереване, в городах России, Украины, Урала, Прибалтики, Сибири и Дальнего Востока. Также он много гастролировал за рубежом, побывал в Аргентине, Бельгии, Бразилии, Германии, Голландии, Польше, Франции (1973), Венгрии и Чехословакии (1975), Швейцарии (1976), Вьетнаме (1978), Финляндии (1979), Кампучии (1983). Являлся участником декад белорусского искусства на Украине, в Литве, России (на Алтае).

За заслуги в области популяризации и пропаганды советского баянного искусства Н. И. Севрюкову в 1983 г. было присвоено почетное звание «Заслуженный артист Республики Беларусь».

Главное направление педагогической деятельности Николая Ивановича – воспитание талантливой молодежи посредством подготовки к участию на международных конкурсах. В этом ему помогает опыт. Н. И. Севрюков стал первым в истории белорусского баянного искусства дипломантом международного конкурса: в 1971 г. ему присуждена II премия Международного конкурса «Дни гармонии» в г. Клигентале (ГДР). Победой на конкурсе он был обязан не счастливой случайности, а исключительно своему большому и, по выражению его преподавателя П. Н. Говорушко, на редкость обаятельному таланту.

Процесс подготовки программы на отборочный конкурс трудоемкий, но плодотворный, поэтому Николай Иванович придает крупнейшее значение такой форме обучения.

Как отмечает Т. Г. Мдивани, «из учеников Н. Севрюкова заметное место в концертной жизни республики заняла Ирина Каленчиц – баянистка, лауреат 2-й премии на XI Международном конкурсе баянистов-аккордеонистов «Конфронтация–2005» (Ченстохово, Польша, 2005), обладательница Гран-при в номинации «ансамбль» на исполнительском конкурсе в рамках XXIV Международного фестиваля аккордеонистов (Пярну, Эстония, 2006), лауреат 2-й премии в категории «классика» и 3-й премии в категории «эстрада» на XV Международном конкурсе баянистов-аккордеонистов «Stefano Bizzarri», который проводился 25–27 июля 2006 г. в Италии (Морро-д’Оро) и др. [192, с. 202]. Многие его ученики стали лауреатами специального фонда Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи, лауреатами международных конкурсов. Это П. Дараганов, Л. Добровольская, Д. Куприянюк, А. Михайловский, В. Плиговка, Л. Скачко, Е. Тарас.

Ярчайшим учеником Н. Севрюкова является баянист Владислав Плиговка, достойно представляющий белорусскую баянную школу во всех уголках мира. В. Плиговка – мастер-виртуоз мирового уровня и на всех международных конкурсах становится лауреатом первой премии. Каждый раз он демонстрирует не только совершенное владение инструментом, но и глубину, и тонкость интерпретации, яркий, неподражаемый артистизм и особенную манеру исполнения.

В заключение следует отметить, что баянная школа Н. И. Севрюкова составляет славу современного отечественного баянного искусства, выводит его на мировую музыкальную арену. Сегодня профессор продолжает активную педагогическую деятельность, а также является членом жюри многих международных конкурсов.

Теоретическое осмысление проблемы взаимодействия белорусской и дальневосточной баянных школ является составной частью постижения процесса интеграции баянного искусства на

разных этапах культурно-исторического развития. Актуализации проблемы способствует создание целостного представления об академической исполнительской баянной школе Дальневосточного региона России.

Формирование школы баянного искусства Дальневосточного региона начиналось в Хабаровском музыкальном училище, на отделении народных инструментов, единственном на Дальнем Востоке. Здесь работала плеяда талантливых баянистов-педагогов, таких как П. Мажаров, Ю. Трофимов, знаменитое «Уральское трио» – А. Хижняк, И. Шепельский, Н. Худяков. Преподаватели училища были незаурядные музыканты. Именно они сыграли огромную роль в деле становления исполнительской академической баянной школы Дальневосточного региона. За короткое время они прославили училище, подняли его на высокий профессиональный уровень. Во-первых, внедрили новую методику исполнительства по классу баяна, разработанную на основе методических пособий, приобретенных в центральных регионах России. Во-вторых, использовали в учебном процессе репертуар современных композиторов. Однако вскоре все эти преподаватели, кроме П. Мажарова, по различным причинам ушли из училища.

В 1964 г. в Хабаровском училище искусств начинает творческую и педагогическую деятельность В. А. Никиточкин, который уже через год демонстрирует свой первый выпуск. Председатель экзаменационной комиссии, знаменитый пианист Краснослав Зубравский отметил работу молодого педагога, в первую очередь со вкусом подобранные программы выпускников.

Виктор Арсентьевич Никиточкин родился в 1939 г. в селе Владыкино Калининского района Саратовской области. Родители его работали в колхозе. Музыкальным талантом Виктор Арсентьевич обязан, скорее всего, отцу – лучшему в селе гармонисту. От родителей он перенял лучшие человеческие качества – доброту, талант, остроумие, артистичность.

Вот уже более пятидесяти лет В. А. Никиточкин посвящает себя творческо-педагогической деятельности. За эти годы он сделал главное – многократно повторил свой талант в учениках и по праву заслужил то, чтобы имя его звучало и в России, и в Беларуси. «Никиточкин удивительно скромен и неприметлив в жизни, быту, но на сцене он – король. Его царство – музыка. Богатство – его душа, и он щедро рассыпает жемчуг звуков по залу на восхищенных слушателей», – писали о нем.

Учась в Саратовской консерватории по классу баяна, В. А. Никиточкин изучал методику игры скрипачей и пианистов. Посещая занятия пианистов, он настолько проникся этим инструментом, что хотел перейти на кафедру фортепиано. Несмотря на это,

В. А. Никиточкин участвовал в конкурсе баянистов Поволжья, определявшем судьбу музыкантов-исполнителей на народных инструментах. В. А. Никиточкин занял в конкурсе 3-е место. Первое место не было присуждено никому. После этого к нему пришла известность. Он много выступал, давал концерты, получившие высокую оценку И. Я. Паницкого.

Продолжая работать в Хабаровском училище искусств, в конце 1960-х гг. Виктор Арсентьевич работал также в Хабаровской краевой филармонии, но частые поездки по краю отрывали его от преподавательской деятельности. Филармонию пришлось оставить. Однако тяга к концертной работе была непреодолимой, и он создает трио баянистов, которое долгие годы было визитной карточкой отделения народных инструментов Хабаровского училища искусств.

В трио кроме В. А. Никиточкина входили преподаватели училища Вячеслав Юрков и Виктор Камбаров. Трио позволило музыкантам исполнять обширный репертуар, интересно его оркестровать, выявляя виртуозные и колористические возможности ансамбля, а также, учитывая индивидуальный артистизм музыкантов, вносить элементы театрализации в исполнение музыки. Трио приобрело большую популярность в городе и крае. Ансамбль принимал участие в правительственных концертах, выступал в Москве на ВДНХ и на различных фестивалях и конкурсах, а также в Дальневосточном педагогическом институте искусств.

В последние два десятилетия XX в. музыкальная педагогика поглотила В. А. Никиточкина целиком, почти не оставляя места для концертной деятельности. Как педагогу, ему есть чем гордиться. Он подготовил около 20 лауреатов краевых, зональных и республиканских конкурсов, среди которых Владимир Елисеев (преподаватель Хабаровского колледжа искусств), Юрий Ференцев, Леонид Тетеркин, Александр Номоконов, Гюльнара Кочкарева, Марина Конашина, Оксана Молосаева, Эдуард Антонов и Павел Макаров. Все они В. А. Никиточкину дороги, и воспоминания о них согревают ему душу. По сей день память В. А. Никиточкина сохраняет яркие впечатления от исполнения Виктором Тимофеевым органной фуги ми минор И. С. Баха на государственном экзамене в колледже искусств в 1980 г.

Гордостью В. А. Никиточкина являются два его выпускника-виртуоза – Эдуард Антонов, обладающий всеми качествами концертирующего музыканта: техническим мастерством, культурой звукоизвлечения, обжигающей слушателя эмоциональностью, и Павел Макаров, о котором следует сказать особо.

Каждый педагог всю жизнь ждет своего ученика – того единственного, ради которого стоило избрать эту профессию. Для ве-

ликого педагога-пианиста Генриха Нейгауза таким учеником стал Святослав Рихтер. Для скрипача Юрия Янкелевича – Владимир Спиваков, для В. А. Никиточкина – Павел Макаров. Будучи учеником ДМШ Комсомольска-на-Амуре, Павел получил звание «стипендиат Дальневосточного отделения международного благотворительного фонда “Новые имена”» и диплом лауреата на региональном фестивале «Новые имена» в 1993 г.

Выпускники В. А. Никиточкина работают во всех районах Дальнего Востока и Крайнего Севера, учатся в учреждениях высшего образования – в Дальневосточной государственной академии искусств, в Российской академии музыки им. Гнесиных и др.

Хотелось бы подчеркнуть, что подготовить лауреата международных конкурсов в колледже искусств сложнее, чем в консерватории, и тем не менее В. А. Никиточкин постоянно над этим работает. Исполнительские конкурсы – это всегда не просто. Напряженный конкурсный график с длительными ежедневными репетициями и выступлением на сцене способен выдержать не каждый исполнитель. Побеждает на конкурсе тот, кто способен преодолеть себя, побороть свой страх и волнение. Мы убеждены, что на подобных «музыкальных стартах» все зависит от психологического настроения музыкантов и талантливого педагога, такого, как Виктор Арсентьевич Никиточкин, баянная школа которого вошла в историю музыкального искусства Дальнего Востока.

Формирование школы академического исполнительства на баяне Дальневосточного региона началось с открытия педагогического института искусств во Владивостоке в 1962 г. Кафедра народных инструментов открылась в 1963 г. под руководством В. П. Гусева. Первый набор кафедры составили Г. Я. Низовский, В. Т. Семенов, А. В. Жицкий, Н. Е. Каменев, Г. С. Мишуров. Следует подчеркнуть, что Г. Я. Низовский и В. Т. Семенов перевелись с заочного отделения Новосибирской консерватории. Все названные студенты успешно закончили вуз и сдали государственные экзамены. По распределению Г. Я. Низовский и В. Т. Семенов оставлены в родном вузе, А. В. Жицкий направлен в музыкальное училище Владивостока, Н. Е. Каменев – в музыкальное училище г. Улан-Удэ, а Г. С. Мишуров – в открывшийся в то время Хабаровский государственный институт культуры.

Далее мы рассмотрим становление и развитие Дальневосточной академической школы баянного искусства на примере кафедры народных инструментов Дальневосточного педагогического института искусств, которой после В. П. Гусева руководил Г. Я. Низовский. Именно он способствовал созданию и развитию современного отечественного баянного исполнительского искусства на Дальнем Востоке.

Геннадий Яковлевич Низовский обладает незаурядными способностями, интеллектуальным мышлением, прирожденным пе-

дагогическим даром. Такие положительные качества были приобретены в музыкальной школе небольшого провинциального города Анжеро-Судженска Кемеровской области, где родился Г. Я. Низовский 5 июня 1943 г., и развивались в Томском музыкальном училище. Уроки в училище проходили всегда очень интересно и плодотворно, именно там были привиты стремление к систематическим занятиям, техническому совершенствованию, любовь к баянному искусству. После окончания с отличием музыкального училища Г. Я. Низовский становится в нем преподавателем. Начинается его многолетний труд, который был продолжен в Приморском крае. Благодаря призыву в морской флот он попадает в Тихоокеанский ансамбль песни и танца, базировавшийся во Владивостоке.

Работая заведующим кафедрой народных инструментов, Г. Я. Низовский определил насущные задачи по теории исполнительства, методике преподавания игры на баяне и аккордеоне. По его инициативе было предложено каждые пять лет проводить встречи выпускников кафедры, которые позволяли ее воспитанникам делиться впечатлениями, отмечать положительные стороны своей деятельности и высказывать пожелания. Это послужило материалом для анализа работы кафедры, а также позволило знакомиться с творческой деятельностью выпускников, следить за их ростом, успехами, поддерживать творческие связи. Такие встречи впоследствии стали традиционными и приобрели форму фестивалей народной музыки. Кроме основной работы, в 1974 г. Г. Я. Низовский на общественных началах совмещал работу в хоровом обществе. В 1982 г. Геннадия Яковлевича избирают председателем правления Краевого хорового общества, переименованного в 1987 г. в Музыкальное общество. Н. М. Родионова, старейший член правления Музыкального общества вспоминает: «Геннадий Яковлевич был прекрасным руководителем, проявил себя интеллигентным профессионально грамотным человеком. Как руководитель коллектива Музыкального общества он был всегда очень внимателен по отношению к достижениям своих коллег, поддерживал их творческие начинания. Хочу подчеркнуть, что в педагогической сфере Геннадий Яковлевич является личностью очень редкой, особой, которая сочетает в себе очень много качеств, как профессиональных, так и человеческих. Его отличают доброта, бескорыстность и отзывчивость по отношению к своим студентам и окружающим людям».

В Дальневосточном педагогическом институте искусств Г. Я. Низовский много лет проработал деканом музыкального факультета, затем проректором по научной и учебной работе. Профессор Г. И. Повещенко, долгое время заведовавшая кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерского класса, в ин-

тервью с автором данной монографии говорила: «Пристальное внимание Геннадия Яковлевича к кадровому вопросу помогло многим из педагогов получить различные звания. Он не только помогал в выборе тем для написания статей, исследовательских работ, но и часто даже редактировал их. Его доброта и отзывчивость всегда восхищали и притягивали к себе преподавателей».

Со временем Геннадий Яковлевич принимает решение отказаться от административной работы и заняться педагогической и исполнительской деятельностью. Педагогический труд все больше увлекает Г. Я. Низовского и становится приоритетным направлением в его работе. Под его руководством талантливые выпускники 1981 г. Сергей Арбузов, Александр Капитан (впоследствии приглашенные работать на кафедру народных инструментов), Николай Ляхов создали народно-инструментальный ансамбль «Русское трио», который лауреатом многих международных конкурсов, а также получил серебряный диплом на конкурсе им. Г. Шендерова в г. Владивостоке в 1997 г. Также в этом конкурсе принял активное участие и Н. И. Севрюков со своими студентами.

В начале 1980-х гг. у Геннадия Яковлевича зарождается мысль о создании концертного ансамбля, который мог бы гастролировать как профессиональный самостоятельный коллектив. Так рождается ансамбль «Русская музыка». Г. Я. Низовский считает, что ансамблевое исполнительство взаимообогащает участников коллектива, учит слышать собственную партию – полифонизирует слух исполнителя. Наряду с сольным исполнительством, ансамблевая игра является неотъемлемой составляющей развития музыканта.

Высокий профессиональный уровень позволил ансамблю «Русская музыка» занять достойное место в концертной жизни Приморского края. Ансамбль выступал на различных эстрадных площадках, в филармонии, на кораблях, в военных частях. Можно сказать, что весь Приморский край был покорен коллективом. Благодаря гастролям ансамбль стал популярен и в других городах России, а также в Китае. Коллектив неоднократно приглашали на радио и телевидение для участия в передачах, посвященных русской музыке и народным инструментам.

Особенно необходимо отметить творческо-конкурсную деятельность Г. Я. Низовского. Несмотря на сложнейшие в экономическом, политическом и социальном отношениях 1990-е гг., когда открылся железный занавес и стал свободным выезд за границу, музыканты много гастролировали, участвовали в конкурсах и фестивалях.

Так, например, в 1993 г. ученик Г. Я. Низовского Евгений Плутков стал лауреатом первой премии Международного конкурса баянистов и аккордеонистов в Бишкеке.

Одной из характерных педагогических черт Г. Я. Низовского было умение объективно оценить выступление и уровень исполнительского мастерства талантливых студентов. Это было важнейшим качеством как для подготовки учеников к участию в конкурсах различного уровня, так и для беспристрастного судейства. Его стали приглашать в качестве председателя и члена жюри конкурсов. Начало было положено участием в региональных и городских конкурсах, затем последовали конкурсы всероссийского и международного масштаба. География их весьма обширна: Владивосток, Хабаровск, Курган, Ржев, Мытищи, Ярославль, Рязань, Тверь, Воронеж, Пекин, Шанхай, Харбин (Китай), Ланчано (Италия). В общей сложности Г. Я. Низовский принял участие в качестве члена жюри в 35 всероссийских и международных конкурсах.

Основным критерием оценки Г. Я. Низовский считал профессионализм, включая в это понятие техническое владение инструментом, индивидуальность исполнителя и уровень сложности исполняемой программы. Как отмечал Геннадий Яковлевич: «В современном музыкальном мире с увеличением количества конкурсов и в погоне за техническим мастерством зачастую теряется индивидуальность исполнителя». В эстрадных категориях конкурсов важной составляющей, кроме перечисленного, он считал артистизм.

Достоинно выступили ученики Н. Я. Низовского на Международном конкурсе-фестивале баянистов и аккордеонистов в г. Ржеве, посвященном Победе в Великой Отечественной войне. Как писала газета «Ржевская правда», «на высочайшем профессиональном уровне исполнили баянисты из города Владивостока. В программе К. Есипова, С. Дрель, С. Стрельникова – студентов Дальневосточного института искусств – были сложнейшие произведения современных композиторов и классика. Все студенты института подготовлены профессором, заслуженным деятелем искусств Российской Федерации Г. Я. Низовским, председателем жюри, имеющим большой опыт в проведении международных конкурсов баянистов».

«Игра дальневосточников была встречена аплодисментами, а жюри присудило звание лауреатов фестиваля ансамблю баянистов и Константину Есипову. Дипломантами фестиваля стали Софья Дрель и Сергей Стрельников», – отмечалось в Приморской газете.

Ежегодные конкурсные поездки студентов класса Г. Я. Низовского стали традицией. Через год трио с успехом приняло участие в Международном конкурсе ансамблей народных инструментов, посвященном 850-летию Москвы (2-е место). «Среди 35 ансамблей владивостокское трио сумело завоевать сердца и жюри и публики», – писала газета «Владивосток».

В 1997 г. трио баянистов приняло участие в Международном фестивале «Балтика-гармоника-97» в г. Санкт-Петербурге. Ансамбль был удостоен золотой медали! Их соперниками были музыканты из Швеции, Норвегии, Испании, Литвы, Беларуси и из 28 городов России.

Среди учеников Г. Я. Низовского более 30 человек стали лауреатами и дипломантами всероссийских и международных конкурсов, завоевав 68 премий лауреатов и 16 дипломов. Дипломы, привезенные со всего мира, украшают стены класса № 208 Дальневосточной государственной академии искусств, в котором многие годы работал Г. Я. Низовский. Студенты класса Геннадия Яковлевича завоевали призовые места в Москве, Санкт-Петербурге, Череповце, Туле, Ржеве, Воронеже, Кургане, Новосибирске, Ивано-Франковске, Ужгороде, Владивостоке, Анапе, Мытищах, Твери, Бишкеке (Кыргызстан), Пекине, Шанхае, Харбине, Тяньцзине (КНР), Бишвилере (Франция), Клингентале (Германия), Ланчано (Италия), Нью-Йорке (США).

По словам преподавателя кафедры народных инструментов П. Гертера, Геннадий Яковлевич «готовил своих лучших студентов к конкурсам не ради конкурсов, а ради того, чтобы они стали настоящими музыкантами».

Мы уже отмечали значимость педагогического опыта профессора, приобретенного в процессе многолетней работы. Однако следует сказать о таких замечательных его чертах, как организованность, настойчивость, строгость, терпение, доступность объяснения материала, творческий поиск и достижение поставленных задач. Эти качества называли и студенты, и выпускники класса Геннадия Яковлевича Низовского, у которых брала интервью его бывшая студентка Екатерина Коноваленко. Она же подготовила подборку из статей периодической печати о своем любимом преподавателе, за что автор монографии выражает ей искреннюю благодарность.

Александр Капитан, выпускник ДВПИИ 1981 г., профессор кафедры народных инструментов в статье о Г. Я. Низовском отмечал, что на индивидуальных занятиях ставились задачи высокого уровня. Если речь шла, например, о понимании эпохи и стиля произведения, педагог проводил своего рода блиц-опрос. Это помогало определить качество познаний и восполнить имеющиеся пробелы. По мнению А. К. Капитана, «основополагающий педагогический принцип Г. Я. Низовского заключен в анализе того, что вы ему сыграли, что поняли в сочинении, в устремленности к области, которая менее всего вам ясна – маэстро расширяет границы возможностей исполнителя, помогает увидеть узкие места и преодолеть их. Геннадий Яковлевич придирчив к мелочам, особенно к штрихам, мелизматике в класси-

ческих произведениях, для него в музыке не существует ничего незначительного, а все важно и необходимо» [145].

Еще одним значимым аспектом в методике преподавания Г. Я. Низовского, по мнению лауреата международных конкурсов Александра Миненка, является развитие самостоятельного мышления ученика. Включая в программы студентов разнообразный репертуар, педагог стремился, чтобы у них сложилась собственная концепция произведения, а не слепое подражание игре известных исполнителей. Ведь, как известно, самая хорошая копия всегда будет хуже оригинала.

Творческий облик интеллигентного, бескорыстного человека, каким был Геннадий Яковлевич, его самоотверженность, служение любимому делу – пример для его выпускников и всего молодого подрастающего поколения, будущих лауреатов, дипломантов международных конкурсов, талантливых исполнителей классической и народной музыки. Воспитанники Г. Я. Низовского (в общей сложности 125 человек) представляют Дальневосточную баянную школу на конкурсах всех уровней, в учебных заведениях и концертных организациях. Пройдя путь от студента до профессора, от заведующего кафедрой до проректора Г. Я. Низовский показал себя организованным, целеустремленным человеком с глубокими моральными принципами. Его достижения в педагогической, административной и общественно-просветительской сферах деятельности стали неотъемлемой частью истории баянного исполнительства на Дальнем Востоке. Трудно переоценить тот огромный вклад, который внес в формирование кафедры народных инструментов академик, заслуженный деятель искусств, заслуженный работник культуры, профессор Г. Я. Низовский. Он был награжден медалями, памятными кубками, грамотами, дипломами международных конкурсов.

За заслуги в баянном искусстве на Всероссийском фестивале «Баян и баянисты» в Москве (2012) Г. Я. Низовскому вручили одну из высших наград баяно-аккордеонного сообщества «Серебряный диск». В память о замечательном педагоге классу № 208 кафедры народных инструментов присвоено имя Геннадия Яковлевича Низовского.

Огромный вклад в формирование Дальневосточной баянной школы внес заслуженный артист Российской Федерации, профессор, заведовавший кафедрой народных инструментов свыше 30 лет, Вячеслав Тимофеевич Семенов, который и в настоящее время продолжает работать на кафедре. Автору данной монографии посчастливилось учиться с ним в музыкальном училище во Владивостоке и активно участвовать в концертной деятельности города и за его пределами в ансамбле дуэта баянистов. Исполнительский стиль В. Т. Семенов отличают темперамент,

виртуозный блеск и элегантность, особая доверительность, лиричность и мягкость звучания. Следует отметить, такие качества его талантливой личности, как интеллигентность, добропорядочность, отзывчивость и надежность.

Большое внимание Вячеслав Тимофеевич уделял концертной деятельности. После окончания вуза он много лет был солистом и концертмейстером Приморской краевой филармонии (1969–1989), выступал с ансамблями и вокалистами. В 1970–1990 гг. концертировал в дуэте с талантливым балалаечником В. Плотниковым. В сопровождении дуэта неоднократно выступали народные артисты России О. Синицына (сопрано) и В. Мальченко (баритон), дипломант Всероссийского конкурса В. Воронин (тенор), Н. Кушлейко (меццо-сопрано). Музыканты являлись постоянными участниками цикла концертов «Звучат народные инструменты», которые проходили в Приморской краевой филармонии. С мастерством дуэта знакомы не только жители Приморья, но и Благовещенска, Хабаровска, Якутска, Южно-Сахалинска, а также Вьетнама, Китая и Монголии.

Нельзя не отметить, какой творческой удачей в жизни артиста была работа в ансамбле «Русский сувенир», в состав которого входили В. Семененко (баян), В. Плотников (балалайка), В. Воронин (тенор, ударные инструменты), В. Рубан (сопрано). Исполнителям рукоплескали не только на родине, но в Японии и Китае.

Важным событием для Дальнего Востока в начале 1990-х гг. явилось создание трио баянистов в составе П. Гертера, А. Капитана, В. Семененко. Результатом совместной работы были многочисленные концерты с программой, посвященной творчеству талантливого композитора В. Золотарева, во Владивостоке, Находке, Магадане, Уссурийске и Хабаровске. Исполнение Вячеслава Семененко, на наш взгляд, самого блистательного концертмейстера Дальнего Востока, всегда отличалось глубиной и масштабностью мысли, техническим совершенством. И в крупных произведениях, и в небольшой миниатюре он находит тончайшие краски, умело расцвечивая музыкальную ткань безошибочным проникновением в стиль эпохи и в особенности жанра. В его репертуаре – классические сочинения русских и зарубежных авторов, а также произведения сложнейшие современных композиторов.

Активно занимаясь творческой деятельностью, В. Т. Семененко серьезное внимание уделяет педагогической работе. Многие его ученики из музыкального училища и Дальневосточной государственной академии искусств удостоены почетных званий.

В. Т. Семененко опытный педагог и талантливый музыкант является автором учебного пособия, статей в периодической печати и методических сборниках, инструментовок для оркестра

баянов и оркестров народных инструментов. В соавторстве с Г. Я. Низовским он создал и внедрил систему технической подготовки учащихся. Так, использование в учебном процессе пособия «Технический комплекс баяниста», куда входят гаммы, арпеджио и аккорды, позволяет в совершенстве развить исполнительскую технику.

Авторитетного педагога и музыканта В. Т. Семененко приглашают в жюри различных российских и международных конкурсов. Ежегодно он принимает участие в Международном конкурсе и фестивале баянистов-аккордеонистов в Пекине. В апреле 2001 г. в Красноярске он возглавил жюри секции баяна-аккордеона на Международном фестивале-конкурсе музыкального творчества детей и молодежи «Надежда».

Как известно, историю любого вида искусства создают яркие, многогранные личности, фанатично преданные своему делу и страстно его отстаивающие. В области баянного исполнительства в Приморском крае такой личностью стал заслуженный артист России, профессор кафедры народных инструментов ДВГАИ Вячеслав Тимофеевич Семененко. О баяне он говорит с большой теплотой и любовью, отмечая, что баян – инструмент многозвучный, многоцелевой, многомерный, сродни роялю, который стал общепризнанным мировым эталоном универсального инструмента.

Тесное сотрудничество с музыкальными школами, училищами, вклад в популяризацию русской народной музыки и русских народных инструментов в Приморском крае, многолетний педагогический опыт отмечены присвоением в 1986 г. почетного звания «Заслуженный артист Российской Федерации», а в 1998 г. – ученого звания «профессор кафедры народных инструментов». В 1998 г. В. Т. Семененко награждают дипломом ДВООСБА с присвоением почетного звания «Заслуженный деятель народно-инструментального искусства Дальнего Востока России». В 1991 г. он становится почетным членом музыкального общества, а в 2000 г. заслуженным деятелем Всероссийского музыкального общества. В. Т. Семененко награжден значком Министерства культуры СССР «За отличную работу», медалью «Ветеран труда», а также медалью «Приморье. За заслуги» администрации Приморского края.

Дальневосточный край по праву гордится такими талантливыми людьми, как Вячеслав Тимофеевич Семененко, на него равняются подрастающее поколение музыкантов Дальневосточного региона, ученики из Китайской Народной Республики.

Среди выпускников ДВПИИ (1966) значительную лепту в дело формирования академической Дальневосточной баянной школы внес и Александр Викторович Жицкий. Высококвалифициро-

ванный педагог по классу баяна, заслуженный работник культуры Российской Федерации (1966) был назначен Краевым управлением культуры директором музыкального училища Владивостока, где проработал большое количество лет. Благодаря его выдающимся способностям администратора было построено новое здание музыкального училища с многочисленными светлыми аудиториями и великолепным концертным залом.

Кафедра русских народных инструментов Дальневосточной государственной академии искусств за 50 лет деятельности выпустила более 500 музыкантов-исполнителей, педагогов. Среди них – заслуженный деятель искусств Г. Я. Низовский (1996); заслуженные артисты Российской Федерации В. Семенов (1968), Б. Ворон (1972), В. Данилочкин (1973), А. Миронов (1973), С. Арбуз (1981), А. Капитан (1981), В. Сергеев (1984); заслуженные работники культуры Российской Федерации А. Жицкий (1966), С. Стрельников (1976), С. Назаров (1985), Б. Снежко (1985), С. Селезнев (1986); лауреаты международных конкурсов А. Шпак (1995), Е. Плотов (1996), Р. Туров (1996), К. Есипов (1998), А. Ещенко (2007), А. Минёнок (2010) и многие другие.

За достаточно короткий творческий период работы кафедры удалось достичь ощутимых результатов в создании и развитии Дальневосточной академической исполнительской школы баянного искусства.

Благодаря талантливым преподавателям, таким как В. Данилочкин, А. Миронов, С. Арбуз, А. Капитан, В. Сергеев выросло новое поколение исполнителей с новыми взглядами, современным мышлением, однако сохраняющее структурную целостность музыкальной школы, в которой баян представляется уникальным феноменом.

Представляется правомерным в рамках предлагаемого исследования несколько слов сказать об авторе данной монографии, представителе Дальневосточной академической баянной школы, внесшем лепту в развитие белорусской школы народных инструментов. Геннадий Сергеевич Мишуров проработал в Хабаровском государственном институте культуры в качестве заведующего кафедрой народных инструментов 14 лет, затем перевелся в Минский институт культуры, где 12 лет заведовал кафедрой оркестрового дирижирования. Сегодня автор монографии является профессором кафедры духовой музыки Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Вопросы подготовки профессиональных музыкантов волновали Г. С. Мишурова на протяжении всей его деятельности. Им были написаны статьи «О подготовке кадров на кафедрах художественной специализации» (журнал «Культурно-просветительная работа». 1970 г. № 10), «О подготовке национальных кадров

культурно-просветительных работников (сборник научных трудов «Культура и культурное строительство в условиях развитого социализма». Л., 1973). Эти и многие другие публикации свидетельствуют о стремлении автора к усовершенствованию подготовки студентов в институтах культуры СССР.

Следует отметить, что в советский период вузы культуры основной упор делали на культурно-просветительную деятельность, поэтому кафедры художественной специализации были «на вторых ролях». В Минском институте культуры при поддержке ректора, профессора, доктора педагогических наук Ядвиги Домниковны Григорович кафедра оркестрового дирижирования была преобразована в кафедру народно-инструментального творчества, успешно и плодотворно продолжающую работать и сегодня. Такое преобразование позволило вывести кафедру на новый уровень, способствовало развитию вуза в целом. Перед нами стояла важная и серьезная задача – поднять профессиональный уровень подготовки студентов по специнструменту (баян, аккордеон, домра, балалайка, цимбалы, гитара). Прежде всего нужно было разработать учебные программы в соответствии с новыми требованиями в плане исполнительства и репертуара.

Надо отметить высокий уровень подготовки преподавателей, работающих в институтах культуры в советское время. Это были специалисты с консерваторским образованием, и, как редкое явление, оставляли работать преподавателями лучших из лучших выпускников. Таким образом, педагоги музыкальных кафедр работали и работают на достойном профессиональном уровне, что делает возможным внедрение новых форм, связанных с подготовкой педагога-музыканта.

В начале 1990-х гг. по инициативе автора данной монографии впервые в истории вузов культуры в Минском институте культуры состоялись государственные экзамены по специнструменту.

Внедрение современных форм в учебный процесс – дело непростое, их воплощение в практику стало возможным во многом благодаря коллективу кафедры, заинтересованности преподавателей в совершенствовании исполнительской практики, стремлении показать мастерство консерваторского уровня.

Коллектив кафедры понимал значение реформирования учебного процесса и принимал в нем активное участие. Этот прогрессивный период можно охарактеризовать как начало формирования баянной академической школы, которую возглавил председатель методической комиссии по классу баяна и аккордеона, кандидат педагогических наук, профессор В. М. Глубоченко. Василий Михайлович – талантливый композитор и педагог. Его оригинальные произведения звучат на государственных экзаменах во всех музыкальных учебных заведениях Беларуси,

России и дальнего зарубежья. Студенты В. М. Глубоченко принимают участие на республиканских конкурсах исполнителей на народных инструментах, занимая призовые места. Василий Михайлович ведет активную концертную деятельность, выступает с сольными концертами в Беларуси и за рубежом. Он виртуозно владеет современным готово-выборным баяном итальянского производства, позволяющим сочетать цирковые музыкальные трюки с особым исполнительским стилем.

Среди преподавателей кафедры народно-инструментального творчества особо следует отметить ее старейших педагогов, таких как А. А. Стрельчонок. Этот талантливый баянист работает на кафедре с открытия Минского института культуры.

Превосходный ансамблист, Александр Александрович создает студенческие коллективы гармонистов, учит студентов мастерству исполнения на гармонике и баяне, принимает участие в концертной деятельности. Активное участие в реформировании кафедры принимали также кандидат педагогических наук, профессор Г. А. Быстров, доцент Л. К. Волосюк, А. А. Царева и др.

Особое место в деятельности кафедры народно-инструментального творчества занимали проблемы подготовки кадров, в частности присвоения квалификации. По окончании вуза выпускнику присваивалась квалификация «руководитель самодеятельного коллектива», поэтому он не мог работать преподавателем в детских музыкальных школах или в училищах. Для того чтобы присвоить квалификацию «преподаватель», нужно было вводить государственный экзамен по специнструменту и педагогическую практику. Такая ситуация наблюдалась во всех институтах культуры СССР, за исключением Москвы и Ленинграда. В институтах культуры этих городов из числа лучших студентов были созданы педагогические группы, и по окончании вузов выпускникам присваивали квалификацию преподавателя по тому или иному инструменту.

В Минском институте культуры был организован прием государственного экзамена, поэтому можно было ставить вопрос о присвоении квалификации преподавателя по специнструменту. Я. Д. Григорович обратилась в Министерство культуры, и вопрос был решен положительно. Необходимо было создать базы практики в детских музыкальных школах г. Минска. Ответственным за педагогическую практику назначили опытного педагога, профессора Г. А. Быстрова. Таким образом, кафедра народно-инструментального творчества продолжала совершенствование учебного процесса.

Следующим шагом явилось вынесение на государственный экзамен больших смешанных ансамблей народных инструментов. Такие ансамбли на кафедре сформировались ранее по ини-

циативе заведующего кафедрой, профессора Г. С. Мишурова. Также им были разработаны первые стандарты по специальности, которые в последующие годы изменялись и дополнялись его преемниками на этой должности – доцентом Н. А. Кузьминичем, профессором Н. П. Яконюк, доцентом О. В. Мазаник.

Следует отметить, что в рассматриваемый период на кафедре активизировалась научная деятельность. Звание доцента было присвоено А. Ф. Савитскому, М. Мицуль, А. А. Стрельчонку. Н. П. Яконюк в Вильнюсе защищает кандидатскую диссертацию по искусствоведению. Подчеркнем, что это была первая диссертация по искусствоведению в нашем вузе. В Московском государственном институте культуры Н. А. Кузьминич защищает кандидатскую диссертацию по педагогике. Там же проходит защита кандидатской диссертации по философии В. Н. Кульпина. В БГУКИ защищает кандидатскую диссертацию по искусствоведению А. С. Таирова. Кандидатом наук становится В. М. Глубоченко. Выпускница кафедры народно-инструментального творчества И. А. Малахова, закончившая университет и аспирантуру с отличием, становится кандидатом педагогических наук.

Позднее были защищены три докторских диссертации – по искусствоведению (Г. С. Мишуров, Н. П. Яконюк) и по педагогике (И. А. Малахова). Научные достижения педагогов кафедры успешно внедрены в учебный процесс и способствуют практической эффективной деятельности выпускников Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Таким образом, сложно переоценить успехи кафедры народно-инструментального творчества в научно-исследовательской, научно-методической и учебно-методической деятельности. Под руководством Г. С. Мишурова кафедра стала той творческой мастерской по подготовке высококвалифицированных кадров, которой остается и сегодня. Автор монографии гордится своими коллегами и признателен им за самый счастливый и плодотворный этап в его жизни.

Важно отметить наряду с постоянным творческим развитием кафедры сохранение традиций. Кафедра народно-инструментального творчества достойно отметила свое 40-летие отчетным концертом, который прошел на высоком профессиональном уровне, показав значительный уровень исполнительского мастерства ансамблей и оркестров.

Подготовка кадров в сфере народного инструментального творчества на современном этапе

Важное место в деятельности учреждений образования сферы культуры и искусств Беларуси занимает работа по подготовке кадров.

Одна из основных задач в этой области – подготовить не просто руководителя ансамбля или оркестра народных инструментов, но прежде всего такого специалиста, который бы бережно хранил и продолжал народные традиции, расширял сферу воздействия национального искусства. В воспитании таких кадров решающую роль играет учебный репертуар. Преподавателям по специализации необходимо четко понимать задачи художественной самодеятельности Беларуси, воспитывать руководителей коллективов на национальных традициях, способствовать усовершенствованию музыкальных форм и различных жанров искусства Беларуси. Важность изучения фольклора в учреждениях образования обуславливается рядом причин.

Во-первых, развитие национального репертуара происходит на базе изучения народного творчества благодаря сбору и обработке фольклорного материала местными композиторами и участниками любительского творчества. Использование музыкального фольклора в коллективах художественной самодеятельности – явление закономерное.

В. И. Трамбицкая отмечает, что «среди практиков, которые способствуют возрождению фольклора, сегодня расширяется взгляд на фольклор как на целостную систему мировосприятия, а не просто количество музыкальных образцов, оставшихся от прошлого. На таком представлении... и должна базироваться подготовка руководителей фольклорных коллективов» [322, с. 119]. Решение этой задачи требует введения в учебный процесс системного изучения устных форм усвоения народной музыки с учетом специфики, манеры исполнения на самобытных народных инструментах в разных регионах Беларуси. При этом следует учитывать, что региональное любительское творчество является основным хранителем и средством трансляции богатой сокровищницы национального искусства. Оно расширяет сферу бытования самобытного музыкального искусства, которое является бесценным достоянием белорусской национальной культуры.

Вместе с тем важно найти правильное направление в изучении фольклора и его использовании в коллективах художественной самодеятельности. Руководители художественной самодеятельности не всегда пополняют свои знания в области традиционного аутентичного и современного народного творчества. А ведь наиболее ценным в репертуаре любого коллектива является гармоничное сочетание фольклора и современного искусства. Очевидно, что народное искусство ценно как базовое художественное наследие Беларуси. Освоение национальных традиций плодотворно в контексте жанрового богатства современной художественной культуры, развития всех видов профессионального искусства.

Практика показывает, что в современном любительском творчестве можно выделить два основных направления, органически связанных между собой. Именно они определяют подготовку национальных кадров на кафедрах художественных специализаций в учреждениях высшего образования сферы культуры и искусств.

Первое направление связано с появлением новых музыкальных жанров в репертуаре художественной самодеятельности, которые обогатили музыкальную культуру Беларуси. Становление новых традиций в исполнительстве во многом преобразовало систему художественных приемов и выразительных средств игры на инструментах.

Второе направление восходит к видам и жанрам этнической музыки, которые отчетливо сложились в начале XX в., имеют устойчивые национально-специфические формы и традиции. Развитие этих видов и жанров на современном этапе потребовало бережного сохранения музыкальной художественной системы в целом и гибкого, творческого переосмысления традиционных музыкальных форм и выразительных средств в соответствии с новыми эстетическими преобразованиями.

В обоих направлениях развития самодеятельного творчества соотношение нового и старого, новаторства и традиций проявляется специфически. Общее между ними состоит в том, что истинные художественные новации неотделимы от опоры на музыкальное художественное наследие и на традиции, сложившиеся в результате длительного исторического развития.

Культуры разных народов специфичны. Нет никакого сомнения, что, например, приобщение к русской музыкальной культуре – академической и народной – вносит в любое национальное искусство высокий профессионализм. Но важными остаются складывавшиеся веками специфические национальные черты каждой музыкальной культуры. Они придают ей ту особую, неповторимую форму, тот своеобразный национальный колорит,

забвение или разрушение которого наносит вред ее развитию. Вместе с тем исторический опыт человечества свидетельствует о том, что развитие культуры любого народа является результатом плодотворного взаимодействия конкретных национальных традиций с культурой других народов.

Необходимо учитывать эти положения при подготовке кадров в учреждениях среднего специального и высшего образования сферы культуры и искусств.

Значительное место при подготовке национальных кадров должно быть отведено изучению музыкального фольклора, обычаев, национальных и региональных традиций, манер исполнения. Изучение этого материала, умение с ним работать помогут выпускнику стать высококвалифицированным специалистом. Разумеется, преподаватели учреждений образования не должны игнорировать произведения классиков, ограничиваясь изучением музыкального народного творчества и составляя программу только с учетом национальных и региональных особенностей. Однако в учебной программе народно-инструментального, хорошего отделений в учреждениях образования сферы культуры и искусств главенствующими должны быть произведения народного творчества, сочинения национальных и зарубежных композиторов. В противном случае выпускники, работая заведующими клубами и руководителями ансамблей, оркестров, не только не будут способствовать включению белорусских произведений в репертуар художественной самодеятельности, но иногда, из-за непонимания роли национальных культурных традиций, могут препятствовать этому.

Такое явление может привести к тому, что ценные художественные традиции, сложившиеся на протяжении многовековой истории и являющиеся живительной струей в современной музыкальной самодеятельности народов, станут редуцироваться и исчезать, интерес к ним уменьшится. Задача же выпускников – не только выступать поборниками современного искусства и классики, но и бережно сохранять и через своих питомцев популяризировать лучшие образцы народного музыкального творчества.

Преподаватели специализации должны четко знать задачи сельской художественной самодеятельности, воспитывать достойных руководителей, используя в этих целях самобытные национальные традиции. Они также должны всемерно способствовать развитию и обогащению музыкальных форм, стилей и жанров. Белорусский народный инструментарий богат. В Беларуси представлены все виды народных инструментов – духовые, струнные, самозвучащие. По ряду причин не все они сохранились до нашего времени, однако представление о них донесли до

нас народные легенды, сказки, письменные источники, иконографические материалы. В настоящее время некоторые из этих инструментов вышли из употребления или встречаются очень редко, чаще не в коллективах художественной самодеятельности, а в домашнем обиходе.

Вместе с тем, несмотря на экспансию примитивной массовой культуры, характерное явление глобальной культуры XX – первой трети XXI в. – увеличение интереса к многообразным национальным культурам, в том числе к этнической музыке, национальным неповторимым музыкальным инструментам, к народному типу музыкального исполнительства, к белорусской троицей музыке.

Среди участников художественной самодеятельности немало мастеров-музыкантов, но за последние годы число исполнителей на белорусских народных музыкальных инструментах, к сожалению, не увеличивается. В области культурной политики следовало бы принять активные государственные меры для возрождения национальных музыкальных традиций и особенно инструментария народов Беларуси. Необходимо организовывать специальные экспедиции с участием преподавателей и студентов Белорусского государственного университета культуры и искусств по сбору и изучению белорусских народных инструментов. Музыкальные инструменты белорусов надо искать среди народа, собирать и сохранять так же, как и песенный фольклор. Находить лучших знатоков и мастеров по изготовлению национальных инструментов следует не только ради того, чтобы аутентичные народные инструменты становились музейными экспонатами, а для того, чтобы их возрождать, создавать современные копии, разумно использовать в научной, познавательной, художественной, просветительской и воспитательной деятельности. На специальных кафедрах изучение белорусских национальных музыкальных инструментов должно проходить на том же высоком уровне, на каком изучаются и осваиваются русские народные инструменты.

И, наконец, практическая деятельность студентов должна проходить в художественных коллективах. Для этого потребуются дополнительно создать, кроме общего хора и народного оркестра, вокальные группы, народные ансамбли, в состав которых войдут белорусские национальные инструменты, а в репертуар – традиционные, аутентичные и новые произведения композиторов Беларуси.

Укрепление в разных регионах Беларуси любительских коллективов творческими, инициативными руководителями, умелыми организаторами – одна из насущных проблем, без решения

которой нельзя создать условия для дальнейшего успешного развития народного творчества.

Таким образом, подготовка национальных кадров фольклорно ориентированного академического искусства и любительского, самодеятельного творчества является важнейшим направлением государственной культурной работы.

Другой эффективной формой подготовки кадров в УВО сферы культуры и искусств является научно-исследовательская работа студентов (НИРС) не только на стационаре, но также и на факультете заочного обучения. Практика показывает, что уже приобретенный в процессе учебы опыт профессиональной работы дает возможность студентам заочного обучения свободнее ориентироваться в научно-исследовательских изысканиях. Результаты изучаемого ими предмета становятся более действенными, совершенствуется подготовка руководителей любительских оркестров и ансамблей.

При современном масштабе и уровне развития научной работы студентов, многообразии ее форм и методов необходимым условием успешного использования заложенных в системе НИРС возможностей становится комплексный подход к ее планированию и организации в процессе подготовки кадров, особенно на факультете заочного обучения по специализации «инструментальная музыка народная».

Научно-исследовательская работа студентов УВО сферы культуры и искусств, внедрение ее результатов в практическую деятельность учреждений культуры еще не получили должного освещения в литературе.

Нами изучена организация научно-исследовательской работы студентов-заочников Белорусского государственного университета культуры и искусств [211–213, 219]. Отношение учреждений высшего образования сферы культуры и искусств к указанной проблеме определяется основными требованиями комплексного подхода к организации научно-исследовательской работы студентов-заочников, органическим сочетанием целей и направлений учебной, научной и воспитательной работы, тесным взаимодействием всех форм и методов научной деятельности студентов. Ведущим принципом при этом становится стимулирование художественной активности студентов-заочников, приобщение их к творческой деятельности.

На факультете заочного обучения Белорусского государственного университета культуры и искусств научно-исследовательская работа студентов организуется таким образом, чтобы обеспечить непрерывное участие в ней в течение всего периода обучения. НИРС подразделяется на включенную в учебный процесс, т. е. проводимую в учебное время, и выполняемую во внеучебное

время. Из всего числа студентов факультета более 80 % – выпускники музыкальных колледжей или колледжей искусств, которые работают в различных учреждениях культуры.

Как известно, основным видом овладения знаниями у студентов-заочников является самообразование, поэтому большое значение в организации их учебной деятельности имеют планирование и режим свободного времени, самоконтроль и самодисциплина. Высокой познавательной активности студентов-заочников способствует их творческая деятельность по месту работы, что, в свою очередь, формирует сознательное отношение к учебе, целеустремленность, настойчивость, трудолюбие, организованность. Об этом свидетельствуют осознанные мотивы поступления в учреждение высшего образования, среди которых на первом плане – потребность в повышении профессионального уровня.

Представляется важным воспитать у студента-заочника, который уже работает по специальности, умение критически оценивать результаты своей деятельности, внедрять в практику плодотворный творческий опыт. Этому во многом способствует участие в НИРС, проводимой на факультете. К научной деятельности студенты-заочники приобщаются с первого курса посредством выполнения различных видов учебной работы. Руководителю самодеятельного музыкального коллектива наряду с навыками и умениями, общими для всех руководителей учреждений, необходимо овладеть и специфическими профессиональными, такими, например, как рецензирование музыкального выступления коллектива или солиста, полной программы или отдельного произведения. Развитие этих умений и навыков возможно при условии введения элементов исследования в лекционные, практические, семинарские и индивидуальные занятия.

На наш взгляд, действенным для развития научно-творческой деятельности студентов может явиться создание учебно-научно-производственных комплексов на базе Домов культуры. Такие комплексы, организованные на договорных началах учебными заведениями и Домами культуры, смогут обеспечить в течение всего периода обучения практику студентов в соответствии с установленными программами и исследовательскую работу коллективов художественной самодеятельности по различным жанрам народного творчества. Включая научно-исследовательскую и творческую работу студентов в учебные программы, преподаватели УВО определяют ее место в методике работы с самодеятельным коллективом, соответствие теоретическим и практическим музыкальным дисциплинам, тематике дипломных работ, которые планируются как исследовательские или содержат элементы научных изысканий по тем или иным жанрам.

До сих пор не определены конкретные формы популяризации рекомендаций и предложений, содержащихся в студенческих

работах. Полагаем, целесообразно организовать издание информационного бюллетеня, в котором публиковались бы результаты студенческих исследований по актуальным проблемам в области народного, в том числе и народно-инструментального искусства. Это дало бы возможность обеспечить гласность достигнутых студентами результатов, поощрить наиболее способных и активных участников научно-исследовательской и творческой работы, что способствовало бы ее дальнейшему развитию и совершенствованию.

Проблема перестройки учебного процесса на кафедрах художественных специализаций УВО сферы культуры и искусств предусматривает два основных направления. Первое предполагает определенную степень наполнения учебного плана профилирующими дисциплинами с учетом дальнейшей практической деятельности выпускников. Второе определяет новые формы обучения, внедрение их в практику учебного процесса. В числе инновационных форм – использование современных технических средств звукозаписи и звуковоспроизведения, применение мультимедийных средств, обмен информацией с аналогичными учебными заведениями через Интернет, заочное участие в международных конкурсах. Интерес к народно-инструментальному искусству Беларуси мог бы расшириться в художественном пространстве мира благодаря страничке в Интернете.

Реализация этих направлений способствует решению задач по художественной специализации учреждения высшего образования сферы культуры и искусств.

Обратимся к опыту БГУКИ. Некоторые названия кафедр художественного творчества не соответствовали содержанию их деятельности, поэтому, например, кафедра оркестрового дирижирования была переименована в кафедру народно-инструментального творчества, что и отразило направленность ее работы.

Большое значение в подготовке кадров в университете культуры имела разработка художественными кафедрами новых учебных планов. По инициативе ректората на государственные экзамены стали выноситься дисциплины по специнструменту, а выпускникам, успешно сдавшим экзамены, присваивается квалификация не только руководителя ансамбля или оркестра, но и преподавателя по тому или иному народному музыкальному инструменту.

Проблему, связанную с созданием школы подготовки кадров по классу дудки, жалейки, дуды, окарины, трубы, Министерство культуры Республики Беларусь и Белорусский государственный университет культуры и искусств решили путем открытия специализации по изучению народных духовых инструментов при кафедре духовой музыки.

В 1990 г. Министерством культуры Республики Беларусь была разработана комплексная программа по исследованию нацио-

нальной белорусской культуры, согласно которой на соответствующих кафедрах Белгосконсерватории, Минского института культуры, на отделениях музыкальных училищ и училищ искусств учебные планы стали предусматривать обучение игры на традиционных музыкальных инструментах – басетле, лире, гудке, жалейке и др. На базе кафедры духовой музыки была создана научно-творческая лаборатория по изучению и изготовлению духовых народных музыкальных инструментов. В 2000 г. открылся музей традиционных народных инструментов, где представлены духовые, струнные, самозвучащие, ударные инструменты. На базе музея проводятся индивидуальные и семинарские занятия, созданы однородные и смешанные ансамбли. В 2000/01 учебном году на базе данной кафедры введены специализация и профилизация, направленные на подготовку специалистов в области народных духовых инструментов.

Важным научным достижением в подготовке высококвалифицированных кадров Белорусского государственного университета культуры и искусств явилось открытие аспирантуры и двух специализированных советов по защите кандидатских и докторских диссертаций по истории и теории искусств.

Большинство выпускников в практической исполнительской деятельности чаще всего сталкиваются с широко распространенными малыми музыкальными формами разных жанров, с вокальными и инструментальными ансамблями (не исключаются при этом хоровые и оркестровые коллективы). Поэтому необходимо уделить серьезное внимание обучению работе с такими формами, возможно, увеличив количество часов и не забывая о разработке новой методики преподавания.

Сегодня, на наш взгляд, существует необходимость в том, чтобы обучение основным дисциплинам, касающимся подготовки руководителей ансамблей и оркестров, осуществлял один преподаватель. Так, главным теоретическим предметом для формирования музыканта является гармония, которая неразрывно связана со всеми музыкальными дисциплинами, особенно с инструментовкой и аранжировкой. Эти предметы практически дополняют друг друга, и было бы целесообразно, чтобы их вел один педагог.

Принимая во внимание сложность и многоаспектность музыкально-педагогической деятельности руководителей самодеятельных коллективов, необходимо уделять большое внимание музыкально-педагогическим умениям, направленным на концертмейстерскую практику, инструментовку, методику работы с самодеятельным ансамблем или оркестром.

Только при наличии высококвалифицированного музыканта-организатора творческий коллектив достигает значительных результатов, и это должно быть учтено в подготовке специалистов.

В процессе изучения педагогики и психологии, методики работы с самодеятельным коллективом, дирижирования (дирижерской практики, анализа музыкальных произведений), а также производственной практики студентов используются не только традиционные, но и экспериментальные приемы и средства. В данном процессе очень важна модель межпредметных связей. Логика формирования межпредметных знаний и умений определенной специализации заключается в том, что музыкально-организаторские способности студентов следует контролировать как в процессе учебы, так и на заключительной стадии обучения, в процессе концертмейстерской и дирижерской практики.

Главными компонентами, обеспечивающими формирование у студентов интереса к той или иной художественной специализации, являются глубокое проникновение в данную область искусства, высокий профессиональный интерес, отчетливое осознание специфики своей будущей профессии, основных ее задач и методов их решения. Именно развитие интереса к музыкальному инструменту, дирижированию, практической работе с оркестром, ансамблем служит залогом успехов в обучении. Вот почему очень важно добиваться, чтобы студенты ясно понимали основные положения и направления своей специализации, отчетливо представляли специфику дальнейшей практической деятельности.

В этой связи для усовершенствования учебного процесса и качества подготовки выпускников автором данной работы был предложен новый экспериментальный пятилетний учебный план по кафедре оркестрового дирижирования. План был утвержден президиумом методической комиссии в 1990 г. и внедрен в учебный процесс Минского института культуры, а в 1992 г. – Ленинградского и Московского институтов культуры на кафедрах народных инструментов.

По своей структуре план кардинально отличается от предыдущих, но выполнен на их основе. Он предполагает выделение на IV курсе двух более узких направлений специальности в рамках одной специализации. Первые три курса студенты занимаются по единому учебному плану: 60% учебного плана отведено гуманитарным наукам, а 40% специализациям. После третьего курса идет разделение студентов (с учетом уровня их подготовки и наличия музыкальных данных) по специализации на руководителей оркестров и руководителей ансамблей народных инструментов. С 1995 г. в Белорусском государственном университете культуры и искусств выпускаются специалисты с присвоением квалификации «руководитель оркестра» и «руководитель ансамбля народных инструментов». Из года в год заметно повышается профессионализация ансамблей народных инструментов кафедры народно-инструментального творчества в музыкальном и техническом отношении, а также в разнообразном учебном и концертном репертуаре.

С 1990 г. в учебно-воспитательном процессе кафедры доминирующей стала ориентация на национальные черты. Кроме этого, введены две дополнительные квалификации: концертмейстер и преподаватель. Был разработан план многоуровневой подготовки специалистов в области национального народно-инструментального творчества. Он включал широкую общенаучную, глубокую гуманитарную подготовку на I–III курсах, по итогам которой и с учетом желания студентов определялся дальнейший профиль специализации. На IV–V курсах углублялась профессиональная подготовка студентов, они приобретали необходимые знания, навыки и умения в соответствии с выбранным профилем. Особое внимание уделялось изучению и освоению широкого круга специальных методик, которые обеспечивали овладение студентами профессиональным мастерством. В настоящее время рабочие планы университета предусматривают практические индивидуальные занятия по изучению древних национальных инструментов – дудки, жалейки, дуды, трубы, рога, окарины, гуслей, цитры, лиры и других, которые много лет находились в фондах музеев, а не использовались в художественной практике.

Большое значение в университете придается учебной и производственно-педагогической практике, где закрепляются знания и умения студентов, они овладевают навыками самостоятельной работы.

Введение квалификации руководителя оркестра или ансамбля белорусских народных инструментов потребовало изменений в содержании подготовки в связи с необходимостью учета национальных особенностей. Изменения коснулись как теоретических курсов, так и специальных методик, затронули деятельность творческих коллективов кафедры. Значительно расширился численный и инструментальный состав оркестра белорусских народных инструментов, созданы различные по составу ансамбли белорусских инструментов, часть которых работает в фольклорном направлении. Осуществляется обучение игре на различных видах белорусских жалеек, басетле, дуде, ударных инструментах. Во время учебы каждый студент может познакомиться с богатым белорусским национальным инструментарием, освоить игру на нескольких традиционных музыкальных инструментах. Это перспективный путь к совершенствованию форм освоения фольклора, возвращению его в культурную практику общества, одновременно путь глубокого изучения деятельности различных по направлению коллективов фольклорной ориентации.

Важно отметить поиски новых методик коллективного исполнительства на народных инструментах, которые профессионально соединяют современное музицирование, оригинальные кон-

цертные обработки песен и танцев с традиционным фольклорным народно-инструментальным искусством Беларуси. В этой области интенсивно ведут работу с ансамблями народных инструментов преподаватели кафедры народно-инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств. Теоретическая и практическая ценность этой деятельности заключается прежде всего в том, что при анализе связей фольклорного и профессионального искусства, а также современного самодеятельного творчества глубже раскрываются основные закономерности многовекового культурного процесса, определяются общее и особенное. Благодаря этому художественное творчество ансамблей народных инструментов дает большой и важный (в силу его содержательности) материал для теоретического осмысления путей развития белорусского музыкально-инструментального искусства.

* * *

Современный период развития нашего общества характеризуется изменениями в социальной и духовной жизни, что, в свою очередь, повлияло на формирование нового мышления и нового мировосприятия у представителей разных слоев населения республики.

Все это обусловило совершенно иные, чем ранее, формы индивидуальной и коллективной художественной деятельности в сфере народно-инструментального искусства. Проявились тенденции обновления некоторых традиционных форм народной музыкальной культуры, нового их взаимодействия с современными духовными запросами людей. Однако высокие эстетические качества народной инструментализации произведений традиционного фольклора оказались устойчивыми и в этих условиях. Сохранились народные музыкальные традиции и в ансамблях трюистой музыки.

Мы впервые рассмотрели деятельность ансамблей трюистой музыки в историко-теоретическом аспекте. Обратили внимание на проблемные вопросы, связанные с трюистостью инструментов древнего пласта, входящих в состав ансамблей (скрипка, цимбалы, басетля или гудок), трюистостью инструментов, ансамблей более позднего, ближнего пласта (скрипка, цимбалы, гармоника, балалайка); раскрыли принципы функциональной взаимосвязи в ансамбле, структурную взаимосвязь трех музыкальных элементов и новые составы типологически-устойчивых ансамблей.

Многие народные традиции сохраняются не только в любительских, но и в профессиональных и учебных коллективах. В Минском институте культуры на кафедре народно-инструментального творчества в 1982 г. был создан оркестр трюистой музыки (капелла) под управлением А. В. Скоробогатченко, в 1994 г. – ансамбль трюистой музыки большого состава «Беларускія ўзоры»

под руководством Г. С. Мишурова. На базе этих двух учебных коллективов подготовлены выпускники, которые, в свою очередь, руководят оркестрами и ансамблями трюистой музыки.

Исследование деятельности ансамблей трюистой музыки свидетельствует о том, что эти издавна сложившиеся коллективы не прекращали функционирования и в советское время. В настоящее время участники любительских ансамблей стремятся возродить забытый традиционный термин «трюистая музыка» и воплотить особенности ее звучания на практике, поэтому не случайно лучший ансамбль на Борисовщине с ярким традиционным репертуаром называется «Трюістыя музыкі».

В процессе подготовки руководителей ансамблей и оркестров большую роль имеют творческие контакты учебных коллективов с профессиональными. Благодаря таким контактам совершенствуется исполнительское мастерство, осваивается репертуар профессиональных коллективов. Принципы взаимосвязи профессиональных, самодеятельных и учебных народно-инструментальных коллективов проявляются в объединении народного инструментария, обогащении репертуара, расширении его тематических, жанровых и стилевых рамок. В репертуар включаются произведения белорусских композиторов, разнообразные по тематике и современные по музыкально-выразительным средствам. Так, например, учебный ансамбль «Беларускія ўзоры» начал свою творческую деятельность на основе репертуара Национального академического народного оркестра Республики Беларусь им. И. Жиновича и Белорусского государственного ансамбля народной музыки «Свята». Участников ансамбля привлекали самобытные произведения и обработки для народных академических инструментов. В процессе работы коллектив создавал свой репертуар, который наиболее полно выражал особенности ансамбля «Беларускія ўзоры». Определенное место в нем занимали инструментальные фольклорные произведения, сделанные участниками коллектива.

Накопленный исполнительский опыт ансамбля «Беларускія ўзоры» используют и любительские ансамбли народной музыки Беларуси.

Совершенствованию подготовки кадров содействует обучение в магистратуре и аспирантуре. В Белорусском государственном университете культуры и искусств функционируют советы по защите кандидатских и докторских диссертаций по педагогике, культурологии и искусствоведению. Такие советы созданы и в других учреждениях высшего образования сферы культуры и искусств.

Таким образом, в республике создана и совершенствуется система подготовки национальных кадров фольклорно ориентированного и любительского, самодеятельного творчества.

КОНКУРСЫ-ФЕСТИВАЛИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В БЕЛАРУСИ

Фестиваль современной христианской культуры «Благовест»

В культурной жизни нашей страны на протяжении более 10 лет происходит знаменательное событие – фестиваль современной христианской культуры «Благовест», демонстрирующий эффективное взаимодействие между учреждениями образования, культуры и православной церковью. Из городского конкурса он перерос в республиканский фестиваль современной христианской культуры. Это стало возможным потому, что Министерство культуры, Министерство образования Республики Беларусь и Белорусская православная церковь уже многие годы активно сотрудничают в области культуры и искусства, сохранения и обновления историко-культурного наследия, приобщения молодого поколения к основам духовности, традициям белорусского народа. Подтверждением этому служат празднование Дня белорусской письменности, Международного фестиваля православных песнопений, выдвижение кандидатов на получение национальных премий «За духоўнае адраджэнне» и многое др. Большое значение придается Министерством культуры Республики Беларусь обновлению и реставрации православных святынь.

Фестиваль «Благовест» свидетельствует о том, что в нашей стране сохраняются духовные ценности народа и установившиеся веками добрые традиции. Он убеждает, что проблему воспитания подрастающего поколения можно успешно решать средствами искусства, используя для этого лучшие хоровые и инструментальные произведения. Фестиваль стал одним из мероприятий духовно-просветительной программы на 2004–2006 гг., принятой по благословению митрополита Минского и Слуцкого, Патриаршего Экзарха всея Беларуси. В рамках этой программы были осуществлены проекты по поддержке талантливой молодежи «Зажги свою звезду», «Свет Рождественской звезды», «Светлое Воскресение», а также создана музыкальная информа-

ционно-просветительская студия «Благовест», явившаяся организатором Первого Минского фестиваля современной христианской музыки.

Студия «Благовест» стремится создать альтернативу существующей массовой музыкальной культуре посредством развития современных направлений классической и эстрадной музыки, расширения горизонтов современной христианской культуры, популяризируя ее среди детей и молодежи. Деятельность студии предусматривает музыкально-образовательную подготовку молодежи, концертно-гастрольные выступления, издание нотных сборников. Особое внимание уделяется духовно-нравственному оздоровлению музыкальной культуры с учетом христианских ценностей; выявлению и поддержке исполнителей современной христианской музыки, возрождению лучших христианских традиций при помощи музыкальной культуры. Деятельность студии «Благовест» способствует повышению нравственности и духовности как исполнителей, так и зрителей, и слушателей.

Первый городской фестиваль современной христианской культуры «Благовест» проходил с декабря 2005 г. по май 2006 г. Открытие фестиваля состоялось 16 октября 2005 г. Конкурс вокально-хоровых коллективов проходил в марте, а конкурс инструментальной музыки – в апреле. Гала-концерт состоялся в зале Белгосфилармонии в мае 2006 г.

В фестивале приняли участие три возрастные группы: младшая группа от 5 до 12 лет, средняя группа от 12 до 18 лет, старшая – 18 лет и старше. Это были как любители, так и профессионалы, солисты и коллективы.

Для оценки конкурсных работ было создано профессиональное жюри, в состав которого вошли известные государственные и общественные деятели, представители духовенства, композиторы, поэты, заслуженные деятели культуры и искусства Республики Беларусь.

Председателем жюри инструментального конкурса был М. Г. Солопов, профессор Белорусской государственной академии музыки, заслуженный деятель искусств, заслуженный деятель культуры Республики Беларусь; членами – Г. В. Осмолковская, профессор Белорусской государственной академии музыки, заслуженная артистка Республики Беларусь; А. В. Федоров, дирижер, заслуженный артист Республики Беларусь; Т. Н. Могдалова, ведущий методист ГУ «Минскконцерт», художественный руководитель фестиваля и др.

Председателем жюри вокального конкурса был М. П. Дриневский, народный артист Республики Беларусь, профессор Белорусской государственной академии музыки; членами – Л. А. Войнова, поэт, композитор; В. И. Каретников, член правления Сою-

за композиторов Республики Беларусь, лауреат премии Федерации профсоюзов; П. Поликанова, поэт, член Союза писателей Республики Беларусь и Союза писателей России и др.

Жюри определяло лауреатов в каждой категории исполнителей по двум номинациям «Современная христианская песня» и «Современная христианская инструментальная музыка».

С января по февраль 2006 г. жюри проводились отборочные туры конкурсов фестиваля. Были прослушаны программы трехсот творческих коллективов и индивидуальных исполнителей (более 2 700 участников): оркестры, хоры, инструментальные и вокальные ансамбли, солисты-вокалисты и исполнители на различных музыкальных инструментах.

В результате были определены интересные, достойные коллективы и солисты вокально-инструментальной музыки, которые могли принять участие в заключительном туре фестиваля в мае 2006 г. Были отобраны 56 коллективов и индивидуальные исполнители вокальной музыки (550 человек). В жанровом отношении это выглядело так: хоры – 12, вокальные ансамбли – 13, солисты – 31. Отборочные туры по инструментальной музыке выявили 85 коллективов и индивидуальных исполнителей. Среди них: оркестры – 11, инструментальные ансамбли – 46, солисты – 28. Всего 750 исполнителей.

Программа участников конкурса была разнообразной в жанровом, стилевом и тембровом отношении. Она состояла из произведения советских и западноевропейских композиторов, современных белорусских композиторов, концертных обработок народно-инструментальной и вокальной музыки.

Интересно прозвучало сочинение С. Рахманинова «Весенние воды», которое исполнил ансамбль трубачей «Акцент» под руководством доцента Белорусского государственного университета культуры и искусств Виктора Новикова. Это произведение выделялось красотой звучания и профессиональным чувством ансамбля.

Слушатели были удивлены звучанием произведения М. Мусоргского «Картинки с выставки» в исполнении Образцового молодежного духового оркестра «Фанфары Немиги» гимназии-колледжа искусств им. И. Ахремчика (руководитель оркестра – Эрнест Калиновский). Произведение исполнялось в сопровождении ансамбля Минской школы звонарей под руководством Богдана Березкина.

На конкурсе был исполнен «Концерт фа минор для фортепиано с оркестром» И. С. Баха (1-я часть). В сопровождении Образцового цимбального оркестра народных инструментов «Першачвет», солировала Анна Павлова, учащаяся средней школы № 13. Данный пример служит доказательством того, что классические

произведения можно включать в концертные программы ансамблевой и оркестровой музыки с целью пропаганды классической музыки и воспитания молодых исполнителей.

Прекрасно прозвучала увертюра Л. ван Бетховена из музыки к трагедии В. Гёте «Эгмонт». Фортепианный дуэт в составе Кристины Бобковой и Валерия Радкевича великолепно справился с исполнением этого произведения в музыкальном и техническом отношении.

В качестве руководителей ансамблей и оркестров участие в конкурсе принимали выпускники Белорусской государственной академии музыки и Белорусского государственного университета культуры и искусств, а также преподаватели этих учреждений. В их программах было немало произведений современных композиторов. Произведения исполнялись в стиле фолк-кантри, фолк-модерн, фолк-рок. Особенно хотелось бы отметить в этом плане инструментальный октет под руководством талантливого руководителя, старшего преподавателя Белорусского государственного университета культуры и искусств Виктории Стариковой, исполнивший оригинальное произведение В. Селина – попури на темы рок-оперы К. Вебера «Иисус Христос – суперзвезда». В этом произведении использовались новые выразительные средства и исполнительские приемы. Примерно в таком же стиле было исполнено произведение «Иисус Христос воскрес» семейным ансамблем «Глория» под руководством Натальи Коноваловой, который также вызвал большой интерес у слушателей и высокую оценку членов жюри.

Первый Минский фестиваль современной христианской музыки прошел на высоком профессиональном уровне. Не случайно он привлек большое количество любителей музыкального искусства. В нем приняли активное участие средние образовательные школы с музыкальным уклоном, учреждения высшего и среднего образования, многие творческие коллективы: образцовые народные ансамбли, оркестры, струнные, смычковые оркестры (скрипки и виолончели), ансамбли аккордеонистов и баянистов, а также ансамбли духовых и эстрадных инструментов, инструменталисты сольного исполнения. Они продемонстрировали высокий уровень развития любительского музыкального искусства в столичном городе.

Назовем некоторые коллективы, участвовавшие в фестивале. В их числе оркестр народных инструментов «Белорусский сувенир» (СШ № 150, руководитель Наталья Трясцина), образцовый оркестр народных инструментов «Настрой» (СШ № 43, руководитель Елена Бобко), образцовый оркестр народных инструментов ЦВР «Маяк» Ленинского района г. Минска, оркестр народных инструментов «Вдохновение» (ДМШ № 19, руководитель Галина

Степанова), образцовый баяно-аккордеонный оркестр средней школы № 119, образцовый оркестр народных инструментов средней школы № 77, ансамбль русских народных инструментов «Купель» (Дом милосердия, руководитель Юлия Журавлева), народный ансамбль цимбалистов «Ведрица» Национального центра творчества детей и молодежи, эстрадный ансамбль «Карусель» (ДМШ № 9, руководители Анна Сауль, Ольга Аниськович), ансамбль старинной музыки ЦХТ Фрунзенского района (руководитель Ванда Доросинец), ансамбль старинной музыки «Alla BREVIC» (СШ № 13, руководитель Павел Сурагин), ансамбль скрипачей «Кантабиле» (гимназия № 15, руководитель Тамара Пылаева). Радовало слушателей мастерство скрипичных ансамблей ДМШ № 6, СШ № 4, гимназии № 17, ДМШ № 19, СШ № 77 и др.

Все участники, исполняя музыкальные произведения, стремились к совершенству. Жюри внимательно подходило к оценке участников конкурса. Ведь на сцену выходили не только взрослые, но и исполнители 7–9 лет, которые с не меньшей ответственностью отнеслись к конкурсу.

Не все исполнители, конечно, получили призовые места, но очень важно то эмоциональное состояние, то настроение, которое ощущали участники. Поэтому нетрудно было увидеть в глазах исполнителей выражение восторга. Ощущалось, что они получают наслаждение от участия в конкурсе. Да и вся атмосфера конкурса-фестиваля была наполнена радостью, которую испытывали и участники, и слушатели. Она способствовала воспитанию высокой духовности и чистоты помыслов его участников.

Фестивальные мероприятия показали, как средствами современной музыкальной культуры можно возродить лучшие традиции и эффективно поддерживать талантливых исполнителей современной христианской музыки.

Фестиваль «Благовест» выполнил свою главную задачу, которая заключается в поддержке исполнителей христианской музыки, духовно-нравственном воспитании молодежи. Он содействовал и содействует объединению усилий учреждений образования, культуры и церковных организаций в возрождении христианских традиций.

Музыкальный калейдоскоп столицы

Третий городской фестиваль инструментальной музыки, проходивший в октябре – декабре 2006 г. во Дворце культуры и спорта железнодорожников г. Минска, собрал лучшие коллективы города. Учредителем фестиваля являлось управление культуры Мингорисполкома. Организацию и проведение фестиваля осуществляло государственное учреждение «Минскконцерт» под руководством ведущего методиста оркестрово-инструментального жанра Т. Н. Могдаловой.

Татьяна Николаевна Могдалова – автор проекта первого и второго городских фестивалей г. Минска. Ею проделана значительная творческая работа по подготовке к конкурсу ансамблей и оркестров и созданию новых музыкальных коллективов. Этот процесс шел нелегко, потому что для любительского музыкального искусства 1990-е гг. был не лучшим периодом в его развитии. Особенно это характерно для инструментальной музыки. И только в 2000 г. благодаря фестивалям произошел гигантский скачок в развитии разножанровых коллективов, особенно детских школьных ансамблей. Данное обстоятельство использовала Т. Н. Могдалова, предложив этим коллективам участие в конкурсах-фестивалях.

Подъему народно-инструментального искусства способствовали становление Беларуси как суверенного государства и открытие границ для свободного посещения других государств с целью культурного обмена. Увеличилось число любительских коллективов, которые неоднократно выезжали за границу. Молодые люди познакомились с традициями посещаемой страны, ее социальным укладом, известными историческими местами. Эти и другие факторы существенно изменили ситуацию в деле развития белорусского национального музыкального искусства.

Главной задачей стало приобщение учащихся общеобразовательных школ к музыкальному искусству. Для этой цели создавались музыкальные кружки по обучению игре на народных и классических инструментах, организовывалось коллективное музицирование. Музыкальные занятия способствовали усвоению особенностей мелодики, ритма, эмоционального содержания, овладению техникой обучения игре на музыкальных инструментах.

Городской фестиваль инструментальной музыки содействовал ее пропаганде и популяризации, а также выявлению и поддерж-

ке талантливых музыкантов. В фестивале участвовали учащиеся средних общеобразовательных школ и даже дошкольники. Разный уровень музыкальной подготовки не мешал участию в конкурсе, что и обусловило поступление более трех тысяч заявок в 2006 г. Их было значительно больше, чем при подготовке к фестивалям в 2001 и 2003 гг. Особенно много заявок поступило от руководителей музыкальных коллективов, организованных в общеобразовательных школах. Это свидетельствует о том, что своеобразная профилизация детей происходила уже в процессе обучения в средней школе и, возможно, способствовала выбору будущей специальности.

Третий фестиваль показал, что традиционные духовные ценности народа и уважительное отношение к ним молодежи сохраняются. Собственно, целью фестиваля и было привлечение внимания к проблемам воспитания подрастающего поколения средствами искусства.

Для оценки конкурсных работ было создано профессиональное жюри, в состав которого вошли известные государственные и общественные деятели, композиторы, искусствоведы, поэты, заслуженные деятели культуры и искусства: председатель жюри инструментального конкурса М. Г. Солопов, профессор Белорусской государственной академии музыки, заслуженный деятель культуры и искусств Республики Беларусь; Г. В. Осмоловская, профессор Белорусской государственной академии музыки, заслуженная артистка Республики Беларусь; А. В. Федоров, дирижер, заслуженный артист Республики Беларусь; В. М. Зеленин, профессор; В. В. Бортновский, профессор Белорусского государственного университета культуры и искусств; В. М. Волоткович, дирижер, доцент Белорусского государственного университета культуры и искусств; Г. С. Мишуров, доктор искусствоведения, профессор Белорусского государственного университета культуры и искусств; Т. Н. Могдалова, ведущий методист ГУ «Минск-концерт».

Жюри провело предварительную работу первого отборочного тура, прослушав выступления в записи участников. Прошедшие на второй тур прослушивались 3 декабря 2006 г. Конкурсанты были разделены на две возрастные категории. Младшие школьники выступали с 14.00 до 16.00, а старшие коллективы и индивидуальные исполнители – с 17.00. Победители конкурса участвовали в церемонии награждения и гала-концерте фестиваля.

Программа, исполняемая участниками конкурса, была очень интересная по содержанию и разнообразная в жанровом, стилевом и тембровом отношениях. Выступали индивидуальные исполнители, малые и большие составы ансамблей, оркестров.

Всего в конкурсе-фестивале приняли участие 15 общеобразовательных школ города. Некоторые из этих школ приняли уча-

стие в гала-концерте дважды или трижды в различных номинациях. Это школы № 3, 4, 13, 43, 133, 134. Коллективы школ № 11, 66, 77, 99, 115, 116, 119, 125, 157 исполнили по одному произведению. Результаты третьего городского конкурса свидетельствуют о значительном количественном и качественном росте любительских школьных коллективов и сольных исполнителей на музыкальных инструментах.

Программа конкурса предусматривала прослушивание коллективов младших школьников. Это было наиболее волнующее событие фестиваля.

Выступления маленьких исполнителей произвели на членов жюри и слушателей самое приятное впечатление. Например, ансамбль балалаечников средней школы № 4 (рук. Н. Е. Косовец) сыграл произведение А. Шалаева «На тройке», а учащийся школы № 3 Н. Луковин в сопровождении ансамбля балалаечников «Тембр» исполнил фантазию для балалайки «Волжские напевы» (рук. Т. Хурс). Игра детей на балалайках подкупала своей непосредственностью и искренностью, за что им и прощались некоторые ошибки. С большим интересом прозвучало произведение «Соло на балалайке» В. Городовской. Его исполнила Дарья Прокopenко, ученица ДМШ № 11 (рук. Т. Масалайнен). Virtuозная игра девочки потрясла слушателей. Дарья продемонстрировала, что балалайка по праву заняла достойное место среди белорусских национальных инструментов.

Самым распространенным инструментом среди участников фестиваля оказался аккордеон. На этом инструменте играли как младшие, так и старшие учащиеся школ. Ансамбль аккордеонистов «Дивертисмент» СШ № 77 (рук. О. В. Козловская) исполнил сочинение К. Драбека «Гармоника-буш», Екатерина Запольская сыграла на аккордеоне соло В. Дмитриева «Веселые переборы» в сопровождении ансамбля преподавателей школы № 133 (рук. Р. И. Шумко).

С большим вниманием жюри слушало исполнителей на цимбалах и домре. Интересно прозвучало исполненное на домре учащимся гимназии № 15 Евгением Крупять произведение С. Качалина «Старое банджо» (рук. О. И. Пивоварчик). Это же произведение исполнил на домре Валерий Посляк, в сопровождении ансамбля педагогов СШ № 66, но только уже на более высоком профессиональном уровне. Особенно яркое впечатление исполнения на домре оставила конкурсантка СШ № 134 Светлана Мазанова, исполнив на домре непростые произведения А. Цыганкова «Интродукция» и «Чардаш».

Следует отметить профессиональное мастерство младших школьников в ансамблевом исполнении народной музыки. Ансамбль «Энвитэ» СШ № 4 (рук. Л. А. Рубинчик) исполнил компо-

зицию на белорусскую тему А. Шпинева «Я табун сцерагу». Инструментальный ансамбль «Карусель» СШ № 3 (рук. О. Немцева) сыграл «Флик-Фляк» В. Васина. Ансамбль народной музыки СШ № 125 (рук. В. П. Шейкина) исполнил «Вясельную польку» в обработке В. Куприяненко.

Яркими страницами конкурса-фестиваля стали выступления народно-инструментальных смешанных и однородных ансамблей преподавателей общеобразовательных школ. Они продемонстрировали серьезное высокопрофессиональное исполнение.

Показательным примером для многих школ Беларуси могут служить выступления педагогических художественных коллективов, принявших участие в заключительном гала-концерте 10 декабря 2006 г.

С интереснейшим произведением А. Друкт «Балматухи» выступил ансамбль педагогов «Миловица» СШ № 133 (рук. В. Шейкин). Ярким было выступление ансамбля народных инструментов педагогов СШ № 11 (рук. Н. Н. Лозовский): коллектив исполнил «Чешскую польку» в обработке Н. Лозовского. Выступали и другие коллективы. Ансамбль народных инструментов учителей СШ № 13 (рук. В. С. Тульвинский) исполнил в современной интерпретации произведение А. Гулай «Беларускі рок-н-рол». Оригинальным было исполнение оркестром народных инструментов учителей СШ № 43 (рук. Е. А. Бобко) известного произведения В. Монти «Чардаш». Популярный в г. Минске ансамбль педагогов «Стиль» СШ № 4 (рук. Д. Г. Фролова) исполнил в современной обработке «Карело-финскую польку» В. Чумакова, а ансамбль педагогов «Акварель» СШ № 115 (рук. И. Липская) – «Одесскую кадрили» в концертной обработке В. Новикова. Большое впечатление на слушателей и членов жюри произвело исполнение оркестром педагогов СШ № 116 (рук. О. А. Ульяненко) в джазовом стиле сочинения Джонни Маккарти «Тень твоей улыбки». Эстрадный ансамбль педагогов «Дивертисмент» СШ № 99 артистично и трогательно исполнил концертную обработку Л. Ледокимова «Рио-Рита».

Музыкальная программа ансамблевых коллективов преподавателей общеобразовательных школ носила учебно-воспитательный характер. Нужно отметить, что такой подход учащихся-педагогов обеспечил эффективность процесса профессионального становления учащихся. Вдохновение, созидательное музыкальное творчество невозможны без интереса, любви к работе музыканта. Нет ничего лучше, чем живое общение учащегося с педагогом, который может профессионально показать и раскрыть все секреты народно-инструментального искусства личным примером в ансамблевом исполнении.

Кафедра духовой музыки Белорусского государственного университета культуры и искусств как участник фестиваля искусств «Арт-мажор»

Фестиваль искусств «Арт-мажор» БГУКИ уже более 20 лет проходит на ведущих концертных площадках столицы. Это событие ежегодно знаменует собой подведение итогов работы Белорусского государственного университета культуры и искусств. Традиционно в конце учебного года проводятся отчетные концерты художественных кафедр университета.

В 2010 г. отчетный концерт кафедры духовой музыки в рамках фестиваля «Арт-мажор», посвященного 65-летию Победы в Великой Отечественной войне, состоялся в Доме культуры ветеранов. Зрителями и слушателями были участники Великой Отечественной войны и узники лагерей, а также молодое подрастающее поколение, учащиеся музыкальных и общеобразовательных школ, рабочие и служащие инструментального завода.

Праздничную атмосферу создал концертный оркестр духовых и ударных инструментов «Светоч», многократный лауреат международных конкурсов и фестивалей.

В исполнении оркестра прозвучали интересные, разнообразные, сложные по форме и содержанию произведения под руководством художественного руководителя и главного дирижера Н. С. Жарко.

Первым номером программы был исполнен марш С. Аладышева «Дороги». Звучание оркестра завораживало, заставляло слушателя проникнуться особым настроением, чутко сопереживать музыке.

Благодаря талантливому музыканту Н. С. Жарко духовой оркестр за последние годы достиг высокого профессионально-исполнительского мастерства. В исполненных произведениях дирижер стремился раскрыть тембровые краски, расширить динамические границы, выразительные и технические стороны духовых инструментов и глубже постичь их сольную, концертную и камерно-ансамблевую природу. Отметим музыкальную композицию на темы песен о Великой Отечественной войне «Песни нашей победы» (музыкальная обработка преподавателя С. Горина). С большим эмоциональным подъемом прозвучало произведение композитора М. Фергюссона «Вечер в Гаване». Соло на трубе исполнил М. Бабичев (класс доцента В. Новикова), дирижировал художественный руководитель оркестра Н. С. Жарко.

Отдельного внимания заслуживает выступление брасс-квинтета медных духовых инструментов под руководством преподавателя С. Ситниковой. Ансамбль продемонстрировал многотембровое сочетание контрастных инструментов джазовой группы. В исполненном ансамблем произведении В. Быканова «Уличное движение», безусловно, ощущалось влияние джазовой стилистики. Хорошо воспринимался интонационно-мелодический элемент в последовательной передаче интонации другим инструментам.

Оригинально и необычно прозвучало соло на тромбоне в исполнении студента 4-го курса И. Станкевича (класс преподавателя С. Проценко). Тромбон обладает рядом специфических качеств с присущими только этому инструменту приемами звукоизвлечения. И. Станкевич в полной мере показал технические и музыкально-выразительные возможности инструмента.

Порадовало слушателей выступление студента 1-го курса, лауреата международных конкурсов, стипендиата специального фонда Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи А. Гайкевича, исполнившего на саксофоне произведение Я. Мотитиа «Devil's rag» (класс старшего преподавателя Е. С. Шиманца). Поскольку по конструктивным особенностям саксофон обладает богатыми выразительными возможностями, исполнителю удавалось выдержать классический стиль в сочетании с приемами эстрадной манеры исполнения.

Исполнительскую красоту и яркость произведения показали дипломанты международных конкурсов студенты 3-го курса И. Безгень, Г. Гасс, студенты 2-го курса Е. Зыкович, Д. Белый. Квартет исполнил «Veloce» К. Боллинга с исключительной легкостью, блеском и на высоком профессиональном уровне (художественный руководитель С. Ситникова).

Соединение жизнеутверждающей метроритмики с победной силой звучания продемонстрировал ансамбль ударных инструментов под руководством старшего преподавателя А. Сапеги, исполнивший авторское произведение «Слава героям».

Как известно, решающим фактором в формировании школы игры на духовых инструментах является создание полноценного художественного репертуара, поэтому ведущие педагоги кафедры постоянно работают над репертуаром для духовых инструментов, расширяют круг современных произведений за счет переложений и обработок, различных по сложности сочинений.

Достоинство представила концертную программу лауреат международных, республиканских конкурсов и фестивалей капелла белорусских народных духовых инструментов «Гуды» (художественный руководитель, композитор, доцент И. А. Мангушев). Капелла носит имя заслуженного деятеля культуры Республики Бе-

ларусь В. Грома, который выступил инициатором ее создания, а также отделения народно-духовых инструментов в университете.

И. А. Мангушев продолжает дело В. Н. Грома по изучению и популяризации народно-духовых инструментов. В его сочинениях наблюдается постепенное отклонение от устоявшихся норм традиционного национального стиля, плавный переход к обновлению музыкального языка. Например, в музыкальной зарисовке «А ў нашым сяле вяселле...» («Як мы сустракаліся», «Прыехалі заручнікі», «Дзявочы вечар», «Вясельная»), прозвучавшей на концерте в исполнении студентов народно-духового отделения. Это интересное фольклорное произведение впервые прозвучало на эстрадной площадке и произвело большое впечатление на слушателей и зрителей.

Впечатлило также блестящее исполнение дуэтом на дудках произведения Г. Хомель «Хрустальное украшение». Студенты 4-го курса А. Барыгин, К. Дранаян-Бобровская показали профессиональное владение народно-духовыми инструментами, продемонстрировав ровную энергичную бисерную технику (класс заслуженного артиста Республики Беларусь, доцента А. Кремко, концертмейстер – дипломант республиканского конкурса О. Кошевич).

Особо следует отметить выступление лучшей студентки 4-го курса, гордости кафедры, лауреата международных конкурсов Я. Гараниной, свободно играющей буквально на всех народно-духовых инструментах. На отчетном концерте она исполнила фольклорное произведение А. Кремко «Ох, без дудкі, без дуды – ходзяць ногі не туды» (класс доцента И. Мангушева, концертмейстер – лауреат и дипломант международных, республиканских конкурсов С. Тимошкина). Произведение, состоящее из нескольких разнохарактерных частей, исполняется на различных инструментах: в подвижном и быстром темпах – на дудке, жалейке, а в медленном темпе мелодично звучит окарина. Исполнение Я. Гараниной покорило сердца слушателей.

По нашему мнению, отчетный концерт кафедры духовой музыки прошел на хорошем профессиональном уровне. Педагоги и их ученики показали рост оркестрового исполнительства и роль музыкального образования в развитии духового искусства, продемонстрировали мастерство и владение инструментом.

Необходимо особо отметить преподавателей кафедры духовой музыки, которые стояли у истоков формирования духового искусства Беларуси, среди них – профессор, заслуженный артист Республики Беларусь, солист Государственного академического симфонического оркестра Белгосфилармонии В. В. Волков, доцент Ю. К. Новиков, доцент, заслуженный деятель культуры Республики Беларусь С. И. Ожигин, доцент Ф. В. Юрцевич, доцент В. А. Новиков, А. Т. Перепелюк и др. Большой вклад в становле-

ние кафедры внесли заслуженные деятели культуры Республики Беларусь М. Н. Солдатов, заслуженный деятель культуры Азербайджана, России и Польши В. М. Парамонов, заслуженный работник культуры Республики Беларусь В. Н. Гром.

В настоящее время продолжают поддерживать традиции кафедры преданные своему делу специалисты – заведующий кафедрой, доцент, художественный руководитель концертного оркестра духовых и ударных инструментов «Светоч» В. М. Волоткович; солист и дирижер Национального академического народного оркестра, заслуженный артист Республики Беларусь, доцент А. Е. Кремко; дирижер концертного оркестра «Немига», главный дирижер концертного оркестра духовых и ударных инструментов «Светоч», заслуженный артист Республики Беларусь, доцент А. В. Федоров; заслуженный артист Республики Беларусь В. П. Тихевич, заслуженный артист Республики Беларусь Г. И. Забара, доктор искусствоведения, профессор Г. С. Мишуров; выпускники кафедры – кандидат искусствоведения, профессор А. Л. Коротеев, художественный руководитель капеллы белорусских народных духовых инструментов «Гуды» им. В. Грома, ансамбля белорусских народных духовых инструментов «Дудочка» профессор И. А. Мангушев; концертмейстеры А. Е. Длин, С. А. Тимошкина, А. Л. Юшкова, О. Г. Кошевич; лаборанты А. В. Зарубкина, В. А. Ловкова, А. В. Проходская.

Преподаватели и сотрудники кафедры не только качественно обеспечивают учебный процесс, но и разрабатывают перспективные направления развития специализации. Этому содействует создание на кафедре студенческих учебно-творческих коллективов, где студенты имеют возможность проявить свои способности в разных жанрах и формах духового искусства. Многочисленные выступления коллективов кафедры на международных и республиканских конкурсах и фестивалях искусств отмечены Гран-при, высокими званиями лауреатов, дипломантов, что свидетельствует о высоком уровне подготовки студентов. Концертные мероприятия радуют слушателей различными составами ансамблей, исполняющими музыкальные произведения широчайшего спектра – от старинной классической до современных народной и джазовой музыки.

Отчетный концерт кафедры духовой музыки в рамках фестиваля искусств «Арт-мажор» 27 апреля 2015 г. стал настоящим парадом ансамблей духовых инструментов. В концерте принял участие лауреат международного и республиканского конкурсов ансамбль окарин (художественный руководитель А. Думанская). В исполнении ансамбля прозвучало произведение «Адпачынак на ўлонні». По своей природе звучание данного произведения необычно тонкое. Тембр исключительно нежный, певучий. Достой-

но прозвучали и классические сочинения, например, «Рассвет над Москвой-рекой» М. Мусоргского.

Ансамбль флейтистов (художественный руководитель – заслуженный артист Республики Беларусь В. Тихевич) исполнил арию из сюиты № 3 И.-С. Баха. Студенты показали отличное владение инструментом, идеальную интонационную чистоту, великолепное чувство ансамбля.

Ансамбль кларнетистов (художественный руководитель – заслуженный артист Республики Беларусь Г. Забара) виртуозно исполнил «Вариации на тему Паганини» К. Вильсон. В подаче произведения ощущались экспрессивность, глубокая осмысленность музыкального содержания, эмоциональная ритмика, виртуозная техника.

В исполнении ансамбля гобоистов (художественный руководитель А. Короткевич) прозвучало интереснейшее произведение «Рондо» Ж.-Ж. Муре. Следует отметить мягкий благородный звук, блестящую виртуозную технику ансамбля, исключительное владение инструментальными приемами игры.

Упомянутый выше ансамбль окарин впервые исполнил замечательные произведения, сочиненные композитором И. А. Мангушевым. Старинный народный духовой инструмент окарина отмечается лаконичным ровным звучанием и отражает многообразную тембровую палитру, присущую только этому инструменту. Впервые окаринки были апробированы В. Н. Громом на сцене фестиваля «Славянский базар в Витебске».

В исполнении лауреата международных и республиканских конкурсов и фестивалей ансамбля «Дудочка» (художественный руководитель – профессор И. А. Мангушев) прозвучало новое произведение «Полька» в обработке А. Степанова.

Внимание слушателей привлекло выступление капеллы белорусских народных духовых инструментов «Гуды» им. В. Н. Грома (художественный руководитель и дирижер – профессор И. А. Мангушев). Коллектив исполнил произведение И. А. Мангушева «Дзяўчынка-княгіня». Этот музыкальный коллектив очень популярен в Беларуси и за рубежом. Капелла – национальное достижение в народно-духовом искусстве. На фестивале мы еще раз убедились в творческом росте коллектива: увеличен состав капеллы, внедрены новые инструменты, сформирован новый репертуар.

Особый профессиональный интерес вызвал концертный оркестр духовых и ударных инструментов «Светоч» под руководством талантливых дирижеров – заслуженного артиста Республики Беларусь, дирижера оркестра, доцента А. В. Федорова и художественного руководителя оркестра доцента В. М. Волотковича. Надо признать, что за последние годы названные дири-

жеры активизировали учебный процесс и подняли на высокую профессиональную исполнительскую планку оркестровое мастерство. Прежде всего это сказалось на требованиях к выпускникам кафедры с методической точки зрения, выразилось в стремлении раскрыть исполнительские и музыкальные качества студентов, показать владение стилистикой в произведениях русской и западной классики, развить умение разбираться в сочинениях крупной формы, уметь продемонстрировать зрелость и артистизм. Как следствие – появляются замечательные музыканты, блестящие солисты и оркестранты. На данном фестивале, студентам поручались многочисленные сольные эпизоды, способствующие проявлению специфических тембровых и технических данных того или иного исполнителя. Прозвучали произведения А. Кремко «Настачка» в исполнении Е. Кригер (дудка, дирижер В. Волоткович); «Stardust» Hoagy Carmichael в исполнении концертного оркестра духовых и ударных инструментов «Светоч» (солист А. Доминюк (тромбон); «Ад старажытных часоў» А. Кремко в исполнении автора произведения, лауреатов международных, республиканских конкурсов и фестивалей А. Думанской, К. Трамбицкого (дирижер В. Волоткович); «Hidh Roller» D. Sanborn в исполнении биг-бенда (солист А. Мохов (саксофон), дирижер В. Волоткович).

Яркая и самобытная фигура дирижера и художественного руководителя Виктора Михайловича Волотковича во многом определила успех коллектива. Для творческого почерка В. М. Волотковича характерны четкий и пластически ясный жест, естественный темперамент, умение выявить каждый голос музыкальной партитуры. Отличное знание партитуры произведения помогает Виктору Михайловичу добиваться удивительного разнообразия в звучании оркестра и выразительности штрихов. Полагаем, что главная отличительная особенность дирижера – бережное отношение к авторскому тексту, тщательность в отделке деталей. Активная концертная деятельность оркестра под руководством В. М. Волотковича способствовала завоеванию признания и популярности коллектива в Беларуси и за рубежом. Следует отметить его плодотворный труд в качестве заведующего кафедрой духовой музыки, а также в качестве дирижера и художественного руководителя Белорусского народного оркестра. Знание специфики народных инструментов помогает В. М. Волотковичу добиваться яркого, прозрачного и блестящего звука, разнообразной динамики, полного отражения художественных образов исполняемого произведения.

За последние десять лет коллективы под руководством Виктора Михайловича подготовили большое количество концертных программ и представили их в главных залах страны: 2006 г. –

фестивали «Благовест», «Покровский кирмаш» (Дворец Республики); сольный концерт в рамках фестиваля «Парад оркестров» г. Гродно; сольный концерт «Зимняя рапсодия» (Белгосфилармония). В 2007 г. на Международном фестивале-конкурсе «Петропавловские ассамблеи» завоевали диплом лауреата первой степени и Гран-при. В 2008 г. присвоены Гранд-премия и звание лауреата специального фонда Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи.

Также хотелось бы отметить участие в фестивале искусств «Арт-мажор – 2015» дирижера концертного оркестра духовых и ударных инструментов «Светоч», заслуженного артиста Республики Беларусь, доцента А. В. Федорова. Под его руководством достойно прозвучали произведения «Олимпийская фанфара» Дж. Вильямс, «Народный коктейль» Б. Адамича и «Интернациональные мелодии». Это было редкостное по темпераменту, волнующей фразировке и разнообразию динамики выступление. Творческую манеру Александра Владимировича отмечают свободное дыхание дирижирования, безупречная техника, тонкое ощущение стиля, поразительная по своей глубине фразировка. Большой опыт работы в качестве заместителя начальника оркестра Прикарпатского военного округа, начальника-военного дирижера оркестра штаба Белорусского военного округа, заместителя начальника оркестра штаба группы советских войск в Германии, начальника-художественного руководителя Образцово-показательного оркестра Вооруженных Сил Республики Беларусь позволил продемонстрировать полковнику запаса А. В. Федорову высочайшее мастерство военного дирижера. Заслуги Александра Владимировича признаны правительством и по достоинству оценены наградами, среди которых медаль «За отличие в воинской службе» I степени (1992), почетное звание «Заслуженный артист Республики Беларусь» (1997); медаль «За безупречную службу» I степени (2002); благодарность Президента Республики Беларусь (2002). А. В. Федоров является лауреатом премии Министерства обороны Республики Беларусь в номинации «Музыкальные произведения», в честь 60-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне и современной жизни вооруженных Сил Республики Беларусь (2005), почетным гражданином французского города Бетюн (2005). Александр Владимирович не только талантливый музыкант и дирижер, но и композитор. Наиболее популярные его произведения «Офицеры Беларуси», «Чаровница», «Победа всегда дорога», «Медсестры» и др. Им создано свыше ста различных аранжировок для духового оркестра. Все сочинения А. В. Федорова заслужено получили высокое признание.

Наряду с творческим ростом кафедры интенсивно развивается научно-методическая мысль в области исполнительства на духовых инструментах. Апробированы методико-практические лекционные курсы, такие как, например, «История исполнительства на духовых инструментах», разработанный кандидатом искусствоведения, доцентом А. Л. Коротеевым. Появились труды, рассматривающие закономерности теории и методики обучения игре на духовых инструментах: монография доктора искусствоведения, профессора Г. С. Мишурова «Белорусское народно-инструментальное искусство: традиции и современность» (2002), методическая работа доцента В. М. Волотковича «Дирижирование» (2014), а также его работы «Развитие духового исполнительства Беларуси», «Дирижирование для слушателей подготовительного отделения». Все это вселяет надежду, что в XXI в. белорусское искусство игры на духовых инструментах в оркестровых коллективах, являющееся неотъемлемой частью отечественной музыкальной культуры, достигнет еще более высокой степени совершенства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы.

Белорусское народно-инструментальное искусство – яркое и своеобразное выражение национальной ментальности, духовной жизни народа, его представлений о гармонии и красоте, бесценная сокровищница художественной культуры. Народное-инструментальное искусство белорусов, существовавшее издревле в форме устной традиции, с течением времени, сохранив в определенной степени традиционные формы, оказало воздействие на профессиональное музыкальное искусство Беларуси (искусство письменной традиции) и на самодеятельное творчество. Современный этап развития народно-инструментального искусства требует системного, комплексного анализа всех его составляющих с целью выявления специфики, художественного богатства, уникальности и ценности народно-инструментального наследия, более активного его включения в современный художественный процесс. При изучении белорусского народно-инструментального искусства в ходе его развития, анализа инструментария и типов ансамблей выявлены определенные черты его своеобразия, что позволило осуществить современную классификацию народных музыкальных инструментов и ансамблей. Исследованы хроматизация белорусских духовых народных инструментов, развитие белорусских цимбал, гармоник, жалеек и др. Отмечены расширение их диапазона, особенности хроматизации, появление новых семейств.

Научное исследование белорусского народно-инструментального искусства прошло ряд важных этапов, связанных с процессами развития народной музыкальной культуры.

В данной работе впервые белорусское народно-инструментальное искусство, его традиции и современное состояние исследуются комплексно с позиции этноинструментоведения и с учетом данных органологии, фольклористики и этномузыкологии. В результате исследования дан историко-теоретический анализ художественно-самобытной народно-инструментальной культуры Беларуси. Показано своеобразие музыкального народного искусства, по своей природе отличного от других видов искусств мно-

гообразием специфических форм художественного отражения действительности, способами раскрытия внутреннего мира человека. Белорусское народное музыкально-инструментальное искусство прошло длительный и сложный путь. Его художественная самобытность вызывала и продолжает вызывать значительный интерес. Автор данного исследования, опираясь на литературу в области традиционного инструментального искусства, а также многолетний практический опыт в данной сфере, представляет свое видение специфики и форм исторического и современного бытования белорусских традиционных музыкальных инструментов, особенностей современного инструментария и ансамблевого творчества.

Важным аспектом нашего исследования является научное изучение соотношения народно-инструментального аутентичного фольклора и профессионального музыкального искусства, базирующегося на его традициях, а также самодеятельного творчества в этой области как пограничной формы музыкальной художественной культуры.

К сожалению, нередко встречается отношение к народно-инструментальному искусству как к низшей форме профессионального музыкального искусства. Неоправданно появились термины в научной литературе «низ» (по отношению к фольклору) и «верх» (по отношению к профессиональному искусству). С точки зрения автора, и фольклор (первичное синкретическое искусство), и профессиональное искусство (объединяющее систему искусств) – это две самостоятельные высокохудожественные системы, каждая из которых имеет свои образные средства.

Мы разграничиваем также близкие, но специфичные термины «искусство» и «творчество». Употребление термина «искусство» предполагает специфическую систему образных средств и высокие художественные достижения. Этот термин с полным основанием можно отнести как к аутентичной, так и к профессиональной народно-инструментальной музыкальной культуре. Использование понятия «творчество» по отношению к самодеятельности позволяет сделать акцент на самом факте художественной деятельности в сфере разных видов искусства. В этом аспекте фольклор можно рассматривать как высокохудожественное явление (т. е. самобытное синкретическое искусство), а самодеятельность – преимущественно как социокультурное явление, форму активного приобщения исполнителей к художественной культуре, к музыкальному творчеству наряду с иными видами их профессиональной деятельности.

Народно-инструментальное искусство современности – сложное, многообразное, многоуровневое, многоаспектное явление. Оно включает и ценнейшие пласты традиционной народной аутен-

тичной музыкальной культуры, и базирующиеся на народных художественных традициях талантливые произведения музыкального профессионального искусства, и художественные достижения самодеятельного творчества. Их взаимодействие обогащает общую музыкальную культуру народа.

Научное изучение белорусского народно-инструментального искусства потребовало уточнения и более целостного, системного определения ряда терминов (таких как «народный инструмент», «самодеятельное творчество», «любительское творчество», «традиции»), связанных с бытованием народно-инструментального искусства в фольклорной традиции, в профессиональном музыкальном искусстве и самодеятельном творчестве.

Исходя из принципа историзма, мы прослеживаем генезис и современное состояние белорусского народного инструментария.

В нашей работе дана уточненная научная классификация белорусских народных музыкальных инструментов с использованием моделей современного инструментоведения. Опираясь на систематику Э. Хорнбостеля – К. Закса и классификацию П. И. Чисталева, автор в своей классификации использует международную терминологию конкретного определения характера инструмента четырехклассного типа в редакции, принятой в «Атласе музыкальных инструментов народов СССР». Авторская классификация представлена четырьмя классами: аэрофоны (духовые инструменты), хордофоны (струнные инструменты), идиофоны – самозвучащие (деревянный или металлический материал, ударяемый друг о друга), мембранофоны (ударные или свободные мерлитоны). Дается описание народных музыкальных инструментов Беларуси в исторической ретроспективе и с учетом функционирования в современных условиях. В работе проводится сопоставление с традиционными формами народного инструментария других народов, без чего невозможно глубоко исследовать актуальные вопросы художественной практики коллективного исполнительства в составах ансамблей народных инструментов Беларуси.

Современный народно-инструментальный ансамбль переживает новый функциональный виток в системе художественного народного творчества. В монографии представлены типологические характеристики существующих в Беларуси основных типов ансамблей: однородных, смешанных малых и смешанных больших.

Предлагая многоаспектную классификацию современных ансамблей в народно-инструментальной культуре, автор сопоставляет и комплексно оценивает разные точки зрения в этой области с учетом специфики ансамблей, их акустических и тембральных особенностей, художественных выразительных средств. Де-

ается акцент на самобытности белорусских ансамблей, их богатых инструментальных традициях, прослеживаются трансформация и конвергенция фольклорного, профессионального музыкального искусства и самодеятельного, любительского творчества. Исследования в этом направлении способствуют возрождению традиционных народных инструментов.

В данной работе описаны основные, самые популярные древние белорусские народные музыкальные инструменты, входившие в ансамбли (лира, скрипка, цимбалы, дуда, труба и др.). Ансамбли, безусловно, заслуживают специальных научно-исследовательских изысканий, особенно в связи с тем, что они еще недостаточно полно изучены как один из важнейших коллективов в народно-инструментальной культуре. Такие инструменты, как дуда и труба, вызывают значительный интерес своей оригинальностью в звукоизвлечении и особой спецификой национально-тембрового колорита в ансамблевом исполнении. Эти два уникальных инструмента в течение почти всего XX в. не употреблялись вообще в бытовой среде и только в конце XX в. были возрождены и стали популярными в любительских и профессиональных коллективах. В работе охарактеризованы термины, бытовавшие в ансамблях, например «скупіцца», «стаць да пары».

В контексте белорусского народного инструментария нами раскрыта роль гармоника в общей народно-инструментальной культуре Беларуси. Гармоника, располагающая огромными средствами художественной выразительности, в начале XX в. была повсеместно использована в большинстве своем как любительскими, так и профессиональными коллективами. В Беларуси гармоника распространялась очень интенсивно. Этот, казалось бы, нетрадиционный для белорусской культуры инструмент в конце XIX в. потеснил другие народные музыкальные инструменты и занял значительное место в белорусской народно-инструментальной культуре. Особенно популярен он в свадебном ритуале. Из многих традиционных праздников мы целенаправленно выделили свадьбу и связанные с ней музыкальные традиции. Исследование гармоника дает богатый материал для научного историко-теоретического осмысления ее художественной специфики в контексте процесса развития белорусского народно-инструментального искусства.

По своей специфике гармоника имеет определенные преимущества по отношению к другим, бытовавшим и бытующим среди народа музыкальным инструментам. Являясь многоголосым инструментом, гармоника решала вопрос возможности исполнения разнообразных по стилю и характеру народных музыкальных произведений. Исследуемый инструмент представляет интерес потому, что является многовариантным по конструктивным особенностям и стилевому воспроизведению звучания.

При изучении системы народно-инструментального искусства Беларуси необходимы концептуальные исследования ансамблей трюистой музыки. Специальные научно-теоретические и практические обобщения в этой области в белорусской научной литературе отсутствуют. В данной работе проанализированы структурные составы ансамблей трюистой музыки, исполняемый ими на смотрах, конкурсах, фестивалях репертуар.

Современные ансамбли трюистой музыки действуют в основном в двух направлениях. Особенность ансамблей первого направления заключается в расширении их составов за счет традиционных инструментов. Репертуар этих ансамблей состоит, главным образом, из обработок произведений традиционных обрядовых праздников Беларуси и народных сочинений славян. Это ансамбли «Рагнеда», «Баламуты», «Крупіцкія музыкі».

Ансамбли, придерживающиеся в своей работе второго направления, возникли сравнительно недавно. Составы этих ансамблей, кроме традиционных инструментов, используют современную электроакустику, электронные гитары, различные спецэффекты. Вместе с тем эти ансамбли возрождают древние народные инструменты, часто используют средневековый репертуар. Ансамбли этого направления – «Юр'я», «Палац», «Стары Ольса» и др.

Специфические художественные функции традиционного ансамбля трюистой музыки полностью соответствуют основным функциям современных ансамблей народной музыки нового типа. Мы отмечаем, что особенности современных ансамблей заключаются в принципиальном делении на определенные инструментальные группы с учетом близости или родства инструментария, определенной унификации исполнительских приемов. Эти и некоторые другие типологические характеристики являются результатом следования принципу национальной самобытности как творческому кредо коллективов.

На современном этапе белорусское профессиональное музыкальное искусство развивается динамично и многообразно во многом благодаря плодотворному использованию художественно богатых и своеобразных этнических традиций, нашедших отражение в народно-инструментальной музыке. В профессиональных и самодеятельных коллективах появился новый инструментальный репертуар фольклорной ориентации с сохранением этнических черт музыки, национального колорита. Заметно возросло количество народно-инструментальных ансамблей, использующих этнографическую музыку в учебных заведениях. На рубеже XX и XXI вв. начался важный этап возрождения традиционного инструментального искусства Беларуси. Стали интенсивно создаваться профессиональные и самодеятельные ансамбли народной музыки.

Главная проблема, связанная с сохранением и развитием традиций народно-инструментального искусства Беларуси на современном этапе, – необходимость глубокого осознания его уникальной ценности и художественных особенностей в контексте традиций культурного развития народа, его значения для дальнейшего развития многообразной художественной культуры Беларуси. Эту проблему в значительной мере помогают решить учебные и экспериментальные ансамбли. В монографии проанализированы принципы деятельности и творческий опыт одного из таких ансамблей – коллектива «Беларускія ўзоры», созданного в 1994 г. под руководством автора данного исследования на кафедре народно-инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры.

Научно-теоретическое изучение народно-инструментального искусства Беларуси, его развитие тесно связаны с практической реализацией основных положений, изложенных в монографии и связанных с осмыслением важной роли этого искусства в духовной жизни народа. Их реализация связана непосредственно с подготовкой творческих кадров педагогической направленности.

В процессе обучения у студентов развивается интерес к избранной художественной специализации. Развитие интереса к народному музыкальному инструменту, практической работе с ансамблем служит залогом успешного обучения.

Богатые традиции белорусского народно-инструментального искусства, проявившиеся в народном музыкальном инструментарии, типах ансамблей народных инструментов, специфических художественных особенностях исполнительских школ, плодотворно развиваются в современной социокультурной среде, в практике профессиональных, самодеятельных и учебных ансамблей народных инструментов, тесно взаимодействующих между собой.

Библиографический список

1. Авксентьев, В. Е. Самодеятельный оркестр русских народных инструментов / В. Е. Авксентьев. – М. : Профиздат, 1952. – 79 с. : нот. ил.
2. Алексеев, А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / А. Д. Алексеев. – М. : Музгиз, 1961. – 272 с.
3. Алексеев, К. Как организовать самодеятельный ансамбль народных инструментов / К. Алексеев. – М. : Музгиз, 1962. – 93 с.
4. Алексеева, Л. Расцветает искусство братских народов / Л. Алексеева // Культпросветработа. – 1962. – № 6. – С. 29–32.
5. Алексенко, Н. В. Роль тембра в оркестровых произведениях композиторов новой венской школы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Н. В. Алексенко ; Ленингр. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1988. – 25 с.
6. Альховик, М. Белорусская народная инструментальная музыка / М. Альховик // Беларусь. – 1952. – № 3. – С. 28.
7. Алянскас, В. Об эволюции литовских канклес в связи с эволюцией их музыки / В. Алянскас // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР: инструмент – исполнитель – музыка : сб. науч. тр. / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К.Черкасова. – Л., 1986. – С. 30–38.
8. Аникиевич, К. Т. Сенненский уезд Могилевской губернии. Опыт описания в геогр., ист., этногр., бытовом, пром. и стат. отношениях / К. Т. Аникиевич. – Могилев : Изд. Могилев. губ. стат. ком., 1907. – 148 с.
9. Анимелле, Н. Е. Быт белорусских крестьян / Н. Е. Анимелле // Этнографический сборник, изданный Русским географическим обществом. – СПб., 1854. – Вып. 2. – С. 111–268.
10. Антоневиц, В. А. Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором: историко-методологическое исследование : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / В. А. Антоневиц ; Белорус. ун-т культуры. – Минск, 1999. – 37с.
11. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. / Б. В. Асафьев ; ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. – Л. : Музыка, 1971. – 2 кн.
12. Асафьев, Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1973. – 144 с.
13. Асафьев, Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев ; сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Земцовского, А. Б. Кунбаевой. – Л. : Музыка, 1987. – 248 с. : нот. ил.
14. Асмалоўская, Г. Мандаліннае выканальніцтва на Беларусі. Традыцыі і іх адраджэнне / Г. Асмалоўская // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі : рэсп. міжвед. зб. навук. прац. – Мінск, 1994. – Вып. 13. – С. 28–34.
15. Бакланова, Т. И. Самодеятельное художественное творчество в СССР : учеб. пособие / Т. И. Бакланова. – М. : МГИК, 1986. – 79 с.

16. Балтрене, М. Ю. Литовские народные музыкальные инструменты: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / М. Ю. Балтрене; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1974. – 16 с.

17. Банин, А. А. Очерк истории изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции / А. А. Банин // Музыкальная фольклористика: ст. и материалы. – М., 1986. – Вып. 3. – С. 105–176.

18. Банин, А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А. А. Банин. – М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 1997. – 247 с.

19. Барышаў, Г. І. Беларускі народны тэатр батлейка / Г. І. Барышаў, А. К. Саннікаў. – Мінск: Выд-ва М-ва выш., сярэд. спец. і праф. адукацыі БССР, 1962. – 162 с.

20. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев. – Минск: Наука і тэхніка, 1992. – 293 с.: ил.

21. Беларуская народна-інструментальная музычная культура: праграма курса для ун-та культуры па спецыяльнасці Г.12.03.00 Народная творчасць (спецыялізацыя Г.12.03.02 Інструментальная музыка – народная) / склад. Н. П. Яканюк; Беларус. ун-т культуры. – Мінск, 1997. – 78 с.

22. Беларуская народная інструментальная музыка: фоназапісы, натацыя, рэд. і сістэматызацыя найгрышаў / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; уступ. арт. і навук. камент. І. Д. Назінай. – Мінск: Наука і тэхніка, 1989. – 655 с.: нот.

23. Беларуская фалькларыстыка: Збіранне і даследаванне народнай творчасці ў 60-х гадах XIX – пачатку XX ст. / Г. А. Пятроўская [і інш.]; АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Наука і тэхніка, 1989. – 332 с.: іл.

24. Беларускі народны каляндар / аўт.-уклад. А. Ю. Лозка. – Мінск: Польша, 1993. – 205 с.: іл.

25. Беларускія народныя абрады / склад., навук. рэд. і прадм. Л. П. Касцюкавец. – Мінск: Беларусь, 1994. – 128 с.

26. Беларускія народныя мелодыі для баяна і ансамбляў баянаў у апрацоўцы У. Ф. Савіцкага / склад. У. Ф. Савіцкі; аўт. прадмовы Г. С. Мішуроў. – Мінск: Беларус. ун-т культуры, 1993. – 62 с.: нот.

27. Белик, П. А. Оркестровое письмо в музыке для оркестра народных инструментов как элемент стилиевой системы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / П. А. Белик; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1990. – 24 с.

28. Белинский, В. Г. Собр. соч.: в 3 т. / В. Г. Белинский. – М.: Гослитиздат, 1948. – Т. 1: Статьи и рецензии, 1834–1841. – 800 с.

29. Белорусская ордена Дружбы народов государственная консерватория им. А. В. Луначарского: очерки истории / под ред. Г. Глущенко; сост.: С. Нисневич [и др.]. – Мінск: Выш. шк., 1984. – 29 с.: ил.

30. Белорусские народные наигрыши / сост. И. Д. Назина; под общ. ред. В. Петрова. – М.: Музыка, 1986. – 126 с.: нот.

31. Белорусские народные песни / сост. З. В. Эвальд; АН СССР, Ин-т литературы. – М.; Л.: Музгиз, 1941. – 143 с.

32. Белорусы / РАН, Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая; НАН Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы; отв. ред.: В. К. Бондарчик, Р. А. Григорьева, М. Ф. Пилипенко. – М.: Наука, 1998. – 503 с.: ил.

33. *Беляев, В. М.* Музыкальные инструменты народов СССР / В. М. Беляев // Сов. музыка. – 1937. – № 10/11. – С. 143–154.
34. *Беляев, В. М.* Белорусская народная музыка / В. М. Беляев ; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. – Л., 1941. – 143 с. : нот. ил.
35. *Беляев, В. М.* Руководство по обмеру народных музыкальных инструментов / В. М. Беляев ; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. – Л., 1941. – 97 с.
36. *Бендерский, Л. Г.* Киевская школа воспитания исполнителя на народных инструментах : Из 50-летнего опыта каф. Киев. консерватории (1928–1978) / Л. Г. Бендерский. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 190 с.
37. *Благовещенский, И. П.* К истории белорусской народной инструментальной музыки / И. П. Благовещенский // Некоторые вопросы музыкального искусства: (Педагогика. Эстетика. Фольклор). – Минск, 1965. – С. 103–143.
38. *Благой, Д. Д.* Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс / Д. Д. Благой // Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство / ред.-сост. К. Х. Аджемов. – М., 1979. – С. 5–31.
39. *Богатырев, А.* Белорусский народный оркестр / А. Богатырев, С. Нисневич // Сов. музыка. – 1949. – № 9. – С. 65–68.
40. *Богатырев, П. Г.* Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев. – М. : Наука, 1971. – 544 с.
41. *Богданович, А. Е.* Пережитки древнего мирозерцания у белорусов : этногр. Очерк / А. Е. Богданович. – Гродно : Губ. тип., 1895. – 186 с.
42. *Богуславская, И. Я.* Дымковская игрушка / И. Я. Богуславская. – Л. : Художник РСФСР, 1988. – 334 с. : ил.
43. *Большаков, А. И.* Организация и руководство оркестром народных инструментов : учеб. пособие для слушателей ф-тов обществ. профессий высш. учеб. заведений / А. И. Большаков ; М-во сельского хозяйства СССР, науч.-метод. кабинет по заоч. образованию при Укр. с.-х. акад. – Киев, 1969. – 148 с.
44. *Брейтбург, Ю.* Йозеф Иоахим – педагог и исполнитель / Ю. Брейтбург. – М. : Музыка, 1966. – 116 с.
45. *Британов, Г.* Русские народные инструменты в советской музыкальной культуре (историко-социологический анализ) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Г. Британов ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1978. – 17 с.
46. *Бродский, И.* О народных музыкальных инструментах и инструментальной музыке Дальнего Востока РСФСР / И. О. Бродский // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. – М., 1974. – С. 157–162.
47. *Быкова, Э. В.* Сопоставление критериев оценки художественной самодеятельности и профессионального искусства / Э. В. Быкова // Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества : сб. науч. тр. №110 / М-во культуры РСФСР, НИИ культуры. – М., 1982. – С. 7–18.
48. *Вагнер, Г.* Трудности истинные и мнимые / Г. Вагнер // Декоративное искусство. – 1973. – № 7. – С. 37–38.
49. *Вакар, Л. У.* Інсітная мастацкая культура Беларусі ХХ стагоддзя : аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтвазнаўства: 17.00.02 / Л. У. Ва-

кар ; АН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 1996. – 24 с.

50. *Варфаламеева, Т. Б.* Песні Беларускага Панямоння / Т. Б. Варфаламеева ; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; навук. рэд. З. Я. Мажэйка. – Мінск : Беларус. навука, 1998. – 284 с. : нот.

51. *Василенко, В. М.* Художественная самодеятельность и фольклор / В. М. Василенко // Русская литература. – 1960. – № 2. – С. 161–164.

52. *Василенко, В. М.* Народное искусство первой половины XIX века / В. М. Василенко // История русского искусства : в 12 т. / АН СССР, Ин-т истории искусств ; под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. – М., 1964. – Т. 8, кн. 2. – С. 567–616.

53. *Василенко, В. М.* Народное искусство / В. М. Василенко // Изб. тр. о народном творчестве X–XX веков. – М., 1974. – 294 с. : ил.

54. *Вертков, К.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М. : Музгиз, 1963. – 275 с.

55. *Вертков, К. А.* Музыкальные инструменты как памятники этнической и историко-культурной общности народов СССР / К. А. Вертков // Славянский музыкальный фольклор : ст. и материалы / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; ред.-сост. И. И. Земцовский. – М., 1972. – С. 97–113.

56. *Вертков, К.* Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР / К. Вертков // Проблемы музыкального фольклора народов СССР : ст. и материалы. – М., 1973. – С. 262–274.

57. *Вертков, К. А.* О развитии народных музыкальных инструментов в СССР / К. А. Вертков // Современность и фольклор : ст. и материалы / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М., 1977. – С. 108–116.

58. *Вертков, К. А.* Русские народные музыкальные инструменты / К. А. Вертков. – Л. : Музыка, 1975. – 280 с.

59. *Витачек, Е. Ф.* Очерки по истории изготовления смычковых инструментов / Е. Ф. Витачек ; под ред. В. Доброхотова. – М. ; Л. : Музгиз, 1952. – 244 с. : ил.

60. *Владимирский, А. С.* О законах музыкальной гармонии и национальных музыкальных инструментах, доставленных на этнографическую выставку / А. С. Владимирский // Сб. антропологических и этнографических статей о России и странах, к ней прилежащих, издаваемый В. А. Дашковым. – М., 1868. – С. 152–168.

61. *Володин, А.* Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука / А. Володин // Музыкальное искусство и наука : сб. ст. / под ред. Е. В. Назайкинского. – М., 1970. – Вып. 1. – С. 11–38.

62. *Вольтер, Э.* Материалы для этнографии Латышского племени Витебской губернии / Э. Вольтер // Записки Императорского Русского Географического общества по отделению этнографии. – СПб., 1850. – Т. 15, вып. 1. – С. 126–149.

63. *Вольтер, Э.* [Об этнографическом исследовании Виленской губернии: Сообщение] / Э. Вольтер // Известия Императорского Русского Географического общества. – СПб., 1885. – Т. 21. – С. 336, 360.

64. Вопросы инструментоведения : сб. ст. / Рос. ин-т истории искусств ; сост. И. В. Мациевский. – СПб. : [Б. и.], 1993. – 113 с.

65. Вопросы музыкально-исполнительского искусства / отв. ред. А. А. Николаев. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 4. – 372 с. : ил., нот.
66. Вопросы музыкально-исполнительского искусства / отв. ред. А. А. Николаев. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 5. – 355 с. : ил., нот.
67. Вопросы этнографии и фольклористики : сб. ст. / Геогр. о-во БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора АН БССР ; под ред. В. К. Бондарчика. – Минск : Наука и техника, 1979. – 147 с.
68. Воронов, Н. В. О крестьянском искусстве / Н. В. Воронов // Избранные труды. – М., 1972. – 352 с.
69. Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. / сост., ред. коммент., указ. З. Апетян. – М. : Музгиз, 1957. – Т. 2. – 398 с.
70. Восточнославянский фольклор : слов. научной и народной терминологии / АН Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора ; редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. – Минск : Навука і тэхніка, 1993. – 304 с.
71. Вульфийус, П. А. К истории музыкальной фольклористики / П. А. Вульфийус // Русская мысль о музыкальном фольклоре : материалы и документы. – М., 1979. – С. 10–72.
72. Вяселле : абрад / АН БССР, Ин-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: В. К. Бандарчык [і інш.] ; уклад., уступ. арт. і камент. К. А. Цвіркi ; муз. дадатак З. Я. Мажэйка. – Мiнск : Навука і тэхніка, 1978. – 636 с.
73. Гайдамова, Т. А. Инструментальные ансамбли / Т. А. Гайдамова. – 2-е изд. – М. : Музгиз, 1963. – 54 с.
74. Гайсин, Г. А. Гармоника и ее разновидности в музыкальной культуре Казахстана: (к проблеме взаимодействия национальных культур) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Г. А. Гайсин ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1986. – 16 с.
75. Галайская, Р. Коротко о зарождении и развитии русского музыкального этноинструментоведения / Р. Галайская // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и материалов : в 2 ч. – М., 1987. – Ч. 1. – С. 216–226.
76. Гарбузов, Н. А. Зонная природа тембрового слуха / Н. А. Гарбузов. – М. : Музгиз, 1966. – 71 с.
77. Геварт, Ф. О. Руководство к инструментовке : сочинение проф. А. Ф. Геварта / Ф. В. Геварт ; пер. с франц. с прибавлением партитурных примеров из рус. соч. проф. П. И. Чайковского. – М. : П. И. Юргенсон, 1866. – 163 с. : нот. ил.
78. Геварт, Ф. О. Новый курс инструментовки / Ф. О. Геварт ; пер. [и предисл.] Н. Арса. – М. : [Б. и.], 1913. – 168 с.
79. Гильтебрандт, П. А. Сборник памятников народного творчества в Северо-Западном крае / П. А. Гильтебрандт. – Вильна : Изд-во «Вилен. вестн.», 1866. – Вып. 1. – 294 с.
80. Гинзбург, Л. С. Русский народный смычковый инструмент гудок и его предки / Л. С. Гинзбург // Исследования, статьи, очерки / Л. С. Гинзбург. – М., 1971. – С. 5–19.
81. Гиппиус, Е. В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья / Е. В. Гиппиус // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: вопросы типологии : сб. тр. / Муз. пед. ин-т им. Гнесиных ; отв. ред. М. А. Енговатова. – М., 1982. – Вып. 60. – С. 5–13.

82. Глебов, И. Музыкальная форма как процесс / И. Глебов. – М. : Музгиз, 1930. – 191 с. : нот. ил.
83. Голден, Л. Африканские музыкальные инструменты // Музыка народов Азии и Африки : сб. ст. / сост. и авт. вступ. ст. В. С. Виноградова. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 260–268.
84. Готлиб, А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. – М. : Музыка, 1971. – 94 с. : нот. ил.
85. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М. : Музгиз, 1961. – 224 с.
86. Грица, С. И. Фольклористика музыкальная / С. И. Грица // Восточнославянский фольклор : сл. научной и народной терминологии. – Минск, 1993. – С. 415–417.
87. Гром, У. М. Зайграйце, музыкі! : рэпертуарны зб. для фалькл. калектываў : у 2 ч. / У. М. Гром. – Мінск : Чатыры чвэрці. – Ч. 1. – 140 с.
88. Грузинский, А. Е. Из этнографических наблюдений в Речицком уезде, Минской губернии / А. Е. Грузинский // Этнографическое обозрение. – 1891. – № 4. – С. 142–156.
89. Гуд, П. А. Беларускае купалле: кампазіцыя і семантыка абрадавых дзей : вучэб. дапам. / П. А. Гуд. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1999. – 137 с.
90. Гузікаў Міхаіл Іосіфавіч // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. – Мінск, 1985. – Т. 2. – С. 225.
91. Гусев, В. Творчество коллектива / В. Гусев // Литература и жизнь. – 1962. – 31 янв. (№ 13). – С. 3.
92. Гусев, В. Е. Эстетический идеал в фольклоре / В. Е. Гусев // Вопросы философии. – 1966. – № 2. – С. 47–58.
93. Гусев, В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). – Л. : Наука, 1967. – 319 с.
94. Давидян, Р. Р. Квартет имени Комитаса / Р. Р. Давидян. – Ереван : Айастан, 1974. – 94 с. : нот. ил.
95. Давидян, Р. Р. Квартетное искусство: проблемы исполнительства и педагогики / Р. Р. Давидян. – М. : Музыка, 1984. – 270 с. : нот. ил.
96. Дадзіёмава, В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да канца XVIII ст. : дапам. для сярэд. навуч. устаноў гуманіт. профілю / В. У. Дадзіёмава. – Мінск : Беларус. гуманіт. адукацыйна-культурны цэнтр, 1994. – 96 с. : іл.
97. Дадіомова, О. Музыкальная культура городов Беларуси в XVIII веке / О. Дадіомова. – Минск : Навука і тэхніка, 1992. – 207 с. : ил.
98. Дмитриев, М. А. Собрание песен, сказок, обрядов и обычаев крестьян Северо-Западного края / М. А. Дмитриев. – Вильна : Печатня Сыркина, 1869. – 264 с.
99. Довнар-Запольский, М. В. Белорусы : Этнографический очерк / М. В. Довнар-Запольский // Исследования и статьи. – Киев, 1909. – Т. 1 : Этнография и социология, обычное право, статистика, белорусская письменность. – С. 257–317.
100. Довнар-Запольский, М. В. Исследования и статьи / М. В. Довнар-Запольский. – Киев : Изд. А. П. Сапунова, 1909. – Т. 1: Этнография и социология, обычное право, статистика, белорусская письменность. – 486 с.
101. Дробов, Л. Н. Живопись Белоруссии XIX – начала XX века / Л. Н. Дробов ; под ред. А. И. Мальдиса. – Минск : Выш. шк., 1974. – 336 с. : ил.

102. *Дувирак, Д. А.* Темброво-динамические аспекты музыкального мышления: взаимодействие творчества и восприятия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Д. А. Дувирак; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1987. – 18 с.

103. *Дучыц, Л. У.* Браслаўскае Паазер'е ў IX–XIV стст.: Гісторыка-археалагічны нарыс / Л. У. Дучыц. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – 120 с. : іл.

104. *Емельянов, Л.* Путь в творчество / Л. Емельянов // Литература и жизнь. – 1961. – 6 сент. (№ 101). – С. 3.

105. *Емельянов, Б. Н.* Трактовка тембра в современных увертюрах советских композиторов для духового оркестра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Б. Н. Емельянов; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1966. – 16 с.

106. *Ермолов, М. А.* О роли устойчивых приемов темброобразования в музыке романтиков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / М. А. Ермолов; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1986. – 23 с.

107. *Жаніцьба Цярэшкі* / АН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; уклад. тэкстаў, уступ. арт. і камент. Л. М. Салавей; уклад., сістэм. і расшыфроўка муз. матэрыялу, уступ. арт. і камент. І. Д. Назінай. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 519 с. : нот. іл.

108. *Жинович, И.* Государственный белорусский народный оркестр / И. Жинович. – Минск: Госиздат БССР, 1958. – 47 с.

109. *Жинович, И.* Белорусские оркестры: [О развитии самодеятельного искусства] / И. Жинович // Художественная самодеятельность. – 1963. – № 4. – С. 14–16.

110. *Жыновіч, І.* Творчыя вынікі рэспубліканскага агляду мастацкай самадзейнасці / І. Жыновіч // ЛіМ. – 1949. – 15 студз. – С. 3.

111. *Жыновіч, І.* Аб музычных кадрах / І. Жыновіч // ЛіМ. – 1951. – 13 студз. – С. 2.

112. *Жыновіч, І.* Аб народных інструментах / І. Жыновіч // ЛіМ. – 1952. – 26 ліп. – С. 2.

113. *Жыновіч, І. І.* Беларускія цымбалы / І. І. Жыновіч; Беларус. дзярж. кансерваторыя імя А. В. Луначарскага. – Мінск: Выд-ва БДУ імя У. І. Леніна, 1958. – 63 с.

114. *Жыновіч, І.* Больш увагі музычным калектывам: (Абмяркоўваем вынікі агляду мастацкай самадзейнасці) / І. Жыновіч // ЛіМ. – 1960. – 9 сак. – С. 3.

115. *Жыновіч І. І.* ва ўспамінах сучаснікаў: зб. нарысаў / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. акадэмія музыкі; склад. М. Р. Солапаў. – Мінск: Беларус. дзярж. акадэмія музыкі, 1997. – 56 с.

116. *Записки Императорского Русского Географического общества по отделению этнографии* / Изданы под наблюдением действительных членов О. Е. Миллера и П. А. Гильтебрандта. – СПб.: [Б. и.], 1873. – Т. 5. – 359 с.

117. *Зверуго, Я. Г.* Древний Волковыск. X–XIV вв. / Я. Г. Зверуго; АН БССР, Ин-т истории. – Минск: Наука и техника, 1975. – 143 с. : ил.

118. *Звіняць цымбалы*: рэперт. зб. для аркестраў беларускіх народных інструментаў / уклад. М. А. Казінец. – Мінск: [Б. в.], 1984. – 187 с. : нот.

119. *Зеленин, В. М.* Работа в классе ансамбля / В. М. Зеленин. – Минск : Выш. шк., 1979. – 60 с. : ил.
120. *Земляробчы каляндар: абрады і звычэй / уклад., класіф., сістэм. матэрыялаў і камент. А. І. Гурскага ; уступ. арт. А. І. Гурскага, А. С. Ліса ; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.].* – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 404 с. : іл.
121. *Земцовский, И. И.* Народная музыка и современность / И. И. Земцовский // Современность и фольклор : ст. и материалы / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М., 1977. – С. 28–75.
122. *Земцовский, И. И.* Проблема варианта в свете музыкальной типологии: (Опыт этноинструментоведческой постановки вопроса) / И. И. Земцовский // Актуальные проблемы современной фольклористики : сб. ст. и материалов / сост. В. Е. Гусев. – Л., 1980. – С. 36–50.
123. *Играет оркестр хора им. Пятницкого : партитура / сост. А. Широков.* – М. : Сов. композитор, 1973. – 167 с.
124. *Изменения в быту и культуре городского населения Беларуси / В. К. Бондарчик [и др.] ; под ред. В. К. Бондарчика.* – Минск : Наука и техника, 1976. – 111 с.
125. *Изменения в быту и культуре сельского населения Беларуси / В. К. Бондарчик [и др.] ; под ред. В. К. Бондарчика.* – Минск : Наука и техника, 1976. – 144 с.
126. *Имханицкий, М.* У истоков русской народной оркестровой культуры / М. Имханицкий. – М. : Музыка, 1987. – 190 с. : нот., ил.
127. *Имханицкий, М. И.* Формирование и развитие русской народной инструментальной культуры письменной традиции : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / М. И. Имханицкий. – Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1989. – 32 с.
128. *Имханицкий, М. И.* Сколь народны народныя інструменты / М. И. Имханицкий // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры ХХ стагоддзя : зб. навук. арт. / Беларус. ун-т культуры. – Мінск, 1999. – С. 8–20.
129. *Инфантьев, П. П.* В Амурской тайге: Рассказ из жизни тунгусов / П. П. Инфантьев. – СПб. : П. В. Луковников, 1912. – 36 с. : ил.
130. *Ипполитов-Иванов, М. М.* Воинствующая гармоника / М. М. Ипполитов-Иванов // Комсомольская правда. – 1928. – 25 янв. – С. 2.
131. *Использование активных методов обучения будущих специалистов в области культуры : сб. тез. докл. на IX итоговой науч.-метод. конф. профессорско-преподавательского состава / Мин. ин-т культуры ; сост. и отв. за вып. С. В. Овдей.* – Минск, 1990. – 90 с.
132. *История белорусской музыки : учеб. пособие / Беларус. гос. консерватория им. А. В. Луначарского ; общ. ред. Г. С. Глуценко.* – М. : Музыка, 1976. – 247 с.
133. *История музыки народов СССР : в 5 т. – М. : Музыка, 1966. – Т. 1: 1917–1932. – 140 с.*
134. *Кабашников, К. П.* Фольклор аутентичный / К. П. Кабашников // Восточно-славянский фольклор : сл. научной и народной терминологии. – Минск, 1993. – С. 378–379.
135. *Каган, М. С.* Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
136. *Казакова, І. В.* Этнічныя традыцыі ў духоўнай культуры беларусаў / І. В. Казакова. – Мінск : Універсітэцкае, 1995. – 151 с.

137. Казловіч, М. Музычны інструмент і яго фактураўтваральная роля ў вакальна-інструментальных анімблях абрадава-веснавых абходаў Беларусі / М. Казловіч // Музыкальная культура Беларусі: пошукі і знаходкі : матэрыялы VII навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906–1987), Мінск, 8–10 крас. 1998 г. / Беларус. дзярж. акад. музыкі. – Мінск, 1998. – С. 76–83.

138. Какнавичуте, В. В. Литовские «сельские капеллы»: (К вопросу о бытовой сфере народной инструментальной музыки) / В. В. Какнавичуте // Народная музыка: история и типология: Памяти профессора Е. В. Гиппиуса (1903–1985): сб. науч. тр. / ЛГИТМиК; редкол.: И. И. Земцовский (ред.-сост.) [и др.]. – Л., 1989. – С. 181–186.

139. Календарныя обычаі і обряды в странах зарубежной Европы. XIX – начало XX в. Зимние праздники / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая; редкол.: С. А. Токарев (отв. ред.) [и др.]. – М.: Наука, 1973. – 351 с.: ил.

140. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство / ред.-сост. К. Х. Аджемов. – М.: Музыка, 1979. – 168 с.

141. Канцедикас, А. С. Теоретические выкладки и практические накладки / А. С. Канцедикас // Декоративное искусство СССР. – 1984. – № 10. – С. 28–30.

142. Канцэртныя п'есы і апрацоўкі беларускіх народных песень для баяна і аркестра / склад. Г. С. Мішуроў; Мінскі ін-т культуры. – Мінск, 1993. – 74 с.

143. Капилов, А. Л. Скрипка белорусская / А. Л. Капилов. – Минск: Беларусь, 1982. – 93 с.: ил.

144. Капилов, А. Л. Музыкальный театр Белоруссии XIX – начала XX в. / А. Л. Капилов // Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период / АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск, 1990. – С. 245–252.

145. Капитан, А. К. Учитель с большой буквы : к 50-летию Дальневосточной государственной академии искусств / А. К. Капитан; Дальневост. гос. акад. искусств. – Владивосток: ДВГАИ, 2012. – 290 с.

146. Каргин, А. С. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов / А. С. Каргин. – М.: Музыка, 1982. – 159 с.: нот., ил.

147. Каргин, А. С. Самодеятельное художественное творчество. История. Теория. Практика : учеб. пособие / А. С. Каргин. – М.: Высш. шк., 1988. – 271 с.

148. Каргин, А. С. Народное художественное творчество: Структура. Формы. Свойства / А. С. Каргин. – М.: Музыка, 1990. – 143 с.

149. Карский, Е. Ф. Белорусы : в 3 т. / Е. Ф. Карский. – Варшава : Тип. Варшав. учеб. окр., 1903. – Варшава, 1903. – Т. 1 : Введение в изучение языка и народной словесности. – 466 с.

150. Карский, Е. Ф. Белорусы : в 3 т. / Е. Ф. Карский. – Варшава : Тип. Варшав. учеб. окр., 1903–1916. – М.: Типолитограф. т-ва Кушнер и К, 1916. – Т. 3 : Очерки словесности белорусского племени. Вып. 1 : Народная поэзия. – 557 с.

151. Карский, Е. Ф. Этнографическая карта белорусского племени / Е. Ф. Карский. – Пг.: Тип. Рос. акад. наук, 1917. – 32 с.

152. Каспяровіч, Г. І. Беларусы / Г. І. Каспяровіч // Этнаграфія Беларусі : энцыкл. – Мінск, 1989. – С. 59–77.

153. Каталог музыкальных инструментов, находящихся в Смоленском историко-этнографическом музее Императорского Археологического института. – М. : [Б. и.], 1915. – 132 с.
154. Киркор, А. Этнографический взгляд на Виленскую губернию / А. Киркор // Этнографический сборник, издаваемый Р.Г.О. – СПб. : Тип. Э. Праца, 1858. – Вып. 3. – С. 115–276.
155. Киселева, Т. Г. Основы социально-культурной деятельности : учеб. пособие / Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников ; РАО, Центр соц. педагогики, Моск. гос. ун-т культуры. – М. : МГУК, 1995. – 136 с.
156. Козинец, М. А. Мелодии нашей души: [беседа с худож. руководителем и гл. дирижером нар. оркестра БССР им. И. И. Жиновича М. А. Козинцом] / М. А. Козинец // Знамя юности. – 1984. – 15 авг.
157. Конанаў, С. Самадзейнасці – добры рэпертуар! / С. Конанаў // ЛіМ. – 1957. – 19 чэрв. – С. 2.
158. Коротеев, А. Л. Функциональные и этноорганологические особенности белорусских народных духовых инструментов / А. Л. Коротеев // X Міжнар. Кірыла-Мяфодзьеўскія чытанні, прысвеч. Дням славянскага пісьменства і культуры, Мінск, 24–26 мая 2004 г. / рэдкал.: М. А. Бяспалая (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2005. – С. 66–72.
159. Кочнова, Г. Внимая звукам музыкі / Г. Кочнова // Авангард. – 1985. – № 15. – С. 3.
160. Крамко, А. Я. Грай мая дудка! Канцэртныя творы для беларускіх народных духавых інструментаў : вучэб. дапам. / А. Я. Крамко. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2005. – 100 с.
161. Крапоткин, Д. От устья Тунгуски до сопки Каутыр / Д. Крапоткин // Записки Общества изучения Амурского края. – Владивосток : [Б. и.], 1896. – С. 1–21.
162. Крейнович, А. Е. Нивху: загадочные обитатели Сахалина и Амура / АН СССР, Ин-т востоковедения / А. Е. Крейнович. – М. : Наука, 1973. – 495 с.
163. Круглов, Ю. Г. Фольклорная практика : учеб. пособие для студ. / Ю. Г. Круглов. – М. : Просвещение, 1986. – 126 с.
164. Кузьмініч, М. А. Мастацкая творчасць: універсітэцкая падрыхтоўка кадраў : вучэб. дапам. для ВНУ культуры і мастацтваў / М. А. Кузьмініч. – Мінск : Беларус. навука, 1998. – 148 с.
165. Кухаронак, Т. І. Радзінныя звычаі і абрады беларусаў: канец XIX–XX ст. / Т. І. Кухаронак. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 126 с. : іл.
166. Ліцвінка, В. Д. Святы і абрады беларусаў / В. Д. Ліцвінка. – Мінск : Беларусь, 1997. – 176 с. : іл.
167. Лихачев, Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л. : Наука, 1984. – 295 с. : ил.
168. Луначарский, А. В. Гармонь на службе революции / А. В. Луначарский // В мире музыки : статьи и речи / А. В. Луначарский. – Изд. второе, доп. – М., 1971. – С. 393–395.
169. Лысенко, М. В. Пути формирования и развития инструментальных ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / М. В. Лысенко ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1977. – 12 с.
170. Мажэйка, З. Я. Песні Беларускага Паазер'я / З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 494 с. : ил.
171. Мажэйка, З. Я. Каляндарна-песенныя, абрадавыя і гульнявыя традыцыі славян у мінулым і сучасным / З. Я. Мажэйка, А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1988. – 43 с. : нот. іл.

172. Максимов, Е. И. Ансамбли и оркестры гармоник : пособие для руководителей самодеят. коллективов / Е. И. Максимов. – Изд. перераб. и доп. – М. : Сов. композитор, 1979. – 175 с. : ил.

173. Максимов, Е. И. Традиции и новаторство: (К разговору о составе русского народного оркестра) / Е. И. Максимов // Культпросветработа. – 1981. – № 11. – С. 37–39.

174. Максимов, Е. И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов : Исторические очерки / Е. И. Максимов. – М. : Сов. композитор, 1983. – 152 с. : ил.

175. Максимов, Е. И. Российские музыканты-самородки : Факты, документы, воспоминания / Е. И. Максимов. – М. : Сов. композитор, 1987. – 200 с. : ил.

176. Малевич, С. Белорусский нищенский «Лазарь» // Живая старина. – 1906. – № 2, отд. 2. – С. 109–114.

177. Мальдзіс, А. І. Таямніцы старажытных сховішчаў : [Гісторыя беларускай літаратуры XVII – XIX стст.] / А. І. Мальдзіс. – Мінск : Мастац. літ., 1974. – 176 с.

178. Марцэлеў, С. В. К духовному расцвету: исторический опыт развития белорусской советской культуры / С. В. Марцэлеў. – Минск : Беларусь, 1974. – 408 с.

179. Марцэлеў, С. В. Художественная культура Белоруссии на современном этапе / С. В. Марцэлеў. – Минск : Беларусь, 1978. – 208 с. : ил.

180. Масленікава, В. П. Музычная адукацыя ў Беларусі / В. П. Масленікава ; АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэд. Б. С. Смольскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 112 с. : іл.

181. Маслов, А. А. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее в Москве / А. А. Маслов. – М. : Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1909. – 64 с.

182. Маслов, А. А. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее в Москве / А. А. Маслов // Труды музыкально-этнографической комиссии. – М., 1911. – Т. 2. – С. 179–367.

183. Мастацтва Савецкай Беларусі : зб. дакументаў і матэрыялаў : у 2 т. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР ; рэдкал.: С. В. Марцэлеў (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – Т. 2 : 1941–1965 гг. – 319 с.

184. Мацыевскі, І. В. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки / И. В. Мациевский // Традиционное и современное народное музыкальное творчество. – М., 1976. – С. 5–56.

185. Мацыевскі, І. В. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции / И. В. Мациевский // Современность и фольклор : ст. и материалы / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М., 1977. – С. 76–107.

186. Мацыевскі, І. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования: к насущным проблемам этноинструментоведения / И. В. Мациевский // Актуальные проблемы современной фольклористики : сб. ст. и материалов / сост. В. Е. Гусев. – Л., 1980. – С. 143–170.

187. Мацыевскі, І. В. Формирование системно-этнографического метода в органологии / И. В. Мациевский // Методы изучения фольклора : сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; редкол.: В. Е. Гусев (отв. ред.) [и др.]. – Л., 1983. – С. 54–63.

188. *Мацевский, И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки / И. В. Мацевский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и материалов : в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. – М., 1987. – Ч. 1. – С. 6–38.

189. *Мацевский, И. В.* Предисловие / И. В. Мацевский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и материалов : в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. – М., 1987. – Ч. 1. – С. 3–5.

190. *Мацевский, И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры: (Общетеоретические проблемы) : дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / И. В. Мацевский. – Л., 1990. – 482 с.

191. *Мацевский, И. В.* «Троїста музика»: (к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях) / И. В. Мацевский // Матеріали ІІ Всеукраїнського науково-практичного семінару викладачів музичного фольклору / Київ. держ. ін-т культури. – Київ, 1993. – С. 81–106.

192. *Мдивани, Т. Г.* Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – начало XXI века / Т. Г. Мдивани, Г. П. Цмыг, Н. А. Ювченко. – Минск : Белорус. наука, 2012. – 558 с.

193. *Метнер, Н.* Повседневная работа пианиста и композитора / Н. Метнер. – М. : Музгиз, 1963. – 92 с.

194. Методические рекомендации для оркестра и ансамблей народных инструментов / авт.-сост. Н. Прошко. – Минск, 1972. – 166 с. : нот.

195. Методические указания по курсу «Методика обучения игре на народных инструментах» для студентов IV курса специализации «руководство самодеятельным оркестром народных инструментов» / Мин. ин-т культуры ; сост. Г. С. Мишуров. – Минск, 1987. – 10 с.

196. Методические указания по курсу «Методика работы с самодеятельным оркестром народных инструментов» для студентов заочного и дневного обучения специализации «руководство самодеятельным оркестром народных инструментов» / Мин. ин-т культуры ; сост.: Г. С. Мишуров, А. С. Николаев. – Минск, 1986. – 24 с.

197. Методы изучения фольклора : сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; редкол.: В. Е. Гусев (отв. ред.) [и др.]. – Л., 1983. – 154 с.

198. *Мильштейн, Я.* Вопросы теории и истории исполнительства : сб. ст. / Я. Мильштейн. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 266.

199. Минулы год у Заходняй Беларусі // Беларускі каляндар на 1927 год / Беларус. выд. т-ва ў Вільні. – Вільня, [1926]. – С. 39–42.

200. *Мирек, А. М.* Справочник по гармоникам / А. М. Мирек. – М. : Музыка, 1968. – 131 с.

201. *Мицуль, М. Н.* Проблема формирования национального репертуара цимбалиста / М. Н. Мицуль // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : респ. межвед. сб. – Минск, 1985. – Вып. 4. – С. 55–59.

202. *Мицуль, М. Н.* Іграюць жыновічаўцы: [Аб дзейнасці Дзярж. нар. аркестра БССР імя Жыновіча] / М. Н. Мицуль // ЛіМ. – 1986. – 21 лістап. – С. 10.

203. *Мишуров, Г. С.* Нужны музыкальные инструменты / Г. С. Мишуров // Дальний Восток. – 1973. – № 3. – С. 144–147.

204. Мишуров, Г. С. О подготовке национальных кадров культурно-просветительных работников / Г. С. Мишуров // Культура и культурное строительство в условиях развитого социализма : сб. науч. тр. / ЛГИК. – Л., 1973. – С. 231–238.

205. Мишуров, Г. С. На реке Амгуни / Г. С. Мишуров // Дальний Восток. – 1977. – № 7. – С. 158.

206. Мишуров, Г. С. Русская гармоника / Г. С. Мишуров // Дальний Восток. – 1978. – № 7. – С. 159.

207. Мишуров, Г. С. Становление и современное развитие художественной самодеятельности малых народностей Приамурья : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05 / Г. С. Мишуров ; Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н. К. Крупской. – Л., 1980. – 17 с.

208. Мишуров, Г. С. О музыкальной культуре народностей Приамурья XIX – начала XX в. / Г. С. Мишуров // Традиции и современность в культуре народов Дальнего Востока : сб. ст. / АН СССР, Дальневост. науч. центр, Ин-т истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока. – Владивосток, 1983. – С. 71–79.

209. Мишуров, Г. О роли Государственного оркестра народных инструментов им. И. Жиновича в формировании репертуара самодеятельных цимбальных оркестров / Г. Мишуров, В. Трамбицкая // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : респ. межвед. сб. – Минск, 1987. – Вып. 6. – С. 18–25.

210. Мишуров, Г. С. Этнографические связи фольклора с художественной самодеятельностью / Г. С. Мишуров // Проблемы развития культуры народов и изучения культуры по музейным коллекциям : тез. докл. / АН СССР, Ин-т этнографии. – Омск, 1987. – С. 48–50.

211. Мишуров, Г. С. Научно-исследовательская и художественно-творческая работа – важный фактор профессиональной подготовки студентов заочного отделения в вузе культуры / Г. С. Мишуров, Л. Н. Романова // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : респ. межвед. сб. науч. тр. – Минск, 1988. – Вып. 7. – С. 95–101.

212. Мишуров, Г. С. Активные формы и методы подготовки кадров художественных специализаций / Г. С. Мишуров // Использование активных методов обучения будущих специалистов в области культуры : сб. тез. докл. на XI итоговой науч.-метод. конф. профессорско-преподавательского состава / Мин. ин-т культуры ; отв. за вып. С. В. Овдей. – Минск, 1990. – С. 32–34.

213. Мишуров, Г. С. Истоки народно-инструментальной культуры Белоруссии / Г. С. Мишуров // Сборник статей по основным направлениям научно-исследовательской работы / Мин. ин-т культуры ; отв. за вып. А. К. Легчилов. – Минск, 1991. – Ч. 2. – С. 39–43.

214. Мишуров, Г. С. Народно-инструментальные традиции Белоруссии XIX в. / Г. С. Мишуров // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : респ. межвед. сб. науч. тр. – Минск, 1991. – Вып.10. – С. 28–36.

215. Мишуров, Г. С. Самобытное искусство народов Дальнего Востока / Г. С. Мишуров ; Мин. ин-т культуры. – Минск, 1991. – 274 с. – Деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина.

216. Мишуров, Г. С. Классификация ансамблей народных инструментов Беларуси / Г. С. Мишуров // Основы маастцтва. – 2001. – № 4. – С. 83–106.

217. Мишуров, Г. С. Традиционная эстетика инструментального искусства Беларуси / Г. С. Мишуров // Культура Беларусі : зб. арт. / пад рэд. Я. Д. Грыгаровіч, П. Р. Ігнатовіча. – Мінск, 2001. – С. 85–91.

218. *Мишуров, Г. С.* Белорусское народно-инструментальное искусство. Традиции и современность / Г. С. Мишуров. – Минск : Беларус. гос. ун-т культуры и искусств, 2002. – 300 с.

219. *Мішуроў, Г. С.* Праблемы падрыхтоўкі кадраў мастацкіх музычных спецыялізацый / Г. С. Мішуроў // *Пытанні культуры і мастацтва Беларусі : рэсп. міжвед. зб. навук прац.* – Мінск, 1992. – Вып. 11. – С. 76–79.

220. *Мішуроў, Г. С.* Традыцыйныя музычныя інструменты Беларусі / Г. С. Мішуроў, С. І. Скарабагатая // *Зборнік артыкулаў па асноўных напрамках навукова-даследчай працы / Мін. ін-т культуры ; адк. за вып. А. К. Лягчылаў.* – Мінск, 1993. – С. 68–74.

221. *Мішуроў, Г. С.* Некаторыя праблемы народна-інструментальнага выканання ў аматарскіх калектывах / Г. С. Мішуроў // *Актуальныя праблемы і навуковыя пошукі ў галіне культуры і мастацтва : тэз. дакл. на навук.-творч. канф. (19–20 крас. 1994 г.) / Беларус. ун-т культуры.* – Мінск, 1994. – С. 38.

222. *Мішуроў, Г. С.* Народна-інструментальнае выкананне ў аматарскіх калектывах / Г. С. Мішуроў // *Праблемы ўдасканалення гуманітарнай і прафесійнай адукацыі : тэз. дакл. на навук.-метаад. канф. (2–3 лют. 1995 г.) / Беларус. ун-т культуры.* – Мінск, 1995. – С. 33–34.

223. *Мішуроў, Г. С.* Значэнне рэпертуару ва ўдасканаленні выканання (на прыкладзе вучэбнага ансамбля «Беларускія ўзоры» БДУ культуры / Г. С. Мішуроў // *Псіхалага-педагагічныя і метадычныя праблемы актывізацыі самастойнай пазнавальнай работы студэнтаў : матэрыялы навук.-метаад. канф. / рэдкал.: А. І. Смолік (адк. рэд.) [і інш.].* – Мінск, 2001. – С. 132–137.

224. *Можейко, З. Я.* Песни Белорусского Полесья / З. Я. Можейко. – М. : Сов. композитор, 1983. – Вып. 1. – 184 с. : нот.

225. *Можейко, З. Я.* Календарно-песенная культура Беларуси: опыт системно-типологического исследования / З. Я. Можейко. – Минск : Наука и техника, 1985. – 247 с. : нот. ил.

226. *Можейко, З. Я.* Музыкальная фольклористика и культурная политика БССР в 1920-е годы / З. Я. Можейко // *Белорусская этномузыкология : Очерки истории (XIX–XX вв.).* – Минск, 1997. – С. 69–73.

227. *Мошков, В. А.* Труба в народных верованиях / В. А. Мошков // *Живая старина.* – 1900. – № 3. – С. 297–352 ; № 4. – С. 451–524.

228. *Музыкальная фольклористика : сб. ст. / ред.-сост. А. А. Банин.* – М. : Сов. композитор, 1986. – Вып. 3. – 327 с.

229. *Музыкальные инструменты мира : ил. энцикл. / пер. с англ. Т. В. Лихач.* – Минск : Попурри, 2001. – 320 с.

230. *Музыкальный энциклопедический словарь / глав. ред. Г. В. Келдыш.* – М. : Сов. энцикл., 1990. – 672 с. : ил.

231. *Музычны слоўнік беларуска-рускі. Музыкальный словарь русско-белорусский / аўт.-склад.: Г. Р. Куляшова [і інш.] ; навук. рэд.: Г. Р. Куляшова, Л. А. Антанюк.* – Мінск : Беларус. навука, 1999. – 559 с. : нот. іл.

232. *Мухаринская, Л. С.* Белорусская народная песня: историческое развитие : очерки / Л. С. Мухаринская. – Минск : Наука и техника, 1977. – 216 с. : нот.

233. *Мухарынская, Л. С.* Беларуская народная музычная творчасць : вучэб. дапам. для музыч. ВНУ / Л. С. Мухарынская, Т. С. Якіменка. – Мінск : Выш. шк., 1993. – 343 с.

234. Мысліцелі і асветнікі Беларусі X–XIX стст. : энцыкл. даведнік / Беларус. энцыкл. ; гал. рэд. Б. І. Сачанка [і інш.]. – Мінск : Беларус. энцыкл., 1995. – 671 с.

235. *Н.К.* Заметки о г. Борисове и его уезде / *Н. К.* // Памятная книжка Виленского генерал-губернаторства на 1868 г. – СПб., 1868. – С. 88–102.

236. *Назайкинский, Е. В.* Логика музыкальной композиции / *Е. В. Назайкинский.* – М. : Музыка, 1982. – 319 с. : нот.

237. *Назайкинский, Е.* Принципы единовременного контраста / *Н. Назайкинский* // Русская книга о Бахе / ред.-сост.: Т. Ливанова, В. Протопопов. – М., 1985. – С. 265–294.

238. *Назина, И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые / *И. Д. Назина.* – Минск : Наука и техника, 1979. – 144 с. : ил., нот.

239. *Назина, И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные / *И. Д. Назина.* – Минск : Наука и техника, 1982. – 120 с. : ил.

240. *Назіна, І. Д.* Беларускія народныя музычныя інструменты / *І. Д. Назіна.* – Мінск : Беларусь, 1997. – 239 с. : іл.

241. *Назина, И. Д.* Становление и развитие белорусского этноинструментоведения как специальной научной дисциплины / *И. Д. Назина* // Белорусская этномузыкология : Очерк истории (XIX–XX вв.). – Минск, 1997. – С. 199–232.

242. Народно-инструментальная культура Беларуси : учеб.-метод. пособие / Мин. ин-т культуры ; авт.: Г. С. Мишуров, Н. П. Яконюк. – Минск, 1991. – 67 с.

243. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и материалов : в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. – М. : Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – 264 с.

244. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и материалов : в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. – М. : Сов. композитор, 1988. – Ч. 2. – 328 с.

245. *Насценка, З.* Цымбалы / *З. Насценка* // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1975. – № 4. – С. 50–52.

246. Научная конференция по изучению фольклора народов Сибири и Дальнего Востока / Советская этнография. – 1960. – № 4. – С. 182–185.

247. *Некрасова, М. А.* Современное народное искусство = Contemporary folk art: По материалам выставок 1977–1978 гг. : альбом / *М. А. Некрасова.* – Л. : Художник РСФСР, 1980. – 209 с. : ил.

248. *Некрасова, М. А.* Народное искусство России = Russian folk art: Народное творчество как мир целостности / *М. А. Некрасова.* – М. : Сов. Россия, 1983. – 219 с. : ил.

249. Нечто о наших народных инструментах // Баян. – 1881. – № 1. – С. 183.

250. *Низовский, Г. Я.* Технический комплекс баяниста : учеб. пособие / *Г. Я. Низовский, В. Т. Семенов* ; рец.: П. И. Гертер, Г. С. Мишуров. – Владивосток : Изд-во Дальневосточ. ун-та, 1983. – 72 с.

251. *Низовский, Г. Я.* Уроки мастера / *Г. Я. Низовский* // Актуальные проблемы музыкального образования : материалы Открытой Сибирской науч.-практ. (заоч.) конф., посвященной 115-летию музы-

кального образования в Томске : сб. статей / ред.: В. А. Кривопалова, Л. М. Крымова, Э. А. Сухушина. – Томск, 2008. – С. 29–31.

252. *Никитин, А. А.* Музыканты Дальнего Востока (Хабаровский край) / А. А. Никитин. – Хабаровск, 2001. – 128 с.

253. *Никифоровский, Н. Я.* Очерки Витебской Белоруссии. II. Дударь и музыка / Н. Я. Никифоровский // Этногр. обозрение. – М., 1892. – Кн. 13–14. – № 2–3. – С. 170–202.

254. *Никифоровский, Н. Я.* Очерки протонародного життя-быття в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности : (Этногр. данные) / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губ. тип., 1895. – 552 с.

255. *Ничков, Б. В.* Народные духовые инструменты в музыкальной культуре Белоруссии : метод. пособие / Б. В. Ничков ; М-во культуры БССР, РНМЦ НТ и КППР. – Минск, 1981. – 40 с.

256. *Новийчук, В. И.* Некоторые тенденции развития фольклорных ансамблей: (на примере музыкальной жизни Подолии – Хмельницкой и Винницкой областей Украинской ССР) / В. И. Новийчук // Народная музыка СССР и современность : сб. ст. / ред.-сост. И. И. Земцовский. – Л., 1982. – С. 146–154.

257. *Новийчук, В. И.* Ансамбль фольклорный / В. И. Новийчук, О. М. Алехнович // Восточнославянский фольклор : слов. науч. и народной терминологии. – Минск, 1993. – С. 9–10.

258. *Новийчук, В.* Самодеятельность художественная / В. Новийчук // Восточнославянский фольклор : слов. науч. и нар. терминологии. – Минск, 1993. – С. 304–305.

259. *Ович, А.* Белорусский танец с припевом / А. Ович // Маяк. – 1884. – Вып. 13. – С. 94–95.

260. *Ожегов, С. И.* Словарь русского языка: 7000 слов / С. И. Ожегов. – 23-е изд., испр. / под ред. Н. Ю. Шведовой. – М. : Рус. яз., 1991. – 915 с.

261. *Олейникова, Э. А.* Музыкально-драматические формы фольклорного театра Белоруссии: скоморохи, батлейка, народная драма / Э. А. Олейникова // Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период / АН БССР, Ин-т искусствознания, этнографии и фольклора. – Минск, 1990. – С. 47–82.

262. О мерах по улучшению музыкального образования и воспитания молодежи // Коммунист Белоруссии. – 1957. – № 7. – С. 84–86.

263. *Орлов, Г.* Художественная культура и технический прогресс / Г. Орлов // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1969. – Вып. 9. – С. 18–40.

264. *Осипов, Н.* Советы руководителям оркестров русских народных инструментов / Н. Осипов. – М. : Музгиз, 1958. – 48 с.

265. Осуществление ленинской национальной политики / Г. С. Мишуров [и др.] // Очерк истории Хабаровской краевой организации КПСС: (1900–1978 годы). – Хабаровск, 1979. – С. 179–203.

266. *Петухов, М.* Народные музыкальные инструменты Санкт-Петербургской консерватории / М. Петухов. – СПб. : [Б. и.], 1884. – 254 с.

267. *Петухов, М.* Опыт систематического каталога инструментального музея Санкт-Петербургской консерватории / М. Петухов. – СПб. : [Б. и.], 1893. – 298 с.

268. *Петякшева, Н. И.* Диалог цивилизаций: Восток–Запад / Н. И. Петякшева // Вопросы философии. – 1993. – № 6. – С. 173–176.

269. Поздняков, А. Б. Русский народный оркестр и его роль в эстетическом воспитании молодежи / А. Б. Поздняков ; Муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1975. – 20 с.

270. Попова, Т. Музыкальные жанры и формы / Т. Попова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Музгиз, 1954. – 384 с.

271. Попова, Т. В. Русское народное музыкальное творчество : в 3 вып. / Т. В. Попова. – М. : Музгиз, 1955. – Вып. 1. – 240 с.

272. Потявин, В. О специфике современного фольклора / В. Потявин // Русская литература. – 1960. – № 2. – С. 173–177.

273. Привалов, Н. И. Гудок – древнерусский музыкальный инструмент / Н. И. Привалов // Записки отделения русской и славянской археологии Императорского Русского археологического общества. – СПб., 1904. – Т. 5., вып. 2. – С. 3–77.

274. Привалов, Н. И. Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран: историко-этнографическое исследование Н. И. Привалова. – СПб. : Тип. И. Н. Скороходова, 1906. – 109 с. : ил.

275. Привалов, Н. И. Лира (ліра, рыле, реле) – русский народный музыкальный инструмент / Н. И. Привалов // Записки отделения русской и славянской археологии Императорского Русского археологического общества. – СПб., 1907. – Т. 7, вып. 2. – С. 28–51.

276. Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества : сб. науч. тр. / М-во культуры РСФСР, НИИ культуры ; редкол.: В. И. Уральская (отв. ред.) [и др.]. – М., 1982. – 163 с.

277. Прывалаў, М. Народныя музычныя інструменты Беларусі / М. Прывалаў ; Ін-т беларускай культуры. – Мінск, 1928. – 39 с.

278. Путилов, Б. Н. Фольклор и художественная самодеятельность / Б. Н. Путилов // Фольклор и художественная самодеятельность : сб. ст. – Л., 1968. – С. 5–19.

279. Разумихин, С. Село Бобровки и окружной его околоток / С. Разумихин // Этнографический сборник, издаваемый Рос. геогр. о-вом. – СПб., 1853. – Вып. 1. – С. 255–282.

280. Ракова, Е. Сорокалетие оркестра: [О Госуд. народном оркестре БССР] / Е. Ракова // Музыкальная жизнь. – 1971. – № 4. – С. 9–10.

281. Ракова, Е. Государственный народный оркестр БССР имени И. И. Жиновича / Е. Ракова. – Минск : Беларусь, 1978. – 39 с. : ил.

282. Ракова, Е. Музыке не умолкать: [О творч. деятельности дирижера Госуд. нар. оркестра БССР им. Жиновича М. А. Козинца] / Е. Ракова // Сельская газета. – 1984. – 9 сент. – С. 2.

283. Раппопорт, С. Природа искусства и специфика музыки / С. Раппопорт // Эстетические очерки. Избранное : сб. ст. / Моск. гос. консерватория ; сост. И. А. Константинов, С. Х. Раппопорт. – М., 1980. – С. 63–102.

284. Ратгауз, С. Смотр талантов начался: [1-я Всебелорусская олимпиада самодеятельного искусства] / С. Ратгауз // Рабочий. – 1935. – 23 июня. – С. 3.

285. Ризоль, Н. И. Очерки о работе в ансамбле баянистов: на основе опыта квартета баянистов Киевской филармонии / Н. И. Ризоль ; общ. ред. Н. Я. Чайкина. – М. : Сов. композитор, 1986. – 222 с.

286. Романов, Е. Р. Внешний быт быховского белоруса / Е. Р. Романов // Записки Сев.-Зап. отд. Имп. Рус. геогр. о-ва. – Вильна, 1911. – Кн. 2. – С. 75–141.

287. Романов, Е. Р. По Гродненскому Полесью / Е. Р. Романов // Записки Сев.-Зап. отд. Имп. Рус. геогр. об-ва. – Вильно, 1911. – Кн. 2. – С. 65–74.

288. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильна : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8 и 9: Быт белоруса. Словарь условных языков. – 600 с.

289. Руднева, А. В. Русское народное музыкальное творчество : Очерки по теории фольклора / А. В. Руднева. – М. : Сов. композитор, 1990. – 224 с.

290. Русская мысль о музыкальном фольклоре : материалы и документы / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; вступ. ст., сост. и коммент. П. А. Вульфуса ; предисл. Е. М. Орловой ; общ. ред. О. И. Соколовой. – М. : Музыка, 1979. – 367 с. : нот.

291. Рыбаков, Б. А. Макрокосм в микрокосме народного искусства / Б. А. Рыбков // Декоративное искусство СССР. – 1975. – № 3. – С. 38–43.

292. Савтинский, С. Работа пианиста над музыкальным произведением С. Савтинский. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – С. 162–163.

293. Садовский, Е. Расцвет самодеятельного искусства: [Второй день Всебелорусской олимпиады самодеятельного искусства] / Е. Садовский // Рабочий (Сов. Белоруссия). – 1935. – 24 июня. – С. 3.

294. Сапунов, А. П. Витебская старина : документы и материалы : в 5 т. / сост. и изд. А. Сапунов. – Витебск, 1883. – Т. 1. – 669 с. : ил.

295. Сахута, Е. М. Народное искусство Беларуси: традиции, современное состояние, тенденции развития : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Е. М. Сахута ; АН Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск, 1996. – 32 с.

296. Семененко, В. Им аплодировал Ржев... и встречала Германия / В. Семененко // Утро России. – 1995. – № 99.

297. Сербов, И. А. Белорусы-сакуны : Краткий этнографический очерк / И. А. Сербов. – Пг. : Тип. Акад. наук, 1915. – 180 с. : ил.

298. Серебрякова, П. Г. Самодеятельное художественное творчество и профессиональное искусство: некоторые вопросы взаимоотношений / П. Г. Серебрякова // Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества : сб. науч. тр. / М-во культуры РСФСР, НИИ культуры. – М., 1982. – С. 144–161.

299. Сидорович, Л. Н. «Рифмотворная псалтирь» Симеона Полоцкого и Василия Титова : музыкально-поэтический, стилистический и текстологический аспекты : сб. ст. / Л. Н. Сидорович. – Минск : РИВШ БГУ, 1999. – 102 с. : ноты.

300. Сидорович, Л. Н. Псалмы на тексты «Псалтири царя Давида» Симеона Полоцкого из нотных рукописных памятников последней четверти XVII – первой четверти XIX веков / Л. Н. Сидорович. – Новополоцк : ПГУ, 2010. – 220 с.

301. Систематическое описание коллекции Дашковского этнографического музея. Вып. 1–4 / сост. В. Ф. Миллер. – М. : Тип. Э. Лиснера, 1887. – Вып. 1. – 161 с.

302. Скарабагатая, С. І. Сцэнічнае ўвасабленне і папулярызацыя народна-інструментальнай музыкі на прыкладзе ансамбля народнай музыкі «Свята» / С. І. Скарабагатая // Зб. тэзісаў дакл. на навук.-метад. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу / Мін. ін-т культуры. – Мінск, 1993. – С. 103–110.

303. *Скоробагатчанка, А. В.* Беларускія народныя музычныя інструменты XX стагоддзя : вучэб. дапам. / А. В. Скоробагатчанка. – Мінск : Беларус. навука, 2001. – 398 с.

304. *Скоробагатчанка, А. В.* Народная інструментальная культура Беларускага Паазер'я / А. В. Скоробагатчанка ; М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. ун-т культуры ; навук. рэд. І. У. Мацыеўскі. – Мінск : Беларус. навука, 1997. – 471 с. : іл., нот.

305. *Скоробогатченко, А. В.* Профессиональная народно-инструментальная ансамблевая культура Западного Поозерья. (К проблеме звукоидеала в традиции белорусов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А. В. Скоробогатова ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 1995. – 18 с.

306. *Смолік, А. І.* Сацыяльна-культурная дзейнасць у постчарнобыльскім соцыуме / А. І. Смолік ; Беларус. ун-т культуры. – Мінск, 1999. – 228 с.

307. *Соланаў, М. Р.* Чаго плакала жалейка... [Аб праблемах самадзейных аркестравых калектываў Беларусі] / М. Р. Соланаў // ЛіМ. – 1977. – 17 чэрв. – С. 9.

308. *Соланаў, М. Р.* Жамчужына беларускага народна-інструментальнага мастацтва (Творчы партрэт камерна-інструментальнага ансамбля тэлебачання і радыёвяшчання Рэспублікі Беларусь, 60–70-я гг.) / М. Р. Соланаў // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі : міжвед. зб. навук. прац. – Мінск, 1993. – Вып. 12. – С. 17–26.

309. *Солопов, М. Г.* Жемчужина белорусского народно-инструментального искусства (камерно-инструментальный ансамбль Белорусского телевидения и радио) / М. Г. Солопов // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : межвед. сб. науч. тр. – Минск, 1991. – Вып. 10. – С. 61–67.

310. *Соломоник, Ф. А.* Репертуар – основа воспитательного воздействия в самодеятельном коллективе / Ф. А. Соломоник // Педагогические условия организации самодеятельного творчества : сб. науч. тр. / Ленингр. ин-т культуры им. Н. К. Крупской ; редкол.: Е. Я. Зазерский (отв. ред.) [и др.]. – Л., 1982. – С. 27–42.

311. *Сохор, А. Н.* Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М. : Сов. композитор, 1975. – 203 с.

312. *Социальная педагогика: Опыт словаря-справочника /* Нац. ин-т обр. ; под общ. ред. И. И. Калачевой, Я. Л. Коломинского, А. И. Левко. – Минск, 2000. – 213 с.

313. *Справаздача з навукова-практычнай канферэнцыі па выніках фестывалю самадзейнай мастацкай творчасці працоўных у Беларусі /* М. Маслаў [і інш.] // ЛіМ. – 1977. – 27 мая. – С. 8–9.

314. *Ставровиц, В. Ф.* Опыт исторических и этнографических исследований о Северо-Западном крае / В. Ф. Ставровиц. – Вильна : Печатня А. Г. Сыркина, 1870. – 98 с.

315. *Станиславский, К.* Моя жизнь в искусстве / К. Станиславский. – Изд. 3-е. – М. ; Л. : Academia, 1931. – 780 с.

316. *Станиславский, К. С.* Статьи, речи, беседы, письма / К. С. Станиславский ; Гос. НИИ театра и музыки, МХАТ им. М. Горького. – М., 1953. – 782 с. : ил.

317. *Степанцевич, К. И.* Новые тенденции в развитии белорусского музыкального искусства: конец 50-х – перв. пол. 70-х годов / К. И. Степанцевич. – Минск : Выш. шк., 1981. – 68 с.

318. *Страйнар, Ю.* Несколько слов об изучении народных инструментов и инструментальной музыки / Ю. Страйнар // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и материалов : в 2 ч. – М., 1987. – Ч. 1. – С. 132–136.

319. *Сысоў, У. М.* З крыніц спрадвечных / У. М. Сысоў. – Минск : Выш. шк., 1997. – 415 с.

320. *Таирова, Л. С.* Тенденции развития народно-инструментального исполнительства Беларуси XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Л. С. Таирова ; Белорус. ун-т культуры. – Минск, 1999. – 20 с.

321. Традиционный фольклор и его место в современной музыкальной культуре : материалы XXIX межвуз. студенч. науч. конф., Минск, декабрь 1989 г. / Белорус. гос. консерватория. – Минск, 1991. – 45 с.

322. *Трамбицкая, В. И.* Подготовка руководителей народно-инструментальных коллективов фольклорной ориентации в вузе культуры / В. И. Трамбицкая // Матеріали II Всеукраїнського науково-практичного семінару викладачів музичного фольклору / Київ. держ. ін-т культури. – Київ, 1993. – С. 107–119.

323. *Трамбицкая, В. И.* Удасканаленне падрыхтоўкі кіраўнікоў дзіцячых фальклорна-інструментальных калектываў у ВНУ / В. И. Трамбицкая // Прафесіяналізм выкладчыкаў універсітэта ва ўмовах пераходу да шматузроўневай сістэмы адукацыі : тэз. дакл. на навук.-метад. канф. (1–2 лют. 1994 г.). – Минск, 1994. – С. 16–18.

324. Трэці дзень Усебеларускай алімпіяды самадзейнага мастацтва // Звязда. – 1935. – 24 чэрв. – С. 3.

325. Учебно-тематические планы дисциплин кафедры оркестрового дирижирования : метод. указания для студентов I – II курсов специализации «руководство самодеятельным оркестром народных инструментов» / Мин. ин-т культуры ; сост.: Г. С. Мишуров, С. А. Аникеев. – Минск, 1988. – 44 с.

326. *Фаминицын, А. С.* Скоморохи на Руси / А. С. Фаминицын. – СПб. : Тип. Э. Арнгольда, 1889. – 191 с.

327. *Федосик, А. С.* Театрально-игровая культура / А. С. Федосик, В. Н. Белявина // Белорусы / отв. ред.: В. К. Бондарчик, Р. А. Григорьева, М. Ф. Пилипенко. – М., 1998. – С. 416–422.

328. Фэстываль маладосці і дружбы // ЛіМ. – 1957. – 3 ліп. – С. 2.

329. Фольклор и художественная самодеятельность / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) ; отв. ред. Н. В. Новиков. – Л. : Наука, 1968. – 232 с.

330. *Халитов, Р. Ф.* Татарские народные инструменты : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Р. Ф. Халитов ; М-во культуры Узбекской ССР, Ин-т искусствознания. – Ташкент, 1987. – 16 с.

331. *Холопова, В.* Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. – М. : Сов. композитор, 1990. – 350 с.

332. *Хорнбостель, Э. М. фон* Систематика музыкальных инструментов / Э. М. фон Хорнбостель, К. Закс // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и материалов : в 2 ч. – М., 1987. – Ч. 1. – С. 229–261.

333. *Церашковіч, П. У.* Беларусы / П. У. Церашковіч // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т / П. У. Церашковіч, І. У. Чаквін. – Мінск, 1993. – Т. 1. – С. 464–481.

334. *Цішчанка, І. К.* Да народных вытокаў: Збіранне і вывучэнне фальклору ў 50–60-я гады XIX ст. / І. К. Цішчанка ; АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – 248 с.

335. *Чабан, В. А.* Белорусская баянная школа: становление, развитие, современное состояние (1930–2000-е гг.) : автореф. ... дис. д-ра искусствоведения: 17.00.02 / В. А. Чабан : БГАМ. – Минск, 2013. – 42 с.

336. *Чебоксаров, Н. Н.* Народы, расы, культуры / Н. Н. Чебоксаров, И. А. Чебоксарова. – М. : Наука, 1971. – 256 с.

337. *Чисталев, П. И.* Коми народные музыкальные инструменты : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / П. И. Чисталев ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1974. – 16 с.

338. *Чистов, К. В.* Народные традиции и фольклор: Очерки теории / К. В. Чистов ; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – Л. : Наука, 1986. – 304 с.

339. *Чурко, Ю. М.* Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск : Полымя, 1999. – 224 с.

340. *Шевчук, С. И.* Развитие фольклористики в северо-западных областях Украины (1800–1987) : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09 / С. И. Шевчук ; Киев. гос. ун-т им. Т. Г. Шевченко. – Киев, 1991. – 19 с.

341. *Шейн, П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. Т. 1–3. – СПб. : Тип. Акад. наук, 1887–1902. – Т. 1, ч. 1 : Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – СПб., 1887. – 586 с. : нот.

342. *Шейн, П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. Т. 1–3. – СПб. : Тип. Акад. наук, 1887–1902. – Т. 3 : Описание жилищ, одежды, пищи, занятий; препровождение времени, игры, верования, обычное право, чародейство, колдовство, знахарство, лечение болезней, средства от напастей, поверья, суеверья, приметы и т.д. – СПб., 1902. – 535 с.

343. *Шендрик, Д. З.* Распределение населения Верхнего Поднепровья и Белоруссии по территории, его этнографический состав, быт и культура / Д. З. Шендрик, М. В. Довнар-Запольский // Россия. Полное географическое описание нашего Отечества. – СПб., 1905. – Т. 9 : Верхнее Поднепровье и Белоруссия. – С. 126–227.

344. *Шимкевич, П. П.* Материалы для изучения шаманства у гольдов / П. П. Шимкевич // Записки Приморского отделения Русского географического общества. – Хабаровск : [Б. и.], 1896. – Т. 2, вып. 1. – С. 239–154.

345. *Шпилевский, П. М.* Путешествие по Полесью и Белорусскому краю / П. М. Шпилевский. – СПб., 1853. – 242 с.

346. *Шренк, А.* О народах Амурского края в историко-географическом, антрополого-географическом и антрополого-этнографическом отношениях / А. Шренк // Известия Вост-Сиб. отд. Имп. Рус. геогр. о-ва. – 1882. – Т. 13, № 3. – С. 10–36.

347. Штокман, Э. Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике (HANDBUCH) / Э. Штокман // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и материалов : в 2 ч. – М., 1987. – Ч. 1. – С. 39–55.

348. Шчарбак, В. Вялікі майстар у галіне народнай музыкі / В. Шчарбак // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі : рэсп. міжвед. зб. навук. прац. – Мінск, 1993. – Вып. 12. – С. 77–85.

349. Щербо, Т. А. О претворении национальной традиции в концертных жанрах музыки для цимбал / Т. А. Щербо // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : респ. межвед. сб. науч. тр. – Минск, 1984. – Вып. 3. – С. 42–46.

350. Эльшек, О. Стилиевые типы народной инструментальной музыки в Словакии / О. Эльшек // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и материалов : в 2 ч. – М., 1987. – Ч. 1. – С. 68–105.

351. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэд.кал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1984–1987. – 5 т.

352. Эремич, И. Очерки Белорусского Полесья / И. Эремич. – Вильна : Тип. М. Ромма, 1868. – 89 с.

353. Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 576 с.

354. Юбилейный сборник в честь Всеволода Федоровича Миллера, изданный его учениками и почитателями / под ред. Н. А. Янчука. – М. : А. В. Васильев, 1900. – 367 с.

355. Яканюк, Н. П. Артыст, музыкант, пачынальнік. Да 85-годдзя з дня нараджэння заснавальніка Беларус. дзярж. аркестра нар. інструментаў Д. Захара / Н. П. Яканюк // ЛіМ. – 1984. – 10 лют. – С. 13.

356. Якелайтис, В. В. Праздники песни в Литве : расшир. автореф. монографии «Праздники песни в Литве», представленной на соискание ученой степени канд. пед. наук по спец. «культурно-просветительная работа» / В. В. Якелайтис. – № 13736 / Ленингр. ин-т культуры им. Н. К. Крупской. – Л., 1971. – 42 с.

357. Якименко, Т. С. Предпосылки этномузыкалогической мысли и утверждение музыкальной фольклористики в конце XIX – начале XX в. / Т. С. Якименко // Белорусская этномузыкалогия: Очерки истории (XIX–XX вв.). – Минск, 1997. – С. 9–22.

358. Якобсон, П. М. Психология художественного творчества / П. М. Якобсон. – М. : Знание, 1971. – 48 с.

359. Яконюк, Н. П. Проблемы формирования национального оркестрового стиля в музыке для белорусского оркестра народных инструментов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Н. П. Яконюк ; Гос. консерватория ЛитССР. – Вильнюс, 1988. – 24 с.

360. Яконюк, Н. П. Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк. – Минск : БГУ культуры, 2001. – 269 с.

361. Ямпольский, А. И. О методе работы с учениками / А. И. Ямпольский // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. – М., 1968. – С. 8–12.

362. Янчук, Н. А. По Минской губернии: Заметки из поездки в 1896 г. / Н. А. Янчук. – М. : Тип. А. Левенсон и К., 1889. – 130 с. : нот. – Прил. : Белорусские песни Минской губернии.

363. Яремко Б. И. Музыка троистая / Б. И. Яремко // Восточнославянский фольклор : сл. науч. и народ. терминологии. – Минск, 1993. – С. 158–159.

364. Becker, H. Historische und Systematische Aspekte der Instrumentenkunde / H. Becker // *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*. – Stockholm, 1972. – Bd. I. – S. 185–198.

365. Dräger, Hans-Heinz. Instrumentenkunde / Hans-Heinz Dräger // *Musik in Geschichte und Gegenwart*. – Kassel, 1957. – Bd. VI. – S. 1276–1299.

366. Elschek, O. Zur Typologie der Volksmusikinstrumente / O. Elschek, E. Stockmann // *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*. – Stockholm, 1969. – Bd. 1. – S. 12–24.

367. Gerson-Kivi, E. Migrations and Mutations of Oriental Folk Instruments / E. Gerson-Kivi // *Journal of IFMC*. – 1952. – Vol. IV. – P. 16–19.

368. Mahillon, V. Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Vol. I–V / V. Mahillon. – Bruxelles, 1893–1922. – V vol.

369. Noll, G. Musikalische Volkskunde heute / G. Noll // *Zeitschrift für Volkskunde*. – 1990. – Bd. II. – S. 250–253.

370. Stockmann, E. Zum Terminus «Volksmusikinstrument» / E. Stockmann // *Forschungen und Fortschritte*. – Berlin, 1961. – S. 337–340.

371. Stockmann, D. Das Problem der Transkription in der Musikethnologische Forschung / D. Stockmann // *Deutsche Jahrbuch für Volkskunde*. – Berlin, 1966. – Bd. XII. – S. 207–242.

372. Strajnar, J. Ein slovenisches Instrumental Ensemble in Resia / J. Strajnar // *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*. – Stockholm, 1972. – Bd. 2. – S. 158–162.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Классификация белорусских народных музыкальных инструментов

Инструменты	Общая характеристика			
	материал	конструктивные особенности	вибратор (источник звука)	возбудитель (звукоизвлечение)
1	2	3	4	5
1. Аэрофоны (духовые инструменты)				
<i>1.1. Свободные аэрофоны с ленточным прерывателем</i>				
<i>Берестяная пленка</i>	Кора березы	Продольная пленка	Всасывание воздуха	Колебание пленки
<i>Лист дерева</i>	Листья березы, груши, сирени, липы	Один или два листа	Дутье воздуха между верхней губой и поверхностью листа	Высота звука зависит от силы воздушной струи
<i>Стебель травы</i>	Трава	Расщепленный стебель травы из двух пластинок образует щель	Под воздействием воздуха во время колебания щель периодически закрывается	Звуки извлекаются с двумя – тремя тонами
<i>1.2. Духовые с язычковым прерывателем</i>				
<i>Жалейка</i>	Солома (рожь)	Соударяемые язычки	Сжимаемый воздух	Язычковый прерыватель
<i>Жалейка</i>	Камыш	Камышовая трубочка	Сжимаемый воздух	Язычковый прерыватель
<i>Жалейка</i>	Дерево, эбонит, рог	Ствол жалейки с роговым растробом	Колеблющийся воздух	Язычковый прерыватель
<i>Хорум</i>	Дерево, рог, тыква	Тыква надевается на жалейку со стороны пищика	Прерыватель приводится в движение с участием воздуха	Язычковый прерыватель
<i>Дуда в виде козла, гуся, лебедя</i>	Кожа животных	Жалейка и бурдон, кожаный мешок	Наполняемый воздухом мешок (накопитель) и колебания воздушного столба	Язычковый прерыватель

1	2	3	4	5
Кларнет	Эбонит, дерево	Пять частей: мундштук, бонок, верхнее колено, нижнее колено, раструб	Сжимаемый воздух	Язычковый прерыватель (трость)
<i>1.3. Аэрофоны с проскакивающим язычком (пневматические)</i>				
Гармоника	Дерево, металл и ткань	Однорядные, двухрядные, трехрядные, позже четырехрядные	Нагнетание воздуха мехом через металлические пластинки	Проскакивающий язычок
<i>1.4. Аэрофоны флейтовые</i>				
Окарина	Глина	Поперечная губная флейта	Через отверстия свистка направляется струя воздуха	Колебание струи воздуха
Белорусская дудка	Различные породы дерева, чаще клен	Схожа по конструкции с русской свирелью и украинской сопилкой	Сжатая струя воздуха	Колебание струи воздуха в свистковом отверстии
Парные дудки	Дерево	Конструкция такой дудки объединяет два инструмента в одно целое	Струя воздуха прерывается закрытием – открытием отверстия пальцем	Колебание струи воздуха в свистковом отверстии
Дудка без игровых отверстий	Дерево	Продольный звуковой канал с открытым отверстием внизу	Поток воздуха прерывается указательным пальцем	Звукоизвлечение зависит от силы вдвухаемого воздуха
Дудка поршневая	Дерево	Поршневка не имеет игровых отверстий, имеет звуковой канал	Прямое вдвухание воздуха в отверстие. Поток воздуха прерывается поршнем	Движением поршня вниз – вверх изменяется высота звучания
Брелка	Дерево	Тип гобоя с двойным пищиком	Сжатая струя воздуха	Колебание язычка
Соловей	Дерево и металл	Гильза припаяна к квадратной подставке, а к резервуару припаян металлический свисток	Гильза наполнена водой, в свисток вдвухается воздух	Колебание воздуха в свистке с водой, издаются высокие звуки
<i>1.5. Аэрофоны мундштучные</i>				
Рог	Рога животных, дерево, древесная кора, металл	Мундштук вырезается в верхней его части. Отсутствуют игровые отверстия	Столб воздуха, приводимого в колебание	Отверстие для вдвухания, расположенное в направлении овальной оси

1	2	3	4	5
<i>Труба</i>	Дерево (ель, клен, осина, ольха, верба)	Труба преимущественно конической формы, мундштук вставляется в узкий конец трубы, которая не имеет игровых отверстий	Струя воздуха, благодаря движению губ исполнителя подводится толчкообразно к столбу воздуха	Изменения высоты звуков происходят способом передувания
2. Хордофоны (струнные инструменты)				
<i>Скрипка</i>	Дерево	Инструмент состоит из одного струноносителя и резонаторного корпуса	Четыре струны натянуты между двумя неподвижными точками	Фрикционный способ извлечения звука смычком
<i>Гудок (смык)</i>	Дерево	Шейка – рукоятка посажена в резонаторный ящик	Три струны лежат на одной горизонтальной плоскости и при игре на них должны звучать одновременно	Фрикционный способ извлечения звука луковидным смычком
<i>Колесная лира</i>	Дерево и металл	Инструмент с механическим устройством с применением небольшого вращающегося колеса, плоский, резонаторный ящик овальной формы с клавишным механизмом	Четыре струны, три из них звучащие, две верхние мелодические	Фрикционное (путем трения) звукоизвлечение при помощи вращающегося колеса
<i>Басетля</i>	Дерево	Смычковый струнный инструмент. Его можно сравнить с виолончелью. Басетля бывает трехструнная (соль, ре, ля) и четырехструнная (до, соль, ре, ля)	Натянутые 3 или 4 струны между точками	Фрикционный способ звукоизвлечения
<i>Цитра</i>	Дерево и металл	Дощечные цитры с резонаторным ящиком, плоский ящик преимущественно треугольной формы	Несколько струн натянуты между неподвижными точками	Щипковое звукоизвлечение – щипком или плектром (роговой или черепковой пластиной)

Продолжение таблицы

1	2	3	4	5
Балалайка	Дерево и металл	Лопатка с металлическими колками, на грифе расположены лады, корпус является резонатором, на нем подставка для струн	Натянутая струна между двумя точками	Звуки извлекаются пальцами, изредка используется медиатор
Цимбалы	Дерево и металл	Старинный музыкальный инструмент (называвшийся у древних греков кимвалом) представляет собой струнодержатель с металлическими струнами	Натянутые струны, ударяемые молоточками	Звук извлекается щипком и ударом
Гусли	Дерево, металл	Гусли бывают трех видов: клавишные, щипковые, звончатые. Все виды конструкции гуслей сходны между собой по своему устройству	Количество звуков соответствует количеству натянутых струн	Звук извлекается путем защипывания струн пальцами обеих рук
3. Идиофоны (самозвучащие инструменты)				
3.1. Соударяемые встряхиваемые, скребковые. Колотки, рогаши, ложки, тарелки, угольник, брусочки, билы, звонки, трещотки, чугушки, маслобойки, сковороды, коса, подносы, печные заслонки, ведра, тазы, пряник (для стирки белья), утюг				
	Все перечисленные самозвучащие инструменты изготавливаются из дерева, металла и ржаной соломы (брусочки)	Конструкция самозвучащих инструментов в основном хозяйственно-прикладная	Инструмент приводится в колебание путем удара	Извлечение звуков происходит путем отдельных разграниченных ударов по тому или иному инструменту
<i>3.2. Язычково-щипковые идиофоны</i>				
Варган	Металл	Язычки, т. е. прикрепленные за один конец пластинки, находятся внутри рамки, а ртом пользуются как резонатором	Колебание язычка в резонаторе рта	Рот играет роль резонатора

1	2	3	4	5
4. Мембранофоны (ударные фрикционные инструменты)				
<i>4.1. Ударные мембранофоны</i>				
<i>Бубен</i>	Кожа, дерево, металл	Деревянный или металлический круглый корпус, на который с одной стороны натягивается мембрана из кожи	Источник звука – туго натянутая мембрана	Звукоизвлечение происходит ударом по мембране, встряхиванием и фрикционным движением большого пальца
<i>Барабан ударный, двухсторонний с тарелками</i>	Кожа, кож-заменитель, пластмассовая пленка и дерево	Двухсторонний барабан. Он имеет две используемые для ударов перепонки и тарелки	Источник звука – туго натянутые перепонки, по которым ударяют колотушкой или правой рукой	Звук извлекается ударами колотушек по перепонкам и по тарелке
<i>4.2. Свободные мерлитоны</i>				
<i>Гребень</i>	Дерево и бумажная пленка	Гребень для чесания льна	Легкое дутье ртом	Звук извлекается при помощи колебания бумажной пленки в гребне
<i>4.3. Фрикционные мерлитоны</i>				
<i>Пила</i>	Металл	Обычная бытовая двуручная пила	Движения смычка по тыльной стороне пилы, возможное ударение палочкой	Фрикционное звукоизвлечение колебание имитирует электрогитару

Цель предложенной нами классификации народных музыкальных инструментов Беларуси – дать их краткое описание с учетом использования в современных ансамблях, а главное, отразить эволюцию инструментария, произошедшую в результате перехода инструментов из чисто этнографического бытования в ситуацию изменившейся современной социокультурной среды. Известно, что народные музыкальные инструменты, сохранившись в качестве «генной памяти» былой всеобъемлющей устной традиции, живут в настоящее время в совершенно разных качествах. Формы их функционирования простираются от аутентичного бытования в сельской среде до использования в самодеятельных коллективах, сопровождающих различные концерты и национальные празднества, и до жанрообразующего элемента в профессиональном, фольклорно ориентированном музыкальном искусстве.

**Коллекция гармоник и духовых народных инструментов
Белорусского государственного университета
культуры и искусств**



М. И. Слизкий,
создатель коллекции гармоник











Репертуар ансамбля народных инструментов
«Беларускія ўзоры» (ноты)

1 Allegro Экспромт Н. Щеглов
Инстр. Н. Шейбак

Флейта

Баян I

Баян II

Баян III

М. Барабан

Цимбалы I

Цимбалы II

Скрипки I

Скрипки II

Виолончель

К - Бас

2

This musical score is arranged in a system of ten staves. The top staff is a vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a quarter rest, followed by a half note G4, and then a series of rests. The second staff is a vocal line with a treble clef, starting with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a melodic phrase of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This phrase is marked with a piano (*p*) dynamic and is followed by a slur. The third staff is a vocal line with a treble clef, starting with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a series of rests. The fourth staff is a piano accompaniment for the right hand, starting with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a series of chords. The fifth staff is a piano accompaniment for the left hand, starting with a quarter note G3, followed by a half note A3, and then a series of chords. The sixth staff is a vocal line with a treble clef, starting with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a melodic phrase of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This phrase is marked with a piano (*p*) dynamic and is followed by a slur. The seventh staff is a vocal line with a treble clef, starting with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a series of rests. The eighth staff is a piano accompaniment for the right hand, starting with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a series of chords. The ninth staff is a piano accompaniment for the left hand, starting with a quarter note G3, followed by a half note A3, and then a series of chords. The tenth staff is a piano accompaniment for the left hand, starting with a quarter note G3, followed by a half note A3, and then a series of chords. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). A large watermark 'МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЦЕНТР' is visible across the page.

This image shows a page of musical notation, likely for a piano and voice piece. The score is arranged in systems. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The fourth system features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The fifth system continues the vocal line and piano accompaniment. The sixth system shows the piano accompaniment with a grand staff. The seventh system features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The eighth system continues the vocal line and piano accompaniment. A large, diagonal watermark reading "РЕПОЗИТОРИУМ БГУИР" is overlaid across the center of the page.

Музыкальный нотный лист, состоящий из 11 систем стaves. Включает вокальную партию и фортепианное сопровождение. Водяной знак «РЕПОЗИТОРИЙ БГУЖИ» наклонно перекрывает часть нот.

This musical score is arranged in a system of ten staves. The first staff is a grand staff (treble and bass clefs) with rests. The second and third staves are vocal lines in treble clef. The fourth and fifth staves are piano accompaniment in grand staff. The sixth and seventh staves are vocal lines in treble clef. The eighth and ninth staves are piano accompaniment in grand staff. The tenth staff is a bass line in bass clef. The score is divided into measures with time signatures of 2/4 and 4/4. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). There are also some markings that look like 'V' or 'M' above notes in the final staff.

This musical score consists of several systems of staves. The first system includes a single treble clef staff with notes and rests, marked with a forte *ff* dynamic and a *diminuendo* instruction. The second system features two treble clef staves with similar notation and a *ff* dynamic. The third system is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom, containing a simple harmonic accompaniment. The fourth system is another grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom, featuring a triplet of eighth notes in both hands, marked with a *ff* dynamic. The fifth system is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom, containing a complex rhythmic pattern of eighth notes in both hands, also marked with a *ff* dynamic. The sixth system is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom, continuing the complex rhythmic pattern in both hands, marked with a *ff* dynamic.

1

The musical score is arranged in four systems. The first system contains five staves: the top two are treble clef, the third is a grand staff (treble and bass clef), and the bottom two are treble clef. The second system has two staves, both treble clef. The third system has two staves, both treble clef. The fourth system has one staff, bass clef. A large watermark 'РЕПОЗИТОРИЙ БУКМ' is overlaid diagonally across the page. Dynamics include 'mf' and 'f'.

diminuendo

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

This musical score consists of seven systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a more complex accompaniment. The third system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex accompaniment. The fourth system consists of two empty staves. The fifth system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex accompaniment. The sixth system consists of two empty staves. The seventh system has a bass clef staff with a complex accompaniment. A large watermark 'РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ' is overlaid diagonally across the page.

The image shows a page of musical notation with several staves. At the top right, there is a boxed number '2'. The first staff is a treble clef with a dynamic marking of *mf*. The second staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a dynamic marking of *mf*. The third staff is a treble clef with a dynamic marking of *mf*. The fourth staff is a bass clef. The fifth and sixth staves are grand staves (treble and bass clefs) with dynamic markings of *mf*. The seventh and eighth staves are empty. The ninth staff is a bass clef with a dynamic marking of *mf*. A large watermark 'РЕПОЗИТОРИУМ БГУКМ' is overlaid diagonally across the page.

This musical score is written for piano and consists of several systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a trill (tr) and a dynamic marking of *mf*. The second system features a treble clef staff with a sixteenth-note scale-like passage, a dynamic marking of *mf*, and a finger number '6'. The third system shows a treble clef staff with a dynamic marking of *mf*. The fourth system contains a treble clef staff with a melodic line and a dynamic marking of *f*. The fifth system includes a treble clef staff with a dynamic marking of *f* and a *mp* marking. The sixth system features a treble clef staff with a dynamic marking of *f* and a *mp* marking. The seventh system includes a bass clef staff with a dynamic marking of *mp*. The eighth system features a bass clef staff with a dynamic marking of *mp*. A large watermark 'РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ' is overlaid diagonally across the score.

This image shows a page of musical notation for a string quartet. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. It consists of four staves, each representing a different instrument: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings are *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). A trill (tr) is indicated in the first staff. A large, semi-transparent watermark reading "РЕПОЗИТОРИЙ БУКІА" is overlaid diagonally across the page.

Певуче 1

The first system of the musical score consists of five staves. The first staff is a treble clef with a 6/4 time signature, containing a whole note chord. The second staff is a treble clef with a 6/4 time signature, containing a melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sixteenth-note pair. The third staff is a treble clef with a 6/4 time signature, containing a melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sixteenth-note pair. The fourth staff is a treble clef with a 6/4 time signature, containing a melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sixteenth-note pair. The fifth staff is a treble clef with a 6/4 time signature, containing a whole note chord. The time signature changes to 3/4 at the beginning of the second measure.

Певуче 1

The second system of the musical score consists of six staves. The first staff is a treble clef with a 6/4 time signature, containing a whole note chord. The second staff is a treble clef with a 6/4 time signature, containing a whole note chord. The third staff is a treble clef with a 6/4 time signature, containing a melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sixteenth-note pair. The fourth staff is a treble clef with a 6/4 time signature, containing a melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sixteenth-note pair. The fifth staff is a bass clef with a 6/4 time signature, containing a whole note chord. The sixth staff is a bass clef with a 6/4 time signature, containing a whole note chord. The time signature changes to 3/4 at the beginning of the second measure. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

This musical score is arranged in two systems. The first system consists of four staves: the top two are treble clefs, the third is a guitar staff with a treble clef and a G-clef, and the fourth is a bass clef. The second system consists of six staves: the top two are treble clefs, the third is a guitar staff with a treble clef and a G-clef, the fourth is a bass clef, the fifth is a vocal line with a treble clef, and the sixth is a bass clef. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. A large watermark 'РЕПОЗИТОРИЙ БУККИ' is overlaid diagonally across the page.

This image shows a page of musical notation for guitar. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of several systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a whole rest, a second treble clef staff with a whole rest, a third treble clef staff with chords, and a fourth treble clef staff with a melodic line starting on a half note G4 and marked with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The second system contains two treble clef staves with melodic lines. The third system includes two empty treble clef staves, a bass clef staff with a melodic line, and another bass clef staff with a rhythmic accompaniment of quarter notes. A large, diagonal watermark reading "РЕПОЗИТОРИЙ БУККИ" is overlaid across the center of the page.

2

mp

2

mp

mp

mp

**Фестиваль современной христианской культуры
«Благовест»**



**ПЕРВЫЙ ГОРОДСКОЙ
ФЕСТИВАЛЬ СОВРЕМЕННОЙ
ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
«БЛАГОВЕСТ»
ПРОВОДИТСЯ В Г. ЖИНСКОЕ
ПО БЛАГОСЛОВЕНИЮ
ВЫСОКОПРЕСВЯЩЕННИШЕГО
ФИЛАРСТА
МИТРОПОЛИТА ЖИНСКОГО И СЛУЦКОГО,
ПАТРИАРШЕГО ЭКЗАРХА
БЕЛАРУСИ**



1-й городской фестиваль современной христианской музыки "Благовест" проводится в г. Минске с целью выявления и поддержки исполнителей христианской музыки, духовно-нравственного воспитания молодежи. Он призван объединить усилия учреждений образования, культуры и церковных организаций в возрождении христианских традиций.

Подобная акция стала возможной в рамках проекта реализации совместной Программы сотрудничества министерств и ведомств Республики Беларусь и Белорусской Православной Церкви. Инициаторами фестиваля выступили Информационное агентство Белорусской Православной Церкви, Министерство культуры РБ, Комитет образования Мингорисполкома, ГУ "Минскконцерт".

Оргкомитет 1-го городского фестиваля современной музыки "Благовест" представлен ведущими государственными и церковными деятелями столицы. С января по февраль 2006 г. прошли отборочные туры конкурсов фестиваля.

Профессиональное жюри в составе известных государственных и общественных деятелей, народных и заслуженных артистов РБ, представителей духовенства, композиторов и поэтов рассмотрело заявки более 300 творческих коллективов и индивидуальных исполнителей: оркестры, хоры, инструментальные и вокальные ансамбли, солисты-вокалисты и исполнители на различных музыкальных инструментах. Это 2700 участников.

Организаторы фестиваля надеются, что консолидация всех заинтересованных сил принесет положительный результат.

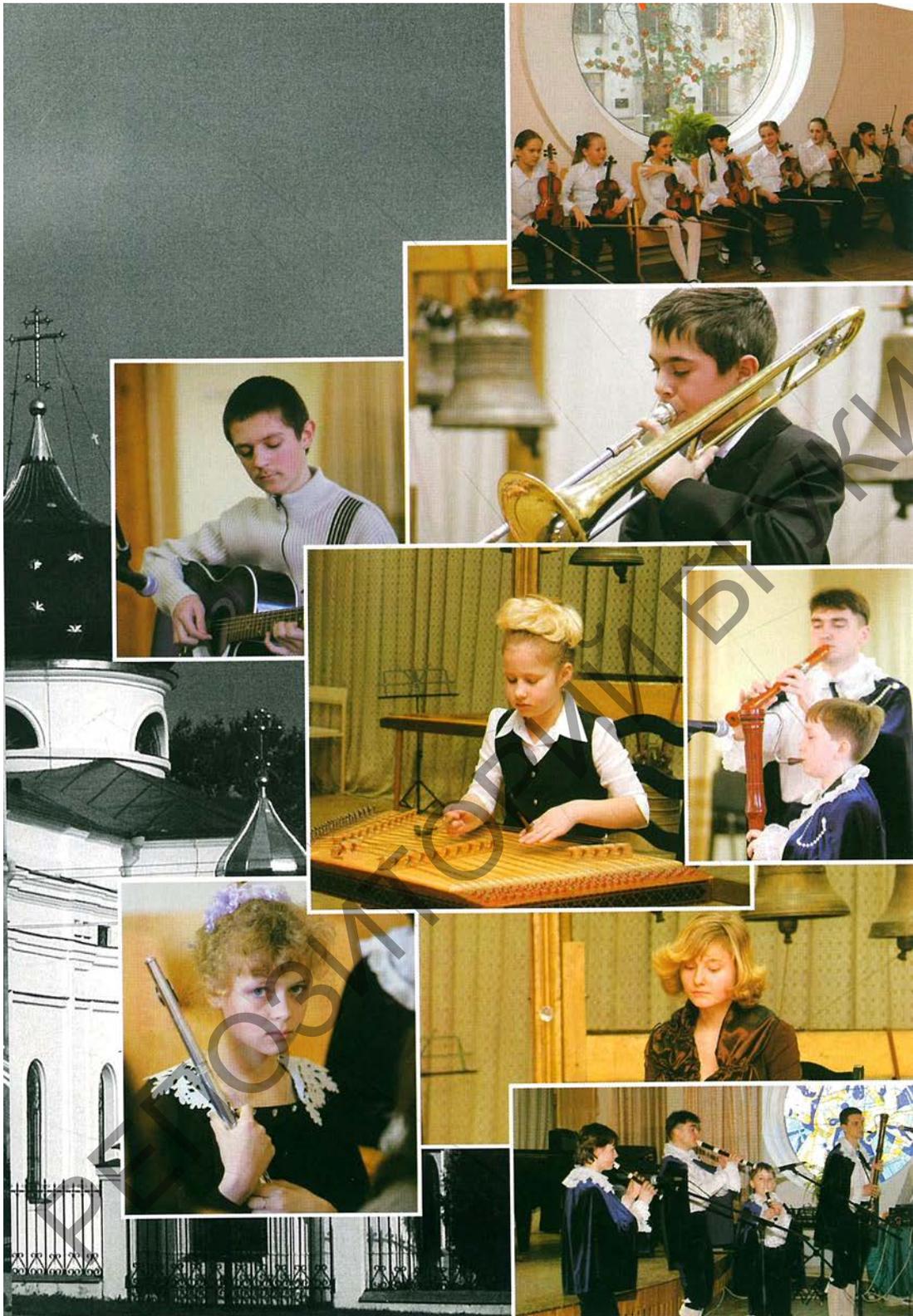
Фестивальные мероприятия возродят лучшие христианские традиции средствами современной музыкальной культуры, появится возможность поддержать талантливых исполнителей современной христианской музыки и в целом способствовать духовно-нравственному оздоровлению музыкальной культуры христианскими ценностями.

*Могдалова Т.Н., Художественный руководитель
фестиваля "Благовест"*

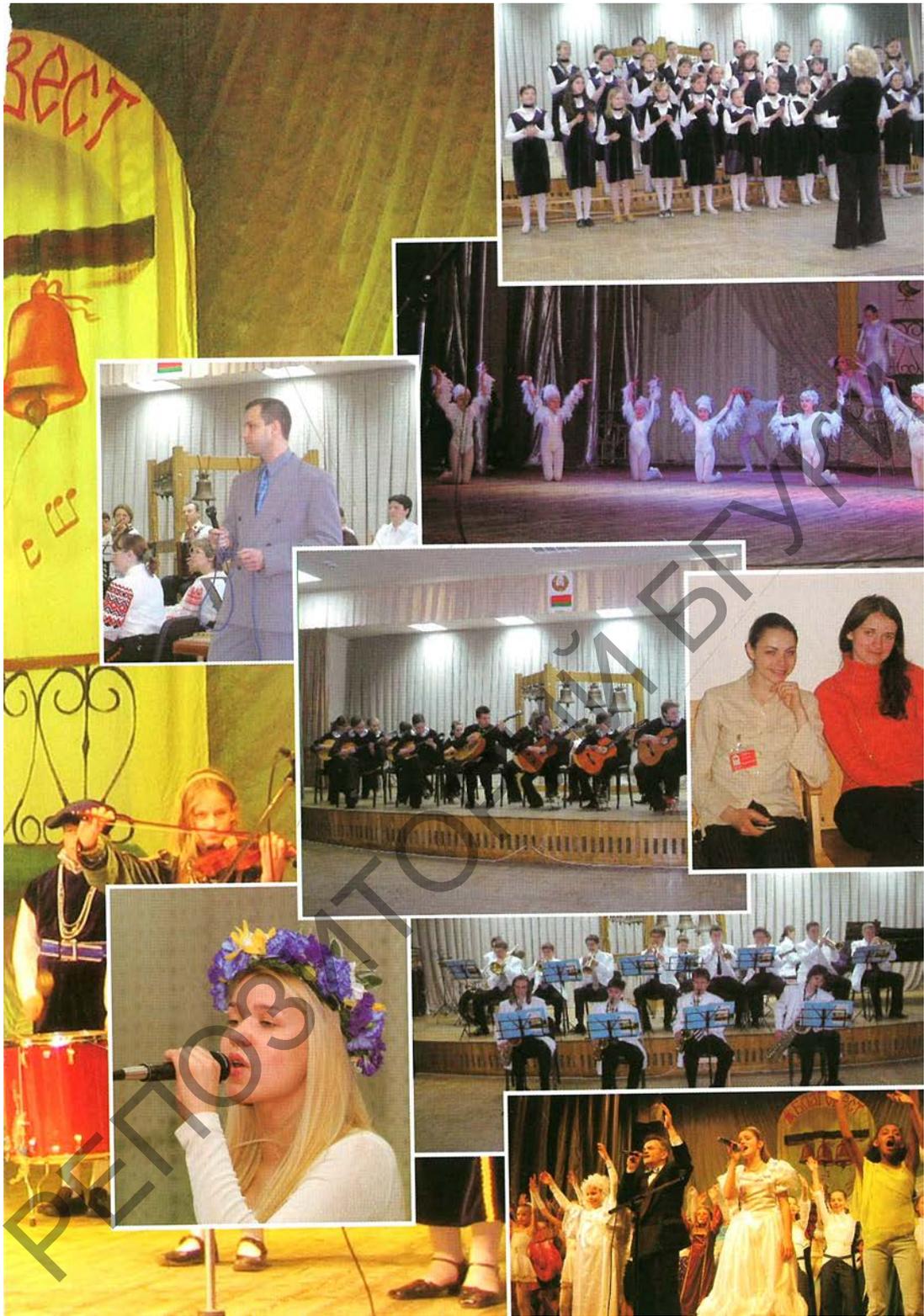












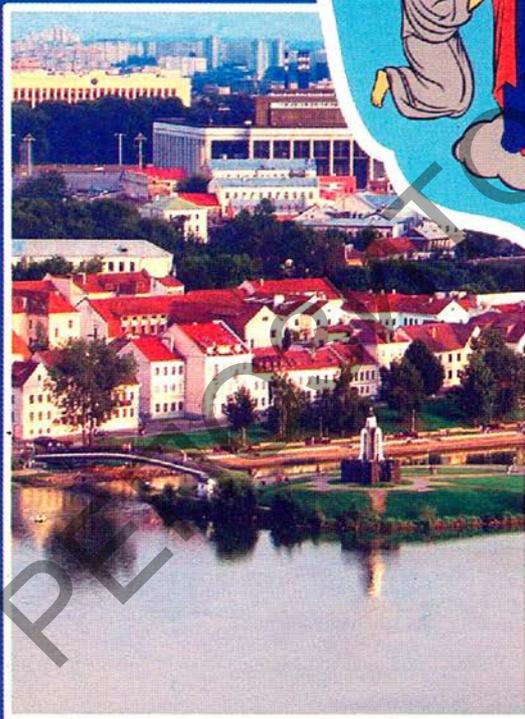


III-й фестиваль инструментальной музыки



Музыкальный калейдоскоп столицы







УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ МИНГОРИСПОЛКОМА
ГОСУДАРСТВЕННОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ «МИНСКОНЦЕРТ»

III фестиваль инструментальной музыки

Музыкальный калейдоскоп столицы

В ПРОГРАММЕ:

19 ноября 2006 г. **Концерт-открытие фестиваля**
15-00

Дворец культуры и спорта железнодорожников
(ул. Чкалова, 7)

25 ноября 2006 г. **Праздник «Мінскі гармонік-2006»**
15-00

Дворец культуры Минского автозавода
(Партизанский пр-т, 117-а)

3 декабря 2006 г. **Конкурсные выступления**
14-00 (солисты, ансамбли, оркестры)

Дворец культуры и спорта железнодорожников
(ул. Чкалова, 7)

10 декабря 2006 г. **Церемония награждения**
16-00 **и гала-концерт фестиваля**

Дворец культуры и спорта железнодорожников
(ул. Чкалова, 7)



Уважаемые друзья, коллеги!

Традиционный фестиваль инструментального искусства «Музыкальный калейдоскоп столицы» уже обрёл свои приметные черты, психологическую атмосферу, которая дарует участникам и слушателям ощущение радости духовного бытия и счастья общения с прекрасной музыкой.

Уже в третий раз музыканты продемонстрируют профессиональное мастерство и устремленность к новым творческим вершинам.

Фестиваль - одна из эффективных форм организации и проведения подлинно массовых мероприятий и весьма действенный способ смотра достижений музыкального искусства.

Бережное отношение к традициям, любовь к национальной культуре и искусству, гордость причастности к ним, понимание музыки как средства не только эстетического, но и этического - вот те составляющие, которыми руководствуются истинно интеллигентные музыканты.

Организаторы фестиваля - деятели опытные и знающие, а главное - влюблённые и преданные своему призванию, поставили перед собой значимые цели: использовать массовый народный праздник как вдохновенный стимул для дальнейшего развития инструментального музыкального искусства; продолжить поиск новых форм и содержания развития музыкальной культуры и искусства; способствовать открытию новых дарований, обогащению репертуарной литературы, заинтересованному вниманию к художественным возможностям других коллективов; расширению географии и состава участников будущих творческих форумов; стремлению к профессиональному и духовному совершенствованию.

Знаменательным событием III городского фестиваля «Музыкальный калейдоскоп столицы» является участие в нем профессиональных музыкальных коллективов, что, несомненно, окажет самое благоприятное воздействие на духовную и эстетическую жизнедеятельность исполнительского уровня любительского искусства.

Искренне желаю участникам фестиваля смелее и решительнее проявлять инициативу, фантазию, энтузиазм, увлеченно предаваться любимому жанру, вселять в сердца и души слушателей любовь к истинной музыке.

Выражаю уверенность, что это серьёзно поможет сделать богаче, содержательнее и полнее музыкальную жизнь нашей любимой столицы.

Доброго пути и больших творческих успехов тебе, фестиваль!

Председатель жюри фестиваля,
профессор БГАМ,
заслуженный деятель искусств РБ,
заслуженный деятель культуры РБ

М.Г. Солопов



Члены Жюри



Бортновский
Вячеслав Викторович

*Профессор БГУ
культуры и искусств,
директор концертных залов
Белгосфилармонии*



Елецкая
Татьяна Викторовна

*Доцент кафедры струнно-
народных инструментов БГАМ,
лауреат всесоюзных конкурсов*



Лысенков
Федор Николаевич

*Старший преподаватель кафедры
народно-инструментального творчества
БГУ культуры и искусств*



Новиков
Виктор Александрович

*Доцент кафедры духовой музыки
БГУ культуры и искусств*



Федоров
Александр Владимирович

*Доцент кафедры духовой музыки
БГУ культуры и искусств,
засл. артист РБ,
дирижер концертного оркестра
«Немига» ГУ «Минскконцерт»*

Волоткович
Виктор Михайлович

*Доцент БГУ культуры
и искусств, зам. декана
по творческой работе
факультета музыкального
искусства*



Зеленин
Вячеслав Михайлович

Профессор БГАМ



Мишуров
Геннадий Сергеевич

*Профессор БГУ культуры
и искусств,
доктор искусствоведения*



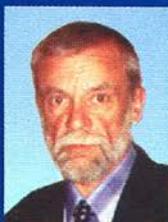
Осмоловская
Галина Викторовна

*Профессор БГАМ,
засл. артистка РБ,
председатель ассоциации
Белорусских домристов
и мандолинистов*



Щербак
Валентин Михайлович

*кандидат искусствоведения,
доцент БГАМ*





















**Кафедра духовой музыки
Белорусского государственного университета
культуры и искусств – участник фестиваля
искусств «Арт-мажор»**



Александр Кремко, дирижер Национального академического народного оркестра Республики Беларусь им. И. Жиновича, заслуженный артист Республики Беларусь, композитор, доцент Белорусского государственного университета культуры и искусств



Ансамбль трубачей «Festivo» под управлением А. Л. Коротеева
на концерте в БГУКИ



Ансамбль ударников под руководством А. Н. Сапегы



Дуэт трубачей из капеллы белорусских народных духовых инструментов «Гуды» им. В. Н. Грома.
Руководитель И. А. Мангушев



Концертный оркестр духовых и ударных инструментов «Светоч».
Дирижер А. В. Федоров



Белорусский народный оркестр.
Художественный руководитель и дирижер, доцент
В. М. Волоткович



Оркестр русских народных инструментов.
Художественный руководитель и дирижер, доцент
С. С. Оводок

Научное издание

Мишуров Геннадий Сергеевич

**БЕЛОРУССКИЕ НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Монография

Редактор О. М. Соколова
Технический редактор Л. Н. Мельник

Подписано в печать 09.11.2016. Формат 60x84 ¹/₈.
Бумага офисная. Цифровая печать.
Усл. печ. л. 42,31. Уч.-изд. л. 28,97. Тираж 100 экз. Заказ 198.

Издатель и полиграфическое исполнение:
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.