

## БЕЛАРУСКІЯ АКАДЭМІЧНЫЯ НАРОДНЫЯ МУЗЫЧНЫЯ ІНСТРУМЕНТЫ Ў ІНСТРУМЕНТАЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВЕ: МУЗЫЧНАЯ ЭСТЭТЫКА І СОЦЫУМ

*Упершыню даследуюцца месца і роля беларускіх акадэмічных народных інструментаў у сістэме культуры ў шматлікіх сацыяльна-культурных узаемасувязях, асэнсоўваюцца гістарычныя перадумовы ў змене сацыяльнага статусу народных інструментаў і музычнай сімволікі ў культуры і мастацтве. Вызначаецца спецыфіка акадэмічных народных інструментаў у сістэме культуры. Аналізуюцца іх змястоўныя характарыстыкі, гукавы інструментальны комплекс, гукаідэал інструментаў і тэмбр як “этнічны код” у нацыянальнай культуры і мастацтве.*

XX ст. адметнае росквітам народнай інструментальнай культуры, адраджэннем старажытных інструментаў, іх уплывам на працэс сацыяльнай і этнічнай ідэнтыфікацыі ў грамадстве, культуры і мастацтве.

Актуальнасць даследавання беларускіх народных акадэмічных інструментаў увасобілася ў наступным: укараненні ў выканальніцкую практыку мадыфікаваных беларускіх народных акадэмічных інструментаў; росквіце творчай дзейнасці традыцыйных і прафесійных майстроў і музыкантаў; стварэнні прафесійных і самадзейных фальклорных калектываў, сеткі навучальных і культурна-асветных устаноў; развіцці жанру народна-аркестравай музыкі; уплыве нацыянальных тэмбраў інструментаў на фарміраванне аркестравага стылю музыкі беларускіх кампазітараў.

XX ст. акрэсліла новую эру ў эвалюцыі народнай інструментальнай культуры, якая вызначылася засваеннем еўрапейскага вопыту ў культуры і мастацтве, што знайшло сваё ўвасабленне ў мадыфікацыі беларускіх народных інструментаў. “У канцы стагоддзя адбываецца змена акцэнтаў у засваенні народных традыцый у бок спасціжэння нацыянальных вытокаў” [11, с. 5]. Асаблівасці функцыянавання акадэмічных народных інструментаў у сістэме музычнай акадэмічнай культуры паўплывалі на фарміраванне новых эстэтычных крытэрыяў, гукаідэалу акадэмічных народных інструментаў.

Эвалюцыйныя працэсы ў народнай інструментальнай культуры былі прадвызначаны ўсім папярэднім гісторыка-культурным развіццём. У нетрах аднаго гістарычнага перыяду фарміраваліся перадумовы новых кірункаў у музычнай культуры і мастацтве. Па меры ўзмацнення кантактаў двух тыпаў культур (акадэмічнай і традыцыйнай) адбываюцца працэсы інтанацыйных пераўтварэнняў. Стылявое абагачэнне прафесійнай аркестравай музыкі “фальклорным каларытам” было ў значнай ступені абумоўлена ўкараненнем у музычную культуру беларускіх акадэмічных інструментаў, што ўвасобілі сабой “інтуітыўнае ці асэнсаванае нацыянальнае самазахаванне культуры” [1, с. 51].

Усе гэтыя з’явы сведчаць аб тым, што ў культурнай прасторы XX ст. сфарміраваўся новы пласт – акадэмічная народная інструментальная культура. Вызначальнымі крытэрыямі выступаюць акадэмічныя беларускія народныя інструменты, што кадзіруюць тып культуры, нацыянальныя рысы музычнага мастацтва і існуюць самастойна адносна традыцыйнай культуры.

Мэта артыкула – прааналізаваць спецыфіку беларускіх акадэмічных народных інструментаў на сацыяльным, культуралагічным і музычна-стылявым узроўнях. Намі ставяцца наступныя задачы:

1) вызначыць месца і ролю мадыфікаваных народных інструментаў у сістэме культуры і мастацтва;

2) сфармуляваць эстэтычныя крытэрыі гукаідэалу, адзначыць спецыфіку гукавога інструментальнага комплексу, змястоўныя характарыстыкі акадэмічных народных інструментаў;

3) прааналізаваць эксперымент па рэалізацыі гукаідэалу акадэмічных народных інструментаў ва ўмовах аркестравага выканаўства.

Фарміраванне нацыянальнай адметнасці беларускіх народных інструментаў у музычнай культуры XX ст. адбывалася ў кантэксце сацыяльна-палітычных і гісторыка-

культурных працэсаў. За гэты перыяд у аркестравай культуры сфарміраваліся тыпалагічныя з’явы і яўныя рысы фальклорнай стылістыкі. Гэта ўвасобілася ў тэмбрах акадэмічных народных інструментаў як “этнічных гукавых кодах”, што працягваюць знешнія сувязі з сучаснай традыцыйнай культурай. На думку нямецкага даследчыка К. Рэнігарда, народны інструмент “можа даць ключ да разумення стылю народа” [цыт. па: 9, с. 5].

Так, у канцы ХХ ст. адбыўся новы віток у засваенні старажытных народных інструментаў і музыкі, спасціжэнні нацыянальных вытокаў. Гэта стварыла падставы для сістэмнага аналізу тыпалагічных з’яў у сучаснай культуры Беларусі.

Культура кожнага народа этнічна запраграмавана. Народныя акадэмічныя музычныя інструменты з’яўляюцца этнічна асэнсаванымі “знакамі”, што адлюстроўваюць адпаведны этап развіцця этнасу як культурнай супольнасці, кадзіруюць з’явы фалькларызму ў сучаснай культуры. Народны музычны інструмент з’яўляецца цэнтральным элементам народнай інструментальнай акадэмічнай культуры, што складае неад’емную частку цэласнай поліэлементнай сістэмы нацыянальнай музычнай культуры. Усе яе ўзроўні знаходзяцца паміж сабой у цесных узаемасувязях. Характар узаемадзеяння дакладна рэгламентаваны тыпам культуры (традыцыйнай ці акадэмічнай). Пераемнасць увасабляецца ў форме захавання і перадачы традыцый (вусна ці пісьмова), эстэтычных ідэалах, выканаўстве на народных інструментах, якія ажыццяўляюць сувязь культуры з музычным мастацтвам. Акадэмічныя народныя інструменты ўвасабляюць сабой прадукт новай фармацыі ў развіцці народнай інструментальнай культуры і мастацтва, што працягваюць знешнія сувязі з сучаснай традыцыйнай культурай. “Па меры развіцця фалькларызму адбываецца працэс інтанацыйных пераўтварэнняў” [11, с. 5].

Гэтыя з’явы спрыялі адраджэнню духоўных каштоўнасцей народа ў непарыўнай сувязі з традыцыямі. Па словах расійскага інструментазнаўца І. Маціеўскага, музычныя інструменты ўдзельнічаюць у працэсе музычнага развіцця культуры і традыцый. “Музычныя інструменты ў гэтым сэнсе з’яўляюцца своеасаблівымі помнікамі, што фіксуюць традыцыйную беспісьмовую музыку” [6, с. 13]. Ён падкрэслівае, што “эвалюцыя музычнага мыслення, зараджэнне і развіццё новых формаў функцыянавання інструментаў з’яўляюцца прычынай змяненняў, якія адбываюцца: удасканаленне, рэканструкцыя традыцыйных інструментаў і з’яўленне новых” [6, с. 14].

Відавочна, што акадэмічныя народныя інструменты ўвасобілі не толькі новую эстэтыку, але і новыя ідэі, і новае светаадчуванне народа. “Для шырокага кола еўрапейскіх культур галоўным матывам звароту да фальклору стала палітычная запатрабаванасць нацыянальнага самаўвасаблення, абумоўленага нацыянальна-адраджэнчымі працэсамі, актывізацыяй нацыянальна-вызваленчай барацьбы этнасаў, у рамках якой фалькларызм набывае значэнне палітычнай акцыі” [1, с. 30]. Новы сацыяльны строй грамадства пасля рэвалюцыі 1917 г. вызначыў новы тып культуры і мастацтва, што спрыяла фарміраванню новага стылю ў народнай інструментальнай культуры. “Змена музычнага сімвала (як і іншых сімвалаў) звязана з сацыяльна-палітычнымі пераменамі, мастацкімі кірункамі ў культуры” [11, с. 20]. Акадэмічныя народныя інструменты ў ХХ ст. сталі музычнымі сімваламі ў нацыянальнай культуры, крыніцай стылявога аднаўлення ў музыцы. “Стыль гэта не толькі сукупнасць тых ці іншых фармальных прымет, не толькі ідэалогія, што вызначае гэтыя фармальныя прыметы, але і тое палажэнне, што дадзены стиль займае ў мастацтве і гісторыі мастацтва” [5, с. 187]. Акадэмічныя народныя інструменты занялі ганаровае месца ў жыцці народа, сталі “этнічнымі кодамі” ў музычным мастацтве рэспублікі. У працэсе гістарычнага развіцця пашыралася палітра нацыянальных гукавых сімвалаў – ад цымбалаў да траістай музыкі.

“З’яўленне на грамадска-культурнай арэне новых музычных сімвалаў вызначаецца сацыяльна-культурнымі і палітычнымі ўмовамі ў грамадстве і культуры. У сацыяльным жыцці – зместам нацыянальнай ідэі, яе сувяззю (ці разрывам) з нацыянальнымі вытокамі. У культурным жыцці – мастацкімі кірункамі, музычнымі тэндэнцыямі” [11, с. 22]. Новы сацыяльны статус народных інструментаў непарыўна злучаны з новымі эстэтычнымі ідэаламі. У выніку з’явіліся мадыфікаваныя народныя інструменты. “Сімвал ўвасабляецца праз тэмбр інструмента і звязаны з музыкай свайго часу” [11, с. 22]. Гэтыя з’явы адрадзіліся ў новых жанрах: музыка для белару-скага акадэмічнага народнага аркестра,

творы для цымбалаў і фальклорных ансамбляў, інструментальных капэл тыпу траістай музыкі.

“Кожнаму тыпу культуры адпавядаюць разнастайныя тыпы меласу, рытмікі, формы, ладагукарадных сістэм, інструментарыя” [8, с. 397]. Гэта ўплывае на музычна-стылявую спецыфіку і ўвасабляецца ў гукаідэале акадэмічных народных інструментаў, выканальніцкай стылістыцы, музычных характарыстыках элементаў гуку. “Музычны гук – “найменшы структурны элемент музычнага твора” [8, с. 200]. Музычныя элементы гуку народных інструментаў (вышыня, гучнасць, тэмбр і інш.) утвараюць гукавы інструментальны комплекс (ГІК)), што кадзіруе якасныя характарыстыкі інструментальнага тэмбру, каларыту, яго акустычна-фізічныя якасці на трох узроўнях. Першы, марфалагічны, вызначае якасныя характарыстыкі гуку, якія запраграмаваны ў канструкцыі інструмента, спецыфіцы гуказдабывання (смык, плектар, палачка, струмень паветра і інш.). Нацыянальны гукаідэал інструмента закадзіраваны ў матэрыялах і канструкцыі, адметнасцях гуказдабывання, форме, памерах інструмента і інш. Напрыклад, для атрымання ў дудкі лёгкага празрыстага “сіпу” патрэбна, каб стоўп паветра рассякаўся аб зрэз у “галасніку” крыху вышэй сярэдзіны (інфармацыя майстра А. Еўдакімава).

На фарміраванне ГІК уплываюць выканальніцкая спецыфіка, музычная стылістыка інструментаў, яны адкрываюць новыя інтанацыйна-вобразныя і каларыстычныя адценні, што абуджаюць прыроду спрадвечнага гукаідэалу інструмента ў новай якасці – акадэмічнай эстэтыцы гуку. Гукаідэал інструмента – гэта музычна-слыхавыя ўяўленні пра якасна гукавыя, тэмбравыя і музычна-эстэтычныя ўласцівасці музычнага гуку ў працэсе выканання [1, с. 116].

Другі ўзровень, музычна-акустычны, ён звязаны з даводкай усіх элементаў музычнага гуку. Настройка інструмента ажыццяўляецца пад камертон (ля першай актавы – 220–240 х/сек). Музычна-акустычны ўзровень звязаны з тэхналагічнымі і акустычнымі параметрамі і рэзаніруючымі ўласцівасцямі гуку, што абумоўлены якасцю матэрыялаў, дасканалай апрацоўкай, уласцівасцямі, што фарміруюць ГІК па канонах акадэмічнай эстэтыкі.

Трэці ўзровень – выканальніцкі гукаідэал, што выяўляецца ў майстэрстве музыканта праз прыёмы ігры і сродкі музычнай выразнасці. Гукаідэал інструмента існуе на двух узроўнях: ідэальна – у музычна-слыхавых уяўленнях і рэальна – у працэсе выканання. Кожны ўзровень і элемент сістэмы мэтанакіравана працуюць на ўвасабленне нацыянальных тэмбрава-гукавых характарыстык інструмента, вобразнага строю музыкі. “Адбываецца” вопыт абагульнення элементаў гэтай мовы ў новую стадыю музычнага ўсведамлення”, што ўвасабляе сэнс “сапраўднасці інтанацыі”, г. зн. тону – “спрадвечнага амаладжэння музыкі” (Б. Асафьеў) [2, с. 28]. Здзяйсняецца працэс пераінтанавання народнага гукаідэалу ў канонах акадэмічнай эстэтыкі.

Эстэтычныя і акустычныя характарыстыкі музычнага гуку дакладна рэгламентаваны тыпам культуры. “Адрозніваюцца тыпы культур, і тады супрацьстаянне стыляў з’яўляецца вынікам гэтых адметнасцей” [3, с. 25].

Першыя эксперыменты па мадыфікацыі беларускіх народных інструментаў, пераінтанаванні старажытных ладоў у храматычны лад і агульнай рэканструкцыі цымбалаў (стварэнне сямействаў – прымы, альт, бас) былі распачаты Д. Захарам і К. Сушкевічам яшчэ ў даваенны перыяд. “Адным са шляхоў падобнага аднаўлення стала ўзаемадзеянне традыцый нацыянальнага фальклору і акадэмічнага музычнага мастацтва [13, с. 13]. У пасляваенны час В. Крайко вырабляў мадыфікаваныя дудкі і ліры. Гэты вопыт працягнулі майстры У. Пузыня, У. Жукоўскі, В. Пратасевіч, М. Скрамблевіч, В. Кульпін. Мадыфікацыю акарыяў здзейсніў Д. Гром.

У працэсе выканальніцкай практыкі шліфаваліся музычна-акустычныя якасці інструментаў. Навукова-практычныя эксперыменты па даследаванні нацыянальна-характэрных адметнасцей гукаідэалу беларускіх народных інструментаў праводзіліся і музыкантамі. Так, І. Жыновічам былі зафіксаваны разнастайныя строі народных цымбалаў, мясцовыя варыянты дыятанічных цымбалаў, якія паводле класіфікацыі І. Жыновіча маюць некалькі тыпаў строяў: ладавы (дыятанічны), ладавы з храматызмамі ў верхнім рэгістры, ладавы храматычны ў нізкім рэгістры, няпоўны храматычны з ладавым, цэлатонны і інш. [4, с. 52]. Цэлатонны, як і іншыя, быў зафіксаваны і аўтарам гэтага

артыкула ў экспедыцыях 1988 – 1998 гг. у Пастаўскім раёне Віцебскай вобласці і Мядзельскім раёне Мінскай вобласці [10, с. 108–110]. Агульны дыяпазон народных цымбалаў ахоплівае дзве з паловай актавы. Неабходна дадаць, што з навукова-практычнага боку сабраныя матэрыялы сведчаць яшчэ і пра традыцыйныя варыянты тэсітур народных цымбалаў: высокая, сярэдняя і нізкая (паводле народнай тэрміналогіі), што сугучна ідэі варыянтнасці каларыту груп у цымбальным аркестры (прымы, альт, бас).

Тэмбр з’яўляецца абагульняючай характарыстыкай музычнага гуку. «Гэтыя працэсы можна відавочна назіраць у беларускім народным інструментальным мастацтве ў такой самабытнай з’яве, як “траістая музыка”» [7, с. 178]. Наш творчы эксперымент ажыццяўляўся на арыгінальных сачыненнях для капэлы тыпу “траістая музыка”. Укараненне ў аркестр “Спадчына” (БДУ культуры і мастацтваў) драўляна-духавай групы як асноўнай (а не эпизадычнай) паставіла задачу строю. Галоўная ўвага была засяроджана на інтанаванні і гуказдабыванні, спалучэнні строяў дуды і сямейства дудак, усіх груп аркестра. Беларускімі кампазітарамі напісаны сачыненні для інструментальнага складу траістай музыкі: А. Рашчынскім (“Калядныя ігрышчы”), У. Кур’янам (“Капыльскія дудары”), В. Войцікам (“Беларуская вечарынка”), В. Кузняцовам (“Трасуха” і “Веснавыя забаўкі” – першы твор для сола дуды з капэлай “траістая музыка”), М. Сіратой (канцэртная п’еса “Кавалі”, “Купалачка”) і інш. [12, с. 6–8].

У выніку шматгадовай даследчай, экспедыцыйнай і выканальніцкай дзейнасці, супрацоўніцтва з майстрамі былі зроблены наступныя вывады: павелічэнне дыяпазону дудак абумоўлена прыёмамі ігры; закрыццё адтулін напалову ўзбагачае гукарады паўтонамі; існуюць два гукарады аэрафонаў: па канструкцыі інструмента і выканальніцкі (варыянты аплікатуры); дынамічныя градацыі выконваюцца шляхам пераходу на *f* – у высокую тэсітуру і на *p* – у нізкую; на фарміраванне тэмбру ўплываюць памеры галасніка: чым шырэйшы галаснік, тым ярчэйшы гук, чым вузейшы, тым больш высокіх абертонаў. Зрэз у галасніку ўплывае на абертонавы рад. Чым больш востры зрэз, тым больш высокіх абертонаў. Струмень паветра павінен рассякацца на сярэдзіне аб зрэз галасніка, у такім выпадку гук будзе больш яркі; калі струмень паветра крышачку змясціць уверх, то гук будзе цішэйшым, але больш пяшчотным; памяншэнне свістковай шчыліны і галасніка стварае вібрацыю гуку; адлегласць паміж галасніком і першай адтулінай уплывае на дыяпазон інструмента; пашырэнне галоўкі дудкі павялічвае дыяпазон першага гуку на паўтон [11, с. 147]. Інтанацыйныя і тэмбравыя сугуччы абумоўлены традыцыямі вырабу. У сувязі з гэтым інструменты ў групе павінны быць ад аднаго майстра.

Можна зрабіць выснову, што ў працэсе гістарычнага развіцця адбываліся змена эстэтычных ідэалаў у культуры і мастацтве, сацыяльнае і эстэтычнае пераасэнсаванне народных музычных ідэалаў. Беларускія народныя акадэмічныя інструменты сталі своеасаблівымі помнікамі музычнай культуры, у якіх закадзіраваны этнагенез музычных традыцый. Асаблівасці функцыянавання народных музычных інструментаў у сістэме культуры праграміруюць спецыфіку іх гукаідэалу і ўвасабляюць новы тып музычнага мыслення. Тэмбры беларускіх інструментаў становяцца “этнічнымі сімваламі” нацыянальнай культуры і мастацтва.

1. *Антоневич, В. А.* Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором / В. А. Антоневич. – Мн.: Бел. акад. музыки, 1999. – 270 с.

2. *Асафьев, Б.* О русской песенности / Б. Асафьев // Б. Асафьев о народной музыке / сост. и вступ. статья И. Земцовского, А. Кунанбаевой. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.

3. *Друскин, М.* Зарубежная музыкальная историография: учеб. пособие / М. Друскин. – М.: Музыка, 1994. – 94 с.

4. *Жинович, И.* Белорусские цимбалы / И. Жинович // Научно-метод. записки Белорусской государственной консерватории. – Мн.: Бел. гос. ун-т, 1958. – 359 с.

5. *Лихачев, Д. С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили / Д. С. Лихачев. – Л.: Наука и просвещение, 1973. – 254 с.

6. *Мацневский, И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 6–38.

7. *Мишуrow, Г. И.* Беларуское народна-інструментальнае іскусства: традыцыі і савременнасць / Г. С. Мишуrow. – Мн.: Бел. гос. ун-т культуры, 2002. – 299 с.
8. *Музыкальный энциклопедический словарь* / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.
9. *Надина, И. Д.* Беларускія народныя музыкальныя інструменты / И. Д. Надина. – Мн.: Навука і тэхніка, 1978. – 142 с.
10. *Скорабагатчанка, А. В.* Народная інструментальная культура Беларускага Паазер'я / А. В. Скорабагатчанка. – Мн.: Беларуская навука, 1997. – 470 с.
11. *Скорабагатчанка, А. В.* Беларускія народныя музычныя інструменты XX стагоддзя / А. В. Скорабагатчанка. – Мн.: Беларуская навука, 2001. – 380 с.
12. *Чэбан, І.* Хай прыходзяць кампазітары / І. Чэбан // Мастацтва. – 1987. – № 1.
13. *Яконюк, Н. П.* Народна-інструментальная культура пісьменнай традыцыі в Беларусі: опыт системнага аналіза / Н. П. Яконюк. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 2002. – 266 с.
14. *Danlig, E.* Computerowa symulacja melodii ludowicych eksperyment / E. Danlig // Muzyka. – Rok XXXVIII. – № 3–4. – С. 150–151.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ