

здесь усиливается коллективным сотворчеством, получением хорошего результата путем усилий всех, коллективной работой над произведением.

Вокально-хоровая самодеятельность, как и другие виды самодеятельного творчества, организуется и направляется профессионалами культурно-просветительной работы, методическими организациями, призванными вести координационно-исследовательскую работу, стимулировать деятельность разных вокально-хоровых коллективов.

Эффективность нравственно-эстетического воздействия хора на личность участника определяется следующими факторами:

- степенью удовлетворенности исполнительской и музыкально-познавательной деятельностью в хоре;
- идейно-художественным содержанием репертуара, положительным отношением к нему участников и возможностью “самим” выбрать и исполнить хоровое произведение;
- осознанием общественной значимости занятий хоровой самодеятельностью и выработкой в этой связи необходимых личностных качеств.

Н.Е. Мицуль

ЦИМБАЛЫ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

XIV - XVI стст. - период перехода от средневековой культуры к культуре нового времени. Образование городов, развитие торговли и ремесленничества оказали влияние на формирование музыкальной культуры, вызвали переосмысление ее социального статуса. Общему расцвету музыкального искусства способствовали изобретение нотопечатания, становление мажорно-минорной ладовой системы, зарождение фактуры гомофонного типа, развитие музыкально – теоретической мысли, достижения в области создания и конструирования инструментов.

Цимбалы в течение этого периода являлись выразителями музыкальных интересов общественных кругов в сельском и городском быту, в церковном обиходе и светской музыке. Проникновению их в культуру господствующего класса способствовали звукотехнические качества, удовлетворяющие взыскательным требованиям того времени, предъявляемым к музыкальным инструментам. Цимбалы с их доступностью, легкостью в обучении соответствовали практическим и музыкально-эстетическим запросам, что содействовало их выделению среди других инструментов. В популяризации цимбал особое значение сыграл щипковый инструмент лютня, получивший с XIV в. широкое распространение. Объединение этих двух инструментов, близ-

ких по тембру в музыкальной практике, давало возможность большому привлечению интереса к цимбалам.

В XIV-XVI вв. цимбалы использовались разными слоями общества: дворянством, городским населением, сельским населением, духовенством.

В XV в. инструмент приобрел большую популярность среди всех общественных классов Бургундии (Бельгия, Франция, Швейцария). Дальнейшее распространение цимбал происходило на север в Англию, на восток в Германию, а также на юго-восток в Италию.

Особый интерес к цимбалам проявляли дворяне. Придворное общество использовало инструмент для музицирования перед дамами высшего сословия, что считалось особенно модным. Паулиринус в 1461 г. приводит характеристику инструмента как "очень сладкая гармония", хвалит слаженное и проникающее звучание¹. По его представлениям, инструмент являлся идеальным для придворной и бюргерской музыки.

Частая употребляемость инструмента, популярность его в аристократических домах повлекли за собой необходимость создания оригинальных произведений. В написании сочинений для цимбал принимали участие композиторы Дж. де Махаут, И. Киконла, Дж. Дуфай. Появление в начале XVI ст. табулатурных нотных записей также способствовали этому процессу. Исследователь Г. Гейде констатирует: "В шести дуэтах цимбалы выступали четыре раза с арфой или лютней в паре. В оставшихся случаях применялись со свирелью или блокфлейтой"². Инструмент использовался в сольной и ансамблевой игре. Исполнение инструментальной музыки носило прикладной характер: на семейных праздниках, приемах, балах.

К XVI ст., несмотря на вариантность конструкций, инструмент был сформирован и приобрел черты резонаторного ящика трапециевидной формы с натянутыми поверх него металлическими струнами. Наличие (в некоторых случаях) средней подставки, разделяющей струны в соотношении 2:3, позволило увеличить диапазон инструмента, что, следовательно, расширило его функциональные возможности.

Период с XVI по XVII в. является достаточно сложным в жизни инструмента в связи с неоднозначной оценкой со стороны дворянства и бюргерства. Причиной некоторого отступления от него служило изменение звукового идеала, предъявляемое к инструментам того времени.

Пример негативного отношения к цимбалам мы находим у Лусциниуса в книге "Музыка" (1536). Автор пишет: "Инструмент незнатный вследствие его особенного слабого звучания"³. Йохан Ф. Айзель в книге "Musieus autodidactas" высказывается следующим образом: "Этот инструмент для старьевщика, правда, не лишен некоторой привлекательности и, время от времени, употребляется для аккомпане-

мента в церковной и некоторых других видах музыки. Однако, поскольку до сих пор им слишком злоупотребляли, мы более не желаем даже думать о нем”⁴.

Таким образом, в XVI - XVII стст. возникла необходимость дальнейшего усовершенствования цимбал. Инструмент не обладал необходимыми художественно-выразительными возможностями, что отражалось на исполнительской практике. Творческая работа мастеров – исполнителей над улучшением конструкции инструмента была закономерной и имела дальнейшие последствия в развитии инструмента. Расширение диапазона осуществлялось за счет увеличения количества подставок, варьирования их месторасположения. Решение этого вопроса достигалось путем создания инструментов, с так называемой встроенной рамой. Изменению высоты звука также способствовали специальные рычаги, присоединенные к определенным струнам. Особое внимание уделялось декору инструмента и футляра, в котором он содержался. При отделке мастера использовали золото, серебро и другие металлы. Художественной росписью, в основном на пасторальные темы, украшались как корпус, так и футляр. Применялись вкрапления драгоценных камней, иногда находили употребление шелковые ленты. Старинные цимбалы являлись подлинным произведением искусства, заключали в себе практическую и эстетическую ценность. Период, хронологически обозначенный концом XVII – XVIII в., связан с именем выдающегося немецкого цимбалиста, композитора П.Гебенштрайта. Его значительность усиливается тем, что после длительного периода забвения и недооценки цимбал как сольного инструмента, он создал собственную модель, отличающуюся сильным и сочным звуком. Панталеон являлся инструментом, удовлетворявшим эстетические и художественные вкусы своего времени. И.Кунау определил его “очаровательным, после клавира самым усовершенствованным инструментом”, однако при этом отмечал исполнительские трудности технологического плана. Инструменты для П.Гебенштрайта и его учеников выполнялись мастером Г.Зильберманом при финансовой поддержке со стороны короля. К сожалению, ни один экземпляр не сохранился до нашего времени. Инструмент панталеон по праву занимает достойное место в мировой музыкальной культуре.

Велик был круг учеников П.Гебенштрайта. Исторические документы сохранили имена наиболее известных и достойных его последователей, а также сведения об их деятельности в крупных европейских городах: Г. Ноёлли – в Дрездене, М.Баер – в Гамбурге, Дж.Грюневальд – в Дармштадте, Дж.Рихтер – в Вене, Г.Гейбель – в Рюдольштадте, М.Тельман – в Вене, Дж.Б.Гумпенхубер – в С-Петербурге⁵.

Возросший интерес к цимбальному исполнительству, вызванный концертной деятельностью П.Гебенштайта и его учеников, повлек за собой создание оригинальных сочинений для цимбал. Известные итальянские композиторы К.Монца, Джомтелли, М.Чиеза написали ряд сонат для цимбал. На высоком техническом уровне представлены партии инструмента в операх, симфониях, ораториях. В испанской опере в 1753 г. во время пения примадонны использовался аккомпанемент цимбал⁶. М.Чиеза, занимая должность второго цимбалиста Миланского театра ла Скала до 1783 г., исполнял эпизодические партии. В. Глюк ввел цимбалы в партитуру оперы “Одуроченный Кади” (1761). Определенное место партии цимбал отводит зальцбургский придворный капельмейстер И.Эрнст Эберлин. К сожалению, многие из сочинений не сохранились до наших дней, так как были уничтожены во время второй мировой войны.

К XIX ст. цимбалы прочно закрепились на территориях Швейцарии в кантоне Аппенцель и Валлис, Норвегии, центральной Швеции, Англии, Чехии, Венгрии, Румынии, Украины, Беларуси, Северной Америки.

Причины, обусловившие появление инструмента на белорусских землях, а также специфика его последующего формирования неотрывно связаны с историко-культурными особенностями развития Беларуси. Время попадания цимбал на белорусские земли до сих пор остается предметом научного спора. Н.Финдейзен⁷ указывает, что инструмент завезен на территорию Беларуси евреями, поскольку в то время он был распространен в Европе среди еврейского населения. А.Гуменюк⁸ утверждает, что инструмент попал на белорусские земли через немецких феодалов, захвативших прибалтийские и славянские территории в XII-XIII вв. И.Назина⁹ высказывает предположение о возможности распространения инструмента через представителей цыганской национальности, расселившихся на территории Беларуси в XIV-XV вв. По нашему мнению, цимбалы были завезены на белорусские земли в XVI в. шляхетской молодёжью, которая проходила обучение в итальянских, французских и немецких университетах.

Изучение процесса развития цимбал в Беларуси в совокупности с предшествующей историей формирования данного инструмента является вполне закономерным и оправданным. Сходство конструкций, форм цимбал и молоточков, с помощью которых извлекается звук, а также общность форм функционирования инструмента показывают на тесные историко-культурные связи народов, населяющих ту или иную территорию. Единение исторических судеб, в частности Беларуси, Украины, Польши, а также сопредельных с ними государств, связи между которыми были наиболее стабильными и последовательными, обусловили некоторую общность в формировании музыкального инструментария, позволили рассматривать инструментарий этих наро-

дов в едином контексте. Познание пути развития инструмента во всем многообразии историко-культурных взаимовлияний отдельных национальных культур помогает глубокому изучению истории белорусских цимбал.

¹ Kunz I. Musica per Salterio. - Brno, 1993. – С. 64.

² Heyde H. Fruhgeschichte des europaischen Hackbrett (14 – 16 Gahrhunder) // Grundlagen des naturlichen Systems der Musikinstrumente. - Lpz, 1975. – С. 143.

³ Kunz L. Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei // Handbuch der europaischen volksmusik-instrumente. - Leipzig, 1974.-Serie 1.-Band 2. – С. 59 – 61.

⁴ Gohn Henry van der Meer – Brigitte Geiser, Karl-Heins Schickhaus. Das Hackbrett ein alpenlandisches Musik – instrument. - Trogen, 1975. – С. 12 – 14.

⁵ Шгелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. – JL, 1935. – С.114 – 118.

⁶ The Grove concise dictionare of Music edite by Stanley Sadie. - London, Band 5,1980. - С. 704.

⁷ Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. - М.; Л.:Гос. изд-во, Музсектор, 1928. - Т. 1. - Вып.1 - 346 с.

⁸ Гуменюк А. I. Українські народні музичні інструменти. - Київ: Наук. думка, 1967. - 243 с. з іл. і нот.

⁹ Назина И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные. – Мн., 1982.-120 с.

Т.В. Пигулевская

МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ЛИЧНОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Многообразие явлений в истории музыкальной культуры Беларуси обязывает исследователей определять их значимость, давать им объективную оценку, моделировать перспективные направления развития различных видов искусств. На сегодняшний день малоизученной является проблема подготовки исполнителей на духовых и ударных музыкальных инструментах и выявления роли музыкально-эстетического воспитания их в учебных заведениях Беларуси. Это и определило объект наших исследований.

Анализ процесса подготовки исполнителей на духовых и ударных инструментах в начальных, средних и высших учебных заведениях культуры и искусства Беларуси позволил выявить тот факт, что в этом процессе наблюдается разделение между музыкальным и эстетическим развитием обучающихся и не учитывается диалектическая связь между ними. В специальных музыкальных учебных заведениях наблюдается односторонний подход к проблеме музыкального образования, решаются лишь вопросы музыкального развития и воспитания учащихся. Преподаватели зачастую увлекаются только ближайшими целями - удачный показ результатов обучающегося на сцене (исполнение программы на академическом концерте, экзамене, перед