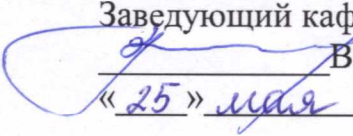


Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра духовой музыки

СОГЛАСОВАНО

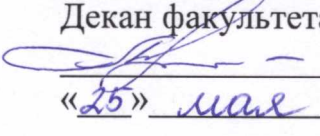
Заведующий кафедрой

 В.М. Волоткович

«25» мая 2026 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.М. Громович

«25» мая 2026 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**МИРОВАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ
ИНСТРУМЕНТАХ**

для специальности 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество, профилизации: инструментальная музыка духовая, духовые народные инструменты

Составитель С.Н.Костюченко, доцент кафедры духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства
протокол № 9 от «25» мая 2026 г.

Рецензенты:

Кафедра художественного творчества и продюсерства, ЧУО «Институт современных знаний имени А.М. Широкова»

А.Е.Кремко, Заслуженный артист Республики Беларусь, главный дирижер Национального Академического Народного оркестра им. И. Жиновича, доцент

Рассмотрено и обсуждено на заседании кафедры духовой музыки
(протокол от _____ № _____)

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	5
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	7
2.1	Конспект лекций.....	7
	Введение.....	7
	Раздел I. Народно-инструментальное искусство в традиционной культуре Беларуси.....	9
	Тема 1. Историография народно-инструментального искусства Беларуси.....	9
	Тема 2. Народно-инструментальное искусство: взаимодействие фольклора, профессионального искусства и любительского творчества.....	14
	Тема 3. Эволюция традиционного музыкального инструментария.....	23
	Раздел II. Народно-инструментальное искусство Беларуси конца XIX начала XX в.....	26
	Тема 4. Классификация белорусских народных духовых и ударных инструментов.....	26
	Тема 5. Типология ансамблей народных инструментов.....	49
	Тема 6. Бытование традиционных народных музыкальных инструментов и ансамблей.....	54
	Раздел III. Традиционные ансамбли белорусских народных музыкальных инструментов на современном этапе.....	62
	Тема 7. Народные ансамбли трюистой музыки.....	62
	Тема 8. Традиции исполнительства на народных духовых инструментах.....	69
	Тема 9. Полистилистика в народно-инструментальной музыке.....	74
	Раздел IV. Педагогические аспекты исполнительства на народных инструментах.....	77
	Тема 10. Индивидуализация музыкально-педагогического образования учащихся.....	77
	Тема 11. Организация самостоятельной работы исполнителя-инструменталиста.....	81
	Тема 12. Подготовка кадров в сфере народного инструментального творчества на современном этапе.....	85
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	91
3.1	Литература для самостоятельного изучения.....	91
3.2	Тематика семинарских занятий.....	96
3.3	Методические рекомендации по подготовке, оформлению и защите курсовых работ.....	98
3.3.1	Подготовка курсовой работы.....	98
3.3.2	Оформление текста курсовой работы.....	105
3.3.3	Примеры оформления структурных частей курсовой работы.....	110
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	118

4.1	Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов...	118
4.2	Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов.....	118
4.3	Перечень рекомендуемых средств диагностики.....	118
4.4	Тематика рефератов по учебной дисциплине «Мировая и национальная история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах».....	119
4.5	Перечень теоретических вопросов к зачету.....	119
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	122
5.1	Учебная программа	122
5.2	Учебно-методическая карта учебной дисциплины для дневной формы получения образования.....	128
5.3	Основная литература	129
5.4	Дополнительная литература	129

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Мировая и национальная история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество профилизации Духовые народные инструменты в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 08.11.2022 № 427.

Целью УМК является формирование у студентов комплексной системы историко-теоретических знаний в области исполнительства на народных духовых и ударных инструментах.

Основными задачами УМК являются:

- обеспечение повышения качества получения образования в сфере народного творчества;
- определение дидактических средств обучения, ориентированных на реализацию образовательных задач;
- расширение общего и профессионального кругозора студентов в области народно-инструментального творчества, формирование их музыкальной культуры посредством знакомства с богатым художественным опытом, который накоплен белорусской народно-инструментальной культурой письменной традиции на протяжении XX – начала XXI в.;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами историко-теоретических знаний в области народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции, методов и средств познания, обучения и самоконтроля.

УМК ориентирован на оказание помощи студентам в формировании целостного представления о духовой инструментальной культуре. Разделы, включенные в комплекс, предназначены для оптимального сопровождения образовательного процесса и формирования у студентов компетенций, необходимых для решения профессиональных задач в соответствии с современным уровнем развития народно-духового инструментально-исполнительского искусства.

Система организации форм обучения включает в себя лекционные, семинарские занятия и самостоятельную работу студентов.

Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся методологии, истории и теории исполнительства на народных инструментах, а затем в процессе самостоятельной подготовки обобщили научно-теоретический материал. Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-программная, учебно-

методическая документация, соответствующие требованиям учебной программы учреждения высшего образования.

В *теоретический* раздел УМК включён лекционный материал, основанный на материалах исследований вопросов исполнительства и педагогики ведущих специалистов в области духового искусства. В разделе освещаются вопросы развития и становления народной духовой инструментальной культуры.

Практический раздел содержит список литературы для самоподготовки студентов, структурированный по темам учебной дисциплины, вопросы к семинарскому занятию.

Раздел *контроля знаний* включает вопросы и задания для самостоятельной контролируемой работы, вопросы к зачету, перечень форм диагностики результатов учебной деятельности и рекомендации по организации самостоятельной работы студентов.

Вспомогательный раздел состоит из учебной программы и учебно-методической карты учебной дисциплины «Мировая и национальная история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах», списка литературы, рекомендуемой для самостоятельного изучения.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

ВВЕДЕНИЕ

Учебная дисциплина «Мировая и национальная история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах» занимает важное место в комплексе учебных дисциплин и является частью образовательного процесса подготовки квалифицированных специалистов в области народно-духового инструментального искусства. Содержание данной учебной дисциплины предполагает знакомство с историей возникновения духовых народных инструментов и дальнейшей эволюцией их конструкций, со становлением духового народного инструментального искусства в Западной Европе, России, Беларуси и последующим развитием народной духовой инструментальной культуры, освещает вопросы развития педагогических и исполнительских школ, знакомит студентов с лучшими музыкальными образцами для духовых инструментов крупнейших композиторов.

Учебная дисциплина «Мировая и национальная история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах» находится в тесной взаимосвязи с рядом таких учебных дисциплин, как «Оркестровая и ансамблевая литература», «История и теория дирижерского исполнительства», «Профессиональная педагогика и методика преподавания спец. дисциплин. Усвоение студентами материала по учебной дисциплине «Мировая и национальная история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах» обеспечивает теоретическую основу для дальнейшей профессиональной деятельности и формирует необходимый уровень практической подготовки будущего специалиста.

Цель учебной дисциплины – приобретение студентом необходимых историко-теоретических знаний и формирование целостного представления о духовой народной инструментальной культуре.

Задачи учебной дисциплины:

- познакомить студентов с историей возникновения и развития народных духовых инструментов;
- дать представления об основных этапах развития духовой народной инструментальной культуры;
- воспитать художественно-эстетический вкус на лучших образцах музыкальных произведений для народных духовых и ударных инструментов;
- приобрести необходимые знания по ансамблевой и оркестровой литературе для народных духовых и ударных инструментов;
- углубить знания о становлении и развитии исполнительских школ на народных духовых инструментах;
- сформировать умения использовать теоретические и практические знания в области духовой народной инструментальной культуры;

В результате изучения учебной дисциплины студент должен *знать*:

- историю возникновения, развития и усовершенствования духовых народных и ударных инструментов;
- роль духовых народных инструментов в ансамблевой и оркестровой практике;
- историю развития духового народного инструментального искусства;
- ведущих представителей духовой народной инструментальной культуры (педагогов, исполнителей, композиторов);
- лучшие образцы духовой инструментальной музыки;
- уметь:*
 - свободно ориентироваться в теоретическом и фактологическом материале;
 - использовать его для характеристики процессов, которые происходят на современном этапе в области духового народного инструментального искусства;
- владеть:*
 - рациональными методами поиска, отбора и использования информации в области истории и теории исполнительства на народных духовых инструментах;
 - практическими навыками анализа основного репертуара для духовых народных инструментов русских, белорусских и зарубежных композиторов.

РАЗДЕЛ I. НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛАРУСИ

Тема 1. Историография народно-инструментального искусства Беларуси.

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.

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 духовых инструментах, являются 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. Правомерность традиционных форм обосновывается и узаконивается фактом их существования в прошлом, а эффективность сохранения оценивается посредством точности следования принятому образцу. 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 репертуар, который используется в наше время. Традиции отражаются в самобытности народной музыкальной культуры, в том числе и народно-инструментального искусства. 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 представление об интонациях и приемах исполняемых произведений. Если говорить об исполнении наигрышей на дуде, то бурбон выполняет в основном гармоническую функцию баса, а жалейка обычно

ведет главную мелодическую линию с частым орнаментальным украшением форшлагами и трелью. Окаринае присущи специфические тембральные особенности с частым использованием глиссандирования в произведениях канителенного 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 исполняется на инструментах в сдержанном темпе, с ритмической легкостью. Исполнение не характеризуется быстрыми темпами, т. е. для него не свойственна русская молодецкая удаль. Ярko 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.

Говоря о музыкальной самобытности народно-инструментального искусства, следует отметить, что оно исторически эволюционирует, находится в постоянном движении и развитии.

Художественную культуру Беларуси с древнейших времен определяло народное искусство, а затем возникшее позже профессиональное искусство. Связь между ними была тесной, органичной как в художественном содержании, так и сточки зрения формы. Традиционное народное музыкальное искусство отличается целостностью, синкретичностью, органической связью с бытом и жизнью народа.

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».

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), содержащий характеристику нравов, обычаев, одежды, песен, плясок и даже инструментов.

В свете рассматриваемой проблемы наше внимание привлекают работы и по этномузыкознанию (более распространенный термин «этноинструментоведение»). Разнообразием инструментоведческих данных ценны издания П. В. Шейна, Н. И. Привалова, Н. Я. Никифоровского, Е. Р. Романова. 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. В. М. Беляев рассматривал эту проблему с учетом региональных особенностей. В частности, в статье «Музыкальные инструменты народов СССР» 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 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, Г. А. Гайсин, М. В. Лысенко, П. И. Чисталев, М. Ю. Балтрене), 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».

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, 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». 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».

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, соответственно, предмет самых различных наук». 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». 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». Кроме того, исследователь предлагает новый подход к функционированию белорусских народных музыкальных инструментов.

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. 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, З. Я. Можейко, Т. С. Якименко, Л. С. Мухаринская,

Т. Б. Варфоломеева, И. Д. Назина, Н. П. Яконюк. Следует отметить, что многие опубликованные работы представляют интерес для деятелей искусства и ученых самых разных профессий: композиторов, исполнителей, историков, философов, 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 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 музика» (Гуцульщина); «гудаки», «гусляші», «банди» (Закарпатье); «капелла» – в Прибалтике. Известны подобные ансамбли в Чехии, Словакии, Польше, Румынии и Болгарии [191].

Таким образом, белорусское народно-инструментальное искусство прошло длительный и сложный путь. Его художественная самобытность вызывает сегодня особый интерес.

Тема 2. 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.

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

Самодеятельность 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 самодеятельностью. Совершенствуя уровень мастерства, народные коллективы могут вырастать до профессиональных.

Следует отметить, что и сегодня в разных научных исследованиях термины «народное искусство», «народное творчество», «самодеятельное творчество», «народное любительское искусство» нередко используются как тождественные и взаимозаменяемые, хотя правомерность этого вызывает дискуссии.

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».

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.

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.

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.

Во второй половине XX в. в развитии народно-инструментального направления можно условно выделить два периода: 1950–70-е гг. и 1980 – 2000г. 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 самостоятельного народно-инструментального творчества, привлечения широких масс и выявления молодых талантов имели Первый и Второй всесоюзные фестивали самостоятельного и художественного творчества в 1975 г. и 1977 г. в Минске

Фестиваль не только явился хорошим стимулом для активизации концертно-исполнительской и просветительской работы, но и послужил толчком к организации новых самостоятельных оркестров и ансамблей. В эти фестивальные годы интенсивно развивалось коллективное самостоятельное народно-инструментальное творчество, что привело к образованию новых коллективов.

Характерной особенностью самостоятельного 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 самостоятельности, 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-просветительные 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 музыкознания, 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.

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.

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.

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 исполнительства. 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.

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 стилиевые особенности определялись авторами, которые сочиняли произведения в зависимости от творческих условий и степени развития исполнительского мастерства в определенное время.

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.

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 инструментальных 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.

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 общего 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 уникальных 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.

Тема 3. 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, необходимо 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 выделим 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», П. Гильтебрандт «Сборник памятников народного творчества в Северо-Западном крае», А. Е. Грузинский «Из этнографических наблюдений в Речицком уезде Минской губернии»).

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», работы Н. И. Привалова и др.).

Третий период (1960–2000) – время активного записывания инструментальных наигрышей и изучения бытующих в фольклорной среде инструментов.

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.), М. Ю. Балтренене (Литва, 1974 г.), М. В. Лысенко (Украина, 1977 г.), Г. А. Гайсин (Казахстан, 1986 г.), Р. Ф. Халитов (Узбекистан, 1987 г.) 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, предвосхитившая классификацию В. Маййона.

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. 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) самозвучающие (с естественной упругостью вибратора); 2) мембранные (вибратор – натянутая перепонка); 3) струнные (вибратор – струна); 4) духовые (вибратор – сжимаемый воздух). 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). Классификация Э. Хорнбостеля – К. Закса получила широкое распространение и стала наиболее употребимой 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.

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 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».

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 (вибратору), 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 звука и звукоизвлечением. При составлении классификации традиционного инструментария Беларуси учитывалось прежде всего практическое применение народных музыкальных инструментов в художественной культуре ансамблирования.

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

Тема 4. Классификация белорусских народных духовых и ударных инструментов

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.

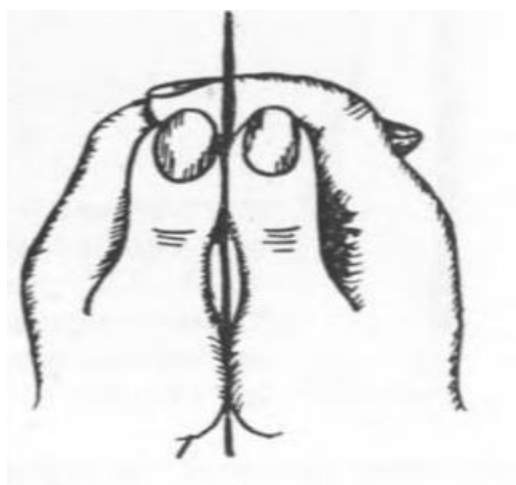


Рис. 1. Лист травы.

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 потребностью 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.



Рис. 2. Жалейка.

Соломенная жалейка – инструмент с одним соударяющимся язычком. Изготавливается любителями во время жатвы. Он носит название «соломка» или «пищик». Н. Я. Никифоровский 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».

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 удастся 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 исполнении народных ансамблей «Харошкі», «Крупіцкія музыкі», в Национальном академическом народном оркестре Республики Беларусь им. И. Жигановича 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 определение 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.



Рис. 3. Семейство жалеек.

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). Деревянные 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 вдываемого 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. 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».



Рис. 4. 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.

Инструмент хорум следует вводить в белорусский инструментарий и использовать его в концертной деятельности в сольном и ансамблевом исполнении.

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.



Рис. 5. Белорусская дуда.

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...».

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, позже Н. Е. Анимелле описывает усовершенствованную в Беларуси конструкцию, затем описание появляется у П. В. Шейна, Н. Я. Никифоровского 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 (кафедра 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.



Рис. 6. Кларнет.

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 конструктивно-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 (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. Правда, отдельные наблюдения имеются у Н. Я. Никифоровского, М. В.

Довнар-Запольского, Н. И. Привалова, 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.



Рис. 7. Окарина.

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 solo 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.



Рис. 8. Белорусская дудка.

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 звукооряда 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 па-ляванне 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 поводом 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.

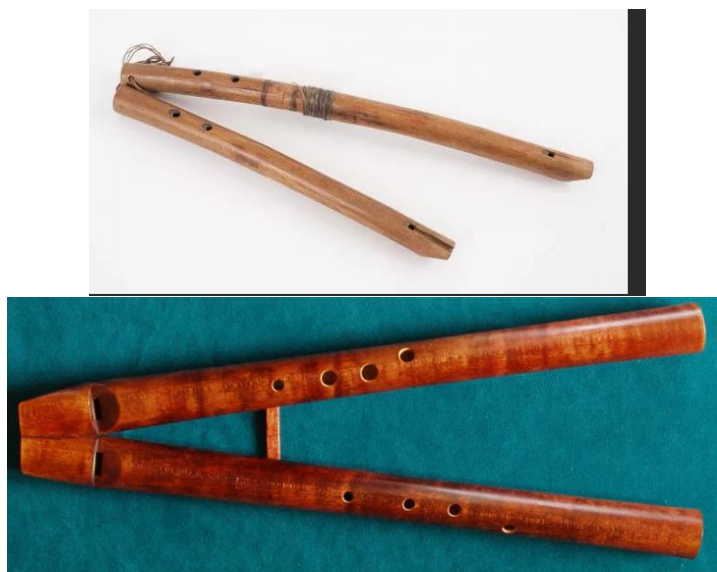


Рис. 9. Парная дудка.

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 тетрахорда, с передуванием – на октаву выше. Звуковысотное соотношение ступеней в звукоряде разных экземпляров парных дудок различно. В парных дудках преобладают мажорно-минорные тональности. В мажоре тетрахорд большой дудки – *соль, ля, си, до*, тетрахорд малой дудки – *до, ре, ми, фа*. Если закрыты все игровые

отверстия первого тетрахорда, то звучит *соль*. Если поочередно открывать каждое отверстие, то последовательно звучат *ля, си, до*. То же наблюдается и во втором тетрахорде 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.



Рис. 10. Поршневая дудка.

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. В этом случае, вероятно, речь идет о дудке без игровых отверстий, которую принято называть поршнежкой. Существует и другой вариант дудки без игровых отверстий, который отличается от поршнежки 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 звуков 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. Жиганова она введена в группу духовых инструментов заслуженным артистом Республики Беларусь А. Е. Кремко.



Рис. 11. Брелка.

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 сигналов. 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..

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.



Рис. 12. Рог.

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 швы 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)...». 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».

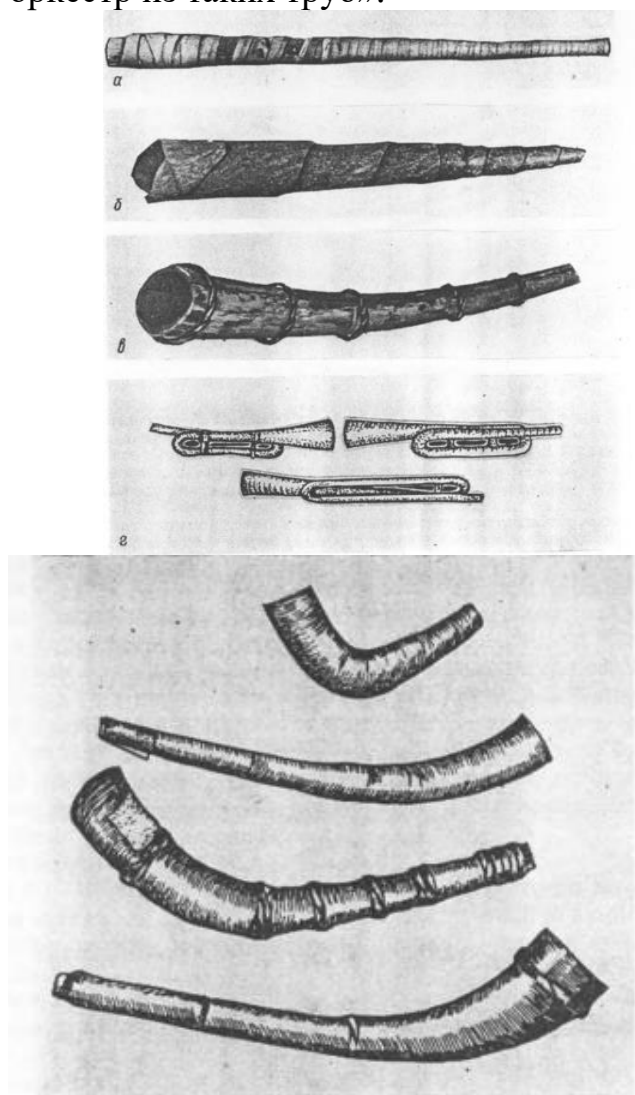


Рис. 13. Трубы. Деревянные трубы-рожки.

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.

Идиофоны (самозвучающие 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, чугуны, рогачи, маслбойки, 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 издает 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.



Рис. 14. Варган.

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.



Рис. 15. Бубен.

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.



Рис. 16. Барабан с тарелками.

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.

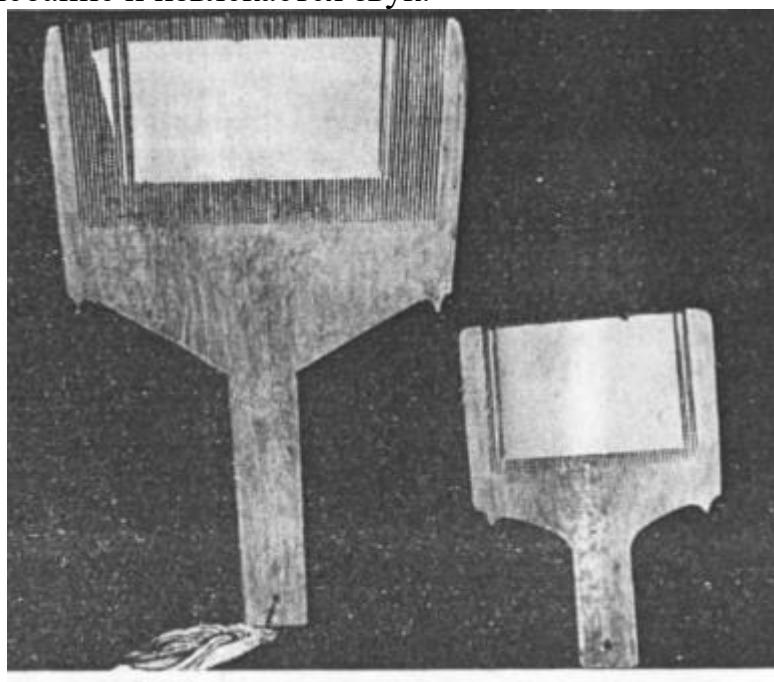


Рис. 17. Гребень

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 инструментам, 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.

Тема 5. 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.

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 неформальный 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.

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

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». 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 мед-ленного 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.

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 обертонным 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 гармоники.

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 окарины 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. «Дудка-весьялушка» описана Я. Коласам в поэме «Сымон-музыка»: «Расхінуў тут дзед халат // Ды з кішэні-бакавушкі // Выняў дудку-весьялушку». Дзед «спрытна пальцамі прабегае». А затем 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, имеющим 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. Квintет 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 эффектное 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.

Тема 6. 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 обретали 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. 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 изучению инструментария. В них и статьях очеркового характера по описанию быта белорусов содержатся определенные сведения о коллективном народно-инструментальном исполнительстве. 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. Л. 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». Такие сведения представляют большой интерес, так как проливают свет на один из наименее изученных вопросов древней народно-музыкальной культуры Беларуси.

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. 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.

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. 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».

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».

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 длиною) 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. Такая дуда дает октаву звуков простой гаммы. Музыковед В. М. Беляев приводит интересные 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. Таким образом, дуда является усовершенствованной жалейкой за счет присоединения к ней воздушного резервуара или меха из кожи 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, вдывая 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 мышкой, 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.

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, шею, 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».

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

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, дудари редко играли 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 «дудари уступили 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”».

Итак, во всех народных праздниках принимали участие скрипачи или дудари (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 выделяванием 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. 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: “Курыць, веіць мяцеліца. Чаму стары ня жэніцца? Як жа яму жаніцца? Усе будуць дзівіцца. Ух, ух, уха-ху!”».

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.

Аkkомпанирующая 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..

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». 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.

Обычаи, 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 полноправные 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.

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, дудары 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.

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 амбушюрные. 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.

РАЗДЕЛ III. ТРАДИЦИОННЫЕ АНСАМБЛИ БЕЛОРУССКИХ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Тема 7. 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 численность 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» (Вороновский 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.

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 троистая музыка. Рассмотренные нами тенденции развития традиционного инструментального творчества троистой 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 троистой музыке, к сожалению, было недостаточным. Причем некоторые из тех, кто обращался к этой музыке, считали, что троистая музыка, прежде всего характерна для Украины. Между тем троистая музыка – явление славянское, характерное и для Беларуси.

В качестве нового типа ансамбля троистой музыки на современном этапе выступает профессиональный ансамбль народной музыки «Свята».

В последние годы ансамбли троистой музыки все более расширяют составы. Прекрасным примером смешанного большого состава ансамбля троистой 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, гармоники всех тональностей, дудки, жалейки, дуды, трубы, соломки и ударно-шумовые инструменты. Особенность такого ансамбля в том, что в нем полностью сохраняется голосовое распределение инструментальных партий троистой 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 троистость. 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.

Аkkомпанемент 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 фадиез минор.

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

Ансамбли троистой 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 настоящее время получают распространение модернизированные варианты ансамблей троистой 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 троистой 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 троистой музыки «Стары Ольса» под руководством 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.

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 номеров которой дополняется гитарой и флейтой, посвящена позднему средневековью.

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 желаний 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 самостоятельном ансамбле участвуют и те, кто достаточно 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 отношениях 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 инструментального 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.

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 самодеятельности, 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 полнокровно развиваться не только ансамблевое, но и другие формы и виды народно-инструментального искусства.

Тема 8. 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. Л. 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 самодеятельной 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 наигрыш исполняют либо по очереди (один инструмент играет, у другого пауза), либо двухголосно (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. Л. Коротеев, И. А. Мангушев и др., и явилось значимым событием в истории музыкального искусства Беларуси.

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 стилеобразовании. 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 характерные 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 стилизованных 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 экспрессии. 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. Коротеева, 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. Коротеева в учебную программу введены новейшие лекционные курсы в области органологического 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. Коротеева «Функциональные и этноорганологические особенности белорусских народных духовых инструментов» и учебное пособие А. Е. Кремко «Грай, мая дудка! Канцэртныя творы для беларускіх народных духавых інструментаў». 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, гармоники, так как в истории музицирования белорусских ансамблей трюистой 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.

Тема 9. 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 стилового 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, на-правления. 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 стилеобразования с новых методологических и эстетических позиций, отмечаются особенности композиторской практики конца XX – начала XXI в.

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. композиторов, 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.

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. 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 «полистистика в народно-инструментальной музыке». В названных произведениях воплотились выразительные средства русского народного музыкального искусства. Эти уникальные произведения положили начало стремительному развитию народной музыкальной культуры.

РАЗДЕЛ IV. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Тема 10. 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». Полагаем, что нельзя категорически отвергать копирование и подражание в процессе обучения, но природную самобытность исполнитель должен обязательно развивать.

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 приобретает 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, выступлениях 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.

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».

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». 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.

Тема 11. 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.

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.

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.

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».

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». 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 инструменте, 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.

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.

Тема 12. 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 обусловливается 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». 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, хорового 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 троистой 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, просветительной 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 потребуется 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.

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 национальной 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.

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 ре-пертуаром называется «Трюістая 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 инструментовки фольклорных произведений, 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.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1. Литература для самостоятельного изучения

РАЗДЕЛ 1. НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛАРУСИ

Тема 1. Историография народно-инструментального искусства Беларуси.

1. Вульфийус, П. А. К истории музыкальной фольклористики / П. А. Вульфийус // Русская мысль о музыкальном фольклоре : материалы и документы. – М., 1979. – С. 10–72.

2. Круглов, Ю. Г. Фольклорная практика: учеб. пособие для студ. / Ю. Г. Круглов. – М. : Просвещение, 1986. – 126 с.

3. Мажэйка, З. Я. Песні Беларускага Паазер'я / З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 494 с. : ил.

4. Назина, И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты : самозвучающие, ударные, духовые / И. Д. Назина. – Минск: Наука и техника, 1979. – 144 с. : ил., нот.

5. Назина, И. Д. Становление и развитие белорусского этноинструментоведения как специальной научной дисциплины / И. Д. Назина // Белорусская этномузыкалогия : Очерк истории (XIX–XX вв.). – Минск, 1997. – С. 199–232.

6. Романов, Е. Р. Внешний быт быховского белоруса / Е. Р. Романов // Записки Сев.-Зап. отд. Императорского Русского географического общества. – Вильна, 1911. – Кн. 2. – С. 75–141.

7. 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.

Тема 2. Народно-инструментальное искусство: взаимодействие фольклора, профессионального искусства и любительского творчества.

1. Каргин, А. С. Самодеятельное художественное творчество. История. Теория. Практика : учеб. пособие / А. С. Каргин. – М. : Высш. шк., 1988. – 271 с.

2. Мишуоров, Г. С. Народно-инструментальные традиции Белоруссии XIX в. / Г. С. Мишуоров // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : респ. межвед. сб. науч. тр. – Минск, 1991. – Вып. 10. – С. 28–36.

Тема 3. Эволюция традиционного музыкального инструментария.

1. 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.

2. *Гильтебрандт, П. А.* Сборник памятников народного творчества в Северо-Западном крае / П. А. Гильтебрандт. – Вильна : Изд-во «Вилен. вестн.», 1866. – Вып. 1. – 294 с.

3. *Грузинский, А. Е.* Из этнографических наблюдений в Речицком уезде, Минской губернии / А. Е. Грузинский // Этнографическое обозрение. – 1891. – № 4. – С. 142–156.

4. *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.

5. *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.

6. 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.

РАЗДЕЛ 2. НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО БЕЛАРУСИ КОНЦА 19 – НАЧАЛА 21 В.

Тема 4. Классификация белорусских народных духовых и ударных инструментов

1. *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.

2. *Лихачев, Д. С.* Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л. : Наука, 1984. – 295 с. : ил.

3. *Назина, И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые / И. Д. Назина. – Минск : Наука и техника, 1979. – 144 с. : ил., нот.

4. *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.

5. *Ничков, Б. В.* Народные духовые инструменты в музыкальной культуре Белоруссии : метод. пособие / Б. В. Ничков ; М-во культуры БССР, РНМЦ НТ и КПР. – Минск, 1981. – 40 с.

Тема 5. Типология ансамблей народных инструментов.

1. Банин, А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А. А. Банин. – М. : Гос. респ. центр рус. фольклора, 1997. – 247 с.

2. 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.

Тема 6. Бытование традиционных народных музыкальных инструментов и ансамблей

1. Анимелле, Н. Е. Быт белорусских крестьян / Н. Е. Анимелле // Этнографический сборник, изданный Русским географическим обществом. – СПб., 1854. – Вып. 2. – С. 111–268.

2. Грузинский, А. Е. Из этнографических наблюдений в Речицком уезде, Минской губернии / А. Е. Грузинский // Этнографическое обозрение. – 1891. – № 4. – С. 142–156.

3. 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.

4. Жыновіч І. І. Ва ўспамінах сучаснікаў : зб. нарысаў / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. акадэмія музыкі ; склад. М. Р. Со-лапаў. – Мінск : Беларус. дзярж. акадэмія музыкі, 1997. – 56 с.

5. 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.

6. Назина, И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые / И. Д. Назина. – Минск : Наука и техника, 1979. – 144 с. : ил., нот.

7. 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.

8. Прывалаў, М. Народныя музычныя інструменты Беларусі / М. Прывалаў ; Ін-т беларускай культуры. – Мінск, 1928. – 39 с.

9. Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю / П. М. Шпилевский. – СПб., 1853. – 242 с.

РАЗДЕЛ 3.

ТРАДИЦИОННЫЕ АНСАМБЛИ БЕЛОРУССКИХ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Тема 7. Народные ансамбли трюистой музыки.

1. Мишуров, Г. С. Классификация ансамблей народных инструментов Беларусі / Г. С. Мишуров // Асновы мастацтва. – 2001. – № 4. – С. 83–106.

2. *Мишуrow, Г. С.* Белорусское народно-инструментальное искусство. Традиции и современность / Г. С. Мишуrow. – Минск : Беларус. гос. ун-т культуры и искусств, 2002. – 300 с.

Тема 8. Традиции исполнительства на народных духовых инструментах.

1. *Коротеев, А. Л.* Функциональные и этноорганологические особенности белорусских народных духовых инструментов / А. Л. Коротеев // X Міжнар. Кірыла-Мяфодзіеўскія 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.

2. *Крамко, А. Я.* Грай мая дудка! Канцэртныя творы для беларускіх народных духавых інструментаў : вучэб. дапам. / А. Я. Крам-ко. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2005. – 100 с.

Тема 9. Полистилистика в народно-инструментальной музыке.

1. *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.

2. *Мишуrow, Г. С.* Белорусские народные инструменты. Педагогические аспекты народно-инструментального исполнительства / Г. С. Мишуrow. – Минск : Беларус. гос. ун-т культуры и искусств, 2016. – 363 с.

3. *Холопова, В.* Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. – М. : Сов. композитор, 1990. – 350 с.

РАЗДЕЛ 4. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Тема 10. Индивидуализация музыкально-педагогического образования учащихся.

1. *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.

2. *Гофман, И.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М. : Музгиз, 1961. – 224 с.

3. *Мишуrow, Г. С.* Белорусские народные инструменты. Педагогические аспекты народно-инструментального исполнительства / Г. С. Мишуrow. – Минск : Беларус. гос. ун-т культуры и искусств, 2016. – 363 с.

4. *Станиславский, К.* Моя жизнь в искусстве / К. Станиславский. – Изд. 3-е. – М. ; Л. : Academia, 1931. – 780 с.

Тема 11. Организация самостоятельной работы исполнителя-инструменталиста.

1. *Гофман, И.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М. : Музгиз, 1961. – 224 с.

2. *Метнер, Н.* Повседневная работа пианиста и композитора / Н. Метнер. – М. : Музгиз, 1963. – 92 с.

3. *Мишуоров, Г. С.* Белорусские народные инструменты. Педагогические аспекты народно-инструментального исполнительства / Г. С. Мишуоров. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2016. – 363 с.

Тема 12. Подготовка кадров в сфере народного инструментального творчества на современном этапе.

1. *Мишуоров, Г. С.* Активные формы и методы подготовки кадров художественных специализаций / Г. С. Мишуоров // 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.

2. *Мишуоров, Г. С.* Белорусские народные инструменты. Педагогические аспекты народно-инструментального исполнительства / Г. С. Мишуоров. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2016. – 363 с.

3. *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.

3.2. Тематика семинарских занятий

Тема 1. Историография народно-инструментального искусства Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Вульфийус, П. А. К истории музыкальной фольклористики / П. А. Вульфийус // Русская мысль о музыкальном фольклоре : материалы и документы. – М., 1979. – С. 10–72.
2. Круглов, Ю. Г. Фольклорная практика: учеб. пособие для студ. / Ю. Г. Круглов. – М. : Просвещение, 1986. – 126 с.
3. Мажэйка, З. Я. Песні Беларускага Паазер'я / З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 494 с. : ил.
4. Назина, И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты : самозвучащие, ударные, духовые / И. Д. Назина. – Минск: Наука и техника, 1979. – 144 с. : ил., нот.
5. Назина, И. Д. Становление и развитие белорусского этноинструментоведения как специальной научной дисциплины / И. Д. Назина // Белорусская этномузыкалогия : Очерк истории (XIX–XX вв.). – Минск, 1997. – С. 199–232.
6. 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.
7. 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.

Тема 2. Эволюция традиционного музыкального инструментария.

ЛИТЕРАТУРА:

1. 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.
2. Гильтебрандт, П. А. Сборник памятников народного творчества в Северо-Западном крае / П. А. Гильтебрандт. – Вильна : Изд-во «Вилен. вестн.», 1866. – Вып. 1. – 294 с.
3. Грузинский, А. Е. Из этнографических наблюдений в Речицком уезде, Минской губернии / А. Е. Грузинский // Этнографическое обозрение. – 1891. – № 4. – С. 142–156.
4. 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.

5. *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.

6. 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.

Тема 3. Классификация белорусских народных духовых и ударных инструментов

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Назина, И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые / И. Д. Назина. – Минск : Наука и техника, 1979. – 144 с. : ил., нот.

2. *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.

3. *Ничков, Б. В.* Народные духовые инструменты в музыкальной культуре Белоруссии : метод. пособие / Б. В. Ничков ; М-во культуры БССР, РНМЦ НТ и КПР. – Минск, 1981. – 40 с.

Тема 4. Народные ансамбли трюистой музыки.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Мишуров, Г. С.* Классификация ансамблей народных инструментов Беларуси / Г. С. Мишуров // Основы маства. – 2001. – № 4. – С. 83–106.

2. *Мишуров, Г. С.* Белорусское народно-инструментальное искусство. Традиции и современность / Г. С. Мишуров. – Минск : Беларус. гос. ун-т культуры и искусств, 2002. – 300 с.

Тема 5. Традиции исполнительства на народных духовых инструментах.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Кортеев, А. Л.* Функциональные и этноорганологические особенности белорусских народных духовых инструментов / А. Л. Кортеев // X Міжнар. Кірыла-Мяфодзіеўскія 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.

2. *Крамко, А. Я.* Грай мая дудка! Канцэртныя творы для беларускіх народных духавых інструментаў : вучэб. дапам. / А. Я. Крам-ко. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2005. – 100 с.

Тема 6. Организация самостоятельной работы исполнителя-инструменталиста.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Гофман, И.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М. : Музгиз, 1961. – 224 с.

2. *Метнер, Н.* Повседневная работа пианиста и композитора / Н. Метнер. – М. : Музгиз, 1963. – 92 с.

3. *Мишуков, Г. С.* Белорусские народные инструменты. Педагогические аспекты народно-инструментального исполнительства / Г. С. Мишуков. – Минск : Беларус. гос. ун-т культуры и искусств, 2016. – 363 с.

3.3 Методические рекомендации по подготовке, оформлению и защите курсовых работ

Для специальности 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество, профилизации Инструментальная музыка духовая в 6 семестре предусмотрена подготовка и защита курсовой работы по учебной дисциплине «Мировая и национальная история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах». Подготовка и защита курсовой работы предлагается обучающимся с целью углубленного изучения отдельных вопросов развития народно-инструментальной культуры письменной традиции и овладения исследовательскими навыками. Выполнение курсовой работы должно обеспечить формирование у студента универсальной компетенции : владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации.

3.3.1 Подготовка курсовой работы

Цель и задачи курсового проектирования

Курсовая работа является одной из форм промежуточной аттестации студентов при освоении содержания образовательных программ. Курсовая работа выполняется для углубления теоретических знаний, совершенствования практических навыков и развития творческих способностей студентов в соответствии с выбранной специальностью, ее результаты могут быть использованы в учебной и творческой работе кафедры, а также при подготовке дипломной работы.

В процессе выполнения курсовых работ решаются следующие задачи:

– систематизация и расширение теоретических знаний и применение их для решения конкретных задач:

- развитие интереса к научно-исследовательской работе;
- формирование профессионального отношения к народно-инструментальной музыкальной культуре.

В результате подготовки курсовой работы обучающиеся должны знать:

- структуру курсовой работы;
- специфику работы с научной и учебно-методической литературой;
- правила оформления курсовых работ;
- критерии оценки курсовых работ.

уметь:

- осуществлять поиск, анализ и синтез информации;
- работать самостоятельно по заданным алгоритмам;
- логично связывать между собой теоретические положения с практическими задачами;

– обобщать и оформлять результаты исследования и курсовой работы в целом;

– пользоваться литературой и составлять библиографию в соответствии с выбранной темой курсовой работы;

- готовить выступление для защиты результатов курсовой работы.

владеть:

- базовыми научно-исследовательскими навыками.

Примерная тематика курсовых работ

1. Теоретические проблемы народно-инструментальной культуры письменной традиции.

2. Народно-инструментальная культура письменной традиции как самостоятельное художественное явление.

3. Теория эволюции народных инструментов в белорусском и мировом географическом пространстве.

4. Практика эволюции народных инструментов в белорусском и мировом географическом пространстве.

5. Вопросы истории народно-инструментальной культуры письменной традиции Беларуси.

6. Истоки и становление народно-инструментальной культуры письменной традиции в Беларуси.

7. Истоки и становление народно-инструментальной культуры письменной традиции в странах восточнославянского региона.

8. Предшественники современных народных духовых и ударных инструментов.

9. Профессиональная подготовка исполнителей на народных инструментах (начальной, средней, высшее образование).

10. Традиции академического музыкального искусства в народно-инструментальной культуре.

11. Музыка для народных инструментов: общая характеристика.
12. Жанровый состав народно-инструментальной музыки.
13. Образное содержание и особенности драматургии народно-инструментальной музыки.
14. Особенности интерпретации музыки для народных инструментов.
15. Развитие ансамблевого исполнительства на народных духовых и ударных инструментах.
16. Духовые народные и ударные инструменты в оркестровой практике.
17. Сочинения для народных духовых и ударных инструментов белорусских композиторов;
18. Известные исполнители на народных духовых и ударных инструментах.

Этапы подготовки курсовой работы

Курсовая работа выполняется студентом самостоятельно под руководством преподавателя кафедры на протяжении семестра, в котором работа предусмотрена учебным планом специальности. На подготовку курсовой работы отводится 20 часов, из которых 17 часов – это самостоятельная работа студента. Ответственность за своевременность и качество выполнения курсовой работы несет обучающийся.

Темы курсовых работ утверждаются на заседании кафедры до начала семестра, в котором предусмотрено их выполнение в соответствии с учебными планами по специальности. Студент избирает тему из списка предложенных кафедрой, исходя из личных интересов и предпочтений. В процессе работы, по согласованию с руководителем курсовой работы, а затем по решению кафедры, тема курсовой работы может быть уточнена либо изменена.

Не допускается наличие одинаковой темы у двух или более студентов дневной формы обучения. Если студенты предполагают писать курсовую работу по совпадающим (но не одинаковым) проблемам, то в наименование темы должны быть внесены соответствующие дополнения и уточнения.

На этапе планирования руководитель выдает студенту задание (в письменном виде), рекомендует необходимую литературу, справочные материалы и иные источники информации по теме курсовой работы. Намечаются также пути реализации курсовой работы с точки зрения наличия необходимого нотного материала, определяются сроки проведения консультаций и срок сдачи студентом законченной работы.

В течение семестра руководитель проводит консультации по теме курсовой работы, этапам, методам и технологии выполнения работы (3 часа на каждого студента).

Требования к содержанию, структуре и объему курсовой работы

Курсовая работа представляет собой самостоятельное логически завершенное и оформленное в виде текста изложение студентом содержания отдельных проблем в области народно-инструментальной музыкальной культуры. Работа должна носить целостный, законченный характер. Общими требованиями к курсовым работам являются грамотность, четкость и логическая последовательность изложения материала, убедительность аргументации, краткость и ясность формулировок, исключающих неоднозначность толкования, конкретность изложения результатов, доказательств и выводов, непосредственная связь теоретического материала с практическими проблемами народно-инструментальной культуры письменной традиции.

Курсовая работа открывается титульным листом стандартного образца и содержит в себе:

- оглавление;
- введение; – основную часть; – заключение; – список использованных источников;
- приложения (при наличии).

Во *введении* обосновывается актуальность выбранной темы, ее важность для народно-инструментального творчества, исследованность темы в научной литературе, определяется цель курсовой работы и ее задачи, дается краткая характеристика основных источников, посвященных выбранной проблематике, приводятся сведения об апробации (если имеется) результатов курсовой работы, структуре и объеме исследования.

Основная часть работы состоит, как правило, из 2-х глав, материал в которых распределяется по разделам и при необходимости по подразделам. В основной части обязательно должен содержаться раздел, в котором проводится аналитический обзор литературы и (или) анализируются теоретические аспекты темы курсовой работы, в том числе включая сопоставительный анализ методологических (методических) подходов и уровня развития исследований в соответствующей области знаний (по возможности). Наиболее типичная ошибка в основной части курсовой работы состоит в компиляции источников без попытки самостоятельного объяснения темы и описания новизны полученного знания в данной области.

В *заключении* делаются выводы, к которым пришел обучающийся. Выводы представляют собой обобщение важнейших положений, выдвинутых и рассмотренных в курсовой работе. Заключение должно быть кратким, в сжатой форме показать результат работы. Выводы излагаются по каждому разделу и пишутся тезисно (по пунктам). Выводы должны соответствовать задачам курсовой работы.

Список использованных источников может включать учебники, учебные пособия, монографии, научные статьи, статьи из энциклопедий, материалы конференций. Студент должен изучить источники из списка литературы, рекомендованной в учебной программе учреждения высшего

образования по учебной дисциплине «История и теория исполнительства на народных инструментах». Минимальное количество источников – 10.

В данный раздел включаются только те источники, на которые в курсовой работе имеются ссылки. Источники следует располагать в порядке появления ссылок на источники в тексте курсовой работы. Требования к библиографическому описанию источников приведены в *Приложении В*.

Помимо текста курсовая работа может содержать иллюстративную часть (нотные примеры соответствующей тематики, партитуры, иллюстрации, фотографии и т.д.) и прочие вспомогательные материалы, которые включаются в раздел «ПРИЛОЖЕНИЕ».

Объем курсовой работы должен составлять не менее 20 страниц формата А 4. Приложения в общий объем курсовой работы не включаются.

Защита курсовой работы

Решение о допуске студента к защите принимает руководитель курсовой работы, допуск студента к защите фиксируется подписью руководителя на титульном листе курсовой работы. К защите допускаются только курсовые работы, оформленные в строгом соответствии с изложенными требованиями. За содержание и оформление курсовой работы, принятые в ней решения, правильность всех данных и сделанные выводы отвечает обучающийся – автор курсовой работы.

Подведение итогов подготовки курсовой работы включает следующие этапы:

- сдачу курсовой работы на проверку руководителю;
- доработку курсовой работы с учетом замечаний руководителя;
- сдачу готовой курсовой работы на защиту;
- защиту курсовой работы. Срок сдачи готовой курсовой работы определяется решением кафедры.

Срок доработки курсовой работы устанавливается руководителем с учетом сущности замечаний и объема необходимой доработки. Выполненная курсовая работа подписывается студентом и представляется на защиту.

График защиты курсовых работ размещается на доске объявлений. Защита курсовой работы производится на заседании комиссии, состоящей из двух-трех преподавателей кафедры, включая руководителя курсовой работы. На защите курсовых работ разрешается присутствовать всем преподавателям кафедры и студентам группы. Руководитель работы определяет требования к содержанию и продолжительности доклада при защите, устанавливает регламент для оппонентов.

В докладе защиты курсовой работы студент должен кратко отразить цели и задачи работы, обоснование выбора темы, содержание работы и ее результаты. Студент должен ответить на вопросы, заданные членами комиссии.

На защиту курсовой работы отводится до 0,5 часа. После окончания защиты комиссия на закрытом заседании принимает решение об оценке

каждой работы, объявляет результаты. Оценка курсовой работы выставляется по результатам защиты с учетом уровня и качества выполнения работы.

При оценке работы учитываются:

- актуальность темы;
- правильность отображения и полнота раскрытия темы;
- ценность полученных результатов;
- полнота, качество и грамотность выполнения и оформления;
- умение студента публично защищать результаты работы.

Курсовая работа оценивается по десятибалльной системе. Оценка записывается в ведомость группы, положительная оценка ставится в зачетную книжку и удостоверяется подписью руководителя. Передача неудовлетворительной отметки, полученной при защите курсовой работы, допускается один раз.

Основные формы защиты курсовой работы

Индивидуальная форма защиты – традиционная и наиболее распространенная форма защиты курсовых работ.

Требования к структуре проведения:

- вступительное слово преподавателя-руководителя о месте и роли курсовой работы в общей системе подготовки руководителя народного коллектива;

- доклад студента;

- обсуждение содержания курсовой работы и полученных результатов в форме вопросов – ответов, с целью проверки знаний по избранной теме, а также приобретенных исследовательских умений;

- организация рефлексии студентом, направленной на осмысление проделанной работы и ее результатов;

- подведение руководителем итогов проделанной работы и ее оценка.

Защита в рамках научно-практической конференции предполагает:

- написание студентом доклада (тезисов) на основе выполненной работы, формирование у него готовности к публичному выступлению и диалогу;

- организацию в рамках научно-практической конференции выставки лучших курсовых работ;

- подведение итогов и практические рекомендации студентам (в том числе младших курсов).

Критерии оценивания курсовой работы

«0» – Курсовая работа не представлена, консультации не посещались.

«1» – Полное несоответствие содержания и темы курсовой работы.

«2» – Правильно сформулирована тема. Текст полностью скопирован из фрагментов работ других авторов и носит несамостоятельный характер.

«3» – Правильно сформулирована тема. Отдельные разделы работы скопированы из фрагментов работ других авторов. Не соблюдены

основные правила написания курсовой работы. Ошибки в соблюдении орфографического режима. Не выполнены нормы оформления работы.

«4» – Правильно сформулирована тема, составлен план. Работа выполнена со значительными нарушениями графика, в оформлении, структуре и стиле работы есть недостатки. Обзор литературы осуществлен на низком уровне; большинство рекомендуемых источников не анализируется; многочисленные ошибки в формулировках, отсутствуют собственные выводы. Многочисленные отклонения от норм оформления работы. В ходе защиты не даны ответы ни на один вопрос.

«5» – Работа выполнена с нарушениями графика. Содержание не соответствует пунктам плана; допущены существенные ошибки в формулировке научного аппарата; обзор литературы осуществлен удовлетворительно (использовано недостаточное количество источников). Ссылки на литературные источники отсутствуют. Работа выполнена самостоятельно, однако собственные обобщения, заключения и выводы сформулированы некачественно. Единичные нарушения норм орфографического режима и оформления курсовой работы. В ходе защиты даны неполные ответы на большинство вопросов.

«6» – Работа выполнена с незначительными нарушениями графика. Раскрыта актуальность работы. Не соблюдены основные требования к структуре и/или объему курсовой работы; допущены ошибки в формулировке научного аппарата; обзор литературы осуществлен в соответствии с основными требованиями; ошибки в оформлении цитат, ссылок; недостаточно качественно сформулированы собственные выводы. В ходе защиты даны неполные ответы на большинство вопросов.

«7» – Соблюдены основные требования к структуре и объему курсовой работы. Работа выполнена самостоятельно, присутствуют отдельные неточности в исследовательских обобщениях, заключениях и выводах. Прилагается иллюстративный материал, обзор литературы осуществлен в соответствии с основными требованиями. Допущены ошибки в оформлении курсовой работы. В ходе защиты даны полные ответы на большинство вопросов.

«8» – Соблюдены основные требования к написанию и оформлению курсовой работы, однако могут быть допущены незначительные погрешности; глубокий анализ литературы; качественно сформулированы собственные выводы; допущены несущественные погрешности в формулировке научного аппарата; основательное заключение по результатам исследования. В ходе защиты даны полные ответы на большинство вопросов.

«9» – Соблюдены все требования к написанию и оформлению курсовой работы. Глубокий анализ литературы. Качественно сформулированы собственные выводы. Правильно сформулирован научный аппарат, который характеризуется глубиной и высоким уровнем сложности; определяется практическая значимость работы. В практической части описаны способы

исследования выбранной проблемы, прилагается иллюстративный материал. В ходе защиты даны полные ответы на все вопросы.

«10» – Соблюдены все требования к написанию и оформлению курсовой работы. Глубокий анализ литературы. Качественно сформулированы собственные выводы. Правильно сформулирован научный аппарат, который характеризуется глубиной и высоким уровнем сложности. Прилагается богатый иллюстративный материал. Результаты работы могут использоваться в учебной и творческой работе кафедры. В ходе защиты даны полные ответы на все вопросы.

3.3.2 Оформление текста курсовой работы

Текст работы, заголовки структурных элементов

Работа печатается с использованием компьютера и принтера на одной стороне листа белой бумаги формата А4 (210×297 мм). Допускается представлять партитуры на листах формата А3 (297×420 мм).

Устанавливаются следующие размеры полей: верхнего и нижнего – 20 мм, левого – 30 мм, правого – 15 мм.

Набор текста осуществляется с использованием текстового редактора Microsoft Word, используется шрифт Times New Roman, размер шрифта (кегель) 14 пунктов, межстрочный интервал 18 пунктов. До и после абзаца увеличенный интервал не используется. Отступ первой строки – 1,25 см. Выравнивание текста по ширине.

Шрифт печати должен быть прямым, четким, черного цвета, одинаковым по всему объему текста. Разрешается использовать компьютерные возможности акцентирования внимания на определениях, терминах, важных особенностях, применяя курсивное, полужирное, курсивное полужирное начертание шрифта, выделение с помощью подчеркивания. Нумерация страниц дается арабскими цифрами в верхней части листа в центре без точки в конце; шрифт Times New Roman, размер шрифта (кегель) 12 пунктов. Первой страницей курсовой работы является титульный лист, второй – содержание, они включаются в общую нумерацию, но номера страниц не ставятся.

Нумерация начинается с третьей страницы – ВВЕДЕНИЕ.

Структурные части ОГЛАВЛЕНИЕ, ВВЕДЕНИЕ, ЗАКЛЮЧЕНИЕ, СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ не имеют номеров. Заголовки структурных частей печатают без абзацного отступа прописными буквами полужирным начертанием, выравнивание – по центру.

Основная часть курсовой работы делится на разделы (главы), подразделы (параграфы) и пункты. Главы и параграфы должны иметь заголовки. Нумерация глав и параграфов дается арабскими цифрами. Номер главы ставят после слова «ГЛАВА» (без знака «№»). Заголовки главы печатают прописными буквами полужирным начертанием с новой строки, следующей за номером главы. Выравнивание – по центру.

Параграфы нумеруют в пределах каждой главы. Номер состоит из номера главы и порядкового номера параграфа, разделенных точкой, например: «1.2» (второй параграф первой главы). После номеров, а также в конце заголовков глав и заголовков параграфов точку не ставят. В названиях заголовков глав и параграфов переносы не допускаются.

Номера и заголовки параграфов печатают с абзацного отступа строчными буквами (кроме первой прописной) полужирным шрифтом, выравнивание – по ширине. Заголовки параграфов приводят после их номеров через пробел.

Расстояние между заголовком главы и заголовком ее первого раздела должно составлять один межстрочный интервал (т. е. между заголовком главы и заголовком параграфа оставляется одна свободная строка).

Каждую структурную часть работы (ОГЛАВЛЕНИЕ, ВВЕДЕНИЕ, ГЛАВА и ее подразделы, ЗАКЛЮЧЕНИЕ, СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ, ПРИЛОЖЕНИЕ) следует начинать с нового листа.

Нотные примеры и партитуры

Единичные нотные примеры следует располагать непосредственно на странице с текстом после абзаца, в котором они упоминаются впервые, или отдельно на следующей странице. Они должны быть расположены так, чтобы их было удобно рассматривать без поворота работы или с поворотом по часовой стрелке. Нотные примеры, которые расположены на отдельных листах, включают в общую нумерацию страниц.

На все нотные примеры должны быть ссылки в тексте работы. Слово «рисунок» в подписях к рисунку и в ссылках не сокращают. Нотные примеры обозначают словами «рисунок» и нумеруют последовательно в пределах каждой главы.

Номер иллюстрации дается арабскими цифрами без знака «№» и состоит из номера главы и порядкового номера иллюстрации, разделенных точкой. Например, «Рисунок 1.2» (второй рисунок первой главы). Если в главах приведено лишь по одному нотному примеру, то их нумеруют последовательно в пределах работы в целом, например, «Рисунок 1», «Рисунок 2». Расстояние между текстом и нотным примером должно составлять два межстрочных интервала. С новой строки без абзацного отступа по центру полужирным начертанием печатается слово Рисунок, номер и наименование нотного примера, отделяя знаком тире номер от наименования. Слово «рисунок», его номер и наименование иллюстрации печатаются шрифтом на 1-2 пункта меньше, чем основной текст. Точку в конце нумерации и наименования иллюстрации не ставят.

Если задачи курсовой работы предполагают значительное количество нотных примеров, то такие материалы размещаются в Приложении. В курсовой работе, имеющей прикладной характер, в качестве практической части презентации полученных теоретических результатов могут использоваться самостоятельно подготовленные партитуры (редакции,

аранжировки и т.д.), которые размещаются в Приложении. Весь самостоятельно подготовленный нотный материал оформляется с использованием нотного редактора в соответствии с требованиями учебных дисциплин модуля «Инструментоведение и инструментовка», предъявляемыми к содержанию и оформлению партитур. Партитуры или клавиры первоисточников при необходимости включают в приложение в виде ксерокопий.

Ссылки и библиографическое описание использованных источников

Обучающийся обязан давать в тексте курсовой работы ссылки на источники, из которых приводятся материалы или отдельные результаты, на идеях и выводах которых разрабатываются те или иные проблемы, задачи, вопросы. Такие ссылки дают возможность найти соответствующие источники и проверить достоверность цитирования, а также необходимую информацию об этом источнике. Ссылки даются на все документы, использованные (цитируемые, упоминаемые, изученные) при написании работы, независимо от их носителя, включая электронные издания и ресурсы Интернет. Ссылки на источники в тексте работы указываются путем приведения номера в соответствии со списком использованных источников. Порядковые номера ссылок должны быть написаны внутри квадратных скобок.

Ссылки на источники даются при прямом и косвенном цитировании. Прямое цитирование подразумевает дословную передачу авторского текста. Прямые цитаты в тексте приводятся в кавычках следующего образца: «_».

Например:

Следует отметить, что в исследовательской литературе можно обнаружить различные дефиниции терминов «фольклоризм» и «неофольклоризм». Наиболее убедительной применимо к народноинструментальному контексту нам представилась позиция Л. Ивановой, согласно которой фольклоризм – это «особый феномен, рожденный в результате взаимодействия народной и профессиональной художественной систем и представляющий воплощенный в музыке индивидуально неповторимый образ видения мира композитором» [7, с. 10].

Здесь 7 – номер источника в списке, 10 – номер страницы.

В случае необходимости использования кавычек внутри цитаты применяют кавычки следующего образца: “ ”.

Например:

В народно-инструментальном репертуаре в этой связи можно вспомнить Сонату А. Цыганкова для домры и фортепиано, вторая часть которой – «Каприччио» – навеяна офортами Ф. Гойи. В музыке сонаты, как подчеркивает Н. Кузьмина, образы «гротесковой серии Ф. Гойи обретают звуковой облик в диссонантном фонизме (жесткие “кластеры”), в синкопированном ритме (на манер джазового свинга)» [5, с. 90].

Работа не должна быть переполнена прямыми цитатами: на одной странице текста обычно приводится не более трех цитат. Не следует использовать цитаты там, где обучающийся развивает свою позицию или подытоживает результаты исследования.

При косвенном цитировании собственными словами передается смысл текста. В этом случае кавычки не ставятся, но обязательно дается ссылка на источник, из которого взят данный материал.

При использовании сведений из источника с количеством страниц до 5, номер конкретной страницы может не указываться.

Например:

В данном ракурсе интересен опыт Ю. Гонцова, который во Втором концерте для балалайки с оркестром интерпретирует калмыцкий героический эпос «Джангар», уподобляя звучание балалайки калмыцкой домбре, а деревянных духовых – буддистским трубам и горловому пению [1]. Здесь 1 – номер источника в списке.

Другие примеры оформления ссылок: [7, с. 25; 10, с. 250] – ссылка на несколько источников; [14, с. 26–28] – здесь 14 – номер источника в списке, 26–28 – номера страниц в используемом источнике; [3; 6; 8] – здесь 3, 6, 8 – это номера источников в списке, на которые делается ссылка.

Сведения об использованных источниках приводятся в структурной части СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ. Источники следует располагать по мере появления ссылок на них в тексте. В списке использованных источников публикация приводится только один раз (при первом появлении в тексте).

Сведения об использованных источниках печатают с абзацного отступа, номер записывают арабскими цифрами, после номера ставят точку. Нумерация документов должна быть сквозной: от начала списка до конца. Список использованных источников оформляется в соответствии с ГОСТ 7.32-2017.

Приложения

Раздел «ПРИЛОЖЕНИЕ» оформляют в конце текстовой части курсовой работы как продолжение работы на последующих ее листах, располагая их в порядке появления ссылок в тексте. Не допускается включение в приложение материалов, на которые отсутствуют ссылки в тексте работы.

Если приложений два и более, их обозначают заглавными буквами русского алфавита, начиная с А, например: «ПРИЛОЖЕНИЕ А», «ПРИЛОЖЕНИЕ Б», «ПРИЛОЖЕНИЕ В». Если в курсовой работе одно приложение, оно обозначается «ПРИЛОЖЕНИЕ А».

Приложение должно иметь содержательный заголовок, который размещается с новой строки и печатается без абзацного отступа строчными буквами (кроме первой прописной) полужирным шрифтом, выравнивание – по центру листа.

Например:

ПРИЛОЖЕНИЕ А

**Партитура для оркестра русских народных инструментов А.
Иванов. Калинка**

нотный материал

Каждое приложение следует начинать с нового листа с указанием слова «ПРИЛОЖЕНИЕ», напечатанного прописными буквами; шрифт Times New Roman полужирный, выравнивание – по центру. В тексте курсовой работы ссылки на материалы, представленные в приложении, даются в круглых скобках.

Например:

В переложениях симфонических партитур для народных оркестров учитывается взаимозаменяемость тембров. В частности, партии медных духовых инструментов нередко поручаются группе баянов (Приложение А, цифра 3, тт. – 85-104).

Если объем материала в отдельном приложении превышает одну страницу, то на второй и последующих страницах в правом верхнем углу указывается, что это продолжение приложения.

Например: ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

3.3.3 Примеры оформления структурных частей курсовой работы

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»
Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра духовой музыки

Иванова А.Г.

КОНКУРС КАК ФОРМА ПРЕЗЕНТАЦИИ НАРОДНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В БЕЛАРУСИ

Курсовая работа
по учебной дисциплине
«Мировая и национальная история, теория исполнительства на
народных духовых и ударных инструментах»

Научный руководитель
Петров А.А., кандидат
искусствоведения, доцент

Работа защищена

« ____ » _____
с отметкой

(подписи членов комиссии)

Минск 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ	
ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1 ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ	
ИССЛЕДОВАНИЯ	5
1.1 Аналитический обзор литературы по теме исследования.....	5
1.2 Исторический аспект развития национальной дуды	10
ГЛАВА 2 НАЦИОНАЛЬНАЯ ДУДА В ЛЮБИТЕЛЬСКОЙ И	
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ	
14 2.1 Особенности исполнительской практики на дуде.....	14
2.2 Формирование оригинального репертуара	17
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	21
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	23
ПРИЛОЖЕНИЕ А Иллюстрации.....	25
ПРИЛОЖЕНИЕ Б Перечень произведений для дуды.....	30

Примеры библиографического описания источников

Характеристика источника	Пример оформления
Один, два или три автора	Мишуров, Г. С. Белорусское народно-инструментальное искусство : традиция и современность / Г. С. Мишуров. – Минск : [б.и.], 2002. – 299 с. Буаттура, Н-Э. Феномен артистизма в исполнительской деятельности музыканта / Н-Э. Буаттура, Л .С. Майковская // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств: Науч. журнал. –2012. – № 3 (47). – С. 216–220.
Четыре и более авторов	Опыт международного сотрудничества в сфере музыкальной науки и образования Беларуси на рубеже XX—XXI вв. : коллективная монография / Н. И. Дожина [и др.]. – Vienna [Вена] : Premier Publishing, 2020. – 152 с. : табл.
Отдельный том в многотомном издании	Бычков, В. В. Баянно-аккордеонная музыка России и Европы : в 2 т. / В. В. Бычков. – Челябинск : Версия, 1997. – Т. 1. – 214 с.
Каталог, справочник	Справочник балалаечника / А. И. Переседа ; ред. О. Глухов. – М. : Сов. композитор, 1977. – 224 с. <u>Экранная летопись музыкально-исполнительского искусства Беларуси: тематический каталог / Министерство культуры Республики Беларусь, Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2021. – 147 с.</u>
Учебно-методические материалы	Имханицкий, М. И. История исполнительства на русских народных инструментах : учеб. пособие для музыкальных вузов и училищ / М. И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
Материалы конференции	Мазаник, О. В. Народно-инструментальная культура как объект исследования (на примере научных работ кафедры народноинструментального творчества БГУ культуры и искусств) / О. В. Мазаник // Культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навук. канф. (25 – 26 лістапада 2009 года) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2010. – С. 96–99. Старикова, В. В. Методика исследования звукозаписи музыкального произведения / В. В. Старикова // Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества : материалы XI Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 29 мая 2008 г. / Ин-т современ. знаний им. А. М.

	Широкова ; редкол.: В. А. Мищенко [и др.].– Минск, 2008.– С. 86–88.
Нотные издания	Богатырев, А. В. Шесть романсов на стихи Сергея Есенина [Ноты] : для тенора с фортепиано / А. В. Богатырев. – Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 2013. – 39 с.
Сборники статей	Аkkордеонно-баянное исполнительство. Вопросы методики, теории и истории : сб. ст. ; сост. О. М. Шаров. – СПб. : Композитор, 2006. – 136 с. Акимов, Ю. Т. Исполнение как форма существования музыкального произведения / Ю. Т. Акимов // Баян и баянисты : сб. ст. ; сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимов. – М. : Сов. композитор, 1977. – Вып. 3. – С. 147–172. Немцева, О. А. История развития профессионального образования в сфере народно-инструментального искусства / О. А. Немцева // Культура. Наука. Творчество : XVI Международная науч.-практ. конф. (Минск, 12 мая 2022 г.) : сб. науч. ст. / Белорусский государственный университет культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2022. – [Вып. 16]. – С. 237–241.
Статья из журнала	Немцева, О. А. Фольклоризм как направление развития оригинального репертуара для народных инструментов / О. А. Немцева // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2021. – № 1 (39). – С. 70–79.
Статья из газеты	Таірава, Л. С. ...І няма пераможаных : расказваем пра І Рэспубліканскі конкурс імя І. Жыновіча / Ларыса Таірава // Літаратура і мастацтва. – 1988. – 22 студз. (№ 4) : фота. – С. 10–11.
Статья из энциклопедии, словаря	Авадок, С. С. Псышчаўскі народны фальклорна-этнаграфічны ансамбль «Жураўка» / С. С. Авадок // Беларускі фальклор : энцыклапедыя : [у 2 т.] / Г. П. Пашкоў (гал. рэд.). – Мінск, 2006. – Т. 2. – С. 393.
Электронные ресурсы	Узоры народна-інструментальнай спадчыны беларусаў [Электронный ресурс] : электронны каталог. У 3 ч. Ч. 1. Гучанне беларускіх народных духавых інструментаў (амбушурныя, свістковыя, язычковыя) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. Навукова-творчая лабараторыя беларускіх народных музычных інструментаў ; [уклад.: Т. М. Бабіч і інш. ; навук. рэд. М. А. Бяспалая]. – [Мінск]: [б. в.], [2007?]. – 1 электрон. аптычны дыск (CD-ROM) :

	зв., цв. ; 12 см ; у кантэйнеры, 13х14 см. Немцева, О. А. Тембровая драматургия народноинструментальной музыки конца XX – XXI веков (на примере стран восточнославянского региона) / О. А. Немцева // Материалы междунар. науч. форума «Образование. Наука. Культура» (22 декабря 2021г.): в 5 ч. – Ч. 5 : Междунар. науч.-практ. конференция «Актуальные вопросы гуманитарных, социальных и естественных наук» [Электронный ресурс]: сб. науч. ст. / Отв. ред. Н. В. Осипова. – Гжель : ГГУ, 2022. – С. 136–139. – Режим доступа: http://www.artgzhel.ru/
Ресурсы удаленного доступа	Безугла, Р. И. «Массовая» и «элитарная» культуры: стратегии, принятые в современной культурологии / Р. И. Безугла // Актуальные проблемы истории, теории и практики художественной культуры [Электронный ресурс] : сб. научн. тр. – 2010. – № 25. – Режим доступа: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Api/2010_25/index.htm. – Дата доступа: 27.02.2026.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ермоченков, Г. А. Фольклорные элементы в музыке для оркестра белорусских народных инструментов / Г. А. Ермоченков // Вопр. культуры и искусства Белоруссии. – Минск : Выш. шк., 1990. – Вып. 9. – С. 40–44.
2. Жывалеўскі, В. Лютня і гітара на беларускіх землях / В. Жывалеўскі // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі. – Мінск, 1991. – Вып. 10. – С. 20–23.
3. Жывалеўскі, В. С. Ля вытокаў гітарнай адукацыі і выканання ў Беларусі / В. С. Жывалеўскі // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі. – Мінск : Выш. шк., 1992. – Вып. 11. – С. 39–44.
4. Имханицкий, М. И. История исполнительства на русских народных инструментах : учебное пособие для музыкальных вузов и училищ / М. И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
5. Мицуль, Н. Проблемы формирования национального репертуара цимбалиста / Н. Мицуль // Вопр. культуры и искусства Белоруссии : межвед. сб. / редкол. : Н. Заренок (гл. ред.) [и др.]. – Минск : Беларусь, 1985. – Вып. 4. – С. 55–59.
6. Мицуль, Н. Развитие коллективных форм концертно-сценического исполнительства на белорусских цимбалах в XX веке / Н. Мицуль // Народно-инструментальное исполнительство Беларуси : вопросы теории, истории и методики. – Минск : БелДИПК, 2004. – С. 30–44.
7. Мицуль, Н. Е. Белорусские цимбалы в контексте мировой музыкальной культуры / Н. Е. Мицуль ; [рец.: В. П. Прокопцова]. – Минск, 2006. – 116, [2] с.
8. Мишуров, Г. С. Белорусское народно-инструментальное искусство : традиция и современность / Г. С. Мишуров ; [среди рец.: Н. А. Корольков]. – Минск : [б.и.], 2002. – 299, [1] с.
9. Немцева, О. А. Популярная музыка для баяна и аккордеона: XX – начало XXI вв. / О. А. Немцева. – Минск : БГУКИ, 2018. – 189 с.
10. Подойницына, Р. О взаємообумовленості развіцця музычнага інструментарыя і выканальскага стыля : на прымере беларускіх цымбал / Р. Подойницына // Праблемы этнамузыкалогіі і гісторыі музыкі ў сучасных даследаваннях : зб. дакладаў III навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906–1987), Мінск, 24–25 сак. 1994 г. / Беларус. акад. музыкі; склад. і навук. рэд І. Дз. Назіна. – Мінск, 1996. – С. 42–52.
11. Полосмак, А. О. Домровое искусство Беларуси конца XIX – начала XX в.: от заимствования к аккультурации / А. О. Полосмак // Науч. тр. Беларус. гос. акад. музыки. Сер. 6, Вопр. соврем. музыкознания в исслед. молодых ученых / Беларус. гос. акад. музыки. – Минск, 2013. – Вып. 29 : Музыкальная культура Беларуси и мира: новые направления исследований. – С. 124–135.
12. Полосмак, А. О. Становление домрового искусства Беларуси первой половины XX в. в контексте культурных связей с Россией и Украиной / А. О. Полосмак // Науч. тр. Беларус. гос. акад. музыки. Сер. 6, Вопр. соврем.

музыкознания в исслед. молодых ученых / Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2014. – Вып. 32 : История и современность: от музыкальной науки к исполнительской практике. – С. 158–170.

13. Прадед, В. А. Сочинения белорусских композиторов для цимбал соло в контексте становления академического исполнительства на цимбалах / В. А. Прадед // Музыкальная культура Беларуси и мира: новые направления исследований : сб. науч. тр. / Белорус. гос. акад. музыки ; сост. Е. В. Куракина. – Минск, 2013. – Вып. 29. – Серия 6 : Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых. – С. 68–77.

14. Прадед, В. А. Творческая деятельность Е. Гладкова в контексте развития академической школы игры на белорусских цимбалах / В. А. Прадед // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2012. – №20. – С. 175–179.

15. Солопов, М. Жемчужина белорусского народно-инструментального искусства : Камерно-инструментальный ансамбль Белорусского радио и телевидения. 1932–50-е гг. / М. Солопов // Вопр. культуры и искусства Белоруссии : межвед. сб. / редкол. Н. Заренок (гл. ред.) [и др.]. – Минск : Беларусь, 1991. – Вып. 11. – С. 60–66.

16. Солопов, М. Г. О музыке, о времени, о музыкантах...: Избранное / М. Г. Солопов. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2012. – 188 с.

17. Старикова, В. В. Звукозаписи музыкального искусства Беларуси / В. В. Старикова; под науч. ред. Н. П. Яконюк. – Минск : Энциклопедикс, 2014. – 238 с.

18. Таирова, Л. С. Народно-инструментальное исполнительство Беларуси / Л. С. Таирова. – Минск : [б. и.], 2012. – 186 с.

19. Щербо, Т. О претворении национальных традиций в концертных жанрах музыки для цимбал / Т. Щербо // Вопр. культуры и искусства Белоруссии : межвед. сб. / редкол. : Н. Заренок (гл. ред.) [и др.]. – Минск : Беларусь, 1984. – Вып. 3. – С. 42–46.

20. Яконюк, Н. П. История и теория исполнительства на народных инструментах : учебно-метод. пособие / Н. П. Яконюк, О. А. Немцева. – Минск : БГУКИ, 2023. – 174 с.

21. Яконюк, Н. П. Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси : опыт системного анализа / Н. П. Яконюк ; Белорус. гос. ун-т культуры. – Минск, 2001. – 270 с.

22. Салаўёва, Т. Паэт цымбалаў / Т. Салаўёва // Мастацтва Беларусі. – 1991. – №1. – С. 49.

23. Скорабагатчанка, А. Народная інструментальная культура Беларускага Паазер'я / А. Скорабагатчанка // М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. ун-т культуры ; навук. рэд. У. Мацыеўскі. – Мінск : Беларус. навука, 1997. – 471 с.

24. Скорабагатчанка, А. В. Беларускія народныя музычныя інструменты XX стагоддзя : вучэб. дапаможнік / А. В. Скорабагатчанка. – Мінск : Беларус. навука, 2001. – 398 с.

25. Солапаў, М. Жамчужына беларускага камерна-інструментальнага мастацтва : Творчы партрэт камерна-інструментальнага ансамбля тэлэбачання і радыёвяшчання Рэспублікі Беларусь. 60–70-я гг. / М. Солапаў // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі : міжвед. зб. / рэдкал. : Я. Грыгаровіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Выш. шк., 1993. – Вып.12. – С. 17–25.

26. Толкач, І. Музыка кампазітараў Беларусі для народных інструментаў / І. Толкач // Народныя музычныя інструменты ў музычнай культуры XX стагоддзя : зб. навук. арт. / пад. рэд. Н. Яканюк. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1999. – С. 45–52.

27. Чабан, В. А. Баяннае мастацтва ў Беларусі: пытанні тэорыі і метатадалогіі выканальніцтва : вучэб. дапам. / В. А. Чабан. – Мінск : [б.в.], 1997. – 185 с.

28. Шчарбак, В. Вялікі майстар у галіне народнай музыкі / В. Шчарбак // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі : міжвед. зб. / рэдкал. : Я. Грыгаровіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Выш. шк., 1993. – Вып. 12. – С. 72–85.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1. Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов

- Сделать обзор Республиканских и Международных конкурсов исполнителей на народных духовых и ударных инструментах.
- Составить список выдающихся исполнителей на народных духовых и ударных инструментах (отдельно каждому по его специальности).
- Подготовить реферат на предложенную тему.

4.2. Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов направлена на углубление их знаний, расширение кругозора, формирование навыков самостоятельного поиска и обработки информации.

Самостоятельная работа студентов в рамках учебной дисциплины «Мировая и национальная история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах» включает в себя следующие формы:

- изучение материала учебной дисциплины;
- подготовку к зачёту.

Изучение материала учебной дисциплины подразумевает работу студента с печатной литературой, электронными информационными ресурсами и ресурсами Интернета.

Подготовка к зачёту требует овладения теоретическими знаниями, а также глубокого изучения студентом рекомендуемой печатной и электронной литературы.

4.3. Перечень рекомендуемых средств диагностики

Контроль учебной деятельности студентов по учебной дисциплине «Мировая и национальная история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах» осуществляется с помощью следующих форм диагностики: опрос, викторина, тестирование, зачет.

Самостоятельная работа по учебной дисциплине «Мировая и национальная история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах» включает в себя изучение теоретического материала, а также анализ аудио и видеозаписей концертных выступлений выдающихся исполнителей. Систематизировать данную работу можно путем изучения и анализа изданий из перечня основной и дополнительной литературы.

4.4. Тематика рефератов по учебной дисциплине «Мировая и национальная история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах»

Темы рефератов:

1. Появление первых народных духовых и ударных инструментов и дальнейшее их распространение;
2. Предшественники современных народных духовых и ударных инструментов;
3. Эволюция конструкций народных духовых и ударных инструментов;
4. Развитие ансамблевого исполнительства на народных духовых и ударных инструментах;
5. Духовые народные и ударные инструменты в оркестровой практике;
6. Виднейшие педагоги-духовики ведущих учебных заведений;
7. Сочинения для народных духовых и ударных инструментов композиторов;
8. Известные исполнители на народных духовых и ударных инструментах;
9. Система музыкального образования и обучение на народных духовых и ударных инструментах в Республике Беларусь;
10. Произведения для народных духовых и ударных инструментов композиторов Беларуси.

4.5. Перечень теоретических вопросов к зачету

1. Цель, задачи и содержание дисциплины «Мировая и национальная история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах»;
2. Возникновение и дальнейшее распространение народных духовых инструментов;
3. Духовые музыкальные инструменты Древнего мира;
4. Музыкально-инструментальная культура эпохи Средневековья;
5. Народные духовые и ударные инструменты Западной Европы V – XIV веков;
6. Музыкально-исполнительская практика средневековья;
7. Народные духовые и ударные инструменты эпохи Возрождения;
8. Развитие исполнительства на духовых инструментах XIV – XVI веков;
9. Искусство игры на народных духовых и ударных инструментах в Европе с XVII века;
10. Развитие жанра инструментальной музыки для народных духовых и ударных инструментов;
11. Становление народных духовых и ударных инструментов в оркестрово-исполнительской культуре;
12. Народные духовые и ударные инструменты в инструментальной музыке;
13. Народные духовые и ударные инструменты в творчестве крупнейших композиторов первой половины XVIII века;

14. Народные духовые и ударные инструменты в творчестве композиторов славянской классической школы;
15. Народные духовые и ударные инструменты в творчестве композиторов конца XIX – начала XX века;
16. Назовите представителей белорусской народно-инструментальной научной школы;
17. Что лежит в основе естественной эволюции музыкальных инструментов?;
18. Формирование европейских центров обучения игре на народных духовых и ударных инструментах;
19. Кто из белорусских мастеров занимался усовершенствованием народных духовых и ударных инструментов в разные годы?;
20. Какие признаки отличают оркестр от ансамбля?;
21. Известные исполнители на народных духовых и ударных инструментах;
22. Этапы становления народного духового инструментального искусства в Беларуси;
23. Исполнительство на народных духовых и ударных инструментах в Беларуси до 1917 года;
24. Открытие первых профессиональных учебных заведений в Беларуси;
25. Формирование исполнительской школы игры на народных духовых и ударных инструментах в Беларуси;
26. Почему современный период развития народно-инструментальной культуры Беларуси (середина 1970-х – по наше время) мы разделяем на два этапа?;
27. Становление советской школы игры на народных духовых и ударных инструментах;
28. Исполнительское искусство на народных духовых и ударных инструментах XX века;
29. Народные духовые и ударные инструменты в творчестве русских композиторов;
30. Народные духовые и ударные инструменты в творчестве советских композиторов;
31. Зарождение и развитие народной духовой инструментальной культуры в Беларуси;
32. Формирование отечественной школы игры на народных духовых и ударных инструментах;
33. Обучения на народных духовых и ударных инструментах в ДМШ и ДШИ в Беларуси;
34. Духовые классы в средних специальных учебных заведениях нашей страны;
35. Обучение исполнительству на народных духовых и ударных инструментах в высших учебных заведениях Республики Беларусь;
36. Выдающиеся педагоги на народных духовых и ударных инструментах в Беларуси;

- 37. Современное исполнительство на народных духовых и ударных инструментах в Беларуси;
- 38. Произведения для народных духовых и ударных инструментов белорусских композиторов;
- 39. Произведения инструментального жанра для народных духовых и ударных инструментов белорусских композиторов;
- 40. Репертуар для ансамблей и оркестров народных духовых и ударных инструментов белорусских авторов.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Мировая история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах» для специальности 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество, профилизации Инструментальная музыка духовая

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Мировая история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах» занимает важное место в комплексе учебных дисциплин и является частью образовательного процесса подготовки квалифицированных специалистов в области духового инструментального искусства. Содержание данной учебной дисциплины предполагает знакомство с историей возникновения народных духовых и ударных инструментов и становлением народного духового инструментального искусства в Западной Европе, России и Беларуси, освещает вопросы развития педагогических и исполнительских школ.

Учебная дисциплина «Мировая история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах» находится в тесной взаимосвязи с такими учебными дисциплинами, как «Оркестровая и ансамблевая литература», «История и теория дирижерского исполнительства», «Методика преподавания спецдисциплин», «Изучение педагогического репертуара» и др. Усвоение студентами материала по учебной дисциплине «Мировая история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах» обеспечивает теоретическую основу для дальнейшей профессиональной деятельности и формирует определенный уровень практической подготовки будущего специалиста.

Освоение разделов учебной дисциплины «Мировая история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах» должно обеспечить формирование следующих академических и профессиональных компетенций. Владеть вопросами теории духового исполнительства, основами обучения игры на народном духовом и ударном инструменте, уметь анализировать нотную литературу и быть способным создавать авторскую трактовку музыкального произведения.

Цель учебной дисциплины – приобретение студентом необходимых историко-теоретических знаний и формирование целостного представления о народно-духовой инструментальной культуре.

Основные задачи учебной дисциплины:

- познакомить студентов с историей возникновения и развития народных духовых и ударных инструментов;
- дать представления об основных этапах развития народной духовой инструментальной культуры;

- воспитать художественно-эстетический вкус на лучших образцах музыкальных произведений для народных духовых и ударных инструментов;
- приобрести необходимые знания по ансамблевой и оркестровой литературе для народных духовых и ударных инструментов;

- углубить знания о становлении и развитии исполнительских школ на народных духовых и ударных инструментах;

- сформировать умения использовать теоретические и практические знания в области народной духовой инструментальной культуры;

В результате изучения учебной дисциплины студент должен *знать*:

- историю развития народного духового инструментального искусства;
- ведущих представителей народной духовой инструментальной культуры (педагогов, исполнителей, композиторов);

- лучшие образцы народной духовой инструментальной музыки;

уметь:

- свободно ориентироваться в теоретическом и фактологическом материале;

- использовать его для характеристики процессов, которые происходят на современном этапе в области народного духового инструментального искусства;

владеть:

- рациональными методами поиска, отбора и использования информации в области истории и теории исполнительства на народных духовых и ударных инструментах;

- практическими навыками анализа основного репертуара для народных духовых инструментов русских, белорусских и зарубежных композиторов.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Мировая история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах» всего предусмотрено 106 часов IV и V семестрах, из них 62 – аудиторные (48 часов – лекционные и 14 часов – практические) занятия.

Рекомендуемые формы текущей аттестации – экспресс-опрос, тест, музыкальная викторина, промежуточной аттестации – зачет.

В VI семестре предусмотрено выполнение курсовой работы по учебной дисциплине.

СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Введение.

Содержание, основные требования, цель и задачи учебной дисциплины «Мировая и национальная история, теория исполнительства на народных духовых и ударных инструментах». Межпредметные связи с другими учебными дисциплинами. Методическое обеспечение учебной дисциплины.

РАЗДЕЛ I. НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛАРУСИ

Тема 1. Историография народно-инструментального искусства Беларуси.

Нравственные, эстетические, ценностно ориентированные традиции народной культуры. Изучение народно-инструментального искусства в системе традиционной и современной культуры Беларуси. Музыкальные народные традиции. Связь между народным и профессиональным искусством.

Термин «народный инструмент». Традиционные народные музыкальные инструменты.

Тема 2. Народно-инструментальное искусство: взаимодействие фольклора, профессионального искусства и любительского творчества.

Современное народно-инструментальное искусство. Система народно-инструментального искусства. Понятие «народное искусство». Две формы самодеятельности. Параллельное сосуществование фольклорного, любительского и профессионального музыкального исполнительства. Развитие самодеятельного народно-инструментального творчества в Беларуси.

Формирование народно-инструментальных исполнительских школ Беларуси. Музыкально-импровизационное исполнительское искусство как сфера народной музыки. Тип народного исполнительства. Белорусское народно-инструментальное искусство.

Тема 3. Эволюция традиционного музыкального инструментария.

Развитие белорусского инструментария и белорусских народно-инструментальных ансамблей. Периоды развития. Самая ранняя систематизация инструментов. Исследования в области традиционных народных музыкальных инструментов ученых Европы. Классификация И.Д.Назиной. Характеристика белорусских народных музыкальных инструментов.

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

Тема 4. Классификация белорусских народных духовых и ударных инструментов.

Аэрофоны (духовые инструменты). Свободные аэрофоны с ленточным прерывателем. Духовые инструменты с язычковым прерывателем. Аэрофоны (флейтовые). Аэрофоны мундштучные (амбушюрные инструменты). Идиофоны (самозвучающие инструменты). Соударяемые встряхиваемые, скребковые.

Тема 5. Типология ансамблей народных инструментов.

Типология ансамблей в народно-инструментальной культуре. Инструментальный состав ансамблей. Деление народных музыкальных ансамблей по инструментарию. Однородные ансамбли.

Тема 6. Бытование традиционных народных музыкальных инструментов и ансамблей.

Основные традиционные народные духовые инструменты Беларуси. Древние белорусские народные духовые музыкальные инструменты. Анализ народных музыкальных духовых инструментов Беларуси. Классификация белорусских народных духовых музыкальных инструментов. Историческая картина бытования и эволюция народных духовых инструментов.

РАЗДЕЛ III. ТРАДИЦИОННЫЕ АНСАМБЛИ БЕЛОРУССКИХ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Тема 7. Народные ансамбли трюистой музыки.

Главная цель белорусских народно-инструментальных ансамблей. Расширение музыкальной жанровой структуры в репертуаре фольклорных ансамблей Беларуси. Новые типы ансамблей трюистой музыки. Модернизированные варианты ансамблей трюистой музыки. Функции традиционного ансамбля трюистой музыки. Фольклор и любительское творчество.

Тема 8. Традиции исполнительства на народных духовых инструментах.

Изменения в изготовлении народных духовых музыкальных инструментов. Традиции создания ансамбля только из народных духовых инструментов. Развитие народно-музыкальной культуры Беларуси. Направления народно-инструментального творчества. Репертуар капеллы «Гуды». Развитие научно-методической мысли в области исполнительства на народных духовых инструментах.

Тема 9. Полистилистика в народно-инструментальной музыке.

Взаимосвязь традиционной народно-инструментальной музыки с современными тенденциями. Понятие стиля в музыке. Понимание понятия «стилизация». Использование полистилистики в народно-инструментальной музыке.

РАЗДЕЛ IV. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Тема 10. Индивидуализация музыкально-педагогического образования учащихся.

Процесс индивидуализации обучения. Построение учебного процесса. Копирование и подражание. Развитие индивидуальности исполнителя и застенчивость. Психологические ситуативные приемы. Устранение застенчивости, скованности. Инициативность обучаемого. Эмоциональная возбудимость. Подбор репертуара. Раскрытие индивидуальности музыканта. Учет творческой индивидуальности.

Тема 11. Организация самостоятельной работы исполнителя-инструменталиста.

Задача учреждений образования. Проблема исполнительства на отдельных видах инструментов. Самостоятельная работа учащегося над музыкальным произведением. Проблема самоконтроля. Знание теории музыки и гармонии. Методы преодоления различных трудностей. Умение сосредоточиться. Методы проверки домашнего задания. План и структура занятий.

Тема 12. Подготовка кадров в сфере народного инструментального творчества на современном этапе.

Деятельность учреждений образования сферы культуры и искусств Беларуси. Основные задачи. Направления в изучении фольклора. Новые музыкальные жанры в репертуаре художественной самодеятельности. Становление новых традиций в исполнительстве. Культуры разных народов. Изучение музыкального фольклора, обычаев, национальных и региональных традиций, манер исполнения. Практическая деятельность студентов.

5.2. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ ДЛЯ ДНЕВНОЙ ФОРМЫ ПОЛУЧЕНИЯ ОБРАЗОВАНИЯ

Номер раздела,	Название раздела, темы	Количество часов аудиторных часов			УСР	Форма контроля знаний
		Всего	Лекции	Семина рские		
1	2	3	4	5	6	7
	Введение	1	1			
	Раздел I. Народно-инструментальное искусство в традиционной культуре Беларуси	11	5	4	2	
1	Историография народно-инструментального искусства Беларуси	3	1	2		
2	Народно-инструментальное искусство: взаимодействие фольклора, профессионального искусства и любительского творчества	4	2		2	Опрос
3	Эволюция традиционного музыкального инструментария	4	2	2		
	Раздел II. Народно-инструментальное искусство Беларуси конца 19 – начала 21 в.	20	16	2	2	
4	Классификация белорусских народных духовых и ударных инструментов	8	6	2		
5	Типология ансамблей народных инструментов	6	4		2	Тест
6	Бытование традиционных народных музыкальных инструментов и ансамблей	6	6			
	Раздел III. Традиционные ансамбли белорусских народных музыкальных инструментов на современном этапе	18	12	4	2	
7	Народные ансамбли трюистой музыки	6	4	2		
8	Традиции исполнительства на народных духовых инструментах	6	4	2		
9	Полистилистика в народно-инструментальной музыке	6	4		2	Викторина
	Раздел IV. Педагогические аспекты исполнительства на народных инструментах	12	6	2	4	
10	Индивидуализация музыкально-педагогического образования учащихся	4	2		2	Опрос
11	Организация самостоятельной работы исполнителя-инструменталиста	4	2	2		
12	Подготовка кадров в сфере народного инструментального творчества на современном этапе	4	2		2	Опрос
	Всего	62	40	12	10	

5.3 Основная литература

1. Крамко, А. Я. Беларускія народныя духавыя інструменты : вучэб. дапаможнік для вуніверсітэцкай культуры і мастацтва / А. Я. Крамко. – Мінск : [б. в.], 2005. – 30, [3] с. : нот. іл.
2. 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.
3. Назіна, І. Д. Беларускія народныя музычныя інструменты / І. Д. Назіна. - Мінск : Беларусь, 1997. - 237, [2] с. : іл., фот., ноты.
4. Скорабагатчанка, А. В. Беларускія народныя музычныя інструменты XX стагоддзя : [вучэб. дапаможнік] / Альбіна Скорабагатчанка. – Мінск : Беларуская навука, 2001. - 398 с.
5. Старикова, В. В. Оркестровая и ансамблевая литература : учеб. пособие для студентов учреждений высшего образования по специальности "народное творчество (по направлениям)" / В. В. Старикова. – Минск : БГУКИ, 2021. - 116 с.

5.4 Дополнительная литература

1. Алексеева Н. Новая жизнь пастушьего рожка // Советская музыка. – 1982. - № 8. – С. 66-67.
2. Алефірэнка В. Параўнальна-марфалагічны аналіз беларускай і польскай дуды // Музычная культура Беларусі: Пошукі і знаходкі: Матэрыялы VII Навуковых чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906 - 1987) – Мн.: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 1998. – С. 72-76.
3. Аналіз і транскрыпцыя народнай інструментальнай музыкі: Прагр. курса па спецыяльнасці «народная творчасць» (спецыялізацыя «Інструментальная творчасць» - народныя інструменты) / Бел. ун-т культуры; Склад. А.В.Скорабагатчанка. - Мн., 1996. – 12 с.
4. Андерсен А. Новый самоучитель игры на окарине. – М.: Издание Ю. Г. Циммермана, 1889. – 27 с.
5. Антоневиц В.А. Народное исполнительское искусство как один из 1 практ. конф., 12- 13 февр. 2004 г., Мозырь: В 3 ч. Ч. 1. - Мозырь: УО МГПУ, 2004. - С. 18-21.
6. Божок І. Урокі гри на сопілці. Урок І. // Рідні джэрэла. Науково-методичний часопис для вчителів української діаспори. – 1998. – № 1 – 2. – С. 42-44.
7. Божок І. Недільна школа сопілкаря // Рідні джэрэла. Науково-методичний часопис для вчителів української діаспори. – 1998. – № 3.– С. 43–47.
8. Буданков О.А. и др. Практический курс игры на русских народных духовых и ударных инструментах / Буданков О.А., Вахутинский М.Б., Петров В.К. Музыка, 1991. – 192 с., нот.

9. *Волынский* Лад. Новейшая практическая и легкопонятная Школа для окарины. Удобная для самоучения с добавлением 30 пьес для одной окарины и пьес для окарин. – Киев: Издание Г. И. Индржишека. – 32 с.

10. Инструментальная музыка Беларусі XVIII стагоддзя / Рэсп. метады. кабінет па навуч. установах мастацтваў і культуры; [Склад. В.У.Дадзіёмава]. — Мн., 1991. – 111 с.

11. *Коротеев А.Л.* «Духовое искусство Беларуси: жанрово-стилистические поиски и перспективы развития» // Музыкальное искусство на рубеже столетий: – С 81 84.

12. *Логвін В* Традиції інструментального виконавства в чеських поселеннях Волині // Українська культура в іменах і дослідженнях. Наукові записки Рівненського державного інституту культури. – Вип. І. Волинське Полісся в контексті слов'янської культури. – Рівне: Рівненський державний інститут культури, 1977.– С. 133-134.

13. *Ничков Б.В.* Фольклорные духовые инструменты в устной поэзии белорусов «Этнашкола» ў сучасным адукацыйным працэсе: вопыт станаўлення і перспектывы развіцця (да 10-годдзя існавання) / Уклад. І навук. Рэдакт. праф. І.І.Сучкоў. – М.н.: Бестпринт, 2004. – С –208-220.

14. *Філіповіч А.* Дудка... на каленях // Культура. - 2000. - Чэрвень (№ 23 - 24). – С. 4.