

Г. С. Мишуров

*Белорусское
народно-инструментальное
искусство:*

традиции и современность



Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры

Т.С.Мишуров

**БЕЛОРУССКОЕ НАРОДНО-
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ
ИСКУССТВО: ТРАДИЦИИ
И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Минск 2002

УДК 785+786(789):398(476)
ББК 85.315 (4Бел)
М 716

Рецензенты: М.Г.Солопов, *профессор*
Н.А.Корольков, *профессор*

Рекомендовано в печать научным советом Белорусского государственного университета культуры

Мишуров Г.С.

М 716 Белорусское народно-инструментальное искусство: традиции и современность. — Мн.: Бел. гос. ун-т культуры, 2002. — 300 с.

ISBN 98-6579-57-0

В работе исследуется белорусское народно-инструментальное искусство конца XIX – XX в. как самобытное явление в системе общей музыкальной культуры. Особое внимание уделяется анализу инструментария, типов ансамблей и их репертуара в рассматриваемый период.

Для исследователей белорусского народного творчества, преподавателей и студентов вузов культуры и искусств.

ББК 85.315 (4Бел)

ISBN 98-6579-57-0

© Мишуров Г.С., 2002

ПРЕДИСЛОВИЕ

Развитие художественной культуры Беларуси связано непосредственно с укреплением духовных основ народа нашей страны. Это, в свою очередь, требует осознания значимости нравственных, эстетических, ценностно ориентированных традиций народной культуры, созданных многими поколениями. Поэтому возрождение и развитие традиционной культуры белорусского народа является одной из актуальных задач нашего времени.

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

Отношение к народному искусству как к национальному достоянию, основе современной художественной культуры определено в Конституции Республики Беларусь, законе “О культуре в Республике Беларусь” и в других государственных документах. Отметим особую значимость этого, поскольку еще не так давно народное искусство рассматривалось как достояние прошлого, не совместимое с научно-техническим прогрессом. В последнее время все более настойчиво обращается внимание на необходимость тщательного собирания и изучения творческого наследия народного искусства — важнейшей области национальной художественной культуры.

Музыкальная народная культура (которая включает и народно-инструментальное искусство) — часть многообразной традиционной художественной культуры. Научное изучение и популяризация народных музыкальных инструментов, являющихся материальными хранителями традиций художественного творчества народа, а также традиционных ансамблей народных инструментов, исследование особенностей их репертуара и исполнительского мастерства, активное включение в музыкальное воспитание подрастающего поколения оказывали и окажут реальную помощь в обеспечении непрерывности куль-

турных традиций, сохранении и развитии духовных и художественно-эстетических ценностей белорусского народа.

Народное музыкальное искусство является важнейшей частью современного культурного процесса. Это искусство обладает своими, специфическими средствами художественного выражения, неповторимыми особенностями и самоценным художественным языком. Признание этого принципиально значимого положения наукой, обществом является необходимым условием дальнейшего развития народно-инструментального искусства и активного его функционирования в современном культурном процессе.

Как показал мировой исторический опыт, роль художественной культуры в целом и музыкального народного искусства в частности возрастает в тех странах, которые стремятся духовно консолидировать свой народ на основе национального самосознания и сохранить государственный суверенитет. Сегодня в связи с национально-культурным возрождением Беларуси, этническим самоутверждением нации возрастает роль самобытного традиционного народного музыкального искусства как области духовной культуры, национального художественного достояния.

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

Интенсивные интегративные экономические, торговые и культурные контакты Беларуси с Россией и другими странами усиливают творческое взаимодействие культуры Беларуси с культурой мира. Вместе с тем возрастает и негативное влияние стандартов нивелированной в художественном отношении массовой коммерческой культуры. Народное искусство с его глубокими, прочными национальными корнями способно противостоять наступлению массовой культуры, взять на себя функцию сохранения и утверждения национальных художественных ценностей, этических норм народа. Поэтому всесторонняя поддержка и развитие традиционного народного, в том числе му-

зыкального, искусства — это поддержка и развитие культурной самобытности и суверенитета нации.

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

Данная работа посвящена изучению народно-инструментального искусства Беларуси как художественно-самобытного явления в системе общей музыкальной культуры народа (аутентичный инструментальный фольклор, профессиональное искусство и самодеятельное творчество), как сокровищницы высоких художественных ценностей. Автор ставит цель исследовать белорусское народно-инструментальное искусство на основе многостороннего анализа объективной природы инструментов и меняющихся типов ансамблей в разных социокультурных ситуациях, репертуара исполнителей на народных инструментах и особенностей их исполнительского мастерства. Эта актуальная проблема представляет особый научный интерес, связанный как с высокой художественной значимостью народного искусства, так и с малой изученностью проблемы. Означенная проблема рассматривается системно и целостно в историко-теоретическом аспекте впервые.

НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛАРУСИ

1.1. Теоретические вопросы народно-инструментального искусства (историография проблемы)

Внимание к своеобразию культурно-исторического опыта белорусского народа связано с общим для современного человечества интересом к национальному, самобытному, уникальному искусству как исходному материалу в созидании подлинно универсальной, художественно многообразной общечеловеческой культуры. Однако теоретические вопросы народно-музыкального инструментария, инструментальной музыки и ансамблевого творчества, специфики исполнительства на народных инструментах, являющиеся важнейшими проблемами музыковедения, у многих народов остаются до последнего времени комплексно мало разработанными. Беларусь не является в этом отношении исключением.

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

Прежде всего обратимся к термину “традиция”. В самом широком смысле это элементы социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению и сохраняющиеся в течение длительного времени. Традиции характерны разным областям общественной жизни, но их использование в этих областях неодинаковое. Более всего они сохраняются в религии, значительное место занимают в науке и искусстве. Правомерность традиционных форм действия обосновывается и узаконивается самим фактом их существования в прошлом, а эффективность сохранения оценивается через точность следования принятому образцу. Такой вид традиции принято называть аутентичной (первичной, нерефлексивной).

В словаре-справочнике “Социальная педагогика” [293] отмечается, что традиция охватывает объекты социального на-

следия (материальные и духовные ценности) и является основой исторической преемственности культуры (например, устная традиция и письменная традиция).

С учетом сказанного мы и подходим к использованию термина “традиция”, употребляемого в нашей работе при рассмотрении инструментального фольклора, профессионального искусства и самостоятельного творчества. Под традициями мы разумеем бытование в современной Беларуси народного музыкального инструментария и изготовление мастерами-исполнителями народных музыкальных инструментов, сохранившиеся приемы сольного и ансамблевого исполнительства, дошедший до нас из прошлого народный репертуар, который используется в наше время.

Традиции отражаются в самобытности народной музыкальной культуры, в том числе и народно-инструментального искусства. Говоря о его самобытности, мы имеем в виду такие компоненты, как инструментарий, репертуар, интонация, манера исполнения, тембр, звукоидеал. Музыкальные народные традиции проявляются в определенных жанрах конкретной эпохи, в региональных особенностях народной музыкальной культуры, сложившихся в течение многих десятилетий и даже столетий. Так, наблюдая за манерой исполнения участников народно-инструментального ансамбля, можно видеть, что у них имеется свое, совершенно определенное представление об интонациях и приемах исполняемых произведений. Например, при исполнении на гармонике полек основной амбитус определяется пределами интервала октавы, при этом характерно также частое использование интервалов терций и секунды. Если говорить об исполнении наигрышей на дуде, то бурдон выполняет в основном гармоническую функцию баса, а жалейка в таких наигрышах обычно ведет главную мелодическую линию с частым орнаментальным украшением форшлагами и трелью. Окарине присущи свои, специфические тембральные особенности с частым использованием глиссандирования в произведениях канглинного характера.

Творческое отношение народных инструменталистов к исполнению произведений, как правило, исходит из трактовки образа и характера произведения. Они используют разнообразные средства выразительности, однако пользуются ими очень

строго, выбирают их со вкусом. В основу берется важнейший, главный прием, который более всего соответствует выразительной подаче инструментальной мелодии: либо предельно широкое непрерывное драматическое звучание, либо отчетливая мажорная акцентная ритмика в плясовой мелодии, либо выразительная интонация звука.

В народно-музыкальной культуре нашей страны нашли отражение черты, свойственные белорусскому народу. Это умеренное спокойствие, открытость, сдержанная откровенность, мягкость, уважительность, доброжелательность. Поэтому большинство народных произведений исполняются на инструментах в сдержанном темпе, с ритмической легкостью. Исполнительство не характеризуется очень быстрыми темпами, т.е. в характере музыки не проявляется русская молодецкая удаль, в нем ярко проявляются внутренняя, душевная чистота и некоторая тревога, мягкость звучания. Исполнительство чаще всего нежное, скорее всего, светлое и очень искреннее. Однако нельзя не отметить, что исполнительская практика русского народа на народных инструментах оказывает влияние на характер исполняемого произведения белорусами. Это проявляется в увеличении темпа, усилении громкости звучания в задорных произведениях, т.е. несколько изменяется сам звукоидеал.

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

Понятие “народное искусство” в широком смысле этого слова связано непосредственно с полидисциплинарным его использованием в разных науках. В научной театроведческой литературе часто встречается термин “народное искусство” по отношению к театральному творчеству, а в искусствоведческих работах в области изобразительного искусства – преимущественно по отношению к прикладному искусству. Учитывая, что народное искусство – важнейшая составная часть национальной художественной культуры республики, доктор искусствоведения Е.М.Сахута пишет: “Поэтому так важно не только его сохранение и развитие, но и научное осмысление традиций и современного состояния. Изучение достижений народного искусства имеет не только научный интерес, расширяющий наши представления о культурном наследии народа, но и призвано оказать воздействие на современную творческую практику, на процесс развития народного искусства” [279, с.1].

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

Художественную культуру Беларуси с древнейших времен, как мы отмечали выше, определяло народное искусство, а затем возникшее позже профессиональное искусство, причем связь между тем и другим была очень тесной, органичной как в художественном содержании, так и с точки зрения формы. Это, в частности, отмечает А.А.Банин: “В русской инструментально-музыкальной культуре бесписьменной традиции принято выделять две ветви: а) профессиональную, представленную искусством скоморохов и певцов-рапсодов, и б) непрофессиональную, представленную многочисленными носителями инструментальной традиции, для которых искусство игры на музыкальном инструменте не становилось ремеслом” [16, с.105].

Традиционное народное музыкальное искусство отличается своей целостностью, синкретичностью, органической связью с бытом и жизнью народа. Это подчеркивают многие исследователи. В частности, Т.В.Полова в работе “Русское музыкальное творчество” пишет, что “для идейного содержания подлин-

ных народных песен, эпических повествований, сказов и других созданий словесно-музыкального народного искусства характерно правдивое и глубокое отражение действительной жизни народа” [256, с.8]. К числу характерных свойств произведений народного искусства она относит преимущественно устную их природу и многовариантность воплощения. Являясь по существу бытовым, оно формировало соответствующие эстетические критерии и потребности. Произведения народно-инструментального искусства как результат, прежде всего, творчества крестьянства удовлетворяли в первую очередь его бытовые потребности и одновременно давали ему необходимую полноту духовной деятельности. Народное музыкальное творчество, воплощенное в древних обрядах и обычаях, отшлифованных столетиями, выражало мировоззрение этноса, вносило духовное начало в культуру Беларуси. Ю.Г.Круглов, обобщая свой 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” [154, с.3].

В области репертуара народно-инструментальное искусство охватывает богатые и разнообразные по своему образно-эмоциональному содержанию музыкальные и устно-поэтические произведения, созданные и исполняемые трудовым народом. К области синтетического, словесно-музыкального народного творчества относятся разные виды народного 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 в прошлом содержится в исторических и этнографических трудах, в работах фольклористов, в 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 еще в XVII—XVIII вв. исследователи занимались изучением быта крестьян, обрядов, танцев, песен, инструментов и т.д. В этой связи П.А.Вульфус, в частности, ссылается на объемный труд И.Г.Георги “Описание всех обитающих в Российском государстве народов” (СПб., 1799) [67, с.16; 274], содержащий характеристику нравов, обычаев, одежды, песен, плясок и даже инструментов. В отношении народного инструментария первопроходцами можно считать И.Н.Болтина, коснувшегося данной проблемы еще в 1788 г., и врача сухопутного кадетского корпуса в Петербурге шотландца М.Гутри, описавшего инструменты в работе “О древностях русских” (1797).

В области особенностей народно-музыкального исполнительства проблемы музыкального фольклора исследуются музыкальной фольклористикой и этномузыкологией. Термин “этномузыкология” введен в научную практику сравнительно недавно и, по утверждению С.И.Грицы, “чаще употребляется в зарубежной науке” [80, с.415]. Однако с такой точкой зрения целиком нельзя согласиться и правомерно сослаться в данном случае на труды З.Я.Можейко и Т.Б.Варфоломеевой, которые широко используют этот термин. В частности, определяя время активного развития этномузыкологии на территории Беларуси, З.Я.Можейко доказательно отмечает: “Для белорусской этномузыкологии таким временем выступает XIX и начало XX столетия — период, когда интенсивным формированием национальных музыкально-этнографических школ были охвачены едва ли не все страны Европы” [212, с.9]. Созданные в этот период научные исследования вызывают особый интерес. Это работы З.Ф.Радченко, Е.Р.Романова, П.А.Бессонова, Ю.Ф.Крачковского, Н.Я.Никифоровского, А.Е.Грузинского, Н.И.Привалова и др. “Предисловия, вступительные пояснения, — пишет Т.С.Якименко, — касающиеся местных форм традиционного народного быта, языка, представлений и верований, развернутые этнографические очерки, к которым приложены песенные коллекции (текстово-поэтические либо музыкальные), — всеми этими видами научного обзора и комментирования песенных материалов насыщены в собраниях XIX — начала XX в. сооб-

жения, важные и интересные не только в бытоописательном плане, но и в этномузыкологическом” [336, с.21].

Термин “этномузыкология” некоторые ученые употребляют в научной литературе наравне с термином “музыкальная фольклористика”. И тем не менее в процессе исследования их необходимо рассматривать как самостоятельные, поскольку один термин не должен исключать другой.

Развитие музыкальной фольклористики охватывает около двухсот лет и отмечено медленным вызреванием научно обоснованных теоретических положений в этой области. В русской литературе они формируются впервые в работах В.Ф.Одоевского и А.Н.Серова. Развернутую же аргументацию получают лишь к концу XIX – началу XX в. В этом многообразном процессе принимали участие представители разных слоев общества, разных профессий, люди, обладающие специальными знаниями, и просто любители народного искусства [274]. По определению С.И.Грицы, музыкальная фольклористика как “дисциплина, изучающая народное словесно-музыкальное творчество – песню, музыкальный быт, инструменты и инструментальную музыку (органология), народный танец и пр. – дифференцировалась в самостоятельную науку во второй половине XIX в.” [80, с.415].

В свете рассматриваемой нами проблемы наше внимание привлекают работы и по этномузыковедению (более распространенный термин “этноинструментоведение”). Разнообразием инструментоведческих данных ценны издания П.В.Шейна [319], Н.Я.Привалова [259], Н.Я.Никифоровского [239], Е.Р.Романова [272]. 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 [228]. Он рассматривал эту проблему с учетом региональных особенностей. В частности, в статье “Музыкальные инструменты народов СССР” [32] В.М.Беляев справедливо указы-

вает, что “изучение музыкальных инструментов народов... должно опираться на общеисторическую основу, должно быть связано с общими музыкально-этнографическими и археологическими исследованиями”, предлагает единые принципы деления всех инструментов на виды и типы (так 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 важным аспектом инструментоведения.

В контексте изучения исторического развития народного инструментария представляют интерес и статьи К.А.Верткова “О развитии народных музыкальных инструментов в СССР” [55], “Русские народные музыкальные инструменты” [54]. Автор подчеркивает, что нельзя “не заметить явных черт сходства, а иногда и полного тождества отдельных инструментов, бытующих у разных народов. Это следствие этнического родства или исторически сложившихся культурных связей”. Ученый обращает внимание на проблемы, связанные с бытованием “межнациональных инструментов в результате длительных связей, взаимного влияния и общности исторических судеб народов” [54, с.111–112].

В статье “Русские народные музыкальные инструменты” К.А.Вертков в ретроспективном плане освещает процесс развития исполнительства на русских народных инструментах, организацию многочисленных оркестров и ансамблей, как самодеятельных, так и профессиональных. Вместе с тем, обобщая практические достижения в данной области музыки, автор не затрагивает специально вопросы взаимопроникновения, взаимовлияния и взаимообогащения разномациональных явлений и фактов в сфере народного инструментального исполнительства, в том числе и ансамблево-оркестрового.

В работах К.А.Верткова нашли отражение вопросы развития коллективной игры на народных инструментах в советский период. Они освещаются в историко-музыковедческом аспекте.

Этот же автор рассматривает и взаимодействие национальных инструментальных традиций с современным музыкальным профессиональным искусством как специфическое отражение диалектики национально особенного и интернационального [51–55].

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

В связи с изучением белорусского народно-инструментального искусства мы обратились также и к определению учеными 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, изготовление в народе), но и критерии традиционности бытования. Это отмечено рядом ученых (Р.Ф.Халитов [310], Г.А.Гайсин [70], М.В.Лысенко [160], П.И.Чисталев [315], М.Ю.Балтренене [15]), многими современными справочными изданиями. 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” [123, с.5].

Расхождения в определении термина “народный инструмент” объясняются во многом тем, что ученые разных стран используют разные подходы. Несмотря на это, многие определения имеют преимущественно фольклорно-традиционную направленность. Эту мысль подчеркивает Э.Штокман в своих работах по инструментоведению, делая акцент на социокультурной роли инструментария. Он замечает: “...в наших исследованиях, как мне кажется, можно считать основным то поло-

жение, 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” [325, с.41].

Четкую, довольно конкретную характеристику народного инструмента дает Ю.Страйнар: “Под музыкальным инструментом мы подразумеваем любой предмет, при помощи которого сознательно получаем звуки, являющиеся музыкой в самом широком смысле этого слова. Если инструмент используется в повседневной жизни в связи с различными проявлениями народной культуры, мы считаем его народным инструментом, даже если он был куплен, привезен, сделан на фабрике, заимствован у соседней этнической группы” [298, с.132].

Анализируя разные определения народного инструмента, заметим следующее. Музыкант имеет дело не только с материалом, непосредственно данным самому человеку (со звучанием его голоса), но и с разнообразными акустическими тембрами, извлекаемыми искусственно при помощи определенных операций и технических приспособлений. Соответственно в музыкальном творчестве каждый инструмент (скрипка, цимбалы, гармоника, контрабас, в том числе и человеческий голос во всех его тембровых модификациях), каждая группа инструментов (духовые и человеческие голоса), способы звукоизвлечения (ручной, губной, гортанный, электронный), наконец, каждый способ использования звука (сольный, ансамблевый, оркестровый) образуют более или менее широкую и относительно самостоятельную музыкальную систему одновременно музыкальной культуры как социокультурного процесса и подсистему музыки как вида искусства. Учитывая сказанное, М.С.Каган отмечал: “На этой основе теории музыки обычно и решают классификационные задачи, выделяя музыку вокальную и инструментальную, а эту, последнюю, подразделяя по способу звукоизвлечения, на музыку ударных инструментов, струнных, духовых, клавишных и т.д.” [130, с.347].

Сравнительный анализ определений термина “народный инструмент”, данных разными авторами, свидетельствует, что в основе большинства подходов к его определению учитывает-

ся функционирование народного инструмента, а в основе других, главным образом, структурные особенности исполняемой на нем музыки. И.В.Мацевский 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” [178, с.15]. По его мнению, музыкальные инструменты вообще 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” [176, с.200].

Определяя термин “народные инструменты Беларуси”, И.Д.Назина правомерно дополняет других авторов. Она 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” [228, с.200]. Кроме того, она разрабатывает новый подход к функционированию белорусских народных музыкальных инструментов.

Народная инструментальная музыка (музыкальный репертуар) в своем функционировании немыслима без инструментария, который, в свою очередь, создан и существует для исполнения музыки и реализуется в исполнительском творчестве. Сложилась определенная традиция инструментоведческих исследований ученых разных стран по общим направлениям, касающимся актуальных проблем народных музыкальных инструментов и народной инструментализации. Все очевиднее становится потребность в междисциплинарных исследованиях, в координации достижений научных дисциплин в познании специфики музыкального инструментария и инструментальной музыки. Необходимо консолидировать усилия инструментове-

дов разных профилей и разных стран, объединенных общим многоаспектным объектом исследования.

В 1974 г. в Москве состоялась первая инструментоведческая научная конференция, она была создана по инициативе фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР. На ней присутствовали патриарх европейской органологии шведский ученый Э.Эмсхаймер и ведущий инструментовед из Германии, председатель инструментоведческой группы Международного совета народной музыки профессор Э.Штокман. Основная цель проведения конференции заключалась в укреплении творческих и научных взаимосвязей, обобщении научного опыта в области инструментоведения. Ценные сообщения на конференции были сделаны учеными Чехии, Польши, Югославии, Швеции. Работы по теме конференции опубликованы в Германии, России, Беларуси, на Украине и в других странах. Вскоре после конференции Академия наук Германии и Музыкально-исторический музей в Стокгольме выпустили “Справочник европейских народных музыкальных инструментов” под редакцией Э.Эмсхаймера и Э.Штокмана, который в научных кругах России и других стран получил широкую популярность [325, с.39].

В Беларуси искусствоведческие, этнографические, исторические публикации, посвященные народно-инструментальному искусству республики или касающиеся отдельных его аспектов, стали появляться примерно в середине XIX столетия. Публикации этого периода вплоть до конца 20-х гг. XX столетия характеризуются зарождением интереса к народному музыкальному творчеству. В этнографических и фольклористических трудах давались описания различных обрядов и обычаев с включением в них календарных песен, попутно говорилось о народных музыкальных инструментах белорусского крестьянства. Собственно народно-инструментальному искусству как составной части народной культуры особенное внимание не уделялось (по сравнению с народным песенным творчеством). Следует согласиться с мнением известного белорусского этнографа Е.Романова, который основной причиной этого считал сравнительно позднее возникновение белорусской этнографии и фольклористики. В то время как у французов, чехов, немцев, поляков были научные труды по традиционной народно-

инструментальной культуре, даже по отдельным видам народно-музыкального творчества, у белорусов еще не было фундаментальных работ не только в целом по народному музыкальному творчеству, но даже по традиционной народно-инструментальной культуре, за исключением редких упоминаний в этнографической литературе популярных народных музыкальных инструментов и ансамблей того периода.

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

В 1930—50-е гг. XX ст. шло систематическое и планомерное изучение белорусского народно-инструментального искусства. Народно-инструментальное искусство занимает равноправное место среди других видов 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 [103—110].

С начала 60-х гг. XX ст. 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 др. Среди известных ученых такие имена, как А.Л.Капилов [139], З.Я.Можейко [161], Т.С.Якименко [336], Л.С.Мухаринская

[220], Т.Б.Варфоломеева [47], И.Д.Назина [225, 226], Н.П.Яконюк [338].

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

В конце 70-х — 90-е гг. XX ст. ценный вклад в научное изучение музыкальных народных инструментов и инструментальной музыки Беларуси внесла И.Д.Назина. Она опубликовала работы “Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые”, “Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные”, “Беларускія народныя музычныя інструменты” [225, 226, 227]. При подготовке данных работ автором использовался метод комплексного исследования, объединяющий органологический, исторический, этнографический, этномузыкологический и музыковедческий анализы материала. Однако сольному и ансамблевому исполнительству в опубликованных исследованиях не уделено должного внимания в практическом и теоретическом отношениях.

Богатый фактический материал содержит диссертационное исследование Н.П.Яконюк “Проблемы формирования национального оркестрового стиля в музыке для профессионального оркестра народных инструментов”. В этой работе немало внимания уделено закономерностям формирования оркестрового стиля музыки для белорусского оркестра народных инструментов, основным этапам эволюции оркестрового стиля, его национальной характеристике. Однако автор лишь эпизодически упоминает о бытовании тех или иных составов ансамблей народных инструментов [338].

В монографии “Народная инструментальная культура Белоруссага Паазер’я” А.В.Скоробогатченко исследовала названный регион Беларуси в контексте проблем традиционной народно-инструментальной культуры. Автором рассматриваются вопросы, связанные с выявлением типов традиционных ансамблей данного региона: скрипка, цимбалы (давняя музыка); скрипка, цимбалы, гармоника (настоящая музыка); балалайка, мандолина, гитара (струнная музыка). Однако вне сферы внимания автора осталась такая проблема, как функционирование ритуально-свадебных, любительских, профессиональных и учебных ансамблей народных инструментов на современном этапе [285].

Представляет научный интерес монография А.Л.Капилова “Скрипка белорусская”. Им выбран интересный подход к изучению скрипки. С одной стороны, автор рассматривает ее как традиционный народный инструмент, который бытует очень давно в среде белорусского народа, а с другой, он исследует ее как классический инструмент в сфере музыкальной культуры Беларуси. В монографии есть сведения и об оркестрах крепостных. К сожалению, автор ограничивается перечислением ансамблей со скрипкой, которые являлись наиболее популярными в Беларуси. Он отмечает, что широко распространены ансамбли из двух скрипок и басетли; скрипки и дудки; скрипки, бубна и дудки; скрипки, цимбал, гармоники, бубна; скрипки, гармоники, бубна; скрипки, цимбал, кларнета, басетли и др. Как правило, во всех этих ансамблях скрипка является ведущим, солирующим инструментом [138, с.5].

В конце XX в. роль и место народного искусства в жизни общества заметно изменились. В современном народном творчестве прослеживается трансформация столетиями бытовавших традиций. Прежде всего, нельзя не отметить, что бытовая (практическая) функция народного искусства изменяет в социокультурной практике свою основную, лидирующую роль. Изменяются и формы бытования традиционного народно-инструментального искусства, что связано непосредственно с расширением зоны существования современных форм народно-инструментального искусства. Так, в ансамблирование, кроме традиционных белорусских музыкальных инструментов, стали все больше внедряться русские инструменты: балалайка, дом-

ра, гармоника. В то же время заметен процесс определенной реконструкции традиционных, своеобразных по звучанию народных белорусских инструментов: дуда, труба, окарина — в среде крестьянского и городского населения. Возрождение и развитие на современном этапе белорусских инструментов в составе ансамблей народных инструментов — заметное плодотворное явление в художественной культуре Беларуси.

Традиционные народные музыкальные инструменты, кроме использования их в сольных формах исполнительства, объединялись в процессе коллективного исполнительства в ансамблевые формы (ансамбли, капеллы). Исторической основой создания фольклорных ансамблей является известный традиционный состав: скрипка, цимбалы, гармоника и бубен, так называемая “тройная музыка” [259]. Более широко распространены ансамбли трюистой музыки в среде белорусских крестьян, т.е. в сельской местности. Такие ансамбли функционируют и на Украине под названиями “весільна”, “капела”, “велика музыка” (Гуцульщина); “гудаки”, “гусляші”, “банди” (Закарпатье); с названием “капелла” — в Прибалтике. Известны подобные ансамбли в Чехии, Словакии, Польше, Румынии и Болгарии [182, с.81 — 106].

Структуру ансамбля трюистой музыки исследует Б.И.Яремко. Он подчеркивает, что это традиционный народный ансамбль с разнообразным составом музыкальных инструментов, в основе которого лежит принцип сочетания трех музыкальных элементов: 1) мелодического (с его возможными гетерофонными вариантами и мелизматическими украшениями); 2) структурно-гармонического и 3) ударно-метрического [340, с.158]. В Беларуси в состав ансамбля обычно входили инструменты в таком сочетании: скрипка, цимбалы, бубен; скрипка, гармонь, бубен; две скрипки и басетля [340, с.159]. Изучением различных составов этих ансамблей занимается автор данного исследования. Мы пришли к выводу, что наиболее распространенные группы музыкальных инструментов в большинстве своем состоят из дуды, скрипок, цимбал (позже к ним присоединился гармоник).

В источниках засвидетельствована трюистая музыка как типичная форма исполнительства в батлейке. Однако корни традиционного ансамбля трюистой музыки находятся в крестьянском быту, и доминирует здесь древний музыкальный исто-

рико-стилевой пласт, бытовавший в контексте развернутых календарного и семейно-обрядового циклов. Н.Я.Никифоровский отмечает: «Ищущие плясов и скоков охотнее пойдут туда, где играют вдвоем и где, в дополнение, есть бубен и подкова, заменяющая стальной музыкальный треугольник. Ввиду этого два музыканта стараются “скупіцца”, соединиться для игры, “стаць да пары”» [239, с.21].

Термин “троистая музыка” нередко употребляется в разных значениях. Во-первых, в традиционной культуре – это сложившаяся, устойчивая группа исполнителей фольклорных произведений, связанных с народными обрядами и праздниками. Они выступают в реальной бытовой среде, вне сцены. Во-вторых, в настоящее время это форма художественной самодеятельности, в которой воспроизводится (в определенной трансформации, реконструкции) традиционное народное искусство, преимущественно в сценических условиях. В-третьих, это творчество музыкантов-профессионалов, выступающих с народным музыкальным репертуаром. Среди наиболее известных современных белорусских коллективов трюистой музыки – “Крупіцкія музыкі”, “Харошкі”, “Свята” [219, с.276].

Таким образом, в наши дни ансамбль трюистой музыки – это коллектив музыкантов-исполнителей разного состава (например, вокалисты-инструменталисты и танцоры), который возрождает традиционное народное искусство и представляет его современной аудитории. Анализ составов ансамблей трюистой музыки убеждает, что, кроме общего, у них немало различий. Различия касаются в основном особенностей исполнения, количественного состава, принципов ансамблирования, специфики инструментария, локальности репертуара. Указанные различия освещает в своих работах ученый И.В.Мацневский.

Некоторые утверждают, что трюистой музыкой считается лишь тот состав, который образуют три музыканта и три инструмента. И.В.Мацневский по этому поводу замечает: «Во-первых, количество музыкантов в трюистой музыке колеблется от двух до пяти человек и даже более как в разных локальных традициях, так и внутри каждой локальной традиции, причем число “три” далеко не самое распространенное, во-вторых, название “троистая музыка” применяется к типу ансамбля, который в народе наряду с ним носит множество других названий,

где количественный признак никак не выражен; это же касается названий, родственных украинской и белорусской “трюистой музыке”» [182, с.82].

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

На территории нынешней Беларуси трюистая музыка функционировала главным образом на традиционных весельях в различных составах ансамблей. Можно было часто встретить на торжествах одного скрипача-исполнителя или гармониста.

Одновременно были распространены также инструментальные дуэты. Как правило, это были дуэты в составе скрипки и гармоники, скрипки и цимбал, скрипки и бубна, гармоники и цимбал, гармоники и бубна и др.

Если говорить о времени, когда сформировались ансамбли трюистой музыки, то, по мнению И.В.Мацневского, это конец XVIII — начало XIX в. Период XIX—XX вв. — время наивысшего расцвета трюистой музыки. Становление этого любимейшего, определяющего для Беларуси и Украины вида совместного инструментального музицирования связано с активным включением в ансамбль струнных инструментов, прежде всего скрипки, с активизацией профессионального начала в инструментальном фольклоре (немаловажно здесь и воздействие цыганских и еврейских капелл, танцевальной музыки), а также усилением роли танцевального материала в его репертуаре [182, с.88]. В репертуаре традиционного ансамбля трюистой музыки инструменты звучат в тембральном отношении созвучно, ярко, прозрачно. Примером могут служить инструментальные произведения на цыганские темы: “Цыганская рапсодия” В.Ф.Гридина, “Мардзяндзя” А.А.Цыганкова, “Фантазия на еврейские темы” Н.Н.Бабарыкиной. Произведения танцевально-песенного характера больше всего используются в ансамблях трюистой музыки на современном этапе с удвоенными и даже утроенными инструментами.

Исследуя трюистую музыку, И.В.Мацневский определил ее особенности. В первой партии он выделяет ее главные параметры: а) верхний, мелодический голос; б) исполнитель-

скрипач; в) виртуозное начало, возлагаемое на скрипку. Основная функция второй партии – выполнение мелодико-структурного остова (гармонического скелета) произведения; главные инструменты этой партии – вторая скрипка, цимбалы, кардоны (или гитара), бас (басоля, контрабас) или гармоника. Третья партия является метроритмическим фундаментом трюистого ансамбля с совмещением, причем нередко, функции гармонического баса (наследника древнего бурдона). В этой партии используются бас, контрабас, барабан, бубон, бубен, иногда в однородных ансамблях третья скрипка [182, с.90]. Это не значит, что не могут быть включены в ансамбль другие народные и классические инструменты для наполнения и расширения состава. Однако основной стержень трюистой музыки остается постоянным, неизменным, четко соблюдается традиционность жанра народной музыки.

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

В настоящее время на территории Республики Беларусь функционируют несколько видов народно-инструментальных ансамблей трюистой музыки (смешанные малые, смешанные большие), которые будут рассматриваться ниже. Их творчество исследуется многими учеными. Например, внимание В.И.Новичука, О.М.Алехновича привлекают аутентичные, экспериментальные, стилизаторские ансамбли [242, с.9–10]. Такие ансамбли распространены в России и на Украине. Названные исследователи выделили не только структурные особенности различных коллективов, но и определили их характерные черты. Мы используем в своей работе научно-теоретическую модель О.М.Алехновича, дополняя ее новыми характеристиками, полученными в результате сравнительного анализа деятельности ансамблей трюистой музыки Беларуси с аналогичными ансамблями в России и на Украине.

Белорусское народно-инструментальное искусство прошло длительный и сложный путь. Его художественная самобытность вызывает к нему сегодня особый интерес. Вместе с тем до сих пор нет серьезных научных работ, с необходимой полнотой трактующих теоретические проблемы народного инструментария, анализирующих практику ансамблей народных инструментов, их репертуар и особенности исполнительства. Автор данного исследования, опираясь на литературу в области традиционного инструментального искусства, а также на материалы многолетних собственных экспедиций и опыт работы с профессиональными и самодеятельными коллективами, стремился всесторонне изучить специфику и формы бытования белорусских традиционных музыкальных инструментов в контексте современного музыкального инструментария и ансамблевого творчества, исследовать взаимосвязи народного исполнительства и музыкально-инструментального репертуара.

1.2. Народно-инструментальное искусство: взаимодействие фольклора, профессионального искусства и самодеятельного 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 (в смысле художественной ориентации) профессиональное искусство как часть общей системы музыкального профессионального искусства; 3) народно-инструментальное самодеятельное творчество. Эти три основные подсистемы современного народно-инструментального искусства тесно взаимодействуют между собой. 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 самодельных ансамблях и профессиональных оркестрах народных инструментов.

Народно-инструментальное искусство как целостная художественная система представлено нами в табл. 1.1.

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

Так, И.И.Земцовский считает, что “музыку народную следует рассматривать как в рамках всеобщей музыкальной культуры, так и, прежде всего, в составе фольклора” [117, с.57]. И в том, и в другом случае ее следует изучать, учитывая состояние и развитие народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки в области и этномузыкологии, и этноинструментоведения. Наглядным примером плодотворности такого пути в науке может служить методологический труд “О народной музыке” Б.В.Асафьева [12]. Этномузыковедческая проблематика проходит красной нитью через огромное наследие выдающегося ученого и образует бесспорную целостность. Это выражается в глубоком понимании его философской глубины, синкретического единства творчества (исполнительства – восприятия – оценки) в условиях устной культуры. Крупными учеными в области народного музыкального творчества были ученики Б.В.Асафьева супруги Е.В.Гиппиус (1903–1985) [76, 230, 231] и З.В.Эвальд (1894–1942) [30].

Народно-инструментальное искусство как целостная художественная система



Вопрос о научном определении понятия “фольклор”, об отношении ученых к этому термину уже неоднократно становился предметом специального изучения. Это нашло отражение в исследованиях ученых. В 1880—90-е годы в России термин “фольклор” в работах некоторых ученых был определен как “совокупность народного знания”, как “живая старина”. Другие, в том числе Ф.И.Буслаев, этим термином обозначали народное искусство, преимущественно “народную (или устную) словесность”, “народную поэзию” [274].

В нашем исследовании мы используем расширенное понимание фольклора, распространяя этот термин на все виды народного музыкального искусства. Наиболее ценен для исследователя аутентичный фольклор, так как по природе своей самобытности он остается в основе стабильным, сохраняя традиционность и вариативность живого бытования. По утверждению К.П.Кабашникова, “фольклор подлинный в своей истинной сущности и естественном бытовании, характерный для конкретной местности, сохраняющий все специфические региональные черты, которые определяются местной традицией, характеризуется устойчивым жанровым составом, репертуаром, стилем, исполнительской манерой и т.п.” [129, с.379].

Понятие “народное искусство” нередко используется как синоним понятия “фольклор”, на него опираются самодеятельное творчество и профессиональное искусство. Часто в таком же понимании используется и термин “народное творчество”.

Термины “самодеятельность”, “самодеятельное творчество” часто трактуются то как разновидность фольклора, то как тип “полупрофессионального” искусства. Самодеятельность иногда называют “формой фольклорного творчества”. Такие определения мы встречаем нередко не только в оценках членов жюри разных конкурсов, но даже и в научной литературе. Однако имеем ли мы право отождествлять фольклор и самодеятельность, сравнивая их с профессиональным искусством? Эти два художественных явления имеют общие черты, но и существенные различия. Совершенные творения народного музыкального искусства являются образцами как для профессионалов, так и для любителей в области самодеятельного творчества. Вместе с тем ареал аутентичного фольклора в современности сужается, и его место нередко занимает так называемый

“вторичный фольклор”. З.Я.Можейко и А.С.Федосик в работе “Календарно-песенные, обрядовые и игровые традиции славян в прошлом и настоящем” отмечают: «Отдельные положительные примеры бережного отношения к аутентичному музыкальному фольклору (которые, несомненно, есть во всех славянских народах) не могут радикально изменить... общую тенденцию подмены первоисточников второстепенными формами с разрушением спонтанных художественных проявлений под аккомпанемент позитивистских нареканий о вымирании календарной песни или “самодеятельной” беззаботности, “новая жизнь – новые песни”» [162, с.38].

Самодеятельность исторически связана и с фольклором, и с профессиональным искусством. Ее можно считать как формой освоения народного (фольклорного) искусства, так и в определенной мере типом непрофессионального творчества, ориентированного на достижения профессионального искусства, поскольку, частично профессионализируясь, она не перестает быть самодеятельностью. Совершенствуя уровень своего мастерства, народные коллективы могут вырастать до профессиональных. Например, Государственный ансамбль народной музыки “Свята” первоначально был самодеятельным, а затем стал профессиональным.

Следует отметить, что и в современный период в разных научных исследованиях термины “народное искусство”, “народное творчество”, “самодеятельное творчество”, “народное любительское искусство” нередко используются как тождественные и взаимозаменяемые, хотя правомерность этого до сих пор дискутируется. По мнению исследователя Г.Вагнера [45], термин “народный” содержит расширительный смысл как в социальном, так и в художественном (творческом) отношении. Самодеятельностью может заниматься каждый ориентированный на художественное творчество человек, не имея специального образования. Для профессиональной деятельности в области искусства требуется, как известно, специальное образование (хотя на практике встречаются и редкие исключения). Под термином “народное искусство” нередко понимают творческую, художественную деятельность трудящихся, включающую (в историко-эволюционном аспекте) и народное традиционное музыкально-инструментальное искусство, и взаимодей-

ствующее с ним самостоятельное творчество в его коллективно организованных и неорганизованных формах.

Самостоятельное творчество некоторыми исследователями (мы разделяем их мнение) рассматривается не как разновидность искусства, а как пограничная художественная форма между искусством и социокультурным художественным явлением в области досуга. В связи с этим, с нашей точки зрения, правомернее употреблять термин “самостоятельное творчество” или же, более кратко, – “самостоятельность”. Самостоятельное творчество – это “массовая организованная непрофессиональная деятельность, проявляющаяся в различных формах, видах и жанрах художественного творчества, связана с традициями фольклора и профессионального искусства” [243, с.304].

Автору данной работы представляется необходимым дать свое определение понятию “самостоятельное творчество”. Мы полагаем, что следует разграничить близкие, но не идентичные термины “искусство” и “творчество”. Понятие “искусство” предполагает специфическую систему выразительных образных средств и высокие художественные достижения в данной области. В понятии “творчество” делается акцент на самом факте художественной деятельности в сфере разных видов искусства. В этом контексте фольклор можно рассматривать как самобытное, высокохудожественное явление (т.е. синкретическое искусство со своей системой образных средств). Видом искусства является и профессиональная музыка во всех ее разновидностях. Любительство, самостоятельность – это не самостоятельное искусство, а вид художественного творчества. Самостоятельное творчество — форма непрофессиональной деятельности в области различных видов и жанров художественного творчества. Это творчество опирается как на традиции фольклора, так и на достижения профессионального искусства. Как социокультурное явление оно может быть исследовано в рамках социальной психологии с точки зрения задач эстетического, нравственного, художественного воспитания. Как форма культуры оно является одним из средств демократизации всей художественной жизни, так как в нем осуществляются контакты народного (фольклорного) и профессионального искусства, происходит самореализация художественно ориентированной личности. В.Новичук, употребляющий спорный

термин “самостоятельное искусство”, выделил его в отдельный тип культуры: «В связях самостоятельного искусства с другими типами культуры проявляется его промежуточность, создавшая пласт (уровень) культуры, срединный по отношению к фольклорному “низу” и профессионально-артистическому “верху”».

С нашей точки зрения, употребление терминов “низ” (по отношению к фольклору) и “верх” (по отношению к профессиональному искусству) неправомерно. Значение “низ” связано не только с временной, хронологической константой (фольклор возник как древнейшая синкретическая форма искусства), но и с аксиологической, ценностной интерпретацией термина “низ” (как обозначение явления более низкого, менее ценного в художественном отношении). Так именно и относятся к фольклору не только отдельные неспециалисты в области художественной культуры, но, к сожалению, и некоторые искусствоведы, культурологи, более связанные с изучением профессионального искусства, чем с исследованием фольклора. На самом же деле и фольклор, и профессиональное искусство – две самостоятельные высокохудожественные системы, имеющие свои образные средства. По отношению к обеим этим системам условно можно употреблять только термин “верх”, но не термины “низ” и “верх”. Эти два художественных “верха” плодотворно взаимодействуют, активно воздействуя и на самостоятельное творчество как на их пограничную форму.

Вместе с тем параллельно с указанными терминами существует и термин “любительское искусство”. Мы считаем, что употребление термина “любительское искусство” в значении “самостоятельное творчество” также неправомерно. Понятие “искусство” предполагает достаточно высокий уровень создаваемых художественных произведений. Творчество любителей, участников самостоятельности, практически редко достигает такого уровня. Это скорее социокультурное, чем высокохудожественное явление. В.Новичук употребляет оба эти термина, подчеркивая, что “при условии активной общественной потребности в нем формы любительского творчества перерастают в организованные формы” [243, с.304], т.е. автор утверждает, что любительское искусство существует вначале в неорганизованных формах, а потом переходит в организованное самостоятельное творчество. О данных формах мы скажем ниже, а те-

перь обращаем на это внимание только лишь потому, что любительское творчество преимущественно трактовалось теоретиками и практиками как форма организованной художественной самодеятельности.

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

Термин “любительское искусство” существовал уже в XVIII –XIX вв., он применялся по отношению к частным театрами, в целом к городской художественной культуре. Любительское творчество во многом явилось истоком для будущего самодеятельного творчества XX в. Любительское творчество способствовало и появлению различных видов профессионального искусства. Этой мысли придерживался и известный ученый-искусствовед Г.И.Барышев: “Было бы неверно говорить о появлении профессионального белорусского театра в XVIII в. Речь может идти только о народных формах и тех элементах, которые перешли в последующие эпохи и стали характерными признаками национального белорусского театра (например, ряд персонажей, имевших свои прототипы в интермедиях школьного и народного театров и т.д.)” [19, с.10].

Термин “любительское искусство” на современном этапе можно скорее отнести к организованной самодеятельности. Следует заметить, что в Беларуси термин “любительское искусство” в последние годы стал постепенно вытеснять термин “самодеятельное творчество”. Мы в нашем исследовании по отношению к самодеятельности употребляем параллельно термины “любительское творчество” и “самодеятельное творчество”.

В самодеятельности условно выделяют две формы — организованную и неорганизованную. К организованной художественной

самодеятельности обычно относят творческие коллективы, которые официально имеют профессионального руководителя со специальным образованием (руководитель хора, ансамбля, оркестра) в области народного искусства. Что касается неорганизованной самодеятельности, то репертуар в таких коллективах шлифуется в чисто народном исполнении, сообща, всеми участниками, 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 изготовлению инструментов. Сам метод исполнительства в ансамбле определяется, как принято говорить в народе, так: “игра по слуху”. Несколько позже была создана цифровая система исполнительства в таких коллективах (вместо нот пишут цифры). Каждая из названных форм самодеятельности, несмотря на взаимообогащение и взаимопроникновение, выполняет свои определенные функции.

Параллельное сосуществование фольклорного, любительского и профессионального музыкального исполнительства на народных инструментах вызвало в 20—30-е гг. XX ст. продолжительную и острую дискуссию о том, по какому пути должно развиваться искусство игры на национальных инструментах — фольклорному или же 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” [142, с.140]. В частности, в 20-е годы дискуссия была вызвана отношением к гармонике как музыкальному инструменту.

Она развернулась на страницах газет “Комсомольская правда”, “Молодой ленинец”, журнала “Музыка и революция” и некоторых других. В них помещались материалы о месте и роли гармоники в развитии культурно-просветительной работы, особенно в сельской местности. В дискуссии приняли участие сотни любителей этого инструмента. В печати выступили А.К.Глазунов, В.Э.Мейерхольд и другие известные общественные, театральные и музыкальные деятели. Были проведены конференции и конкурсы исполнителей на гармонике. В состав

жюри конкурсов, проходивших в Москве и Ленинграде, входили М.М.Ипполитов-Иванов, А.К.Глазунов, К.Н.Игумнов и др. [125].

Важную роль в подведении результатов дискуссии о гармонике сыграли речи А.В.Луначарского на открытии Первого московского (12 декабря 1926 г.) и Второго губернского (1 января 1928 г.) конкурсов гармонистов в Москве. Отметив большой общественный интерес к проведению таких творческих соревнований, указав на несостоятельность отрицания роли гармоники в приобщении широких трудящихся масс к музыке, А.В.Луначарский сделал вывод: "...по СССР прошло две с половиной тысячи конкурсов, на них выступили тридцать тысяч гармонистов, а их слушали три миллиона человек. Таких ошибок не бывает, товарищи!" [159, с.394]. Он не только отметил достоинства инструмента, но и определил перспективы его развития, роль в этом музыкальной общественности, молодежных организаций.

В начале 30-х годов в СССР прошли дискуссии о путях развития исполнительства на национальных инструментах на Украине, в Беларуси, Азербайджане, Узбекистане и других республиках. В центре дискуссий и творческих споров были вопросы усовершенствования народного инструментария, введение 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 этих 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 прошедших дискуссий по проблемам развития национальных инструментов и исполнительства на них 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 инстру-

ментов в разных республиках страны. Такая творческо-исполнительская и учебно-воспитательная направленность базировалась на понимании ценности национальных музыкальных традиций, активном использовании достижений музыкальной классики и современного профессионального музыкального искусства. С нашей точки зрения, сама постановка вопроса об избирательности и канонизации какого-либо одного пути развития музыкального искусства неправомерна. Фольклорная, профессионально-академическая и самодеятельная формы исполнительства взаимосвязаны общностью художественно-музыкального содержания, спецификой инструментально-технических и музыкально-художественных средств.

Вторая половина 30-х годов — новый период в развитии массовой музыкальной самодеятельности Беларуси. Песенное творчество обогащается новыми жанрами, новой тематикой. Видное место в народных песнях различных жанров занимает тема труда, нового отношения к труду. Наряду с ростом песенной хоровой культуры развиваются и крепнут народное инструментальное творчество и исполнительство. В самых разных регионах республики возникают и развиваются ансамбли народных исполнителей-инструменталистов.

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

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

Вместе с тем активизация и широкая популярность самодеятельности приводят к постепенному вытеснению истинных народных фольклорных традиций, сужению бытования аутентичного фольклора. З.Я.Можейко отмечает, что это происхо-

дило по причине административной опеки народного творчества с тотальной переориентацией первоисточников на организованные, вторичные (секундарные) формы, т.е. художественную самодеятельность [213, с.69].

Как известно, традиционные народные ритуалы, праздники, обряды воплощались в формах народно-музыкального искусства (песни, танцы с использованием народных музыкальных инструментов). Следует отметить, что в таких традиционных действиях использовалась бесценная художественная панорама всех видов народного искусства. Нетрудно себе представить, что наряду с мощным ростом самодеятельного искусства были, можно сказать, навсегда утрачены ценнейшие народные произведения, а вместе с ними и некоторые оригинальные инструментальные наигрыши, которые повсеместно бытовали среди белорусского народа и до сих пор не установлены. Однако наиболее популярные и широко распространенные народные танцы, песни, игра на народных музыкальных инструментах сохранились и продолжают бытовать и в формах аутентичного фольклора, и в любительских творческих коллективах, и в авторской интерпретации представителей профессионального музыкального искусства.

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

Для белорусских этнографов, и не только для них, большое значение имеют работы Е.Ф.Карского. Он отмечал, что “вследствие географического положения белорусского племени – с одной стороны, на границе с западным славянством, с другой – с ближайшим родственным неславянским племенем, литовцами, часть которого белорусы даже ассимилировали себе, приходится допустить, что и соседи не остались без влияния на белорусское народное творчество: от них или при посредстве их могли зайти в Белоруссию, а затем и к русским вообще западные мотивы и сюжеты” [143, с.4].

Преемником Е.Ф.Карского и первопроходцем в изучении традиционной народно-песенной культуры был Н.А.Янчук, работы которого прежде всего посвящены музыкальной этно-

графии. Ярким примером тому может служить его исследование свадебного ритуала “малорусской свадьбы”. В соответствии с практикой этнографических описаний XIX в. Н.А.Янчук уделил много внимания характеристике свадебного действия, объяснению содержания песен, исполняемых по ходу обряда. При этом исследователь обращает внимание на то, что главные, наиболее торжественные и обрядово значимые свадебные церемонии сопровождаются исключительно песней, а с коломыйками, вальсами, краковьяками, что играют “музыки”, идут только застолья, которых множество на протяжении свадьбы [339, с.23].

Автор данной книги на протяжении многих лет работы в России и Беларуси являлся членом и председателем жюри на региональных и зональных смотрах художественной самодеятельности, где подводились итоги согласно разработанным условиям смотров Всесоюзным Домом народного творчества. Принцип работы жюри заключался в оценке и отборе лучших номеров самодеятельного творчества, составляющих концертную программу. Например, в программах, посвященных 1 Мая, отражалось искусство разных народов Советского Союза. Народы Севера показывали свои танцы и игры, Украина — оркестр бандуристов и хор, Азербайджан — оркестр народных инструментов, Беларусь, Татария, Грузия и Армения ставили свои национальные танцы в сопровождении оркестров народных инструментов. Однако репертуар олимпиад и смотров был несколько односторонним. Произведения советских композиторов, русских и зарубежных классиков были представлены в большом количестве. Но произведения традиционного народного творчества, аутентичного фольклора исполнялись вообще редко, обычно в значительно трансформированном виде, к тому же далеко не всегда на должном художественном уровне. Это свидетельствовало об определенной позиции, о недостатке внимания к фольклорному репертуару со стороны руководителей Всесоюзного Дома народного творчества. Его директор Л.Алексеева — специалист в области теории художественной самодеятельности — в одной из статей в 60-е годы писала: “К сожалению, до сих пор отдельные мастера самодеятельного и профессионального искусства подчас слишком увлекаются стариной. Разыскивают различные давно устаревшие народные

музыкальные инструменты, нередко еще с конскими волосами взамен струн, и пытаются создавать из них оркестры. Они не понимают того, что музыкальная культура народов шагнула далеко вперед и поднимать на щит примитивные старинные национальные инструменты — значит мешать ее развитию, обогащению за счет культурных достижений братских народов нашей страны” [4, с.30].

Порочная установка на редукцию аутентичных, подлинно фольклорных форм деформировала художественную практику. Не случайно поэтому в 50-е годы проявилась и слабость искусствоведческой мысли в области традиционного народного искусства. Установился односторонний подход к фольклору как к достоянию только прошлого, которому якобы нет места в современную эпоху научно-технической революции и которое должно приспособливаться к современным требованиям.

Во второй половине XX столетия в развитии народно-инструментального направления можно условно выделить два периода: 1950–70-е годы и 1980-е–2000-й годы. 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 годов 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 этого периода соответствует по содержанию концертным обработкам народных мелодий. Наблюдаются обширные фольклорные заимствования конкретных образцов белорусского, русско-

го, украинского фольклора при обеспечении общности эмоционально-содержательной и стилистической гаммы народно-инструментального творчества композиторов.

В Беларуси чрезвычайно важное значение для развития самодельного народно-инструментального творчества, привлечения в эту сферу самых широких масс и выявления молодых талантов имели Первый и Второй всесоюзные фестивали самодельного и художественного творчества в 1975 г. и 1977 г. в Минске. Как отмечает член жюри последнего фестиваля, заслуженный работник культуры, заслуженный деятель искусств, профессор М.Г.Солопов, только в третьем туре фестиваля приняли участие 170 коллективов, из которых 38 стали лауреатами. Фестиваль не только явился хорошим стимулом для активизации концертно-исполнительской и просветительской работы уже существующих коллективов, но и послужил толчком к организации новых самодельных оркестров и ансамблей. В эти фестивальные годы интенсивно развивалось коллективное самодельное народно-инструментальное творчество, что привело к образованию многих новых коллективов. В числе их ансамбль народных инструментов Дома культуры Мстиславльского района, оркестр народных инструментов Столбцовского городского Дома культуры, оркестр белорусских народных инструментов Дворца культуры Минского городского управления бытового обслуживания, оркестр народных инструментов Речицкого городского Дома культуры и др.

Характерной особенностью самодельного народно-инструментального творчества в 70-е годы является его профессионализация. Это было обусловлено рядом взаимосвязанных факторов. Основные из них следующие.

Как уже отмечалось выше, к указанному времени существенно увеличилось количество выпускников учебных музыкальных заведений нашей республики, значительно улучшилось и качество их подготовки. Новые кадры, вливаясь в ряды самодельности, существенно изменили контингент ее участников. По сравнению с кружковцами 20–30-х годов, которые не знали музыкальной грамоты и не владели основами игры на каком-либо инструменте, нынешние участники музыкальных коллективов — это достаточно образованные музы-

канты, закончившие музыкальные студии, школы или культурно-просветительные училища.

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

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

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

Во втором периоде, т.е. с начала 80-х годов XX ст., происходят качественное усовершенствование художественных структур, реформирование технологии композиторского письма. Создаются современные, необычные, ранее неизвестные обработки

народных песен и танцев. Несомненно, на творческий процесс композиторов-народников этого периода повлияли международные конкурсы исполнителей на народных инструментах, организуемые на разных континентах планеты. Включение народно-инструментального искусства в контекст международной музыкальной культуры позволило отойти от единообразных форм традиционных обработок народных мелодий и создать произведения усложненного гармонического письма на новой основе. Обозначились очертания новой стилиевой эпохи в национальной музыке, определяемые более активным вхождением белорусского, русского, украинского народного творчества в общую композиторскую и исполнительскую музыкальную культуру XX столетия. Композиторы Беларуси, плодотворно проявившие себя в данный период, внесли большой вклад в народно-инструментальное искусство. Это И.М.Лученок, Е.А.Глебов, Г.А.Ермаченко, В.А.Грушевский, Г.Н.Мандрус, В.Малиновский, В.Малых, В.М.Глубоченко и др.

В рассматриваемый период развития национального народно-инструментального искусства, как подчеркивает В.А.Антоневич, проявились ведущие внутренние тенденции, связанные с усовершенствованием профессионализма композиторов, плодотворно развивающих традиции самобытной народной музыки [9]. Для созданных ими произведений характерны определенные специфические этнонаправления, новая гармоническая фактура, усложненные вариационные разработки, художественно-стилистические переоснащения, связанные с исполнительскими трудностями. Это, очевидно, во многом предопределило исполнительские особенности народного музыкального творчества XXI века.

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 народно-инструментального искусства и соответствующим инструментарием для его воплощения. Особенно значим музыкальный инструментарий как основополагающая часть музыкально-инструментального искусства. 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 непосредственно влияют изготовление и конструкция народных музыкальных инструментов.

Изготовление бытовых принадлежностей из дерева и других материалов считается самым традиционным и распространенным видом белорусского народного искусства. К художественной обработке дерева принадлежит и изготовление традиционных народных музыкальных инструментов, таких как дудка, жалейка, дуда, гребень (“губная гармонь” – народное название последнего), труба, лира, гудок, гармонь, баян, аккордеон, цимбалы, скрипка, басетля и различного рода ударные и шумовые инструменты. При изготовлении народных музыкальных инструментов на них делались разнообразные росписи в стиле народных композиций. Например, в 20-е годы XX столетия как музыкант и художник проявил себя известный белорусский мастер по изготовлению гармоник, баянов, аккордеонов Н. Судник, инструменты которого отличались качеством изготовления, звучанием и оригинальной внешней отделкой. Корпус гармоники, особенно крышки клапанов левой и правой руки, украшался резьбой по дереву с использованием элементов из металла, а на переднем плане корпуса была изображена эмблема с указанием фамилии мастера – Sudnik .

Издавна признанные мастера по изготовлению музыкальных инструментов имели свой штамп качества, свою эмблему. Тем самым они подчеркивали свою профессиональную индивидуальность не только как художники-ремесленники, но чаще всего и как музыканты-исполнители данного региона. Они являлись в первую очередь собирателями и хранителями местного музыкального фольклора и первыми его исполнителями на традиционных народных музыкальных инструментах в ансамблях трюистой музыки.

В условиях ансамблевого музицирования за каждым музыкантом закреплялась определенная функция. Эти функции отражают процессы в ансамбле изнутри, в них просматривается

конкретная система принципов в условиях коллективного исполнительства, которая сформировалась в ансамблях трюистой музыки. Трюистость подчеркивается различным фактурным изложением голосов. В этой связи примером может служить исследование принципа фактурности учебным ансамблем студентской лаборатории “Беларускія ўзоры” в Белорусском государственном университете культуры. 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 культурной политики нашего государства. В репертуаре ансамблей сохраняется определенная локально-региональная традиция. Если аутентичный фольклор предполагает реальную, сельскую (несценическую) среду, то аутентичный ансамбль, как правило, выступает на сцене, и в этом смысле он представляет вторичную форму фольклора. Аутентичность ансамбля проявляется в инструментарии, репертуаре, в жанре исполнения, способе обработки и активном использования аутентичного фольклора. По отношению к вторичным формам фольклора некоторые исследователи применяют термин “фольклоризм”. Аутентичные ансамбли генетически связаны с народным бытовым музицированием, их состав формируется в сельской среде. Если сравнивать белорусские и русские аутентичные ансамбли по составу инструментов, то это будет выглядеть следующим образом. Общие инструменты двух республик, входящие в состав ансамбля, – гармоника, дудки, жалейка, гудок и бубен. Остальные инструменты ансамбля регионально национальные. В России – балалайка, домра, в Беларуси – скрипка, цимбалы и др.

Подлинно аутентичные ансамбли в основном функционировали в нашей республике в довоенный период. Их деятельность возобновляется в новых формах в настоящее время. Для них характерны бытование в реальной жизненной среде, сохранение живой традиции. В таких коллективах используются

чисто фольклорные белорусские инструменты. В современных аутентичных ансамблях сохраняются манера исполнения произведения в том или ином регионе, народная артикуляция и другие особенности.

Фольклорно-этнографические фестивали, где участвуют (уже в сценической ситуации) современные аутентичные ансамбли, проводятся ежегодно в Барановичском районе, в г.Бресте. В последние годы в таких фестивалях активно участвует гурт странствующих музыкантов “Фэст” Барановичского городского Дома культуры (руководитель И.Кустинский). Он начал свою творческую деятельность в декабре 1992 года. Это самобытный коллектив, его самобытность и своеобразие проявляются прежде всего в народной манере игры на народных инструментах. Знание исполнителями жанров народно-инструментальной музыки и песенной традиции, использование тембровых особенностей инструментов при правильно организованной партитуре создают иллюзию коллективной импровизации.

Характерным примером в рассматриваемом плане может служить известный в Беларуси и за рубежом детский вокально-инструментальный народный ансамбль “Жавароначкі”, созданный в 1983 г. при Доме пионеров и школьников Московского района г.Минска под руководством Н.Баяльской. В инструментальный состав ансамбля входят цимбалы, гармоника, баян, дудки и многие шумовые инструменты, детские погремушки, трещотки, ложки, колокольчики. Особенность ансамбля заключается в создании традиционного праздничного репертуара. В его основе лежат календарно-обрядовые композиции, построенные по мотивам народных праздников (Каляды, Гуканье вясны, Купалле, Дажынкi и др.) с использованием белорусских песен (“У садзе гуляла”, “Вол бушуе, вясну чуе”, “Э, у горадзе ярыца”, “А я бачыў, бачыў” и др.), а также игр, забав, пословиц, поговорок. Этот самобытный коллектив белорусского народного искусства базируется в настоящее время в Республиканском центре эстетического воспитания детей и молодежи. Коллектив объединяет 70 девочек и мальчиков (от младших до старших классов) средних школ г.Минска. В ансамбле осуществляются комплексное воспитание и развитие его участников в области народного искусства, песенно-танцевального и инструменталь-

ного творчества, связанного с фольклорными традициями белорусского народа. Концертные выступления ансамбля “Жавароначкі” оставляют в сердцах взрослых и детей радость от приобщения к богатству белорусской национальной музыкальной культуры.

Для экспериментальных ансамблей характерны возрождение и освоение жанров традиционного фольклора. Их деятельность протекает в основном в городской среде, поэтому они более осовременены и технически оснащены [24], с.10]. Такие ансамбли отличаются установкой на точное воспроизведение подлинных произведений, особенно это относится к учебным ансамблям. Состав экспериментальных ансамблей, как правило, довольно разнообразный. Эти ансамбли являются посредниками между аутентичным фольклором и современной профессиональной музыкальной культурой. В них отсутствуют стабильный состав народных музыкальных инструментов, а также исполняемый чисто народный репертуар. Поэтому их можно, скорее, отнести к современным ансамблям народных инструментов. Экспериментальные ансамбли – это самостоятельные молодежные и учебные коллективы, которые имеют определенную направленность программы с учетом современных запросов аудитории. Такие ансамбли включают в свой репертуар произведения фольклорной ориентации. В большинстве своем они уже обработаны композиторами-народниками или руководителями подобных ансамблей. Например, к такому типу ансамблей народных инструментов можно отнести ансамбли “Нёман” (Гродно), “Вяселле” (Минск), ансамбль народной музыки “Бяседа” (Минск), “Крупіцкія музыкі” и др.

Репертуар экспериментальных ансамблей народных инструментов состоит в большинстве своем из традиционных произведений или созданных на основе традиции. Следует сказать, что на начальном этапе самостоятельного творчества в экспериментальных ансамблях превалировал традиционный фольклорный репертуар. Однако с течением времени стало очевидным, что, когда фольклор переносится на сцену, он приобретает новые качества, качества эстрадной манеры исполнения, самой подачи произведения слушателям, зрителям. И.И.Земцовский акцентирует внимание на том, что “произведение фольклора, живущее исключительно вторичной жизнью,

г.е. не в своей естественной бытовой среде, а на концертной эстраде, не может уже считаться ни фольклором в его традиционном смысле, ни тем более новым фольклором. Это, скорее, образец использования фольклора в современном быту, т.е. факт, характеризующий современность, а не фольклор и его эволюцию» [116, с.72]. Произведение, исполненное на сцене, претерпевает различного рода изменения, но, тем не менее, оно не искажается до неузнаваемости. Фольклорное инструментальное произведение сохраняет национальный колорит. Произведение в процессе исполнения несколько орнаментируется, интонационно-тембрально обогащается, но главная музыкальная тема остается без изменения, в целом не теряет традиционности, региональности. Таким образом, экспериментальные ансамбли сохраняют народные традиции, но в ином художественном качестве. Примером может служить народный фольклорный ансамбль «Скарыначка» Гомельского района, созданный в 1986 г. В основе репертуара коллектива — белорусский фольклор, а также песни России и Украины.

Таковы и ансамбль народной музыки «Мілавіца» Мышковичского сельского Дома культуры Кировского района Могилевской области, и фольклорный ансамбль «Валошкі» при спортивном комплексе Минского творческого объединения «Горизонт».

Так называемые *стилизаторские ансамбли* используют репертуар, который основан на обработках произведений фольклора самодельными и профессиональными композиторами. Для них характерны трансформация фольклора, недиалектная форма его воспроизведения, переосмысление художественных прототипов и традиций [242, с.10]. Стилизаторский ансамбль является современным типом ансамбля. Чаще встречаются ансамбли с фольклорной ориентацией, реже — с классической. Второй тип ансамблей преимущественно существует в средних и высших учебных заведениях культуры и искусств. Такие ансамбли функционируют в Гродненском и Минском училищах искусств. В Белорусском государственном университете культуры на кафедре народно-инструментального творчества работает экспериментальная студенческая научно-творческая лаборатория на базе ансамбля народных инструментов «Беларускія ўзоры» под руководством автора данной работы. Препо-

датель этой кафедры Л.В.Живалевская в течение пяти лет руководила ансамблем «Лира». К данному типу ансамблей относятся и ансамбли народной музыки «Юр'я» и «Палац», о которых будет сказано ниже.

Специфика стилизаторского ансамбля, прежде всего, характеризуется фольклорностью его репертуара с учетом социально-географических факторов и сложившихся национальных традиций, национальных особенностей народного и профессионального искусства. Как верно заметил И.В.Мациевский, музыкант-инструменталист одновременно вслушивается и в профессиональную, нотную, «ученую» музыку, использует некоторые ее приемы. Это свидетельствует о наличии специфического профессионализма в народной инструментальной музыке, сосуществующего с ее фольклорностью [176, с.80]. В стилизаторском ансамбле происходит стилистическое изменение произведения не столько в русле фольклорных традиций (хотя наблюдается и это), сколько в контексте новаций, связанных с включением эстрадных инструментов в состав ансамбля дополнительно к народным инструментам. Таким образом, обогащается аранжировка произведения, расширяются тембральные краски, появляется интонационно-ритмическая новизна.

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

Используя произведения народного творчества, композиторы и исполнители стремятся создать на их основе новые произведения фольклорной ориентации. При этом они применяют различные формы выразительности в процессе аранжировки или обработки. В результате в репертуаре исполнителей появляются оригинальные, основанные на народных традициях произведения, такие как фантазии, вариации, пара-

фразы, рапсодии и др. Примерами могут быть популярная белорусская песня “Перапёлачка” в оригинальной концертной обработке И.И.Жиновича и Е.Д.Кузнецова, русская народная песня “Утушка луговая” (парафраз В.И.Иванова, И.Ф.Гридина). Эти и другие произведения свидетельствуют о высоком уровне профессионального мастерства композиторов и исполнителей. Вместе с тем при авторской обработке сохраняется изначальный мелодический рисунок произведения народного творчества.

Современный народно-инструментальный ансамбль переживает новый функциональный виток в системе художественного народного творчества. Ансамбли стали включать классические европейские инструменты, использовать компьютер. Современные любительские и профессиональные ансамбли народных инструментов имеют явные изменения в составе входящих в них инструментов, в интонационно-ритмическом плане и в стиле аккомпаниаторского искусства. Примером может служить Ансамбль русской народной песни под руководством Н.Г.Бабкиной, где основной состав состоит из русских народных инструментов с включением в него саксофона, аккордеона, клавишной эстрадной установки и др.

Белорусский вокально-инструментальный ансамбль “Песняры” создан 1 сентября 1969 г. под руководством В.Г.Мулявина, этот ансамбль состоит в основном из общеевропейских инструментов. При исполнении конкретного произведения к основному составу инструментов добавляются один – два белорусских традиционных инструмента (цимбалы, дудка, чаще всего колесная лира). Подобные стилизованные осовремененные профессиональные ансамбли народного творчества совершенно очевидно показывают активное устремление музыкантов к своего рода универсализму.

Стилизаторские ансамбли по своему составу, по стилистике, а более всего по репертуару соответствуют тенденциям развития художественной культуры XXI в. Например, выпускники Белорусского государственного университета культуры создали эклектичный ансамбль фольк-модерн “Юр’я”, стремящийся соединить, казалось бы, несоединяемое. Ансамбль использует мотивы разных народов мира. В этом отношении показательно исполнение произведения “Весначуха”. Звучит песня, записан-

ная во время фольклорной экспедиции. Ее исполняет вокальная капелла девушек, и одновременно звучат народные мотивы из индийской музыки. В состав ансамбля входят инструменты, типичные для рока. Это гитары (прима, тенор, бас), компьютерная музыка, жалейка, дуда, колесная лира, ситор – многострунный индийский инструмент. Таким составом ансамбль выступал на рок-коронации в концертном зале “Минск” с произведением “Колес-чакра”.

К модернизированным ансамблям народных инструментов относится ансамбль “Тройца” Белорусского педуниверситета им. М.Танка (художественный руководитель И.И.Пинчук). Здесь наблюдается оригинальная трактовка народного вокала и используется большое количество белорусских народных инструментов. Популярны своеобразные ансамбли народных инструментов этого типа “Палац” и “Крыві”. На фоне английской речи здесь может звучать белорусская народная песня и одновременно исполняться югославский танец.

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

Проблему репертуара наступившего XXI в. можно с полным основанием отнести к числу особо важных и актуальных для всех существующих типов ансамблей народной музыки Беларуси. Репертуар ансамблей и народных инструментов, и отдельных исполнителей столь разнообразен по источникам его формирования, по жанрам, стилю, тематике, художественному уровню музыкальных произведений, способам авторской обработки народных мелодий, сколь многогранно и неоднозначно само понимание специфики традиционного аутентичного фольклора и его вторичных современных форм. Безусловно, некоторые народные ансамбли достигли высокого профессионального уровня. В этом процессе значительная роль принадлежит репертуару. Плодотворным источником его разнообразия является региональный местный фольклор, который имеет большое значение в эстетическом воспитании народа, в сохранении неповторимой красоты и самобытности форм народного творчества. Пути освоения традиционного фольклорного ре-

пертуара разные. Одни ансамблевые коллективы, которые принято называть фольклорными, отбирают и исполняют произведения народного творчества только в их аутентичном, натуральном виде. В репертуаре других есть фольклор как в первоизданном, так и в обработанном виде. Третьи не только хранят, пропагандируют лучшие старинные песни, танцы, но и сами создают на их основе новые произведения, соответствующие современным потребностям слушателя.

Имеющиеся успехи в изучении, освоении и популяризации произведений народного творчества не снимают, однако, остроты проблемы художественного качества исполняемого репертуара в ее научном и особенно практическом аспекте. Причина этому – чрезвычайная сложность проблемы. Ведь само фольклорное наследие, поистине богатое, используют сотни ансамблей народных инструментов и отдельных исполнителей с очень разными художественными устремлениями, вкусами, дарованиями и, к сожалению, довольно часто с поверхностными представлениями о характере музыкального народного творчества Беларуси.

Основной базой формирования репертуара для ансамблей и оркестров белорусских народных инструментов, как для любительских, так и профессиональных коллективов, главным образом, являются фольклорные региональные традиции. Примером их оригинального использования может быть традиционный республиканский фестиваль “Звіняць цымбалы і гармонік”, который впервые был организован в 1987 г. За последние шесть лет он стал уже международным фестивалем. На фестивале выступают многие самобытные коллективы во главе с высококвалифицированными руководителями из разных уголков нашей республики, а также Латвии и Литвы, Молдавии и Польши, Украины и Венгрии, России и Эстонии.

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

Участник этого фестиваля и ансамбль народной музыки “Іванічы”, созданный в 1992 г. как аккомпанирующая группа народного фольклорного коллектива “Канацянка” Ивацевич-

ского района Брестской области. В его программе традиционный “Беларускі вальс”, белорусские народные песни и танцы, произведения белорусских авторов и шлягеры 50–60-х годов XX ст. Руководитель ансамбля – В.Г.Кулинин.

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

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

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

А.В.Руднева в своей работе “Русское народное музыкальное творчество” справедливо утверждает, что “любая народная песня обладает определенным комплексом средств выразительности и формообразования, выявление которых позволяет установить черты и признаки, типичные для определенной эпохи, данного жанра, социальной среды, территориальной зоны с населением, выработавшим в течение многих десятилетий и даже столетий глубокие и стойкие традиции творчества и ис-

полнительства” [275, с.166]. Эти относящиеся к народной песне положения можно и полностью отнести к исполнению самобытных мелодий региональной специфики на белорусских народных музыкальных инструментах.

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

Своеобразная народная артикуляция подкрепляется ладовыми признаками, присущими разным историческим периодам. Самобытная народная артикуляция в исполнительстве отличается от академического исполнительства. В этом заключается сложность современного исполнения народного произведения на традиционной основе. С учетом сказанного можно считать, что сам 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, студентам в средних и высших учебных заведениях искусства.

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

При исполнении фольклорного произведения на профессиональной сцене оно не перестает быть фольклорным и не утрачивает жанровую стабильность, хотя некоторые исследователи это отрицают. Однако с такой точкой зрения нельзя полностью согласиться. Профессиональная сцена – это не

единственный критерий определения жанровой формы фольклора и отнесения произведения к фольклорному или профессиональному виду творчества. Скорее всего главными оценочными критериями сохранности черт аутентичности фольклорного инструментального произведения являются сохранение полиструктурной формы народной артикуляции, логичного тембрального соотношения, отсутствие изменения штрихового качества звучания и др.

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

- мелодические обработки на основе фольклорного произведения;
- гармонические обработки 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, “Чорна галка” М.Г.Солопова). Нередко автор уходит от музыкальной основы фольклорного произведения, и тогда возникает совершенно новое современное произведение с иными музыкально-стилевыми особенностями.

Музыкально-стилевые народные обработки можно охарактеризовать как комплексные обработки народно-инструментальных произведений. Поскольку эти обработки, как было уже сказано, происходили в многожанровых структурах музыкального фольклора на разных исторических этапах, то, следовательно, и стилиевые особенности определялись авторами, которые сочиняли произведения в зависимости от творческих условий и степени развития исполнительского мастерства в определенное время. Например, обработки 50-х гг. прошлого столетия производились в период становления новых вариационных форм, поэтому стиль этих произведений отличается от современного стиля своей фольклорной стабильностью, простотой изложения вариаций и гармоническим построением. Этому вопросу посвящено исследование В.А.Антоневич. Она пишет: «Смена стилистических ракурсов фольклоризма в конце 50-х—60-е годы обеспечила базу для дальнейших преобразований фольклорно-авторских контактов в 1970–80-е годы в обстоятельствах, переживаемых всей советской музыкой “бурной вспышки интереса к фольклору”, в условиях выхода белорусского композиторского творчества на стадию развитого фольклоризма» [9, с.27]. Например, обработки белорусских танцев, сделанные И.И.Жиновичем, обработки Н.Я.Паницким русской народной песни “Ой, да ты, калинушка”, Н.И.Ризоль песни “Ах ты, душечка” имеют кардинальные стилистические отличия от обработок нашего времени. Также примерами могут служить обработки А.Е.Крамко (инструментальная сюита “Танцы белорусские”), В.Малиновского (“Вот кто-то с горочки спустился”), Е.Дербенко (“Незабытые мелодии”) и др.

Таким образом, анализируя обновление национального народно-композиторского творчества, можно сделать вывод о динамике процесса освоения фольклора в системе белорусской народно-инструментальной музыки XX в.

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

инструмента и тембральной совместимости в процессе ансамблирования.

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

Э.В.Носко обработал большое количество фольклорных песен для Государственного академического народного хора им.Г.И.Титовича под руководством народного артиста, лауреата Государственной премии Беларуси, профессора М.П.Дриневского. В числе их три колядные песни (“Ой, свят вечар”, “Ой, дзе ж мы ходзім”, “Паехала каляда”); песни “А ў бары, бары”, “Искорка”, “Ой, выйду ж на вуліцу” и др.

Обработки известных авторов-музыкантов, практиков вошли в репертуар многих профессиональных и любительских ансамблей народных инструментов. В.Н.Гром издал два сборника “Зайграйце, музыкі”. Они созданы на материале белорус-

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

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

При рассмотрении системы жанров и взаимосвязи жанровых групп обычно в исследовании 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 четко выделить три основных жанровых типа: песенное творчество (которое делится на обрядовое и необрядовое), белорусские инструментальные и танцевальные мелодии.

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

Семейно-обрядовая группа состоит из родильных и свадебных песен, включающих жанровые разновидности, которые встречаются и на других праздниках, не приуроченных к календарному циклу [66, с.73]. К этой группе относятся и песен-

но-танцевальные мелодии, которые одновременно исполняют хор и танцевальный коллектив. Ярким примером в данном случае является репертуар ансамбля песни и танца “Валачобнікі”, созданного в 1980 г., и репертуар фольклорного ансамбля “Баламуты”, функционирующего с 1995г. Оба ансамбля успешно работают в Белорусском государственном университете культуры.

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

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

Анализ репертуара сельских ансамблей убеждает, что он состоит в основном из песенно-танцевальных мелодий, бытующих в тех или иных регионах. Песня и танец – основные составляющие жанровой системы. Их взаимосвязь очевидна, но формы взаимодействия различны. Песенные наигрыши и инструментальное сопровождение часто встречаются в репертуаре

ре исполнителей ансамблей народных инструментов и считаются самой распространенной формой совместного музицирования в Беларуси. Важное место в художественно-музыкальном творчестве сельчан занимают танцевальные наигрыши. Они буквально пронизывают календарную и семейно-бытовую группы произведений.

В соответствии с этим в репертуаре народных музыкантов – белорусские танцы, пришедшие из глубины веков (“Лявоніха”, “Мяцеліца”, “Бычок”, “Журавель”, “Гусачок”, “Таўкачыкі”, “Церніца”), русские (“Камаринская”, “Барыня”, “Во саду ли”, “Коробочка”, “Яблочко”), украинские (“Гопак”, “Казачок”, “Тречаники”), польские (мазурка, краковяк), западноевропейские (полька, вальс, кадрили, тустеп) и др.

Вместе с этим существуют и межжанровые связи в произведениях, носящие в целом системный характер. Они проявляются, например, в песенно-танцевальных наигрышах, которые близки к тому или другому 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 одну специфически инструментальную функцию, но и функцию целостного сценического воплощения произведения.

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

Некоторые календарные праздники сохранились с устойчивыми традициями фольклорного репертуара с XIX века. Одни из них забываются или редуцируются, другие превращаются в развлекательные мероприятия. Следует отметить, что

обрядность праздников календарного цикла наиболее полно сохранилась среди славянских народов у белорусов. Например, праздник Купалье дошел до нас со своим репертуаром как один из любимых народных праздников календарного цикла. До наших дней сохранился праздник Дожинки в честь завершения уборки урожая. Непременными атрибутами этого праздника стали сжатие последнего снопа, плетение венков и вручение их передовикам жатвы, выпечка каравая из муки нового урожая, сценическое воплощение страдной поры и ее завершения. Этот праздник отмечается в масштабе каждой области и республики [31, с.401—402]. Из регионального праздника он стал всебелорусским, где представлен многообразный региональный музыкальный фольклор Беларуси. Завершается праздник обычно большим концертом-шоу, в котором принимают участие не только артисты и любители белорусской эстрады, но также художественные коллективы из России и Украины. Концертная программа Дожинки-2002 включала репертуар разнообразных жанров разных ансамблей. Здесь были представлены вокально-инструментальные произведения аутентичной региональной народной музыки, репертуар стилизаторских ансамблей народных инструментов городского типа, эстрадных вокально-инструментальных ансамблей, концертные обработки песенно-танцевального характера.

Творчество многих композиторов, как свидетельствует мировой опыт формирования национального музыкального искусства, начинается чаще всего с обращения к музыкальному народному творчеству. Нередко современные композиторы создают сочинения непосредственно для исполнителей на народных инструментах, которые в недалеком прошлом являлись воспитанниками средних и высших учебных заведений народного отделения или специальной кафедры. Поэтому для них роль народных традиций имеет главенствующее значение в создании народного музыкального репертуара. При анализе концертных обработок, транскрипций традиционных мелодий для народных инструментов композиторов данного направления четко просматриваются теоретическая основа и специфика построения таких произведений в многократных вариантных изложениях и использование своеобразной усложненной гармонии при индивидуализации стиля. Примером подобных об-

работок могут служить произведения В.Малиновского (“Вот кто-то с горочки спустился”), В.Городовской (Концертные вариации на тему песни “Чернобровый, черноокий”), Е.Дербенко (Фантазия на тему русской народной песни “Выйду я на улицу”).

Теоретический анализ музыкальных произведений композиторов народного плана свидетельствует об их высоком мастерстве, богатом опыте в обработке народных мелодий, которые используются в сочинениях, при сохранении стилистических традиционных особенностей фольклорного типа. В.А.Антоневич убедительно обосновывает это. Говоря о фазе “собирания” ресурсов, она отмечает, что данная фаза необходима для будущего формирования национального композиторского творчества (освоения ведущих жанровых сфер, определения комбинаций стилевых ориентаций, зарождения связи “композитор—фольклор” как осознанного контакта) [9, с.10]. Это характерно, например, для таких авторов, как Н.Сирота (Вариации на тему песни “Рушнікі”, Концерт для баяна с оркестром народных инструментов “Беларускія ўзоры”), А.Клеванец (Концерт для баяна с фортепиано или оркестром), Н.Чайкин (Первый концерт для баяна с оркестром), Д.Смольский (Три концерта для цимбал) и др.

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

Примером такой плодотворной творческой деятельности может быть ансамбль народной музыки “Бяседа”, организованный в январе 1991 г. при Гостелерадио Беларуси. Художественный руководитель ансамбля – композитор Л.К.Захлевный. Ансамбль состоит из исполнителей на белорусских народных музыкальных инструментах: скрипка, цимбалы, гармоника, баян, флейта, дудка, колесная лира и другие — с одновременным использованием синтезатора. Анализ репертуара ансамбля народной музыки “Бяседа” свидетельствует о том, что в нем доминируют обработки традиционных народных белорусских пе-

сен и собственные сочинения композитора Л.К.Захлевного на основе мелоса фольклорного искусства.

Обработанные Л.К.Захлевым народные песни “Грымота”, “Ехаў Ясь на кані”, “Маруся”, “Запрагай-ка, бацька, лошадь” и другие с интересом воспринимаются слушателями. Тепло воспринимаются и песни “Спявай, душа народная”, “Дажынкi”, “Чарка на пасашок” и другие, а также многие обработанные инструментальные произведения. Участник этого коллектива Н.А.Олешко, несмотря на свою молодость, сочиняет оригинальные инструментальные произведения и делает обработки песен фольклорной традиции.

Творческая связь “композитор—фольклор” способствует сохранению и развитию фольклорного репертуара. В таком случае сохраняется прежде всего стабильность текстов фольклора вместе с его музыкальным переосмыслением. Традиционные интонации продолжают жить, но несколько в ином ракурсе. Происходит вторичное (а возможно, и дальнейшее) переосмысление народно-инструментальных традиций.

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

Исследование принципов обновления народно-инструментального репертуара в разных по составам коллективах, несомненно, помогает более глубоко осмыслить перспективы репертуарного разнообразия XXI века, глубже понять роль эстетического воспитания на основе творческого использования музыкальных традиций в любительских ансамблях народных инструментов. Каждая эпоха вносит коррективы в художественное осмысление традиционных народно-инструментальных произведений и находит свое отражение в новом репертуаре.

Это естественный, закономерный и в определенной мере управляемый процесс. Здесь наряду с задачами сохранения сокровищницы музыкальной народной культуры чрезвычайно важно умелое руководство репертуарной политикой народно-инструментальных коллективов.

* * *

Белорусское народно-инструментальное искусство, как и любая другая область народной культуры, богато и разнообразно. На его формирование и развитие повлияли различные факторы: географические, исторические, социально-экономические, художественно-культурные и др. Общность происхождения восточнославянских народов объясняет множество сходных черт в народном искусстве белорусов, русских и украинцев. Немало общего прослеживается и в культурах других, соседних и более географически отдаленных народов. Культура белорусов впитала и 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 явно выступают 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 народного искусства 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 прочетов 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 свое развитие, сохраняется его значение как самостоятельной части нашей культуры.

В связи с этим следует отметить, что ареал бытования народного музыкального искусства уже далеко не прежний. Если раньше оно пронизывало весь уклад крестьянской жизни, то нынешние изменения в нашем обществе значительно сузили сферу функционирования этого искусства. 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, как 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 и 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 самодельного 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 инструментальный репертуар, народный тип исполнительства в качестве плодотворных художественных традиций питают и обогащают и сферу профессионального народно-инструментального искусства, ориентированного на фольклор, и самодельное народно-инструментальное творчество. Все это в совокупности составляет единую систему народно-инструментального искусства Беларуси.

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

Глава 2

НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО БЕЛАРУСИ КОНЦА XIX–XX ст.

(традиционные белорусские инструменты и ансамбли)

2.1. Эволюция традиционного музыкального инструментария Беларуси

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

Рассматривая развитие и эволюцию белорусского инструментального искусства и белорусских народно-инструментальных ансамблей, считаем необходимым в историко-теоретическом ракурсе дать описание народных музыкальных инструментов устной и письменной традиции. Одновременно заметим, что без глубокого изучения традиционных форм народного инструментального искусства 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 инструментального искусства, мы выделили три периода, связанных с историей данного вопроса: 1880–1900 гг.; 1900–1960 гг.; 1960 г. — по настоящее время.

Первый период (1880—1900 гг.) характеризуется накоплением фактических данных для специального изучения музыкальных инструментов, бытующих в народе. В этом плане характерны работы Э.Вольтера “Материалы для этнографии Латышского племени Витебской губернии” [59], П.Гильтебрандта “Сборник памятников народного творчества в Северо-Западном крае” [75], А.Е.Грузинского “Из этнографических наблюдений в Речицком уезде Минской г.” [82].

Во втором периоде (1900—1960 гг.) целенаправленно исследовалась эволюция музыкальных инструментов на основе изучения памятников, литературы, изобразительного искусства и исторических документов. Мы имеем в виду этнографический очерк М.В.Довнар-Запольского “Белорусы” [94], работы Н.И.Привалова, в том числе и “Гудок – древнерусский музыкальный инструмент” [258–260] и др.

Третий период (1960 г. — по настоящее время) – время самого активного записывания (благодаря высококоразвитой технике) инструментальных наигрышей и изучения бытующих в фольклорной среде инструментов. В данный период плодотворно работают К.А.Вертков [51–54], М.В.Лысенко [160], И.Д.Назина [225–228], И.П.Благовещенский [35], Н.П.Яконюк [334] и др.

В это время 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.) [315], М.Ю.Балтренене (Литва, 1974г.) [15], М.В.Лысенко (Украина, 1977 г.) [160], Г.А.Гайсин (Казахстан, 1986 г.) [70], Р.Ф.Халитов (Узбекистан, 1987 г.) [310] и др.

Названные авторы выявили в своих исследованиях 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.Маийона [230, с.23].

Во второй половине XIX — нач. XX ст. появляются работы профессиональных русских инструментоведов М.Петухова [252], А.Л.Маслова и др. [173]. В 1884 г. публикуется работа

М.Петухова, в которой впервые поднимается вопрос о научной принципиальности и добросовестности в деле изучения народных музыкальных инструментов [251]. Несколько раньше провел исследование коллекции, доставленной на этнографическую выставку в Москву в 1867 г., А.С.Владимирский. Сделанная им инструментоведческая классификация народных музыкальных инструментов России опубликована в 1868 г. [57]. Это, можно сказать, первая развернутая классификация составлена по принципу однородных группировок русских народных музыкальных инструментов – духовые, струнные смычковые и щипковые, ударные.

Р.Галайская в статье “Коротко о зарождении и развитии русского музыкального этноинструментоведения” подчеркивает, что “в 1887 году В.Миллер описывает коллекцию Дашковского этнографического музея, выделяя народные инструменты в самостоятельную группу. В 1911 г. ее описывает и систематизирует А.Маслов, классифицируя народные инструменты по отдельным видам и подвидам (ударные, духовые, струнные). В 1915 г. Смоленский археологический институт издает “Каталог музыкальных инструментов Смоленского историко-этнографического музея” [71, с.226].

Заметим, что серьезные исследования в области традиционных народных музыкальных инструментов вели и ученые Европы не только в пределах своих государств, но также в Китае, Индии, Африке и др. Например, наряду с известными принципами классификации той или иной коллекции в новейших каталогах всеобщее применение нашло деление, положенное в 1888 г. В.Маийоном в основу его обширного каталога музея Брюссельской консерватории [230]. Основы универсальной структурной классификации огромного мира инструментов европейской и неевропейской музыки заложены именно этим исследователем. Главный принцип классификации – по источнику звука (вibratorу). Согласно ему инструменты делятся на: 1) самозвучащие (с естественной упругостью вибратора); 2) мембранные (вibrator – натянутая перепонка); 3) струнные (вibrator – струна); 4) духовые (вibrator – сжимаемый воздух) [230, с.24]. Такой тип классификации прочно утвердился среди ученых того времени и применялся в последующие годы с некоторыми дополнениями и изменениями в зависимости от

способа изготовления и тембральных красок народных музыкальных инструментов.

Анализируя описания традиционного инструментария, предложенные исследователями бывшего Советского Союза, следует отметить, что не все они построены на базе 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 в Гуцульщине, популярны многоствольная флейта, свирель, мундштучный инструмент трембита, которыми восточные украинцы не пользовались. Бытовала у гуцулов дуда (коза), а на востоке и западе республики повсеместно распространены скрипка, цимбалы, бубен, а в недавнем прошлом к ним присоединилась басоля (бас) [160, с.5].

Классификация Э.Хорнбостеля–К.Закса получила широкое распространение и явилась наиболее употребляемой в деятельности всех исследователей, изучающих народные музыкальные инструменты и инструментальную музыку на современном этапе. Возникшие вслед за ней новые виды классификации явились по сути дела либо ее расширением, либо упрощением, либо специфическим приспособлением к местным условиям [230, с.25]. Получили признание систематика и классификация хордофонов Т.Норлинда, классификация инструментария индейцев, сделанная К.Г.Айзиковидтцем. Известна также классификация инструментария славян Л.Ленга, инструментария народа коми, сделанная П.И.Чисталевым. Классификация инструментария эстонцев предложена Г.Тамере, М.Тодоровым сделана классификация инструментария болгар, Р.Галайской – русского инструментария. 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 этом исследовании мы находим также первые нотные образцы инструментальной музыки [225].

В основу своей классификации И.Д.Назина положила трехгрупповой тип классификации инструментов, выделяя самозвучащие, ударные, духовые. Однако струнные (смычковые, щипковые и струнно-ударные) инструменты не рассматривались. Этот на первый взгляд “суженный” тип классификации вместе с тем позволил И.Д.Назиной выявить специфику белорусского национального инструментария на основе самого инструментального наследия. Позже, в начале 80-х гг., И.Д.Назина исследует четвертую группу (струнную), она описана в работе “Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные” [226].

Нами при описании белорусских народных музыкальных инструментов частично использована модель современного инструментоведения по принципу систематики Э.Хорнбостеля — К.Закса и классификации П.И.Чисталева: деление инструментов на группы, подгруппы, виды по источнику звука (вибратору), способу звукоизвлечения (возбудителю), конструктивным 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, используемых для этого, новых тембральных красок, изменения конструктивных особенностей в соответствии с источником звука и звукоизвлечением. При составлении классификации традиционного инструментария Беларуси нами учитывалось прежде всего практическое применение народных музыкальных инструментов в художественной культуре ансамблирования (табл. 2.1).

Таблица 2.1

**Классификация
белорусских народных музыкальных инструментов**

Инструменты	Общая характеристика			
	материал	конструктивные особенности	вибратор (источник звука)	возбудитель (звукоизвлечение)
1	2	3	4	5

1. Аэрофоны (духовые инструменты)

1.1. Свободные аэрофоны с ленточным прерывателем

<i>Бере- стяная пленка</i>	Кора березы	Продольная пленка	Всасывание воздуха	Колебание пленки
<i>Лист деревя</i>	Листья березы, груши, сирени, липы	Один или два листа	Дутье воздуха между верхней губой и поверхностью листа	Высота звука зависит от силы воздушной струи
<i>Сте- бель травы</i>	Трава	Расщепленный стебель травы из двух пластинок образует щель	Под воздействием воздуха во время колебания щель периодически закрывается	Звуки извлекаются с двумя — тремя тонами

1.2. Духовые с язычковым прерывателем

<i>Жалей- ка</i>	Солома (рожь)	Соударяемые язычки	Сжимаемый воздух	Язычковый прерыватель
<i>Жалей- ка</i>	Камыш	Камышовая трубочка	Сжимаемый воздух	Язычковый прерыватель

<i>Жалей- ка</i>	Дерево, эбонит, рог	Ствол жалейки с роговым раструбом	Колеблющийся воздух	Язычковый прерыватель
<i>Хорум</i>	Дерево, рог, тыква	Тыква надевается на жалейку со стороны пищика	Прерыватель приводится в движение с участием воздуха	Язычковый прерыватель
<i>Дуда в виде козла, гуся, лебедя</i>	Кожа животных	Жалейка и бурдон, кожаный мешок	Наполняемый воздухом мешок (накопитель) и колебания воздушного столба	Язычковый прерыватель
<i>Клар- нет</i>	Эбонит, дерево	Пять частей: мундштук, бочонок, верхнее колено, нижнее колено, раструб	Сжимаемый воздух	Язычковый прерыватель (трость)

**1.3. Аэрофоны с проскакивающим язычком
(пневматические)**

<i>Гармо- ника</i>	Дерево, металл и ткань	Однорядные, двухрядные, трехрядные, позже четырехрядные	Нагнетание воздуха мехом через металлические пластинки	Проскакивающий язычок
------------------------	------------------------	---	--	-----------------------

1.4. Аэрофоны флейтовые

<i>Окари- на</i>	Глина	Поперечная глобулярная флейта	Через отверстия свистка направляется струя воздуха	Колебание струи воздуха
----------------------	-------	-------------------------------	--	-------------------------

1	2	3	4	5
<i>Белорусская дудка</i>	Различные породы дерева, чаще клен	Схожа по конструкции с русской свирелью и украинской сопилкой	Сжатая струя воздуха	Колебание струи воздуха в свистковом отверстии
<i>Парные дудки</i>	Дерево	Конструкция такой дудки объединяет два инструмента в одно целое	Струя воздуха прерывается закрытием — открытием отверстия пальцем	Колебание струи воздуха в свистковом отверстии
<i>Дудка без игровых отверстий</i>	Дерево	Продольный звуковой канал с открытым отверстием внизу	Поток воздуха прерывается указательным пальцем	Звукоизвлечение зависит от силы вдвухого воздуха
<i>Дудка поршневая</i>	Дерево	Поршневка не имеет игровых отверстий, имеет звуковой канал	Прямое вдвухание воздуха в отверстие. Поток воздуха прерывается поршнем	Движением поршня вниз-вверх изменяется высота звучания
<i>Брелка</i>	Дерево	Тип гобоя с двойным пищиком	Сжатая струя воздуха	Колебание язычка
<i>Соловей</i>	Дерево и металл	Гильза припаяна к квадратной подставке, а к резервуару припаян металлический свисток	Гильза наполнена водой, в свисток вдвухается воздух	Колебание воздуха в свистке с водой, издаются высокие звуки

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

1.5. Аэрофоны мундштучные

<i>Рог</i>	Рога животных, дерева, древесная кора, металл	Мундштук вырезается в верхней его части. Отсутствуют игровые отверстия	Столб воздуха, приводимого в колебание	Отверстие для вдвухания, расположенное в направлении овальной оси
<i>Труба</i>	Дерево (ель, клен, осина, ольха, верба)	Труба преимущественно конической формы, мундштук вставляется в узкий конец трубы, которая не имеет игровых отверстий	Струя воздуха, благодаря движению губ исполнителя подводится толчкообразно к столбу воздуха	Изменения высоты звуков происходят способом передвухания

2. Хордофоны (струнные инструменты)

<i>Скрипка</i>	Дерево	Инструмент состоит из одного струноносителя и резонаторного корпуса	Четыре струны натянуты между двумя неподвижными точками	Фрикционный способ извлечения звука смычком
<i>Гудок (смык)</i>	Дерево	Шейка – рукоятка посажена в резонаторный ящик	Три струны лежат на одной горизонтальной плоскости и при игре на них должны звучать одновременно	Фрикционный способ извлечения звука луковым смычком

1	2	3	4	5
<i>Колесная лира</i>	Дерево и металл	Инструмент с механическим устройством с применением небольшого вращающегося колеса, плоский резонаторный ящик овальной формы с клавишным механизмом	Четыре струны, три из них звучащие, две верхние мелодические	Фрикционное (путем трения) звукоизвлечение при помощи вращающегося колеса
<i>Басетля</i>	Дерево	Смычковый струнный инструмент. Его можно сравнить с виолончелью. Басетля бывает трехструнная (соль, ре, ля) и четырехструнная (до, соль, ре, ля)	Натянутые 3 или 4 струны между точками	Фрикционный способ звукоизвлечения
<i>Цитра</i>	Дерево и металл	Дощечные цитры с резонаторным ящиком, плоский ящик преимущественно треугольной формы	Несколько струн натянуты между неподвижными точками	Щипковое звукоизвлечение – щипком или плектром (роговой или черепковой пластинкой)

1	2	3	4	5
<i>Бала-лайка</i>	Дерево и металл	Лопатка с металлическими колками, на грифе расположены лады, корпус является резонатором, на нем подставка для струн	Натянутая струна между двумя точками	Звуки извлекаются пальцами, изредка используется медиатор
<i>Цимбалы</i>	Дерево и металл	Старинный музыкальный инструмент (называвшийся у древних греков кимвалом), представляет собой струнодержатель с металлическими струнами	Натянутые струны, ударяемые молоточками	Звук извлекается щипком и ударом
<i>Гусли</i>	Дерево, металл	Гусли бывают трех видов: клавишные, щипковые, звончатые. Все виды конструкции гуслей сходны между собой по своему устройству	Количество звуков соответствует количеству натянутых струн	Звук извлекается путем защипывания струн пальцами обеих рук

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

3. Идиофоны (самозвучающие инструменты)

3.1. Соударяемые встряхиваемые, скребковые

Колотки, рогачи, ложки, тарелки, угольник, брусочки, бшлы, звонки, трещотки, чугуны, маслбойки, сковороды, коса, подносы, печные заслонки, ведра, тазы, пряник (для стирки белья), утюг

Все перечисленные самозвучающие инструменты изготавливаются из дерева, металла и ржаной соломы (брусочки)	Конструкция самозвучающих инструментов в основном хозяйственно-прикладная	Инструмент приводится в колебание путем удара	Извлечение звуков происходит путем отдельных разграниченных ударов по тому или иному инструменту
---	---	---	--

3.2. Язычково-щипковые идиофоны

<i>Варган</i>	Металл	Язычки, т.е. прикрепленные за один конец пластинки, находятся внутри рамки, а ртом пользуются как резонатором	Колебание язычка в резонаторе рта	Рог выполняет роль резонатора,
---------------	--------	---	-----------------------------------	--------------------------------

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

4. Мембранофоны

(ударные фрикционные инструменты)

4.1. Ударные мембранофоны

<i>Бубен</i>	Кожа, дерево, металл	Деревянный или металлический круглый корпус, на который с одной стороны натягивается мембрана из кожи	Источник звука - туго натянутая мембрана	Звукоизвлечение происходит ударом по мембране, встряхиванием и фрикционным движением большого пальца
<i>Барабан ударный, двухсторонний с тарелками</i>	Кожа, кожзаменитель, пластмассовая пленка и дерево	Двухсторонний барабан. Он имеет две используемые для ударов перепонки и тарелки	Источник звука – туго натянутые перепонки, по которым ударяют кочлотушкой или правой рукой	Звук извлекается ударами колодушек по перепонкам и по тарелке

4.2. Свободные мерлитоны

<i>Гребень</i>	Дерево и бумажная пленка	Гребень для чесания льна	Легкое дутье ртом	Звук извлекается при помощи колебания бумажной пленки в гребне
----------------	--------------------------	--------------------------	-------------------	--

4.3. Фрикционные мерлитоны

Пила	Металл	Обычная бытовая двуручная пила	Движения смычка по тыльной стороне пилы, возможное ударение палочкой	Фрикционное звукоизвлечение, колебание имитирует электрогитару
------	--------	--------------------------------	--	--

Цель предложенной нами классификации народных музыкальных инструментов Беларуси — дать их краткое описание с учетом использования в современных ансамблях, а главное, отразить эволюцию инструментария, произошедшую в результате перехода инструментов из чисто этнографического бытования в ситуацию изменившейся современной социокультурной среды. Известно, что народные музыкальные инструменты, сохранившиеся в качестве “генной памяти” былой всеобъемлющей устной традиции, живут в настоящее время в совершенно разных качествах. Формы их функционирования простираются от аутентичного бытования в сельской среде до использования в самодеятельных коллективах, сопровождающих различные концерты и национальные празднества, и до жанрообразующего элемента в профессиональном, фольклорно ориентированном музыкальном искусстве.

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, приводят 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 ин-

струмент используется в качестве солирующего инструмента 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*. Обычно такого рода инструменты используют дети. Они на них извлекают звуки, подражая птицам или животным. В современных ансамблях, как профессиональных, так и самодеятельных, распространена среди музыкантов игра и на листьях камыша. Извлекаемые звуки очень хорошо звучат не только в сопровождении песни или танца, но также довольно оригинально в инструментальных произведениях с подражанием каким-либо природным явлениям. Извлечение различных звуков при помощи тростинки, зубов и губ помогает воспроизводить отдельные мотивы и песни. Натянутая нитка, льняной стебель, тонкий прутик и другие предметы при толчке или ударе по ним издают звуки различной высоты в зависимости от степени натяжения и колебания воздуха.

Перечисленные народные музыкальные инструменты относятся к группе народного примитива. Не претерпев изменений в развитии и имея достаточно ограниченные выразительные возможности, они в настоящее время обычно используются в профессиональных и самодеятельных ансамблях артистами, стремящимися подчеркнуть свою 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 — инструмент, относящийся к группе язычковых. Изготавливается из различных материалов — соломы, тмина, камыша, дерева. В последнее время в связи с потребностью в рамках сценического искусства значительно ужесточить требования к строю инструментов большое распространение получили жалейки из эбонита. Звучат они несколько хуже, чем деревянные, тембр получается несколько гнусавый. Однако

обычно они лучше держат строй. Поэтому музыканты часто предпочитают играть именно на эбонитовых инструментах.

Соломенная жалейка – инструмент с одним соударяющимся язычком. Изготавливается любителями во время жатвы. Он носит название “соломка” или “пищик”. Н.Я.Никифоровский уточняет, что пищик делали из пера, соломинки, тростника и вообще тонкого стволлистого растения. Не умеет дитя сделать “пищика, ему помогут старшие, – и оно играет до окончательной порчи инструмента, который немедленно можно заменить новым” [238].

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

В перерывах между работами под звуки жалейки хлеборобы пели песни и плясали. Лучше удается на ней исполнение медленной музыки. Высота звука зависит от силы вдуваемого воздуха. Тембр звука мягкий, жужжащий. Инструмент выявляет красивый тембр тогда, когда дуют спокойно, плавно увеличивая и уменьшая давление воздуха.

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

Подобная конструкция используется в изготовлении деревянных жалеек и широко применяется в настоящее время в коллективном исполнительстве народных ансамблей “Харошкі”, “Крупіцкія музыкі”, в Национальном академическом оркестре народных инструментов им.И.Жиновича и др.

Жалейка из камыша. Инструмент представляет собой камышовую трубочку (разной длины) 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 основаниям. 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.

Устройство ее таково. С одной стороны находится пищик из тростника или гусинного 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 лишь 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 определя-

ют 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 сам 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 исполнения 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 нонлегато 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 материала.

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, ос-

мысления 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 вдвух воздуха. Исполнитель, мастерски владеющий инструментом, превращает эти свойства жалейки в целую 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 В.Коледой “Беларускай полькі” в обработке А.Е.Крамко. Он профессионально владеет этим инструментом, и его исполнение на жалейке как солирующем инструменте ярко, прозрачно. Звучит это исполнение в Молодежном оркестре белорусских народных инструментов под управлением В.М.Волотковича.

В прошлом встречались жалейки из двух трубочек, и в процессе исполнения звучали одновременно два звука [240, с.10]. Обычно это были попытки подражания исполнению на дуде, где один голос звучит постоянно на одной ноте, другой исполняет импровизируемую мелодию. Практика показывает, что действительно такое исполнение возможно, существует оно и в настоящее время. В частности, В.Коледа демонстрировал на концертной эстраде свое виртуозное мастерство на двух жалейках одновременно. Причем исполнитель не ограничивается 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”. Сборник вышел из печати в 1908 г. “Грай, мая жалейка, Пей, як салавейка”, — писал поэт.

Хорум — язычковый инструмент. Изготовлен мастером В.Я.Пузыней на основе изображения на рисунке Радзивилловской летописи XIII столетия. Как указано в летописи, один из скоморохов играл на трубе с расширенной круглой серединой — резонатором для мощности звука — под названием “хоро”, “хорум”. Это духовой инструмент. Звучание его очень своеобразное.

В.Я.Пузыня возродил народный музыкальный инструмент XIII в. В летописи отмечено, что инструмент очень похож по виду на славянскую жалейку. И это было учтено мастером. Он использовал жалейку, изготовленную им, и на нее ниже пищика насадил тыкву, а снизу тыквы расположил игровые отверстия жалейки.

Этот уникальный и своеобразный инструмент пока еще в художественной практике не распространен и находится только у мастера-изготовителя В.Я.Пузыни. На наш взгляд, 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 стали возвращаться к народу и заняли достойное место в национальной белорусской культуре. Сохранилась традиция игры на дуде в Гродненской, Могилевской и Минской областях. Особенно стойкой эта традиция оказалась в Минской области.

Название музыкального инструмента “дуда” имеет интересные исторические корни. Известны многочисленные свидетельства применения данного инструмента скоморохами. Так, в одном из посланий Ивана Грозного говорится: “...нашего княжества Литовского дворянину думному и князю Олександру Ивановичу Полубенскому: дуде, пишали, самаре, разладе, нефирю (то все дудино племя!)”. Видим, что Полубенский

“обзывается” всевозможными музыкальными инструментами (“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...» [158, с.30].

В настоящее время мастерами и популяризаторами этого инструмента выступают В.Н.Кульпин, В.Н.Гром, А.Е.Лось, В.Я.Пузыня.

Первое описание в историческом ракурсе музыкального инструмента дуды засвидетельствовал священник С.Разумихин из села Бобровки Тверской губернии Ржевского уезда России [264], позже Н.Е.Анимелле описывает уже усовершенствованную конструкцию в Беларуси, затем П.В.Шейн, Н.Я.Никифоровский [8, 238, 319] 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) одногласной 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 собой отголосок ранних этапов развития белорусской инструментальной музыки. Контрапункт, возникающий между мелодическим голосом наигрыша и аккомпанирующим бурдоном, служит как бы знаком древности исполняемой мелодии.

Дуда нередко изготавливается мастером В.Н.Кульпиным на основе установленных традиций в образе 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 своей 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 не только многие профессиональные и любительские коллективы в Беларуси, но и за рубежом. Они используются в учебных заведениях Беларуси: Белорусском государственном университете культуры (кафедры народно-инструментального творчества и духовой музыки), Белорусском государственном педагогическом университете (кафедра народных инструментов) и др. На кафедре духовой музыки Белорусского государственного университета культуры создан секстет дударей (в истории исполнительства – редкое явление) под руководством В.Н.Грома.

В беседах с создателями народных инструментов о планах реконструкции дуды выяснилось, что среди мастеров существует возможность 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 с XIX столетия, и особенно активно он стал применяться в ансамблях народных инструментов в начале XX в., что продолжается и до настоящего времени. Этот популярный инструмент чаще всего звучит в ансамблях в сфере народного музицирования: во время народных гуляний, на фестивалях, смотрах самодеятельного творчества, конкурсах и т.д.

Конструктивную основу современного кларнета составляют пять основных частей: мундштук, бочонок, верхнее колено, нижнее колено и раструб, которые при соединении между собой образуют цилиндрическую трубку весьма характерной конфигурации. Каждая из основных частей кларнета имеет свое 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 весь 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 *до си-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 тому, что среди исполнителей-музыкантов сложилось любовное к нему отношение. Красивый тембр этого инструмента органически сочетается с тембрами других инструментов в ансамбле: дудок, гармоник, скрипок и басетлей – в соответствии с репертуаром народных произведений. Кларнет объединяет в

себе драматическую силу, полноту, мягкость, ясность и блеск звучания.

Аэрофоны с проскакивающим язычком (пневматические)

Гармонь – свободный аэрофон с набором проскакивающих язычков. Бытуют гармони разных конструкций и строев. В среде крестьянского и городского населения Беларуси использовались самые известные гармони, пришедшие из Германии, России: немецкое концертино, венские гармоники (с немецким строем), петербургские гармоники (двухрядные, трехрядные, позже четырехрядные), а также тальянка, вятка, тульская с колокольчиками. Гармоники, как правило, настраиваются в *до, соль, ля, ми* мажоре. Самой популярной и распространенной гармоникой в Беларуси 20-х годов XX ст. являлась венская гармонь выдающегося мастера-исполнителя Н.Судника. Для сопровождения мелодии обычно избирался звукоряд гармоники среднего регистра. Отличительной особенностью манеры исполнения народных певцов является использование природной колоратуры, богатой широкой мелодии. Эти стилевые параметры особенно полно отражаются в исполнительской практике гармонистов. Наиболее ярко они проявляются в тульской, венской, петроградской гармониках, ибо их конструктивные особенности и акустические возможности позволяют исполнять белорусские народные мелодии в широком жанровом разнообразии.

Все виды гармоник объединяются одинаковым способом извлечения звука. Звук на этих инструментах получается в результате прохождения воздуха через специальные отверстия, в которых помещаются металлические пластинки – “голоса”, или “язычки”. Каждый язычок, приводимый в колебательное движение проходящим воздухом, дает один звук. Поэтому диапазон баянов и гармоник зависит от количества язычков. Доступ воздуха к язычкам достигается при помощи специальных клавиш, которые прижимаются пальцами.

Для подачи воздуха к язычкам у гармоник имеется специальный мех. Мех действует в две стороны – на сжим и на разжим. При сжиге звук получается благодаря выталкиванию воз-

духа из меха, а при разжиге – в результате всасывания наружного воздуха в мех.

По своему тембру гармоника резко контрастирует с другими инструментами в ансамблях белорусских народных инструментов и обладает большой силой звучания. Поэтому применяются гармоники главным образом как мелодические или колористические инструменты.

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

Аэрофоны флейтовые

Белорусские духовые инструменты флейтового типа характеризуются наличием свисткового устройства. Они издавна бытовали среди нашего народа на игрищах, гуляньях, праздниках и в семейном кругу. Это окарина, дудка с игровыми отверстиями, дудка без игровых отверстий, парные дудки, поршневка, брелка, соловей. Указанные духовые инструменты широко распространены на белорусской этнической территории. Несмотря на популярность названных инструментов среди белорусского народа, тем не менее они еще изучены недостаточно. Исследованием традиции игры на них занималась по существу лишь И.Д.Назина [225]. Правда, отдельные наблюдения имеются у Н.Я.Никифоровского [238], М.В.Довнар-Запольского [94], Н.И.Привалова [259], а в настоящее время изучением народных

духовых инструментов занимаются В.Н.Гром, В.Н.Кульпин, А.Е.Крамко, В.Я.Пузыня.

Окарина – это поперечная глобулярная флейта. На 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 примы до контрабаса.

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

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

В конце 90-х годов прошлого столетия был образован ансамбль “Гуды” под руководством В.Н.Грома при кафедре духовой музыки Белорусского государственного университета культуры. Впервые в истории ансамблирования был создан в Беларуси однородный ансамбль – квинтет из окарин. Предварительно было изготовлено пять разных по диапазону и регистрам инструментов по определенно существующим 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 слово “дудка”. О распространенности этого инструмента свидетельствуют произведения белорусских поэтов. В частности, у Франтишка Богушевича в конце XIX в. вышли два сборника стихов, которые он назвал “Дудка беларуская” и “Смык беларускі”. Белорусская дудка схожа по конструкции с русской свирелью и украинской сопилкой. Она изготавливается из разных пород дерева (береза, граб, бук, груша, вишня, яблоня), чаще из клена. Пастухи изготавливали ее из сосны. Сам инструмент имеет длину от 300 до 400 мм, традиционно у него шесть отверстий, звукоряд основной диатонический в объеме септими.

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 и в ансамблях народных инструментов. Усовершенствована впервые дудка на Украине музыкальным мастером Д.Ф.Деменчуком. Он сделал в ней десять игровых отверстий, благодаря которым дудка стала хроматической. Дудка подобной конструкции получила распространение и в Беларуси. Звукоряд в ней был расширен до трех октав благодаря приему передувания. Второе, не менее важное 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 це-

лью расширения диапазона звукоряда для увеличения исполнительских возможностей в техническом и музыкальном отношении. Совершенствование дудки раздвинуло исполнительские рамки репертуара. Появилась возможность играть на ней как простые фольклорные произведения, так и сложные классические. Правда, известный исполнитель на дудке, заслуженный артист Республики Беларусь А.Е.Крамко, бывший 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, также выпускники Белорусского государственного университета культуры, лауреат 1-й премии (1998) К.С.Трамбицкий и лауреат 2-й премии (2001) А.И.Колета фестивалей “Звіняць цымбалы і гармонік” достигли высокого профессионального мастерства.

Известным мастером–исполнителем на многих народных духовых инструментах (дуде, колесной лире, трубе и др.) является В.Я.Пузыня. Особенно он увлекается исполнением на дудке. В художественном фильме “Людзі на балоце” (режиссер В.Туров) профессионально звучит дудочка В.Я.Пузыни с электронным синтезатором. Также в его исполнении на белорусских национальных инструментах звучит музыка Е.Доги в кинофильме “Дзікае паляванне караля Стаха” (режиссер В.Рубинчик). В белорусском фильме “Искатели сокровищ” (режиссер И.Волох) В.Я.Пузыня предстал на экране в роли лирника-слепца, бродящего по дорогам с поводьрем и исполняющего мелодии на колесной лире. В спектакле Минского театра-студии киноактера “Дитя из Вифлеема” В.Я.Пузыня с сыном как музыканты содействовали созданию особой сакральной атмосферы действия. В.Я.Пузыней впервые создано учебное пособие “Лірнік” (школа игры на белорусских национальных инструментах). Готовится к публикации книга В.Я.Пузыни, где излагается система двухгодичной школы по изготовлению народных музыкальных инструментов. Он является не только хорошим исполнителем, но и известным мастером по изготовлению белорусских инструментов, поэтому с полным правом можно говорить о значительном вкладе В.Я.Пузыни в сохране-

ние и развитие национальной художественной культуры Беларуси.

Парные дудки являются традиционными белорусскими инструментами, в исторической литературе встречаются с разными названиями. Они называются “парневка”, “свирель”, “сопилка”, “двойная флейта” и даже “двойчатка”. В Беларуси же закрепилось название “парные дудки”, и мы используем его как диалектизм, говоря об известных разновидностях инструментов свистково-флейтового типа. На современном этапе они приобрели новое признание, способствуя развитию инструментария народной культуры Беларуси. Благодаря конструкции такая дудка объединяет два инструмента в одно целое. Например, парная флейта состоит из двух не скрепленных между собой корпусов.

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

В этих дудках верхние концы имеют небольшой скос для удобства исполнения. При игре большую дудку держат в правой руке, а малую – в левой, но может быть и наоборот. А.Е.Крамко левой рукой играет на большой дудке, а на малой – правой рукой. 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 безымянным пальцами поддерживают дудку снизу, а губами сверху. Звукоизвлечение из обеих дудок происходит либо одновременно, либо последовательно.

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



А.Е.Крамко, заслуженный артист Республики Беларусь, солист Национального академического оркестра народных инструментов им.И.И.Жиновича

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

Следует заметить, что на современном этапе пока еще недостаточно изучены ансамблевые возможности и функции парных дудок. Использование их может быть в ансамбле с бубном. Наряду с парными дудками в ансамбле могут применяться цимбалы и скрипка, гармоника и скрипка.

Дудка без игровых отверстий в Беларуси в прошлом, да и сейчас жителями сельской местности изготавливалась в основном из коры вербы или лозы. Процесс изготовления таков: ранней весной легко скручивается со ствола кора лозы, в ней делается свистковое отверстие, в ствол вставляются две пробки: од-

на, где находится свисток, а вторая – в противоположный конец.

Игру на дудке описала И.Д.Назина: исполнитель двигает пробку вверх и вниз, удлиняя или укорачивая таким образом трубку и соответственно изменяя высоту получаемых звуков [225, с.84]. В этом случае, вероятно, речь идет о дудке без игровых отверстий, которую принято сейчас называть поршневой. Существует и другой вариант дудки без игровых отверстий, который отличается от поршневки иным способом звукоизвлечения.

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

Особенности устройства свисткового приспособления разных видов одинарных дудок не имеют принципиального значения. В свистковом приспособлении устанавливается пробка из коры, но такая пробка размокает и теряет прочность, что отражается на звучании инструмента. Поэтому сейчас 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, и движением поршня вниз–вверх изменяется высота звучания. По тембру она напоминает сильное пронзительное звучание (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 оркестре народных инструментов им.И.Жиновича она введена в группу духовых инструментов заслуженным артистом Рес-

публики Беларусь А.Е.Крамко. 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. С боку гильзы внизу 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 исполнительстве 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 и сохранились дополнительные названия инструмента – пастушеский рог и охотничий рог. Применялся он и в военных действиях для подачи определенных сигналов. Письменное свидетельство о пастушьем роге имеется в “Резстре...” 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. [17, с.77].

Рог, как правило, изготовлялся из рогов животных, из дерева, древесной коры и металла. Мундштук вырезался в верх-

ней его части с некоторым углублением. Длина самого инструмента достигала не более 600 мм. Внутреннее отверстие деревянного инструмента выдалбливалось способом продольного раскола или вытачивалось на токарном станке.

Специфика белорусского рога в отличие от рога других славянских народов заключается в отсутствии игровых отверстий на инструменте. 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 также созывался народ на общие полевые работы, на сходки. Отметим и следующее обстоятельство: белорусы и их предки жили среди обширных лесных пространств, где звуковая сигнализация была единственным способом сообщения на большие расстояния. 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 довольно 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 столь уникального инструмента, он тем не менее вот уже на протяжении многих лет не востребован в современной художественной практике. В настоящее время имеются три рога в музее Белорусского государственного университета культуры (два деревянных, один из натурального рога), которые используются в ансамбле народных инструментов под руководством В.Н.Грома. Конечно же,



Ансамбль рожечников

такой богатый народный музыкальный инструмент, как рог, украсит тембральными красками любой состав ансамбля народной музыки в сочетании с другими инструментами фольклорной традиции. Особенно может интересно звучать однородный роговой 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 даны 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). . ." [225, с.125]. Обычно для изогнутой или прямой трубы использовались довольно разно-

образные 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".

На современном этапе продолжается использование белорусской трубы, но очень скромно и не во всех регионах республики. Например, на смотрах художественной самодеятельности, фестивалях ансамблей народных инструментов встречаются единичные случаи в Витебской, Могилевской, Минской областях, хотя в XIX в. из труб составлялся инструментарий для малых оркестров.

В течение последних десяти лет В.Н.Гром работает над усовершенствованием изготовления трубы. Им за этот период изготовлено уже несколько труб из ольхи. Сам процесс изготовления основывается на источниках, зафиксированных учеными М.В.Довнар-Запольским, затем И.Д.Назиной. Учитывая современную материально-техническую базу, В.Н.Гром умело использует ее, сохраняя при этом традиционный национальный колорит звучания трубы. Он применяет высококачественные современные инструменты для обработки дерева и шлифовочные материалы для внутренней отделки. Использует он и капроновые нитки с определенной пропиткой для скрепления двух половинок трубы с максимальной плотностью. В процессе практики вместо деревянного мундштука стали использовать металлический мундштук обычной оркестровой малой трубы. Этим самым создаются удобства для губ исполнителя, и, конечно же, сам звук приобретает иное звучание, он становится мощным, ровным, приятным.

Таким образом, белорусские народные духовые инструменты, сохраняя свои традиционные особенности, претерпевают эволюцию. С творческим использованием и усовершенствованием народного инструментария связаны успехи и достижения в области современного народно-духового исполнительства. Более вариативными становятся способы изготовления духовых народных инструментов. Вместе с тем имеется еще немало не изученных проблем в области исполнительства. В частности, недостаточно исследованы закономерности традиционного исполнительства на народных духовых инструментах. Еще нет подлинно научного обоснования специфики народного исполнительства и не обобщен в должной мере творческий опыт лучших народных исполнителей. Весьма остро ощущается недостаток в специальной научно-методической и исследовательской литературе, посвященной всестороннему, комплексному изучению проблем изготовления и эволюции народного инструментария и народного исполнительства на духовых инструментах.

Хордофоны (струнные инструменты)

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

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

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

Бытование скрипки на территории нынешней Беларуси в конце XV – начале XVI в. подтверждается не одним источником [139]. Скрипичное искусство как одна из составных частей национальной культуры развивалось в условиях исторической взаимосвязи с искусством поляков и литовцев. Вскоре этот инструмент стал неотъемлемым атрибутом в жизни крестьян. Неудивительно, что в течение какого-то времени в народной практике на белорусском ареале традиция игры на скрипке сосуществовала и взаимодействовала с традициями игры других народов.

Конструкция белорусской скрипки не требует особого описания, в целом она похожа на обычную европейскую скрипку. Как и всюду, верхняя дека делается из ели или сосны, нижняя – из клена (иногда – березы). Из корня молодого клена вытачивается шейка; обечайки, подставка и колки также делаются из клена; душка (цилиндрический деревянный штифт, передающий колебания с верхней деки на нижнюю) – из сосны [139, с.80].

Мы вправе считать, что скрипка – международный инструмент. Это утверждают многие исследователи. Они же отмечают, что она была популярна в разных социальных слоях разных стран. В частности, И.Ямпольский на богатом историческом материале показал, что игра на скрипке имела широкое распространение в кругах разночинной и дворянской интеллигенции, у ремесленников и особенно в крестьянской среде. Применяться скрипки в крестьянском быту в России стали раньше того времени, когда она начала распространяться в условиях русской музыкальной культуры письменной традиции. “Именно крепостные музыканты, выходцы из крестьянской среды, определили прочные связи русской профессиональной культуры с народным искусством” [17, с.60]. Традиционный опыт народных музыкантов выражается в кристаллизации исполнительской терминологии скрипачей, применяемой для обозначения характера извлекаемого звука, темпа возбуждаемого звука, пальцевой техники, характера движения смычка.

Являясь традиционным инструментом, скрипка в Беларуси преимущественно используется в ансамблевых формах. Вместе с тем на фестивалях и кирмашах в аутентичной сельской среде существует и сольное исполнительство народного репертуара

на скрипке, в частности танцевальных наигрышей. В белорусской народной скрипке строй, как правило, квинтовый, как и у других народов, т.е. в сравнении с академической скрипкой звучание на тон ниже. Однако в современных ансамблях независимо от состава инструментов принято настраивать скрипку в академическом строе.

Вместе со скрипичным исполнительством в Беларуси получило развитие мастерство изготовления смычковых инструментов. Стремление к изготовлению инструментов вызвано прежде всего значительным ростом профессионального смычкового исполнительства в XVIII в. В связи с этим возникла необходимость открытия инструментальных мастерских по реставрации и изготовлению музыкальных инструментов. А.Л.Капилов отмечает: “Одной из первых была создана инструментальная мастерская в Несвиже. Руководил ею известный немецкий инструментальный мастер М.Дейн. В числе подмастерьев были белорусские мастера С.Юшкевич, М.Стайнович, Ф.Крыжкевич, К.Буржинский, М.Чернявский, Ф.Занкевич, М.Котлярович и Цистович. В XVIII в. обязанности инструментального мастера нередко совмещали некоторые скрипачи, например Н.Пауер” [138, с.82].

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

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

О распространении гудка свидетельствуют народные песни, пословицы и поговорки, например: “Волынка да гудок, со-

бери наш домок”. Гудок называли также *гудочек*, *гудища* (“Вавила бросил свой гудища”, “Старенький старичок в гудочек играет” и др.). Эти сведения приводит Н.И.Привалов [258, с.77].

Согласно предположению Н.И.Привалова, смычковые инструменты появились на Руси около XIV столетия. Вспомним, что в XIV–XV вв. здесь особенно заметно было восточное влияние как результат монгольского ига. В это время и проникли к нам восточные инструменты – домра, сурна и смык. Последнее название явно русского происхождения, оно используется применительно к тетиве, которая “смыкает лучец”.

Н.И.Привалов собрал интересные материалы и высказывания многих ученых об этом инструменте, его происхождении [258].

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

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

Фетис в своей “Всеобщей истории музыки” (1835) пишет, что “на гудке с сопровождением гуслей наигрываются веселые плясовые мелодии”.

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

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

Есть сведения, что на гудках могло быть дуэтное исполнение, а также исполнение с большим числом исполнителей, потому что изготавливали гудки различной величины от примы до баса. Н.И.Привалов делает заключение, что это был инструмент чрезвычайно первобытной конструкции, с тремя струнами на прямой подставке и луковидным смычком, с плоским дном и прямой верхней декой, на которой имелись небольшие голосовые отверстия, при игре гудок всегда держался вниз, как виолончель [258, с.87].

Очевидно, начиная с XVII в. инструмент, который назывался смычком, стали называть гудком. Это название сохранилось до настоящего времени. Однако нельзя утверждать, что смык и гудок – идентичные инструменты. Ведь в начале своего существования смык был двухструнным инструментом. Несколько иным по сравнению с гудком было изготовление его корпуса [88].

Колесная лира – древний струнный инструмент с механическим устройством для фрикционного звукоизвлечения с применением небольшого вращающегося колеса. Он известен многим народам Запада. Первое упоминание о лире в Западной Европе в числе музыкальных инструментов, служащих для прославления небесного блаженства, находится в “Евангелической гармонии” бенедиктинца Готфрида, жившего в IX веке, отмечает Н.И.Привалов. Он также делает ссылку на аббата Герберта, в сочинении которого о музыке средних веков содержится изображение лиры, заимствованное им из Кодекса св.Власия. Судя по рисунку, древнейшая форма западно-европейской лиры имела только одну струну [262, с.24].

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

С XVIII ст. она постепенно начала выходить из употребления и появилась в руках музыкантов – представителей легкого увеселительного жанра. От них инструмент затем перешел в народ [262, с.29]. На Украине лира как старинный музыкальный инструмент сохранилась под названием “кобза”, а исполнители на лире назывались “кобзарями”.

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

Издавна колесная лира, как правило, использовалась слепцами-лирниками, которые исполняли, главным образом, духовные стихи. Однако духовными стихами искусство лирников далеко не исчерпывалось. “По весьма скудным, но вполне достоверным сведениям, встречающимся изредка в литературе, традиция игры на колесной лире имела непосредственное отношение к большинству фольклорных жанров и никоим образом не замыкалась в тесные рамки духовного стиха”, – замечает А.А.Банин [17, с.67]. Об этом свидетельствует и драматическая поэма Я.Купалы “Сон на кургане”. В одной из сцен (“У шынокоўні”) герой Сам “пачынае нехаця званиць пальцамі на ліры”. Гости обращаются к нему: “А, лірнік! Што так шэпчаеш звонам?!// Грымні, каб чутна ўсім было нам”. Лирник кладет лиру на колени и монотонно напевает: “Канечна, мае голас ліра, // Бы толькі слухалі вы шчыра.// Ходзіць сцэжкай-пуцявінай // Ад хаціны да хаціны// Лірнік з лірай звонка-струннай, // Паглядаючы ў свет сумна”.

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

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

Есть сведения, что на гудках могло быть дуэтное исполнение, а также исполнение с большим числом исполнителей, потому что изготавливали гудки различной величины от примы до баса. Н.И.Привалов делает заключение, что это был инструмент чрезвычайно первобытной конструкции, с тремя струнами на прямой подставке и луковидным смычком, с плоским дном и прямой верхней декой, на которой имелись небольшие голосовые отверстия, при игре гудок всегда держался вниз, как виолончель [258, с.87].

Очевидно, начиная с XVII в. инструмент, который назывался смычком, стали называть гудком. Это название сохранилось до настоящего времени. Однако нельзя утверждать, что смык и гудок – идентичные инструменты. Ведь в начале своего существования смык был двухструнным инструментом. Несколько иным по сравнению с гудком было изготовление его корпуса [88].

Колесная лира – древний струнный инструмент с механическим устройством для фрикционного звукоизвлечения с применением небольшого вращающегося колеса. Он известен многим народам Запада. Первое упоминание о лире в Западной Европе в числе музыкальных инструментов, служащих для прославления небесного блаженства, находится в “Евангелической гармонии” бенедиктинца Готфрида, жившего в IX веке, отмечает Н.И.Привалов. Он также делает ссылку на аббата Герберта, в сочинении которого о музыке средних веков содержится изображение лиры, заимствованное им из Кодекса св.Власия. Судя по рисунку, древнейшая форма западно-европейской лиры имела только одну струну [262, с.24].

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

С XVIII ст. она постепенно начала выходить из употребления и появилась в руках музыкантов – представителей легкого увеселительного жанра. От них инструмент затем перешел в народ [262, с.29]. На Украине лира как старинный музыкальный инструмент сохранилась под названием “кобза”, а исполнители на лире назывались “кобзарями”.

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

Издавна колесная лира, как правило, использовалась слепцами-лирниками, которые исполняли, главным образом, духовные стихи. Однако духовными стихами искусство лирников далеко не исчерпывалось. “По весьма скудным, но вполне достоверным сведениям, встречающимся изредка в литературе, традиция игры на колесной лире имела непосредственное отношение к большинству фольклорных жанров и никоим образом не замыкалась в тесные рамки духовного стиха”, – замечает А.А.Банин [17, с.67]. Об этом свидетельствует и драматическая поэма Я.Купалы “Сон на кургане”. В одной из сцен (“У шынокўні”) герой Сам “пачынае нехаця званиць пальцамі на ліры”. Гости обращаются к нему: “А, лірнік! Што так шэпчаеш звонам?!// Грымні, каб чутна ўсім было нам”. Лирник кладет лиру на колени и монотонно напевает: “Канечна, мае голас ліра, // Бы толькі слухалі вы шчыра.// Ходзіць сцэжкай-пуцявінай // Ад хаціны да хаціны// Лірнік з лірай звонка-струнной, // Паглядаючы ў свет сумна”.

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

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

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

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

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

Обычно в ансамблях фольклорной традиции среди музыкантов России принято было называть основные две партии “верхи” и “втора” [17, с.140], а в Беларуси их называли “голосовать” и “басовать” [238, с.183], последний термин полностью относится к функции басетли.

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

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

Цитра (нем. Zither, греч. kithaza) – это струнно-щипковый инструмент. Корпус изготавливается из дерева в виде плоского ящика, преимущественно треугольной формы с округленным выступом с одной стороны, а с противоположной делается фигурная ручка для поддержки инструмента. Длина его 500–550 мм и ширина 250–300 мм. Гриф имеет металлические лады. В период становления инструмента струны его были как металлические, так и жильные. Но уже в начале XX в. применялись только металлические.

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

Существовали и разновидности цитр: прима, тенор, альт, бас. Были и комбинированные цитры (арфо-цитры, цитрабанджо) [329]. В связи с этим можно предположить существование цитровых ансамблей. Цитры могли быть разными по диапазону, количеству струн и даже по тембру. Немецкая цитра по конструкции такая же, как и все остальные, только более усовершенствованная, с расширенным диапазоном. Струны над грифом разделяются на шесть групп, в каждой группе семь струн.

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

Особенно цитры были распространены в XIX в. в Австрии и Германии. Существовали целые клубы, академии цитристов. В России издавался журнал “Русские цитристы” (1883—1904), основан он Ф.М.Бауэром.

Цитра — мало распространенный инструмент среди белорусского народа и в прошлом, и сейчас. В большинстве своем цитра находится в музеях, хотя это интересный музыкальный инструмент, который следует возрождать и использовать для исполнения в народных ансамблях. Возрождение цитры произошло в ансамбле “Крупіцкія музыкі” под руководством В.Н.Грома.

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

С учетом сказанного еще раз подчеркнем, что в перспективе по своим тембральным качествам цитру можно вполне использовать в ансамблях и оркестрах любого состава.

Балалайка считается самым распространенным струнным инструментом в России, и не менее распространенной она является и в Беларуси. Наиболее активно распространялась и бытовала балалайка в Беларуси в 20–50-е гг. XX в. А начиная с 60-х гг. стала постепенно выходить из фольклорной традиции как в ансамблевом, так и в сольном исполнении. Тем не менее в академическом плане получила широкое распространение во всех музыкальных школах и училищах, в том числе и в консерватории. Такое изменение традиционных форм бытования балалайки, видимо, связано с подъемом и возрождением новой волны фольклорной традиции. Учитывая общеизвестность балалайки, следует сказать о ее некоторых конструктивных особенностях. Длина современной балалайки 600–700 мм. В прошлом длина инструмента превышала один метр за счет, главным образом, удлиненного грифа. Форма корпуса (треугольная или овальная) принципиального значения для звуковых или исполнительских свойств инструмента не имеет. В старину корпус балалайки делали из молдавской тыквы, называемой горлянкой. Известно, что балалайки с корпусом овальной формы были иногда предметом гордости изготавливавших их инструментальных мастеров, которые делали их довольно красивыми. Именно на такой балалайке играл И.Е.Хандошкин (1747–1804) [17, с.52].

Балалайка прочно вошла в жизнь белорусского народа в конце XIX – начале XX в. Наравне с другими инструментами она занимает равноправное место в народном инструментарии и по праву считается народным музыкальным инструментом в

Беларуси. Широкое распространение этот инструмент получил в среде крестьянского населения. А с именем В.В.Андреева связано начало использования балалайки в качестве сольно-концертного и ансамблево-оркестрового инструмента в сфере музыкального искусства письменной традиции.

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

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

Малая дробь – один из оригинальных приемов звукоизвлечения на балалайке. При исполнении малой дроби все четыре пальца (последовательно, друг за другом) исполняют быстрое арпеджио по трем струнам. В результате получается как бы многозвучное мелодическое украшение – форшлаг, отдаленно напоминающий дробь малого барабана и создающий особый эффект, возможный только на балалайке. Малая дробь вниз звучит энергично, так как обычно начинается с удара мизинцем и кончается сильным ударом указательного пальца. Малая дробь вверх звучит мягко, так как начинается с удара указательным пальцем, кончается ударом мизинца, что придает

форшлагу динамическое движение от форте до пиано. Большая дробь придает звуку большую силу и дает четкий акцент благодаря заключительному удару большого пальца. Возможна большая дробь во время исполнения только вниз.

В фольклорной традиции существует несколько видов настройки балалайки. Среди них более распространенными в Беларуси считаются балалаечный строй (квартовый) и гитарный (народный, сельский) строй, но более распространенным является гитарный. Объясняется это простотой исполнения и быстрым освоением навыков игры на инструменте. В беседе с нами В.А.Куприяненко отметил, что освоение и закрепление определенного строя связаны с традициями в регионе. Если, например, в Могилевской области прижился строй квартовый, то и сохраняется его преэминентность в этом регионе, в Витебской области заложена традиционность гитарного строя, поэтому он здесь и сохраняется.

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

Цимбалы — ударно-щипковый струнный инструмент. Это самый коренной, традиционный, всеми любимый белорусский народный инструмент. В прошлом инструмент в исполнительской практике выполнял функцию аккомпанемента. В современный период цимбалисты вышли на высокий профессиональный уровень как в сольном, так и в коллективном исполнительстве.

Этот старинный музыкальный инструмент (у древних греков назывался кимвалом) представляет собой плоский ящик с металлическими струнами, по которым ударяют двумя молоточками. Цимбалы считаются родоначальником клавишных инструментов — клавикордов, клавицимбалов и др. Струны 2–5 — металлические, передвижная подставка делит их на два неравных отрезка (в пропорции 2:3), строй диатонический и хроматический, извлекаются звуки молоточками и щипком.

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

Белорусские цимбалы исследованы многими учеными. Первые описания белорусских цимбал были сделаны в конце XIX — начале XX в. Р.П.Игнатъев сообщает о распространении цимбал в Минской губернии, Е.Р.Романов слышал игру на них в местечке Усвяты Велижского уезда Витебской губернии, А.Л.Маслов — в Гродненской губернии. Их сведения приведены И.Д.Назиной [226]. Большой интерес к цимбалам в Беларуси проявили И.И.Жинович, Л.Н.Жданович, Д.Н.Захар, М.Н.Мицуль, Н.Я.Мицуль, Е.П.Гладков и др.

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

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

Этот инструмент завоевал большую популярность наравне с такими известными народно-академическими инструментами,

как домра, балалайка и баян. В некоторых случаях он даже используется больше, чем балалайка и домра.

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

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

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

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

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

Сведения о применении гуслей находим у музыковедов, историков, фольклористов, этнографов разных эпох и в художественной литературе. В частности, народный поэт Беларуси Янка Купала в поэме “Курган” показал великолепное мастерст-

во народного гусяра: “Акалічны народ гуслі знаў гусяра; // Песня-дума за сэрца хапала; // Вакол гэтай думы дудараванара // Казак дзіўных злажылася нямала. Кажуць, толькі як выйдзе і ўдарыць як ён // Па струнах з неадступнаю песняй, – // Сон злятае з павек, болю щышца стогн, // Не шумяць ясакары, чарэсні...”

Гусли продолжают свою художественную жизнь, но, к сожалению, только в любительских коллективах и довольно редко. Например, гусли используются в ансамбле “Стары Ольса” в Гомельской области и в ансамбле “Харошкі”.

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

Размеры гуслей следующие: в длина – 800 мм, ширина – 300 мм, высота – 40 мм. Струн на инструменте – 42, строй диатонический, диапазон – две октавы, бас имеет три функции: *до*, *фа*, *соль*. При игре правой рукой ударяют по струнам в узком месте гуслей, левая же выполняет функцию глушения струн. Строй общепринятый русский – *ля* мажорный диатонический звукоряд, охватывающий большую часть первой октавы и всю вторую октаву, и бурдонирующая квинта от *ля* малой октавы с утросенной примой и удвоенной квинтой.

Гусли переживают сложный период невостремования народом такого своеобразного интересного инструмента. Это же произошло и с другими белорусскими инструментами, такими, как окарина, труба и дуда. И только сейчас благодаря энтузиазму и уникальной творческой деятельности мастеров-музыкантов А.В.Жуковского, А.Е.Лося, В.Я.Пузыни и других происходит их возрождение.

Идиофоны (самозвучащие инструменты)

Соударяемые встряхиваемые, скребковые

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

Все вышеперечисленные самозвучащие соударяемые идиофоны широко используются в концертной деятельности исполнительских коллективов. Применение этих инструментов в народно-инструментальных ансамблях довольно разнообразно. Разнообразие объясняется направленностью ансамбля, особенностями региона и особенностями исполняемого произведения.

Варган — язычково-щипковый инструмент

Известен *варган* железный, медный, деревянный. Конструктивные особенности довольно простые и даже примитивные. Изготавливается скоба в виде подковки и посередине устанавливается стержень с язычком, прикрепленный к тыльной стороне подковки. При исполнении язычок отгибается (защипывается) и благодаря упругости возвращается в состояние покоя, а ртом пользуются как резонатором. Этот инструмент обладает ярким национальным колоритом и имеет “родственников” среди музыкальных инструментов других народов, например народов 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 ст. Сведения об этом содержатся в исследованиях известных ученых и путешественников: П.В.Ивановича, К.Д.Кропоткина, И.А.Лопатина, П.П.Шимкевича, где

мы находим описание этого музыкального инструмента. 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 он предполагает 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 выполняет роль резонатора, усиливает звук и выделяет те или иные обертоны, на которых строятся наигрыши.

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

Варган в настоящее время переживает второе рождение. Он все чаще встречается не только в ансамблях традиционных народных коллективов, но, как ни странно, со своей необычной тембровой окраской волился в различные составы вокально-эстрадных ансамблей в качестве сольного инструмента.

Мембранофоны (ударно-фрикционные инструменты)

Ударные мембранофоны

В их числе *бубен, 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.

До сих пор без бубна не обходится ни один праздник, ни одно выступление самобытных коллективов художественной самодеятельности. Бубен вносит в игру национальный колорит. Особенно часто песни и произведения танцевального фольклора в сопровождении бубна исполняются в ансамблях трюистой музыки. Иногда бубен, сопровождая танец, чередуется с шумовыми музыкальными инструментами или баяном в зависимости от содержания танцев. Это усиливает эффект творческой характеристики 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 натягивается кожа при помощи специальных металлических держателей. В Беларуси особенно распространен барабан с тарелками, называемый турецким барабаном. Источником звука являются туго натянутые перепонки. Исполнитель производит ударные движения при помощи колотушки правой рукой, а левой рукой ударяет по тарелке, закрепленной на корпусе барабана.

Барабан традиционно используется главным образом в ансамблевом музицировании, выполняя ударно-ритмические функции. Правда, существуют народные ансамбли и без барабана, но в этом случае они во многом проигрывают не только в ритмическом, но и в тембрально-колористическом отношениях.

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 непосредственно воздействию легким дутьем без предварительного накопления воздуха. Вследствие этого перепонка приводится в колебание и извлекается звук.

Свободные фрикционные мерлитоны

К группе свободных фрикционных мерлитонов относится *пила*. В качестве народного музыкального инструмента часто используется обычная двуручная пила по дереву, бытующая в Беларуси, на Украине, в России. В большинстве своем этот инструмент 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 ис-

полнителя. Такой бытовой оригинальный инструмент демонстрируется в народном ансамбле “Крупіцкія музыкі” с начала его существования и до настоящего времени. Иногда звукоизвлечение осуществляется способом удара палочкой по плоскости пилы.

Указанные нами инструменты являются традиционными музыкальными инструментами белорусов. В процессе бытования большинство из них почти не подвергались мастерами-музыкантами 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 сам процесс изготовления их передавались новому поколению в традиционном виде. Подавляющее большинство духовых инструментов изготавливались из естественного материала, и эта традиция закрепилась прочно до сего времени. Их звуковые, тембральные, динамические и технические возможности позволяют исполнять мелодические построения в разнообразных ритмических и штриховых комбинациях.

Необходимо использовать богатые инструментальные традиции для сохранения ценнейшего народного белорусского инструментария, а также для его продуманной и бережной трансформации. Белорусский народный инструментарий – перспективная область инструментоведения. 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. Появятся и, надо надеяться, партитуры для ансамблей и оркестров белорусских народных инструментов.

2.2. Типология ансамблей народных инструментов Беларуси

Освоение, усовершенствование и расширение ареала музыкальных инструментов требует коллективных усилий народных мастеров, музыкантов, руководителей ансамблей и оркестров, художников, композиторов, искусствоведов, акустиков и механиков. Словом, требуется создание экспериментальной научно-технической лаборатории народных музыкальных инструментов. 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 масштабных белорусских национальных ансамблей, оркестров с широкими музыкальными и техническими возможностями, способными включить в музыкальную культуру народа 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 как драгоценный вклад национальную музыкальную культуру в мировую, способствует новым открытиям народной инструментализации того или иного региона.

Народный белорусский инструментарий соответствует системе музыкальной культуры белорусского народа, его устной художественной традиции. Традиционность бытования инструментария изменяется в связи с взаимодействием устной и письменной традиций. С развитием технического прогресса, с изменением социокультурного контекста происходит эволюция народного инструментария на протяжении десятилетий и столетий. Сегодня приходит более глубокое осознание того, что все бесценное богатство традиционного белорусского народного инструментария может и должно стать неотъемлемой частью современной музыкальной практики в начале XXI века.

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

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 Беларуси, создать их системную типологию.

Типология ансамблей в народно-инструментальной культуре еще 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 “Реэстр” времен Петра I – собрать побольше музыкантов и разнообразный состав инструментов. Подход в данном случае чисто зрелищный. Но был и другой подход, который можно назвать музыкальным. Наиболее четко он проявился при описании малых ансамблей как смешанного, так и особенно однородного состава, поскольку именно однородный ансамбль активно способствует дифференциации ансамблевых функций отдельных инструментов. Следовательно, практика деления ансамблей на однородные, смешанные малого и большого состава существует издавна.

А.В.Скоробогатченко предлагает частичную классификацию региональных традиционных ансамблей народных инструментов Поозерья [286]. Тип ансамбля (инструментальный состав), как указывает автор, является главным критерием, определяющим особенности функционирования в традиции. А.В.Скоробогатченко выделяет ансамбль “настоящая музыка” и показывает, что он характерен для обрядовых действий. “Струнная музыка” типична для домашнего музицирования (“музыка для себя”). Игра на струнных инструментах – “это любительство, развлечение”, объясняют в народе. Нехитрость освоения делала их доступными для каждого желающего приблизиться к музыкальному творчеству самостоятельно (“празсябе”) [284, с.9].

Не следует иметь в виду только те типы ансамблей, которые демонстрируют свое искусство на общенациональных торжественно-развлекательных мероприятиях, игрищах, весельях. Часто любители-музыканты в свободное от работы время собираются дома или во дворе с целью музицирования именно для себя, своих соседей и родственников, для младшего и старшего поколений. 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 широко 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 ансамблям ритмическую и тембровую яркость. Составы ансамблей очень динамичны и в количественном отношении (от 3–4 человек до 10–12 и более), и в отношении используемых инструментов [303, с.107].

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

С давних времен в Беларуси и на Украине использовались различные музыкальные инструменты как в сольном, так и в ансамблевом исполнении. Существовали однородные по инструментарию ансамбли и смешанные, состоящие из инструментов разных типов. Таков, в частности, широко популярный на территории Украины ансамбль “Троїста музика”. Его инструментарий состоит из скрипки, цимбал и басыли, или бубна. Потребность в усилении звучания ансамбля, особенно на открытой эстраде, приводила к удвоению и утроению отдельных инструментов, главным образом ведущих мелодическую линию [160, с.7].

Деление народных музыкальных ансамблей по инструментарию на однородные и смешанные характерно для многих славянских народов. Деление ансамблей на определенные типы зависит от национальной культуры того или иного народа, колорита и самобытности определенного инструмента. Для более четкого и ясного представления об инструментальных составах

нами разработана схема, где представлены составы традиционных ансамблей на всей территории Беларуси. Нельзя сказать, что по составу инструментария ансамбли являются стабильными. Они могут изменяться в количественном отношении в зависимости от наличия инструментария и соответственно исполнителей.

По составу используемых инструментов ансамбли делятся, как было указано, на однородные и смешанные. Однородными являются ансамбли, в которых используются только однотипные инструменты, например ансамбль цимбалистов или скрипачей. В смешанных ансамблях могут быть использованы самые 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. Представляем наиболее распространенные типы инструментального состава традиционных народных ансамблей в таблице 2.3 “Типология инструментального состава традиционных народных ансамблей”. Не вызывает сомнения тот факт, что профессиональное исполнительство оказывает действенное влияние на развитие самодеятельных ансамблей народного творчества.

Таблица 2.3

**Типология
инструментального состава
традиционных народных ансамблей**

Типы ансамблей и их инструментарий		
1. Однородные ансамбли	2. Смешанные малые ансамбли	3. Смешанные большие ансамбли
троистая музыка		
1	2	3
1.1. Скрипачей (2 и более)	2.1. Скрипка (1) Цимбалы (1) Бубен (1)	3.1. Скрипки (2–3) Цимбалы (2) Гармошка (1–2) Баян (1)

1	2	3
1.2. Цимбалистов (2 и более)	2.2. Скрипка (1) Цимбалы (1) Гармоника (1) Бубен (1)	Треугольник (1) Контрабас смычковый или балалаечный (1)
1.3. Дударей (2 и более)	2.3. Скрипки (2) Басетля (1) Цимбалы (1) Гармоника (1) Жалейка (1)	3.2. Скрипки (2) Дудки (2) Цимбалы (2) Басетля (1) Гармоника (1) Баян (1) Турецкий барабан (1)
1.4. Трубачей (2 и более)	2.4. Гармоника (1) Окарина (1) Цимбалы (1) Бубен (1)	3.3. Скрипки (2) Альт (1) Басетля (1) Колесная лира (1) Гармоники разных тональностей (2–3) Дудки (1–2) Жалейка (1) Дуда (1) Труба (1) Соломка (1) Контрабас (1) Ударно-шумовые
1.5. Окарин (2 и более)	2.5. Цимбалы (1) Гармоника (1) Турецкий барабан (1)	3.4. Скрипки (2–3) Цимбалы прима (1) Цимбалы альт (1) Гармоника (1) Жалейка (1) Дуда (1) Окарина (1) Соломка (1) Трава тмин (1) Флейта или кларнет (1) Лира смычковая или лира колесная (1) Контрабас (1)
1.6. Дудочников (2 и более)	2.6. Цимбалы (1) Гармоника (1) Дудка (1)	
1.7. Жалеечников (2 и более)		
1.8. Гармонистов (2 и более)		

Однородные ансамбли

Ансамбль скрипачей преимущественно имеет инструментальный из скрипичных инструментов, иногда с дополнением басетли или бубна. Правомерно считать басетлю инструментом ансамблевым. Скрипка обычно применяется на практике в живой традиции в ансамблировании с другими белорусскими народными музыкальными инструментами. Нередко вокруг скрипача и во главе с ним возникают небольшие смешанные по инструментальному составу ансамбли, иногда они увеличиваются до больших составов, как правило, сборных. Часто в инструментальных составах таких ансамблей используются две, три скрипки и даже более. Как правило, в инструментальных составах ансамблей всех видов скрипка является ведущим солирующим инструментом. Технические и выразительные возможности обеспечили ей главную роль среди народных инструментов. Вот как А.Л.Капилов охарактеризовал состав ансамбля скрипичной традиции: «Спектакли батлейки нередко сопровождал инструментальный ансамбль, так называемая “тройная музыка”, состоящая обычно из скрипки, цимбал и бубна. “Тройная музыка” – один из самых распространенных в Беларуси в XIX веке народных музыкальных ансамблей. Наряду с ним существовало огромное множество различных ансамблей со скрипкой, в том числе ансамбль из двух скрипок» [139, с.17].

Однородный ансамбль белорусских скрипачей имеет давнюю традицию, которая ведет свое начало еще с конца XVIII–начала XIX в. Существуют традиционно две разные партии в скрипичном дуэте – это верхи и втора. На этого указывает, как мы отметили выше, известный белорусский ученый-этнограф Н.Я.Никифоровский [238].

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

Втора (“басует”) – аккомпанирующая партия, которая является гармонической основой наигрышей. Басовать* означает гармоническое сопровождение с четким и однообразным рит-

* Слово употребляется Н.Я.Никифоровским

мом. В этой партии широко применяются двойные ноты, особенно с использованием открытых струн – особые квартовые и квинтовые бурдоны. Обычно строй в разлад (бас – в кварту к третьей струне).

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

О распространенности на территории Беларуси среди сельского населения дуэтности народных скрипачей свидетельствуют примеры, записанные А.В.Скоробогатченко в 1984 г. в селе Пожарцы от скрипачей П.П.Рачина (год рождения 1920) и С.П.Мелицы (год рождения 1924). В таком исполнении тут популярны полька “Агульница” и “Вальс”. Дуэты, бытовавшие в прошлом и существующие ныне, имеют примерно одинаковый традиционный песенный и танцевальный репертуар.

Ансамбли цимбалистов сложились в Беларуси с давних времен. А.В.Скоробогатченко зафиксировала лучших цимбалистов-исполнителей: Ф.С.Титовича из села Воропаево, дуэт цимбалистов из села Пожарцы в составе И.И.Мацкевич и М.И.Мацкевич, также цимбальный дуэт в составе И.В.Андрона и В.П.Подгайского из села Тешелова [285]. Цимбалы в Беларуси являются любимым и популярным инструментом. Нет, наверное, сейчас того ансамбля, где бы не использовались цимбалы. Это верно как в отношении любительских, так и профессиональных коллективов. Возрождение академично-профессиональных цимбал связано всего с именем И.И.Жиновича. В 1923 г. был создан первый в Беларуси профессиональный дуэт цимбалистов в составе И.Жиновича и С.Новицкого, которому дали высокую исполнительскую оценку Я.Колас и Я.Купала. В 1926 г. И.Жинович снялся в эпизоде на сельской вечеринке в первом белорусском художественном фильме “Лесная быль” (режиссер Ю.Тарич), где он сыграл роль деревенского цимбалиста. Реконструкция Жиновичем цимбал дала дополнительную возможность для исполнения на этом инструменте репертуара различной фактурной сложности, народных концертных обработок современных белорусских, украинских и российских композиторов и произведений зарубежной классики.

Наиболее характерные составы ансамблей цимбалистов на современном этапе – дуэт, трио, унисон и секстет. Дуэт цимбальных прим является самым распространенным ансамблем как в профессиональной практике, так и в любительской. В зависимости от исполняемого репертуара дуэт может выступать без сопровождения и в сопровождении рояля, баяна или оркестра. Здесь требуются определенная согласованность, единство штрихов. Репертуар не ограничен: можно играть все, что издано для цимбал, балалайки, домры.

Народные исполнительские однородные ансамбли цимбалистов продолжают жить и музицируют уже в современных традициях в средних и высших учебных заведениях искусства и культуры. На базе Белорусской государственной академии музыки в 1997 г. создана Ассоциация белорусских цимбалистов, которую возглавляет народный артист Беларуси, профессор Е.П.Гладков. Второй республиканский фестиваль “Сярэбраны звон цымбалаў”, организованный Ассоциацией, проходил 23 ноября 2000 г. в г. Молодечно. В нем приняли участие солисты, а также и ансамбли цимбалистов. На высоком профессиональном уровне выступили ансамбль цимбалистов “Лілея” Белорусской государственной академии музыки (руководитель Е.П.Гладков); лауреат Всероссийского конкурса дуэт цимбалистов в составе лауреата международных конкурсов С.Загуменкиной и лауреата Республиканского конкурса Т.Мельникова; лауреат Международного конкурса дуэт цимбалистов в составе учащихся Республиканского учебного комплекса “гимназия-колледж” при Белорусской государственной академии музыки Татьяны и Ольги Кукель (руководитель Р.В.Подойницына).

В Белорусском государственном университете культуры на кафедре народно-инструментального творчества более двадцати лет занимается цимбальными ансамблями доцент М.Н.Мицуль. Под ее руководством постоянно действуют ансамбли от дуэта до секстета цимбалистов.

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

секстета цимбал, руководимого М.Н.Мицуль, обеспечивает перспективность данной формы на современном этапе.

Ансамбли дударей были широко распространены на территории Беларуси в XVIII и XIX вв. и зафиксированы учеными Н.Е.Анимелле, П.В.Шейном, Д.З.Щендриком, М.В.Довнар-Запольским, Н.Я.Никифоровским, И.Д.Назиной. А.А.Банин подтверждает, что сведения о волынке довольно многочисленны в письменных и иконографических памятниках XVI в. Наиболее раннее изображение такого ансамбля имеется в Радзивилловской летописи (XV в.) на миниатюре “Игрище славян-вятичей” [17, с.81]. Я.Колас в поэме “Сымон-музыка” вспоминает о дударях: “Ад роднае зямлі, ад гоману бароў, // Ад казак вечароў, // Ад песень дудароў [. . .] Збіраўся скарб, струменіўся няспына...”. Игра дударей произвела на сельского мальчика ошеломляющее впечатление: “Слухаў хлопец тое гранне, // Пад сабой не чуў зямлі, // Бо ў тых зыках чаравання // Спевы ўласныя плылі, // Струны сэрца ў ім дрыжалі, // Як дрыжаць блісканне зор...”.

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

В наше время дуда возродила свое функционирование. Она появилась на сцене в начале 90-х гг. XX в. в сольном и ансамблевом исполнительстве. И только 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 музыки. Н.И.Привалов исследовал игру на сурне, сопровождающую хоровое пение и пляску, а также устройство этого инструмента у турецких казаков, находившихся в Петербурге на военной службе [259].



Ансамбль дударей. Художественный руководитель В.Н.Гром



Ансамбль деревянных труб. Художественный руководитель И.А.Мангушев

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 игровых отверстий тоже на лицевой стороне и одна на тыльной. В отличие от русской сурны белорусская труба не имеет игровых отверстий, а звукоизвлечение осуществляется обертоновым передуванием. Для современного ансамбля трубачей композитор И.А.Мангушев написал “Сюиту” в трехчастной форме. В ее первой части “Ой, рано солнце взошло” демонстрируется переключки 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, она исполняется в быстром темпе с использованием своеобразной народной артикуляции.

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

Выпускник Белорусского государственного университета культуры 2000 г. Д.В.Гром впервые в истории Беларуси изготовил семейство инструментов для однородного ансамбля окарин – квинтет и секстет с хроматическим звукорядом.

Общий диапазон с интервалом – нона. Д.В.Громом изготовлены окаринки 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 оркестра народных инструментов им.И.Жиновича, для ансамблей “Рэчанька” и “Гуды”.

Для инструментальных ансамблей в составе дуды, трубы и окаринки композиторы написали произведения, основанные на фольклорной традиции. В частности, композитор 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, сле-

дующими 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 эта часть в аккордовом изложении и имитирует торжественное языческое шествие. Пятая часть – торжественный полонез, играют трубы, а побочную партию исполняет ансамбль жалеек с дудочкой. Финал исполняет весь состав: дуды, трубы, окаринки, жалейки, дудки и ударные инструменты. Он звучит жизнерадостно, на ярком, сильном звучании с разнообразными тембральными красками, характерными для музыкальных духовых инструментов фольклорной традиции.

Некоторые забытые народом инструменты перестали быть этнографическими (быгующими в несценической сельской среде), но остались в фольклорной традиции, сохранившись не только как музейные экспонаты. Они возродились в современной музыкальной среде, обретая совершенно новую художественную исполнительскую культуру. Инструменты звучат в ансамблях, оркестрах, демонстрируя все оттенки тембральной палитры и разнообразные художественные краски древних народных инструментов.

Ансамбль дудочников является традиционным исполнительским однородным ансамблем.

В письменных памятниках засвидетельствована дудка примерно с XIV–XV стст. Давность существования дудки (свири) подтверждают археологические раскопки древнего Новгорода в 1951–1962 гг. Там обнаружены две свирели. Одна из них датирована даже концом XI в., имеет длину 22,5 см и четыре игровых отверстия. Вторая свирель относится к началу XV в. Она имеет длину 19 см и только три игровых отверстия. Эти сведения приводит А.А.Банин [17, с.80]. “Дудка-весаляшка” описана Я.Коласам в поэме “Сымон-музыка”: “Расхінуў тут дзед халат // Ды з кішэні-бакавушкі” // Выняў

дудку-весьялушку [...] Дзед “спрытна пальцамі прабег”. А за-тем посоветовал мальчику-пастушку: “Намачыць яе, брат, трэ-ба: // 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.

Сохранились в памятниках 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 среди белорусского народа просто 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 прилагаем ко всем известным разновидностям свирели, имеющим игровые отверстия. Для того, чтобы различить между собой 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 созданы в Минском и Гродненском училищах искусств и в Белорусском государственном университете культуры. Квинтет дудочников в университете культуры создан под руководством В.Н.Грома. Дудка, на которой играет В.Н.Гром, изготовлена без игровых отверстий, и звукоизвлечение регулируется движением поршня исполнителем вверх и вниз по стволу дудки в зависимости от изложения мелодической линии. Общий диапазон дудки-поршневки — от первой октавы до третьей включительно.

Ансамбль жалеечников представляет особый интерес в коллективном исполнительстве. Жалейка незатейливый, простой в изготовлении народный музыкальный инструмент, имеет много разновидностей. Ее звук резкий, пронзительный, громкий, и тембральное соотношение с другими инструментами благоприятствует созвучности с ними независимо от разнообразных палитровых красок. В художественной практике более эффективное звучание получается с голосом и смешанным ансамблем, гармоникой или баяном, со струнными инструментами (цимбалами или гитарой). Играют на жалейке наигрыши самой 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 свой 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, более 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 музыкально-жалеечные ансамбли получили в 90-е годы XX столетия. Бытуют в Беларуси самые разные составы ансамблей жалеек, от дуэтов до квинтетов. Яркий пример современного квартетного ансамбля жалеек – это 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, т.е. весь диапазон ансамбля две октавы и доходит до четырех. Произведение написано в двухчастной форме, размер 4:4; 3:4; 2:4; первая часть распевная, вторая часть танцевального характера в подвижном темпе.

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

В Беларуси ансамбли гармоник не получили такого широкого распространения, как в России, особенно в профессиональном исполнительстве. Однако в бытовой среде встречаются дуэты и реже трио гармонистов. И только в 80–90-е гг. XX ст. целеустремленно пошел процесс распространения сольного и ансамблевого исполнительства на гармониках. А.В.Скоробогатченко в 1984 г. записала польку “Петроградка” в селе Груздово в исполнении трио гармонистов.

Ансамбли гармонистов больше всего встречаются в крестьянской среде на Могилевщине и Гомельщине. Они играют на вечерних весельях, когда два или три гармониста устраивают перед слушателями села соревнование между собой, демонстрируя перед присутствующими свое мастерство. После такого условного конкурса играют общеизвестные песни и танцы. Не случайно В.А.Куприяненко использовал подобный сюжет в репертуаре ансамбля народной музыки “Свята”.

Следует отметить, что в последние годы наблюдается более активное использование ансамблирования на гармониках на фестивалях, проводимых в Поставах. В них участвуют дуэты, трио и квартеты гармоник с баяном и без баяна.

Стали создаваться такие ансамбли в средних и высших учебных заведениях. В Белорусском государственном университете культуры несколько лет работал секстет гармонистов под руководством В.А.Куприяненко.

Однородные ансамбли гармоник функционируют и среди любителей. У нас в республике широко известен “Мінскі гармонік” (художественный руководитель Д.Д.Равинских). Создавался он как ансамбль гармоник, но вследствие расширения его состава перерос в оркестр гармоник по типу российских оркестров. В его состав входят учащиеся детских музыкальных школ и училищ и просто любители народной музыки, которые обучаются игре на гармонике в этом коллективе непосредственно у руководителя оркестра.

Близок к ансамблям гармонистов ансамбль аккордеонистов. Ансамбль аккордеонистов “Тутти” создан в декабре 1987 г. в Белорусском государственном университете культуры. Через год, в декабре 1988 г., состоялся его первый концерт. Художественный руководитель – старший преподаватель Лидия Александровна Суховарова. Ансамбль много выступает в Беларуси и за ее пределами. Ансамбль “Тутти” с большим успехом выступал на IV Международном фестивале аккордеонной музыки в Вильнюсе, принимал участие в IX Международном фестивале музыки для баяна и аккордеона в Санкт-Петербурге, был участником XXII Международного фестиваля аккордеонной музыки в г.Икаалинен (Финляндия), Международного фестиваля аккордеонной музыки в г.Тидол (Норвегия).

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

Ансамбль “Тутти” имеет большую популярность как ансамбль, исполняющий легкую виртуозную музыку. Вместе с тем в репертуаре ансамбля есть и большой блок классической музыки, с которой ансамбль выступает на международных конкурсах и концертах. Среди произведений классической музыки – произведения И.Баха, В.Лобоса, Ж.Кати, А.Пьяццолы, А.Хачатуряна и др.

Смешанные ансамбли (троистая музыка)

Малые составы ансамблей трюистой музыки бытовали среди народа с XVIII в. Их традиции сохранились до настоящего времени, особенно в сельской среде. Это самый распространенный тип ансамбля устной традиции по всем регионам Беларуси вплоть до начала XX в. Существует он и сейчас, но несколько реже встречается. В некоторых местах Беларуси малые составы именуют большими. Это характерно для западного Поозерья Беларуси. Здесь к большим ансамблям народных инструментов (имеются в виду музыканты, у которых игра в ансамблях являлась главным источником их существования) относят ансамбли в составе скрипки, цимбал, баяна, бубна. Но мы такой состав не считаем большим. В художественной практике, как правило, бытуют квартетные и квинтетные ансамбли фольклорной традиции, которые относятся к ансамблям трюистой музыки. Такую точку зрения разделяет известный ученый И.В.Мациевский.

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

Достоинства малого состава в его компактности, мобильности. Во время игры в любой аудитории не нарушается манера исполнения. Необходимо отметить, что сохраняется четкая

синхронность ансамбля на больших или малых цезурах в русле народной артикуляции. Именно таким образом можно добиться сыгранности в ансамбле. Названные и другие преимущества ансамбля малого состава способствуют качественному исполнению любого произведения народного музыкального искусства.

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

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

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

Ансамбли большого состава трюистой музыки существовали в традициях белорусского народа параллельно с малыми составами. Но они создавались в определенных условиях, прежде всего с учетом способностей музыкантов. Постоянное функционирование большого состава наблюдается в конце XIX – начале XX в., он же назывался оркестром. Большие ансамбли, как правило, созданные на договорной основе, обслуживали различного рода увеселения, обрядовые праздники и особенно свадьбы, получая за это немалое вознаграждение. В большом ансамбле удваивались или даже утраивались голоса, и одна

партия исполнялась несколькими музыкантами при четком функциональном разделении партии на группы (мелодия, аккордовое сопровождение, бас). Именно этот признак и дает основание для названия “оркестр” большого состава ансамбля. Не случайно в России кружок, созданный В.В.Андреевым в сентябре 1887 г., состоящий из восьми человек, назывался оркестром. Аналогичный подход к названию больших ансамблей оркестрами существовал и в Беларуси. На это указывает в своем исследовании И.Д.Назина. Она отмечает, что в местечках и селах функционировали народные ансамбли типа оркестра (их называли еще капеллами). Инструментарий таких оркестров включал 6–10 музыкальных инструментов, как правило, две скрипки, кларнет, гармошку, балалайку, контрабас, бубен и бразготку. Указанный состав оркестра характерен, например, для сел Дрогичинского района Брестской области. Трое цимбал, две скрипки, цитра, дудка, ложки и треугольник – эти инструменты использовались в сельской местности Червенского района Минской области; две скрипки, кларнет, корнет, гармошка и турецкий барабан – в Несвижском районе Минской области [226].

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

каждого участника, что образует качественно новое тембровое звучание.

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

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

Тепло принимают зрители ансамбль народной музыки и песни “Радуніца”, созданный в 1989 г. Художественный руководитель ансамбля – М.В.Туровец. С самого начала существования ансамбля в его репертуар включались лучшие белорусские народные песни и танцы, прежде всего записанные в Мозырском районе. Кроме белорусских, в репертуаре ансамбля украинские и русские народные песни. В 1992 г. ансамблю “Радуніца” присвоено звание “Народный самодеятельный коллектив”.

Ансамбль народной музыки “Жалейка” создан в 1997 году под руководством В.А.Казака. Главное направление творческой деятельности коллектива – сохранение и развитие народных музыкальных традиций Витебского Поозерья. В составе ансамбля – 10 участников. Он имеет хороший набор инструментария, большую часть его изготовил руководитель ансамбля В.А.Казак. Он изготавливает жалейки, цимбалы, скрипки, гармоники. Ансамбль “Жалейка” – лауреат Витебского областного фестиваля народного творчества “Беларусь – мая песня”.

В наше время ансамбли большого состава не называют оркестрами. В них используется именно тот инструментарий, который обычно действует в современной художественной прак-

тике. Типы инструментального состава традиционных народных ансамблей отражены в представленной автором типологии ансамблей (см. табл. 2.3). Следует подчеркнуть, что в репертуаре всех ансамблей, как правило, используются народные произведения граничащих с Беларусью соседних государств – России, Украины, Польши.

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

2.3. Бытование и эволюция традиционных народных музыкальных инструментов и ансамблей Беларуси конца XIX – начала XX в.

К числу основных традиционных народных инструментов Беларуси относятся лира, цимбалы, скрипка, дуда, басетля (виолончель), труба, рог, рожок, бубен и барабан. Их популярность была разной в разные исторические эпохи. Некоторые становились музейно-реликтовыми и исчезали, другие обрели новую жизнь. Так, особое, доминирующее положение со временем заняла гармоника. Кроме основных инструментов, нередко использовались дополнительные – мандолина, треугольник, гитара, кларнет. Менялись и 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 ударно-шумовые инструменты, роль которых играют звучащие бытовые предметы: коса, пила, трещотка, рогачи, утюг, качалка, маслобойка, сковорода, за-

слонка, подкова и др. В целом традиционные народные инструменты позволяют разносторонне показать жизнь и выразить своими музыкальными средствами особенности эмоционально-духовного склада народа.

В литературе описаны популярные в прошлом древние белорусские народные музыкальные инструменты – скрипка, цимбалы, дуда и труба [8,225,238, 240,318]. 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 значительный интерес своей оригинальностью в звукоизвлечении, особой спецификой национально-тембрового колорита в ансамблевом исполнении. Более всего указанные особенности присущи дуде и трубе. Эти два уникальных инструмента в течение почти всего XX в. не употреблялись вообще в бытовой среде и только в конце XX ст. были возрождены и стали снова популярными в любительских и профессиональных коллективах.

Обычно в работах тех или иных авторов описание 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 [82,94,110,162,225]. Однако традиционные народные инструменты и музыкальные ансамбли Беларуси еще недостаточно целостно и широко изучены и представлены в музыкально-ведческой 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 мешкают, и теж с медведников, дудников, скрипников, и с каждого гудка и иных... по осьми грошей” [139, с.5]. Такие сведения представляют большой интерес, так как проливают свет на один из наименее изученных вопросов древней народно-музыкальной культуры Беларуси.

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

Материалы, собранные Е.Р.Романовым по этнографии Гродненской губернии, включают пословицы, загадки, обрядовые песни: колядные, пасхальные, весенние, летние, крестинные и свадебные (в последних используются музыкальные народные инструменты) [273]. Особый интерес представляет сборник из 180 малорусских и белорусских народных песен Могилевской губернии, Гомельского уезда, Дятловской волости. Они записаны в 1911 г. для голоса Зинаидой Радченко и являются собственностью составительницы.

Сведения о латышском племени Витебской губернии в 1850 г. собрал и снабдил объяснениями Э.А.Вольтер [59]. В его сборнике размещены в календарном порядке песни, которые поются во время сельскохозяйственных работ на поле, сенокосе, пастбище или дома, а также приуроченные к определенным дням и временам года. Кроме того, в сборнике описаны обряды, верования, приметы и прибаутки белорусских латышей, сопровождаемые народной музыкой.

В работе Н.К. “Заметки о г.Борисове и его уезде”, помещенной в “Памятной книжке Виленского генерал-губерна-

торства на 1868 год”, отмечены некоторые особенности народного творчества этого уезда по сравнению с другими уездами Беларуси: пассивное отношение к пению, а также простота изложения мелодии [223]. Автор подчеркивает, что “из танцев видел только, как откальвали трепака и польку”. Скрипка (скрипица), бубен, а подчас и сковорода составляли арсенал музыкальных инструментов крестьян. Если сравнивать этот район с Пинщиной, то, по наблюдениям Д.З.Шендрика и М.В.Довнар-Запольского [321], духовная жизнь на Пинщине богаче и характеризуется своеобразными особенностями. В частности, они выделяют значимость лирической песни, отмечают, что “музыкальность составляет выдающуюся черту в характере пинчука” (многие певцы и певицы обладают прекрасными голосами, звучными и сильными), жители Пинщины с большой любовью относятся к музыкальным инструментам, изготовленным из вербовой коры и других материалов.

Ценные сведения о народно-музыкальной культуре Беларуси были собраны Н.Е.Анимелле в 1854г. В его статье “Быт белорусских крестьян” [8] описаны два вида праздника – толока мужская и толока женская, отмечены самые распространенные крестьянские увеселения – деревенские ярмарки-кирмаши (в течение года их бывает до 10 и более); показана увеселительная деятельность корчмы по воскресным дням и по праздникам. Приведены интересные сведения о празднике (ярмарке), который издревле проводится в каждой деревне или в нескольких деревнях вместе. Празднуют его ежегодно. Эти праздники отмечаются обычно три дня и сопровождаются песнями, танцами и музыкой (правда, используются только скрипка и дуда). В статье рассматриваются и другие крестьянские “веселки”.

Ряд ученых стремились по возможности детально систематизировать материал в сфере обрядового круга, который начал и оканчивал крестьянский год. Так, для профессора М.В.Довнар-Запольского, исследовавшего обряды и обычаи белорусов от рождественских святок до обрядов, относящихся к жатве, объектом изучения явились преимущественно обрядовые песни и танцы. В качестве единичных примеров им были даны краткие описания образа жизни “музыки”, “дударя”, “лирника”, их участия в игрищах и праздниках [95].

Среди других работ, представляющих ценность при изучении песен и танцев белорусского народа дооктябрьского периода, следует назвать труды В.Ф.Ставровича [295], А.Овича [244], действительного члена Русского географического общества А.К.Киркора [148]. В работе А.К.Киркора “Этнографический взгляд на Виленскую губернию” рассматриваются “увеселения славянского племени”. Здесь указывается, что, кроме известных праздников – “дожинок”, “святых вечеров”, “каляд”, “купалы”, народ отмечает свадьбы и крестины, воскресные и храмовые дни. Автор познакомился с распространенными танцами “Жаніцьба Цярэшкі”, “Падушачка”, “Мяцеліца”, сопровождаемыми хорovým пением в унисон или скрипкой и дудой (в некоторых местах – балалайкой) [148].

Интересные сведения о музыкальных инструментах, песнях и танцах приведены в материалах К.Т.Аникиевича [7]. Описание северной окраины Могилевской губернии (Сенненского уезда) – первый опыт системной исследовательской работы по вопросам особенностей народного творчества данного региона.

Большой вклад в становление системного метода исследования народно-инструментальной культуры Витебской губернии сделал Н.Я.Никифоровский [238]. Он дал классификацию древнего народного инструмента дуды по разновидности изготовления и звучания, а также с учетом ее территориальной распространенности среди крестьян Витебской губернии. Интересные данные приводятся автором о возможности коллективного исполнительства среди скрипачей. Обращается внимание на специфическую сложность ансамблевой игры в связи с изготовлением этого инструмента в разных тональностях. Отмечаются бытование детского инструментария и преемственность (от детского возраста до зрелого) в среде народных скрипачей и дударей. Ученый рассказывает об изготовлении скрипки народными умельцами, закреплении танцевальной, вокальной, инструментальной форм исполнительства.

Впервые попытка целостно проанализировать народные музыкальные инструменты Беларуси была сделана крупным ученым-инструментоведом Н.И.Приваловым. Его очерк “Народные музыкальные инструменты Белоруссии” (1941) является методологической основой для многих исследователей

современного периода. Автор сравнивает музыкальные народные инструменты Беларуси и других славянских народов и приводит краткие сведения об ансамблях народных инструментов – трюистой музыке. Даются примеры разных составов ансамблей, характеризуется кукольный театр Беларуси с музыкально-инструментальным сопровождением. 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 весьма древних белорусских духовых инструментах флейтового и кларнетного типа и различных видах белорусских народных инструментальных ансамблей [32].

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

Большую роль в проведении различного рода праздников играл скрипач, или “музыка”. Н.Я.Никифоровский отмечает: “Все же вообще стараются придать ласкательную форму имени “музыки” – Миколайко, Сазонько, Зиновейко, хотя этому Миколайке, Сазоньке, Зиновейке истекает добрых 40 лет”. Кроме того, пользуются значительным авторитетом среди богатой молодежи те скрипачи, которые более профессионально владеют

музыкальным инструментом. Их обычно называют в народе “знатными музыками” [238, с.189]. «Кто играет все “плясы” и любую песню, кто умеет “дылікаціць” игру, т.е. делать быстрые “переборы”, тот может рассчитывать на большую и лучшую часть нанимателей» [238,с.191]. В поэме Я.Коласа “Сымон-музыка” главный герой – скрипач Сымон. Его скрипка в поэме – словно волшебный инструмент, голос души: «І цікава была скрыпка, // Як бы ў ёй быў хтось жывы: // Мнагаспеўна, звонка – гібка, // Бы выказвала славы, // Як на струнах смык бывала // Ручка здольная вяла: // Добра гэта скрыпка грала // І звінела, і гула”. Музыкант-скрипач играл вдохновенно: “І пальецца з-пад смыка // Гоман песні, віхар полькі, // Вір бурлівы “казака”». Кстати, Я.Колас сам играл на скрипке, а Я.Купала любил танцевать польку.

В работах исследователей часто встречается выражение “танцевали, пели под скрипку или дуду”. Можно сделать вывод, что использование одного инструмента, скрипки, на том или ином празднике было закономерным явлением (исключая возможности совместного исполнения с дудой). Подтверждает это Н.Е.Анимелле, он пишет: “По вечерам в зимнее время иногда собираются по несколько мужчин и женщин в одну избу, поют, играют на скрипке либо на дуде и пляшут” [8, с.242]. А.К.Киркор как бы дополняет эту мысль: “Пляски и пения сопровождаются (если есть возможность) скрипкой или дудой-мацянькой” [148, с.172]. Такое раздельное использование главных музыкальных инструментов – скрипки и дуды – объясняется, видимо, следующим. Во-первых, недостаточным количеством музыкантов среди крестьянского населения; во-вторых, их конкуренцией и даже ревностным отношением друг к другу (скорее, превалирует второе). В этой связи Н.Я.Никифоровский тонко подмечает: «Обыкновенный “дударь” не боялся “музыки”, т.е. скрипача, но он всегда считал свое дело проигрышным... поэтому каждый хотел общего внимания к нему и его инструменту, а не часть внимания» [238, с.191]. Продолжая эту же мысль, Д.З.Шендрик и М.В.Довнар-Запольский пишут о значимости скрипача в обществе: «Даже простое появление “музыки” в деревне вызывает к нему всеобщее внимание, и он всегда может быть уверен, что в воскресный день и даже под праздник получит обильное угощение» [321, с.191]. Необходи-

мо подчеркнуть, что ни одно увеселительное сборище не обходилось без скрипача. Он обычно охотно, без всякого предварительного договора принимал приглашение, будучи заранее уверен в вознаграждении.

Известно, что на традиционном обряде празднования Светлого Христова воскресенья (Пасхи) волочечники обходили с песнями господские и крестьянские дворы, прославляя праздник. В каждой местности ритуал этот проходит по-разному. Но основной художественный стержень обряда один и тот же для всех регионов. Так, в 5-м томе “Записок Императорского Русского географического общества по отделению этнографии”, опубликованных в 1873 г. под руководством О.Е.Миллера и П.А.Гильтебрандта отмечается: «В Витебской губернии толпа волочечников составляет из записных любителей волочечничанья, весельчаков, небогатых крестьян, и нередко человек до тридцати. Собравшиеся в условный пункт волочечники назначают из среды своей двух должностных лиц: “пычинальника” и “механошича”. На обязанности первого лежит распоряжаться поющими и начинать пение. Вместе со скрипачами “пычинальник” поет песню, остальные – только припевая. Однако в Каменской волости Лепельского уезда по количественному составу группы волочечников доходят до пяти человек. Волочечники еще во время Великого поста сговариваются, кому быть пычинальником (запевалой), кому механошичем (т.е. с мешком для сбора жалованного хозяевами). Из своей же среды они выбирают двух “подхватников” и музыканта-скрипача. Обычно “пычинальник” подходит к окну и поет песню, каждый стих песни подхватывают все его товарищи с аккомпанементом скрипки» [111, с. 359].

Издrevле известен популярный музыкальный инструмент дуда. Она была самым распространенным музыкальным инструментом на всей 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 [225, с.120]. Территория ее распространения – Витебщина, северо-западная и восточная части Минщины, северная часть Гродненщины. П.В.Шейн писал: “Из музыкальных инструментов в прежнее старое время для танцев больше всего были в ходу дуда и скрипка, и преимущественно

первая, как о том свидетельствуют сами песни. Без дуды и веселье было не веселье, и ноги не так двигались» [319, с.34].

Многие исследователи XIX в. приводят подробные сведения о конструкции дуды, способе ее изготовления, функциях инструмента в жизни белоруса. Дуда бывает корпусной и бескорпусной. По способу звукоизвлечения может быть одногучной, двух-, трех – и даже семигучной (мацьянка). Следует отметить, что мацьянка сложна по своей конструкции и изготовлению, поэтому она менее распространена на территории Беларуси. По словам Н.Я.Никифоровского, «даже в самом “гнезде дударства”, окрестностях Витебска, встретить “мацьянку” довольно трудно» [238, с.178].

Можно привести несколько примеров внешнего описания дуды и ее музыкально-исполнительских возможностей. Известные этнографы Д.З.Шендрик и М.В.Довнар-Запольский отмечали, что дуда состоит из кожаного мешка, видом своим напоминающего бычий пузырь или бурдюк: в верхнюю часть, образующую небольшую шейку, вставляется деревянная трубочка, служащая для вдувания в дуду воздуха. Когда дуду наполнят воздухом, ее запирают особым клапаном или сворачивают шейку. На нижней части корпуса, противоположной “соске”, выставляется другая деревянная трубочка – перебор (около восьми вершков длиной) с шестью клапанами на лицевой стороне и одним на нижней. В его головку (она находится внутри корпуса) вставляется пищик из крепкого пера. Кроме того, в перебор вставляются два “гука”, т.е. длинные трубочки неодинаковой длины, которые из перебора идут в корпус дуды [321, с.197]. Такая дуда дает целую 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, издаваемом специальной бурдонной трубкой дуды, обычно настроенной на квинту ниже основного тона мелодической трубки этого инструмента [32]. Таким образом, дуда является усовершенствованной жалейкой за счет присоединения к ней воздушного резервуара или меха из шкуры козы или овцы.

Дуда в России была более простой конструкции. Очевидно, это связано с довольно ранним периодом ее бытования. Верхнее отверстие в дуде не заделывается, а вместо полукруглой дырочки прорезается небольшой язычок. На дуде играют, как и на свирели, вдувая в верхнее отверстие свистка воздух и перебирая пальцами отверстия. Нужно заметить, что дуда играет не только тогда, когда в нее дуют, но и когда перестают дуть, для этого нужно сжимать мешок, чтобы скопившийся в нем воздух выходил в отверстие и через него – в свисток. Играя на дуде, одной рукой перебирают отверстия свистка, когда же сжимают мешок под 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, тем не менее, ограничены возможности исполнения песенно-танцевальных наигрышей из-за единственного свистка (т.е. свирели) всего с несколькими отверстиями [264, с.270].

Н.Е.Анимелле описывает дуду совершенно другой конструкции, более 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, укреплен дудка – роговня – весьма большого размера, длиною в аршин и толщиной в руку; там же, где у гуся спина, прикреплен к пузырю маленькая дудочка вершка в три длиной и в палец толщиной, 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» [8, с.245–246].

Несмотря на широкое распространение музыкального инструмента, дуда стала постепенно утрачивать свою значимость и все реже встречается на игрищах, весельях, вечеринках. П.В.Шейн писал: «Дударя в старину, еще не очень далекую, пользовались большим почетом в народе; их было очень много, по свидетельству местных старожилов, они составляли целые сплоченные артели. Теперь же встретить их в северо-западных губерниях – это такая же редкость, как в Малороссии кобзаря или лирника» [319, с.34].

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

В результате указанных причин дуда – этот популярный традиционный музыкальный инструмент, выразивший сущность национальной музыки белорусских крестьян, – постепенно стала отходить как бы на второй план и уступила свое доминирующее 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 которым именем народ знает того и другого, хотя скрипку и гармонику называет собственными их именами». П.В.Шейн также подтвердил, что «дударя уступили место скрипачам или скомоухам». Он же писал: «Приглашают “дударей”, т.е. играющих на скрипках, для чего иногда устраивается складчина для найма избы и на уплату “дударям»» [319, с.34].

Итак, во всех народных праздниках принимали участие скрипачи или дударя (отдельно или вместе). Ввиду отсутствия музыкантов, традиционные танцы сопровождалась иногда пес-

нями различных жанров. По классификации П.В.Шейна, они подразделяются на дударские, застольные, плясовые. Последние, в свою очередь, разделяются на плясовые характерные, сопровождаемые выделяванием разных фигур (напоминающих несколько 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 [319, с.108]. Подтверждению сказанного служит пример, засвидетельствованный М.В.Довнар-Запольским: «Как только раздаются музыка и песня, начинается настоящая метелица. Движение пар сопровождается мерным потоптыванием в такт дуды или скрипки. Танцующие все время поют разухабистую песню: “Курьць, веіць мяцеліца. Чаму стары ня жэніцца? Як жа яму жаніцца? Усе будуць дзвіціся. Ух, ух, уха-ху!»» [95, с.313].

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

мненно, отражены особенности социального и культурного уклада того или иного времени и, в частности, характерные черты бытового музицирования” [122, с.13].

Если в общих чертах охарактеризовать белорусские народные инструментальные ансамбли XIX — нач. XX в., то можно проследить следующее: во-первых, техническую неравнозначность музыкальных инструментов, входящих в состав народных ансамблей, во-вторых, стремление всех известных музыкантов играть основную мелодию, как бы непроизвольно придерживаясь стилистической простейшей подголосочной полифонии, в-третьих, отсутствие стабильного инструментального состава (за исключением трюистой музыки).

Исследование народного инструментария тесно связано с классификацией видов народных ансамблей. Первые попытки классификации были сделаны в XIX в. на основе исторических источников, связанных с описанием традиционных обычаев обрядового типа. В 1928 г. свою классификацию народных ансамблей трюистой музыки предложил Н.И.Привалов: а) скрипка, бубен, цимбалы; б) две скрипки и виолончель, басетля – виолончель; в) скрипки, цимбалы и кларнет (жалейка); г) несколько скрипок, басетля – виолончель, иногда и скрипичный контрабас. Последний состав имел самое широкое распространение.

В.М.Беляев в 1937 г. дает несколько иное сочетание музыкальных инструментов в ансамблях: “Типичными видами белорусских народных ансамблей можно считать: а) ансамбль из скрипки, цимбал и бубна; б) ансамбль из двух скрипок и баса (с бубном и без бубна); в) ансамбль из скрипки, жалейки (или дудки, или волынки, или кларнета) и цимбал (с бубном и без бубна)” [32, с.14].

Классификация, предложенная Н.И.Приваловым, и классификация, предложенная В.М.Беляевым, строились по принципу формирования ансамбля с учетом основных, самых распространенных народных музыкальных инструментов в Беларуси, т.е. скрипки, цимбал, гармоника, балалайки. “Типичны ансамбли из двух инструментов, в которых к скрипке могут присоединяться соответственно бубен, еще одна – две скрипки, басетля, цимбалы, кларнет, гармоника; к цимбалам – гармоника, окарина, тарелки; к балалайке – скрипка, мандолина, гитара;

к гармонике – треугольник, а в последние десятилетия и кларнет. Популярностью пользуется ансамбль, состоящий из скрипки, цимбал, гармоника и турецкого барабана” [261, с.32].

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

Нетрудно предположить, что однородные и смешанные группы музыкальных инструментов в большинстве своем состояли из дуды, скрипок, цимбал и позже гармоник, т.е. из основных музыкальных инструментов, довольно разных по количественному составу. Н.Я.Никифоровский в работе “Очерки Витебской Белоруссии. II. Дударь и музыка” употребляет слово “скупіцца” – соединяться для игры. Соединившихся для игры называли еще и “спарившиеся музыки” [238, с.191]. Речь идет об участии однородных и разнородных ансамблей в разных увеселениях. «Ищущие “плясов и скоков” охотнее пойдут туда, где играют вдвоем и где, в дополнение, есть бубен и подкова, заменяющая стальной музыкальный треугольник. Ввиду этого два “музыки” стараются “скупіцца”, соединиться для игры, “стаць да пары”: один из них, с лучшей выправкой, “дзяржыць вярхі”, а другой, начинающий, только “басуець”, т.е. держит втору. Если оба “скупившиеся музыки” равномерны, т.е. одинаково могут “дзяржаць вярхі і басуваць”, то, во-первых, такой подбор является наиболее желательным, а во-вторых, они распределяют заработки равномерно». В данном случае имеются в виду скрипичные ансамбли, но на практике встречались также и ансамбли дударей, несмотря на их коллективную исполнительскую сложность. Однако чаще всего в традиционном исполнении народных ансамблей использовались разнородные, т.е. смешанные, ансамбли.

Г.И.Шпилевский также наблюдал своеобразный состав ансамбля: цимбалы, варган, гитара и бубен. Такой вид ансамбля

был менее распространен среди крестьян, однако имел место на территории Беларуси.

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

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

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. [323, с.76].

Труба в Беларуси известна не только как музыкальный инструмент: она выполняла и религиозно-культовую функцию. С древних времен ее изготавливали из дерева, деревянной коры или жести. Некоторые исследователи утверждают, что жестяная труба встречается только у славян. В частности, В.А.Мошков отмечает, что чешский экземпляр такой трубы из Брезницы Писецкого округа сохранился в частной коллекции профессора Варшавского университета Ф.И.Лесборы. Он пишет: «В Царстве Польском нам случалось видеть жестяную трубу под названием “тромба” у пастухов в близлежащих окре-

стностях города Соколова (в дер.Воеводка) и в окрестностях города Полоцка» [215,с.327]. На территории нынешней Беларуси в середине XIX века 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. Сам по себе звук прямой и грубый, но обладает особой приятной тембральной окраской, присущей и другим подобным музыкальным инструментам (например, барбине – литовский деревянный народный инструмент).

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

Обычай, связанные с использованием трубы, довольно 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 все новые и 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, конечно же, белорусские народные песни. В не-

которых 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 труба-чи 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 пользовалась большой популярностью среди белорусов. Кроме таких ансамблей, существовали и однородные оркестры, состоящие только из труб [215].

В XIX в. в белорусской деревне функцию своеобразного музыкально-инструментального общения во многом выполняло питейное заведение – корчма. Она была непременной принадлежностью почти каждого белорусского села. Во многом привлекательной для посетителей в корчме была музыка.

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

Нередко в селе по договоренности с каким-либо хозяином подбиралась свободная хата, где на вечеринках можно было повеселиться. Это были своеобразные “клубы” самобытного типа. Э.А.Вольтер пишет: “У белорусских латышей на вечеринках встречается молодежь (в корчмах). Впрочем, эти вечеринки, именуемые у них клубами, посещают не одни молодые люди, но и старики с семьями”. Молодые и люди среднего возраста на таких вечерах обычно больше всего увлекались танца-

ми, чаще танец сопровождался песней: “Зайграйце, музыкі, у мяне брыжы вялікі! Мяне хлопцы любілі, бо мне брыжы купілі” [59, с.197]. В поэме Я.Коласа “Новая зямля” дается шуточное описание веселья в народной хате: “Хадзі, хата, хадзі, печ! Не шкадуў жа сваіх плеч! // Я найму дудары, // Дударыка-камара. // Грай, дударыку, грай! // А ты, муха, выцінай // Грай на скрыпцы, сляпень, // На басэтлі, авадзень! // Чмель, у бубен бубні! // Шэршань, песню утні!”

В очень редких случаях музыкантов нанимал корчмарь, а в большинстве своем их приглашала молодежь и весьма щедро угощала за музицирование. Это показал, в частности, Я.Купала в комедии “Паўлінка”. “Пры сцяне ад бакоўкі сядзяць два музыкі і, зводзячы інструменты, ціха перагаворваюцца між сабой”. Павлинка угощает их чаем. Хозяйка (Альжбета) угощает гостей: “Старайцеся, госцікі, старайцеся! Вось – сыр, масла, вяндына! Такі ж трохі папрацавалі каля полькі ды лявоніх!” После танцев Степан обращается к музыкантам: “Што ж, каханенькія, родненькія, зайграйце, калі ласка, яшчэ штоколецы на адыходнае дарагім госцікам...” “Музыкі іграюць марш. Госці адзяваюцца, развітваюцца і выходзяць. За імі – музыкі”.

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

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

рующий инструмент при исполнении произведений многих фольклорных жанров.

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

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

Цимбалы зафиксированы учеными в народной музыкальной культуре на территории Беларуси в XVI–XVIII вв. Возможности цимбал как музыкального инструмента очень ценил И.И.Жинович. Поэтому он не случайно писал: “Нужно рекомендовать постепенную полную замену старинных примитивных цимбал с ограниченными исполнительскими возможностями на усовершенствованные цимбалы для создания таких оркестров, где были бы представлены все нужные для оркестра голоса–примы, альты, тенора, контрабасы” [107]. Усовершенствование уникального национального инструмента и было осуществлено И.И.Жиновичем, выдающимся музыкантом-исполнителем. В настоящее время цимбалы звучат в Национальном академическом оркестре народных инструментов, который носит его имя, руководит оркестром профессор М.Козинец.

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

В XVI–XVIII стст. инструментальная музыка заняла значительное место в быту белорусских магнатов, поэтому и в городах появилось большое количество музыкантов, в том числе и цимбалистов. И.Д.Назина ввела в научный оборот материалы, собранные в исторических источниках. Из них видно, что среди профессий, известных в частновладельческих городах второй половины XVII в., была и профессия цимбалиста. На основании “Мемуаров” минского воеводы К.Завиши, написанных около 1712 г., И.Д.Назина сообщает о составе “минской музыки” и ее репертуаре [226, с.35].

Знакомство с развитием цимбального искусства в конце XIX – начале XX в. убеждает, что в это время был сделан гигантский скачок в исполнительском и в конструктивном плане в отношении цимбал. Исполнительское мастерство на цимбалах достигло высокого профессионального уровня в сольном и ансамблевом значении.

Сведения о колесной лире встречаются в источниках начиная с IX в. [259]. А.А.Банин отмечает, что колесная лира имела названия *кинар*, *лыря*, *рыле*. Такие же названия есть в надписях на народных лубочных картинках [17, с.66]. Н.И.Привалов пишет, что “свидетельства Маскевича, Берынды и народные русские картинки не оставляют сомнения, что в XVI–XVII вв. лира была известна и великорусскому народу, однако более всего ее распространение наблюдается на Украине, а затем в Беларуси [259, с. 34–35].

В колесной лире в Беларуси, как и в других странах, употреблялись жилые струны, выделанные из бараньих кишок. Однако в качестве бурдона используется витая струна, а внутренняя, отбивающая, может быть даже веревочной. Клавиатура расположена на шейке с левой стороны инструмента. Она состоит из шашек (клавишей), количество которых зависит от величины инструмента, а звукоизвлечение на лире достигается фрикционным движением с помощью вращающегося колеса.

“Загадочный”, своеобразный инструмент был широко известен во многих областях Беларуси, в частности Могилевской, Витебской, Минской. В настоящее время колесная лира получила распространение, стала популярным инструментом в любительских и профессиональных коллективах Беларуси. Это такие, например, коллективы, как народный фольклорный ан-

самбль “Паазер’е”, оркестр народной музыки “Спадчына”, ансамбль белорусских народных инструментов “Гуды”, ансамбли “Юр’я”, “Палац”, “Крыві” и многие другие.

Таким образом, опираясь на источники и материалы музыкаловедческой и этнографической литературы, можно сделать определенные 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 ярмарках, дожинках, святках, вечерках, колядах и других праздниках в сольном исполнении, а иногда и в ансамбле.

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

Таким образом, период конца XIX–начала XX в. характеризуется определенной 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 – наиболее традиционных белорусских народных инструментов. Они могли включать разные фольклорные и нефольклорные инструменты. В народной культуре сложившаяся устойчивая группа трюистой музыки как ее генетическое ядро традиционно исполняла фольклорные произведения, связанные с народными обрядами и праздниками.

Наряду с указанными выше инструментальными составами ансамблей народных инструментов широкую популярность получил комплексный музыкальный инструмент – гармоника. О гармонике прежде всего как о лидирующем инструменте в ансамбле у нас будет идти речь в следующем параграфе.

2.4. Гармоника — новый музыкальный инструмент в народном ансамблировании

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

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

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

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

– наличием постоянно устоявшегося традиционного свадебного репертуара, высоким профессиональным уровнем исполнителей;

– включением гармоника в те виды белорусских фольклорных ансамблей, которые предназначены для исполнения танцев и игр;

– басетля с гармоникой, а с начала XX в. басетля с немецким концертино и цимбалами давали гармоническую основу гомофонно-функционального многоголосия.

Произведения свадебного фольклора, разнообразны по содержанию и форме, характеру исполнения, всегда были органично связаны с определенным этапом свадебного обряда и реализовывали важную ритуально-художественную функцию.

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

Гармонику, учитывая ее распространение, можно назвать международным музыкальным инструментом. Композитор М.М.Ипполитов-Иванов писал: “Нет ничего удивительного в том, что гармоника, благодаря своим небольшим размерам, богатству динамических оттенков и обширному звуковому диапазону, получила совершенно исключительную распространенность и настоящие интернациональные права гражданства во всех государствах” [125].

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

Народные модели гармоники формировались обособленно, не ассимилируясь одна с другой. Репертуар, приспособленный к одной модели, исключал полноценное исполнение его на лю-

бой другой (иначе терялись самобытность, характерность местного мелодизма). Описание местности, среды, быта дополняет обстановку, при которой формировались каждая модель и исполнительские приемы народных музыкантов.

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

Тальянку в начале XX в. стала вытеснять петроградка в результате усовершенствования ее петербургскими мастерами. А воропаевские мастера (Поставский район), освоив изготовление петроградек, вскоре придумали свой, воропаевский строй. В данном случае исчезла потребность менять движение меха, чтобы взять определенные звуки. В ареале Воропаева бытуют разного типа инструментари и ансамбли. У истоков этих традиций стоят В.И.Рабиза (1905–1991) и его продолжатель, сын, В.В.Рабиза (род. в 1933 г.). Он стал играть на гармонике с трех лет и уже в семь впервые выступил на концерте в сельском клубе. Было это в 1940 г. Его отец В.И.Рабиза известен не только как мастер по изготовлению инструментов – гармоники, аккордеона, баяна, но также и как профессиональный исполнитель в ансамбле народных инструментов [284, с. 65].

На границе же Гомельщины с Могилевщиной хромка уже появилась в девятисотые годы. Во время первой мировой войны распространение гармоники в Беларуси значительно ускорило. Споспобствовали этому солдаты, русские и немецкие. Гармоника была популярна среди тех и других. Гармоники были исключительно венского строя: простейшую игру на венке легко осваивал и самоучка.

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

Спрос на новый инструмент способствовал повсеместному появлению мастеров и местных исполнительских школ. Крупнейшие из известных – это ильянская и марьиногорская школы.

Ильянская школа возникла на границе Молодечненского и Вилейского районов. С конца 20-х гг. здесь делали двух- и трехрядные венки, хромки и баяны немецкой системы. Основывались они на западноевропейских образцах, но было велико влияние петербургской и вилейской школ. Мастера марьиногорской школы производили двухрядки венского строя и хромки. В работе Е.Максимова отмечено, что для популяризации успешно начатого дела необходимо было обобщить накопленный опыт. В течение нескольких лет Н.И.Белобородов собирал материал, и в 1880 г. вышла “Школа для хроматической гармоник по системе Н.И.Белобородова”. Это пособие было, по существу, первой в России школой игры на хроматических гармониках [163, с.10].

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

Гармоники, ставшие излюбленными инструментами белорусского народа, способствовали появлению множества талантливых исполнителей, не являвшихся мастерами по изготовлению инструмента. Очень известны, например, в 20–30-е годы XX в. были Щуровский и Иванов. В большинстве случаев исполнителями были деревенские музыканты. Они играли на молодежных вечерах, семейных праздниках, праздниках, связанных с окончанием полевых работ, на свадьбах. Многие имена исполнителей забыты, некоторые, благодаря появлению фонографа, а позже радио и телевидения, стали широко известны.

Из всех существующих традиционных праздников и увеселений наиболее популярным (в музыкально-инструментальном аспекте) является свадебный ритуал, который, как правило, сопровождается специально созданными капеллами (ансамблями). Такие ансамбли обычно функционируют с постоянно состоявшимся традиционным репертуаром, а сами исполнители

имеют высокий профессиональный уровень, авторитет мастеров народного искусства. Некоторые музыканты жили за счет средств, заработанных на свадебных мероприятиях.

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

Свадебные традиции дают возможность проследить процесс развития народно-инструментального искусства, проанализировать некоторые его закономерности. На свадьбах мог играть даже один гармонист, но он, кроме гармошки, мог использовать одновременно и другие инструменты. Играли на гармонике и на бересте, даже на барабане, т.е. практиковали игру одновременно на нескольких инструментах (бересту вставляли между верхней губой и зубами), аккомпанируя на гармонике. В усложненном варианте “ансамбля” один музыкант одновременно играл на бересте, гармонике и управляемом ногами большом барабане (иногда с тарелками). Известно, что в конце 30 – начале 40-х гг. XX столетия К.Жиргат на свадьбах одновременно играл на гармонике или аккордеоне и барабане. Такая игра на нескольких инструментах практикуется и в настоящее время, причем музыкант одновременно нередко и поет.

Народные музыканты в подавляющем большинстве не знали нотного письма и играли по слуху. И только некоторые из них, участвуя в струнных и духовых оркестрах под руководством музыкально грамотных людей, в какой-то мере знали нотную грамоту. Обычно желающих играть на гармониках никто специально не обучал. Просто один видел и слышал, как играет другой, и пытался делать то же самое. Многие народные гармонисты на вопрос, как они научились играть на инструменте, отвечают обычно так: “Нас никто этому не обучал, никто не показывал, как играть”. Иные говорят: “Никто меня не обучал игре на гармонике. Да ведь и показать другому, как играть, не получается. Я сам этого делать не умею. Пока не услышу первого звука, не знаю, где какой голос звучит. А басы

надо чувствовать, когда их поменять ...” Такая манера перенимания искусства игры одними гармонистами у других приводила к выявлению индивидуальности исполнителей. Одно и то же произведение разными гармонистами, как правило, одинаково не звучало, варьировалось.

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

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

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

Однако «некоторые руководители оркестров, – отмечает Е.Максимов, – в поисках средств тембрового обогащения начинают использовать “чужеродные” симфонические инструменты. Но это нарушает чистоту жанра; создается смешанный оркестр, который не подходит ни под какую классификацию. Помимо этого, нужно учитывать, что не все инструменты “совместимы” с гармониками. Включение в оркестр инструментов, звуки которых имеют обертоны, резко отличающиеся

по своей характеристике от звуков гармоники, может привести к отрицательным результатам» [163, с.83].

Музыкальные образцы сельской музыки свидетельствуют о довольно частом соединении разнообразных инструментов в ансамбли. Например, инструментальный состав ансамблей может быть таким: гармоника, скрипка, кларнет-басетля. Или гармоника, две скрипки-дудки (или флейта), цимбалы, басетля, контрабас. Самый распространенный традиционный состав – это гармонь, скрипка, бубен. Более расширенный состав чаще использовался среди городского населения. Ярким примером может служить оркестр театра В.Голубка. Этот оркестр с начала существования придерживался лучших традиций народной капеллы. Вначале это было трио в составе самого В.Голубка, виртуозно и темпераментно игравшего на гармошке, костюмера К.Липницкого (цимбалы) и скрипача М.Лученка (отца известного современного композитора И.Лученка). Позже к ним присоединился еще один скрипач – студент И.Шабат [229, с.46].

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

Своеобразием отличались инструментальные свадебные ансамбли на Западе Беларуси, где было развито народное гомофонное многоголосие. В XIX в. для песен этого этнографического региона были характерны склад и интервалика современного мажора с ясным гармоническо-функциональным мышлением. Именно эти свойства содействовали распространению своеобразной свадебной сельской капеллы, основой которой всегда была басетля. Басетля с гармоникой, а с начала XX столетия с немецким концертино и цимбалами давали гармоническую основу гомофонно-функционального многоголосия. Типичный состав свадебного ансамбля был таким: одна–две скрипки, гармоника и басетля. К такому составу добавляют иногда кларнет. Свадебные сельские ансамбли в Западной Бе-

ларуси обычно состояли из трех – четырех музыкантов. Случалось, что их число доходило до пяти. В редких случаях в капелле использовался барабан, басетля в ней отсутствовала. На состав свадебной деревенской капеллы оказывали влияние местные стилевые особенности народного пения и традиции ансамблевой игры на старинных белорусских духовых инструментах (дудки, рожки, дуды и др.).

Традиция игры на старинных белорусских духовых инструментах повлияла на применение в смешанных свадебных ансамблях некоторых западноевропейских классических духовых инструментов. Так, например, в Беларуси почти по всем областям отчетливо сформировался свой стереотип сельской свадебной капеллы. Ее состав – скрипка, кларнет, гармоника, бубен (или барабан), иногда цимбалы. В зависимости от региона в инструментарий свадебной капеллы могли входить деревянные трубы, обмотанные корой, с концертино немецкого строя, изредка включалась басетля (виолончель).

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

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

ослабнет аккомпанемент. По этой причине гармонь поддерживала всеми голосами, звучно”.

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

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

В первой половине XX в. на всей территории Беларуси в сельских капеллах использовались и некоторые инструменты, пришедшие из музыкальной культуры других народов. Наибольшую популярность получили гитара и мандолина, применялись также балалайка и бандура. Эти инструменты изготавливались и белорусскими мастерами. В практике музицирования характерным было непостоянство состава сельских ансамблей. Часто состав капеллы менялся в зависимости от того, где он применялся. Так, на многолюдных танцевальных вечерах, устраиваемых под открытым небом, обязательными были барабан и по возможности большой состав капеллы, а на вечеринках в небольшом помещении обходились одним – двумя инструментами, но с обязательным применением гармоники. На свадьбах с большим числом гостей играли большие капеллы с применением барабана, а на более скромных вместо барабана обходились бубном или даже без него, а только играли два или даже один музыкант.

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

Довольно часто звучали ансамбли гармоник. Исполнитель Ф.Н.Бечинов так объясняет появление подобных ансамблей:

“Кто был ближе, с тем и объединялись”. Так, если поблизости оказывались два гармониста, появлялся дуэт. Трио гармонистов встречалось крайне редко, так как народные музыканты предпочитали играть в ансамблях, где были представлены разные инструменты. Объединению в ансамбли гармоник препятствовало различие их строя. И тем не менее возникали ансамбли не только однотипных, но и разнотипных гармоник [163].

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

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

Распределение мелодических интервалов в композициях белорусских гармонистов подчинено определенной закономерности: чем шире интервал, тем более редко он встречается. Некоторое исключение составляет интервал октавы, который применяется чаще септимы. Среди жанров октава более всего встречается в польках и вальсах.

Исключительно сильное влияние на инструментализацию гармонных мелодий оказала народная традиция исполнения на скрипке. Появившись в народном музыкальном быту значи-

тельно раньше гармоники, скрипка предопределила расширение технических и художественных возможностей гармоники.

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

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

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

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

на концертных площадках Минска выступали многие самодеятельные артисты из самых разных уголков республики. Среди них были и участники народно-инструментального жанра. Исполнительство на народных инструментах (в том числе ансамблирование) охватило практически все регионы Беларуси, проникнув даже в самые отдаленные районы, о чем свидетельствуют выступления не только столичных коллективов, но и представителей сельской местности.

В 1935 г. Я.Купала написал стихотворение “Вечарынка”. Оно наполнено огненным ритмом народных танцев. На вечеринке в колхозе “Чырвоны араты” “даюць дыхту, даюць жару”, “сербыянку, польку шпараць”. И всё это в сопровождении гармоники: “А гармонік грае, грае...”.

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

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

К известным исполнителям и мастерам относится Антон Щуровский. Он родился в 1912 г. в д. Теляки нынешнего Сморгонского района. Был хорошим гармонистом, играл на цимбалах, которых было достаточно в тех краях. Гармоники в основном делал только для себя. Им была изготовлена в 1933 г. гармоника с аккордеонной настройкой: два голоса с небольшим разливом, третий на октаву выше. Имела она и четвертый – на октаву ниже. У гармоники был интересный фасон окантовки корпуса. Мастер использовал декоративные возможности латуни и алюминия. Есть предположение, что здешние мастера видели или первые петербургские баяны, или западноевропейские гармоники 20–30-х гг. XX ст. с характерной формой кос-

тяных кнопок, помещенных на двух грифах. У этих баянов были накладные маленькие деревянные решетки с усеченными концами.

Лучшим мастером и исполнителем, известным не только в Беларуси, но и за рубежом, был Н.С.Судник. Он уже в 1925 г. приступил к изготовлению венских гармоник. Всю свою жизнь Николай Судник посвятил гармонному искусству. Им была организована артель “Красный партизан”, на основе которой создана Молодечненская фабрика по изготовлению гармоник и баянов. Во второй половине 40-х годов поступил заказ на демонстрацию гармоники Н.Судника на ВДНХ, что свидетельствовало об уровне ее профессионального изготовления и о популяризации народного гармонного искусства. В 50-е годы на свадьбах и вечеринках от Радошковичей до Ошмян, от Молодечно до Докшиц можно было встретить необычные яркие белые с переливами высокие (около 50 см) и узкие инструменты. На красиво выпиленной из алюминия решетке спрятана в орнаменте надпись “Sudnik”.

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

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

По своей специфике гармоника имела определенные преимущества по отношению к другим музыкальным инструментам. Являясь многоголосым инструментом, гармоника имела возможности исполнения на ней самых разнообразных по стилю и характеру народных музыкальных произведений. Гармоника завоевала особую популярность в ансамблевом исполнительстве. Ее приспосабливали к стилям различных местных народно-инструментальных традиций. Новый инструмент постоянно видоизменялся, трансформировался, в результате чего

возникло множество типов и разновидностей гармоник. Появились новые гармоники, которые отличались не только внешним видом, отделкой, размерами, но и музыкальными свойствами, прежде всего объемом и структурой звукоряда в клавиатуре правой руки, объемом и фактурой басоаккордного сопровождения, используемого для аккомпанемента левой руки, а также тембром, другими исполнительскими конструкциями.

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

* * *

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-декоративном искусстве, в легендах, сказках, пословицах, поговорках, в творчестве белорусских писателей, поэтов, композиторов, художников. Огромную популярность народные музыкальные инструменты получили в художественной практике профессионального искусства и любительского творчества, среди участников самодеятельности, в средних и высших учебных заведениях культуры и искусств. Все это является ярким доказательством их большого значения в жизни белорусского народа.

В народно-музыкальном искусстве, в частности органологии, зафиксированы термины, связанные с названием инструментов. На разных этапах исторического развития бело-

русского 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, и поэтому, например, свисток из соломы называют “соломенный свисток”. Другие считают важнее конструкцию, поэтому называют инструмент “свисток с язычком”, третьи дают название “губной свисток”, учитывая способ звукоизвлечения. В связи с этим особенно актуальны проблемы системной классификации 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 разными источниками. Эта система включает три основные группы. Первая группа (струнные инструменты) традиционно состоит из щипково-бряцающих и фрикционных. Вторая группа (духовые инструменты) включает свистящие язычковые и амбушурные. 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 сво-

возникло множество типов и разновидностей гармоник. Появились новые гармоники, которые отличались не только внешним видом, отделкой, размерами, но и музыкальными свойствами, прежде всего объемом и структурой звукоряда в клавиатуре правой руки, объемом и фактурой басоаккордного сопровождения, используемого для аккомпанеента левой руки, а также тембром, другими исполнительскими конструкциями.

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

* * *

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-декоративном искусстве, в легендах, сказках, пословицах, поговорках, в творчестве белорусских писателей, поэтов, композиторов, художников. Огромную популярность народные музыкальные инструменты получили в художественной практике профессионального искусства и любительского творчества, среди участников самодеятельности, в средних и высших учебных заведениях культуры и искусств. Все это является ярким доказательством их большого значения в жизни белорусского народа.

В народно-музыкальном искусстве, в частности органологии, зафиксированы термины, связанные с названием инструментов. На разных этапах исторического развития бело-

русского 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, и поэтому, например, свисток из соломы называют “соломенный свисток”. Другие считают важнее конструкцию, поэтому называют инструмент “свисток с язычком”, третьи дают название “губной свисток”, учитывая способ звукоизвлечения. В связи с этим особенно актуальны проблемы системной классификации 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 разными источниками. Эта система включает три основные группы. Первая группа (струнные инструменты) традиционно состоит из щипково-бряцающих и фрикционных. Вторая группа (духовые инструменты) включает свистящие язычковые и амбушурные. Третья группа состоит из ударных инструментов – мембранных и самозвучащих.

В настоящее время белорусский народный инструментальный 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 сво-

его распространения. Вместе с тем на рубеже XX–XXI вв. происходят встречные процессы — возрождение старинных народных инструментов и использование их в 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 буквально “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.

Глава 3

ТРАДИЦИОННЫЕ АНСАМБЛИ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ БЕЛАРУСИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

3.1. Народные ансамбли трюистой музыки на современном этапе

Художественное творчество — органическая часть всей 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 (тра-

диционная культура) сейчас вновь набирает силу и радуется богатством своих красок, интонаций, мелодий, духовной глубиной.

В конце 80-х–90-е гг. XX ст. 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 современные художественные поиски в области любительского творчества.

Работа по сбору белорусского музыкального фольклора ежегодно проводится учреждениями культуры и искусства Республики Беларусь, но не всегда удается эффективно реализовать собранный материал. Богатый фольклорный материал имеется в Научно-методическом центре Министерства культуры республики и в Белорусском государственном университете культуры, но он, к сожалению, хранится в неопубликованном виде. Институтом искусствоведения, этнографии и фольклора Национальной академии наук Республики Беларусь подготовлено многотомное издание по разным жанрам фольклора, выпущены книги издательством “Навука і тэхніка”, Академия музыки ведет работу по сбору инструментального фольклора, функционирует фольклорная комиссия при Союзе композиторов во главе с З.Я.Можейко.

Благодаря стараниям собирателей фольклора много старинных песен и танцев было спасено от полного забвения. В

последние годы продолжается работа по сбору и расшифровке фольклора и воплощению его на сцене силами преподавателей и студентов Белорусского государственного университета культуры под руководством профессоров С.И.Дробыша и А.В.Скоробогатченко.

Активная деятельность в области народно-инструментального фольклора ведется заслуженным артистом БССР В.А.Куприяненко. Им осуществлена значительная работа по формированию репертуара, состоящего из множества программ, созданных на базе произведений традиционного и современного фольклора, которые без каких-либо изменений, в первоизданном виде, переносятся на профессиональную сцену артистами ансамбля народной музыки “Свята”.

До сих пор все еще мало исследованы этнографами и фольклористами формы популяризации народной художественной культуры профессиональными и любительскими коллективами. Мы имеем в виду особенности демонстрации фольклора на эстраде, в сценическом его бытовании. При этом важно учитывать эстетику, степень и критерии обработки фольклора, эволюцию жанрового спектра, воссоздание традиционного музыкального инструментария и др. Если на эстраде не учитываются особенности живого бытования фольклорного произведения в реальной, несценической среде, то оно утрачивает свою художественную суть, не получает народного признания. Поэтому каждый удачно отобранный и сценически воплощенный элемент народной эстетики имеет большое значение для восприятия конкретного произведения. С учетом сказанного участники художественной самодеятельности, изготавливая, например, национальный костюм, должны использовать точные этнографические его описания и стремиться к сохранению основных композиционных приемов, заложенных в народной одежде. Это способствует созданию исполнителями характерного образа, отражению в произведении национальных и региональных черт.

Бережным должно быть отношение и 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 самостоятельными 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 самим народом потребности в обогащении и расширении жанров музыкальной самостоятельности 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 самостоятельности на собственное 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 совершенно новую в их творчестве жанровую структуру.

Эти процессы явно заметны в белорусском народно-инструментальном искусстве в таком самобытном явлении, как трюстная музыка. Рассмотренные нами отдельные тенденции развития традиционного инструментального творчества трюстной 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 трюстной музыке, к сожалению, было не-

достаточным. Причем даже некоторые из тех, кто обращался к этой музыке, считали, что трюстная музыка, прежде всего, характерна для территории Украины. Между тем, трюстная музыка – явление славянское, характерное и для Беларуси.

Ряд исследователей, изучая трюстную музыку, сводят это понятие к количественному составу ансамблей. Но, это односторонний взгляд. В Музыкальном энциклопедическом словаре подчеркивается, что трюстная музыка – это утроенный уменьшенный состав, т.е. традиционный старинный тип ансамбля, распространенный на Украине и в Беларуси, в соседних районах России и зарубежных странах с XVII в. [218, с.612].

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

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

Еще в 1928 г. Н.И.Привалов отмечал, что “типичный белорусский оркестр назывался трюстной музыкой. В XIX в. такой оркестр мог состоять из скрипки, бубна и цимбал, иногда это были две скрипки и виолончель (басетля), а иной раз такой оркестр включал скрипки, цимбалы и кларнет”. По замечанию Н.И.Привалова, более развитые ансамбли состояли из цимбал, нескольких скрипок, басетли (виолончели), иногда к ним добавлялся контрабас [262]. Из этого следует, что не число инструментов определяет ансамбль трюстной музыки. Мысли, аналогичные тем, которые высказал Н.И.Привалов, встречаются в литературе и позже. В частности, в статье “Белорусская народная инструментальная музыка” ее автор М.Альховик,

пишет: “В эти годы (имеется в виду начало 50-х гг. XX ст. – Г.М.) была широко распространена ансамблевая игра на народных инструментах. Наиболее типичными видами белорусских народных инструментальных ансамблей можно назвать ансамбль скрипки, жалейки и цимбал, двух скрипок и баса, ансамбль скрипки, жалейки и бубна” [2, с.28]. Составы этих ансамблей и характерны для трюистой музыки.

Большую работу по сохранению традиционной трюистой музыки проводит Управление культуры Минской области. Его сотрудниками разработаны мероприятия по развитию национальных традиций в области народно-инструментального искусства Беларуси. В числе их – ежегодный фестиваль “Трюисты фест” в г.Крупки. Фестивали проводятся ежегодно с 1994 г. На эти фестивали, как правило, приглашаются народные ансамбли не только Минской области, но и других областей Беларуси, а также из-за рубежа. Это свидетельствует о том, что трюистая музыка продолжает успешно развиваться. Особенности трюистой музыки заключаются не в числе музыкантов в ансамбле, как мы подчеркивали выше, а в построении и распределении инструментальных голосов по определенным партиям совместного звучания того или иного произведения. В основе всех типов ансамблей трюистой музыки (как традиционных, так и современных) лежит единый принцип структурной взаимосвязи трех музыкальных элементов: 1) мелодического (с его возможными гетерофонными вариантами и мелизматическими украшениями); 2) структурно-гармонического и 3) ударно-метрического [242]. Именно эти особенности, прежде всего, и характеризуют трюистую музыку, и их необходимо иметь в виду в первую очередь при ее изучении.

В качестве нового типа ансамбля трюистой музыки на современном этапе выступает профессиональный ансамбль народной музыки “Свята”. Его создание обусловлено объективными обстоятельствами. Несмотря на активную и плодотворную музыкальную деятельность некоторых профессиональных коллективов Беларуси (например, инструментальной группы ансамбля “Харошкі”), тем не менее этого было недостаточно для популяризации чисто инструментальных жанров фольклорного направления. Инструментальный фольклор недостаточно изучен специалистами и не был представлен на профес-

сиональной сцене. В связи с этим Министерством культуры республики было принято решение о создании коллектива, который был бы не только сценической “единицей”, но и лабораторией для изучения фольклорного инструментального творчества Беларуси. И вот в августе 1984 г. при Белорусской государственной филармонии под руководством заслуженного артиста Беларуси В.А.Куприяненко был создан ансамбль “Свята”. Репертуар его и характер выступления точно соответствуют классической трюистой музыке. На сцене показываются фрагменты свадебного обряда, народных традиционных праздников, гуляний и др. При этом большой состав инструментов сохраняет принцип дифференциации трех основных партий трюистой музыки, благодаря чему соблюдается характерная особенность этой музыки в ее необычной слитности и ансамблевости.

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

С.И.Скоробогатая уточняет, что общее число инструментов, входящих в состав ансамбля, рассчитано на полный современный состав. Однако такие большие ансамбли народных инструментов не характерны для белорусского инструментально-фольклора [283]. Этим и объясняется то обстоятельство, что многие музыкальные номера в репертуаре написаны для небольших ансамблей, с составом инструментов, наиболее характерным для белорусского фольклорного ансамбля. Например, “Кто в лесу аукает?” – инструментальный номер, где используются следующие инструменты: скрипка, альт, трава тмин (органный пункт) и дудка. Старинные белорусские польки исполняются такими составами: скрипка, альт, цимбалы; гармошка, кларнет; гармошка, дудка (как это бытовало в народе); а “Ах ты, дудка мая” – в составе тенора, лиры и жалейки. В музы-

кальной композиции “Саўка і Грышка” используется дуда с ее пронзительным, гнусавым звучанием, своеобразный колорит придает звучание разных дудок (одиночные, парная), трава тмин ведет музыкальный диалог с кларнетом.

22 марта 2001 г. в концертном зале Белгосфилармонии состоялся очередной концерт Государственного ансамбля народной музыки “Свята”. На этом концерте коллектив представил один из самых ярких номеров его программы – инструментально-хореографическую композицию “Гарманісты гуляюць”, которая вызвала большой интерес благодаря художественной выразительности и традиционности трюистой музыки. В ней соревнуются друг с другом два малых состава ансамбля. Первый состав – гармонь, цимбалы, альт, контрабас, дуда; второй состав – гармонь, скрипка, альт, кларнет, контрабас. Эти два состава, как представлено в композиции, “собираются на посиделки”, где участники показывают свое мастерство друг другу, стараясь обыграть “соперников”. На первом плане, безусловно, виртуозная игра гармонистов, которые не только хорошо играют, но и прекрасно танцуют. Темп постепенно нарастает до кульминации. В финале два состава ансамбля виртуозно звучат совместно, сопровождаемые танцевальными импровизациями.

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

В последние годы ансамбли трюистой музыки все более расширяют свои составы. Прекрасным примером смешанного большого состава ансамбля трюистой музыки является известный в Беларуси и за рубежом ансамбль “Крупіцкія музыкі”. Этот ансамбль создан в 1982 г. под руководством заслуженного работника культуры Беларуси В.Н.Грома. В состав ансамбля входят две скрипки, альт, контрабас, басетля, колесная лира, гармоника 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 трюистой музыки. В произведениях, исполняемых ансамблем “Крупіцкія музыкі”, во-первых, голоса могут дублироваться инструментами за счет увеличенного состава ансамбля, во-вторых, внутри однородных групп инструментов сохраняется также трюистость. В результате образуется полная звучащая партитура народного произведения.

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

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

Фольклор у “Крупіцкіх музык” согрет живым, горячим чувством талантливых исполнителей, их поэтической одухотворенностью и фантазией, открытой влюбленностью в народное искусство. В каждом номере необыкновенно богатого ре-

пертуара ансамбля живет душа народа, который через многовековые исторические испытания и тревоги современного бытия не потерял способность ощущать и создавать красоту, надеяться и мечтать, радоваться и радовать других.

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

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

Исключительно высокому художественно-исполнительскому уровню фольклорного коллектива, которому могут позавидовать даже другие коллективы, способствует творческая дружба с ведущими специалистами и мастерами культуры республики. Артисты с благодарностью говорят о своих надежных друзьях и советчиках – заслуженном деятеле культуры Республики Беларусь Николае Сироте, профессоре Белорусской академии музыки Инне Назиной, художнике по костюмам Галине Юревич.

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

Ансамбль “Свята” близок ансамблю “Крупіцкія музыкі” по количественному соотношению инструментов и по направленности содержания репертуара. В течении 80–90-х годов XX ст.

в учреждениях культуры районных и областных центров Беларуси были созданы подобные ансамбли трюистой музыки, которые принимали участие в фестивалях.

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

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

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

Ансамбль народной музыки “Жалейка” работает в поселке Новая Мышь Барановичского района Брестской области. Первым художественным руководителем этого ансамбля (с 1992 г.) был С.Ф.Михальцевич, с 1996 г. этим ансамблем руководит В.А.Клещев. В состав ансамбля входят семь музыкантов и солисты-вокалисты. Музыканты ансамбля владеют многими на-

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

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

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

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

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

Такие ансамбли получили в Беларуси высокое признание среди профессионалов и любителей народного искусства. Компьютеризация при современной трактовке народной музыки способствует новому раскрытию художественных свойств этого уникального явления с учетом полного сохранения особен-

ностей стародавнего фольклора, звукового изображения его природы. Вместе с тем происходит определенная художественная трансформация живого бытования аутентичного самобытного искусства в новых условиях.

Подобный путь создания новых ансамблей наблюдается не только в Минске. Например, в Гомельской области успешно работает ансамбль трюистой музыки “Стары Ольса” под руководством З.Сосновского. В программу этого ансамбля входят старинные песни, танцы и инструментальные наигрыши. Значительное место в репертуаре занимают лирические песни. Тематика этнической песенной культуры очень разнообразна: это песни о любви, о встречах, много песен посвящены раздумью о жизни, воспоминаниям, природе. В лирических песнях с особой силой проявились сокровенные мысли и чувства простых людей, их отношение к природе, к жизни.

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

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

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

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

Мистика языческих ритуалов, голоса замков, живая мощь средневековых мелодий, энергия и высокородство воинственных предков звучат в ансамбле “Стары Ольга” при исполнении композиции, посвященной средневековой Беларуси. Прекрасна акустическая музыка, исполненная на современных копиях старинных белорусских инструментов (кроме гитары и флейты), она отражает художественные вкусы шляхетского сословия средневековой Беларуси. Средневековый фольклор в песнях подвергнут минимальной обработке. 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 11–17 номеров посвящена позднему средневековью, инструментарий которой дополняется гитарой и флейтой.

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

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

Второе направление возникло буквально в последние годы XX ст. и связано с использованием компьютерной музыки и

электронных гитар. Ансамбли этого направления возродили древние народные инструменты, используют средневековый репертуар. В русле данного направления работают “Юр’я”, “Палац”, “Троісты фэст”, “Стары Ольга”, “Рагнеда” и др.

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

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

При формировании ансамбля необходимо учитывать, что участники не могут обладать абсолютно одинаковыми возможностями и умениями. В самодеятельном ансамбле участвуют 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 постоянно учитывать в своей работе индивидуальные возможности участников. При подборе репертуара для ансамбля выбирается материал, мощный для самых слабых в техническом и музыкальном отношении исполнителей. Нередко из-за репертуара в ансамблевом коллективе возникает внутреннее противоречие между сильными и менее сильными исполнителями и даже не по техническим возможностям, а по внутреннему ощущению ансамблирования. Поэтому руководитель должен вовремя обратить внимание на перспективных исполнителей в ансамбле в качестве солистов. Однако здесь может возникнуть такое препятствие, как отсутствие соответствующих данных у солиста-исполнителя. Кроме того, инструмент, которым он владеет,

всегда может быть использован как солирующий (например, басетля, бас, контрабас, колесная лира).

При формировании ансамбля трюистой музыки заранее определяются состав инструментального коллектива, темброво-акустические и творческие возможности определенного репертуара. Удачным считается состав ансамбля, в котором участники имеют примерно одинаковый уровень в области исполнительского мастерства, хорошо знают национальный репертуар. Предварительно приобретенный опыт игры в оркестре обеспечивает у участников определенные навыки коллективного исполнения. Однако по сравнению с оркестром игра в ансамбле является значительно более сложной и специфической формой совместного исполнения. Если в оркестре ту или иную партию играет целая группа музыкантов, то в ансамбле – один-два. В оркестре коллективная игра направляется дирижером. В ансамбле же каждый участник более самостоятелен в исполнении. Он должен не только хорошо владеть своим инструментом, знать свою 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 – 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 не вдруг, а в результате сложного музыкально-воспитательного процесса, систематической совместной работы, увлеченности и самоотдачи всех участников.

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

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

Издавна принято, что участники ансамблей трюистой музыки свой репертуар исполняют только на слух и на память, несмотря ни на какие исполнительские сложности. Кадрили, польки, наигрыши, а также песни фольклорной традиции разных жанров исполняются без какой-либо нотации. Это и правомерно, потому что репертуар обрядовых праздников, как в народе выражаются, был “всегда на слуху”. Однако в ходе развития письменной традиции и возникновения новых, более увеличенных составов одновременно возникали и новые, более сложные вариационные формы обработок народных мелодий. В том случае, когда в ансамбле репертуар состоит из сложных

произведений, затрудняется процесс освоения произведения наизусть. Хорошо, когда исполнитель выучивает пьесу наизусть в процессе работы над ней, как бы незаметно для себя. Некоторые быстро усваивают текст наизусть, другим приходится это ставить себе специальной задачей. В последнем случае следует сознательно подходить к запоминанию. 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, ибо 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 только 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 свои количественные 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, приносят ощутимые творческие результаты при их сочетании с исполнительскими средствами, идущими от национально-инструментальных традиций трюистой музыки. Современный народно-ансамблевый инструментализм демонстрирует органический синтез этих двух исполнительских стилей, что позволяет, с одной стороны, активно развивать в целом 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 в XX ст., больше утверждалась академизация исполнительского стиля, как сольного, так и в целом коллективно-оркестрового, то примерно с начала 70-х гг. активизируются пути сближения особенностей современной академической игры с традиционной народной. Отсюда и повышение ро-

ли традиционно-фольклорных ансамблей, особенно ансамблей триостой музыки.

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

3.2. Творческие контакты профессиональных и самодеятельных народно-инструментальных коллективов

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

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

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

Примером эффективных исполнительских контактов может быть взаимодействие Национального академического оркестра народных инструментов им.И.Жиновича, Государствен-

ного ансамбля народной музыки “Свята”, народного ансамбля “Бяседа”, Государственного хореографического ансамбля “Харошкі” и других с самодеятельными и учебными инструментальными коллективами.

В профессиональных, самодеятельных и учебных коллективах народно-инструментального искусства обычно есть прекрасные мастера игры на гармонике. Прежде всего это руководители ансамблей, что свидетельствует о существовании местных типолого-исполнительских школ. Достаточно назвать такие ансамбли, как “Крупіцкія музыкі” (руководитель В.Н.Гром), “Свята” (руководитель В.А.Куприяненко), “Баламуты” (руководитель В.И.Трамбицкая), “Рагнеда” (руководитель В.А.Гринько), “Беларускія ўзоры” (руководитель Г.С.Мишуров) и др.

В настоящее время концертные программы любительских народных оркестров и ансамблей республики состояются в основном из популярных произведений классики, современных композиторов, народной музыки. Оркестры русских народных инструментов получили в последние годы возможность значительно расширить свой репертуарные рамки за счет оригинальных произведений современных композиторов благодаря широкому изданию репертуарных сборников. Вместе с тем ансамбли, оркестры белорусских народных инструментов продолжают оставаться не обеспеченными современными оригинальными обработками народной традиции.

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

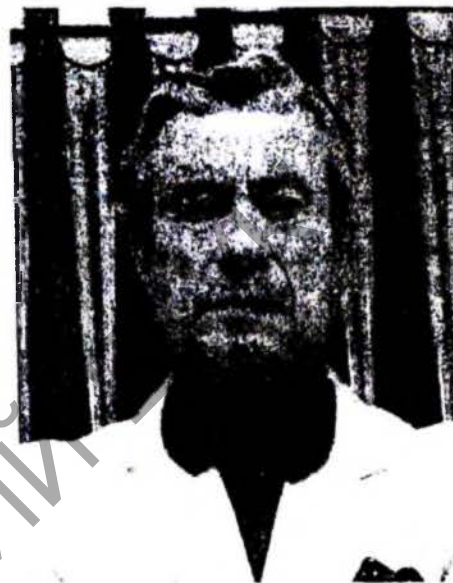
В последнее десятилетие появилось много интересных сочинений белорусских композиторов для цимбального оркестра. Они разнообразны по тематике и современны по музыкально-выразительным средствам. В них удачно сочетается ярко выраженный национальный колорит с ритмами сегодняшнего дня. Появление этих произведений – результат тесного сотрудничества

Национального академического оркестра народных инструментов им.И.Жиновича под руководством народного артиста, лауреата Государственной премии Республики Беларусь, профессора М.А.Козинца с молодыми белорусскими композиторами.

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

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

В 1972 г. в оркестре начал работать дирижером Михаил Антонович Козинец. Он за короткий срок изучил специфику народно-инструментального оркестра, его колористические и технические возможности. Это позволило дирижеру включать в репертуар сложные произведения белорусских, русских и зарубежных композиторов. М.А.Козинец проявил себя как тонкий, взыскательный музыкант, талантливый интерпретатор. В 1975 г. он был назначен главным дирижером этого оркестра. В его концертных программах наряду с разнообразными произведениями белорусской народной музыки звучат симфонии, оратории и кантаты (с хором и солистами), инструментальные концерты, а также произведения, написанные специально для этого оркестра. Всего в репертуаре оркестра более двух тысяч произведений. Как дирижер М.А.Козинец отмечает, что 70-е гг. были самыми плодотворными в деятельности коллектива. В этот период талантливые белорусские композиторы создали оригинальный классический репертуар именно для народного оркестра. Он первый исполнитель многих произведений, которые, прозвучав на концертах в филармонии, по радио и телевидению, становились широко известными. Среди них сюита В.П.Помозова “Батлейка”, “Симфония для хора и оркестра”, “Память земли” А.Ю.Мдивани и др. Эти произведения удостоены государственных премий Республики Беларусь.



*М.А.Козинец,
главный дирижер
Национального
академического
оркестра народных
инструментов
им. И.И.Жиновича,
народный артист,
профессор*



Группа артистов Национального академического оркестра народных инструментов им. И.И.Жиновича

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

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

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

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

Созданы известное трио баянистов под руководством народной артистки Беларуси С.Л.Лесун, а также дуэты, квартеты, популярен секстет цимбалистов под руководством заслуженной артистки республики Л.Л.Рыдлевской. Они помогают слушателю глубже, проникновеннее почувствовать тембральную красоту оркестра. Такие ансамбли в художественной практике выступают самостоятельно и в сопровождении оркестра.

Артисты Национального академического оркестра народных инструментов им.И.Жиновича – высококвалифицированные музыканты с высшим музыкальным образованием. В составе оркестра восемь лауреатов международных и пять – республиканских конкурсов.

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

Во время работы XIII съезда Союза композиторов Беларуси (25.02. – 03.03.2002) ежедневно проходили концерты, где исполнялись произведения белорусских композиторов. 28 февраля 2002 г., в день открытия съезда, выступал Национальный академический оркестр народных инструментов им.И.Жиновича в большом зале филармонии. Оркестр под руководством М.А.Козинца подготовил интересную многожанровую концертную программу. В ней были представлены двух-, трех- и четырехчастные сочинения крупной формы: “Концерт для баяна с оркестром” А.Ю.Мдивани, увертюра “Акварель” в трех частях Е.Г.Дегтярика, вокальное произведение Л.Ф.Мурашко “Признание”, прозвучавшее впервые. Оркестр исполнил известное лучезарное произведение И.М.Лученка “Жураўлі на Палессе ляцяць”, соло на цимбалах исполнила артистка Ю.Кузьменко. Известно, что И.М.Лученок очень бережно относится к народным мелодиям, стараясь сохранить их основные стилистические особенности, что характерно и для названного произведения. Было также исполнено известное не только у нас, но и за рубежом сочинение выдающегося белорусского композитора Е.А.Глебова “Беларуская рапсодыя”. Произведение начинается фанфарным вступлением баянов, затем звучит каденция на первом баяне, после этого звучит главная тема на фаготе в сопровождении оркестрового состава в медленном темпе, а солировать продолжает первый баян, духовые же ин-

струменты ведут главную тему. В следующей части звучит веселый народный наигрыш в подвижном темпе, исполняется ритмический рисунок на деревянной коробочке, затем вступает жалейка и постепенно вводятся все инструменты оркестра. Очень интересно и эмоционально развивается главная тема наигрыша в быстром темпе до самого конца произведения. Надо заметить, что в этом произведении, а также и в других сочинениях ощущаются исключительное исполнительское мастерство и художественная культура оркестра.

На концерте ярко прозвучало оркестровое сочинение В.М.Курьяна “Капыльскія дудары”. В этом оригинальном произведении несколько в необычном исполнении происходит перекличка цимбал примы и альтов на гармоническом оркестровом фоне, затем последовательно включаются возрожденные духовые инструменты труба и дуда, а также разные деревянные ударные инструменты. Главная тема в конце произведения звучит на пианиссимо в исполнении на дуде (А.Крамко).

Инструментальное произведение “Зязюленька” названного автора прозвучало в исполнении заслуженной артистки Беларуси Л.Л.Рыдлевской. В пьесе часто встречаются синкопированные ритмические эпизоды с многочисленными новыми цимбальными исполнительскими приемами, часты эффективное глиссандирование и ритмические дробы молоточками. Следует отметить, что в целом сочинения В.М.Курьяна отличаются декоративной яркостью и утонченностью инструментального тембра, им характерны широкое применение звуковых эффектов, оригинальное исполнение фольклорной интонации, разнообразие трактовки ритма и новые исполнительские приемы.

На высоком профессиональном уровне прозвучало произведение талантливого композитора Беларуси В.П.Помозова “Батлейка” в четырех частях. Это произведение отличается своеобразием ритмического, мелодического и гармонического стилей, поиском новых оркестровых возможностей. Для него характерно введение в оркестр скрипок, чего не практиковал в работе оркестра И.И.Жинович. “Батлейка” является ярким примером народного интонирования, чисто фольклорной манеры исполнения и классической техники.

Особое внимание слушателей привлекали новые сочинения композитора В.В.Кузнецова: “Путешествие в страну чудес” и “Чаму ж мне не пець?”. Данные произведения отличаются своеобразной стилизацией, им присуще использование усложненной современной гармонии, очень интересных ритмических фрагментов. Причем это прослушивается во всех оркестровых группах каждого инструмента. Произведения характеризуются широким спектром музыкально-выразительных средств.

Национальный академический оркестр народных инструментов им.И.Жиновича под руководством М.А.Козинца достиг большого художественного и исполнительского мастерства, что обеспечивает коллективу заслуженную профессиональную славу в Беларуси и за ее пределами. Тонкое чувство стиля исполняемых разнохарактерных и разножанровых произведений, хороший эстетический вкус в высшей мере присущи этому коллективу.

Ежегодно пополняется репертуар коллектива новыми произведениями белорусских композиторов, активно осваиваются народные произведения фольклорной традиции, классические произведения композиторов России и других стран. Причем всегда они звучат в оркестре ярко, свежо, виртуозно. Специально для оркестра стали создавать новые сочинения молодые композиторы.

Традицией стало ежегодное исполнение новых, специально написанных для этого оркестра произведений при открытии концертного сезона. Благодаря этому создан обширный репертуар, который с успехом может быть использован и любительскими оркестрами, и ансамблями цимбалистов. Освоение его, однако, осложняется тем, что республиканские издательства практически не выпускают партитур репертуара Национального оркестра народных инструментов. Учитывая всю важность задач, связанных с решением проблем репертуара, руководство оркестра пытается найти практические пути внедрения части наиболее доступных для самостоятельности партитур из своего репертуара в концертные программы многочисленных цимбальных оркестров нашей республики. Так, в период гастролей в свои программы оркестр включает как инструментальные, так и вокальные произведения белорусских композиторов. Это дает возможность руководителям и участникам самодеятельных

ансамблей познакомиться с новинками, выбрать определенные произведения для своего репертуара, найти способы их размножения, а также получить квалифицированные консультации и методические рекомендации по разучиванию этих произведений. Благодаря шефским контактам достоянием любительских цимбальных оркестров, ансамблей стали такие произведения, как “Элегия”, “Увертюра”, “Протяжная и плясовая” Д.Б.Смольского, “Бубенцы” и “Бульба” А.Ю.Мдивани, “Настроение” и “Спеў дубраў” В.К.Иванова, “Вясковыя музыкі” В.П.Помозова. Большой популярностью пользуются песни белорусских композиторов в сопровождении оркестра цимбалистов. Среди них “Жураўлі на Палессе ляцяць”, “Дударыкі”, “Если бы камни могли говорить”, “Письмо из 45-го” И.М.Лученка, “Поле памяти”, “Земля моя” и “Наденьте ордена” Л.К.Захлевного, “Навек люблю и помню”, “Люблю цябе, Белая Русь” Ю.В.Семеняки, “Обелиски” и “Песня о Родине” Д.Б.Смольского и др.

Однако такая форма творческого содружества не дает возможности охватить все имеющиеся в республике оркестры цимбалистов. Поэтому, на наш взгляд, необходимо как можно скорее решать проблему издания новых произведений белорусских композиторов в сборниках, адресованных оркестрам белорусских народных инструментов, что содействовало бы пополнению их репертуарного фонда.

Работу по подготовке таких сборников ведет художественный руководитель профессор М.А.Козинец. В течение многих лет он как член жюри республиканских смотров и конкурсов оркестровых коллективов исследует вопросы формирования репертуара самодеятельных и учебных оркестров, хорошо знает проблемы жанра и принимает деятельное участие в их решении. М.А.Козинец подготовил сборник партитур для оркестров “Звіняць цымбалы”, включающий семь произведений белорусских авторов. Сборник был издан Республиканским научно-методическим центром Министерства культуры БССР и получил высокую оценку специалистов. Произведения, вошедшие в него, широко используются самодеятельными оркестрами и ансамблями.

Активную творческую позицию художественного руководителя поддерживают артисты оркестра. Многие из них оказы-

вают постоянную шефскую помощь самодеятельным и учебным коллективам. Так, солистка оркестра лауреат Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах С.Лесун оказывает постоянную шефскую помощь оркестрам Молодечненского, Могилевского и Лидского музыкальных училищ. С учетом их составов ею сделаны переложения нескольких песен для баяна с оркестром: “Русская забубенная” А.Тимошенко, “Концерт для баяна с оркестром” Н.Сироты, “Концерт для фортепиано с оркестром” Р.Щедрина, “Русская” и “Трепак” А.Рубинштейна. Заслуженный артист БССР А.Курмакин оказал большую помощь в формировании репертуара народного оркестра цимбалистов Сморгонского РДК, не только делая инструментовки, но и создавая оригинальные произведения (сюиты, фантазии), основанные на самобытных фольклорных мелодиях Сморгонщины. Некоторые из них, например фантазия “На безразе Віліі”, прочно вошли в репертуар, полюбились слушателям и исполнителям. Постоянную репертуарную помощь оказывает Национальный оркестр народных инструментов оркестрам цимбалистов Дзержинского ГДК, колхоза “Новый быт” Минского района, Дворца культуры профтехобразования г.Минска и др. В результате репертуарные планы этих коллективов пополнились произведениями Е.А.Глебова, В.К.Иванова, А.Ю.Мдивани, Д.Б.Смольского и других белорусских композиторов, а также русской и зарубежной классики.

Укрепляя связь с самодеятельностью, Национальный оркестр не оставляет без внимания творчество композиторов-любителей. В свои концертные программы разных лет он включал такие сочинения, как “Зимняя фантазия” и “Кума ж мая, кумачка” В.Малых, “Бывайце здаровы!” Е.Гладкова, увертюра “Беларусь” Э.Носко, “Концертные вариации” А.Курмакина, “Полесская рапсодия” К.Поплавского, песни А.Шумилина, Н.Петренко, М.Носко и др. Исполненные профессиональным коллективом, эти произведения стали достоянием широкого круга слушателей. Такие контакты стимулируют творчество самодеятельных композиторов, способствуют созданию новых талантливых сочинений в разных жанрах народно-оркестровой музыки.

Особенно плодотворна творческая взаимосвязь оркестра им. И.И.Жиновича с заслуженным деятелем искусств БССР,

руководителем оркестровой группы Государственного академического народного хора композитором Н.Сиротой. Произведения этого автора отличаются новаторством, свежестью. В репертуар оркестра им.И.Жиновича включены музыкальная картина “Заря вечерняя”, “Беларускія ўзоры” (концертная обработка народных песен для баяна с оркестром), сюита “Вясельныя музыкі”, “Концерт для баяна с оркестром”. В основе большинства произведений лежит белорусская народная музыка. Это напевы и наигрыши разных регионов республики, которые Н.Сирота перерабатывает в собственной творческой манере, в результате чего возникают яркие пьесы в современном стиле. В них метrorитмические, ладовые, гармонические особенности белорусского фольклора тонко сочетаются с острыми ритмами и выразительными средствами современной музыки. Каждая пьеса является как бы традиционной жанровой сценкой и в то же время созвучна интонациям сегодняшнего дня. Колоритность партитурам Н.Сироты придает и включение белорусских фольклорных инструментов. Это дудки, жалейка, лира. С большой фантазией используются народные ударные инструменты, бытующие в Беларуси.

Задача сохранения инструментального фольклора Беларуси в конце XX – начале XXI в. весьма актуальна. Уходит из жизни старшее поколение народных музыкантов, а вместе с ним исчезают и некоторые самобытные фольклорные мелодии, исполнительские народные традиции и сами аутентичные инструменты. Необходимой и неотложной представляется работа по возрождению фольклора, которую проводит оркестр им.И.Жиновича в содружестве с белорусскими композиторами. В свою очередь авторы предлагают новые сочинения, уделяя большое внимание к фольклорному наследию в этом коллективе. В итоге репертуар Национального оркестра обогатился такими произведениями, как “Фантазия на две белорусские темы” и “Концерт для цимбал с оркестром” Е.Глебова, циклом белорусских танцев (“Крыжачок”, “Юрочка”, “Лянок”) А.Мдивани, сюитой “Батлейка” В.Помозова и др.

Дальнейшее включение в репертуар оркестров и ансамблей цимбалистов произведений, основанных на фольклоре, способствовало бы сохранению национальных инструментов, образцов инструментального фольклора всех регионов респуб-

лики, освоению характерных народных исполнительских традиций. Использование фольклора обогащает музыкальную культуру Беларуси этнической музыкой. Поэтому очень действенными в этом направлении были бы детальное знакомство руководителей оркестровых коллективов республики с подобными партитурами, постижение разнообразных принципов обработки фольклорной музыки, а также самостоятельное осмысление традиционного и современного музыкального фольклора тех регионов, где существуют ансамбли и оркестры белорусских народных инструментов.

Освоение традиционного инструментального фольклора самостоятельными музыкантами придает их творческим связям с академическим оркестром новый смысл, так как народные коллективы сами могут быть своеобразной творческой лабораторией для профессиональных. В результате и те, и другие получают возможность исполнять не нивелированные обработки белорусской музыки, а оригинальные и неповторимые местные наигрыши с присущими только им особенностями как в мелодическом, ритмическом, так и в инструментальном отношениях. Именно такие взаимосвязи между профессиональными и самостоятельными оркестрами белорусских народных инструментов и в дальнейшем могут способствовать возрождению и сохранению белорусского инструментального фольклора в средних и высших учебных заведениях искусства и культуры.

Хранителем и популяризатором народного творчества Беларуси является фольклорно-хореографический ансамбль “Харошкі”, созданный в 1974 г. под руководством главного балетмейстера ансамбля, заслуженной артистки БССР В.Гаевой. За прошедшие годы коллектив показал зрителям высокохудожественные произведения народной хореографии фольклорной традиции. Это распространенные танцы “Крыжачок”, “Лявоніха”, “Бульба”, полька “Трасуха” и хореографические сюиты.

В основном весь репертуар ансамбля построен на тематической основе фольклора, который пронизан национальным колоритом и самобытностью народов, живущих на территории Беларуси. Достаточно вспомнить разнохарактерные польки, “Еврейскую сюиту”, “Полоцкую сюиту”, “Туровскую легенду” и др. Они созданы на сюжеты сказок и легенд с использованием фольклорных инструментальных наигрышей.

Инструментальная группа фольклорно-хореографического ансамбля “Харошкі” представляет собой ансамбль трюистой музыки большого состава (скрипки, цимбалы, флейта, гармоника, баян, бубен, контрабас). Это тот самый состав народного инструментального ансамбля, о котором говорилось выше, только состав с сугубо танцевальным репертуаром. Ансамблем накоплен очень большой танцевальный репертуар, обработанный музыкантами этого ансамбля. Их обработки можно часто слышать в самодеятельных коллективах как в сопровождении танцев, так и в инструментальном исполнении. Произведения ансамбля также используются и в учебных целях, и для исполнения в концертных выступлениях. Студентка Белорусского государственного университета культуры Н.Боборыкина (кафедра народно-инструментального творчества) проходила в 1995 г. творческую практику в этом ансамбле, где она обработала и инструментовала “Фантазию на еврейские темы”. Затем это произведение было включено в учебный процесс в ансамбле “Беларускія ўзоры”. И подобных примеров немало.

Следует отметить, что в советское время самодеятельные коллективы увлекались репертуаром эстрадно-развлекательных ансамблей и оркестров. Однако в настоящее время молодежь вновь почувствовала вкус и тягу к традиционным народным музыкальным инструментам, к ансамблям современного типа, сохраняющим фольклорные традиции.

Известно, что в художественной практике инструментальный репертуар базируется на танцевальных и песенных мелодиях. В данном случае в качестве примера можно назвать ансамбль белорусской песни “Бяседа” под руководством Л.К.Захлевногo. В этом ансамбле репертуар состоит главным образом из авторских и народных песен. Таков же принцип подбора репертуара и в учебных ансамблях, и это способствует подготовке студентов к практической деятельности в качестве руководителей ансамблей или оркестров белорусских народных инструментов.

Взаимосвязь профессионального коллектива Государственного ансамбля народной музыки “Свята” с самодеятельными и учебными ансамблями особенно ярко проявляется в области освоения традиционного репертуара Гомельской, Могилевской, Брестской областей. Кроме того, студенты пятого

курса БГУ культуры непосредственно проходят практику в ансамбле “Свята”. В процессе практики они знакомятся с репертуаром ансамбля, особенностями построения его программ.

Сюиты и композиции, исполняемые этим ансамблем, созданы на основе популярной народной музыки и песен. Еще, к счастью, живы некоторые старейшие народные исполнители этих произведений. Многие номера программы имеют своих информаторов, которые могут отметить соответствие стиля исполнения оркестром аутентичному, народному. Кадриль Литвинчука, составленная из пяти колен (частей), записана от 96-летнего скрипача-самоучки Литвинчука. Кадриль Япужны также состоит из пяти частей. В программе ансамбля звучит пятая часть этой кадрили, которая называется “Галоп”. Информатор – скрипач-самоучка Япужна.

Основная манера музицирования в ансамбле – бинарная. С одной стороны, в большой степени присутствуют аутентичность в исполнении, а с другой – расшифровка записей и обработка их, аранжировки мелодий делаются в народном плане, исполняются произведения по нотам (или вариантно). При освоении аутентичной игры того или иного региона Беларуси ансамблисты учитывают особенности музыкального языка, характерные для данной местности: гармонию, подголосочную полифонию, мелизматику, вариантное развитие (черты импровизации), особенности тембровых красок.

Первая программа ансамбля “Свята” была основана на произведениях аутентичного традиционного фольклора и состояла из двух отделений.

Во второй программе условно можно выделить три части: 1-я часть – приветствие, яркие концертные номера; 2-я часть – лирически вокальные, инструментальные номера; 3-я часть – финал, популярные песни, шуточные композиции. Такая программа требовала единого драматического развития в одном отделении.

Третья программа построена в сюитной форме, здесь присутствуют черты рапсодийности. Программа составлена из блоков, которые имеют сквозное развитие.

Показ первой программы ансамбля “Свята” состоялся 19 ноября 1984 г. Особенность ее в том, что в первое отделение вошли яркие образцы старинной белорусской музыки, в том

числе кадрили Япухны, Литвинчука, Сивчука, польки, музыка Ивановского и Витебского районов, старинные белорусские песни, баллады.

Большой интерес и ценность представляет первое отделение первой программы. Художественный руководитель В.А.Куприяненко мастерски точно и последовательно выполнил основную задачу ансамбля в плане звучания аутентичной музыки. Отдельные номера программы, такие, например, как кадрили, стародавние польки, были исполнены в той тональности, в какой записаны от информаторов.

Второе отделение первой программы посвящалось празднику в деревне. Центральное место занимали шуточные песни, белорусские танцы, песни-шлягеры. Обращает на себя внимание шуточная вокально-хореографическая композиция “Каханачка”, где поют и танцуют вокалисты.

Интересна композиция “Вяселле”, созданная на основе музыки и песен Могилевщины. В ней участвуют все артисты ансамбля, каждый исполняет свою роль. Эта композиция состоит из отдельных ярких концертных номеров. В начале композиции звучит соло женского голоса “Ой, у двары” в сопровождении дуды. Потом выходят музыканты и исполняют приветственный марш, под музыку которого выходят танцоры и остальные вокалисты и поздравляют друг друга. Исполняются шуточные песни, свадебные польки, на сцене постоянно находятся все артисты, они инсценируют песни, танцуют под музыку, вокальные номера чередуются с инструментальными и хореографическими. Заканчивается композиция “Вяселле” финальной полькой, где веселится вся деревня (здесь демонстрируются сбор денег на каравай, танцы молодых, сватов и др.).

Второе отделение контрастно первому не только по сюжетному смыслу, музыке, режиссуре, но и в отношении национальных костюмов, которые, безусловно, имеют художественно-драматургическое значение в программе.

Большой интерес вызывает исполнение второй программы, которая построена по принципу постепенного и непрерывного драматического развития с общим объемом времени звучания концерта – полтора часа. Особенность этой программы в том, что почти каждый номер имеет свое название и объявляется ведущим. Сама форма такого концерта известна, но в данном

случае возникают новые исполнительские задачи для каждого артиста ансамбля независимо от того, музыкант он, вокалист или танцор. Всем необходимо активно участвовать в сценическом действии.

Еще одна особенность этой программы заключается в объединении старинных традиционно-фольклорных номеров (из первой программы) с современными шутивными, шлягерными песнями, танцами в одном отделении концерта.

Кроме исполняемых номеров, таких как композиция “Вяселле”, шутовая композиция “Каханачка” и других, появились и новые, интересные по содержанию номера. В числе их музыкально-хореографический номер “Лапці”, инструментально-вокальный номер “Страданне” на музыку старинных полек. Они построены в форме частушек, вокалисты, исполняющие их, танцуют вместе с танцорами.

Композиция “Лявоніха” исполняется в конце программы с участием всех артистов ансамбля, а финал этой композиции сопровождается танцевальной полькой, где танцуют и музыканты, и певцы, и танцоры. Этот номер имеет особенный успех у зрителей.

Созданная в настоящее время программа условно делится на определенные блоки. Каждый блок включает несколько концертных номеров, имеет определенное сюжетное развитие. Программа проходит почти без остановок, на одном дыхании, развитие идет по нарастающей. Сегодняшняя программа ансамбля “Свята” является своеобразным образцом для ансамблей синтетического типа, где артисты владеют и хореографией, и игрой на музыкальных инструментах на высоком профессиональном уровне. Здесь традиционная белорусская музыка: сюита “Ляхавіцкія полькі”, народная музыка Рудабелки, сюита из народной музыки Ивановского района, “Палескі вальс”. Однако доминантой программы являются композиции на основе популярной народной музыки и популярных песен, которые сразу воспринимаются всеми присутствующими благодаря острой шутке исполнителей, мелодической яркости музыкальных произведений. Лирические народные песни контрастируют с шуточными, веселыми номерами.

Среди многих интересных песен следует отметить лирическую песню для женского голоса “Пасею гурочкі”. После всту-

пления цимбал звучит окарина, которая вместе с женским голосом проводит главную тему песни. Очень интересное сопровождение ансамбля: цимбалы и окарина исполняют аккомпанемент, вступление кларнета в третьем куплете придает взволнованность. Эту лирическую песню сменяет виртуозный инструментальный номер “Галоп” – финальная часть старинной кадрили, где соло ведут то скрипка, то флейта, то дудочка или баян, цимбалы.

В.А.Куприяненко придает большое значение гармонике как народному инструменту. Она занимает главное место в ансамбле, несмотря на то, что каждый народный инструмент в тембрально-акустическом отношении незаменим в коллективном исполнительстве. Руководитель ансамбля в совершенстве владеет технико-исполнительским мастерством. По инициативе автора данной работы в 1992 г. в учебный план БГУ культуры был включен курс двухгодичного обучения игре на гармонике. В.А.Куприяненко в педагогической практике использует свои исполнительские приемы игры на гармонике, включая в программу наигрыши Гомельской и Могилевской областей. На этой основе он создал целостную традиционную систему народно-гармонной артикуляции, которая успешно применяется в учебном процессе кафедры народно-инструментального творчества БГУ культуры. Им впервые создан секстет гармонистов.

Активное воздействие на самодеятельные коллективы оказывают профессиональное народное исполнительство и современные технические средства. Самодеятельные коллективы с большим желанием осваивают приемы эстрадного выступления. Некоторые ансамбли (например, “Гуды”) практикуют соло в духе импровизационного джаза. В исполнении ансамбля “Стары Ольса” активизированы средства звукозаписи. Взаимодействие современной эстрадной и традиционной народной музыки сказалось и на введении в состав ансамблей триостой музыки традиционных фольклорных инструментов (труба, дуда, гусли, цитра и др.), ранее не востребованных в самодеятельных ансамблях. Во многих регионах республики часто встречаются в репертуаре самодеятельных коллективов традиционные песни, вальсы, польки, танцы в современной обработке. Например, в репертуаре ансамбля “Мірскія музыкі” более 100 народных произведений.

Влияние народно-профессионального искусства на самодеятельное творчество осуществляется в самых разнообразных формах и самыми разнообразными средствами. Например, под воздействием профессиональных коллективов расширяется жанровый спектр произведений. Национальный оркестр народных инструментов им.И.Жиновича и некоторые самодеятельные коллективы способствовали введению в сольное музицирование на дудке ряда приемов, идущих от оркестровой игры.

Заметное воздействие на самодеятельные коллективы оказывает расширение сети средних и высших учебных заведений культуры. С одной стороны, увеличение числа профессиональных музыкантов – это положительное явление. Оно эффективно сказывается на развитии самодеятельного творчества. Но, с другой, музыканты с профессиональным образованием, как правило, слабо владеют народной манерой исполнения. Поэтому в учебных заведениях на отделениях народного исполнительства стали уделять серьезное внимание народной стилистике. Преподаватели и студенты держат тесную связь с ансамблями, оркестрами народных инструментов, где постоянно культивируются бесписьменная форма обучения музыкантов, импровизация и др.

Кроме указанных контактов между профессиональными и любительскими коллективами, следует иметь в виду контакты, связанные с трансформацией фольклорных произведений в жанре народно-инструментального искусства. На основе произведений фольклорной традиции в художественной практике существуют три основные направления трансформации. Первое направление связано с живым бытованием в сельской местности оригинальных фольклорных произведений или с частичным изменением основы их регионального происхождения. Для второго направления характерна художественная обработка произведений фольклорной ориентации, при которой остается неизменной первооснова традиционного фольклора. Третье направление определяется учеными В.Е.Гусевым [85], Ю.М.Чурко [317] и другими как стилизация, создание авторского произведения, сохраняющего и развивающего народные традиции.

Таким образом, взаимодействие профессиональных, самодеятельных и учебных коллективов разнообразно и эффективно. Несомненно, что это взаимодействие предполагает высоко-

квалифицированную подготовку кадров. Учебные коллективы – одна из форм этой подготовки. Именно здесь учатся мастерству будущие руководители самостоятельных и профессиональных ансамблей и оркестров.

3.3. Традиции и новации в работе студенческой научно-творческой лаборатории народно-инструментального ансамбля “Беларускія ўзоры”

Инструментальное исполнительство на белорусских народных музыкальных инструментах в современный период получило широкое распространение как на профессиональной основе, так и в художественной самостоятельности. Ежегодно проводимые смотры и фестивали художественной самостоятельности (от районных до республиканских), конкурсы исполнителей-профессионалов отражают высокий уровень исполнительства на народных инструментах. Участникам оркестров и ансамблей доступны не только произведения народного творчества в концертных обработках, но и лучшие образцы отечественной и зарубежной музыкальной классики, произведения белорусских композиторов, современные эстрадные мелодии. Выпускникам вузов культуры, как показала практика, приходится работать с ансамблями народных инструментов разных составов. Очень важно совершенствовать методику обучения и организации работы оркестровых и ансамблевых коллективов. И если вопросы методики работы с оркестром относительно освещены в методической литературе, то по работе с ансамблями народных инструментов такой литературы практически нет. Поэтому считаем целесообразным показать воспитание навыков ансамблевого исполнительства, тембрально-акустические особенности ансамблей народных инструментов, их концертно-исполнительскую деятельность и репертуар на примере ансамбля “Беларускія ўзоры”. Это учебный ансамбль, в работе которого объединяются цели образования, апробация научных идей в области народно-инструментальной музыки и решение задач музыкального исполнительства.

Функционирование учебных народных ансамблей и их роль в подготовке кадров руководителей коллективов народной музыки частично освещались в разных аспектах. Наиболее интересны в этом плане работы “Мастацкая творчасць: універсітэцкая падрыхтоўка кадраў” Н.Л.Кузьминича [155], “Народная інструментальная культура Беларускага Паазер’я” А.В.Скоробогатченко [285], “Работа в классе ансамбля” В.М.Зеленина [114], “Основы ансамблевой техники” А.Готлиба [79], “Квартетное искусство: проблемы исполнительства и педагогики” Р.Р.Давидян [90].

Мы попытаемся проанализировать деятельность студенческой научно-творческой лаборатории народно-инструментального ансамбля “Беларускія ўзоры”, чтобы показать ее роль в воспитании молодых музыкантов. Основное внимание уделим мало разработанным в литературе аспектам. Прежде всего мы имеем в виду темброво-акустическое исполнительство.

Ансамблевое музицирование на народных инструментах имеет ряд специфических черт, отличающих его как от сольного исполнительства, так и от игры в оркестре. Оно в значительной степени даже противостоит им, так как и сольное, и оркестровое исполнительство – это творчество одной личности (исполнителя) или доминирование одной личности (дирижера). Игра же в камерных и других смешанных ансамблях построена на совершенно ином принципе – сотворчестве и взаимном соподчинении разных индивидуальностей. Такое сочетание общих музыкально-исполнительских задач со своеобразным, специфическим преломлением в конкретной практике предъявляет большие требования и к преподавателю данной дисциплины, и к студентам.

Подлинное ансамблевое музицирование возможно лишь при условии соблюдения основных закономерностей творческой работы ансамбля, при правильном понимании исторически сложившихся в нем традиций. Ансамбль – это целостное сочетание творческих индивидуальностей. Постоянное, напряженное творческое внимание к своим партнерам необыкновенно активно развивает у членов ансамбля своеобразное ощущение единого художественного организма, в котором органично сочетаются способности улавливать, воспринимать не только музыкальные намерения, но и, что не менее важно, чисто пси-



*Ансамбль народных инструментов “Беларускія ўзоры”.
Художественный руководитель Г.С.Мишуров*

хологические импульсы, которыми пронизана, насыщена атмосфера внутри ансамбля во время процесса исполнения.

Мы согласны с мнением Д.Благого о том, что обучение в классе ансамбля преследует две цели. “Первая из них – более узкая и специальная: научиться искусству совместного камерного музицирования. Вторая же – более общая и широкая, – связанная со всем ценным и полезным, что дает данная форма исполнительской практики” [36, с.11]. Это сказано в отношении ансамблей, состоящих из классических инструментов, которые имеют большой оригинальный репертуар, богатые исполнительские традиции. Перед ансамблями народных инструментов стоит, кроме того, еще одна очень важная задача – собрать и зафиксировать оригинальные произведения народного творчества, сделать их обработку, а затем профессиональную аранжировку с сохранением национального колорита.

Современные естественно протекающие процессы профессионализации фольклорных и фольклоризации академических форм музыкального исполнительства, с одной стороны, способствуют их взаимообогащению, а с другой – они могут вызвать искажения сложных механизмов художественной стилизации и исполнительской интерпретации музыкального фольклора на качественно ином, вторичном уровне его функционирования. Самосовершенствуясь и развиваясь, учитывая и творчески осваивая новые условия бытования народного музыкального исполнительства в современном обществе, народно-инструментальный ансамбль сохраняет за собой функцию характернейшей и определяющей составной части всего современного музыкально-художественного процесса в Беларуси.

Инструментальный ансамбль может состоять из одной (унисон) или нескольких ансамблевых партий, может объединять звучание одинаковых типовых или разнородных инструментов.

Каждый из музыкантов ансамбля, тесно взаимодействуя с партнерами во время исполнения, должен стремиться к созданию единого, глубокого и художественно выразительного образа музыкального произведения.

Как и в оркестре, в инструментальном ансамбле учитывается количественное и качественное соотношение музыкантов. По существу инструментальный ансамбль представляет собой творческое объединение солистов. Отсюда и определенные сложности, и одновременно преимущества. Сложности заключаются в объединении творческих индивидуальностей исполнителей, преимущества – в большой технической подвижности, больших возможностях для нюансировки, выразительности и красочности звучания.

В ансамбле в отличие от оркестра обычно отсутствует принцип дублирования партий, что обуславливает большую ответственность каждого участника. Ансамблю присущи свои, характерные особенности, специфический отбор средств выражения, принципы раскрытия содержания музыкального произведения.

Занятия в ансамбле способствуют совершенствованию исполнительского мастерства его участников, приносят им моральное и эстетическое удовлетворение от сопричастности с

миром искусства. Коллективность творчества, необходимость взаимопонимания создают в ансамбле особую обстановку товарищества. Здесь уместно вспомнить слова К.С.Станиславского, который подчеркивал: “Вы зависите от ваших товарищей, так же как они зависят от вас. Коллективное искусство создается только в атмосфере содружества и взаимной помощи” [296, с.326]. Так было сказано о театральном спектакле, но это относится и к ансамблю. Необходимо отметить особую значимость ансамблевого творчества и в комплексном воспитании его участников, в формировании у них музыкального мышления, эстетического вкуса, нравственности, в целом личности.

Все сказанное в полной мере относится к работе студенческой научно-творческой лаборатории народно-инструментального ансамбля “Беларускія ўзоры”, который был создан в 1994 г. на кафедре народно-инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры и функционирует под руководством автора данной работы.

Для рассматриваемого ансамбля характерна высокая исполнительская техника, независимо от сложности музыкального произведения.

Экспериментальный состав ансамбля “Беларускія ўзоры” включает две скрипки, двое цимбал, флейту, виолончель, три баяна, гармонику, смычковый контрабас, шумовые и ударные инструменты. Все перечисленные белорусские инструменты обычно входят в состав различных видов малочисленных ансамблей. Ансамбль народных инструментов “Беларускія ўзоры” относится к увеличенному составу. Увеличение числа инструментов в ансамбле привело к значительному усилению мощности звучания, выразительности исполняемой народной музыки.

При таком составе ансамбля следует четко учитывать музыкальные тембры инструментов. Исходя из этого, в подобном составе очень важно иметь в виду тембральное соотношение между инструментами ансамбля. Мы создали такой состав, где звучание всех инструментов ровное, приятное, мягкое, резко не выделяются те или иные инструменты в общем звучании партитуры. Представим себе одновременное тремоло на домре и балалайке. В таком сочетании несколько более жесткий тембр

домры почти вытеснит из восприятия слушателя тембр балалайки. В качестве органического сочетания двух контрастных по тембру инструментов можно назвать баян и виолончель; цимбалы и скрипку с баяном; цимбалы и флейту. Такое оптимальное тембральное объединение инструментов следует учитывать при аранжировке произведения для народно-инструментального ансамбля.

Особенно важно обратить внимание на сочетание скрипки и баяна. Более развитым в стилистическом отношении представляется исполнение струнного трио в ансамбле, состоящем из двух скрипок и виолончели или контрабаса для создания ритмико-гармонического фона.

Если обратиться к традиционным ансамблям, состоящим из трех, четырех инструментов (например, две скрипки, флейта, контрабас), то обычно первая скрипка озвучивает основную мелодию, а вторая скрипка играет роль аккомпанемента. Однако в современном ансамбле указанного состава солирующие партии может вести буквально каждый инструмент: скрипка, флейта, цимбалы, баян и др. Эти же инструменты могут выполнять аккомпанирующую функцию. Ярким примером может служить произведение белорусского композитора Н.Щеглова “Экспромт”, написанное в 1943 г., которое исполняет ансамбль “Беларускія ўзоры” (приложение 1).

Судьба этого композитора сложна и драматична. Во время Великой Отечественной войны Н.Щеглов находился в оккупированном Минске и работал в радиокомитете в качестве руководителя хора. В послевоенные годы весь коллектив радиокомитета, в том числе и он, стали считаться предателями Родины. И только недавно, в 90-е годы, они все были реабилитированы.

Сочинение Н.Щеглова “Экспромт” впитало народные традиции. Оно отражает то трагическое военное время, когда по земле Беларуси были разлиты печаль и скорбь ее народа. Финал сочинения построен на жизнеутверждающих интонациях звуковой палитры. Давая профессиональную оценку данному произведению, отметим, что его правомерно отнести к народным эпическим сочинениям военного времени.

В репертуаре ансамбля значительное место занимают концертные обработки народных мелодий белорусскими и рус-

скими композиторами. В их числе А.А.Цыганков, В.Ф.Гридин, А.А.Тимошенко, Е.П.Дербенко, Н.В.Сирота и др. Произведения этих авторов широко используются студентами по инструментровке, несмотря на их сложность.

Исполнительская практика ансамбля показывает, что фольклор, сохраняя свои глубинные пласты, в то же время видоизменяется в определенных жанровых разновидностях. Ярким примером в данном плане может служить белорусская народная песня “Перапёлачка”. Ее обрабатывали многие композиторы и народные исполнители. Но самая оригинальная обработка сделана В.В.Кузнецовым. После каденции баяна исполняется главная тема песни, а затем следует вариационная форма на ее мелодию. Автору удалось с абсолютной точностью создать музыкальную имитацию полета перепелочки во всех его вариациях. Однако в сопровождении ансамбля главную роль играет тембровое звучание инструментов, исполняющих основную тему. При этом скрипки и флейта исполняют тему, а баян солирует вариации. Оригинальность ансамбля заключается в том, что три баяна могут исполнять соло, аккомпанемент, а также выполнять функцию духовых инструментов – кларнета, гобоя, флейты.

В репертуар ансамбля включена «Фантазія на беларускую народную песню “Чаму ж мне не пець?”» композитора А.Клеванца. Он инструментовал песню для домрово-балалаечного ансамбля народных инструментов, а мы ее переложили для ансамбля белорусских народных инструментов. Оказалось, что в ансамбле в тембровом отношении произведение прозвучало гораздо интереснее, тесситурно богаче. В нем проявились своеобразные стилевые особенности и эстрадно-джазовая манера исполнения. Скрипки и баяны выполняют синкопирующие эпизоды с добавлением глissандо, а ударные инструменты с виолончелью обогащают ритмическое движение. В приложении 2 даны наиболее интересные фрагменты из партитуры этого произведения.

Композитор В.Коньшин написал для хореографического коллектива музыку к белорусскому народному танцу “Верабей” (обработку для двух баянов сделал А.А.Стрельчонок). Своеобразные народные темы этого танца привлекли внимание руководителя ансамбля с точки зрения

мелодики и гармонии. Оригинальность локальных тем сочинения связана с его танцевальным характером. Все это давало возможность рассчитывать на удачное художественно-выразительное звучание названного произведения.

Руководитель ансамбля при инструментровке пьесы стремился, с одной стороны, придать ей концертность, а с другой – оригинальность и доступность. Именно эти достоинства произведения способствуют тому, что оно может быть включено в репертуар любительских и профессиональных ансамблей.

В первой цифре главная тема звучит очень легко, изящно, в достаточно подвижном темпе, если произведение исполняется как инструментальная пьеса. Однако для танцевального коллектива темп дается иной, с учетом трактовки балетмейстера. В вариационном развитии музыкального материала тема популярной мелодии постепенно видоизменяется мелодически и ритмически. Оригинальное развитие получила цифра 2а, она изложена вариационно синкопированными аккордами. В цифрах 3 и 3а интересно изложение материала в тембральном отношении. Скрипки и виолончель ведут побочную мелодию вместе с баяном. Одновременно этот же аккомпанемент исполняет и флейта.

Программу в экспериментальном ансамбле “Беларускія ўзоры” можно разделить как бы на три обобщающих блока. Первый блок относится к концертным обработкам белорусских народных песен и танцев. Все инструментовки и переложения с оркестровой партитуры для ансамбля выполнены студентами четвертого и пятого курсов под непосредственным наблюдением руководителя ансамбля. Озвучивание партитуры выполняется студентами в процессе учебных занятий по классу ансамбля. Здесь проверяются различные варианты инструментовки по звучанию той или иной партии с учетом подбора звукового тембра. Занятия в экспериментальной лаборатории развивают у студентов умение соединять в своем внутреннем слышании звучание двух ансамблевых инструментов, которые должны отличаться друг от друга по тембру, поскольку тембры родственных инструментов могут слиться в восприятии слушателя как бы в единый тембр.

Второй блок концертной программы ансамбля состоит из обработок цыганских мелодий. Цыганские напевы широко из-

вестны на территории многих государств, в том числе и в Беларуси. Не случайно историко-географические источники свидетельствуют о бытовании организованных, постоянно закрепленных цыганских ансамблей на Полесье и в других регионах [323, с.76]. В их состав входят такие музыкальные инструменты, как скрипка, цимбалы, варган, гитара, бубен. Такой состав наделен разнообразными тембральными красками. Он способен передать мелодико-гармоническую красоту не только народной цыганской мелодии, но и мелодии белорусской песни и танца. Звучание отличается такими качествами, как мягкость, певучесть, ровность, исключительная техническая подвижность, большой диапазон, чрезвычайное богатство звуковых красок, приобретаемых благодаря применению разных приемов исполнительства.

Скрипка традиционно была всегда ведущим инструментом в любых составах народного белорусского ансамбля как в тембровом, так в техническом и музыкальном отношениях. Учитывая отмеченное ее совершенство, не случайно композиторы-классики часто обращались к этому инструменту и сочинили немало выдающихся скрипичных произведений. Так, например, известный композитор П.Сарасате обработал в вариационной форме произведения “Цыганские напевы” и “Навара” (соло для скрипки в сопровождении фортепиано или оркестра). Талантливая транскрипция композитора прозвучала повсеместно на сценах Западной и Центральной Европы и стала классическим шедевром. Классики часто использовали в своих сочинениях цыганские мелодии и создавали неповторимые скрипичные произведения, отражающие яркое интонационно-тембровое единение с целью создания образно-тематической структуры произведения, эмоционально выражающего внутреннее состояние души человека.

В этой связи можно обратиться к сочинению талантливого современного композитора и исполнителя своих авторских произведений В.Ф.Гридина, который создал широко известное произведение “Цыганская рапсодия” (соло для баяна с оркестром русских народных инструментов). Это произведение по праву можно считать вершиной творчества В.Ф.Гридина.

Автор данной работы сделал переложение этого произведения для ансамбля белорусских народных инструментов с

учетом исполнительских особенностей ансамбля, которым он руководит. При этом все интересные, самые совершенные в техническом отношении фрагменты сохранились. Музыкальный анализ произведения свидетельствует о высокоразвитой интерпретации, начиная со вступительной каденции, где уже отражены интонации цыганской темы. Особенность первой цифры заключается в том, что начинается типичный цыганский “выход” в усложненном аккордовом изложении, в сдержанном, тем не менее несколько свободном темпе в сопровождении всего ансамбля. В другой цифре также имитируется “выход”, только уже в вариационном изложении в более подвижном темпе на ачелерандо. Особенной оригинальностью отличается разработка темы. Ее исполняет весь состав ансамбля, изображая звучанием пляску в очень быстром темпе на новом тематическом материале.

Исполнение данного произведения помогает понять участникам ансамбля, что различные тембровые сочетания прежде всего зависят от музыкальной интуиции руководителя ансамбля и его творческого воображения. Выбор произведения для нашего состава оказался удачным, и на концертной эстраде он всегда имеет большой успех. Практика показала, что именно в таком составе ансамбля хорошо звучат любые цыганские мелодии.

Удачно вошла в репертуар ансамбля цыганская народная песня “Мардзяндзя”, обработанная известным композитором и популярным исполнителем-домристом А.А.Цыганковым. Его концертные обработки исполнители народного жанра часто включают в свой репертуар. Они интересны не только для солистов народных инструментов, но и для оркестровых и ансамблевых коллективов. Инструментовка, сделанная для нашего состава, всегда вызывает у слушателей эмоциональный отклик.

Еще один блок концертной программы ансамбля народных инструментов “Беларускія ўзоры” состоит из романсов русских классиков, которые обработаны современными композиторами и исполнителями народно-музыкального искусства. Для романса характерна строфическая форма с припевом. В XVIII–XIX вв. романс приобрел широкое распространение в

Европе и обозначал сентиментальную городскую, преимущественно любовную, песню.

Руководитель ансамбля при составлении репертуара учитывал “чувствительность” мелодии романса и его типичное “гитарное”, аккордовое или “арфное” арпеджированное сопровождение, основное назначение которого заключается в тональной поддержке пения. Именно арпеджированные приемы и сама мелодическая тема по тембру совпадают с составом ансамбля “Беларускія ўзоры”, где цимбалы оригинально имитируют гитарные приемы, а скрипки с виолончелью ведут главную тему романса.

В качестве примера можно привести “Парафраз на темы старинных романсов” в обработке В.Н.Городовской. Вступление звучит свободно. Первые два такта начинают две скрипки, затем – выдержанная педаль третьего баяна совместно с флейтой, и на третьей доле второго такта вступают цимбалы, первые цимбалы исполняют каденцию. Затем повторяется такой же фрагмент несколько в измененном виде. Первую цифру исполняют цимбалы – главную тему романса “Очи черные” на фоне аккордового изложения в сопровождении контрабаса. Следует обратить внимание, насколько точно подобраны инструменты по звучанию смешанного тембра для проведения главной темы. Во второй цифре главную тему исполняют скрипки, у цимбал идет тема в вариационном изложении на фоне первого и второго баянов. В третьей цифре тему продолжают вести скрипки, а первый баян исполняет вариацию на главную тему в подвижном темпе. Далее идет разработка тем двух романсов, как бы переходящих из одной темы в другую. Заканчивается исполнение произведений драматическим финалом в медленном темпе, после чего звучит кода в очень быстром темпе. В этом произведении важно выявить контрастные тембровые пласты. Надо определить смешанные тембры в различных цифрах между скрипками и цимбалами, баянами и цимбалами, флейтой и виолончелью — и показать светлое звучание смешанных тембров (приложение 3).

Творческий облик любого музыкального коллектива и его общественная значимость характеризуются не только качеством исполнения, но и художественным уровнем исполняемого

репертуара. Умело составленный репертуар в значительной степени определяет успех всей работы.

Занимаясь отбором концертного репертуара, руководитель должен ясно представлять его важность в художественно-эстетическом воспитании не только участников руководимого им коллектива, но и аудитории слушателей. Отсюда первым и главным требованием, предъявляемым к музыкальному произведению, включенному в репертуар, является его высокое художественное качество. Репертуарные произведения должны способствовать художественному развитию коллектива, эмоциональному обогащению, воспитанию эстетического вкуса как у исполнителей, так и у слушателей.

Вторым необходимым требованием, предъявляемым к репертуару, является доступность музыкального произведения для исполнения данным ансамблем. Доступность связана как с техническими возможностями ансамбля в целом и отдельных исполнителей, так и с уровнем музыкального восприятия ими содержания произведения.

Формируя репертуар для ансамбля, мы обязательно стремимся к тому, чтобы каждое новое произведение способствовало дальнейшему творческому росту ансамбля и представляло собой новую ступень в повышении музыкального уровня коллектива, в развитии технических и музыкально-слуховых навыков исполнителей.

Цель работы коллектива над музыкальным произведением – исполнение его в концерте, поэтому в репертуар включаются произведения с учетом возможности использования их в тех или иных концертных выступлениях. Наряду с этим в репертуар включаются пьесы, предназначенные для решения определенных учебных задач. В качестве учебного репертуара, предназначенного для воспитания навыков ансамблевого исполнительства, должны служить упражнения и пьесы, проверенные в педагогической практике и рекомендованные методической литературой. По мере совершенствования исполнительских навыков у участников инструментального ансамбля учебный репертуар все более вытесняется концертным. Возникающие в дальнейшем те или иные учебные задачи решаются в процессе работы над концертными произведениями.

Нередко сами исполнители ансамбля предлагают включить в репертуар понравившиеся им произведения. В этом случае мы учитываем заинтересованность участников ансамбля, однако всегда необходимо помнить, что репертуар должен служить действенным средством воспитания серьезных музыкальных интересов и хорошего музыкального вкуса.

При всем разнообразии репертуара, доступного для исполнения на народных инструментах, основу его, естественно, составляют народная музыка, обработки народных песен и танцев. Однако только этим пластом музыкальной культуры нельзя ограничиваться, и, кроме народной музыки, репертуар должен включать русскую и зарубежную классику, обработки песен и танцев народов разных стран.

Действенным средством воспитания серьезных музыкальных интересов и формирования высокого художественного вкуса являются произведения русских классиков: М.И.Глинки, П.И.Чайковского, А.П.Бородина, М.П.Мусоргского, Н.А.Римского-Корсакова и др. Однако, включая в репертуар то или иное классическое произведение, следует выяснять, не нарушаются ли стиль, характер и содержание произведения при переложении, достаточными ли средствами обладает ансамбль для передачи авторского замысла и органичного звукового воплощения, готов ли вообще коллектив на данном этапе к работе над такими произведениями. Известно, что далеко не каждое классическое произведение может прозвучать на белорусских народных инструментах. Поэтому при подборе репертуара и особенно при аранжировке классического произведения мы должны быть объективными и предельно внимательными.

При выборе репертуара учебного ансамбля следует включать в него пьесы, которые, в первую очередь, помогают учащимся овладеть тем, чего недостает им в ансамблевом мастерстве. Одновременно надо работать и над произведениями, позволяющими студентам эффективно развивать то, что уже приобретено ими в процессе овладения формой совместного музицирования. По возможности надо выбирать сочинения, которые способны увлечь участников ансамбля и, тем более, не вызвать у кого-либо из них активного внутреннего протеста.

Следует отметить, что оригинальных сочинений для такого состава ансамбля, как “Беларускія ўзоры”, в требуемой аран-

жировке просто нет. Принципиально важно, что данный состав впервые создан в Беларуси с ориентацией на определенный репертуар, который необходим именно такому ансамблю в музыкальном и темброво-акустическом отношениях. Каждое произведение имеет к тому же особый, неповторимый колорит звучания, свойственный только ему мир тембровых красок.

Своеобразным методическим центром по распространению и обеспечению репертуаром оркестровых и ансамблевых коллективов художественной самодеятельности, коллективов средних и высших учебных заведений Беларуси является Национальный академический оркестр народных инструментов им.И.Жиновича. Именно репертуар заслуженного артиста Республики Беларусь солиста оркестра А.Е.Крамко, обработки которого пользуются большим успехом у слушателей, широко использует ансамбль “Беларускія ўзоры”. Объясняется это тем, что А.Е.Крамко знает художественные возможности белорусских народных инструментов и традиций ансамблирования триострой музыки.

К затронутой проблеме тесно примыкает другая – воспитание у студентов навыков музицирования. Процесс изучения студентами произведения, как правило, состоит из тщательного разбора, затем длительного разучивания сочинения, преодоления содержащихся в нем технических трудностей, и лишь потом приходит очередь работы “над музыкой”. К этому времени восприятие уже утрачивает прежнюю свежесть, непосредственность и остроту, свойственные первоначальному знакомству с произведением. Многие выдающиеся педагоги-музыканты подчеркивали особую важность первых проигрываний незнакомого сочинения для создания базы собственной интерпретации. Играя в ансамбле, участники его в определенной степени свободны от длительной ремесленной работы, и поэтому они получают возможность сразу окунуться в сферу чисто музыкальных проблем, связанных с интерпретацией. С самого начала работы над произведением надо исходить из художественного содержания музыки. Отсюда вытекает следующее требование: ансамблевые партии не должны быть чрезмерно сложными. Определение оптимальной степени трудности осуществляется педагогом в каждом конкретном

случае. Выполнение данного условия способствует также изучению возможно большего числа произведений.

Составной частью работы в ансамбле является самостоятельная подготовка участников коллектива. Важность и необходимость ее часто недооценивается студентами. Между тем эта работа включает в качестве составных компонентов изучение каждым участником своей партии и сводные репетиции без педагога. В индивидуальном плане исполнители решают для себя все технические проблемы: выбор аппликатуры, преодоление технических трудностей, предварительный подбор регистров того или иного инструмента и др. На коллективных репетициях основное внимание уделяется распределению главного и второстепенного материала, динамическому балансу партии, единообразию артикуляции, интонации. Выясняются основные контуры замысла. Выучиваются наизусть партии. В свое время А.Б.Гольденвейзер, имевший огромный опыт сольной и ансамблевой игры, справедливо замечал, что никогда не следует учить наизусть произведение, которое будут играть в концерте по нотам.

Оба эти способа исполнения во многом противоположны, воспитывают различные навыки, влияют и на психологическую, и на техническую стороны исполнения. Они дают возможность для проявления студентами своей творческой фантазии и инициативы, для обмена мнениями. Возникающие дискуссии надо поощрять, умело направляя их в нужное русло.

Сводные репетиции возможны и в неполном составе. В этом случае появляются возможности для более внимательно вслушивания в звучание остальных голосов, более детальной их отделки. Решение же вопроса о последовательности и соотношении индивидуального и коллективного видов самостоятельной работы зависит от уровня мастерства членов ансамбля и от сложности исполняемых произведений.

Процесс совершенствования ансамблевого исполнения включает не только все фазы предварительной самостоятельной работы, но и проверку ее результатов, служащую одновременно практическому познанию конечной цели совместного музицирования. При этом имеются в виду не только концертная эстрада, но и обязательные для всех учащихся показы перед комиссией на экзаменах и зачетных вечерах. Психологические нюансы между этими двумя категориями выступлений,

безусловно, существуют, однако общие черты и задачи преобладают. Прежде всего это максимальная мобилизация внимания, концентрация творческих сил при исполнении произведения и выявлении своего отношения к нему, реализация всего приобретенного в предшествующей работе.

Исполнительская самопроверка должна производиться членами ансамбля самостоятельно и с участием педагога, а иногда и с привлечением (что также очень полезно) одного или нескольких слушателей, например товарищей по классу. Степень полезности таких исполнительских самопроверок зависит, прежде всего, от умения делать на их основе правильные выводы, касающиеся всей дальнейшей работы. В результате целостных проигрываний произведений потенциальные участники концерта получают возможность осознать слабые стороны своего исполнения, определить, на что следует обратить внимание при последующей подготовке к выступлению. Занятия в ансамбле «Беларускія ўзоры» помогают студенту выбирать самый оптимальный вариант озвученной партитуры.

Работа в ансамбле способствует раскрепощенности исполнителей, свободному их самовыражению в интерпретации исполняемого произведения. Творческую атмосферу в ансамбле призван поддерживать руководитель, благодаря чему более полно раскрываются потенциальные возможности участников ансамбля. Их индивидуальное мастерство, музыкальность, искусство ансамблевой игры.

При работе над произведением руководитель ансамбля обращает внимание на индивидуальное восприятие музыкального произведения каждым участником, так организует творческий процесс, чтобы успешно подготовить соответствующее авторскому замыслу коллективное исполнительство. Эта задача не проста, потому что творческий музыкальный процесс основан на единстве чувства и мысли, т.е. на единстве эмоционального и рационального начал применительно к индивидуальности каждого участника.

С исполнением музыкального произведения в концерте работа над ним не заканчивается. В дальнейшем продолжают совершенствоваться и обогащаться его художественной интерпретации. Именно поэтому хорошо исполняемая ансамблем пьеса не может являться законченным образцом, стереотипом,

так как участники экспериментального ансамбля постоянно ищут для нее новые исполнительские приемы.

Итак, ансамбль “Беларускія ўзоры” плодотворно влияет на профессиональную подготовку студентов в качестве руководителей ансамблей народных инструментов. Студенты теоретически и практически учатся инструментовке произведений разных жанров, обработке народных мелодий песен и танцев, манере исполнительства. В ансамбле осуществляется межпредметная взаимосвязь работы по инструментовке и работы в классе ансамбля. Эта взаимосвязь дает эффективные практические результаты. Первая их серьезная проверка перед началом самостоятельной работы происходит на выпускных государственных экзаменах.

3.4. Специфика и формы современной подготовки кадров народного инструментального творчества Беларуси

Важное место в деятельности учебных заведений культуры и искусства Беларуси занимает работа по подготовке кадров.

Одна из основных задач в этой области – подготовить не только профессионала — 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 знать задачи художественной самодеятельности Беларуси, воспитывать руководителей коллективов на национальных традициях, способствовать усовершенствованию музыкальных форм и различных жанров искусства Беларуси. Важность изучения фольклора в учебных заведениях обуславливается рядом причин.

Во-первых, развитие национального репертуара происходит на базе изучения народного творчества, благодаря сбору и обработке фольклорного материала местными композиторами и участниками любительского творчества. Использование му-

зыкального фольклора в коллективах художественной самодеятельности – явление закономерное.

В.И.Трамбичкая 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” [303, с.119]. Решение этой задачи требует введения в учебный процесс системного изучения устных форм усвоения народной музыки с учетом специфики, манеры исполнения на самобытных народных инструментах в разных регионах Беларуси. При этом следует учитывать, что региональное любительское творчество является основным хранителем и средством трансляции всей богатой сокровищницы национального искусства. Оно расширяет сферу бытования самобытного музыкального искусства, которое является бесценным достоянием белорусской национальной культуры.

Вместе с тем очень 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 гармоническое сочетание фольклора и современного искусства. Совершенно очевидно, что народное искусство ценно как базовое художественное наследие Беларуси. Освоение национальных традиций плодотворно в контексте всего 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 вузах культуры.

Первое направление связано с появлением новых музыкальных жанров в репертуаре художественной самодеятельности, которые обогатили музыкальную культуру Беларуси. Становление новых традиций в исполнительстве во многом преоб-

разовало систему художественных приемов и выразительных средств игры на инструментах.

Второе направление связано с такими жанрами этнической музыки, которые отчетливо сложились в начале XX века, 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 в том, что, например, приобщение к русской музыкальной культуре – академической и народной – вносит в любое национальное искусство высокий профессионализм. Но важными остаются всегда 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 весь исторический опыт человечества свидетельствует о том, что развитие культуры любого народа является результатом плодотворного взаимодействия и взаимодействия конкретных национальных традиций с культурой других народов.

Необходимо учитывать эти положения при подготовке кадров в училищах искусств и высших учебных заведениях культуры. Нам представляется одним из возможных решений на этом пути создание специального отделения белорусского народного творчества. Это уже сделано в некоторых училищах искусств Беларуси и в Белорусском государственном университете культуры.

Значительное место при подготовке национальных кадров должно быть отведено изучению музыкального фольклора, обычаев, национальных и региональных традиций, манер ис-

полнения. Изучение этого материала, умение с ним работать помогут выпускнику стать полноценным, высококвалифицированным специалистом. Естественно, преподаватели учебных заведений не должны игнорировать произведения классиков, а весь учебный процесс ограничивать только изучением музыкального народного творчества и составлять программу только с учетом национальных и региональных особенностей. Однако в учебной программе народно-инструментального, хорового отделений в учебных заведениях культуры и искусств главенствующими должны быть произведения народного творчества, сочинения национальных и зарубежных композиторов. В противном случае выпускники вузов, работая заведующими клубами и руководителями ансамблей, оркестров, не только не будут способствовать включению белорусских произведений в репертуар художественной самодеятельности, но иногда могут из-за непонимания роли национальных культурных традиций 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 для нее, используя в этих целях самобытные национальные традиции. Они также должны всемерно способствовать развитию и обогащению музыкальных форм и стилей жанров. Белорусский народный инструментальный 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–XXI веков – несомненное увеличение интереса к многообразным национальным культурам, в том числе к этнической музыке, национальным неповторимым музыкальным инструментам, к народному типу музыкального исполнительства, к белорусской трюистой 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 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 только музейными экспонатами, а для того, чтобы их возрождать, создавать современные копии, разумно использовать в научной, познавательной, художественной, просветительной и воспитательной деятельности. На специальных кафедрах изучения белорусских национальных музыкальных инструментов должно проходить на том же высоком уровне, на каком изучаются и осваиваются русские народные инструменты.

И, наконец, практическая деятельность студентов должна проходить в художественных коллективах. Для этого потребуются дополнительно создать, кроме общего хора и народного оркестра, вокальные группы, народные ансамбли, в состав которых войдут белорусские национальные инструменты, а в репертуар – традиционные, аутентичные и новые произведения композиторов Беларуси.

Для дальнейшего развития народного искусства необходимо создать при Белорусском государственном университете культуры профессиональный ансамбль народных инструментов, который мог бы стать пропагандистом лучших музыкальных и танцевальных традиций, а также служить практической базой для создания полноценного современного национального репертуара. Кроме того, на основе такого ансамбля может быть организована систематическая работа по подготовке кадров для любительского народно-инструментального творчества.

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, самостоятельного творчества является важнейшим направлением государственной культурной работы.

Другой эффективной формой подготовки кадров в вузах культуры и искусства является научно-исследовательская работа студентов (НИРС) не только на стационаре, но также и на факультете заочного обучения. Практика показывает, что уже приобретенный в процессе учебы опыт профессиональной работы дает возможность студентам заочного обучения свободнее ориентироваться в научно-исследовательских изысканиях. Результаты изучаемого ими предмета становятся более действительными, совершенствуется подготовка руководителей любительских оркестров и ансамблей.

При современном масштабе и уровне развития научной работы студентов, многообразии ее форм и методов необходимым условием успешного использования заложенных в системе НИРС возможностей становится комплексный подход к ее планированию и организации в процессе подготовки кадров, особенно на факультете заочного обучения по специализации “руководитель ансамбля и оркестра народных инструментов Беларуси”.

Научно-исследовательская работа студентов вузов культуры и искусств, внедрение ее результатов в практическую дея-

тельность культпросветучреждений еще не получили должного освещения в литературе.

Нами изучена организация научно-исследовательской работы студентов-заочников вузов культуры, в частности Белорусского государственного университета культуры [192, 193, 197]. Отношение вузов культуры к указанной проблеме определяется основными требованиями комплексного подхода к организации научно-исследовательской работы студентов-заочников, органическим сочетанием целей и направлений учебной, научной и воспитательной работы, тесным взаимодействием всех форм и методов научной деятельности студентов. Ведущим принципом при этом становится стимулирование художественной активности студентов-заочников, приобщение их к творческой деятельности.

На факультете заочного обучения Белорусского государственного университета культуры НИР студентов организуется таким образом, чтобы обеспечить непрерывное участие в ней в течение всего периода обучения в вузе. Вся НИРС подразделяется на включенную в учебный процесс, т.е. проводимую в учебное время, и выполняемую во внеучебное время. Из всего числа студентов факультета более 80% — выпускники средних специальных учебных заведений (музыкальных или училищ искусств, музыкально-педагогических училищ), они работают в различных учреждениях культуры. Как известно, основным видом овладения знаниями у студентов-заочников является самообразование. Поэтому большое значение в организации их учебной деятельности имеют правильное планирование и режим свободного времени, самоконтроль и самодисциплина. Высокой познавательной активности студентов-заочников способствует их творческая деятельность по месту работы, что, в свою очередь, формирует сознательное отношение к учебе, целеустремленность, настойчивость, трудолюбие, организованность. Об этом свидетельствуют осознанные мотивы поступления их в вуз, среди которых на первом плане — потребность в повышении своего профессионального уровня.

Представляется очень важным воспитать у студента-заочника, который уже работает по специальности, умение критически оценивать результаты своей деятельности, внедрять в практику плодотворный творческий опыт. Этому во

многом способствует участие в НИР, проводимой на факультете. К научной деятельности студенты-заочники приобщаются с первого курса через различные виды учебной работы. Руководителю самостоятельного музыкального коллектива наряду с навыками и умениями, общими для всех руководителей учреждений, необходимо овладеть и специфическими профессиональными, такими, например, как рецензирование музыкального выступления коллектива или солиста, полной программы или отдельного произведения. Развитие этих профессиональных умений и навыков возможно лишь при условии введения элементов исследования во весь учебный процесс факультета заочного обучения: в лекционные, практические, семинарские и индивидуальные занятия.

На наш взгляд, весьма действенным для развития научно-творческой деятельности студентов может явиться создание учебно-научно-производственных комплексов на базе районных и городских Домов культуры. Такие комплексы, организованные на договорных началах учебными заведениями и Домами культуры, смогут обеспечить в течение всего периода обучения практику студентов в соответствии с установленными программами и исследовательскую работу коллективов художественной самодеятельности по различным жанрам народного творчества. Включая научно-исследовательскую и творческую работу студентов в учебные программы, преподаватели вузов определяют ее место в методике работы с самостоятельным коллективом, соответствие теоретическим и практическим музыкальным дисциплинам, тематике дипломных работ, которые планируются как исследовательские или содержат элементы научных исследований по тем или иным жанрам.

До сих пор не определены конкретные формы популяризации рекомендаций и предложений, содержащихся в студенческих работах. Думается, целесообразно организовать издание информационного бюллетеня, в котором публиковались бы результаты студенческих исследований по актуальным проблемам в области народного, в том числе и народно-инструментального искусства. Это дало бы возможность обеспечивать гласность достигнутых студентами результатов, поощрять наиболее способных и активных участников научно-

исследовательской и творческой работы, что способствовало бы ее дальнейшему развитию и совершенствованию.

Проблема перестройки учебного процесса на кафедрах художественных специализаций вузов культуры предусматривает два основных направления. Первое предполагает определенную степень наполнения учебного плана профилирующими дисциплинами с учетом дальнейшей практической деятельности выпускников. Второе определяет новые формы обучения, внедрение их в практику учебного процесса. В числе новых форм и использование современных технических средств звукозаписи и звуковоспроизведения, и применение мультимедийных средств, и обмен информацией с аналогичными учебными заведениями через интернет, заочное участие в международных конкурсах. Интерес к народно-инструментальному искусству Беларуси мог бы расширяться в художественном пространстве мира благодаря страничке в интернете. При этом имеется в виду род деятельности, которому студент в соответствии со своими способностями стремится посвятить себя в будущем. Реализация каждого направления имеет свои особенности.

Реализация этих направлений способствует решению задач по художественной специализации университета. Некоторые названия кафедр художественного творчества не соответствовали содержанию их деятельности, поэтому, например, кафедра оркестрового дирижирования была переименована в кафедру народно-инструментального творчества, что и отражает направленность ее работы.

Важное значение в подготовке кадров в университете культуры имела разработка художественными кафедрами новых учебных планов с учетом специфики учебного заведения. По инициативе ректората на государственные экзамены стали выноситься дисциплины по специнструменту. Выпускникам, успешно сдавшим экзамены, присваивается квалификация не только руководителя ансамбля или оркестра, а и квалификация преподавателя по тому или иному народному музыкальному инструменту.

Проблему, связанную с изготовлением, распространением и созданием школы подготовки кадров по классу дудки, жалейки, дуды, окарины, трубы, Министерство культуры и Белорус-

ский государственный университет культуры решили путем открытия специализации по изучению народных духовых инструментов при кафедре духовой музыки. В настоящее время разработан экспериментальный пятилетний учебный план по изучению духовых народных музыкальных инструментов Беларуси. В нем предусмотрены формы их современного воспроизведения и художественного освоения.

В 1990 г. Министерством культуры республики была разработана комплексная программа по исследованию национальной белорусской культуры. Согласно программе на соответствующих кафедрах Белгосконсерватории, Минского института культуры, на отделениях музыкальных училищ и училищ искусств учебные планы стали предусматривать обучение игре 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.

Кроме этого, важным научным достижением в подготовке высококвалифицированных кадров Белорусского государственного университета культуры явилось открытие аспирантуры и двух специализированных советов по защите кандидатских и докторских диссертаций по теории и истории искусств.

Большинство выпускников в практической исполнительской деятельности чаще всего сталкиваются с широко распространенными малыми музыкальными формами разных жанров, с вокальными и инструментальными ансамблями (не исключаются при этом хоровые и оркестровые коллективы). Поэтому необходимо уделить серьезное внимание обучению работе с такими формами, возможно, увеличив количество часов, не забывая при этом о качестве изучаемых дисциплин и разработке новой методики преподавания.

Сегодня, на наш взгляд, существует необходимость в том, чтобы ведущие предметы по подготовке руководителей ансамблей и оркестров вел один преподаватель. Так, главным теоретическим предметом для формирования музыканта является гармония, которая неразрывно связана со всеми музыкальными дисциплинами, особенно с инструментовкой и аранжировкой. Эти предметы практически дополняют друг друга и было бы целесообразно, чтобы их вел один преподаватель. В нынешних условиях это может казаться далекой перспективой, но приступать к ее решению надо сейчас.

Принимая во внимание сложность и многоаспектность музыкально-педагогической деятельности руководителей самодеятельных коллективов, необходимо уделять большое внимание музыкально-педагогическим умениям, направленным на концертмейстерскую практику, инструментовку, методику работы с самодеятельным ансамблем или оркестром.

Только при наличии высококвалифицированного музыканта-организатора творческий коллектив достигает значительных результатов, и это должно быть учтено в подготовке специалистов. В процессе изучения педагогики и психологии, методики работы с самодеятельным коллективом, дирижирования (дирижерской практики, анализа музыкальных произведений), а также производственной практики студентов используются не только традиционные, но и экспериментальные приемы и средства. В данном процессе очень важна модель межпредметных связей. Логика формирования межпредметных знаний и умений определенной специализации заключается в том, что музыкально-организаторские знания студентов следует в комплексе контролировать как в процессе учебы, так и на заключительной стадии обучения, в процессе концертмейстерской и дирижерской практики.

Главными компонентами, обеспечивающими формирование у студентов интереса к той или иной художественной специализации, являются глубокое проникновение в данную область искусства, высокий профессиональный интерес, отчетливое осознание специфики своей будущей профессии, основных ее задач и методов их решения. Именно развитие интереса к музыкальному инструменту, дирижированию, практической работе с оркестром, ансамблем служит залогом успехов в обу-

чении. Вот почему очень важно добиваться, чтобы студенты ясно понимали основные положения и направления своей специализации, отчетливо представляли специфику дальнейшей практической деятельности.

В этой связи для усовершенствования учебного процесса и качества подготовки выпускников автором данной работы был предложен Министерству культуры СССР новый экспериментальный пятилетний учебный план по кафедре оркестрового дирижирования. План утвержден президиумом методической комиссии Министерства культуры СССР в 1990 г. и внедрен в учебный процесс Минского института культуры, а в 1992 г. — Ленинградского и Московского институтов культуры на кафедрах народных инструментов.

По своей структуре план кардинально отличается от предыдущих, но выполнен на их основе. Он предполагает выделение на IV курсе двух более узких направлений специальности в рамках одной специализации. Первые три курса студенты занимаются по единому учебному плану: 60% учебного плана отведено гуманитарным наукам, а 40% специализациям. После третьего курса идет разделение студентов (с учетом уровня их подготовки и наличия музыкальных данных) по специализации на руководителей оркестров и руководителей ансамблей народных инструментов. С 1995 г. в Белорусском государственном университете культуры выпускаются молодые специалисты с присвоением квалификации “руководитель оркестра” и “руководитель ансамбля народных инструментов”. Из года в год заметно повышается профессионализация ансамблей народных инструментов кафедры народно-инструментального творчества в музыкальном и техническом отношении, а также в разнообразном учебном и концертном репертуаре.

С 1990 г. в учебно-воспитательном процессе кафедры доминирующей стала ярко выраженная ориентация на национальные черты в музыкальной инструментальной культуре Беларуси. Кроме этого, введены две дополнительные специализации: концертмейстер и преподаватель. Был разработан план многоуровневой подготовки специалистов в области национального народно-инструментального творчества. Он включает широкую общенаучную, глубокую гуманитарную подготовку

на I–III курсах, по итогам которой и с учетом желания студентов определяется дальнейший профиль специализации. На IV–V курсах углубляется профессиональная подготовка студентов, они приобретают необходимые знания, навыки и умения в соответствии с выбранным профилем. Особое внимание уделяется изучению и освоению широкого круга специальных методик, которые обеспечивают овладение студентами профессиональным мастерством. В настоящее время рабочие планы университета предусматривают практические индивидуальные занятия по изучению древних национальных инструментов – дудки, жалейки, дуды, трубы, рога, окарины, гуслей, цитры, лиры и других, которые много лет находились в фондах музеев, а не использовались в художественной практике белорусского народа.

Важное значение придается также учебной и производственно-педагогической практике, где закрепляются знания и умения студентов, они овладевают навыками самостоятельной работы.

В рамках специальности “педагог-организатор художественного творчества” предлагается специализация “педагог-организатор народно-инструментального творчества”. Введение квалификации руководителя оркестра или ансамбля белорусских народных инструментов во многом также потребовало изменений в содержании подготовки в связи с необходимостью большего учета национальных особенностей в учебном процессе. Изменения коснулись как теоретических курсов, так и специальных методик, затронули деятельность творческих коллективов кафедры. Значительно расширен численный и инструментальный состав оркестра белорусских народных инструментов, созданы различные по составу ансамбли белорусских инструментов, часть которых работает в фольклорном направлении.

В перспективе планируется обучение игре на различных видах белорусских жалеек, басетле, дуде, ударных инструментах. Во время учебы каждый студент может познакомиться с богатым белорусским национальным инструментарием, освоить игру на нескольких традиционных музыкальных инструментах. Это перспективный путь к совершенствованию форм освоения фольклора, возвращению его в культурную практику

общества, одновременно путь глубокого изучения деятельности различных по направлению коллективов фольклорной ориентации.

Важно отметить поиски новых методик коллективного исполнительства на народных инструментах, которые профессионально соединяют современное музицирование, оригинальные концертные обработки песен и танцев с традиционным фольклорным народно-инструментальным искусством Беларуси. В этой области интенсивно ведут работу с ансамблями народных инструментов преподаватели Белорусского государственного университета культуры кафедры народно-инструментального творчества Л.К.Волосюк, А.В.Скоробогатченко, В.И.Трамбицкая и автор данного исследования. Теоретическая и практическая ценность этой деятельности заключается прежде всего в том, что при анализе связей фольклорного и профессионального искусства, а также современного самодеятельного творчества народов Беларуси глубже раскрываются основные закономерности многовекового культурного процесса, определяются общее и особенное в процессе репетиционных занятий и концертных выступлений. Благодаря этому художественное творчество ансамблей народных инструментов дает большой и важный (в силу его содержательности) материал для теоретического осмысления путей развития белорусского музыкально-инструментального искусства.

* * *

Современный период развития нашего общества характеризуется изменениями в социальной и духовной жизни, что, в свою очередь, повлияло на формирование нового мышления и нового мировосприятия у представителей разных слоев населения республики.

Все это обусловило совершенно иные, чем ранее, формы индивидуальной и коллективной художественной деятельности в сфере народно-инструментального искусства. Проявились тенденции обновления некоторых традиционных форм народной музыкальной культуры, нового их взаимодействия с со-

временными 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 Белорусском государственном университете культуры на кафедре народно-инструментального творчества в 1982 г. 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 ансамбли не прекращали функционирования и в советское время. А в настоящее время сами участники любительских ансамблей стремятся возродить забытый традиционный термин “трюистая музыка” и воплотить особенности ее звучания на практике. Поэтому не случайно лучший ансамбль на Борисовщине с ярким традиционным репертуаром называется “Трюистыя 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 оркестра народных инструментов им. И.И.Жиновича и Государственного ансамбля народной музыки “Свята”. Участников ансамбля привлекают самобытные произведения и обработки для народных академических инструментов. В процессе работы коллектив создает свой репертуар, который наиболее полно выражает особенности ансамбля “Беларускія ўзоры”. Определенное место в нем занимают собственные инструментовки фольклорных произведений, сделанные участниками коллектива.

Накопленный исполнительский опыт ансамбля “Беларускія ўзоры” используют и любительские ансамбли народной музыки Беларуси. Участники ансамбля полученные знания и опыт применяют после окончания университета в коллективах, которыми они руководят.

Совершенствованию подготовки кадров содействует обучение в магистратуре и аспирантуре. В Белорусском государственном университете культуры функционируют три совета по защите кандидатских и докторских диссертаций по педагогике, культурологии и искусствоведению. Такие советы созданы и в других высших учебных заведениях культуры и искусств.

Таким образом, в республике создана и совершенствуется система подготовки национальных кадров фольклорно ориентированного и любительского, самодеятельного творчества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы.

Белорусское народно-инструментальное искусство – яркое и своеобразное выражение национальной ментальности, духовной жизни народа, его представлений о гармонии и красоте, бесценная сокровищница художественной культуры. Народное инструментальное искусство белорусов, существовавшее издревле в форме устной традиции, с течением времени, сохранив в определенной степени свои традиционные формы, оказало воздействие на профессиональное музыкальное искусство Беларуси – искусство письменной традиции – и на самодеятельное творчество. Современный этап развития народно-инструментального искусства требует системного, комплексного анализа всех его составляющих с целью выявления специфики, их художественного богатства, уникальности и ценности народно-инструментального наследия, более активного его включения в современный художественный процесс. При изучении белорусского народно-инструментального искусства в процессе его развития, в процессе анализа инструментария и типов ансамблей выявлены определенные черты его своеобразия, что позволило осуществить современную классификацию народных музыкальных инструментов и ансамблей. Исследованы хроматизация белорусских духовых народных инструментов, развитие белорусских цимбал, гармоник, жалеек и др. Отмечены расширение их диапазона, особенности хроматизации, появление новых семейств инструментов и др.

Научное исследование белорусского народно-инструментального искусства исторически и с преимущественным интересом к этой проблематике ученых разных ориентаций позволяет выделить ряд важных этапов, связанных с процессами развития народной музыкальной культуры.

В данной работе впервые белорусское народно-инструментальное искусство, его традиции и современное состояние исследуются комплексно с позиции этноинструментоведения и с учетом данных органологии, фольклористики и этномузыкологии. В результате исследования дан историко-теоретический анализ художественно-самобытной народно-инструментальной

культуры Беларуси. Показано своеобразие музыкального народного искусства, по своей природе отличного от других видов искусства многообразием специфических форм художественного отражения действительности, способами раскрытия внутреннего мира человека. Белорусское народное музыкально-инструментальное искусство прошло длительный и сложный путь. Его художественная самобытность вызывала и продолжает вызывать значительный интерес. Автор данного исследования, опираясь на литературу в области традиционного инструментального искусства, а также на свой практический опыт, представляет свое видение специфики и форм исторического и современного бытования белорусских традиционных музыкальных инструментов, особенностей современного инструментария и ансамблевого творчества.

Важным аспектом данного исследования является научное изучение соотношения народно-инструментального (аутентичного) фольклора и профессионального музыкального искусства, базирующегося на его традициях, а также самодеятельного творчества в этой области как пограничной формы музыкальной художественной культуры.

К сожалению, нередко встречается отношение к народно-инструментальному искусству как к низшей форме профессионального музыкального искусства. Неоправданно появились термины в научной литературе “низ” (по отношению к фольклору) и “верх” (по отношению к профессиональному искусству). С точки зрения автора, и фольклор (первичное синкретическое искусство), и профессиональное искусство (объединяющее систему искусства) – это две самостоятельные высокохудожественные системы, каждая из которых имеет свою систему образных средств.

Мы разграничиваем также близкие, но специфичные термины “искусство” и “творчество”. Использование термина “искусство” предполагает специфическую систему образных средств и высокие художественные достижения. Этот термин с полным основанием можно отнести как к аутентичной, так и к профессиональной народно-инструментальной музыкальной культуре. Использование понятия “творчество” по отношению к самодеятельности позволяет делать акцент на самом факте художественной деятельности в сфере разных видов искусства.

В этом аспекте фольклор можно рассматривать как высокохудожественное явление, т.е. самобытное синкретическое искусство, а самодеятельность – преимущественно как социокультурное явление, как форму активного приобщения исполнителей к художественной культуре, к музыкальному творчеству наряду с иными видами их профессиональной деятельности.

Народно-инструментальное искусство современности – сложное, многообразное, многоуровневое, многоаспектное явление. Оно включает и ценнейшие пласты традиционной народной аутентичной музыкальной культуры, и базирующиеся на народных художественных традициях талантливые произведения музыкального профессионального искусства, и художественные достижения самодеятельного творчества. Их взаимодействие обогащает общую музыкальную культуру народа.

Научное изучение белорусского народно-инструментального искусства потребовало уточнения и более целостного, системного определения ряда терминов (таких как “народный инструмент”, “самодеятельное творчество” и “любительское творчество”, “традиции”), связанных с бытованием народно-инструментального искусства в аутентичной ситуации (в фольклорной традиции), в профессиональном музыкальном искусстве и в самодеятельном творчестве.

Исходя из принципа историзма, мы прослеживаем генезис и современное состояние белорусского народного инструментария.

В нашей работе дана уточненная научная классификация белорусских народных музыкальных инструментов с использованием моделей современного инструментоведения. Опираясь на систематику Э.Хорнбостеля – К.Закса и классификацию П.И.Чисталева, автор диссертации в своей классификации использует международную терминологию конкретного определения характера инструмента четырехклассного типа в редакции, принятой в “Атласе музыкальных инструментов народов СССР”. Наша классификация представлена четырьмя классами: аэрофоны (духовые инструменты), хордофоны (струнные инструменты), идиофоны – самозвучащие (деревянный или металлический материал, ударяемый друг о друга), мембранофоны (ударные и свободные мерлитоны). В работе проводятся также сопоставления с традиционными формами народного

инструментария других народов, без чего невозможно глубоко исследовать актуальные вопросы художественной практики коллективного исполнительства в составах ансамблей народных инструментов Беларуси.

Современный народно-инструментальный ансамбль переживает новый функциональный виток в системе художественного народного творчества. В работе представлены типологические характеристики существующих в Беларуси основных типов ансамблей: однородные, смешанные малые и смешанные большие. Впервые системно разработана проблема классификации ансамблей народно-инструментальной музыки.

Предлагая многоаспектную классификацию современных ансамблей в народно-инструментальной культуре с учетом специфики ансамблей, их акустических и тембральных особенностей, художественных выразительных средств, автор сопоставляет и комплексно оценивает разные точки зрения в этой области. При этом делается акцент на самобытности белорусских ансамблей, их богатых инструментальных традициях, прослеживаются трансформация и конвергенция фольклорного, профессионального музыкального искусства и самодеятельного, любительского творчества. Исследования в этом направлении способствуют новой художественной жизни бывших в забвении традиционных народных инструментов, находящихся в настоящее время в стадии возрождения и развития.

В данной работе описаны основные, самые популярные древние белорусские народные музыкальные инструменты, входящие в ансамбли (лира, скрипка, цимбалы, дуда, труба и др.). Ансамбли, безусловно, заслуживают специальных научно-исследовательских изысканий, особенно в связи с тем, что они еще недостаточно полно изучены как важнейшие коллективы в народно-инструментальной культуре. Такие инструменты, как дуда и труба, вызывают значительный интерес своей оригинальностью в звукоизвлечении и особой спецификой национально-тембрового колорита в ансамблевом исполнении. Эти два уникальных инструмента в течение почти всего XX в. не употреблялись вообще в бытовой среде и только в конце XX ст. были возрождены и стали снова популярными в любительских и профессиональных коллективах. В работе выявлены и оха-

рактированы термины, бытовавшие в ансамблях, например “скупицца”, “стаць да пары”.

В контексте белорусского народного инструментария нами раскрыта главенствующая роль гармоника в народно-инструментальной культуре Беларуси. Гармоника, располагающая огромными средствами художественной выразительности, в начале XX в. повсеместно использовалась в большинстве своем как любителями, так и профессиональными коллективами. В Беларуси гармоника распространялась очень интенсивно. Этот, казалось бы, нетрадиционный для белорусской культуры инструмент в конце XIX в. потеснил другие народные музыкальные инструменты и занял центральное место в белорусской народно-инструментальной культуре. Особенно популярен он в свадебном ритуале. Из многих традиционных праздников мы целенаправленно выделили свадьбу и связанные с ней музыкальные традиции. Исследование гармоника дает богатый материал для научного историко-теоретического осмысления ее художественной специфики в контексте процесса развития всего белорусского народно-инструментального искусства.

По своей специфике гармоника имела определенные преимущества по отношению к другим, бытовавшим среди народа музыкальным инструментам. Являясь многоголосым инструментом, гармоника используется для исполнения самых разнообразных по стилю и характеру народных музыкальных произведений. Как инструмент она представляет интерес потому, что является многовариантным по своим конструктивным особенностям.

При изучении системы народно-инструментального искусства Беларуси необходимы концептуальные исследования ансамблей трюистой музыки. Специальные научно-теоретические и практические обобщения в этой области в белорусской научной литературе отсутствуют. В данной работе проанализированы структурные составы ансамблей трюистой музыки, исполняемый ими репертуар на смотрах, конкурсах, фестивалях.

Современные ансамбли трюистой музыки действуют в основном в двух направлениях. Особенность ансамблей первого направления заключается в расширении их составов за счет традиционных инструментов. Репертуар этих ансамблей состоит, главным образом, из обработок произведений традицион-

ных обрядовых праздников Беларуси и народных сочинений славян. Это ансамбли “Рагнеда”, “Баламуты”, “Крупіцкія музыкі”.

Ансамбли, придерживающиеся в своей работе второго направления, возникли недавно, примерно в последние три года. Составы этих ансамблей, кроме традиционных инструментов, используют современную электроакустику, электронные гитары, различные спецэффекты. Вместе с тем эти ансамбли возрождают древние народные инструменты, они часто используют средневековый репертуар. Ансамбли этого направления – “Юр’я”, “Палац”, “Троісты фэст”, “Стары Ольса” и др.

Специфические художественные функции традиционного ансамбля трюистой музыки полностью соответствуют основным функциям современных ансамблей народной музыки нового типа. Мы отмечаем, что особенности современных ансамблей заключаются в принципиальном делении на определенные инструментальные группы с учетом близости или даже родства инструментария, определенной унификации исполнительских приемов.

На современном этапе белорусское профессиональное музыкальное искусство развивается динамично и многообразно во многом благодаря плодотворному использованию художественно богатых и своеобразных этнических традиций, нашедших отражение в народно-инструментальной музыке. В профессиональных и самодеятельных коллективах появился новый инструментальный репертуар фольклорной ориентации с сохранением этнических черт музыки, национального колорита. Заметно возросло количество народно-инструментальных ансамблей, использующих этнографическую музыку в учебных заведениях. На рубеже XX и XXI вв. начался важный этап возрождения традиционного инструментального искусства Беларуси. Стали интенсивно создаваться профессиональные и самодеятельные ансамбли народной музыки.

Главная проблема, связанная с сохранением и развитием традиций народно-инструментального искусства Беларуси на современном этапе, – необходимость глубокого осознания его уникальной ценности и художественных особенностей в контексте традиций культурного развития народа, его принципиально важного значения для дальнейшего развития многооб-

разной художественной культуры Беларуси. Эту проблему в значительной мере помогают решить учебные и экспериментальные ансамбли. Один из них – учебный ансамбль “Белорускія ўзоры”. Он начал свою деятельность в 1994 г. под руководством автора данного исследования на кафедре народно-инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры. В работе проанализированы принципы его деятельности, творческий опыт.

Научно-теоретическое изучение народно-инструментального искусства Беларуси, его развитие тесно связаны с реализацией основных положений, изложенных в работе, и с осмыслением важной роли этого искусства в духовной жизни народа. Их реализация непосредственно влияет на подготовку творческих кадров.

В процессе обучения у студентов развивается интерес к избранной художественной специализации. Развитие интереса к народному музыкальному инструменту, практической работе с ансамблем служит залогом успешного обучения.

Богатые традиции белорусского народно-инструментального искусства, проявившиеся в народном музыкальном инструментари, типах ансамблей народных инструментов, специфических художественных особенностях исполнительских школ, плодотворно развиваются в современной социокультурной среде, в практике профессиональных, самодеятельных и учебных ансамблей народных инструментов, тесно взаимодействующих между собой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Авксентьев В.Е.* Самодеятельный оркестр русских народных инструментов. – М.: Профиздат, 1952. – 79 с.: нот. ил.
2. *Альховик М.* Белорусская народная инструментальная музыка // Беларусь. – 1952. – №3. – С.28.
3. *Алексеев К.* Как организовать самодеятельный ансамбль народных инструментов. – М.: Музгиз, 1962. – 93 с.
4. *Алексеева Л.* Расцветает искусство братских народов // Культпросветработа. – 1962. – № 6. – С.29–32.
5. *Алексенко Н.В.* Роль тембра в оркестровых произведениях композиторов новой венской школы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ленингр. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 1988. – 25 с.
6. *Аляпскас В.* Об эволюции литовских канклес в связи с эволюцией их музыки // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР: инструмент – исполнитель – музыка: Сб. науч. тр. / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К.Черкасова. – Л., 1986. – С.30–38.
7. *Аникиевич К.Т.* Сенненский уезд Могилевской губернии. Опыт описания в геогр., ист., этногр., бытовом, пром. и стат. отношениях. – Могилев: Изд. Могилев. губ. стат. ком., 1907. – 148 с.
8. *Анимелле Н.Е.* Быт белорусских крестьян // Этнографический сборник, изданный Р.Г.О. – СПб.: Тип. Э.Праца, 1854. – Вып.2. – С.111–268.
9. *Антоневич В.А.* Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором: историко-методологическое исследование: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Бел. ун-т культуры. – Минск, 1999. – 37с.
10. *Асафьев Б.В.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1973. – 144 с.
11. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. / Ред., вступ. ст. и коммент. Е.М.Орловой. – Л.: Музыка, 1971. – Кн.1–2. – 376 с.
12. *Асафьев Б.В.* О народной музыке / Сост., вступ. ст. и коммент. И.И.Земцовского, А.Б.Кунбаевой. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.: нот. ил.

13. *Асмалоўская Г.* Мандаліннае выканальніцтва на Беларусі. Традыцыі і іх адраджэнне // *Пытанні культуры і мастацтва Беларусі: Рэсп. міжвед. зб. навук. прац.* – Мінск: Вышэйш. шк., 1994. – Вып. 13. – С. 28–34.

14. *Бакланова Т.И.* Самодеятельное художественное творчество в СССР: Учеб. пособие. – М.: МГИК, 1986. – 79 с.

15. *Балтренене М.Ю.* Литовские народные музыкальные инструменты: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1974. – 16 с.

16. *Банин А.А.* Очерк истории изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции // *Музыкальная фольклористика: Ст. и материалы* – М.: Сов. композитор, 1986. – Вып. 3. – С. 105–176.

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

18. *Барышаў Г.І., Саннікаў А.К.* Беларускі народны тэатр батлейка. – Мінск: Выд-ва М-ва вышэйш., сярэд. спец. і прафесійн. адукацыі БССР, 1962. – 162 с.

19. *Барышев Г.И.* Театральная культура Белоруссии XVIII века. – Минск: Навука і тэхніка, 1992. – 293 с.: ил.

20. *Беларуская народна-інструментальная музычная культура:* Праграма курса для ун-та культуры па спецыяльнасці Г.12.03.00 “народная творчасць” (спецыялізацыя Г.12.03.02 “інструментальная музыка – народная”) / Склад. Н.П.Яканюк; Бел. ун-т культуры. – Мінск, 1997. – 78 с.

21. *Беларуская народная інструментальная музыка / АН БССР. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; Фоназапісы, натацыя, рэд. і сістэматызацыя найгрышаў, уступ. арт. і навук. камент. І.Д.Назінай.* – Мінск: Навука і тэхніка, 1989. – 655 с.: нот.

22. *Беларуская фалькларыстыка: Збіранне і даследаванне народнай творчасці ў 60-х гадах XIX – пачатку XX ст. / Г.А.Пятроўская, І.К.Цішчанка, У.А.Васілевіч і інш.; АН БССР. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору.* – Мінск: Навука і тэхніка, 1989. – 332 с.: іл.

23. *Беларускі народны каляндар / Аўт.-уклад. А.Ю.Лозка.* – Мінск: Полымя, 1993. – 205 с.: іл.

24. *Беларускія народныя абрады / Склад., навук. рэд. і прадм. Л.П.Касцюкавец.* – Мінск: Беларусь, 1994. – 128 с.

25. *Беларускія народныя мелодыі для баяна і ансамбляў баянаў у апрацоўцы Савіцкага У.Ф. / Склад. У.Ф.Савіцкі; Аўт. прадмовы Г.С.Мішуроў.* – Мінск: Бел. ун-т культуры, 1993. – 62 с.: нот.

26. *Белик П.А.* Оркестровое письмо в музыке для оркестра народных инструментов как элемент стилиевой системы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ленингр. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. – Л., 1990. – 24 с.

27. *Белинский В.Г.* Собрание сочинений: В 3 т. – М.: Гослитиздат, 1948. – Т.1. Статьи и рецензии. 1834–1841. – 800 с.

28. *Белорусская ордена Дружбы народов государственная консерватория им. А.В.Луначарского: Очерки истории / Под ред. Г.Глущенко.; Сост.: С.Нисневич, Г.Глущенко, В.Рахленко и др.* – Мінск: Вышэйш. шк., 1984. – 29 с.: ил.

29. *Белорусские народные наигрыши / Сост. И.Д.Назина; Под общ. ред. В.Петрова.* – М.: Музыка, 1986. – 126 с.: нот.

30. *Белорусские народные песни / Сост. З.В.Эвальд; АН СССР. Ин-т литературы.* – М.; Л.: Музгиз, 1941. – 143 с.

31. *Белорусы / РАН. Ин-т этнологии и антропологии им.Н.Н.Миклухо-Маклая; НАН Беларуси. Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К.Крапивы; Отв. ред.: В.К.Бондарчик, Р.А.Григорьева, М.Ф.Пилипенко.* – М.: Наука, 1998. – 503 с.: ил.

32. *Беляев В.М.* Музыкальные инструменты народов СССР // *Сов. музыка.* – 1937. – № 10/11. – С. 143–154.

33. *Беляев В.М.* Белорусская народная музыка / *Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки.* – Л., 1941. – 143 с.: нот. ил.

34. *Беляев В.М.* Руководство по обмеру народных музыкальных инструментов / *Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки.* – Л., 1941. – 97 с.

35. *Благовещенский И.П.* К истории белорусской народной инструментальной музыки // *Благовещенский И.П. Некоторые вопросы музыкального искусства: (Педагогика. Эстетика. Фольклор).* – Минск: Наука и техника, 1965. – С. 103–143.

36. *Благой Д.Д.* Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс // Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство / Ред.-сост. К.Х.Аджемов. – М.: Музыка, 1979. – С.5–31.

37. *Богатырев А., Нисевич С.* Белорусский народный оркестр // Сов. музыка. – 1949. – №9. – С.65–68.

38. *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. – М.: Наука, 1971. – 544 с.

39. *Богданович А.Е.* Пережитки древнего мирозерцания у белорусов: Этногр. очерк. – Гродно: Губ. тип., 1895. – 186 с.

40. *Богуславская И.Я.* Дымковская игрушка. – Л.: Художник РСФСР, 1988. – 334 с.: ил.

41. *Большаков А.И.* Организация и руководство оркестром народных инструментов: Учеб. пособие для слушателей ф-тов обществ. професий высш. учеб. заведений / М-во сельского хозяйства СССР, науч.-метод. кабинет по заоч. образованию при Укр. с.-х. академии. – Киев, 1969. – 148 с.

42. *Британов Г.* Русские народные инструменты в советской музыкальной культуре (историко-социологический анализ): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ленингр. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. – Л., 1978. – 17 с.

43. *Бродский И.* О народных музыкальных инструментах и инструментальной музыке Дальнего Востока РСФСР // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки: – М.: Сов. композитор, 1974. – С.157–162.

44. *Быкова Э.В.* Сопоставление критериев оценки художественной самостоятельности и профессионального искусства // Проблемы взаимодействия самостоятельного и профессионального художественного творчества: Сб. науч. тр. №110 / М-во культуры РСФСР. НИИ культуры. – М., 1982. – С.7–18.

45. *Вагнер Г.* Трудности истинные и мнимые // Декоративное искусство. – 1973. – №7. – С.37–38.

46. *Вакар Л.У.* Інсітная мастацкая культура Беларусі ХХ стагоддзя: Аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтвазнаўства: 17.00.02 / АН Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К.Крапівы. – Мінск, 1996. – 24 с.

47. *Варфаламеева Т.Б.* Песні Беларускага Панямоння / НАН Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; Навук. рэд. З.Я.Мажэйка. – Мінск: Бел. навука, 1998. – 284 с.: нот.

48. *Василенко В.М.* Художественная самостоятельность и фольклор // Русская литература. – 1960. – №2. – С.161–164.

49. *Василенко В.М.* Народное искусство первой половины XIX века // История русского искусства: В 12 т. / АН СССР. Ин-т истории искусств; Под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.С.Кеменова, В.Н.Лазарева. – М.: Наука, 1964. – Т.8. Кн.2. – С.567–616.

50. *Василенко В.М.* Народное искусство // Избр. тр. о народном творчестве X–XX веков. – М.: Сов. художник, 1974. – 294 с.: ил.

51. *Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М.: Музгиз, 1963. – 275 с.

52. *Вертков К.А.* Музыкальные инструменты как памятники этнической и историко-культурной общности народов СССР // Славянский музыкальный фольклор: Ст. и материалы / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; Ред.-сост. И.И.Земцовский. – М.: Музыка, 1972. – С.97–113.

53. *Вертков К.* Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР // Проблемы музыкального фольклора народов СССР: Ст. и материалы. – М., 1973. – С.262–274.

54. *Вертков К.А.* Русские народные музыкальные инструменты. – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.

55. *Вертков К.А.* О развитии народных музыкальных инструментов в СССР // Современность и фольклор: Ст. и материалы / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М.: Музыка, 1977. – С.108–116.

56. *Витачек Е.Ф.* Очерк по истории изготовления смычковых инструментов / Под ред. В.Доброхотова. – М.; Л.: Музгиз, 1952. – 244 с.: ил.

57. *Владимирский А.С.* О законах музыкальной гармонии и национальных музыкальных инструментах, доставленных на этнографическую выставку // Сб. антропологических и этногра-

фических статей о России и странах, к ней прилежащих, издаваемый В.А.Дашковым. – М.: [Б. и.], 1868. – С.152–168.

58. *Володин А.* Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука: Сб. ст. / Под ред. Е.В.Назайкинского. – М.: Музыка, 1970. – Вып.1. – С.11–38.

59. *Вольтер Э.* Материалы для этнографии Латышского племени Витебской губернии // Записки Императорского Русского Географического общества по отделению этнографии. – СПб.: [Б. и.], 1850. – Т.15. Вып.1. – С. 126–149.

60. *Вольтер Э.* [Об этнографическом исследовании Виленской губернии: Сообщение] // Известия Императорского Русского Географического общества. – СПб.: [Б.и.], 1885. – Т.21. – С. 336, 360.

61. *Вопросы* инструментоведения: Сб. ст. / Рос. ин-т истории искусств; Сост. И.В.Мациевский. – СПб.: Б.и., 1993. – 113 с.

62. *Вопросы* музыкально-исполнительского искусства. / Отв. ред. А.А.Николаев. – М.: Музыка, 1967. – Вып. 4. – 372с.: ил., нот.

63. *Вопросы* музыкально-исполнительского искусства. / Отв. ред. А.А.Николаев. – М.: Музыка, 1969. – Вып. 5. – 355с.: ил., нот.

64. *Вопросы* этнографии и фольклористики: Сб. ст. / Геогр. о-во БССР, Ин-т искусствovedения, этнографии и фольклора АН БССР; Под ред. В.К.Бондарчика.– Минск: Наука и техника, 1979. – 147 с.

65. *Воронов Н.В.* О крестьянском искусстве // Избранные труды. – М.: Сов.художник, 1972. – 352 с.

66. *Восточнославянский* фольклор: Словарь научной и народной терминологии / АН Беларуси, Ин-т искусствovedения, этнографии и фольклора; Редкол.: К.П.Кабашников (отв. ред.) и др. – Минск: Навука і тэхніка, 1993. – 304 с.

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

68. *Вяселле:* абрад / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору [Рэд. кал.: В.К.Бандарчык і інш.; Уклад.,

уступ. арт. і камент. К.А.Цвіркі; Муз. дадатак З.Я.Мажэйка. – Мінск: Навука і тэхніка, 1978. – 636 с.

69. *Гайдамова Т.А.* Инструментальные ансамбли. – 2-е изд. – М.: Музгиз, 1963. – 54 с.

70. *Гайсин Г.А.* Гармоника и ее разновидности в музыкальной культуре Казахстана: (к проблеме взаимодействия национальных культур): Автореф. дис. ... канд. искусствovedения: 17.00.02 / Ленингр. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. – Л., 1986. – 16 с.

71. *Галайская Р.* Коротко о зарождении и развитии русского музыкального этноинструментоведения // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. и материалов: В 2 ч. – М.: Сов. композитор, 1987. – Ч.1. – С.216–226.

72. *Гарбузов Н.А.* Зонная природа тембрового слуха. – М.: Музгиз, 1966. – 71 с.

73. *Геварт Ф.О.* Руководство к инструментовке: Сочинение проф. А.Ф.Геварта / Пер. с франц. с прибавлением партитурных примеров из рус. соч. проф. П.И.Чайковского. – М.: П.И.Юргенсон, 1866. – 163с.: нот. ил.

74. *Геварт Ф.О.* Новый курс инструментовки Ф.А.Геварта / Пер. [и предисл.] Н.Ареа. – М.: [Б.и.], 1913. – 168 с.

75. *Гильтебрандт П.А.* Сборник памятников народного творчества в Северо-Западном крае. – Вильна: Изд-во “Вилен. вестн.”, 1866. – Вып. 1. – 294 с.

76. *Гиппиус Е.В.* Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: вопросы типологии // Сб. тр. / Муз. пед. ин-т им. Гнесиных; Отв. ред. М.А.Енговатова. – М., 1982. – Вып.60. – С.5–13.

77. *Глебов И.* Музыкальная форма как процесс. – М.: Музгиз, 1930. – 191 с.: нот. ил.

78. *Голден Л.* Африканские музыкальные инструменты // Музыка народов Азии и Африки: Сб. ст. / Сост. и авт.вступит. статей В.С.Виноградова. – М.: Сов. композитор, 1973. – Вып.2. – С.260–268.

79. *Готлиб А.* Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971. – 94 с.: нот. ил.

80. *Грица С.И.* Фольклористика музыкальная // Восточно-славянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. – Минск: Навука і тэхніка, 1993. – С.415–417.

81. *Гром У.М.* Зайграйце, музыкі! : Рэпертуарны зб. для фалькл. калектываў: У 2 ч. – Мінск: Чатыры чвэрці. – Ч.1. – 140 с.

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

83. *Гуд П.А.* Беларускае купалле: кампазіцыя і семантыка абрадавых дзей: Вучэб. дапаможнік. – Мінск: Бел. ун-т культуры, 1999. – 137 с.

84. *Гузикаў Міхаіл Іосіфавіч* // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т. – Мінск: БелСЭ, 1985. – Т.2. – С.225.

85. *Гусев В.* Творчество коллектива // Литература и жизнь. – 1962. – 31 янв. (№13). – С.3.

86. *Гусев В.Е.* Эстетический идеал в фольклоре // Вопросы философии. – 1966. – № 2. – С.47–58.

87. *Гусев В.Е.* Эстетика фольклора / Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). – Л.: Наука, 1967. – 319 с.

88. *Гинзбург Л.С.* Русский народный смычковый инструмент гудок и его предки // Гинзбург Л.С. Исследования, статьи, очерки. – М.: Сов. композитор, 1971. – С. 5–19.

89. *Давидян Р.Р.* Квартет имени Комитаса. – Ереван: Айастан, 1974. – 94 с.: нот. ил.

90. *Давидян Р.Р.* Квартетное искусство: проблемы исполнительства и педагогики. – М.: Музыка, 1984. – 270 с.: нот. ил.

91. *Дадзіёмава В.У.* Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да канца XVIII ст.: Дапам. для сярэд. навуч. устаноў гуманіт. профілю. – Мінск: Бел. гуманіт. адукацыйна-культурны цэнтр, 1994. – 96 с.: іл.

92. *Дадзіёмава О.* Музыкальная культура городов Беларуси в XVIII веке. – Минск: Навука і тэхніка, 1992. – 207 с.: ил.

93. *Дмитриев М.А.* Собрание песен, сказок, обрядов и обычаев крестьян Северо-Западного края. – Вильна: Печатня Сыркина, 1869. – 264 с.

94. *Довнар-Запольский М.В.* Белорусы: Этнографический очерк // Исследования и статьи. – Киев: Изд. А.П.Сапунова,

1909. – Т.1: Этнография и социология, обычное право, статистика, белорусская письменность. – С.257–317.

95. *Довнар-Запольский М.В.* Исследования и статьи. Т.1: Этнография и социология, обычное право, статистика, белорусская письменность. – Киев: Изд. А.П.Сапунова, 1909. – 486 с.

96. *Дробов Л.Н.* Живопись Белоруссии XIX – начала XX века / Под ред. А.И.Мальдиса. – Минск: Вышэйш. шк., 1974. – 336 с.: ил.

97. *Дувирак Д.А.* Темброво-динамические аспекты музыкального мышления: взаимодействие творчества и восприятия: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Киев. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. – Киев, 1987. – 18 с.

98. *Дучыц Л.У.* Браслаўскае Паазер'е ў IX–XIV стст.: Гісторыка-археалагічны нарыс. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – 120 с.: іл.

99. *Емельянов Б.Н.* Трактовка тембра в современных увертюрах советских композиторов для духового оркестра: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. – М., 1966. – 16 с.

100. *Емельянов Л.* Путь в творчество // Литература и жизнь. – 1961. – 6 сент. (№ 101). – С.3.

101. *Ермолов М.А.* О роли устойчивых приемов тембробразования в музыке романтиков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. – М., 1986. – 23 с.

102. *Жаўцэба Цярэшкі* / АН Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; Уклад. тэкстаў, уступ. арт. і камент. Л.М.Салавей; Уклад., сістэм. і расшыфроўка муз. матэрыялу, уступ. арт. і камент. І.Дз.Назінай. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 519 с.: нот. іл.

103. *Жыноўіч І.* Творчыя вынікі рэспубліканскага агляду мастацкай самадзейнасці // ЛіМ. – 1949. – 15 студз. – С.3.

104. *Жыноўіч І.* Аб музычных кадрах // ЛіМ. – 1951. – 13 студз. – С.2.

105. *Жыноўіч І.* Аб народных інструментах // ЛіМ. – 1952. – 26 ліп. – С.2.

106. *Жинович И.* Государственный белорусский народный оркестр. – Минск: Госиздат БССР, 1958. – 47 с.

107. *Жыновіч І.І.* Беларускія цымбалы / Бел. дзярж. кансерваторыя імя А.В.Луначарскага. – Мінск: Выд-ва БДУ імя У.І.Леніна, 1958. – 63 с.

108. *Жыновіч І.* Больш увагі музычным калектывам: (Абмяркоўваем вынікі агляду мастацкай самадзейнасці) // ЛіМ. – 1960. – 9 сак. – С.3.

109. *Житовіч І.* Белорусские оркестры: [О развитии самодеятельного искусства] // Художественная самодеятельность. – 1963. – № 4. – С.14–16.

110. *І.І.Жыновіч* ва ўспамінах сучаснікаў: Зб. нарысаў / М-ва культуры Рэсп. Беларусь. Бел. акадэмія музыкі; Склад. М.Р.Солалаў. – Мінск: Бел. дзярж. акадэмія музыкі, 1997. – 56 с.

111. *Затіскі* Імператарскага Русскага Геаграфічнага общества по отделению этнографии / Изданы под наблюдением действительных членов О.Е.Миллера и П.А.Гильтебрандта. Т.5. – СПб.: Б.и., 1873. – 359 с.

112. *Зверуго Я.Г.* Древний Волковыск. X—XIV вв. / АН БССР. Ин-т истории. – Мінск: Наука и техника, 1975. – 143 с.: ил.

113. *Звіняць* цымбалы: Рэперт. зб. для аркестраў беларускіх народных інструментаў / Уклад. М.А.Казінец – Мінск: Б. в., 1984. – 187 с.: нот.

114. *Зеленіч В.М.* Работа в классе ансамбля. – Мінск: Вышэйш. шк., 1979. – 60 с.: ил.

115. *Земляробчы* каляндар: абрады і звычаі / Уклад., класіф., сістэм. матэрыялаў і камент. А.І.Гурскага; Уступ. арт. А.І.Гурскага, А.С.Ліса; Рэдкал.: А.С.Фядосік (гал. рэд.) і інш. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – 404 с.: ил.

116. *Земцовскі І.І.* Народная музыка и современность // Современность и фольклор: Ст. и материалы / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М.: Музыка, 1977. – С.28–75.

117. *Земцовскі І.І.* Проблема варианта в свете музыкальной типологии: (Опыт этноинструментоведческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. ст. и материалов / Сост. В.Е.Гусев. – Л.: Музыка, 1980. – С.36–50.

118. *Играет* оркестр хора им.Пятницкого: Партитура / Сост. А.Широков. – М.: Сов. композитор, 1973. – 167 с.

119. *Изменения* в быту и культуре городского населения Беларуси / В.К.Бондарчик, В.М.Иванов, И.Н.Браим, В.Н.Белявина; Под ред. В.К.Бондарчика. – Мінск: Наука и техника, 1976. – 111 с.

120. *Изменения* в быту и культуре сельского населения Беларуси / В.К.Бондарчик, Э.Р.Соболенко, Л.И.Минько; Под ред. В.К.Бондарчика. – Мінск: Наука и техника, 1976. – 144 с.

121. *Имханицкий М.* У истоков русской народной оркестровой культуры. – М.: Музыка, 1987. – 190 с.: нот., ил.

122. *Имханицкий М.И.* Формирование и развитие русской народной инструментальной культуры письменной традиции: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Киев. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. – Киев, 1989. – 32 с.

123. *Имханицкий М.И.* Сколь народны народныя інструменты // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя: Зб. навук. арт. / Бел. ун-т культуры. – Мінск, 1999. – С.8–20.

124. *Инфантьев П.П.* В Амурской тайге: Рассказ из жизни тунгусов. – СПб.: П.В.Луковников, 1912. – 36 с.: ил.

125. *Ипполитов-Иванов М.М.* Воинствующая гармоника // Комсомольская правда. – 1928. – 25 янв. – С.2.

126. *Использование* активных методов обучения будущих специалистов в области культуры: Сб. тез. докл. на IX итоговой науч.-метод. конф. профессорско-преподавательского состава / Мин. ин-т культуры; Сост. и отв. за вып. С.В.Овдей. – Мінск, 1990. – 90 с.

127. *История* белорусской музыки: Учеб. пособие / Бел. гос. консерватория им. А.В.Луначарскага; Общ. ред. Г.С.Глушченко. – М.: Музыка, 1976. – 247с.

128. *История* музыки народов СССР. Т.1: 1917–1932. – М.: Музыка, 1966. – 140 с.

129. *Кабашников К.П.* Фольклор аутентичный // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – С.378–379.

130. *Каган М.С.* Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч.1–3. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

131. *Казакова І.В.* Этнічныя традыцыі ў духоўнай культуры беларусаў. – Мінск: Універсітэцкае, 1995. – 151 с.

132. *Казловіч М.* Музычны інструмент і яго фактураўтваральная роля ў вакальна-інструментальных анамблях абрадава-веснавых абходаў Беларусі // Музыкальная культура Беларусі: пошукі і знаходкі: Матэрыялы VII навук. чытанняў памяці Л.С.Мухарынскай (1906–1987), г.Мінск, 8–10 красавіка 1998 г. / Бел. дзярж. акадэмія музыкі. – Мінск, 1998. – С.76–83.

133. *Какнавічуте В.В.* Литовские “сельские капеллы”: (К вопросу о бытговой сфере народной инструментальной музыки) // Народная музыка: история и типология: Памяти профессора Е.В.Гиппиуса (1903–1985): Сб. науч. тр. / ЛГИТМиК; Редкол.: И.И.Земцовский (ред.-сост.) и др. – Л., 1989. – С.181–186.

134. *Календарныя* обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. XIX – начало XX в. Зимние праздники / АН СССР. Ин-т этнографии им. Н.Н.Миклухо-Маклая; Ред.кол.: С.А.Токарев (отв. ред.) и др. – М.: Наука, 1973. – 351 с.: ил.

135. *Камерный* ансамбль. Педагогика и исполнительство / Ред.-сост. К.Х.Аджемов. – М.: Музыка, 1979. – 168 с.

136. *Канцедикас А.С.* Теоретические выкладки и практические накладки // Декоративное искусство СССР. – 1984. – №10. – С.28–30.

137. *Канцэртныя* п’есы і апрацоўкі беларускіх народных песень для баяна і аркестра / Склад. Г. С. Мішуроў; Мінскі ін-т культуры. – Мінск, 1993. – 74с.

138. *Капилов А.Л.* Скрипка белорусская. – Минск: Беларусь, 1982. – 93 с.: ил.

139. *Капилов А.Л.* Музыкальный театр Белоруссии XIX – начала XX в. // Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период / АН БССР. Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск: Навука і тэхніка, 1990. – С.245–252.

140. *Каргин А.С.* Народное художественное творчество: Структура. Формы. Свойства. – М.: Музыка, 1990. – 143 с.

141. *Каргин А.С.* Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов. – М.: Музыка, 1982. – 159 с.: нот., ил.

142. *Каргин А.С.* Самодеятельное художественное творчество. История. Теория. Практика: Учеб. пособие. – М.: Высш. шк., 1988. – 271 с.

143. *Карский Е.Ф.* Белорусы: Т.1–3. – Варшава: Тип. Варшав. учеб. окр., 1903. – Т.1: Введение в изучение языка и народной словесности. – Варшава, 1903. – 466 с.

144. *Карский Е.Ф.* Белорусы: Т.1–3. – Варшава: Тип. Варшав. учеб. окр., 1903–1916.–Т.3: Очерки словесности белорусского племени. Вып.1: Народная поэзия. – М.: Типолитограф. т-ва Кушнер и К, 1916.– 557 с.

145. *Карский Е.Ф.* Этнографическая карта белорусского племени. – П.: Тип. Рос. акад. наук, 1917. – 32 с.

146. *Каспяровіч Г.І.* Беларусы // Этнаграфія Беларусі: Энцыклапедыя. – Мінск: Бел. энцыклапедыя, 1989. – С.59–77.

147. *Каталог* музыкальных инструментов, находящихся в Смоленском историко-этнографическом музее Императорского Археологического института. – М.: Б.и., 1915. – 132 с.

148. *Киркор А.* Этнографический взгляд на Виленскую губернию // Этнографический сборник, издаваемый Р.Г.О. – СПб.: Тип. Э.Праца, 1858. – Вып.3. – С.115–276.

149. *Киселева Т.Г., Красильников Ю.Д.* Основы социально-культурной деятельности: Учеб. пособие / РАО, Центр соц. педагогики, Моск. гос. ун-т культуры. – М.: МГУК, 1995. – 136 с.

150. *Козинец М.А.* Мелодии нашей души: [Беседа с худож. руководителем и гл. дирижером нар. оркестра БССР им. Жиновича М.А.Козинцом] // Знамя юности. – 1984. – 15 авг.

151. *Конанаў С.* Самадзейнасці – добры рэпертуар! // ЛіМ. – 1957. – 19 чэрв. – С.2.

152. *Крапоткин К.Д.* От устья Тунгуски до сопки Кеутыр // Записки Общества изучения Амурского края. – Владивосток: Б.и., 1896. – С.1–21.

153. *Крейнович А.Е.* Нивху: загадочные обитатели Сахалина и Амура / АН СССР. Ин-т востоковедения. – М.: Наука, 1973. – 495 с.

154. *Круглов Ю.Г.* Фольклорная практика: Учеб. пособие для студ. – М.: Просвещение, 1986. – 126 с.

155. *Кузьмініч М.Л.* Мастацкая творчасць: універсітэцкая падрыхтоўка кадраў: Вучэб. дапам. для ВНУ культуры і мастацтваў. – Мінск: Бел. навука, 1998. – 148 с.

156. *Кухаронак Т.І.* Радзінныя звычаі і абрады беларусаў: канец XIX–XX ст.– Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 126 с.: іл.

157. *Ліцвінка В.Д.* Святы і абрады беларусаў. – Мінск: Беларусь, 1997. – 176с.: іл.

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

159. *Луначарский А.В.* Гармонь на службе революции // Луначарский А.В. В мире музыки. – М.: Сов. композитор, 1971. – С.393–395.

160. *Лысенко М.В.* Пути формирования и развития инструментальных ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1977. – 12 с.

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

162. *Мажэйка З.Я., Фядосік А.С.* Каляндарна-песенныя, абрадавыя і гульнявыя традыцыі славян у мінулым і сучасным. – Мінск: Навука і тэхніка, 1988. – 43 с.: нот. іл.

163. *Максимов Е.И.* Ансамбли и оркестры гармоник: Пособие для руководителей самодеят. коллективов. – Изд. перераб. и доп. – М.: Сов. композитор, 1979. – 175 с.: ил.

164. *Максимов Е.И.* Традиции и новаторство: (К разговору о составе русского народного оркестра) // Культпросветработа. – 1981. – № 11. – С.37–39.

165. *Максимов Е.И.* Оркестры и ансамбли русских народных инструментов: Исторические очерки. – М.: Сов. композитор, 1983. – 152 с.: ил.

166. *Максимов Е.И.* Российские музыканты-самородки: Факты, документы, воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1987. – 200 с.: ил.

167. *Малевиц С.* Белорусский нищенский “Лазарь” // Живая старина. – 1906. – №2, отд.2. – С.109–114.

168. *Мальдзіс А.І.* Таямніцы старажытных сховішчаў: [Гісторыя беларускай літаратуры XVII – XIX стст.]. – Мінск: Маст. літ., 1974. – 176 с.

169. *Марцэлеў С.В.* К духовному расцвету: исторический опыт развития белорусской советской культуры. – Минск: Беларусь, 1974. – 408 с.

170. *Марцэлеў С.В.* Художественная культура Белоруссии на современном этапе. – Минск: Беларусь, 1978. – 208 с.: ил.

171. *Масленікава В.П.* Музыкальная адукацыя ў Беларусі / АН БССР. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; Рэд. Б.С.Смольскі. – Мінск: Навука і тэхніка, 1980. – 112 с.: ил.

172. *Маслов А.Л.* Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее в Москве. – М.: Т-во скоропеч. А.А.Левенсон, 1909. – 64 с.

173. *Маслов А.Л.* Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее в Москве // Труды музыкально-этнографической комиссии. – М.: Тип. К.Л.Меньшова, 1911. – Т.2. – С.179–367.

174. *Мастацтва* Савецкай Беларусі: Зборнік дакументаў і матэрыялаў: У 2 т. Т.2: 1941–1965 гг. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР; Рэдкал.: Марцэлеў С.В. (адк. ред.) і інш. – Мінск: Навука і тэхніка, 1986. – 319с.

175. *Мацеевский И.В.* Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки // Традиционное и современное народное музыкальное творчество. – М., 1976. – С.5–56.

176. *Мацеевский И.В.* Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции // Современность и фольклор: Ст. и материалы / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М.: Музыка, 1977. – С.76–107.

177. *Мацеевский И.В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования: к насущным проблемам этноинструментоведения // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. ст. и материалов./ Сост. В.Е.Гусев. – Л.: Музыка, 1980. – С.143–170.

178. *Мацеевский И.В.* Формирование системно-этнографического метода в органологии // Методы изучения фольклора: Сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; Редкол.: В.Е.Гусев (отв. ред.) и др. – Л., 1983. – С.54–63.

179. *Мацеевский И.В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // 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. – С.6–38.

180. *Мациевский И.В.* Предисловие // 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. – С.3–5.

181. *Мациевский И.В.* Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры: (Общетеоретические проблемы): Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. – Л., 1990. – 482 с.

182. *Мациевский И.В.* “Троїста музыка”: (к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях) // Матеріали II Всеукраїнського науково-практичного семінару викладачів музичного фольклору / Київський держ. ін-т культури. – Київ, 1993. – С.81–106.

183. *Методические* рекомендации для оркестра и ансамблей народных инструментов / Авт.-сост. Н.Прошко. – Минск; 1972. – 166 с.: нот.

184. *Методические* указания по курсу “Методика обучения игре на народных инструментах” для студентов IV курса специализации “руководство самодеятельным оркестром народных инструментов” / Минский ин-т культуры; Сост. Г.С. Мишуrow. – Минск, 1987. – 10 с.

185. *Методические* указания по курсу “Методика работы с самодеятельным оркестром народных инструментов” для студентов заочного и дневного обучения специализации “руководство самодеятельным оркестром народных инструментов” / Минский ин-т культуры; Сост.: Г.С. Мишуrow, А.С. Николаев. – Минск, 1986. – 24 с.

186. *Методы* изучения фольклора: Сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; Редкол.: В.Е. Гусев (отв. ред.) и др. – Л., 1983. – 154 с.

187. *Мінулы год у Заходняй Беларусі* // Беларускі каляндар на 1927 год / Бел. выдавецкае таварыства ў Вільні. – Вільня, [1926]. – С.39–42.

188. *Мирек А.М.* Справочник по гармоникам. – М.: Музыка, 1968. – 131 с.

189. *Мицуль М.Н.* Іграюць жыновічаўцы: [Аб дзейнасці Дзярж. нар. аркестра БССР імя Жыновіча] // ЛіМ. – 1986. – 21 лістап. – С.10.

190. *Мицуль М.Н.* Проблема формирования национального репертуара цимбалиста // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Респ. межвед. сб. – Минск: Вышэйш. шк., 1985. – Вып.4. – С.55–59.

191. *Мишуrow Г., Трамбицкая В.* О роли Государственного оркестра народных инструментов им. И.Жиновича в формировании репертуара самодеятельных цимбальных оркестров // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Респ. межвед. сб. – Минск: Вышэйш. шк., 1987. – Вып.6. – С.18–25.

192. *Мишуrow Г.С.* Активные формы и методы подготовки кадров художественных специализаций // 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.

193. *Мишуrow Г.С.* Истоки народно-инструментальной культуры Белоруссии // Сборник статей по основным направлениям научно-исследовательской работы / Мин. ин-т культуры; Отв. за вып. А.К. Легчилов. – Минск, 1991. – Ч.2. – С.39–43.

194. *Мишуrow Г.С.* Классификация ансамблей народных инструментов Беларуси // Основы мастацтва. – 2001. – №4. – С.83–106.

195. *Мишуrow Г.С.* На реке Амгуни // Дальний Восток. – 1977. – №7. – С.158.

196. *Мишуrow Г.С.* Народно-инструментальные традиции Белоруссии XIX в. // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Респ. межвед. сб. науч. тр. – Минск: Вышэйш. шк., 1991. – Вып.10. – С.28–36.

197. *Мишуrow Г.С., Романова Л.Н.* Научно-исследовательская и художественно-творческая работа – важный фактор профессиональной подготовки студентов заочного отделения в вузе культуры // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Респ. межвед. сб. науч. тр. – Минск: Вышэйш. шк., 1988. – Вып. 7. – С.95–101.

198. *Мишуrow Г.С.* Нужны музыкальные инструменты // Дальний Восток. – 1973. – №3. – С.144–147.

199. *Мишуrow Г.С.* О музыкальной культуре народностей Приамурья XIX – начала XXв. // Традиции и современность в культуре народов Дальнего Востока: Сб. ст. / АН СССР.

Дальневосточный научный центр. Ин-т истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока. – Владивосток, 1983. – С.71–79.

200. *Мишуоров Г.С.* О подготовке национальных кадров культурно-просветительных работников // *Культура и культурное строительство в условиях развитого социализма: Сб. науч. тр. / ЛГИК. – Л., 1973. – С.231–238.*

201. *Мишуоров Г.С.* Русская гармоника // *Дальний Восток. – 1978. – №7. – С.159.*

202. *Мишуоров Г.С.* Самобытное искусство народов Дальнего Востока / *Минский ин-т культуры. – Минск, 1991. – 274 с. – Деп. в Гос. б-ке СССР им. В.И.Ленина 21.04.1991, № 2455.*

203. *Мишуоров Г.С.* Становление и современное развитие художественной самодеятельности малых народностей Приамурья: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05 / Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н.К.Крупской. – Л., 1980. – 17 с.

204. *Мишуоров Г.С.* Этнографические связи фольклора с художественной самодеятельностью // *Проблемы развития культуры народов и изучения культуры по музейным коллекциям: Тез. докл. / АН СССР. Ин-т этнографии. – Омск, 1987. – С.48–50.*

205. *Мишуороў Г.С.* Народна-інструментальнае выкананне ў аматарскіх калектывах // *Праблемы ўдасканалення гуманітарнай і прафесійнай адукацыі: Тэз. дакл. на навук.-метад. канф. (2–3 лютага 1995 г.) / Бел. ун-т культуры. – Мінск, 1995. – С.33–34.*

206. *Мишуороў Г.С.* Некаторыя праблемы народна-інструментальнага выканання ў аматарскіх калектывах // *Актуальныя праблемы і навуковыя пошукі ў галіне культуры і мастацтва: Тэз. дакл. на навук.-творч. канф. (19–20 крас. 1994 г.) / Бел. ун-т культуры. – Мінск, 1994. – С.38.*

207. *Мишуороў Г.С.* Праблемы падрыхтоўкі кадраў мастацкіх музычных спецыялізацый // *Пытанні культуры і мастацтва Беларусі: Рэсп. міжвед. зб. навук прац. – Мінск: Вышэйш. шк., 1992. – Вып. 11. – С. 76–79.*

208. *Мишуороў Г.С., Скарабагатая С.І.* Традыцыйныя музычныя інструменты Беларусі // *Зборнік артыкулаў па асноўных напрамках навукова-даследчай працы / Мін. ін-т культуры; Адк. за вып. А.К.Лягчылаў. – Мінск. 1993. – С.68–74.*

209. *Мишуоров Г.С.* Традиционная эстетика инструментального искусства Беларуси // *Культура Беларусі: Зб. артыкулаў / Пад рэд. Я.Д.Грыгаровіч, П.Р.Ігнатовіча. – Мінск: Бел. дзярж. ун-т культуры, – 2001. – С.85–91.*

210. *Мишуоров Г.С.* Классификация ансамблей народных инструментов Беларуси // *Основы мастацтва. – 2001. – №4. – С.83–106.*

211. *Мишуороў Г.С.* Значэнне рэпертуару ва ўдасканаленні выканання (на прыкладзе вучэбнага ансамбля “Беларускія ўзоры” БДУ культуры // *Псіхалага-педагагічныя і метадычныя праблемы актывізацыі самастойнай пазнавальнай работы студэнтаў: Матэрыялы навук.-метад. канф. / Рэдкал.: А.І.Смолік (адк. рэд.) і інш. – Мінск: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2001. – С. 132–137.*

212. *Можейко З.Я.* Песни Белорусского Полесья. – М.: Сов. композитор, 1983. – Вып.1. – 184 с: нот.

213. *Можейко З.Я.* Календарно-песенная культура Беларусі: опыт системно-типологічнага існавання. – Мінск: Наўка і тэхніка, 1985. – 247 с.: нот. іл.

214. *Можейко З.Я.* Музыкальная фольклористика и культурная политика БССР в 1920-е годы // *Белорусская этномузыкология: Очерки истории (XIX – XX вв.). – Минск: Тэхналогія, 1997. – С.69–73.*

215. *Мошков В.А.* Труба в народных верованиях // *Живая старина. – 1900. – №3. – С.297–352; №4. – С.451–524.*

216. *Музыкальные инструменты мира: Иллюстрированная энциклопедия/ Пер. с англ. Т.В.Лихач. – Минск: ООО “Попурри”, 2001. – 320 с.*

217. *Музыкальная фольклористика: Сб. ст. / Ред.-сост. А.А.Банін. – М.: Сов. композитор, 1986. – Вып.3. – 327 с.*

218. *Музыкальный энциклопедический словарь / Глав. ред. Г.В.Келдыш. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 672 с.: ил.*

219. *Музычны слоўнік беларуска-рускі=Музыкальный словарь русско-белорусский / Аўт.-склад.: Г.Р.Куляшова, Т.Г.Мдывані, Н.А.Юўчанка і інш.; Навук. рэд.: Г.Р.Куляшова, Л.А.Антанюк. – Мінск: Бел. наўка, 1999. – 559 с.: нот. іл.*

220. *Мухаринская Л.И.* Белорусская народная песня: историческое развитие: Очерки. – Минск: Наўка і тэхніка, 1977. – 216 с.: нот.

221. *Мухарынская Л.С., Якіменка Т.С.* Беларуская народная музычная творчасць: Вучэб. дапам. для музыч. ВНУ. – Мінск: Вышэйш. шк., 1993. – 343 с.

222. *Мысліцелі і асветнікі Беларусі X – XIX стст.:* Энцыклапедычны даведнік / Бел. энцыклапедыя; Гал. рэд. Б.І.Сачанка і інш. – Мінск: Бел. энцыклапедыя, 1995. – 671 с.

223. *Н.К.* Заметки о г.Борисове и его уезде // Памятная книжка Виленского генерал-губернаторства на 1868 г. – СПб., 1868. – С.88–102.

224. *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.: нот.

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

226. *Назина И.Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные. – Минск: Наука и техника, 1982. – 120 с.: ил.

227. *Назіна І.Д.* Беларускія народныя музычныя інструменты. – Мінск: Беларусь, 1997. – 239 с.: ил.

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

229. *Народно-инструментальная культура Беларуси:* Учеб.-метод. пособие / Мин. ин-т культуры; Авт.: Мишуров Г.С., Яконюк Н.П. – Минск, 1991. – 67 с.

230. *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.

231. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка:* Сб. ст. и матер.: В 2 ч. / Под общ. ред. Е.В.Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1988. – Ч.2. – 328 с.

232. *Насценка З.* Цымбалы // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1975. – № 4. – С.50–52.

233. *Научная конференция по изучению фольклора народов Сибири и Дальнего Востока / Советская этнография.* – 1960. – № 4. – С.182–185.

234. *Некрасова М.А.* Современное народное искусство = Contemporary folk art: По материалам выставок 1977–1978 гг.: Альбом. – Л.: Художник РСФСР, 1980. – 209 с.: ил.

235. *Некрасова М.А.* Народное искусство России = Russian folk art: Народное творчество как мир целостности. – М.: Сов. Россия, 1983. – 219 с.: ил.

236. *Нечто о наших народных инструментах // Баян – 1881.* – № 1. – С.183.

237. *Низовский Г.Я., Семененко В.Т.* Технический комплекс баяниста: Учеб. пособие / Рец.: П.И.Гертер, Г.С.Мишуров. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного ун-та, 1983. – 72 с.

238. *Никифоровский Н.Я.* Очерки Витебской Белоруссии. II. Дударь и музыка // Этногр. обозрение. – М., 1892. – Кн. 13–14. – № 2–3. – С.170–202.

239. *Никифоровский Н.Я.* Очерки простонародного жителя-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обихода. (Этногр. данные). – Витебск: Губ. тип., 1895. – 552 с.

240. *Ничков Б.В.* Народные духовые инструменты в музыкальной культуре Белоруссии: Метод. пособие / М-во культуры БССР, РИМЦ НТ и КИР. – Минск, 1981. – 40 с.

241. *Новийчук В.И.* Некоторые тенденции развития фольклорных ансамблей: (на примере музыкальной жизни Подольи – Хмельницкой и Винницкой областей Украинской ССР) // Народная музыка СССР и современность: Сб. ст. / Ред.-сост. И.И.Земцовский. – Л.: Музыка, 1982. – С.146–154.

242. *Новийчук В.И., Алехнович О.М.* Ансамбль фольклорный // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. – Минск: Навука і тэхніка, 1993. – С.9–10.

243. *Новийчук В.* Самодеятельность художественная // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. – Минск: Навука і тэхніка, 1993. – С.304–305.

244. *Ович А.* Белорусский танец с припевом // Маяк. – 1884. – Вып.13. – С.94–95.

245. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка: 7000 слов. – 23-е изд., испр. / Под ред. Н.Ю.Шведовой. – М.: Рус. яз., 1991. – 915 с.

246. *Олейникова Э.А.* Музыкально-драматические формы фольклорного театра Белоруссии: скоморохи, батлейка, народная драма // Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский

период / АН БССР. Ин-т искусствознания, этнографии и фольклора. – Минск: Наука і тэхніка, 1990. – С.47–82.

247. *О мерах по улучшению музыкального образования и воспитания молодежи* // Коммунист Белоруссии. – 1957. – №7. – С.84–86.

248. *Орлов Г.* Художественная культура и технический прогресс // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1969. – Вып.9. – С.18–40.

249. *Осинов Н.* Советы руководителям оркестров русских народных инструментов. – М.: Музгиз, 1958. – 48 с.

250. *Осуществление ленинской национальной политики / Г.С.Мишуров, Е.В.Яковлева, Е.В.Пономарева и др.* // Очерк истории Хабаровской краевой организации КПСС: (1900 – 1978 годы). – Хабаровск, 1979. – С.179–203.

251. *Петухов М.* Народные музыкальные инструменты Санкт-Петербургской консерватории. – СПб.: [Б.и.], 1884. – 254 с.

252. *Петухов М.* Опыт систематического каталога инструментального музея Санкт-Петербургской консерватории. – СПб.: [Б.и.], 1893. – 298 с.

253. *Петякшева Н.И.* Диалог цивилизаций: Восток–Запад // Вопросы философии. – 1993. – № 6. – С.173–176.

254. *Поздняков А.Б.* Русский народный оркестр и его роль в эстетическом воспитании молодежи / Муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1975. – 20 с.

255. *Попова Т.* Музыкальные жанры и формы. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Музгиз, 1954. – 384 с.

256. *Попова Т.В.* Русское народное музыкальное творчество. Вып. 1–3. – М.: Музгиз, 1955–1957. – Вып. 1. – 1955. – 240 с.

257. *Потявин В.* О специфике современного фольклора // Русская литература. – 1960. – №2. – С.173–177.

258. *Привалов Н.И.* Гудок – древнерусский музыкальный инструмент // Записки отделения русской и славянской археологии Императорского Русского археологического общества. – СПб, 1904. – Т.5., вып.2. – С.3–77.

259. *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.

260. *Привалов Н.И.* Лира (ліра, рьле, реле) – русский народный музыкальный инструмент // Записки отделения русской и славянской археологии Императорского Русского археологического общества. – СПб, 1907. – Т.7., вып.2. – С.28–51.

261. *Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества: Сб. науч. тр. / М-во культуры РСФСР, НИИ культуры; Редкол.: В.И.Уральская (отв. ред.) и др.* – М., 1982. – 163 с.

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

263. *Путилов Б.Н.* Фольклор и художественная самодеятельность // Фольклор и художественная самодеятельность: Сб. ст. – Л.: Наука, 1968. – С.5–19.

264. *Разумихин С.* Село Бобровки и окружной его околоток // Этнографический сборник, издаваемый Рос. геогр. о-вом. – СПб., 1853. – Вып.1. – С.255–282.

265. *Ракова Е.* Сорокалетие оркестра: [О Госуд. народном оркестре БССР] // Музыкальная жизнь. – 1971. – № 4. – С.9–10.

266. *Ракова Е.* Государственный народный оркестр БССР имени И.И.Жиновича. – Минск: Беларусь, 1978. – 39 с.: ил.

267. *Ракова Е.* Музыке не умолкать: [О творч. деятельности дирижера Госуд. нар. оркестра БССР им. Жиновича М.А.Козинца] // Сельская газета. – 1984. – 9 сент. – С.2.

268. *Раппопорт С.* Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Избранное: Сб. ст. / Моск. гос. консерватория; Сост. И.А.Константинов, С.Х.Раппопорт. – М.: Музыка, 1980. – С.63–102.

269. *Ратгауз С.* Смотр талантов начался: [1-я Всебелорусская олимпиада самодеятельного искусства] // Рабочий. – 1935. – 23 июня. – С.3.

270. *Ризоль Н.И.* Очерки о работе в ансамбле баянистов: на основе опыта квартета баянистов Киевской филармонии / Общ. ред. Н.Я.Чайкина. – М.: Сов. композитор, 1986. – 222 с.

271. *Романов Е.Р.* Белорусский сборник. Вып. 8 и 9: Быт белоруса. Словарь условных языков. – Вильна: Тип. А.Г.Сыркина, 1912. – 600 с.

272. *Романов Е.Р.* Внешний быт быховского белоруса // Записки Сев.-Зап. отделения Имп. Русск. географич. о-ва. – Вильна, 1911 – Кн.2. – С.75–141.

273. *Романов Е.Р.* По Гродненскому Полесью // Записки Сев.-Зап. отд. Имп. Русск. географич. об-ва. – Вильно, 1911. – Кн.2. – С.65–74.

274. *Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы / Ленингр. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; Вступ. ст., сост. и коммент. П.А. Вульфиуса; Предисл. Е.М. Орловой; Общ. ред. О.И. Соколовой. – М.: Музыка, 1979. – 367 с.: нот.*

275. *Руднева А.В.* Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. – М.: Сов. композитор, 1990. – 224 с.

276. *Рыбаков Б.А.* Макрокосм в микрокосме народного искусства // Декоративное искусство СССР. – 1975. – № 3. – С.38–43.

277. *Садовский Е.* Расцвет самодеятельного искусства: [Второй день Всебелорусской олимпиады самодеятельного искусства] // Рабочий (Сов. Белоруссия). – 1935. – 24 июня. – С.3.

278. *Сапунов А.П.* Витебская старина: Документы и материалы / Сост. и изд. А. Сапунов. Т.1–5. – Витебск, 1883. – Т.1. – 669 с.: ил.

279. *Сахута Е.М.* Народное искусство Беларуси: традиции, современное состояние, тенденции развития: Автореф. дис... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / АН Беларуси. Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск, 1996. – 32 с.

280. *Сербов И.А.* Белорусы-сакуны: Краткий этнографический очерк. – Пгр.: Тип. Акад. наук, 1915. – 180 с.: ил.

281. *Серебрякова П.Г.* Самодеятельное художественное творчество и профессиональное искусство: некоторые вопросы взаимоотношений // Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества: Сб. науч. тр. / М-во культуры РСФСР. НИИ культуры. – М., 1982. – С.144–161.

282. *Систематическое описание коллекции Дашковского этнографического музея. Вып. 1–4 / Сост. В.Ф. Миллер. – М.: Тип. Э. Лиснера, 1887. – Вып.1. – 161 с.*

283. *Скарабагатая С.І.* Сцэнічнае ўвасабленне і папулярызацыя народна-інструментальнай музыкі на прыкладзе ансамбля народнай музыкі “Свята” // Зб. тэзісаў дакл. на навук.-метад. канф. прафэсарска-выкладчыцкага складу / Мінскі ін-т культуры. – Мн., 1993. – С.103–110.

284. *Скоробагатченко А.В.* Профессиональная народно-инструментальная ансамблевая культура Западного Поозерья. (К проблеме звукоидеала в традиции белорусов): Автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 1995. – 18 с.

285. *Скоробагатчанка А.В.* Народная інструментальная культура Беларускага Паазер’я / М-ва культуры Рэсп. Беларусь. Бел. ун-т культуры; Навук. рэд. І.Ул. Мацыеўскі. – Мінск: Бел. навука, 1997. – 471 с.: іл., нот.

286. *Скарабагатчанка А.В.* Беларускія народныя музычныя інструменты XX стагоддзя: Вучэб. дапам. – Мінск: Бел. навука, 2001. – 398 с.

287. *Смолік А.І.* Сацыяльна-культурная дзейнасць у пост-чарнобыльскім соцыуме / Бел. ун-т культуры. – Мінск, 1999. – 228 с.

288. *Соланаў М.Р.* Чаго плакала жалейка... [Аб праблемах самадзейных аркестравых калектываў Беларусі] // ЛіМ. – 1977. – 17 чэрв. – С.9.

289. *Солопов М.Г.* Жемчужина белорусского народно-инструментального искусства (камерно-инструментальный ансамбль Белорусского телевидения и радио) // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Межвед. сб. науч. тр. – Минск: Вышэйш. шк., 1991. – Вып.10. – С.61–67.

290. *Соланаў М.Р.* Жамчужына беларускага народна-інструментальнага мастацтва (Творчы партрэт камерна-інструментальнага ансамбля тэлебачання і радыёвяшчання Рэспублікі Беларусь, 60–70-я гг.) // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі: Міжвед. зб. навук. прац. – Мінск: Вышэйш. шк., 1993. – Вып.12. – С.17–26.

291. *Соломоник Ф.А.* Репертуар – основа воспитательного воздействия в самодеятельном коллективе // Педагогические

условия организации самодеятельного творчества: Сб. науч. тр. / Ленингр. ин-т культуры им. Н.К.Крупской; Редкол.: Е.Я.Зазерский (отв. ред.) и др. – Л., 1982. – С.27–42.

292. *Сохор А.Н.* Социология и музыкальная культура / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М.: Сов. композитор, 1975. – 203 с.

293. *Социальная педагогика: Опыт словаря-справочника /* Нац. ин-т обр.; Под общ. ред. И.И.Калачевой, Я.Л.Коломинского, А.И.Левко. – Минск, 2000. – 213 с.

294. *Справздача з навукова-практычнай канферэнцыі па выніках фестывалю самадзейнай мастацкай творчасці працоўных у Беларусі /* М.Маслаў, Ю.Чурко, М.Соліпаў і інш. // ЛіМ.– 1977.– 27 мая.– С.8–9.

295. *Ставрович В.Ф.* Опыт исторических и этнографических исследований о Северо-Западном крае. – Вильна: Печатня А.Г.Сыркина, 1870. – 98 с.

296. *Станиславский К.С.* Статьи, речи, беседы, письма / Гос. НИИ театра и музыки, МХАТ им. М.Горького. – М., 1953. – 782 с.: ил.

297. *Степанцевич К.И.* Новые тенденции в развитии белорусского музыкального искусства: конец 50-х – перв. пол. 70-х годов. – Минск: Вышэйш. шк., 1981. – 68 с.

298. *Страйнар Ю.* Несколько слов об изучении народных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. и материалов: В 2 ч. – М.: Сов. композитор, 1987. – Ч.1. – С.132–136.

299. *Сысоў У.М.* 3 крыніцы спрадвечных. – Минск: Вышэйш. шк., 1997. – 415 с.

300. *Тацэрава Л.С.* Тенденции развития народно-инструментального исполнительства Беларуси XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Бел. ун-т культуры. – Минск, 1999. – 20 с.

301. *Традиционный фольклор и его место в современной музыкальной культуре: Материалы XXIX межвуз. студенч. науч. конф., декабрь 1989 г. (г.Минск) /* Бел. гос. консерватория. – Минск, 1991. – 45 с.

302. *Трамбіцкая В.І.* Удасканаленне падрыхтоўкі кіраўнікоў дзіцячых фальклорна-інструментальных калектываў у ВНУ //

Прафесіяналізм выкладчыкаў універсітэта ва ўмовах пераходу да шматзроўневай сістэмы адукацыі: Тэз.дакл. на навук.-метад. канф. (1—2 лютага 1994 г.). – Мінск: Бел.ун-т культуры, 1994. – С.16—18.

303. *Трамбіцкая В.І.* Подготовка руководителей народно-инструментальных коллективов фольклорной ориентации в вузе культуры // Матэрыялы II Всеукраїнського науково-практичного семінару викладачів музичного фольклору / Київський держ. ін-т культури. – Київ, 1993. – С.107–119.

304. *Трэці дзень Усебеларускай алімпіяды самадзейнага мастацтва /* Звязда. – 1935. – 24 чэрв. – С.3.

305. *Учебно-тематические планы дисциплин кафедры оркестрового дирижирования: Метод. указания для студентов I – II курсов специализации “руководство самодеятельным оркестром народных инструментов” /* Минский ин-т культуры. Сост.: Г.С.Мишуров, С.А.Аникеев. – Минск, 1988. – 44 с.

306. *Фаминицын А.С.* Скоморохи на Руси. – СПб.: Тип. Э.Арнольда, 1889. – 191с.

307. *Федосик А.С., Белявина В.Н.* Театрально-игровая культура // Белорусы / Отв ред.: В.К. Бондарчик, Р.А. Григорьева, М.Ф. Пилипенко. – М.: Наука, 1998. – С.416–422.

308. *Фестываль маладосці і дружбы /* ЛіМ.– 1957. – 3 ліп. – С.2.

309. *Фольклор и художественная самодеятельность /* АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом); Отв. ред. Н.В.Новиков. – Л.: Наука, 1968. – 232 с.

310. *Халитов Р.Ф.* Татарские народные инструменты: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / М-во культуры Узбекской ССР. Ин-т искусствознания. – Ташкент, 1987. – 16 с.

311. *Хорнбостель Э.М. фон, Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. и матер.: В 2 ч. – М.: Сов. композитор, 1987. – Ч.1. – С.229–261.

312. *Церашковіч П.У., Чаквін І.У.* Беларусы // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: У 6 т. – Мінск: Бел. энцыклапедыя, 1993. – Т.1. – С.464–481.

313. *Цішчанка І.К.* Да народных вытокаў: Збіранне і вывучэнне фальклору ў 50 – 60-я гады XIX ст. / АН БССР. Ін-т

мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Навука і тэхніка, 1986. – 248 с.

314. *Чебоксаров Н.Н., Чебоксарова И.А.* Народы, расы, культуры. – М.: Наука, 1971. – 256 с.

315. *Чисталев П.И.* Коми народные музыкальные инструменты: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1974. – 16 с.

316. *Чистов К.В.* Народные традиции и фольклор: Очерки теории / АН СССР. Ин-т этнографии им. Н.Н.Миклухо-Маклая. – Л.: Наука, 1986. – 304 с.

317. *Чурко Ю.М.* Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии. – Минск: Польша, 1999. – 224 с.

318. *Шевчук С.И.* Развитие фольклористики в северо-западных областях Украины (1800 – 1987): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09 / Киев. гос. ун-т им. Т.Г.Шевченко. – Киев, 1991. – 19 с.

319. *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.

320. *Шейн П.В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, собранные и приведенные в порядок П.В.Шейном. Т.1–3. – СПб.: Тип. Акад. наук, 1887–1902. – Т.3: Описание жилищ, одежды, пищи, занятий; препровождение времени, игры, верования, обычное право, чародейство, колдовство, знахарство, лечение болезней, средства от напастей, поверья, суеверья, приметы и т.д. – СПб., 1902. – 535 с.

321. *Шендрик Д.З., Довнар-Запольский М.В.* Распределение населения Верхнего Поднепровья и Белоруссии по территории, его этнографический состав, быт и культура // Россия. Полное географическое описание нашего Отечества. Т.9: Верхнее Поднепровье и Белоруссия. – СПб.: А.Ф.Девриен, 1905. – С.126–227.

322. *Шимкевич П.П.* Материалы для изучения шаманства у гольдов // Записки Приморского отделения Русского геогра-

фического общества. – Хабаровск: [Б.и.], 1896. – Т.2. вып.1. – С.239–154.

323. *Штилевский Г.И.* Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. – СПб., 1853. – 242 с.

324. *Шренк Л.* О народах Амурского края в историко-географическом, антрополого-географическом и антрополого-этнографическом отношениях // Известия Вост-Спб. отд. Имп. Рус. геогр. о-ва. – 1882. – Т.13. — № 3. – С.10–36.

325. *Штокман Э.* Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике (HANDBUCH) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. и материалов: В 2 ч. – М.: Сов. композитор, 1987. – Ч.1. – С.39–55.

326. *Шчарбак В.* Вялікі майстар у галіне народнай музыкі // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі: Рэсп. міжвед. зб. навук. прац. – Мінск: Вышэйш. шк., 1993. – Вып.12. – С.77–85.

327. *Щербо Т.А.* О претворении национальной традиции в концертных жанрах музыки для цимбал // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Респ. межвед. сб. науч. тр. – Минск: Вышэйш. шк., 1984. – Вып. 3. – С.42–46.

328. *Эльшек О.* Стилиевые типы народной инструментальной музыки в Словакии // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. и матер.: В 2 ч. – М.: Сов. композитор, 1987. – Ч.1. – С.68–105.

329. *Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т. / Рэдкал.: І.П. Шамякін (гал.рэд.) і інш. – Мінск: БелСЭ, 1984–1987. – Т.1–5.*

330. *Эремич И.* Очерки Белорусского Полесья. – Вильна: Тип. М.Ромма, 1868. – 89 с.

331. *Этнаграфія Беларусі: Энцыклапедыя.* – Мінск: БелСЭ, 1989. – 576 с.

332. *Юбилейный сборник в честь Всеволода Федоровича Миллера, изданный его учениками и почитателями / Под ред. Н.А.Янчука. – М.: А.В.Васильев, 1900. – XXIII – 367 с.*

333. *Яканюк Н.П.* Артыст, музыкант, пачынальнік. Да 85-годдзя з дня нараджэння заснавальніка Бел.дзярж. аркестра нар. інструментаў Д.Захара // ЛіМ. – 1984. – 10 лют. – С.13.

334. *Якелайтис В.В.* Праздники песни в Литве: Расшир. автореф. монографии “Праздники песни в Литве”, представленной на соискание ученой степени канд. пед. наук по спец. “культурно-просветительная работа” – №13736 / Ленингр. ин-т культуры им. Н.К.Крупской. – Л., 1971. – 42 с.

335. *Якименко Т.С.* Предпосылки этномузыкологической мысли и утверждение музыкальной фольклористики в конце XIX – начале XX в. // Белорусская этномузыкология: Очерки истории: (XIX – XX вв.). – Минск: Тэхналогія, 1997. – С.9–22.

336. *Якобсон П.М.* Психология художественного творчества. – М.: Знание, 1971. – 48 с.

337. *Яконюк Н.П.* Проблемы формирования национального оркестрового стиля в музыке для белорусского оркестра народных инструментов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. консерватория ЛитССР. – Вильнюс, 1988. – 24 с.

338. *Яконюк Н.П.* Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа. – Минск: БГУ культуры, 2001. – 269 с.

339. *Янчук Н.А.* По Минской губернии: Заметки из поездки в 1896 г. – М.: Тип. А.Левенсон и К, 1889. – 130 с.: нот. – Прил.: Белорусские песни Минской губернии. – С.46–127.

340. *Яремко Б.И.* Музыка троистая // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. – Минск: Навука і тэхніка, 1993. – С.158–159.

341. *Becker H.* Historische und Systematische Aspekte der Instrumentenkunde // *Studia instrumentorum musicae popularis.* – Stockholm, 1972. – Vol. I. – S.185–198.

342. *Dräger Hans-Heinz.* Instrumentenkunde // *Musik in Geschichte und Gegenwart.* – Kassel, 1957. – V.VI. – S. 1276–1299.

343. *Elschek O., Stockmann E.* Zur Typologie der Volksmusikinstrumente // *Studia instrumentorum musicae popularis.* – Stockholm, 1969. – Vol. I. – S.12–24.

344. *Gerson-Kivi E.* Migrations and Mutations of Oriental Folk Instruments // *Journal of IFMC.* – 1952. – IV. – P. 16–19.

345. *Noll G.* Musikalische Volkskunde heute // *Zeitschrift für Volkskunde.* – 1990. – V.II. – S.250–253.

346. *Mahillon V.* Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Vol. I–V. – Bruxelles, 1893–1922.

347. *Stockmann E.* Zum Terminus “Volksmusikinstrument” // *Forschungen und Fortschritte.* – Berlin, 1961. – S.337–340.

348. *Stockmann D.* Das Problem der Transkription in der musikethnologische Forschung // *Deutsche Jahrbuch für Volkskunde.* – Berlin, 1966. – V.XII. – S.207–242.

349. *Strajnar J.* Ein slovenisches Instrumentalensemble in Resia // *Studia instrumentorum musicae popularis.* – Stockholm, 1972. – Vol. 2. – S.158–162.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1
Н. Щеглов
Инстр. Н. Шейбак

1 *Аверго*

Экспромт

Музыкальный фрагмент 1, охватывающий такты 1-4. Инструменты: Флейта, Баян I, Баян II, Баян III, М. барабан, Цимбалы I, Цимбалы II, Скрипки I, Скрипки II, Виолончель, К-бас. Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки и динамические обозначения (*f*, *p*, *acc.*).

2

Музыкальный фрагмент 2, охватывающий такты 5-8. Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки и динамические обозначения (*p*).

Musical score for page 284, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The score is written in 4/4 time and includes a grand staff (treble and bass clefs) for the piano and a single staff for the voice. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal line is a single staff with a treble clef. The score is divided into two systems, each with four measures. A large watermark 'РЕПОЗИТОРИУМ БИТ' is overlaid diagonally across the page.

Musical score for page 285, continuing the piece from page 284. It features a piano accompaniment and a vocal line. The score is written in 4/4 time and includes a grand staff (treble and bass clefs) for the piano and a single staff for the voice. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal line is a single staff with a treble clef. The score is divided into two systems, each with four measures. A large watermark 'РЕПОЗИТОРИУМ БИТ' is overlaid diagonally across the page.

Чаму ж мне не пецць?

Беларуская народная песня

Приложение 2

Обр. А. Клеванца
Переложение Г. Мишурова

3

Музыкальный фрагмент, состоящий из девяти нотных стенов. Первые четыре стенов содержат вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Последние пять стенов — это фортепиано-сопровождение. Музыка написана в 4/4 такте, тональность — G-бемоль мажор.

Allegretto

Флейта

Баян I

Баян II

Баян III

Цимбалы I

Цимбалы II

Скрипки I

Скрипки II

К - бас

Музыкальный фрагмент для ансамбля инструментов, состоящий из десяти нотных стенов. Инструменты: Флейта, Баян I, Баян II, Баян III, Цимбалы I, Цимбалы II, Скрипки I, Скрипки II, Контрабас. Музыка написана в 4/4 такте, тональность — G-бемоль мажор. Темп — Allegretto.

Musical score for page 288. The score consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (left hand and right hand) and a violin part. The second system includes a piano part and a violin part. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The violin part has a melodic line with some slurs. Dynamics include *mp* and *pp*. There are some markings like *v* and *pp* in the piano part.

Musical score for page 289. The score consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (left hand and right hand) and a violin part. The second system includes a piano part and a violin part. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The violin part has a melodic line with some slurs. Dynamics include *ff* and *diminuendo*. There are some markings like *ff* and *diminuendo* in the piano part.

1

Musical score for page 290, measures 1-6. The score is written for a piano and includes a bass line. The first system (measures 1-3) features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes. The second system (measures 4-6) continues the melody and bass line. A large watermark 'ДЕПОЗИТОРИУМ БНФКМ' is overlaid diagonally across the page.

diminuendo

Musical score for page 291, measures 7-12. The score continues from page 290. The first system (measures 7-9) features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes. The second system (measures 10-12) continues the melody and bass line. A large watermark 'ДЕПОЗИТОРИУМ БНФКМ' is overlaid diagonally across the page.

Парафраз
на темы старинных романсов

Приложение 3

Обр. С. Городовская
Инстр. Т. Козел

Musical score for page 292, featuring a piano (p) and a second ending bracket labeled '2'. The score includes staves for Flute, Baryton I, Baryton II, Baryton III, Bass, Cymbals I, Cymbals II, Violin I, Violin II, Viola, and Double Bass.

Musical score for page 293, featuring a piano (p) and a tempo marking 'Свободно' (Ad libitum). The score includes staves for Flute, Baryton I, Baryton II, Baryton III, Bass, Cymbals I, Cymbals II, Violin I, Violin II, Viola, and Double Bass. A large watermark 'РЕПОЗИТОРИЙ БУДУЩЕГО' is overlaid on the score.

Musical score for page 294. The score is written for piano and voice. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: the top two are for the piano (treble clef), and the bottom two are for the voice (treble and bass clef). The second system has four staves: the top two are for the piano (treble clef), and the bottom two are for the voice (treble and bass clef). The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and some trills. The vocal line is more melodic and includes dynamic markings such as *mp* and *mf*. A large watermark "РЕПОЗИТОРИУМ БУКМ" is overlaid diagonally across the page.

Musical score for page 295. The score is written for piano and voice. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: the top two are for the piano (treble clef), and the bottom two are for the voice (treble and bass clef). The second system has four staves: the top two are for the piano (treble clef), and the bottom two are for the voice (treble and bass clef). The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and some trills. The vocal line is more melodic and includes dynamic markings such as *mp* and *mf*. A large watermark "РЕПОЗИТОРИУМ БУКМ" is overlaid diagonally across the page.

Пенуче 1

Musical score for page 296. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: a vocal line (treble clef) with a dynamic marking of *p*, a piano accompaniment (treble clef) with a dynamic marking of *p*, a violin part (treble clef) with a dynamic marking of *p*, and a bass line (bass clef). The second system has five staves: a vocal line (treble clef) with a dynamic marking of *p*, a piano accompaniment (treble clef) with a dynamic marking of *p*, a violin part (treble clef) with a dynamic marking of *p*, a bass line (bass clef), and a double bass line (bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Musical score for page 297. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), a violin part (treble clef), and a bass line (bass clef). The second system has five staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), a violin part (treble clef), a bass line (bass clef), and a double bass line (bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Musical score for page 298, featuring piano and violin parts. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system includes a piano part with chords and a violin part with a melodic line. The second system continues the piano and violin parts. The third system shows the piano part with a melodic line and the violin part with a melodic line. The score is marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano).

Musical score for page 299, featuring piano and violin parts. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system includes a piano part with chords and a violin part with a melodic line. The second system continues the piano and violin parts. The third system shows the piano part with a melodic line and the violin part with a melodic line. The score is marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano). A second ending bracket is present in the second system, marked with a '2' in a box.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
Глава 1. Народно-инструментальное искусство в традиционной культуре Беларуси.....	6
1.1. Теоретические вопросы народно-инструментального искусства (историография проблемы).....	6
1.2. Народно-инструментальное искусство: взаимодействие фольклора, профессионального искусства и самодеятельного творчества.....	25
Глава 2. Народно-инструментальное искусство Беларуси конца XIX–XX ст. (традиционные белорусские инструменты и ансамбли).....	65
2.1. Эволюция традиционного музыкального инструментария Беларуси.....	65
2.2. Типология ансамблей народных инструментов Беларуси.....	119
2.3. Бытование и эволюция традиционных народных музыкальных инструментов и ансамблей Беларуси конца XIX – начала XX в.....	138
2.4. Гармоника – новый музыкальный инструмент в народном ансамблировании.....	159
Глава 3. Традиционные ансамбли народных музыкальных инструментов Беларуси на современном этапе.....	175
3.1. Народные ансамбли трюистой музыки на современном этапе.....	175
3.2. Творческие контакты профессиональных и самодеятельных народно-инструментальных коллективов.....	194
3.3. Традиции и новации в работе студенческой научно-творческой лаборатории народно-инструментального ансамбля “Беларускія ўзоры”.....	212
3.4. Специфика и формы современной подготовки кадров народного инструментального творчества Беларуси.....	228
Заключение	244
Литература.....	251
Приложения.....	282

Научное издание

Мишуров Геннадий Сергеевич

БЕЛОРУССКОЕ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Редакторы И.В.Смеян, Л.Т.Спиридонова

Подписано в печать 15.11.2002 г.
Формат 60x84 1/16. Бумага писчая. Печать глубокая.
Усл.печ.л. 17,4. Уч.-изд. л. 15,3.
Тираж 300 экз. Заказ 328.

*Белорусский государственный университет культуры
220001, Минск, ул.Рабкоровская, 17
Лицензия ЛВ №283 от 22.04.1998 г.*

*Напечатано на ризографе
Белорусского государственного университета культуры
220001, Минск, ул.Рабкоровская, 17*