

## Ад складальніка

### *Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя*

На мяжы XIX — XX стст. у сусветнай музычнай культуры праяўляюцца многія новыя тэндэнцыі, якія з цягам часу становяцца яе ўстойлівымі адметнымі рысамі. Адна з іх — дыялог паміж народнымі нацыянальнымі і еўрапейскімі акадэмічнымі традыцыямі. У рэчышчы гэтага дыялогу народныя музычныя інструменты выходзяць за межы звычайных традыцыйных нормаў бытавання і паступова ўкараняюцца ў сферы музычнага мастацтва. Заявіўшы аб сабе ўпершыню ў канцы XIX ст. на парыжскіх выставах, народныя інструменты паступова займаюць месца ў музычным мастацтве Еўропы. Яны не толькі зацвярджаюцца ў ім, але і ўзбагачаюць яго свежасцю, навізнай, часам разбураючы нормы і стандарты акадэмічнай еўрапейскай музыкі.

Працэс "уклучэння" нацыянальных музычных інструментаў у агульны паток еўрапейскай цывілізацыі быў вельмі інтэнсіўным. Ён меў двухбаковы характар і праходзіў па шляху сінтэзу элементаў еўрапейскай і нацыянальнай традыцый. З аднаго боку, музыканты Еўропы — выканаўцы, кампазітары — на практыцы асвойвалі музычныя інструменты народаў свету. З другога — прадстаўнікі рэгіянальных народна-інструментальных культур актыўна пераймалі новы для сябе вопыт акадэмічнай музычнай культуры. На гэты шлях узаемных пазнання, прызнання і ўзбагачэння на працягу стагоддзя ўступалі ўсё новыя і новыя народы.

Па меры ўзмацнення кантактаў з музычнымі цывілізацыямі нееўрапейскага тыпу, умацавання этнаінструментазнаўства як навукі і яе ўсё новых адкрыццяў у галіне музычнага інструментальнага фальклору народаў свету музычнае ўсведамленне еўрапейскіх музыкантаў пашыралася. Гучанне незвычайных па канструкцыі, нечаканых па тэмбрах архаічных музычных інструментаў Азіі, Афрыкі, Аўстраліі нападўняла экзатычнай свежасцю і асаблівым характам творы кампазітараў нашага стагоддзя. Да яркага гучання афрыканскіх барабанаў і трашчотак, сакавітага тэмбру палінезійскіх ударных інструментаў, японскіх і в'етнамскіх гонгаў і том-томаў, пшчотна-ласкавых фарбаў кітайскіх і турэцкіх цымбалаў.

струнных і ўдарных інструментаў інданезійскага аркестра гамелан звярталіся кампазітары XX стагоддзя (А.Месіян, Г.Коўэл, Д.Кейдж, І.Стравінскі, В.Лютаслаўскі і многія іншыя).

Так, тыповым прыкладам паслядоўнай "арыенталізацыі", якая адлюстравана ў "амерыкана-азіяцкім" сінтэзе інструментальных тэмбраў, можа быць твор пад назвай "Група пяці" амерыканскага кампазітара Генры Коўэла. У гэтым творы мелодыя скрыпкі гучыць на фоне фартэпіянных арабесак. Ударныя эфекты ствараюцца з дапамогай гонгаў, том-томаў, фарфоравых сасудаў і іншых ударных інструментаў "усходняга паходжання"(1). Адкрыта арыентаваўся на ўсходнюю экзотыку і другі амерыканскі кампазітар Джон Кейдж, які меў шмат паслядоўнікаў. Ён імкнуўся да капіравання гучання інданезійскага гамелана, для чаго ствараў п'есы, якія былі прызначаны выключна для ўдарных інструментаў — там-тамаў, том-томаў, бамбукавых палак, драўляных дошчачак, гонгаў, афрыканскіх барабанаў ("Санаты", "Інтэрлюды") (2). Экспрэсіўныя санорныя эфекты, характэрныя для творчасці польскага кампазітара Кшышчгафа Пендэрэцкага, таксама часта ствараліся з дапамогай афра-азіяцкіх ударных інструментаў. Адзін з найноўшых такіх твораў — Канцэрт для марымбы (афрыканскі драўляны інструмент тыпу ксілафона) з аркестрам польскага кампазітара М.Пташынскай (3). Шэраг аналагічных прыкладаў можна прадоўжыць.

Для еўрапейскай музычнай культуры сталі нормай і некаторыя нацыянальныя аркестры народных інструментаў. На парызскіх выставах аматараў музычнага мастацтва ўразілі два такія аркестры: інданезійскі гамелан (аркестр, аснову якога ствараюць ударныя — гонгі, барабаны) і домрава-балалаечны Вялікарускі аркестр В.Андрэева. Сёння аркестры рускіх народных інструментаў можна сустрэць у Нарвегіі і Амерыцы, у Японіі і Швецыі, у Аўстраліі і Польшчы (4). Не менш папулярны і аркестр гамелан. Штогод збіраюцца са ўсяго свету на міжнародныя фестывалі прыхільнікі гэтай вельмі своеасаблівай, экзатычнай з'явы (5).

Асваенне еўрапейскай музычнай мовы, прыняццяў форматворчасці, эстэтыкі, інструментарыя з боку прадстаўнікоў мясцовых "экзатычных" музычных культур было не менш інтэнсіўным і эфектыўным. Ужо з канца XIX ст. пачынаецца працэс "запазычвання" элементаў еўрапейскага музычнага мастацтва народамі каланіяльна залежных краін (Алжыр, Індыя, Судан). Так, напрыклад, еўрапейскія акадэмічныя духавыя

інструменти адыгралі вызначальную ролю ў эвалюцыі негрыянскіх традыцыйных ансамбляў, якія раней, да ХХ ст., складаліся выключна з барабанаў розных відаў (6).

Па тыпе сімфанічных аркестраў складаюцца ў ХХ ст. і шматлікія нацыянальныя інструментальныя калектывы іншых народаў. Сярод іх аркестры балгарскіх, кітайскіх, індыйскіх народных інструментаў, ансамблі японскіх і в'етнамскіх інструментаў і інш. (7).

У музычным жыцці народаў свету паступова ўкараняюцца музычныя інструменты, якія займаюць у еўрапейскай музычнай культуры становішча паміж акадэмічнымі і аматарскімі народнымі. Напрыклад, гітара ў канцы 90-х гг. ХХ ст. лічыцца паўнаважным народным інструментам ў такіх далёкіх краінах, як Судан і В'етнам (8).

Пад уплывам агульнаеўрапейскай акадэмічнай традыцыі змяняецца і выканальніцкая манера музыкантаў-інструменталістаў. Народныя музычныя інструменты гучаць сёння на канцэртнай эстрадзе, у кіно, на тэлебачанні, па радыё, ва ўмовах, якія вельмі адрозніваюцца ад натуральных, звычайных. Гэтыя ўмовы прадугледжваюць іншыя якасці гучання інструментаў, прыныцыпы мыслення выканаўцаў, выканальніцкую эстэтыку (9).

Не застаецца некрутай і традыцыйная сістэма навучання музыканта, якая складалася стагоддзямі. Так, станаўленне прафесійнага музыканта ў Індыі прадугледжвала адначасова з авалоданнем інструментам яшчэ і асваенне ім шырокага кола філасофска-рэлігійных ведаў, фізічнае і духоўнае ўдасканаленне асобы. У сучаснай Індыі сістэма навучання выканаўцаў на народных інструментах усё больш набліжаецца да еўрапейскай (10). Аналагічныя працэсы назіраюцца і ў іншых краінах.

Значныя змены адбыліся і ў сферы народна-інструментальнай музыкі. Калі ў фальклорнай традыцыі музыкант адначасова сам быў і выканаўцам, і творцам музыкі, то зараз для народных інструментаў усё часцей пішуць музыку прафесійныя кампазітары. У некаторых краінах творчасць для народных інструментаў нават зацвердзілася як самастойная галіна кампазітарскай дзейнасці. Так, кампазітары Інданезіі звяртаюцца да характэрнага для гэтага рэгіёна аркестра гамелан, ствараючы для яго творы як блізкія традыцыйнай інданезійскай музыцы, так і больш еўрапеізаваныя (11). Кінамузыка кампазітараў Індыі і Японіі мае яскравы нацыянальны каларыт не толькі таму, што аўтары абапіраюцца на

характэрныя мелодыка-інтанацыйныя звароты, але і дзякуючы шырокаму выкарыстанню спецыфічных тэмбраў нацыянальных інструментаў. Пераканаўчым прыкладам можа быць разгорнуты спіс выбраных твораў, якія былі напісаны кампазітарамі другой паловы ХХ ст. для акардэона. У гэтым спісе — прадстаўнікі самых розных краін (12).

Разглядаемая тэндэнцыя спалучэння традыцый народна-інструментальнага фальклору і акадэмічнай еўрапейскай культуры раней за ўсё і найбольш моцна праявілася ў Расіі, пазней — у рэспубліках былога Савецкага Саюза. Менавіта ў гэтай краіне працэс аб'яднання адзначаных традыцый не толькі атрымаў адабрэнне з боку дзяржавы, але і быў замацаваны ў шматлікіх п'ястках і дэкрэтах. Такім чынам, названая тэндэнцыя атрымала абавязковы характар, набыла статус дзяржаўнай палітыкі ў галіне нацыянальнай культуры і нацыянальных адносін.

Творчыя намаганні некалькіх пакаленняў музыкантаў-падзвіжнікаў, памножаныя на падтрымку з боку дзяржавы і адпаведна значныя матэрыяльныя ўкладанні, прынеслі за сем дзесяцігоддзяў немалыя пазітыўныя вынікі. Сёння бяспрэчнымі з'яўляюцца і эстэтычная каштоўнасць мадыфікаваных народных музычных інструментаў, і высокі, у поўнай меры акадэмічны, узровень сольнага, ансамблевага і аркестравага народна-інструментальнага выканальніцтва, і пераканаўчыя дасягненні кампазітараў у галіне народна-інструментальнай музыкі. Ды і паслядоўная дакладная шматступеньчатая (ад музычнай школы да дактарантуры) сістэма прафесійнай адукацыі музыкантаў-народнікаў, і развітая методыка, і навуковая думка, якая фарміруецца вакол гэтай галіны музычнай культуры, не выклікаюць сумненняў ў іх мэтазгоднасці, неабходнасці і правамоцнасці.

У Беларусі таксама цалкам сфарміравалася самастойнае адгалінаванне акадэмічнай музычнай культуры — народна-інструментальная творчасць пісьмовай традыцыі. Сёння гэта яркая нацыянальна-каларытная, самабытная з'ява. Беларускіх музыкантаў — цымбалістаў, дамрыстаў, баяністаў — ведаюць ужо не толькі ў рэспубліцы, але і далёка за яе межамі. Аб высокім прафесійным выканальніцкім узроўні салістаў, народна-інструментальных ансамбляў, аркестраў сведчаць і высокія ўзнагароды, якія яны атрымліваюць на прэстыжных міжнародных конкурсах і фестывалях, і водгукі на шматлікія канцэртныя выступленні, і афіцыйнае

признанне замежных калег, адпаведных міжнародных устаноў у сферы культуры і мастацтва.

Безумоўна, за семдзесят гадоў музыкантамі-практыкамі і тэарэтыкамі рэспублік былога Савецкага Саюза назапашаны вялікі вопыт. Распрацавана тэарэтыка-метадычная аснова спалучэння фальклорных і акадэмічных традыцый. Вылучаны многія агульныя прынцыпы, метады і канкрэтныя прыёмы творчага пераасэнсавання традыцый народна-інструментальнай спадчыны.

Назапашаны вопыт мае інтэрнацыянальнае значэнне і можа быць карысны для тых краін, дзе разглядаемая тэндэнцыя аб'яднання традыцый народна-інструментальнага фальклору і акадэмічнай еўрапейскай інструментальнай культуры толькі пачынае свой рух. Сёння для міжнароднага абмену магчыма прапанаваць не толькі самі мастацкія каштоўнасці — творы для народных інструментаў, якія маюць бяспрэчную эстэтычную значнасць, творчыя калектывы і салістаў-выканаўцаў на народных інструментах, відэа- і аўдыёзапісы іх выступленняў. Прадметам міжнароднага абмену могуць быць таксама метадычныя распрацоўкі па стварэнні і арганізацыі дзейнасці нацыянальных народна-інструментальных ансамбляў і аркестраў; агульныя, прыватныя і індывідуальныя метадыкі навучання ігры на народных інструментах; вопыт стварэння вучэбнага і канцэртнага рэпертуару. Такі абмен вопытам будзе садзейнічаць больш хуткаму і плённаму росквіту ва ўсіх краінах свету народна-інструментальнай культуры новага тыпу, той культуры, якая ў найбольшай ступені адпавядае мастацкім патрабаванням XX стагоддзя.

---

1. Конен В. Пути американской музыки. — М., 1977. — С. 347.

2. Там жа. — С. 351.

3. Smolenska-Sielinska. Koncert na marimby Marty Ptaszynskieg // Ruch muzyczny. — 1988. — №12. — S.8—10.

4. Пересада А. Оркестры русских народных инструментов. — М., 1985. — С.61—69.

5. Luderwaidr A. Gamelan // Neue Zeitschrift fur Musik.—1993.—№2. — S.26—33.

6. Кузнецов В. Европейские духовые инструменты и их роль в эволюции негритянских барабанных оркестров / Краснодар. — 1994. — Деп. /НИО Информкультура. Рос. гос. биб-ка. 19.12.94. — №2912.

7. Buchanan D. / Metaphors of power, metaphors of truth: The politics of music professionalism in Bulgarian folk orchestra // Ethnomusicology. — 1995. — Vol.39, №3. — P. 381 — 416;  
Цео Чжечуань. Носители тысячелетней культуры // Советская музыка. — 1988. — № 12. — С.116 — 117.  
Семенов В. Музыка Японии // Музыкальная жизнь. — 1997. — №2. — С.14;  
Oliver P. The Taqor collection of Indian musical instruments // Popular music. — 1988. — Vol. 7, №2. — P 218 —219.
8. Фан Динь Тан. Гитарное исполнительство Вьетнама (в контексте мирового гитарного искусства): Автореф. дис. ... канд. иск. — Киев, 1996;  
Аль-Фаттах Хуссейн Ахмед. Гитара в музыкальной жизни Судана. История становления и развития: Автореф. дис. ... канд. иск. — М., 1997.
9. Manuel P. Popular music of India // Popular music. —1988. — Vol.7, №2. — P.157 — 176.
10. Влаева-Стойнова И. Классическая инструментальная музыка Северной Индии (Хиндустани): проблемы истории и теории: Автореф. дис. ... канд. иск. — М., 1997. — С. 13 —15.
11. Asmat Dream. New music of Indonesia // Ethnomusicology. — Vol.42, №1. — P.184 — 187.
12. Hussong S. Ein Instrument des 20 Jahrhunderts // Neue Zeitschrift fur Musik. — 1994. — №2. — S. 7 — 9;  
Аkkордеон-Kompositionen des 20 Jahrhunderts: Eine Auswahl // Neue Zeitschrift fur Musik. — 1994. — №2. — S.26 — 27.

**М.И. Имханицкий**

### *Сколь народны народные инструменты*

Накануне грядущего XX столетия с особой остротой встала задача осмысления пройденного в уходящем веке пути нефольклорного развития русского народно-инструментального искусства в рамках нотной традиции. Путь этот уникален в мировой практике: мы не найдем в истории музыки никаких иных инструментов, помимо баяна, аккордеона, балалайки, гитары, домры, в сольных и ансамблевых формах, которые бы развивались столь стремительно и плодотворно. Буквально за несколько десятилетий пройден огромный путь от музыкального примитива до высочайших явлений камерной инструментальной культуры, на который многим "классическим" инструментам потребовался ряд столетий.

Сегодня стали достоянием широкой общественности признанные достижения композиторской мысли в данной области, имена наших лучших исполнителей — баянистов, гитаристов, балалаечников, домристов, завоевавших право сольных и ансамблевых выступлений в крупнейших залах мира с великими музыкантами современности, будь то прославленные дирижеры или же скрипачи и виолончелисты.