

дних музычных, тэатральных, танцавальных фальклорных згуртаванняў. Па ўсёй рэспубліцы амаль што стыхійна пракацілася хваля павелічэння цікавасці да танцавальнага, песеннага і інструментальнага фальклору, традыцый і абрадаў, нацыянальнага прыкладнога мастацтва. Калі раней калектывы народнай беларускай музыкі можна было пералічыць па пальцах, ды і выглядалі яны часцей як штучная мадэрнізацыя традыцый, то зараз з задавальненнем можна гаварыць аб паглыбленым вывучэнні нацыянальнай спадчыны, паглыбленым аналізе каранёў народнага мастацтва, аб вельмі адказных адносінах да вялікай здачы адраджэння нацыянальнай культуры нашай рэспублікі.

Стварэнне мноства творчых народных калектываў пацягнула за сабой праблему развіцця народнага ансамблевага выканання. Ніводная пастаноўка, спектакль, танцавальна-абрадавая кампазіцыя не абыходзіцца без музычнага суправаджэння. І калі за аснову творчай ідэі бярэцца нацыянальная народная тэматыка, гэтыя ж праблемы аўтаматычна пераносяцца і на музычнае ўвасабленне задумы мастака. Гаворка ідзе аб праблемах навуковага даследавання ўвасаблення і тэндэнцый развіцця самабытнага беларускага музычна-ансамблевага выканання.

Асаблівую ролю ў развіцці нацыянальнай культуры Беларусі павінна іграць станаўленне і развіццё музычна-ансамблевага выканання. Перш за ўсё гэта тычыцца ансамбляў беларускіх народных інструментаў. Працэс станаўлення і развіцця музычна-ансамблевай культуры вельмі складаны. Кіраўнік музычнага калектыву, асабліва ансамбля беларускай народнай музыкі, пастаянна сутыкаецца з цэлым радам праблем. Гэта праблемы рэпертуару, расшыфроўкі і апрацоўкі арыгінальных фальклорных музычных тэм, праблемы інструментаўкі, характэрнай для народнага самабытнага выканання, пытанні тэхнічныя і арганізацыйныя, авалоданне сакрэтамі выканальніцкага майстэрства ігры на старажытных інструментах, вывучэнне і выкарыстанне інструментарыя ансамбля арыгінальнымі новымі інструментамі, праблемы касцюмаў і інш.

Адным з найважнейшых напрамкаў нашай работы павінна быць падрыхтоўка прафесійна грамадскага спецыяліста-кіраўніка ансамбля народнай музыкі. Задача заключаецца ў тым, каб навучыць яго, дапамагчы парадамі, здолеть накіраваць працэс работы будучага кіраўніка музычнага калектыву ў творчае рэчышча, развіць прыродныя здольнасці студэнта да ўзроўню прафесійна сталага спецыяліста, якому можна даверыць ў будучым такую важную справу, як адраджэнне самабытнай беларускай музычнай культуры. Таму накіроўваць работу ў класе ансамбля, ў класе спецыяльнага павінен быць спецыялістам. Гэта перш за ўсё паглыбленае вывучэнне лепшых узораў спадчыны беларускай народнай творчасці, фарміраванне ўмення самастойна знаходзіць цікавыя ўзоры народнай музычнай творчасці і ўменне іх расшыфраваць, развіць і ўвасобіць у гучанні.

Рэдка бывае, калі студэнт здольны самастойна арганізаваць творчы калектыв. Таму з першых занят-

каў трэба арыентаваць навучэнцаў на развіццё самастойнага аналізу творчага працэсу, умення вырашаць ўзнікаючыя ў рабоце як творчыя, так і арганізацыйныя пытанні. Гэта датычыцца і рэпертуару ў беларускіх народных музычных калектывах. Неабходна даць студэнту магчымасць адчуваць сябе цалкам кіраўніком музычнага калектыву, які адказвае за ўсе аспекты фарміравання і прафесійнай падрыхтоўкі гэтага калектыву. Як паказвае практыка, у выніку толькі такой работы мы атрымаем спецыяліста, арганізатара і творчага кіраўніка ансамбля, які здольны працаваць на належным узроўні.

Глубачэнка В.М.,  
ст.выкладчык

## МУЗЫЧНАЯ ІМПРАВІЗАЦЫЯ ЯК ФАКТАР РАЗВІЦЦЯ ТВОРЧАГА ПАТЭНЦЫЯЛУ АСОБЫ

Развіццё творчага патэнцыялу асобы -- адна з актуальных педагагічных задач. Пад творчым патэнцыялам мы разумеем сістэму здольнасцей і ўласцівасцей асобы, якая дазваляе суб'екту дзейнасці стварыць новыя агульнакультурныя капіталы і забяспечвае яму неабходную ступень свабоды самавыяўлення.

Імправізацыя -- адзін з відаў прадуктыўнай дзейнасці, які дазваляе творчаму патэнцыялу асобы праяўляцца ва ўсёй сваёй паўнаце. Сучасная музычна-педагагічная тэорыя настойліва рэкамендуе ўключэнне заняткаў па імправізацыі ў навучальны працэс. Аднак практыка музычнага выхавання сведчыць аб тым, што падрыхтоўка спецыялістаў у шматлікіх навучальных установах, у тым ліку і ў выпэйшай школе, па-ранейшаму зводзіцца да авалодання пераважна выканальніцкімі ўменнямі і навывамамі.

Заняткі па імправізацыі садзейнічаюць фарміраванню музыканта, які арганічна спалучае ў сабе здольнасці да рэпрадуктыўнай дзейнасці. Вельмі спецыфічна ў імправізацыі праяўляюцца прадуктыўнае мысленне, інтуіцыя, ўяўленне і памяць -- здольнасці, якія з'яўляюцца аспоўнымі для ўсякай творчай дзейнасці.

Прадуктыўнае мысленне характарызуецца накіраванасцю суб'екта дзейнасці на стварэнне новага музычнага зместу, што выяўляецца праз новую гукавую канструкцыю. Гэта аднак не значыць, што музыкант павінен зусім адмовіцца ад музычна-вобразных уяўленняў і асацыяцый, якія маюцца ў яго вопыце. Наадварот, змест дзейнасці прадуктыўнага мыслення шмат у чым звязаны з выбрам, кампанаваннем формавараючых элементаў, сродкаў музычнай выразнасці, а таксама выканальніцкіх праблемаў, якімі ён валодае.

Музыкант-імпрэвізатар заўсёды сутыкаеша з неспрадбачальным абставінамі. У вызначэнні накіраванасці развіцця мастацкага вобраза, у пошуку элементаў музычнай формы, адэкватнай гэтаму вобразу, музыкант увесь час знаходзіцца перад праблемай выбару. Ён не мае часу разлічыць усе магчымыя варыянты. На дапамогу яму прыходзіць інтуіцыя -- цэнтральнас зв'язно псіхічнага механізма творчай дзейнасці.

Наўвасць уяўлення дазваляе імпрэвізатару праектаваць у сваёй свядомасці ідэальную мадэль будучага твора, мець «спісунг» ў часе мастацкіх вобразы (сімулянція вобразы). Калі ж музычны вобраз папярэдне не сфармаваў, музыкант вымушаны займацца гэтай справай не пасрэдна ў працэсе імпрэвізацыі (суктэсіўны вобраз). Музыканту-імпрэвізатару неабходна як рэпрадуктыўнас, так і творчае ўяўленне. Асабліва наўвасць апошняга -- абавязковая ўмова яго паспяховай дзейнасці.

Памяць імпрэвізатара поліфункцыянальная. Яна прымае, утрымлівае і дазваляе ўзнаўляць інфармацыю. Асабліва неабходна імпрэвізатару здольнасць да творчага ўтвараўлення, калі ён выкарыстоўвае ў сваёй дзейнасці багацце набытых ім ведаў і ў ажаніяў (доўгачасовая музычная памяць). Гэта жа неабходным у працэсе імпрэвізацыі з'яўляецца ўтрыманне ў памяці аператыўнай інфармацыі (кароткачасовая памяць), што дазваляе імпрэвізатару кантраляваць развіццё музычнай думкі, мець непасрэдныя зносіны з аўдыторыяй слухачоў ці іншымі музыкамі-імпрэвізатарамі.

Такім чынам, імпрэвізацыя з'яўляецца дастаткова важным фактарам развіцця творчага патэнцыялу асобы. Таму неабходна больш актыўна ўключыць адпаведныя заняткі ў вучэбную практыку музычных навучальных устаноў.

Шыбаева Л.В.,  
дацэнт

## МУЗЫЧНАЕ КІРАЎНІЦТВА Ў ГІСТОРЫІ КАЛЕКТЫЎНАГА МУЗЫЧНАГА ВЫКАНАННЯ

Пасляховай развіццю музычнага кіраўніцтва садзейнічалі некаторыя гістарычныя перадумовы.

Музыку і рэлігію стагоддзямі звязвалі песныя вузы. Моцнасць абрадаў, падтрыманых музыкай, патхняла царкоўнікаў на развіццё калектыўных форм музычнага выканання.

Шырока выкарыстоўвалі музыку таксама ў замках, палацах і маінтках. Прыдворная музыка мела патрэбу ў бляску, параднасці, і для гэтага наймаліся таленавітыя музыканты, якія стваралі свой асабісты рэпертуар.

Пераход ад музычнай культуры феадальнага ладу да культуры буржуазнага ладу адбыўся па развіцці яго свецкіх формаў. Прамысловы прагрэс, які характэрны для гэтага перыяду гісторыі, аказаў жыватворны ўплыў на развіццё тэхналогіі музычнага выканання, якое давала магчымасць росту індывідуальнага майстэрства музыкантаў.

Пералічаныя гістарычныя перадумовы адыгралі вялікую ролю ў стварэнні таленавітых інструментальных музычных калектываў. Пры пераходзе да сумеснага музіцыравання выканаўцы вымушаны былі працаваць асабістымі ўмовамі кантакту. Гэта неабходна было, напрыклад, для таго, каб пачаць выкананне твора, спыніць яго гучанне, устанавіць рытм, хуткасць выканання і інтанацыю. У кожнага выканаўцы музычнага зместу суб'ектыўныя да яго адносіны. Яны нараджаюць і суб'ектыўнасць трактовкі гэтага зместу. Паўстае пытанне аб тым, як суаднесці паміж сабой варыянты розных інтэрпрэтацый? Гэта можна зрабіць разумным кампрамісам або прыняццем адным з бакоў творчай волі другой. Але гэтыя шляхі неспрымальныя. Найбольш эфектыўна ўздзеянне на партнёраў мопнымі творчымі аргументамі, асабістымі прыкладамі.

Ужо на ранніх стадыях развіцця калектывага выканання былі музыканты, якія валодалі асаблівым кіраўніцкім талентам. Гэта былі бліскучыя выканаўцы, майстэрства якіх зачароўвала і выклікала жаданне пераймаць. Яшчэ больш аўтарытэтным было кіраўніцтва тых, хто складаў выконваемую музыку. Чым больш развівалася і ўдаскавальвалася інструментальна-аркестравая музыка, тым больш умесня патрабавалася ад кіраўніка. Пярнапачаткова гэта было простае адгукванне рытму палкай ці нагой па падлозе, пляскаванне ў далоні або інш. Выканаўцы размяшчаліся вакол кіраўніка. Калі ён браў у рукі «батуту» (палку ці скрутак), то ўставаў, каб яго бачылі выканаўцы і публіка. Прыстойнасць абавязвала артыста не стаць да публікі спіной, і ў далейшым кіраўнік станаўўся ў цэнтры, спіной да свайго калектыву. Пяршым павярнуўся тварам да аркестра Рыхард Вагнер. Гэта быў ужо пачатак майстэрства дырыжыравання.

Шматдаследчыкаў (М. Канерштэйн, С. Васіленка, А. Хесін і іншыя) лічаць, што гісторыя дырыжыравання неаддзельна ад гісторыі музычнага кіраўніцтва. Гэты погляд уяўляецца нам памылковым, таму што гісторыя музычнага кіраўніцтва -- гэта гісторыя калектывага выканання, якое барэ пачатак у глыбіні стагоддзяў. Гісторыя ж дырыжыравання -- гэта гісторыя сучаснага аркестра, і налічвае яна толькі два няпоўных стагоддзі.