

## **ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ДУХОВОГО ИСКУССТВА ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ:**

**Органологическое исследование и эволюция форм  
народно-инструментального исполнительства  
на духовых и ударных инструментах**

Анализ тенденций развития исполнительского искусства на духовых и ударных инструментах Австралии, Азии, Америки, Африки, Европы позволяет познакомиться с разнообразием музыкального инструментария и проследить эволюцию всех основных исполнительских форм и их сочетание в концертно-исполнительской деятельности музыкантов. Предметом наших исследований явилось рассмотрение этих процессов, которые нашли своё отражение в музыкальной культуре восточно-европейского региона. Мы учитывали то обстоятельство, что национальные музыкальные культуры близлежащих стран оказывают определённое влияние на исполнительское искусство, в том числе и на духовое: ассимиляция музыкального инструментария, распространение апробированных исполнительских форм, известная миграция музыкантов, взаимообогащение художественным репертуаром и т. п. Метод системно-сравнительного анализа особенностей становления, развития духового искусства стран Восточной Европы позволил нам, на основе органологических исследований и изучения эволюции исполнительских форм Беларуси, России и Украины, выявить ряд аналогичных тенденций. Объективно-поступательный процесс развития духового искусства этих стран убедительно демонстрирует общность структурно-содержательных достижений в этом процессе исследуемого региона. Среди этих особенностей следует отметить следующие:

1. Обязательное участие солирующих или сочетающихся друг с другом духовых и ударных инструментов в ритуально-магических обрядах, трудовых процессах, быту древнего человека и совершенствование сольной инструментальной исполнительской концертной практики на современном этапе развития художественной культуры.

2. Активное прогрессивное развитие и совершенствование структурно-организационных особенностей, исполнительского уровня ансамблевого музицирования однородных и смешанных составов духовых, ударных и народных инструментов.

3. Перерастание ансамблевых форм народно-инструментального исполнительства на духовых и ударных музыкальных инструментах в оркестровые.

Обратимся к анализу инструментария и рассмотрению первоначальной исполнительской формы – сольному музицированию на духовых и ударных инструментах, которое зародилось ещё на заре человеческой цивилизации. Учитывая круг профессиональных научных и педагогических интересов, будущее внимание мы уделили изучению духового искусства Беларуси.

По данным археологических раскопок, ранние поселения человека на территории современной Беларуси относятся к эпохе неолита: приблизительно 8 – 3 тысячелетия до нашей эры. Ученые установили, что, например, на территории нынешней Минской области в этот период получила распространение археологическая культура штрихуванной керамики, принадлежащая не беларусам, а балтам – предкам латышей и литовцев. Для славян – предков беларусов, русских и украинцев, на территории Беларуси была характерна пражская археологическая культура или, как ее еще называли, праго-корчакская. Как отмечают исследователи, в частности доктора наук Г.Штыхов, Е.Ширяев (50:9; 49:5,12), затем произошел процесс ассимиляции балтов славянами, что и подтверждается материалами раскопок бонцаровской археологической культуры. Среди различных находок, обнаруженных археологами, нас интересовали, в первую очередь, духовые, ударные инструменты или их фрагменты, по которым также можно было получить впечатление об уровне развития музыкального древнего инструментария. Так, на границе современной Витебской (Беларусь) и Псковской (Россия) областей при раскопках поселения Дубокрай V и исследовании грунта озера Сенница были найдены костяные прямые флейты с пятью игровыми отверстиями, благодаря которым древний человек мог исполнять мелодические обороты по системе пентатоники (17,52; 37, 6). На территории также Витебской области во время раскопок

поселения Осовец II эпохи неолита в Бешенковичском районе удалось обнаружить фрагмент дудки – представительницы флейтовых аэрофонов. Ее фрагмент достигал 5 см и сохранил три игровых отверстия. Отметим и такие находки эпохи ранней бронзы, как костяные трубочки (рожки), свистульку, которые сохранились в земляных пластах поселения Камень VIII Пинского района. Любопытно, что среди раннего духового музыкального инструментария встречаются такие усовершенствованные образцы, как, например, костяная дудка с противоположными игровыми отверстиями, бытовавшая в первой половине первого тысячелетия до нашей эры. Она была найдена специалистами при раскопках городища возле села Гарани Сморгоньского района. Примечательно, что прочность и развитая конструкция этого древнего инструмента позволила современным музыкантам даже реконструировать его художественно-исполнительские и технические возможности. Что касается сведений об ударных инструментах, то наиболее раннее подтверждение использования в музыкальной практике Беларуси барабана, например, относится к XII веку. Свидетельством тому является обнаруженная во время раскопок в Волковыске шахматная фигурка барабанщика с инструментом на ремне и палочкой в руке (36,182). Нет сомнений, что этот инструмент вошел в музыкальную практику беларусов гораздо раньше, так как образцы материальной культуры человека отражают уже вполне устоявшиеся явления. Отметим и ещё один инструмент из группы ударных – “бразготка”. Он имел полифункциональную особенность: выступал как сигнальный инструмент, являлся детской игрушкой, а как музыкальный инструмент в ансамблевых составах подчеркивал метро-ритмическую пульсацию. Археологи фиксируют появление бразговки с XIII в. (20,72-73), а музыковед И.Назина описывает его использование в современной музыкальной практике (31,27-28; 32, 50-52). Не ограничиваясь сугубо профессионально-национальными интересами и не замыкаясь в рамках исследования раннего сольного музицирования только Беларуси, посмотрим, каковой же была картина с бытованием древнего музыкального инструментария в Восточной Европе, были ли здесь аналоги достижений музыкальных мастеров беларуских древних племен?

Археологические экспонаты, обнаруженные исследователями в странах Восточной Европы убедительно свидетельствуют о широком бытовании древних духовых и ударных музыкальных инструментов. Достаточно напомнить об известных находках ранних музыкальных инструментов с раскопок города Новгорода, поселения Костёнков Воронежской области (Россия), поселения Городок Ровенской области (Украина) и многих других. Отметим, что любая находка археологов вносит огромный вклад в дело реконструирования процесса развития раннего музыкального инструментария. Обратимся опять к фактам. При раскопках Черной могилы под Черниговом были найдены мундштучные аэрофоны – два рога тура, которые относятся к X столетию (44,205; 12, 27). Во время проведения архивных изысканий в с.Молодове Кельменецкого района на Буковине была обнаружена учеными костяная сопилка эпохи палеолита. Размеры этого памятника материальной и музыкальной культуры впечатляют: длина сопилки достигала 21 см, а внутренний диаметр – 12 мм (46:101-103, 124, 128). Но самым уникальным памятником музыкальной культуры Восточной Европы эпохи палеолита следует считать, на наш взгляд, поражающий своей полнотой целый набор ударных приспособлений из костей мамонта. Он входил в музыкальный и орнаментально-изобразительный комплекс, обнаруженный пытливыми исследователями во время раскопок поселения Мезинский Черниговской области (7, 51-86). Знакомство с археологическими находками Мезинского музыкального собрания костей дает широкое представление о различных сторонах духовной жизни восточно-европейского кроманьонца: музыка, живопись, танец. Вывод авторитетных специалистов был следующий: “По современной квалификации музыкальных инструментов ударного типа мезинские музыкальные кости могут быть отнесены к подгруппе самозвучащих ненастраиваемых, безрезонаторных и резонаторных” (7, 100). Как отметила эксперт Г.Корикова, “совокупность данных трасологического анализа позволяет видеть в исследуемых предметах древнейшие ударные инструменты, используемые чрезвычайно *длительное* [выделено нами – А.К.] время” (7, 100). После предварительного исследования во время заключительных выводов эксперты, как правило, всегда подчеркивают активное использование музыкальных

инструментов в руках древнего человека. Так, при оценке уже упомянутых нами флейт эпохи неолита, найденных на границе Витебской и Псковской областей, один из ведущих специалистов по изучению старинных и древнейших музыкальных инструментов Ф.Равдоникас подчеркнул: “Видно, что на одной из флейт долго играли – отверстия под пальцами заметно “сработались” (37, 6). Хорошая сохранность многих древних и старинных духовых и ударных инструментов позволяет современным музыкантам продемонстрировать их исполнительские возможности, которыми пользовался древний человек. Так, В.Колокольников из Киева со своими коллегами на заключительном этапе обследования и экспертизы мезинских находок исполнял на музыкальном комплексе из костей мамонта ритмические наигрыши ансамблевого звучания (7, 98). Безусловно, археологические находки в поселении Мезинский явились важным событием в музыкальном мире, но нам бы хотелось обратить внимание специалистов на мнение С.Бибикова о том, что “Мезинское жилище №1, где найдены музыкальные кости, явление уникальное. Однако из этого вовсе не следует, что в позднем палеолите использование костей в качестве музыкальных инструментов было редким” (7, 86).

Рассмотренные археологические находки древних духовых музыкальных инструментов Беларуси, России, Украины эпохи палеолита, неолита, позволяют сделать вывод об их использовании как в сольном музицировании, так, возможно, и в ансамбле с другими музыкальными инструментами. Сведения же об ударных инструментах Беларуси, Украины позволяют констатировать то, что еще на первоначальном этапе развития человечества, наряду с сольной формой музицирования, зародилось и ансамблевое исполнительство. А это подчеркивает высокий интеллектуальный, эмоциональный и художественный уровни развития древнего человека.

На каждом последующем этапе эволюции человечества в Восточной Европе, как и в других регионах, появлялись все более усовершенствованные духовые и ударные инструменты. Обычно их изготавливали из тех материалов, которые всегда были под рукой – стебли растений, кора и стволы кустарников, деревья, кости и рога животных и т.п. Традиционно сложилось так, что такие музыкальные инструменты стали именоваться как “народные духовые и ударные инструменты”. Сведения о таких инструмента

восточно-европейского региона были включены в такую фундаментальную коллективную монографию, как “Атлас музыкальных инструментов народов СССР” (9), справочник А.Черных (47). С подобными сведениями по своим регионам стали появляться отдельные издания в России (8; 1), Беларуси (20; 30; 31; 32; 33; 34; 35; 39; 22), на Украине (12; 28; 45). Результаты совместных исследований по проблемам развития и бытования народного музыкального инструментария Беларуси и Украины отражены в разделе М.Лысенко-Днестровского, И.Назиной и С.Шевчука “Народные музыкальные инструменты” коллективной монографии “Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья” национальных Академий наук Украины и Беларуси (33, 350-360). Как отмечает А.Литвинчук, совместный поиск этих ученых Украины и Беларуси позволил не только впервые рассмотреть вопросы истории развития народных музыкальных инструментов Полесья, но и дать им классическую классификацию (29, 4).

Зачастую можно услышать риторический вопрос: “А стоит ли сегодня современному человеку изучать какие-то древние духовые и ударные музыкальные инструменты, которые уже давно исчезли?”. Ответ на такую постановку вопроса дает сама жизнь: многие из этих инструментов настолько прочно закрепились в музыкальной практике человека, что одинаково активно использовались не только на заре цивилизации, но и продолжают удерживать свои традиционные позиции на современном этапе развития художественной культуры. Многие народные духовые музыкальные инструменты либо в первоизданном виде, либо модифицированные, являются постоянными участниками концертных программ сегодняшних городских и сельских праздников, торжественных трансляций, передач радио и телевидения. Как справедливо отмечал словацкий этноинструментовед О.Эльшек, “Сведения о музыкальных инструментах – необходимое условие понимания музыки, так как музыкальные инструменты – не только средства звукоизвлечения, орудия воспроизведения, – они участвуют в процессе музыкального развития, музыкального мышления каждой музыкальной эпохи” (51, 21-22). Нельзя согласиться с мнением польского музыковеда Яна Стеньшевского, который считал, что исследование, например, К.Мошиньского о музыкальных инструментах в народном искусстве славян –

устарело, является неактуальным (40, 48). Мы убеждены, что труды К.Мошиньского, и всех других исследователей народного музыкального инструментария, включая даже самые древние инструменты и, вроде бы примитивные образцы, и сегодня несут нам фиксированную, достоверную и необходимую информацию. А уже задача современных исследователей должна заключаться в том, чтобы правильно, непредвзято и объективно, с учетом совокупности накопленной информации, грамотно трактовать эти сведения, так как именно они дадут нам ключ к пониманию многих художественно-исполнительских проблем и технологических процессов, существующих на современном этапе развития художественной культуры. Нельзя игнорировать вроде бы даже примитивное сольное музицирование на дэльцевых инструментах со свистковым устройством (окарины, свистульки и т.п.). Общеизвестно повсеместное увлечение этой формой музицирования детьми. Но как и для древнего человека, так и для нынешних детей, — это первоначальный художественно-исполнительский опыт, своеобразная школа начальной стадии формирования мелодико-ритмического и звуковысотного восприятия музыки.

Рассмотрим теперь, каким образом эволюционировал ранний музыкальный инструментарий, что позволило его формировать по характерным признакам уже в целые семейства с их функционально-специфическими и качественно-исполнительскими особенностями.

Несмотря на длительный и интересный путь развития музыкального инструментария Беларуси, его изучение, рассмотрение сольной формы исполнительства на народных духовых и ударных музыкальных инструментах начинается с начала 20-х годов XX столетия. До этого времени отдельные интересующие нас сведения отражены в изданиях и публикациях XIX – начала XX вв. таких авторов, как А.Рыпиньского (60), Г.Стойнова (41), И.Носовича, Н.Никифоровского, А.Маслова, Е.Романова и ряда других. Начиная с 1920-х годов появляются такие издания, как монография русского органолога Н.Привалова (39), монографии польских этнографов К.Мошиньского (57; 58) и Ч.Петкевича (59), материалы советского музыковеда В.Беляева (6), знатока восточно-европейской этномузыкологии К.Квитки (23) и др. Собственно белорусских исследователей проблема бытования народного

духового музыкального инструментария, особенностей музицирования на нём заинтересовала лишь на рубеже 1970-80-х годов. В первую очередь здесь следует отметить содержательные монографии и публикации И.Назиной (31; 32; 33; 34; 5), методическое пособие Б.Ничкова (35), публикации по результатам наших исследований (21; 22), недавно вышедшую из печати монографию “Народная Инструментальная культура Беларускага Паазер’я” А.Скоробогатченко (Мн., 1997. - 471 с.) и др. Тем не менее, все эти работы, как и труды русских, украинских исследователей (см. список используемой литературы), позволяют на богатом фактологическом материале детально и обстоятельно разобраться в рассматриваемом вопросе.

На основе общепризнанной в мировой искусствоведческой практике систематизации музыкальных инструментов Эриха М. фон Хорнбостеля и Курта Закса (52; 56) мы провели системно-структурный анализ народных духовых инструментов, участвующих в сольной, а также зачастую и ансамблевой формах музицирования в странах Восточной Европы. Это позволило рассмотреть инструменты по следующим основным классификационным группам: 1) *лабиальные или флейтовые аэрофоны* [421]; 2) *язычковые аэрофоны* [422] 3) *амбушюрные или мундштучные аэрофоны* [423]. Органологический метод исследования способствовал выявлению аналогичных, частично-аналогичных или даже типичных признаков рассматриваемого инструментария.

Общеизвестна популярность и широкое распространение у всех народов мира традиционных разновидностей окариновидных инструментов – свистулек в виде животных, птиц, рыб. Такие инструменты в странах восточно-европейского региона встречаются как детские музыкальные игрушки, имеют, как правило, от двух до четырёх игровых отверстий, что позволяет их вводить в солирующие или аккомпанирующие народно-инструментальные составы (ансамбли, оркестры). Русские “свистульки”, “свистки” встречаются с игровыми отверстиями или без таковых. Украинский инструмент этой группы “свистун” с одним или двумя игровыми отверстиями позволяет музицировать в пределах кварты. Белорусские “свісцёлкі” отличаются многообразием вариантов (14, 99-111). Как указывает И.Назина, “наиболее часто встречаются свистелки с двумя

игровыми отверстиями, расположенными друг напротив друга на обеих её боковых сторонах и позволяющими извлечь три переменных звука во второй и третьей октавах” (31,59). Изучение этого белорусского музыкального инструмента позволило выявить модели, на которых возможно исполнение трихордных оборотов в объёме кварты, поступенного движения в объёме малой или большой терции, а также минорного квартсекстаккорда (31,59). Нельзя не отметить взаимопроникновение свистулек России, Беларуси, Украины в музыкально-исполнительскую практику всего восточно-европейского региона. Так, музыкальные красочные игрушечные свистульки украинского мастера-гончара П.Гвоздева, переехавшего жить в Гомель, пользуются большой популярностью у белорусов и активно включаются в быт (15,29).

Другой инструмент рассматриваемой группы *лабиальных аэрофонов* – белорусская деревянная свистковая флейта “*дудка*” имеет сходство с украинской “*сопълкой*” (16, 4-5) и русской “*сопелью*”. Белорусский инструмент этой же группы “*падвойная свірэль*” или “*парнёзка*” обнаруживает аналоги с русской “*свирелью*”, украинской “*двуденцівкой*” или, как её ещё именуют, – “*жоломіча*” с тремя-четырьмя игровыми отверстиями на правом стволе и три – на левом. Кстати, принцип соединения параллельных игровых стволов инструментов известен в мировой практике издавна. Примером может служить древнегреческий двойной авлос – разновидность язычковых аэрофонов (27,23). Если мы обстоятельно познакомимся с украинским инструментом “*кувыци*”, “*кувычки*”, “*свыриль*”, то эти его разновидности схожи с русскими “*кувиклами*”, “*кугиклами*”, а корни и украинских, и русских инструментов мы обнаружим в представителе одного из самых древних инструментов человечества – флейте Пана, ведущую свою историю с эпохи неолита (27, 3-4).

Анализ и сопоставление лабиальных или флейтовых аэрофонов народов восточно-европейского региона поражает широким многообразием инструментов и их разновидностями, которые активно включены в исполнительскую практику сольного, ансамблевого музицирования.

Так, русская “*сопель*”, которая представляет древнейшие духовые инструменты восточных славян, имеет два вида, отличающиеся друг от друга расположением свистковых устройств и моделью звукообразующей головки (47,34). В белорусских дудках такие головки (“*дзюбки*”) имеют даже

три разновидности, а сами инструменты насчитывают от четырёх до восьми игровых отверстий и отличаются открытыми или закрытыми игровыми отверстиями. Кроме этого, существуют также и различные способы звукоизвлечения в зависимости от модели инструмента (31, 64). Яркие примеры прогрессивного усовершенствования солирующих и ансамблевых народных духовых инструментов и манеры игры на них имеются в музыкальной культуре Украины. Так, Е.Бобровников, отличающийся высоким уровнем исполнения на сопилке, на основе традиционного приёма игры “бурт” открыл новый художественный эффект – “полубурт” (47,34). Широкая популярность на Украине сопилок – “*полтавские сопилки*”, “*гуцульские сопилки*”, “*сопілки-зубівки*” и др., способствовала их преобразованию В.Зуляком и И.Скляром в новую разновидность теноровой модели. Это позволило объединить инструменты в ансамблевый состав. Преимущества результатов таких поисков убедительно продемонстрировали участники ансамбля сопилкарей Мельнице-Подільского Дворца культуры Тернопольской области в 1954 году на Республиканском смотре художественной самодеятельности. Благодаря И.Скляру, появились такие разновидности сопилок, как альт, тенор, бас, что позволяло говорить о наличии уже представительного инструментального семейства. Кроме этого, И.Скляр в 1963 году подарил музыкантам новую модель с поворотными кольцами. Это позволяло исполнителю без особых трудностей перестраивать инструмент из одной тональности в другую (12,34; 47,35). И.Скляр изготовил для сопилки и клапанный механизм. Свою лепту в усовершенствование сопилки внёс и Д.Деменчук, изготовив модель инструмента уже с десятью игровыми отверстиями, позволяющими исполнять хроматический звукоряд (47,35). Отметим поиски и белорусских мастеров по изготовлению, усовершенствованию белорусских дудок. Удивительные легенды ходят о знаменитом исполнителе, музыкальном мастере по изготовлению этих инструментов — Николае Острейко с Копыльщины Минского района (21,73). Постоянно изготавливая различные конструкции инструментов и одаривая ими жителей близлежащих сёл, Н.Острейко в 1930-е годы создал модели сопрановых дудок

In C, In B, альтовых – In F, басовых – In F. Такой инструментарий позволил создать уже полноценный ансамбль родственных инструментов. В 1940 году Н.Острейко с огромным успехом демонстрирует сольные виртуозные возможности белорусской дудки на Декаде белорусского искусства в Москве.

Такое признание вдохновило Н.Острейку на изготовление новых инструментов, что позволило до войны создать секстет дударей. Затем опять появляется новый состав ансамбля – “Капыльскія музыкі”. С этим квинтетом Н.Острейко вновь выступил в Москве, но уже на Всесоюзном смотре художественной самодеятельности (62: 0-3258, 0-1338). Благодаря творческой деятельности Н.Острейко, на Беларуси стали появляться всё новые и новые ансамблевые составы дударей. Так, в 1960 году на Республиканском смотре художественной самодеятельности кроме секстета под управлением Н.Острейко (62, 0-44265) выступал квартет сельских дударей (62, 0-41023). Энтузиазм Н.Острейко был потрясающим. В 1965 году на III Декаде народного творчества Беларуси он показал выступление ансамбля дударей в составе... тридцати двух исполнителей! (62; 0-67202, 0-68634, 0-55760). Сегодня традиции ансамблевого музицирования на дудках, которые заложил Н.Острейко, приумножаются коллективом “Капыльскія музыкі” под руководством В.Мотуза (21,73). Удачное сочетание ансамбля белорусских дудок со звучанием оркестра духовых инструментов практикуется в Белорусском университете культуры на кафедре духовой музыки. Так, на V Международном фестивале духовой музыки в Ровно концертный оркестр духовых и ударных инструментов БУК “Светач” исполнил марш “Купалле” В.Парамонова, где под аккомпанемент оркестра ансамбль дударей исполнял сольный фрагмент. Из примеров российской музыкальной практики отметим исполнителей на сопелях – секстет сибирского ансамбля под руководством А.Соловьева “Скоморохи” из Прокопьевска, удостоенный звания лауреата Всероссийского конкурса исполнителей на народных духовых инструментах. Используя в своем ансамбле такие народные духовые инструменты, как рожки, жалейки, волынку, музыканты-любители из Кузбасса варьируют ансамблевое музицирование с кувиклами, демонстрируют отдельные номера в концертных выступлениях секстетом окарин.

Рассматривая аналогичные признаки исполнительских форм, конструктивные схожести музыкального инструментария в странах восточно-европейского региона, отметим и факт включения того или иного духового инструмента одной из страны в музыкально-исполнительскую практику соседнего государства, причём это явление наблюдается как в сфере народного художественного творчества, так и в профессиональном исполнительстве. К упомянутому примеру о свистульках украинского мастера П.Гвоздева и их распространении на Беларуси добавим иллюстрацию обратной связи – белорусские мастера В.Пузыня, В.Кульпин не всегда справляются с выполнением заказов от своих земляков по изготовлению дудок, чароток, жалеек, но украинским музыкантам инструменты делают, как говорят “вне очереди”, так как это друзья, да и ещё осваивающие инструменты твоего края. Украинские представители народно-инструментального искусства – довольно частые гости на Беларуси, и довольно часто в их ансамблевых составах можно услышать дудки В.Пузыни, жалейки В.Кульпина... С искренними симпатиями беларусы и гости принимали, например, украинский ансамбль “Вясельных музыказ” на традиционном XI Международном фестивале народной музыки “Звіняць цымбалы і гармонік” в Поставах (июнь 1998 г.). И мы уверены, что украинские коллеги с удовольствием не только играли, но и увезли с собой яркие впечатления от звучащих на фестивале белорусских пастушечьих труб, дуды, жалейки, соломянки, чаротки, окарины и других духовых инструментов. Хочется отметить и ещё один из убедительных примеров взаимообмена национальными инструментами. Белорусских почитателей духовой музыки всегда приводит в восторг соло на украинской сопилке Э.Калиновского, который под аккомпанемент Минского оркестра духовых инструментов “*Няміга*” исполняет белорусские народные мелодии и виртуозные произведения.

Упомянув представителей группы язычковых аэрофонов, попробуем и здесь выявить характерные органо-логические восточноевропейские аналоги. Если рассматривать художественно-выразительные особенности русской “жалейки” (как разновидность – парная жалейка), “брёлки”, которая от первого инструмента отличается наличием не одинарного, а двойного язычка, то в исполнительской практике белорусов мы можем отметить схожий инструмент с одноименным названием “жалейка” или “ражок”, а у

украинцев – “рижок” с различными конструктивными вариантами (овальные или круглые игровые отверстия, разновидности звукообразователей, клапанные приспособления). Среди многочисленных представителей языковых аэрофонов особое место принадлежит солирующему инструменту “волынка” (англ. – “bagpipe”). Появившись в средневековой Европе (27:49, 51; 53), он получил широкое распространение во многих странах мира и имеет, в основном, идентичные конструктивные составные части (исключением, по всей видимости, является грузинская разновидность волынки “гудаствири” без бурдонных трубок, так как попытка мастера С.Тамаришвили в 1930-х годах добавить к национальному инструменту эти трубки не увенчалась успехом и этот вариант инструмента не закрепился в исполнительской практике). Волынки в различных странах имеют своё наименование. В России она именуется традиционно – “волынка”, хотя можно встретить название “козьца”, “коза” и др. На Украине закрепились такие наименования инструмента, как “волинка”, “коза”, “мих”, “баран”, а сам инструмент здесь историю начал с Волини в XVI веке (может филологи, лингвисты, этномузыковеды будут искать разгадку наименования, исходя из этого факта?). На Беларуси с XV века устойчиво бытует наименование этого инструмента как “дуда”. На различные семейно-бытовые, календарные, народные праздники приглашались исполнители на дуде, где они блистали своим удивительным мастерством. Встречались среди дударей и женщины, что нашло отражение в народно-песенном творчестве беларусов. Но из-за того, что каждый мастер изготавливал инструмент “со своим тоном”, дударя не могли включаться в ансамблевое музицирование, и лишь в своих соло демонстрировали виртуозность исполнения. Возможно по этой причине или по какой-то другой дуда исчезает из музыкальной практики беларусов на рубеже XIX – XX столетия. После этого были попытки реконструировать и вернуть традиционный инструмент в музыкальную культуру, но они были единичными. Так, в начале 1950 года сообщалось о последнем выступлении 85-летнего дударя И.Гвоздя (31, 120). Но тем не менее в 1980-е годы дуда вновь вошла в исполнительскую практику. Это стало возможным, благодаря терпеливым поискам и кропотливой работе мастеров-реставраторов и исполнителей на своих инструментах В.Пузыни, В.Грома, А.Лося, В.Кульпина и др. Возможно

архаичный для нынешнего времени, инструмент дуда получил новое осмысление, новый импульс развития в национальной культуре – почти на всех масштабных праздниках в республике дуда является неперенным уже национальным музыкальным атрибутом. Не случайно в июле 1998 г. на X Международном фестивале исполнителей “Славянский базар” центральная сцена этого грандиозного праздника была предоставлена гостю из Болгарии – лауреату Международного конкурса исполнителей на волынке Г.Кособорджакову, продемонстрировавшему художественные возможности своей “*гайды*” – национальной разновидности волынки в Болгарии.

Рассмотрение инструментов группы мундштучных аэрофонов восточноевропейского региона позволяет убедиться в том, что, как и у многих народов мира, одним из древних инструментов здесь является “*рог*” у русских, белорусов и “*риг*” – у украинцев (отметим, что “*риг*” успешно сочетался в ансамбле с валторнами во время пышных застолий XVIII столетия у Ровенского князя С.Любомирского (19,111), а это как нельзя убедительнее характеризует исполнительские и художественные возможности национального инструмента народного происхождения вкупе с профессиональным инструментом). Значительным событием в музыкальной жизни Восточной Европы явилось создание валторнистом придворной капеллы вельможи С.Нарышкина, чехом по национальности Яном Марешем рогового оркестра, состав которого появился после попыток Я.Мареша усовершенствовать *русские охотничьи рога* (27,233-234; 42,22-24; 44,76-92; 47,78-80). Эффект от звучания такого своеобразного “духового органа” был впечатляющим, и роговые оркестры сыграли немаловажную роль в музыкальной культуре России. В репертуаре таких составов звучали не только обработки русских, украинских народных песенных и танцевальных мелодий, специально написанные программные так называемые “охотничьи сочинения”, но и музыка Гайдна, Моцарта, Россини и других композиторов. Роговые оркестры получили распространение также в Беларуси и на Украине. Свой вклад в музыкальную культуру Беларуси внесли составы роговых оркестров (“*паляэнічая музыка*”), которые были при дворах белорусских магнатов (3,51-54; 25,73-74). Они не только сопровождали ритуал охоты, играли во время приёмов, пиров и т.п., но и участвовали в

театральных спектаклях (4,129-130). Активной исполнительской деятельностью занимались и роговые оркестровые составы и на Украине. Так, В.Заболотний указывает, что среди различных крепостных оркестров были и роговые составы (16,5). Подтверждение о распространении роговых оркестров на Украине отмечает и А.Фаминцев, исследовавший деятельность инструментальных составов в имениях украинских помещиков. В частности, он сообщал о том, что роговые оркестры были у Попова, у Булюбаша, у Лобанова, причем, как отмечает этот исследователь, состав князя Лобанова привлекал своей игрой публику, гуляющую в Киевском городском саду (43,83). Среди видных представителей украинской культуры XVIII-XIX столетий был писатель Г.Квитка-Основьяненко, который также занимался исследованием театральной культуры, благодаря музыкальной одарённости освоил несколько музыкальных инструментов. У своего старшего брата он создаёт небольшой состав рогового оркестра, причём самостоятельно изготовив при этом целый ряд конструктивных усовершенствований. С этим составом, включающим 12 рогов с клапанным механизмом, он готовил программы из переложений песен под инструментальный аккомпанемент рогового оркестра, а также включал и собственные сочинения, как “Кадриль”, “Марш” (30,44).

Учитывая тот факт, что инструменты группы мундштучных аэрофонов в народно-инструментальной музыкальной культуре имели четко выраженную полифункциональную направленность (ритуально-магические действия, сопровождение трудовых процессов, участие в военных операциях, календарно-тематических праздниках и т.п.), музицирование на этих инструментах носило призывно-сигнальный характер и отличалось строгостью метро-ритмического рисунка. Из всех представителей этой группы семейство труб, на наш взгляд, занимает доминирующее положение. Существовали так называемые “деревянные трубы”, которые использовали русские пастухи как сигнальный инструмент. Немаловажное значение на Руси имели “*трубы ратные*” различной конструкции. Отметим, что трубы у народов восточноевропейского региона изготавливались по схожей технологии. Для этого выбиралось соответствующее дерево, из ствола которого затем изготавливали прямую,

цилиндрическую или коническую формы заготовки для инструмента. Затем её продольно раскалывали, выдалбливали сердцевину, складывали вместе получившиеся половинки, предварительно смазав все швы смолой, а затем для прочности оборачивали весь инструмент берестой (32,153-154; 47:22,76; 59,224-225). Несмотря на общность такой технологии изготовления инструмента, заслуживает внимания разнообразие конструкций труб, которые отличались тембрами, динамикой и, в соответствии с этими качествами, выполняли сугубо определённые функции в жизни человека. Довольно интересные разновидности труб были в истории музыкальной культуры Украины. Как отмечал А.Гуменюк, “на Украине, в Карпатах ещё и теперь широко бытует долгий конусовидный инструмент – изготовленный из дерева рог, который носит название трембиты. На ней, как и на жалейке, звук получают с помощью пищиков (двойной трости) или мундштука” (12,25). К сравнительному анализу белорусских полесских труб и украинских карпатских трембит обратился в своём исследовании один из известных белорусских лингвистов Ф.Климчук (24). Исходя из описания зафиксированных разновидностей *трембиты*, в плане анализа и классификации этого музыкального инструмента возникает органологическая дилемма: куда и к какой группе относить трембиту? То ли она, как прямая труба с мундштуком, должна относиться к мундштучным аэрофонам, то ли, при наличии двойной трости для звукоизвлечения – к язычковым аэрофонам. Согласно четырёхклассовой системе В.Маиллона (61), первый инструмент должен входить в группу мундштучных (*Kesselmundstuck-instrumente*), а второй – в группу язычковых (тростевых). Более точную классификацию трембиты можно произвести, исходя из общепринятой в мировой органологической практике прогрессивной системы Эриха М. фон Хорнбостеля и Курта Закса (52;56). Согласно этой системе трембита с мундштуком должна проходить под шифром № 423.121.12 (52,260) и по всем признакам соседствовать с такими инструментами, как, например, длинные тибетские трубы (54;62). Если классифицировать вторую разновидность *трембиты* с *двойным язычком*, то она явно должна занять место среди аэрофонов в группе под шифром № 422 (52, 258-259). Предвидя такие ситуации, авторы мировой

органологической системы предупреждали: “Бедой систематизаторов являются контаминации (*сочетания разных типов в одном явлении* – А.К.). Подобные инструменты должны быть отнесены к двум (или более) группам. В коллекциях и каталогах их следует отнести к группе, соответствующей основному превалирующему признаку; однако необходимы ссылки и на другие группы” (52,233). Мы считаем, что подробный анализ второй разновидности язычковой украинской трембиты позволяет её включить в мировую классификацию шифра “№ 422.112.1 без боковых отверстий”, что даст возможность сравнивать её с инструментами предыдущей нумерации мировой классификации шифра № 422.111.2: древнегреческим авлосом (27,23), средневековым крумгорном (*Krumhorn*) (53,333), а также со средневековыми поммерами, бомбардами (27,38). Если наши рассуждения и аргументы ещё должны быть осмыслены специалистами, чтобы убедить их в правильности именно такого профессионального подхода для органологического исследования национального музыкального инструмента, то на простых слушателей украинские трембиты всегда будут оказывать незабываемый аудиовизуальный эффект – ведь размеры некоторых разновидностей трембиты достигают трёх метров и даже больше, хотя есть среди них и более скромны, но не менее темброво-эффектные представители. Как отмечает А.Гуменюк, на Волынском Полесье бытует такая разновидность трембиты, как “лігава”, которая небольшая по своим размерам и достигает в длину менее одного метра (12,26-50). На Беларуси труба также была всегда одним из самых популярных мундштучных аэрофонов среди пастухов, лесников, охотников. Белорусская труба характеризуется представительным многообразием в своём семействе родственных инструментов: сюда входят такие разновидности, как “барозка”, “нятрозка”, “хартозка” (32,158) из охотничьих труб и пастушечьи инструменты – “дразляная труба” (31,124-126), “берасцянка”, “крывенькая труба” (31,126-127) и др. Как и на Украине, в музыкальном народно-инструментальном творчестве существует наименование трубы как “лігбвка” (в отличии от украинской “лігавы”), получившей широкое распространение среди пастухов. Как сообщал в своих материалах по результатам исследования регионов восточного Полесья польский

этнограф К.Мошиньский, “*лігавка*” достигала длины размаха двух рук (примерно 1,5–2 м) и изготавливалась из коры различных пород дерева: вербы, липы, ольхи, осины, рябины. Но у “*лігавки*” был один существенный недостаток – на таком инструменте можно было играть лишь несколько дней, так как кора размокала, деформировалась и инструмент становился непригодным для исполнения. К.Мошиньский отмечал, что пастухи исполняли мелодии, “поднимая “*лігавку*” вверх и водя из стороны в сторону” так, что звук разносился далеко по окрестности (58,236-237). Рассматривая разновидности белорусских труб, нельзя обойти вниманием и такую народную трубу, как “*сурма*”. Нам удалось установить, что на сегодняшний день наиболее ранним упоминанием в летописных документах является документ 1567 года о наличии исполнителей на “*трубах-сурмах*” в военном отряде воеводы Берестейского Юрия Тышкевича (10,434-435), хотя, возможно, эти же трубы упоминаются и в более ранних летописях конца XII – начала XIII вв., которые мы сейчас анализируем. Приспособлением для звукообразования на белорусских сурмах является не мундштук, а вырезанное воронкообразное отверстие в устье инструмента, с которым соприкасается амбушюр, или точнее – апертура исполнителя. Несмотря на ярко выраженный, колоритный тембр, динамически-насыщенное звучание, сурма, ставшая не только военным, но и сигнальным, пастушечьим инструментом, как и некоторые народные духовые инструменты, прекратила своё существование. И только благодаря энтузиазму и профессиональной одержимости мастера-реставратора В.Пузыни в 1980-е годы этот инструмент им не только реконструирован, но и активно включен в сольную исполнительскую практику, ансамблевое музицирование составом однородных инструментов, а также в народно-инструментальные коллективы Беларуси. Есть уверенность, что этот инструмент будет держать прочно уже свои позиции в музыкальной культуре Беларуси и в следующем веке – В.Пузыня в своей Школе игры на народных музыкальных инструментах Беларуси “Лирник” специально написал раздел, посвященный техническим и художественным возможностям сурмы. А на сегодняшний день В.Пузыня сам активно выступает на народных музыкальных инструментах, в том числе и на сурме (18:3,14). Широко

известен на Беларуси и Украине популярный ансамбль народной музыки Минщины “Капыльскія музыкі” (21,72-73), который включает сурмы в концертную программу и выступления на различных праздниках, как, например, участие в марш-параде первого Республиканского праздника духовой музыки учебных заведений культуры и искусств Беларуси в 1989 г. и др. О признании сурмы говорит и тот факт, что белорусский композитор В.Солтан для своей оперы “Дикая охота короля Стаха” ввёл фанфарный эпизод, специально написанный для ансамбля сурмачей. Ансамбли сурмачей теперь можно услышать на самых значимых официальных торжествах республики. Заметим, что ансамблевая исполнительская практика на родственных и смешанных народных духовых инструментах в истории музыкальной культуры Беларуси не является случайностью. В разных её уголках зачастую устраивались настоящие творческие соревнования – вечерней порой пастухи начинали на своих инструментах “перекличку” друг с другом между близлежащими деревнями, подзадоривая затем коллег весёлыми наигрышами и ритмическими сочетаниями (31,128). На день святого Ильи в деревнях собиралась молодёжь, взрослые мужчины, которые организовывали между собой подобные состязания, расходившись зачастую по разным концам деревни или вызывая звонкими голосами своих сурм исполнителей с других деревень на “переклички”. Победителей всегда приветствовали все жители и их чествовали персонально (24,4). А на Пинщине практиковались ансамблевые выступления на трубах.

Наименование “сурма” известно не только на Беларуси, но и на Украине. Исследуя различные украинские народные музыкальные инструменты, А.Гуменюк среди духовых отмечает и такой, как “сурма” – казацкую деревянную трубу с двойной тростью гобойного типа (12,26-50). О её популярности и распространении красноречиво говорит тот факт, что все украинские полки XVII-XVIII столетий, отправляясь в походы, обязаны были брать с собой трубачей, сурмачей, за комплектацию которых нёс персональную ответственность “атаман Трубецкой” или старший музыкант (13,463-464). Как видим, В.Дедиченко, сообщая о трубачах, не отождествляет их с сурмачами, и речь, конечно же, идёт о различных инструментах. А вот А.Черных утверждает, что “сурма” – не дошедший до нашего времени инструмент и

относит сурму, на наш взгляд – ошибочно, к мундштучным инструментам, ссылаясь на своё мнение о том, что украинская сурма родственна белорусской сурме (47,74). Из-за недостаточного знакомства с материалами об украинской сурме нам сложно рассуждать об особенностях этого инструмента, хотя его значимость в музыкальной культуре Украины очевидна. Мы можем лишь высказать своё мнение о том, что как на Беларуси, так и на Украине, найдутся свои энтузиасты и мастера популяризации национальной сурмы и дадут ей новую творческую жизнь. Своё веское слово, на наш взгляд, должны сказать русские, белорусские и украинские этномузыковеды, фольклористы, этнографы по поводу бытования и наименования “сурмы”. В русском народном духовом инструментарии есть инструмент с одинарной тростью, помещенной в специальную мундштучную камеру. Этот инструмент называется “сурнб” (27:223,226; 47,62) и если обращаться к аналогам мирового инструментария, то можно вспомнить средневековой инструмент гобойного типа как крумгорн (53,333). Как известно, европейские инструменты гобойной группы имеют восточное происхождение от средневековых персидско-индийского инструмента, который назывался “зурна”, что означало “праздничная флейта”, и от арабского инструмента – “замр” (zamr). Отметим, что зурна получила широкое распространение среди народов Кавказа. Можно увидеть среди различных вариантов множество схожих черт этого инструмента в Азербайджане, Армении, Дагестане, Грузии. Поэтому, на наш взгляд, нужны усилия специалистов в области этномузыкологии, органологии, чтобы проанализировать генезис происхождения белорусской “сурмы”, украинской “сурмы”, русской “сурны”. Объективный ответ позволит исключить различные домыслы об инструментах, когда ссылаются только лишь на схожесть звучания самого наименования инструмента, а не на обстоятельное его исследование и изучение конструктивных, художественно-выразительных особенностей на основе органологического метода исследования и выявления социокультурной значимости в музыкальной культуре.

\*\*\*

В небольшом обзоре мы постарались проанализировать народный духовой и ударный музыкальный инструментарий

по всем классификационным группам. Как показало исследование, не все инструменты смогли остаться на своих позициях в музыкальной жизни, по тем или иным причинам объективного или субъективного фактора не дошли до наших дней. Тем не менее, необходимо популяризировать историю развития музыкальных инструментов, анализировать их участие в исполнительстве, реконструировать незаслуженно забытые и исчезнувшие образцы. Как отмечает З.Можейко, “именно аутентичный фольклор наряду с языком определяет глубинный менталитет нации” (34,237). Это мнение должно иметь отношение и к органологическому исследованию народного духового и ударного музыкального инструментария. Нельзя умалять значение любого народного духового или ударного музыкального инструмента, пускай даже не самого совершенного по своей конструкции и художественным возможностям, так как создание человеком музыкального инструмента выступает как свидетельство развития его сознания, прохождения определённых стадий совершенствования личностных трудовых навыков человека, расширение его художественно-образного мышления и представлений, формирование эмоциональной отзывчивости и т.д. Подтверждением тому является включение многих образцов рассмотренных нами инструментов, вроде и простых при первом рассмотрении, в творческую деятельность скоморохов России, Беларуси, Украины (48,28-29). А ведь именно в творчестве скоморохов стали формироваться основы профессионального исполнительского искусства.

Таким образом, рассмотрев даже панорамно эволюцию музыкального духового и ударного инструментария, развитие исполнительских форм – сольное, ансамблевое и оркестровое музицирование, мы увидели множество аналогов, традиций, которые развивались, сохранялись, трансформировались в художественных культурах России, Беларуси, Украины. Надеемся, что эти поиски продолжат новые исследователи, которые будут изучать те или иные явления в Восточной Европе на основе системно-структурного анализа.

### *Литература*

1. Агажанов А. Русские народные музыкальные инструменты. - М.:Л., - 1949.

2. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нарисы з історії музики, ч. 1. - К., 1964.
3. Барышаў Г.І. Прыгонныя аркестры //Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. - 1972. № 4. - С. 51-54.
4. Барышев Г.И. Театральная культура Белоруссии XVIII века. - Мн., 1992.
5. Беларускія народныя музычныя інструменты. Камплект паштовак. Складальнік і аўтар І.Дз.Назіна. - Мн., 1992.
6. Беляев В. М. Справка о белорусских народных музыкальных инструментах //Белорусские народные песни. Сост. З.В.Эвальд. - М.-Л., 1941.
7. Бибиков С.Н. Древний музыкальный комплекс из костей мамонта. Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. - К., 1981.
8. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. - М., 1975.
9. Вертков К.А., Язовицкая Э.Э., Благодатов Г.И. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. - Изд. 2-е, доп. и перераб. - М., 1975.
10. Воевода Берестейский //Литовская метрика. - Пг., 1915. - Ч. 3, кн. Публичных дел. - (Рус.ист.б-ка; Т. 33).
11. Выстаўка народных інструментаў “Музыка вячорак” з фонда гісторыка-культурнага запаведніка “Заслаўль”. Складальнік Ё.Бярбераў. - Мн., 1990.
12. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. - К., 1967.
13. Дедиченко В.А. Нариси суспільно-політичного устрою лівобережної України кінця XVII - початку XVIII ст. - К., 1959.
14. Блатомцев И. Художественная керамика Советской Белоруссии. - Мн., 1966.
15. Жданович И. В Киев. Пешком... //Беларусь, 1998. № 2. - С. 29-35.
16. Заболотний В.О. Музично-оркестрова культура України до Великої жовтневої революції. - Х., 1970.
17. Зайкоўскі Э.М. Музычная культура першабытнага часу на тэрыторыі Беларусі //Из истории науки и техники Белоруссии. Тезисы докладов республиканской научной конференции 26-27 мая, Минск. - Мн., 1988. - С. 52-54.
18. Залоска Ю., Лашкевіч Ж., Васілеўскі П. Не “дзядька” - беларусы у Вільні! //Літаратура і мастацтва, 1992. 3 красавіка.
19. Записки о Южной Руси. Издал П.Кулиш. - Т.2. - С. - Петербург. 1857.
20. Зверуго Я.Г. Древний Волковыск X-XIV вв. - Мн., 1975.

21. Карацееў А.Л. Капыльскія музыкі //Мастацтва Беларусі. 1989. № 1. - С. 72-73.
22. Карацееў А.Л. Народны духавы музычны інструментарый Беларусі як гістарычная сведка развіцця нацыянальнай культуры і яго месца у сусветнай арганалогіі і арганафоніі //Зборнік тэзісаў дакладаў на навукова-метадычнай канферэнцыі прафесарска-выкладчыцкага складу, ч.1. – Мн., 1993. – С.21-26.
23. Квитка К.В. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка юго-западных областей РСФСР. Фонд кабинета народной музыки Московской государственной консерватории. Рукопись № 9/129.
24. Климчук Ф.Д. О полесском варианте одной Полесско-Карпатской изопрагмы (Полесские трубы - карпатские трембиты) //Культура та побыт населення Українських Карпат. - (Матеріалы Республіканської наукової конференції, присвяченої 50-річчю утворення СРСР, тези доповідей та повідомлень). - Ужгород, 1972.
25. Коротеев А.Л. Из истории духовых оркестров Белоруссии XIX в. //Вопросы культуры и искусства Белоруссии, вып. 5. - Мн., 1986. - С. 73-79.
26. Краткое обозрение истории и исторических достопримечательностей средней части Волыни. - Санкт-Петербург, 1857.
27. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры, ч. 1. - М.-Л., 1973.
28. Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. - К., 1955.
29. Литвинчук А. Знати, щоб дерзати //Волінські дзвони, випуск другий. 1997, грудень. - С. 1-4.
30. Миклашевський Й.М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII - першої половини XIX ст. - К., 1967.
31. Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые /Ред. М.Я.Гринблат/. - Мн., 1979.
32. Назина И.Д. Беларускія народныя музычныя інструменты. - Мн., 1997.
33. Назина И.Д., Лысенко-Днестровский М.В., Шевчук С.И. Народные музыкальные инструменты // Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья. - Мн., 1987. - С. 350-360.
34. Назина И. Становление и развитие белорусского

- этноинструментоведения как специальной научной дисциплины //Белорусская этномузыкалогия: Очерки истории (XIX — XX вв.) //Под ред. З.Можейко. - Мн., 1997.
35. Ничков Б.В. Народные духовые инструменты в музыкальной культуре Белоруссии. Методическое пособие. - Мн., 1981.
36. Очерки по археологии Белоруссии, ч. 2. //Под ред. Г.В.Штыхова и Л.Д.Побоя. - Мн., 1972.
37. Петров Г. Флейта со дна озера //Правда. 1985. 30 января.
38. Поліщук Я.О. Рівне. Мандрівка крізь віки. Нариси історії міста. - Рівне, 1998.
39. Прывалаў Н. Народныя музычныя інструменты Беларусі. - Менск, 1928.
40. Стеньшевский Ян. Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции //Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть вторая. - М., 1988. - С. 48-77.
41. Стоянов Г. Полесские сурмы //Природа и люди. - 1915. № 5. - С.79-80.
42. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах: Учеб.пособие для вузов. - 2-е изд., перераб. и доп. - М., 1978.
43. Фаминцев А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты. Ист. очерк. - Спб., 1891.
44. Финдейзин М. Очерки по истории музыки в России. - Т. 1, вып. 2. -М.:Л., 1928.
45. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. - Харків, 1930.
46. Черниш О.П. Палеонтична стоянка Молодове V. - К., 1961.
47. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство: Справочник. - М., 1989.
48. Шевчук Степан. Народна драма на Волинському Поліссі //Волинські дзвони, випуск другий. 1997, грудень. - С. 28-38.
49. Ширяев Е.Е. Беларусь: Русь Белая, Русь Чёрная и Литва в картах. - Мн., 1991.
50. Штыхов Г. Как разгорался славянский Восход // Беларусь.-1998. № 1. - С. 8-9.
51. Эльшек О. Музыкальный инструмент и инструментальная музыка (О задачах и методах инструментоведения) //Теоретические проблемы

- народной инструментальной музыки (музыкальный инструмент и инструментальная музыка). - М., 1974.
52. Эрих М. фон Хорнбостель, Курт Закс. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть первая. - М., 1987. - С. 229-261.
53. Curt Sachs. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. - Lpz., 1930.
54. Chen Dung. A Brief look at the long trumpet of Tibet // Brass bulletin, 1992, # 79. - P. 70-75.
55. Flood W.H.G. The story of the badpipe. - L., 1911.
56. Hornbostel E., Sachs C. Systematik der Musikinstrumente // Zeitschrift für Ethnologie.-1914. -Bd. XLVI, H. 4-5. -S. 553-590.
57. Moszynski K. Kultura ludowa slovia: In.: 2 t. Kultura duchova. T. 2. Cz. 2. - Krakov, 1939.
58. Moszynski K. Polesie Wscodnie. Materijaly etnograficzne z wschodniego czesci b. powiatu Mozyrskiego oraz z powiatu Rzeczycikiego. - Warszawa, 1928. -304 s.
59. Pietkewicz Cz. Polesie Rzeczkie. Cz.2, Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego: Materijaly etnograficzne. - Warszawa, 1938. - 459 s.
60. Rupinski A. Byalorus. - Paris, 1830.
61. Mahillon V. Catalogue descriptif et analitique du Musee instrumental du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles.- Gand, 1888.
62. Scheidegger Daniel. The Tibetan ritual orchestra // Brass Bulletin, 1988, №63. - P.65-60.
63. Центральный государственный архив кино-, фото-, фонодокументов Республики Беларусь.