

МУЗЫКА ДЛЯ БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ДУХАВЫХ ІНСТРУМЕНТАЎ У СУЧАСНАЙ МУЗЫЧНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ

Аўтар разглядае музыку для народных духавых інструментаў як састаўную частку сучаснай музычнай культуры Беларусі. На прыкладзе кампазітарскай дзейнасці А.Крамко паказвае выканальніцкія магчымасці названых інструментаў.

Аналізуючы фантазію “Ой, без дудкі, без дуды ходзяць ногі не туды”, раскрывае асаблівасці выканання на дудцы, чаротцы, акарыне, жалейцы.

Традыцыйная культура кожнага этнасу замацавала ў вяках здзіўляючую з’яву – музычны інструмент. У ім увасабляецца матэрыяльная і духоўная культура народа, з дапамогай яго выяўляецца самабытная сістэма нацыянальна-характэрных вобразаў і поглядаў, “ідэал прыгажосці” [3]. Інструмент як музычна-гукавая прылада здаўна бытаваў надзвычай шырока: у дзіцячым асяроддзі, выкарыстоўваўся падчас гульні і забаў, падчас працы і свят. Вельмі шырока ўжываліся музычныя інструменты і ў традыцыйных абрадах.

Сярод народных інструментаў найбольш старажытнымі па паходжанні і разнастайнымі па відах і тыпах з’яўляюцца духавыя [3]. Некаторыя з іх вельмі простыя, зробленыя з прыродных матэрыялаў, маюць невялікія акустычна-гукавыя і выканальніцкія магчымасці. Аднак ёсць інструменты складаныя, зробленыя рукамі таленавітых майстроў; яны маюць унікальны “голас” і велізарныя мастацка-выканальніцкія магчымасці. Сярод іх дудка, акарына, дуда, жалейка, парная дудка. Гэтыя інструменты з’яўляюцца арганічнай часткай традыцыйнай сялянскай культуры. З развіццём традыцыі сольна-імправізацыйнай ігры на гэтых інструментах яны ўсё больш уключаліся ў вясковае жыццё: святы, гулянні, бяседы і інш. Паступова духавыя інструменты сталі ўваходзіць у склад ансамбляў, што абслугоўвалі вяселлі і святы, і трывала замацаваліся ў музычнай культуры як інструменты багатых і разнастайных гукавых і мастацка-выканальніцкіх магчымасцей.

З цягам часу народныя інструменты пачалі цікавіць прафесійных музыкантаў. Найбольшую цікавасць выклікалі беларускія цымбалы. Традыцыйныя дыятанічныя цымбалы без паўтонавай настройкі струн паступова намаганнем энтузіястаў перарабляюцца ў храматычныя, што давала ім магчымасць гучаць у ансамблі з фартэпіяна, скрыпкай, кантрабасам і іншымі акадэмічнымі інструментамі. Развіццю храматычных цымбалаў паспрыяла і наладжванне акадэмічнага (ад музычнай школы да кансерваторыі) навучання ігры на іх.

Пачалі з’яўляцца артысты-цымбалісты, якія выконвалі не толькі народную музыку, але і творы кампазітараў-класікаў. У Мінску ствараецца дзяржаўны аркестр цымбалістаў. Беларускія кампазітары сталі пісаць арыгінальныя творы для цымбалаў, у тым ліку і буйных формаў. На працягу ХХ ст. народныя цымбалы сталі паўнапраўным прафесійна-акадэмічным інструментам музычнай культуры Беларусі.

Беларускім народным духавым інструментам у гэтым сэнсе, на жаль, пашчасціла значна менш. Напрыклад, дудка з’явілася на прафесійнай сцэне ў складзе першага Беларускага аркестра народных інструментаў, створанага Дзмітрыем Захарам, у 1928 г. Побач з ужо рэканструяванымі цымбаламі і лірай дудка “засталася адзіным нацыянальным інструментам, уведзеным у аркестр у сваім натуральным выглядзе” [3]. Унікальны каларыт беларускай дудкі ўзбагаціў гукавую палітру аркестра. Але дудка была дыятанічнай, што значна зніжала яе выканальніцкія магчымасці, рабіла праблематычным выкарыстанне ў класічным репертуары. Таму з цягам часу яна была выціснута акадэмічнымі драўлянымі духавымі інструментамі – флейтай і габоем. У далейшым узнікла праблема яе абавязковай рэканструкцыі. Доўгі час дудка наогул не гучала на прафесійнай сцэне. І толькі пасля ўдалага вопыту ўкраінскага майстра П.Дземенчука па стварэнні храматычнай дудкі з’явілася магчымасць вярнуць дудку ў сцэнічную практыку. Цяпер яна не толькі гучыць у складзе ансамбляў і аркестраў народных інструментаў, але і стала паўнацэнным сольным канцэртным інструментам.

У 80-я гг. мінулага стагоддзя дзейнасцю па адраджэнні народных духавых інструментаў пачалі займацца энтузіясты, сярод іх саліст Дзяржаўнага аркестра народных інструментаў імя Іосіфа Жыновіча заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь Аляксандр Крамка. Ён вельмі зацікавіўся магчымасцямі дудкі і іншых духавых інструментаў, пачаў актыўна ўводзіць іх у партытуру аркестра. Дзякуючы яго творчым намаганням у рэпертуары калектыву з'явіўся вялікі блок твораў так званага фальклорнага кірунку, дзе яркасць і багацце тэмбраў, колераў, спосабаў гуказадабывання народных духавых інструментаў падкрэсліваюцца асабліва. Найбольш яркавымі творамі гэтага блока сталі сачыненні, у якіх народныя духавыя інструменты выступаюць як сольныя, канцэртныя (у суправаджэнні аркестра).

Першымі творамі фальклорнага кірунку, які прадэманстравалі канцэртныя магчымасці народных духавых інструментаў, стала фантазія “Ой, без дудкі, без дуды ходзяць ногі не туды”. Упершыню яна прагучала на сцэне Белдзяржфілармоніі. У якасці сольных інструментаў у гэтым творы выступаюць дудка, акарына і дзве жалейкі – саламяная і рогавая. Зыходзячы з гэтага форма фантазіі – чатырохчасткавая: у кожнай частцы саліруе адзін з духавых інструментаў.

У першай частцы дудка выступае як віртуозны сольны інструмент. Аўтар шырока раскрывае “таямніцы” дудкі: разнастайныя спосабы гуказадабывання, выкарыстоўвае шрыхі, прыёмы, ігру ў розных актавах, у тым ліку і найбольш тэхнічна і фізічна складанай трэцяй актаве. Дудка цудоўна гучыць і ў мажоры, і ў міноры, і ў трэлях, і ў пасажах.

Пасля энергічнага проігрышу, пабудаванага на асноўнай тэме, пачынаецца другая частка. Сольную партыю выконвае жалейка – саламянка. Гэты інструмент зроблены са сцябліны спелага жыта і мае сем ігравых адтулін. Тэмбр яго пранізлівы, гук моцны, вібрыруючы, трохі гнусавы. Для арыгінальнасці і знешняга падабенства з коласам да гэтай жалейкі прымацоўваецца натуральны жытнёвы каласок. Такая жалейка мае ў дыяпазоне толькі актаву, таму не так лёгка было знайсці музычную тэму для сольнага выканання. Аўтар выбраў беларускую народную песню “Чаму ж мне не пець?” Яна не перавышае ў дыяпазоне сексту, пры гэтым гучыць прыгожа, аўтэнтычна. Тэма праводзіцца два разы: пры першым правядзенні песня гучыць натуральна, пры другім – саламянка абыгрывае асноўную мелодыю, якую выконвае аркестр.

Пасля невялікага сувязнога эпізоду пачынаецца трэцяя частка. Тут сольным інструментам з'яўляецца акарына. Гэтая гліняная глабулярная флейта мае цікавы непаўторны тэмбр, гучыць лёгка, цёпла і пранікнёна. У традыцыйнай практыцы на акарыне выконвалі лірычныя песні і найгрышы. Менавіта такая тэма і выкарыстана ў трэцяй частцы фантазіі. Асноўны шрых у гэтай прыгожай лірычнай мелодыі – *legata*. Выкарыстаны таксама прыёмы глісанда, якія падкрэсліваюць мілагучнасць асноўнай тэмы, вельмі мяккай і пранікнёнай. Невялікая па працягласці (усяго 32 такты) тэма ў выкананні акарыны між тым трывала застаецца ў памяці, дзякуючы дакладнаму “пападанню” музычнага інструмента ў мастацкі вобраз мелодыі.

Чацвёртая частка фантазіі складаецца з двух раздзелаў. У першым раздзеле сольная партыя аддаецца жалейцы. Гэта язычковы інструмент, ён мае вельмі моцны гук, пранізлівы і рэзкі тэмбр. У жалейцы сем ігравых адтулін і невялікі, у адну актаву дыяпазон. У традыцыйнай практыцы жалейка, зробленая з дрэва і ўзмоцненая раструбам з рога каровы, ужывалася ў асяроддзі пастухоў для выканання сігнальнай музыкі і імправізацыйных найгрышаў.

У якасці галоўнай тэмы чацвёртай часткі ў фантазіі выкарыстана вясёлая танцавальная мелодыя. Жалейка выступае як скамароховы інструмент, які задзірыста гучыць быццам бы на кірмашы ці вечарыне і збірае ўсіх на вясёлы танец. Тут выкарыстоўваюцца розныя спосабы гуказадабывання: фаршлагі, акцэнты, сінкопы, а таксама дробныя варыяцыі, каб падкрэсліць вялікія тэхніка-выканальніцкія магчымасці жалейкі і характар выконваемай ёю яркавай мелодыі.

Другі раздзел чацвёртай часткі – своеасаблівае спаборніцтва паміж двума віртуознымі інструментамі – дудкай і жалейкай. Для публікі гэта цікава тым, што абедзве сольныя партыі выконвае адзін музыкант: правай рукой ён іграе на жалейцы, а левай – на дудцы. Увядзенне такога элементу сцэнічнага шоу дазваляе прыцягнуць увагу аўдыторыі ў час

канцэрта. Гэта абсалютна правамерна, бо выканаўцу неабходна не толькі пазнаёміць аўдыторыю з новым, невядомым для яе інструментам, але і пастарацца, каб яна запомніла яго гук, знешні выгляд і адчула выканальніцкія асаблівасці. Трэба памятаць, што народныя духавыя інструменты толькі нядаўна пачалі выходзіць на прафесійную сцэну, а таму асветніцкая дзейнасць энтузіястаў па іх адраджэнні з'яўляецца не менш важнай, чым выканальніцкая.

Фантазія “Ой, без дудкі, без дуды...” – новая старонка ў рэпертуары аркестра імя І. Жыновіча, таму што вывела на сцэну ў якасці сольных народныя духавыя беларускія інструменты. Яна з вялікай цікавасцю і захапленнем была прынята і музыкантамі-прафесіяналамі, і публікай, бо паказала, што духавыя інструменты здольныя сёння заняць сваё месца побач з “раскручанымі” цымбаламі.

Першы ўдалы вопыт прымусіў А. Крамко дасканала вывучыць усе інструменты гэтай групы, выявіць іх выканальніцкія і мастацкія магчымасці. Гэта дало падставу для працягу работы па стварэнні канцэртнага рэпертуару, у якім можна было б як мага шырэй паказаць розныя фальклорныя духавыя інструменты. Працягам працы сталі наступныя творы: фантазія “ У агародзе верабей” (сола – дудка, акарына, саломка, жалейка), фантазія “Трай, мая дудка” (сола – дудка, парныя дудкі, паршнёўка, дудка-пікала), рапсодыя “ З вечара да ранку” (сола – акарына, жалейка, парныя дудкі, дудка), фантазія “Бесклапотная весялуха” (сола – дудка, жалейка, дуда). Галоўная мэта гэтых твораў – дэманстрацыя велізарных магчымасцей беларускіх народных духавых інструментаў, замацаванне іх у якасці канцэртных у беларускай сучаснай музычнай культуры, узмацненне цікавасці да іх як прафесіянальных музыкантаў і кампазітараў, так і публікі з рознай музычнай падрыхтоўкай. Кожны твор А. Крамко выяўляе новыя тэмбры паўзабытых, надоўга выключаных з музычнай практыкі інструментаў, пераконвае ў іх велізарнай значнасці для сучаснай музычнай культуры Беларусі.

Духавыя інструменты трывала існавалі ў традыцыйнай культуры на працягу стагоддзяў, задавальняючы духоўныя патрэбы народа. Таму страціць іх для сучаснай культуры нельга. Напэўна, кожны інструмент (як і многія з'явы) праходзіць шлях ад стварэння, шырокага распаўсюджання, затым забыцця і пры пэўных умовах адраджэння. Прыклад таму – беларуская дуда. Гэта інструмент даволі складанай канструкцыі, аснова яго – скураны мех, да якога дадаюцца адна, дзве, тры розныя па велічыні і прызначэнні трубка: соска, перабор і гук. Больш за чатыры стагоддзі дуда (вядома з XV ст.) была адным з галоўных інструментаў беларусаў. Яна ўжывалася як сольны і ансамблевы інструмент, гучала ў карчме і на вяселлі, у каляндарных абрадах і на вясковых вячорках, кірмашах і ігрышчах. Дудара лічылі нават сакральнай асобай, якая надзелена звышнатуральнай сілай, здольнай змагацца з нячыстым духам. Значнасць дуды для беларуса падкрэслівалі этнографы і фалькларысты. Гэты інструмент быў распаўсюджаны па ўсёй Беларусі, асабліва ў Цэнтральным рэгіёне. Традыцыя ігры з выкарыстаннем бурдона “ўяўляе сабой водгалас ранніх этапаў развіцця беларускай інструментальнай музыкі. Кантрапункт, які ўзнікае паміж меладычным голасам найгрышу і акампануючым бурдонам, з'яўляецца быццам бы знакам старажытнасці выконваемай мелодыі” [2, с. 85].

Але у XIX ст. дуду паступова выцясняе нехарактэрны раней для Беларусі “чужы” інструмент – гармонік, і яна знікае з музычнай культуры. І толькі ў XX ст. дуда адраджаецца намаганнямі энтузіястаў. Зразумела, што вяртанне дуды ў музычную культуру Беларусі, знаёмства з ёю музыкантаў і шырокай публікі – справа вельмі важная, гэта наша даніна гісторыі і культуры народа, да якога мы належым. Без памяці продкаў не можа існаваць ніякая культура.

Значную ўвагу дудзе надае і А.Крамко. У яго фантазіі “Бесклапотная весялуха” дуда з'яўляецца сольным інструментам. Трэба адзначыць, што фалькларысты падкрэслівалі шырокую распаўсюджанасць дуды ў традыцыйнай культуры як інструмента “для скоков и плясов разных” (Н.Я.Нікіфароўскі). Калісьці ў народзе дуда і танец існавалі неаддзельна. Дуду называлі ігруха, весялуха, гудуха. Такія беларускія танцы, як “Мікіта”, “Шастак”, “Цярэшка”, “Падушачка”, “Таўкачыкі”, танцавалі менавіта пад дуду. Гэты падыход выкарыстоўвае ў сваёй фантазіі і А.Крамко. Пачынаецца сола дуды з моцнага доўгага (на чатыры такты) акорда – інструмент быццам заяўляе аб сабе. Выкарыстаная тут танальнасць *рэ мажор* – вельмі характэрная для традыцыйнай беларускай дуды.

Спачатку танцавальная беларуская мелодыя гучыць проста і павольна, потым на працягу твора яна ўсё больш упрыгожваецца мелізмамі, варыяцыямі, фактура насычаецца новымі элементамі, тэмп павялічваецца. І вось мелодыя ператвараецца ў сапраўдную нястрымную народную весялуху, якую танцуе ўсё сяло.

Цікава прадстаўлены ў творах А. Крамко іншыя, менш папулярныя духавыя інструменты, якія, аднак, таксама паўсюдна ўжываліся ў традыцыйнай культуры. Напрыклад, у дудцы-паршнёўцы, што ўяўляе сабой цыліндрычную драўляную дудачку без ігравых адтулін, гук здабываецца пры дапамозе спецыяльнага поршня, які ўстаўляецца ў яе ствол. Музыкант рухае поршань і такім чынам здабывае гукі рознай вышыннасці. Дудка дазваляе імітаваць спевы птушак, трэлі салаўя, што цікава выкарыстана ў фантазіі “Трай, мая дудка”, дзе паршнёўка выступае ў якасці аднаго з сольных інструментаў. Аўтар шырока ўжывае прыём *glissando*, які з’яўляецца асноўным спосабам гуказдабывання, і падкрэслівае гукапераймальнасць паршнёўкі. Такім чынам, гэтая даволі нескладаная па канструкцыі і ў асваенні дудачка, што традыцыйна бытвала ў дзіцячым асяроддзі ў якасці цацкі, забавы, атрымала цяпер магчымасць стаць паўнацэнным канцэртным музычным інструментам.

Творы А.Крамко, у якіх ён адраджае народныя духавыя інструменты, ва ўмовах сучаснай канцэртнай практыкі маюць, на наш погляд, вялікае значэнне для ўсяго працэсу развіцця і станаўлення музычнай культуры Беларусі. Несправядліва забытыя, надоўга выключаныя з музычнай практыкі народныя духавыя інструменты не маглі не адрадзіцца, бо яны – важная частка народнай культуры, яе вобразнай сістэмы.

Такой жа важнай часткай культуры з’яўляецца і народна-інструментальная музыка, не існуючая без інструмента, які і ствараўся менавіта для выканання гэтай музыкі. Народная музыка – сфера традыцыйнай духоўнай творчасці народа, яна адлюстроўвае яго вопыт, культуру і духоўныя патрэбнасці. Патрэбнасці ж гэтыя існавалі заўсёды, таму народная музыка стагоддзямі была побач з чалавекам і ў радасці, і ў бядзе, і ў працы, і ў час адпачынку. Яна рэалізавалася ў даволі складанай, глыбока індывідуалізаванай творчасці музыкантаў-самародкаў, і ў самых простых найгрышах, але заўсёды была духоўна напоўненая, глыбока эстэтычнай, зразумелай. Яе традыцыйныя формы, матывы і вобразы надавалі чалавеку адчуванне ўласнай этнічнай прыналежнасці.

І таму сёння, у час, калі адраджаецца нацыя, узрастае самасвядомасць народа, зноў становіцца актуальным усё самае лепшае, самае каштоўнае з векавой культурнай спадчыны народа, усё тое, што вякамі дапамагала яму выжыць і захавацца. І сярод гэтых каштоўнасцей адно з найважнейшых месцаў належыць музычнаму інструменту і народна-інструментальнай музыцы. Таму творчасць А.Крамко, глыбока пранізана фальклорнымі тэмамі і інтанацыямі, выяўляючы для сучаснага слухача прыгажосць і унікальнасць старадаўніх беларускіх духавых інструментаў, стала сапраўднай творчай з’явай у культурным жыцці рэспублікі апошняга дзесяцігоддзя. Яго творы фарміруюць у грамадстве цікавасць да пакуль што незвычайных на канцэртнай эстрадзе музычных інструментаў, служаць прыкладам глыбокай павагі да традыцыйнай музычнай спадчыны.

1. *Маціевский, И.В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки / И.В.Маціевский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е.В.Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 13.

2. *Мишуков, Г.С.* Белорусское народно-инструментальное искусство: традиции и современность / Г.С.Мишуков. – Мн.: Бел. гос. ун-т культуры, 2002. – 300 с.

3. *Назіна, І.Д.* Беларускія народныя музычныя інструменты / І.Д.Назіна. – Мн.: Беларусь, 1997. – 239 с.

4. *Яконюк, Н.П.* Проблемы формирования национального оркестрового стиля в музыке для белорусского оркестра народных инструментов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Н.П.Яконюк; Гос. консерватория ЛитССР. – Вильнюс, 1988. – 24 с.