

- органологии) / А.Л. Коротеев // IV Міжнародная Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры: Матэрыялы чытаньняў (Мінск, 24-26 мая 1998 г.). У 2 ч. Ч. 2 / ЕГУ, БУК; Рэдкал.: Пазнякоў А.У. (адк. ред.) і інш. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. – 168-176.
9. Коротеев, А.Л. Генезис образования специалистов духового исполнительского искусства Беларуси (народно-инструментального, профессионального и любительского). // Музыкальное искусство и музыкальное образование на рубеже веков: Материалы научных конференций “Беларусь и музыкальное наследие XX столетия: поиски и обретения» (29-30 ноября 2001 г., Минск), «Музыкальное образование в контексте художественной культуры» (10-11 декабря 2002 г., Минск). – Вып. 1. – Мн.: Белорусская государственная академия музыки, 2004. – С. 138-146.
  10. Коротеев, А.Л. Особенности развития духового искусства Восточной Европы: органо-логическое исследование и эволюция форм народно-инструментального исполнительства на духовых и ударных инструментах / А.Л. Коротеев // Українська культура в іменах і дослідженнях. Наукові записки Рівненського державного інституту культури. – Вип. III – Рівне: Рівненський державний інститут культури, 1998. – С. 296-320.
  11. Коротеев, А.Л. Фольклорные духовые инструменты белорусов в этнокультурном воспитании и художественном образовании детей и молодёжи (от музыкальной игрушки до разнообразия национального инструментария) / А.Л. Коротеев // “Этнашкала» ў сучасным адукацыйным працэсе: вопыт станаўлення і перспектывы развіцця (да 10-годдзя існавання) / Уклад. І навук. рэдакт. праф. І.І.Сучкоў. – Мн.: Бестпринт, 2004. – С- 87-94.
  12. Коротеев, А.Л. Функциональные и этноорганологические особенности белорусских народных духовых инструментов / А.Л. Коротеев // X Міжнародныя Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры (Мінск, 24-26 мая 2004 г.) / Рэдкал.: М.А.Бяспалая (адк. Рэд.) і інш. – Мн.: Бел. дзярж. Ун-т культуры і мастацтваў, 2005. – С. 66-72.
  13. Карацееў, А.Л. Мэты, задачы, змест і міжпрадметныя сувязі дысцыпліны «Сусветная і нацыянальная этнаарганалогія (духавыя і ударныя інструменты)» у сістэме падрыхтоўкі спецыялістаў духавога мастацтва Беларусі вышэйшай кваліфікацыі // Аўтэнтчны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання: зб. навуковых прац удзельнікаў IV Міжнар. навук.-практ. канф. / УА БДУКМ, Мінск, 29-30 красавіка 2010 г. – Мінск: БДУКМ, 2010. – С. 106-109.
  14. Карацееў, А.Л. Неардынарная з’ява нацыянальна-выканальніцкага адраджэння / А.Л. Карацееў // Веснік БДУ культуры і мастацтваў. 2005, № 5. – С. 119-122.
  15. Карацееў, А.Л. Сусветная і нацыянальная этнаарганалогія: вучэбная праграма ўстанова вышэйшай адукацыі па вучэбнай дысцыпліне для напрамку спецыяльнасці 16 1-16 01 06 11 «Духавыя інструменты (народныя)». – Мінск: БДУКМ, 2013. – 24 с.
  16. Крамко, А.Я. Беларускія народныя духавыя інструменты: вучэб. дапам. / А.Я.Крамко – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2005. – 34 с.
  17. Мангушаў, І.А. Праблемы рэканструкцыі, вырабу і ўкаранення ў сучасную музычную культуру старажытных фальклорных духавых інструментаў беларусаў / І.А. Мангушаў // “Этнашкала» ў сучасным адукацыйным працэсе: вопыт станаўлення і перспектывы развіцця (да 10-годдзя існавання) / Уклад. І навук. рэдакт. праф. І.І.Сучкоў. – Мн.: Бестпринт, 2004. – С- 220 – 229.
  18. Музыкальные инструменты мира / пер. с англ. Т. В. Лихач; обл. М. В. Драко. – Мн.: Попурри, 2001. – 320 с. : ил.
  19. Назина, И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые / И.Д. Назина; ред. М.Я. Гринблат. – Мн.: Наука и техника, 1979. – 144 с., ил.
  20. Назина, И.Д. Становление и развитие белорусского этноинструментоведения как специальной научной дисциплины / И.Д. Назина // Белорусская этномузыкалогия: Очерки истории (XIX-XX вв.) / З.Можейко, Т.Якименко, Т.Варфоломеева и др.; под. ред. З.Можейко. – Мн.: Тэхналогія, 1997. – С. 199-234.
  21. Назина, И.Д. Беларускія народныя музычныя інструменты / І.Д. Назіна. – Мн.: Беларусь, 1997. – 239 с.
  22. Moszynski, K. Polesie Wscodnie. Materijaly etnograficzne z wscodniego czescsib. Powiatu Mozyrskiego oraz z powiatu Rzeczyckiego / K. Moszynski. – Warszawa, 1928. – 304 s.
  23. Pietkiewicz, Cz. Polesie Rzeczyckie: materijaly etnograficzne / Cz Pietkiewicz.. – Warszawa, 1938. – Cz. 2. Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego – 459.

*Мирек Кордовский*

#### **ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ ДУХОВЫХ ОРКЕСТРОВ ПОЛЬШИ**

Традиции музицирования в Польше способствовали созданию в деревнях простых мелодий с текстами, украшенными спецификой жизни польского народа, используя при этом богатство народных ритмов. Все это стало канвой для создания художественных произведений (колядок, пасторалей). Польские колядки, умиляющие своей красотой, полные достоинства, занимают особое место в истории польской культуры. Они дороги каждому поляку и навсегда остаются в памяти слушателей. Благодаря своей популярности, они стали важным фактором в художественной жизни поляков. Функция колядок не ограничивается исключительно ролью религиозных песен. Угнетение захватчиков вызывало сильные патриотические чувства и способствовало

кристаллизации так называемого национального стиля в польской музыке. Мотивы колядок и народных танцев мазурки, краковяка, куявяка, полонеза, оберека, появляющиеся в произведениях многих композиторов, например, у Ф.Шопена колядки «*Баю-бай, Младенец Иисус*» (Скерцо си минор оп. 10) и «*Маленький Иисус*» (Этюд до диез минор, оп. 27, № 7) являются фундаментом и формируют польскую народную музыку на основе ритмов народных танцев.

Работая музыкантом, а затем дирижером в военном оркестре в Валче, я имел возможность ознакомиться с репертуаром профессиональных духовых оркестров. Оказалось, что польский репертуар ограничивался официальными произведениями, т.е. *приветственным маршем, польским гимном, Варшавянской* и несколькими маршами польских композиторов, в которых трудно было различить народные мотивы. Одной из причин отсутствия польских произведений в репертуаре духовых оркестров было недостаточное количество произведений народного характера, написанных для духовых оркестров. Они представляли крайний подход композиторов к духовым оркестрам. Существующие произведения имели очень высокую степень сложности с точки зрения техники игры и оркестровки и часто предназначались для больших инструментальных составов. Существовали, однако, также произведения для небольших коллективов, но они имели неинтересную оркестровку, поэтому дирижеры не включали их в репертуар оркестров. Еще одной причиной была популярность танцевальной и популярной музыки, которые вытесняли народную музыку на второй план.

Первый раз я столкнулся с народными танцами, будучи саксофонистом, во время гастролей по европейским странам в составе оркестра Поморского военного округа. Во время одного из концертов в Нидерландах, где хозяева после прослушивания популярных произведений западных композиторов, исполняемых оркестром, попросили сыграть польскую музыку, утверждая, что музыку, предложенную нашим оркестром, они слышат каждый день. В качестве музыкального материала была подготовлена и исполнена *Сюита № 1 «Польские танцы»* Томаша Кизеветтера. Однако, преимущественно это были партии, перенесенные из симфонического оркестра с многочисленными артикуляционными и звуковыми ошибками.

С 2002 по 2013 я был дирижером Духового оркестра Добровольной пожарной дружины в Пруще. В 2004 году – основателем и дирижером Молодежного духового оркестра Добровольной пожарной дружины при Короновском городском доме культуры.

Работа с профессиональным оркестром, а сегодня с самодеятельными оркестрами, и выводы, сделанные в результате смотров и фестивалей духовых оркестров, на которых польская музыка ограничивалась популярными произведениями, заставили меня по-новому посмотреть на подбор репертуара для самодеятельных духовых оркестров. Я решил, что целесообразно и необходимо включить в репертуар руководимого мною оркестра польские народные танцы. Акцентируя на присущих польскому фольклору красивых мелодичных линиях, богатой гармонии, а также на образовательных ценностях, я стараюсь побудить других дирижеров включить польские народные танцы в репертуар руководимых ими оркестров. Поэтому в 2010 году вместе с моим Духовым оркестром Добровольной пожарной дружины в Пруще мы записали польскую народную музыку на электронном носителе и издали диск *Польские народные танцы*.

Из моей дирижерской библиотеки я выбрал следующие польские народные танцы: *Краковяк, Куявяк, Мазурка, Полонез* из *Сюиты № 1 Польские танцы* Т. Кизеветтера для большого духового оркестра (Версия II), которая была создана и издана в 1952 году, будучи, вероятно, транскрипцией (Версии I) с 1947 года, сочиненной для симфонического оркестра. Следующие два танца – это композиции Юлиана Квятковского. Композиторское творчество Ю.Квятковского в основном предназначено для духовых оркестров. Это следующие произведения: *Мазурка с кантиленой*, изданная в 1983 году, и *Берек – оберек*, изданный в 1986 году. Желая уразнообразить репертуар польских народных танцев произведениями, написанными для народных или фольклорных коллективов, я выбрал из сборника народных мелодий «*От соседа к соседу*» Станислава Тшесяка две композиции: «*Из Рачёнжа – оберек*» и «*Веселый крестьянин – куявяк*». В 1982 году эти произведения были обработаны Леоном Бернардом Ландовским для духового оркестра.

Перечисленные танцы – это произведения разного уровня сложности, композиции с богатой мелодичной линией, с характерными гармоническими решениями, являющиеся, в то же время, причиной многих сложностей для исполнителей, что делает эти произведения ценными в плане обучения духовых оркестров. Благодаря этому, оркестры, берущие пример с Духового оркестра Добровольной пожарной дружины, могут поднимать свой исполнительский уровень, повышая ритмическую и интонационную точность.

#### **Польские народные танцы в контексте национальной культуры**

Сохранившиеся в Польше традиции народных танцев восходят к разным эпохам. Некоторые из них являются родными, а другие предполагают заимствованное происхождение. Создавались они собственным, унаследованным анонимным танцевальным творчеством местных сообществ, заимствованных из других культур и творческой, также анонимной, трансформацией этих заимствований. Процесс их формирования до рубежа XIX-XX веков проходил в тех же географических и исторических условиях, в которых вырастали другие элементы культуры.

Анализируя танцы различных регионов и сравнивая их технику и хореографию, Гражина Домбровска в книге «В кругу польских народных танцев» [*W kregu polskich tańców ludowych*] выделяет пять районов польских танцев, и каждый район включает в себя несколько соседних регионов [2, с. 54]: 1) Северо-западный район состоит из: Силезии, Великопольши с Калиско и западной части Куяв, Поморья с Кашубами, Вармии и Мазур; 2) Центральный район – включает всю Мазовию с Курпи, западную часть Подлясья, восточную часть

Куяв с Землей Добринской, Серадз, Ленчицу и северную часть Малопольши; 3) Восточный район – это северо-восточное и южное Подлясье, Люблинское воеводство и северо-восточная часть Малопольши; 4) Южный район – включает в себя всю Малопольшу без горных регионов; 5) Горный район – это все южные регионы польского татровского предгорья и Татр: Пенины, Горце, Бескиды, Подгалье, Спиш и Орава. Представителями горного района считаются чадецкие гуралы, несмотря на то, что они проживают в окрестностях Зеленой Гуры и Вроцлава.

Очевидно, такое деление является чисто условным, поскольку каждый из известных в одном регионе танцев может иметь свои аналоги в других частях страны и даже за рубежом. Зато на окраинах районов, регионов и субрегионов хорошо заметны инфильтраты или переходные типы.

Создание четкой границы распространения танцев различных регионов и районов, а также распространение танцев отдельных стран является очень сложным. Можно только сделать вывод, что они не совпадают с границами какого-либо административного деления, а наиболее соответствуют распространению говоров, диалекта, языка.

Районы танцев можно назвать районами танцевальных диалектов, по примеру венгров, которые в своей стране именно так и называют регионы распространения танцев с аналогичными свойствами. В представленном делении районов решающую роль сыграли явные различия и межрегиональные сходства, то есть наличие в соседних регионах такого танцевального репертуара, качество и способ исполнения большинства из которого демонстрируют доминирующие сходные черты.

Таким образом, в северо-западном районе были танцы, классифицируемые в настоящее время как: силезские, калишские, великопольские, палуцкие, куявские, кашубские, варминские и мазурские. Из числа объединяющих их черт можно назвать похожую сложную структуру и игровой характер значительного числа танцев, часто вытекающий из содержания вокального аккомпанемента, то есть из слов песен, которые поются во время танца.

Стиль этих танцев можно охарактеризовать как своего рода «размышления», даже в танцах с быстрым темпом. Большое величие иногда граничит с удивительно контрастирующей бесцеремонностью (напр., великопольский танец дупник), а отсюда – отсутствие воздушной легкости, свойственной южным танцам. В силезских, кашубских, варминских танцах преобладают трехмерные ритмы. Во всех этих районах распространен старейший из польских танцев – полонез «ходзоны».

Центральный район включает танцы: курпевские, мазовецкие (разных частей Мазовии), западно-подляские, санницко-ловчские, куявские, ленчицкие, серадзские, равско-опочненские, кельтские, свентокшиские, повислянские, сандомирские. Большое разнообразие народных танцев в центральном районе находит общий знаменатель в доминирующих здесь танцах в ритме мазурки. Они исполняются парами среди других пар, танцующих в основном «по кругу» – вихрями, как мазурки, обереки, окронгляки, овияки и куявяки. Несмотря на быстрый темп, танец исполняется ровно, с импульсивной легкостью.

Восточный район включает подляские танцы северной части Подлясья, люблинские и жешувские. Здесь имеет место преимущество двухмерных ритмов. Основным исполнительским фактором здесь является темперамент танцоров, который, кажется, решает все. Танцы исполняются плавно, с умеренным размахом и более динамично, несколько иначе, чем в центральном районе. Здесь в танце раскрывается и выражается исполненная искренности радость беззаботного веселья. Особенно танцы южной части этого района (люблинские, но, главным образом, жешувские) отражают решимость танцоров, задорную смелость и уверенность в себе.

В южной зоне есть танцы с различными местными названиями, появляющиеся на преимущественной части Малопольши; в восточных и западных краковянинов, к югу от них в ляхов сондецких, а также в северной части региона до Мехува – Енджеюва. Их вариации встречаются в области перехода между южным и восточными районами, а также между южным и горными районами. Здесь преобладают танцы с двухмерным ритмом. В основном они характеризуется синкопированным ритмом и быстрым темпом. Они исполняются преимущественно парами среди других танцующих пар. Периодически одна из пар останавливается перед хором, чтобы остальные танцоры могли щегольнуть полными задора припевками, называемыми краковьяками.

К горному району принадлежат танцы жителей всех горных местностей, расположенных на юге Польши, а именно: подгальские - татранские гуралы, а также Бескиды со всеми разновидностями. От всех других танцев в Польше они полностью отличаются во всех отношениях: контактом танцоров, рисунком, хореографической техникой, стилем, видом музыкального сопровождения [2, с. 55-58].

С метрически-ритмической точки зрения преимущественно во всей стране распространены трехмерные ритмы. Однако на востоке и юге преимущество получают двухтактные ритмы (они также присутствуют и в других частях Польши). Темп танцев умеренный и быстрый. Продвигаясь в юго-восточном направлении, мы выразительно наблюдаем рост быстрого темпа, то есть медленных танцев больше в северо-западной Польше, в сравнении с востоком и югом.

Выращенные жителями отдельных регионов танцы, со временем обретают название полонеза, краковьяка, мазурки, а также особую важность. Они стали уникальным явлением в нашей культуре. Их танцевали под руководством распорядителей танцев, адаптировали к музыке, создаваемой композиторами. Под них кружились в дворянских усадьбах, особняках, салонах и бальных залах дворцов аристократии в стране и за

рубежом. Они также вошли в мещанскую среду, чтобы, наконец, в более измененной форме выйти на сцену. Аналогичную важность, в несколько меньшей степени, также приобрели куявяк и оберек [1, с. 75-77].

Свидетельства проникновения польских народных танцев в культуру верхних слоев мы находим в музыкальных источниках эпохи Возрождения, но особый интерес к этим выбранным народным танцам приходится только на период романтизма, когда привилегированные слои начали интенсивно обращаться к народному творчеству. Эти танцы начали танцевать во время маскарадов и других дворцовых торжеств. Кроме сатирических представлений, песен, почти ни одно торжество не могло обойтись без шумной мазурки и краковяка [4, с. 8-10].

В специфических исторических условиях, когда страна была лишена самостоятельной государственности, названные танцы, которые танцевали почти все социальные слои во всей стране, стали своеобразным выражением патриотизма. Получив такое широкое распространение, они стали народными танцами. И по сей день, среди огромного числа народных танцев занимают привилегированное место, до сих пор официально называются польскими национальными танцами – в отличие от других танцев, которые не достигли подобной экспансии.

### **Краковяк**

Краковяк – народный танец Краковской земли, один из польских народных танцев в 2/4. Темп этого танца является умеренным и характеризуется синкопированным ритмом (рис. 1).

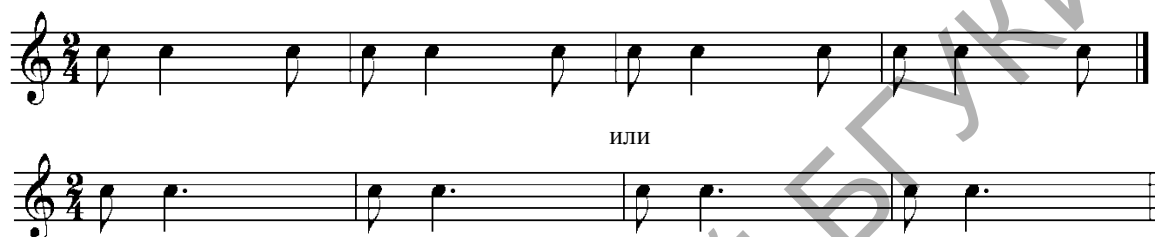


Рисунок 1 – Синкопированный ритм краковяка.

В народном фольклоре краковяк начинается припевкой, как правило, на основе четырех двухтактных фраз, исполняемой перед танцем, которую продолжает хор, придавая припевке задорный ритм – (рис. 2).



Рисунок 2 – Краковяк - припевка (O. Kolberg, Dzieła wszystkie. Tom 46, s. 282, nr 458).

### **Куявяк**

Куявяк – народный танец, характеризующийся ритмами мазурки. Будучи групповым танцем, имеет размер 3/4 – (рис. 3). Танцуют в парах с переменным темпом от медленного, до очень быстрого.



Рисунок 3 – Куявяк (O. Kolberg, Kujawy, cz. II nr 422).

### **Мазурка**

Мазурка – танец, исполняемый парами. Общее название мазурка. Мазурка происходит от ряда польских трехдольных народных танцев. Акценты в мазурке расположены в разных частях такта, но в основном на третьей части, что придает танцу живой, даже огненный характер – (рис. 4).

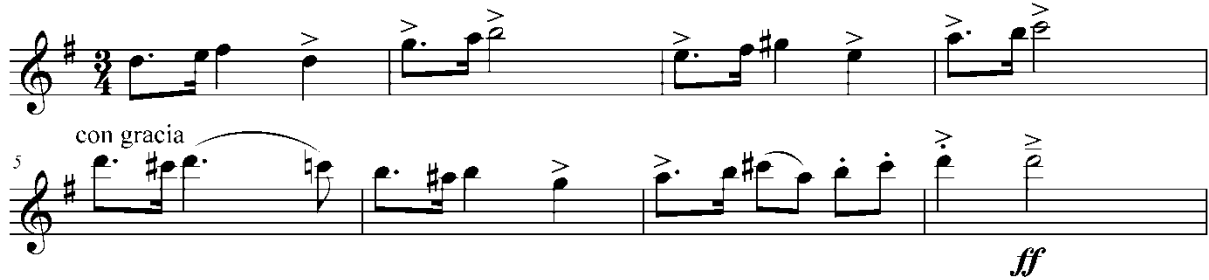


Рисунок 4 – Расположение акцентов.

Отличительной особенностью, которая выделяет ритм мазурки, является тактовая группа – (рис. 5).



Рисунок 5 – Тактовая группа, свойственная мазурке.

Мировую популярность мазурка обрела благодаря Фредерику Шопену, как и полонез. А трудом многочисленных оперных и балетных композиторов мазурка была выведена на сцену [4, с. 16]. Фредерик Шопен – (рис. 6).

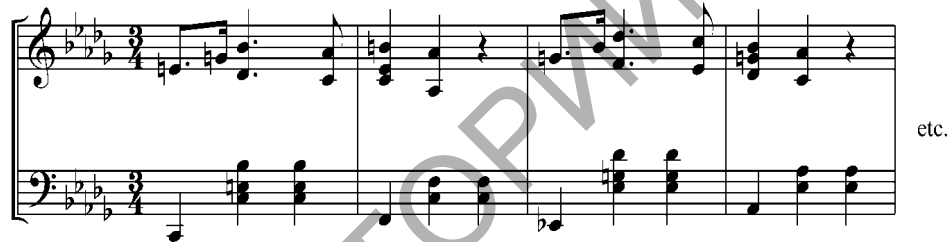


Рисунок 6 – Ф. Шопен, Мазурка оп. 30. 3.

### Оберек

Оберек – народный танец, широко распространенный во всей Польше. Особенно популярен в Мазовии и регионе Радома. Характеризуется ритмами мазурки в 3/8 и очень живым темпом. Название происходит от «*obwyrtnie*», «*obertanie*», а также от «*obertas*». Оберек, также называют: «*ober*», «*obertas*» – (рис. 7), «*drobny*», «*okragły*», «*owijok*» (в Серадце), «*zawijacz*» [2, с. 63].



Пример 7 – Оберек (O. Kolberg, Dzieła wszystkie. Tom 46, s. 124, nr 200).

Для облегчения исполнения этого танца музыканты (очень часто любители) используют трехмерный метр в 3/4 – (пример 8).



Рисунок 8 – Инструментальный оберек с акцентами.

### Полонез

Полонез – дворянский танец, происходит от старинного народного танца, называемого «ходзоны», в семнадцатом веке известного под названием «*pieszy*» или «*chmielowy*». Ходзоны всегда танцевали в трехмерном такте, и он характеризуется ритмом, который, как правило, встречается в партиях аккомпанирующих инструментов - пример 8, и часто с богатыми делениями ритмической мелодичной линии – рис. 9, рис. 10.



Рисунок 9 – Ритмический рисунок полонеза с каденцией.

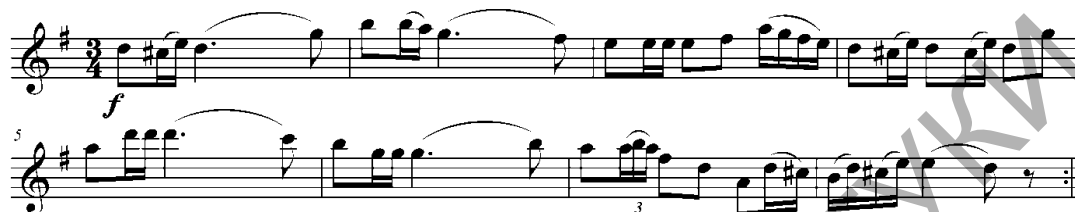


Рисунок 10 – Мелодичная линия полонеза.

В польской музыке художественную форму полонеза создал М.К.Огинский, введя трио. В творчестве этого композитора есть два типа полонеза: в быстром темпе и мажорной тональности, а также в медленном темпе, в миноре, элегического характера. К полонезам Огинского обращались Ю. Эльснер и К. Курпинский, а особенно Ф. Шопен, чьи аранжировки полонезов значительно превышают достижения других композиторов в этом отношении и являются выражением формирования национального стиля в польской музыке девятнадцатого века.

### Заключение

Среди широкого разнообразия инструментальных ансамблей особое место и специфическую роль играют духовые оркестры. Характерный звук духовых оркестров достигается инструментальным составом. Учитывая силу звучания духовых оркестров, они используются в армии, в пожарной службе, в домах культуры, на предприятиях и в некоторых школах. Поднимают уровень торжества, проводимого, как правило, на открытом воздухе. Военные оркестры участвуют в парадах и других воинских торжествах, а также придают торжественности государственным церемониям, напр., национальным праздникам, годовщинам Конституции 3 мая, праздникам Войска Польского, годовщинам независимости, а также участвуют в похоронах известных политических личностей.

Оркестры пожарных дружин, функционирующие при пожарных депо в разных городах или гминах, создают музыкальное сопровождение многочисленных местных и государственных мероприятий. Часто заменяют военные оркестры. Также принимают участие в фестивалях, смотрах, конкурсах, парадах, организованных на уровне повятов, районов, воеводств, ровно как в национальных и международных выступлениях.

Выполняя формальный анализ отдельных оркестровых композиций, мне потребовалось заменить некоторые из инструментов, используемые в анализируемых партитурах (которые отсутствовали в составе моего оркестра), другими имеющимися инструментами. При внесении изменений пришлось принять во внимание тембр, звучание, диапазон и технические возможности своего состава оркестра с инструментами, которые использовались в имеющихся у меня партитурах. Помимо изменений в составе инструментов, я должен был внести изменения, касающиеся определенных звуков, образующих аккорды, устранить проблемы, связанные с ритмом, фразировкой, динамикой и агогикой. Все эти процедуры были необходимы для записи народных танцев на электронных носителях. Записывая польские народные танцы, пришлось принять во внимание любительский характер духового оркестра, работающего под моим руководством, в состав которого входят музыканты разных возрастов (дети, подростки, взрослые).

Учитывая обработки польских народных танцев для оркестра, я сознательно выбрал танцы польских композиторов, чтобы подчеркнуть их особое значение в нашей национальной культуре. Я хотел бы отметить, что танцы, упомянутые выше, также обрабатывались композиторами других национальностей, которые, несмотря на знание музыкальной техники, однако, не смогли в своих обработках передать национальный дух, что является уделом поляков.

Данная статья должна служить в качестве примера дирижерам духовых оркестром, берущимся за подобные темы в теоретическом и практическом аспектах. Используемые в работе примеры исполнительных механизмов (со ссылкой на научный труд) [3, с. 67-125] позволят дирижерам других оркестров обогатить собственную мастерскую. Учитывая дидактическую ценность моей работы, перед началом художественной

обработки исполняемых произведений, я провел целый ряд интонационных, артикуляционных, динамических и агогических упражнений с целью достижения точности исполнения в отдельных инструментальных секциях.

Хотел бы отметить, что в ходе реализации музыкального материала при выявлении проблем, связанных с исполнением, я проводил их анализ и способ устранения в различных оркестровых секциях. Ссылаясь на научный труд [3, с. 67-125], я считаю, что это может быть примером для решения проблем, связанных с исполнением, для дирижеров духовых оркестров, желающих продолжать развитие польских народных танцев. После прочтения вышеупомянутого труда они смогут выбрать такие композиции или обработки, которые соответствуют уровню их оркестра. Примером более сложной оркестровой аранжировки в моей работе может служить *Сюита № 1 Польские танцы* Томаша Кизеветтера, а более простыми в исполнении являются: *Берек - оберек* Юлиана Квятковского и *Веселый крестьянин - кудьяк* Станислава Тшешака.

В процессе работы над произведениями я обращал внимание на сохранение мелодичной линии и аккомпанемента ритм-секции. Использованный материал в виде ряда упражнений, включенных в мою работу, является дидактическим примером формирования в оркестре таких элементов, как мелодичность, кантилена, ритмическая группировка.

Моя работа доказывает, что дирижеры других оркестров могут включить в свой репертуар польские народные танцы, подбирая уровень сложности различных аранжировок, соответствующий уровню своих оркестров.

Заключение – я убежден, что нашей задачей, как музыкантов и артистов, является забота о национальных ценностях, национальной культуре, народной музыки, поскольку без этого мы, как дерево без корней, засыхаем.

#### Список литературы:

1. Dahlig, P. Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie / P. Dahlig // Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne. – Warszawa, 1987.
2. Dąbrowska, G. W kręgu polskich tańców ludowych. Ludowa Spółdzielnia wydawnicza / G. Dąbrowska. – Warszawa, 1979.
3. Kordowski, M. Polskie tańce narodowe w repertuarze amatorskich orkiestr dętych – problematyka wykonawcza / Kordowski M. – Bydgoszcz, 2010.
4. Zyglar, T. Polskie tańce ludowe. Drukarnia Wydawnicza w Krakowie, Muzeum Etnograficzne / T. Zyglar. – Kraków, 1952.

*Людмила Измаилова*

### КАМПАНОЛОГИЯ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Кампанология – сравнительно молодая наука о колоколах (по старой церковной традиции именуемых кампанами). Эта область исследования включает множество аспектов, требующих специфических подходов с позиций различных наук; для данной статьи избран ракурс культурологии.

Обширная историческая фактология позиционирует колокол не только как музыкальный инструмент (точнее – группу инструментов), но как репрезентанта многовековой европейской культуры в целом. В конструктивно-акустических модификациях, тембровой индивидуализации, художественном оформлении колоколов запечатлена трансформация эстетических представлений и потребностей, духовных запросов и национальных традиций. Уникальна связь человека с колоколом. История лучших инструментов нередко повторяла судьбу человека: их крестили и освящали, наказывали и миловали, ссылали и казнили, «всем миром» защищали и прятали от врагов. Морфология аутентичных колоколов антропоморфна – они имеют «уши», «язык», «туловище». Всенародная любовь и почитание выражены в поэтической метафорике – «глас Божий», «молитва в бронзе», «гром небесный», «Эолова арфа». Трудно переоценить значимость колокольных текстовых надписей как источника исторически достоверной информации: авторитет колоколов был столь высок, что только культурно значимые факты разрешалось размещать на их корпусах. О колоколах сохранилось множество легенд, преданий и поверий, пословиц и поговорок.

Е. Назайкинский предлагает рассматривать любой музыкальный инструмент в различных ракурсах: как специфически музыкальное «орудие производства», затем «как живое существо и как вещь, как художественное произведение и как запись музыки, как фиксацию особенностей определенной историко-социальной сферы и как памятник культуры» [13, с. 85]. И, наконец, мировоззренческий аспект позволяет взглянуть на инструмент как на «особый мир, представляющий в своих формах и сущности отражение мира реального» [13, с. 85]. Музыкальный инструмент как творение рук человека и особое орудие труда, по мнению Е. Назайкинского, «запечатлевает вкусы публики, нацелен на нее и по внешним, и по внутренним свойствам» [13, с. 88].

Вопрос социокультурного функционирования колоколов до сих пор недостаточно исследован. Интеграция колокольных инструментов в ту или иную модель культуры не имеет единого алгоритма. В разные