

індуальна афарбаваная работа розуму ў пошуках сутнасных сувязей аналізуемага матэрыялу. Креатыўнасць ёсць здольнасць свабоднага, арыгінальнага мыслення ў любой сферы, якую выбірае мысліцель.

Такім чынам, пагаджаючыся ў цэлым з прадастаўленай вышэй канцэпцыяй амерыканскіх вучоных, мы лічым, што паняцце «креатыўнасць» /ад лац. crea - стварашь/ ахоплівае сукупнасць мысліцельных /дывергентнае мысленне, бегласць, гібкасць, арыгінальнасць мыслення, шырыня катэгорызацыі; генералізаваная алчувальнасць праблемы; умненне абстрагавання, сінтэзаваць, перагрупоўваць ідэі/ і асабовых /уяўленне, фантазія, творчае самаадчуванне/ якасцей /здольнасцей/, якія садзейнічаюць працягленню і афарбаванню прадукта дзейнасці асобы. Супастаўляючы азначэнні творчасці і креатыўнасці, можна азначыць, што яны далека не тое ж.

Калі паняцце «креатыўнасць» абмежавана спецыфічна псіхалагічнай праблематыкай, а іменна выважэннем прадуктыўнай разумовай дзейнасці і асаблівасцей функцыянавання асабовых якасцей, то паняцце «творчасць» уключае пытанні, якія выходзяць за межы псіхалагічнай праблематыкі і маюць дачыненне да кампетэнцыі сацыялогіі, эстэтыкі, мастацтвазнаўства і інш. Значыць, креатыўнасць уяўляецца як універсальная творчая здольнасць да прадуктыўнай дзейнасці і складае «асобны» выпадак творчасці ў шырокім сэнсе як дзейнасці па стварэнню новага, арыгінальнага, равей невядомага.

Структура креатыўнага патэнцыялу асобы, на наш погляд, уяўляе складанае, шматузроўневае ўтварэнне, у цэнтры якога знаходзіцца креатыўнасць як агульная універсальная здольнасць да творчасці. У гэтым галоўная сутнасць паняцця «креатыўнасць». Асноўнымі кампанентамі яе з'яўляюцца: 1/ крытэрыі і паказчыкі /факты/; 2/ перадумовы творчасці як уласцівасці асобы ў цэлым; 3/ тэхналагічная мадэль творчасці.

У навуковай літаратуры вылучаюцца разнастайныя крытэрыі і паказчыкі креатыўнасці, колькасць якіх дасягае ў некаторых крыніцах 120. Асноўнымі, на наш погляд, крытэрыямі креатыўнасці як здольнасці да творчасці з'яўляюцца: мысленне /дывергентнае і канвергентнае/; якасныя паказчыкі мысліцельнай дзейнасці /шырыня катэгорызацыі, бегласць, гібкасць, арыгінальнасць/; уяўленне /узнаўляючае і творчае/; творчае самаадчуванне /інтэлектуальнасць і эмацыянальнасць/; інтэлектуальная ініцыятыва.

Другі кампанент креатыўнасці, «прадпасылкі творчасці як уласцівасці асобы ў цэлым», уключае наступныя элементы: прыродныя задаткі і індывідуальныя асаблівасці, узроставыя характарыстыкі, уздзеянне сацыяльнага асяроддзя, характаралагічныя асаблівасці, матывы і дысцыпліна творчасці, структура і характар дзейнасці.

Трэці немалаважны кампанент, што ўваходзіць у структуру креатыўнасці асобы, вызначаецца як «тэхналогія творчасці» і ўключае творчы прадукт і

творчы працэс, якія ў сваю чаргу складаюцца з неадзінакіх элементаў. Творчы прадукт з'яўляецца вынікам прадуктыўнай дзейнасці асобы і характарызуецца з пункту гледжання якасці, колькасці і сацыяльнай значнасці выніку творчасці. У якасці творчага прадукта могуць выступаць як вынікі работы розуму /думкі, ідэі, лагічныя пабудовы/, так і вынікі практычнай дзейнасці асобы, уласобленыя ў матэрыяльных пабудовах. Творчы працэс уключае ўзроўні /этапы/ творчай дзейнасці асобы.

Такім чынам, сучасная пастаноўка праблемы творчых якасцей, якой прытрымліваемся мы, адрозніваецца перавагай тэзіса аб неабходнасці развіцця креатыўнасці ва ўсіх людзей, паколькі працягленне яе носіць універсальны характар. Таму креатыўнасць неабходна разглядаць як агульную універсальную здольнасць да творчасці, неабходную для любой сферы дзейнасці асобы і маючую складаную шматузроўневую структуру, вывучэнне якой дае магчымасць актывізаваць працэс развіцця творчых якасцей асобы.

Карачеў А.Л.,  
канд. мастацтвазнаўства,  
дацэнт

## АНСАМБЛІ ДУХАВЫХ ІНСТРУМЕНТАЎ У ГІСТОРЫІ МУЗЫЧНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ

У гісторыі музычнай культуры Беларусі духавое ансамблевае выкананне мае багатыя традыцыі. Зараджэнне і далейшае развіццё сольнага народнага выканання на духавых інструментах прадвызначылі з'яўленне і больш дасканалая выканальніцкая формы, як выкананне твораў ансамблем духавых інструментаў. На пачатку свайго гістарычнага шляху ансамблі ўключалі толькі народныя духавыя інструментарый і вызначаліся своеасаблівай манерай выканання, у аснове якой ляжала імпровізацыйна-варыяцыйнае развіццё мелодыка-тэмагічнай асновы. З'яўленне новай выканальніцкай формы сумеснага музыцыравання з'яўляецца даволі паказальным фактам для нацыянальнай музычнай культуры, бо гэта яшчэ раз падкрэслівае шматграннасць эвалюцыі духавога выканання на Беларусі ўвогуле.

Адзначым, што ў рамках мастацкай культуры, у прыватнасці музычнага мастацтва, фарміраванне і развіццё духавога ансамблевага выканання насілі самастойны характар; дазвалялі розным ансамблевым саставам дэманстравань свае мастацкія дасягненні. Дзякуючы дынамічнаму выканальніцкаму працэсу ансамблевае музыцыраванне стала афармляцца структура за кошт развіцця ўласных асноўных напрамкаў: 1) народнае духавое ансамблевае музыцыраванне; 2) прафесійнае ансамблевае выкананне; 3) аматарскае

ансамблсвае музыраванне; 4) рэчывішчэ выканальніцкіх навыкаў сумеснага выканання ў навучальных саставах музычных устаноў.

Волкаў В.В.,  
прафесар

На пачатку свайго фарміравання духавыя ансамблі складаліся з народнага музычнага інструментарыя. Так, напрыклад, на тэрыторыі Беларусі шырокае распаўсюджанне і ўсеагульную папулярнасць мела дудка, або так званая беларуская жалейка. Дзякуючы эвалюцыі гэтага інструмента з'явіліся такія яго разнавіднасці, як фуэрка, што нагадвае па гучанню флейту, і чаратоўка, якая нагадвае па гучанню кларнет. Названыя інструменты паасобна або разам выканаўцы аб'ядноўвалі ў інструментальныя ансамблі са скрыпкай, бубнам, гралі на вяселлях, вечарынах. Гэта не толькі ўзбагачала тэмбрава-каларыстычнае гучанне падобных ансамбляў, але і ў многім спрыяла росту ўзроўню выканання народных музыкантаў, бо яны мелі магчымасць выконваць па чарзе сола, ці двухгалоссе, ці суправаджаць падгалоскі і да т.п. Падкрэслім, што такая практыка дазволіла ў сваю чаргу стварыць майстрам-выканаўцам унікальны інструмент – дуду. Удасканаленне канструктыўных асаблівасцей драўляных труб (сурм), пастуховых труб (лігавак) дазволіла гэтым інструментам не толькі падоўжыць свой выканальніцка-эксплуатацыйны тэрмін, але і ператварыцца з сольных інструментаў у ансамблевыя (дакументальнае пацвярджэнне такой практыкі народных выканаўцаў Пінскага савета зафіксавана даследчыкамі М.Доўнар-Запольскім, Д.Шэндрыкам і інш.).

Увядзенне ансамбляў духавых інструментаў у культуравую музыку ХУІ--ХУІІ стст. унесла свае асаблівыя тэмбравы і дынамічныя каларыт у гучанне гэтых твораў (напрыклад, аналіз Т.Ліхач музычна-тэматычнага матэрыялу мес архіва Радзівілаў). Дастаткова актыўнай была выканальніцкая практыка духавых ансамбляў і ў свецім музычным мастацтве гэтага перыяду. Уяўляе цікавасць той факт, што ансамблі духавых інструментаў не толькі фарміраваліся з прафесіяналаў, але і існавалі калектывы, якія аб'ядноўвалі музыкантаў-аматараў (значная актыўнасць гэтага працэсу прасочваецца ў дзейнасці амаатарскіх саставаў агульнаадукацыйных устаноў Беларусі ХІХ -- пачатку ХХ ст.).

Падкрэслім, што ў станаўленні прафесійнага выканальніцкага майстэрства сучаснага часу пэўную ролю адыгрываюць таксама ансамблевыя саставы, якія ствараюцца ў сярэдніх спецыяльных і вышэйшых навучальных установах культуры і мастацтваў рэспублікі. Многія з іх перарастаюць рамкі вучэбных калектываў і паспяхова выступаюць у час справаздачных канцэртаў.

## НАЦЫЯНАЛЬНЫЯ ПРАГРЭСІЎНЫЯ ТЭНДЭНЦЫІ ПЕДАГОГКІ ВЫКАНАННЯ НА ТРУБЕ

Станаўленне і развіццё выканання на трубе ў Беларусі мае глыбокія карані і даўнія традыцыі. Дастаткова прыгадаць, што павыкі музыравання на трубе былі закладзены яшчэ народнымі выканаўцамі на драўляных трубах-сурмах, якія мелі шырокае распаўсюджанне на Беларусі, асабліва ў ХУІІ--ХІХ стст. Гэтыя традыцыі паспяхова развіваюцца і ў цяперашні час. Затым, калі на тэрыторыі Беларусі з'явіліся ўжо прафесійныя трубы ў інструментальных капэлах (ХУІ ст.), прыгонных аркестрах і капэлах (ХУІІ--ХІХ стст.), прафесійных і амаатарскіх духавых, сімфанічных аркестрах (ХІХ -- пачатак ХХ стагоддзя), можна весці размову аб фарміраванні нацыянальнай выканальніцкай школы. Сваю ўвагу мы засяродзілі на фарміраванні гэтай школы ў перыяд 1920--1990-х гг., бо менавіта гэты перыяд характарызуецца многімі прагрэсіўнымі нацыянальнымі тэндэнцыямі і ў развіцці педагагічнай думкі, і выканання на трубе. Істотным укладам у працэс фарміравання нацыянальнай выканальніцкай школы ігры на трубе была дзейнасць выпускніка Маскоўскай кансерваторыі М.Штэймана, які з 1924 г. спачатку ў Мінскім музычным тэхнікуме, а затым, у 1932 -- 1941 гг., у кансерваторыі ажыццяўляў падрыхтоўку нацыянальных кадраў. Сярод яго вучняў артысты сімфанічнага аркестра ДАВТ оперы і балета Беларусі С.Кулага і С.Серабранскі. З 1944 г. гэтую работу на працягу больш як 20 год у Мінскім музычным вучылішчы, Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі працягваў П.Дзяснісаў, паспяхова спалучаючы педагагічную дзейнасць з работай саліста аркестра ДАВТ оперы і балета Беларусі. Менавіта ў гэты перыяд з'яўляецца цэлая плеяда трубачоў, якія ўнеслі важкі ўклад у развіццё музычнай культуры рэспублікі. Сярод іх І.Златкін, які ў 1946 -- 1965 гг. працаваў салістам Дзяржаўнага сімфанічнага аркестра Беларусі, а ў 1956 -- 1982 гг. -- выкладчыкам па класу трубы ў Мінскім музычным вучылішчы; І.Кушкі, канцэртмайстар ДСА Беларусі ў 1956--1986 гг.; А.Розенман, артыст ДСА ў 1946--1993 гг., а ў цяперашні час рытуе трубачоў у Мінскім музычным вучылішчы; М.Фідлан, адзін з першых салістаў ДСА Беларусі, і інш.

У канцы шасцідзясятых -- пачатку сямідзясятых гадоў у Беларусі назіраецца змена вядучых педагогаў і выканаўцаў на трубе ў розных творчых калектывах (з 1967 г. салістам ДАВТ оперы і балета Беларусі працуе трубач М.Волкаў, зараз прафесар Беларускай акадэміі музыкі; з 1968 г. салістам Дзяржаўнага сімфанічнага аркестра БДФ працуе В.Волкаў, цяпер прафесар Беларускай акадэміі музыкі; у 1970 -- 1978 гг. салістам аркестра ДАВТ працаваў Ю.Лапароў, які