

Другая сімфонія, якая знаходзіцца ля вытокаў танальнага абнаўлення музычнай кампазіцыі, дэманструе арыгінальнасць мастацкай задумы Я. Глебава і самабытнасць выбранага ім шляху.

#### Літаратура

1. Мазель Л.А. Пути развития языка современной музыки // Сов. музыка. 1965. № 6–8.
2. Ракова Е.Я. Евгений Глебов. Мн., 1971. С. 12. 3. Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 132, 206.

А.Л. КАРАЦЕЕЎ, канд. мастацтвазнаўства (МІК)

### УДАСКАНАЛЕННЕ МУЗЫЧНАГА ІНСТРУМЕНТАРЫЯ ЯК ФАКТАР ПАВЫШЭННЯ МАСТАЦКА-ВЫКАНАЎЧАГА ЎЗРОЎНЮ ДУХАВЫХ АРКЕСТРАВЫХ КАЛЕКТЫВАЎ (ГІСТОРЫКА-ТЭАРЭТЫЧНАЕ АСЭНСАВАННЕ ПРАБЛЕМЫ)

Разгляд такой самабытнай з’явы ў нацыянальнай культуры, як духавое аркестравае выканаўства, выявіў глыбокія карані жанру духавой музыкі, яе праблемы. Пацверджаннем таму з’яўляецца такі факт, што на тэрыторыі Беларусі з даўніх часоў і да сённяшняга дня ў выканаўчай практыцы існуюць шматлікія лабіяльныя, язычковыя і амбушурныя народныя інструменты. Яшчэ на мяжы I і II тысячагоддзяў н.э. у жыцці гарадскіх паселішчаў, што ўзніклі на тэрыторыі сучаснай Беларусі, духавыя інструменты сталі неад’емнымі кампанентамі. З моманту з’яўлення розных духавых саставаў у ваенных фарміраваннях пачынаецца гісторыя развіцця першых прафесійных музычных калектываў. Сярод разнастайнага духавага і ўдарнага інструментарыя, які быў распаўсюджаны на той час, трубы і бубны занялі вядучае месца ў ваеннай музыцы. Акрамя іх, у паходах выкарыстоўваліся і іншыя народныя духавыя інструменты – дудка, жалейка, рог. Аналіз летапісных крыніц дазваляе сцвярджаць, што духавыя інструменты ў час бітваў выконвалі не толькі сігнальныя функцыі, але і выкарыстоўваліся для падтрымання баявога духу войскаў. Безумоўна, нельга весці гаворку аб нейкіх сур’ёзных мастацка-выканаўчых дасягненнях такога духавага музыцыравання, але эмацыянальнае мабілізуючае ўздзеянне інструментаў ужо ў той час з’яўлялася даволі значным.

У XIV – XVI ст., калі адбываўся працэс фарміравання беларускай народнасці, ваенная музыка дзякуючы ўдасканаленню духавага інструментарыя і выканаўчага майстэрства музыкантаў, працягвала сваё актыўнае развіццё як самастойная галіна духавага музыцыравання. Летапісныя крыніцы дазволілі нам выявіць шматлікія звесткі, што адлюстроўваюць выкарыстанне духавых інструментаў. Да найбольш ранніх дакументаў адносіцца „Хроніка літоўская і жмойцкая”, дзе за 1258 г. згадваюцца выка-

наўцы на драўляных трубах. Эвалюцыю духавага інструментарыя і ўкамплектаванасць духавых саставаў у ваенных фарміраваннях наступных стагоддзяў можна прасачыць і ў іншых летапісных матэрыялах [1].

Асобным этапам у працэсе станаўлення прафесійнага выканаўства на духавых інструментах у Беларусі з'явілася мастацтва скамарохаў. Музычны інструментарый гэтых выканаўцаў быў даволі прадстаўнічы. Дамініруючымі тут былі напачатку духавыя і ўдарныя інструменты, да якіх затым дабавіліся і струнныя; выкарыстоўваліся інструменты лабіяльнага і язычкавага тыпаў, але вядучае становішча ўсё-такі займалі амбурныя – рог, прама я труба. Акрамя таго, шырокае распаўсюджанне ў асяроддзі скамарохаў набыла дуда.

Дасягнуты высокі ўзровень металапрацоўкі ў XVI ст. дазваляў уда-сканальваць і музычны інструментарый. У сваю чаргу рост выканаўчага майстэрства скамарохаў, як і іншых музыкантаў, таксама служыў гэтай мэце. Напрыклад, ён стаў магутным штуршком для ўдасканалення канструкцый духавых інструментаў, у прыватнасці народных: у дакументах Магілёўскага магістрата за 1577 г. дадзены звесткі, якія пацвярджаюць наяўнасць у скамарохаў медных труб [2].

Гісторыя ўласна аркестравых формаў духавага выканаўства на Беларусі пачынаецца з XVI ст. У гэты час музычная асвета канцэнтравалася ў цэрквах і манастырах. У праваслаўных, іезуіцкіх, уніяцкіх, пратэстанцкіх і іншых школах склаліся пэўныя сістэмы навучання музыцы. Даволі шырока быў прадстаўлены духавы інструментарый у іезуіцкіх школах. Так, у капэле, што існавала ў XVII ст. пры Гродзенскай іезуіцкай бурсе, мелася пяць разнавіднасцей флейт, пяць валторнаў, пяць труб, барабаны і інш. [3]. У іншых іезуіцкіх капэлах інструментальныя саставы ўключалі яшчэ і карнеты, трамбоны, а таксама народныя духавыя інструменты, што дазваляла музычна аформіць пастаноўкі школьных тэатраў. Пашырэнне духавага інструментарыя выразна прасочваецца і ў дзейнасці інструментальных капэлаў, якія ў сярэдзіне XVII ст. сталі ўжо даволі распаўсюджанай з'явай у музычнай культуры Беларусі. У іх уваходзілі таксама флейтысты, габаісты, трубачы.

Нельга абысці ўвагаю і творчую дзейнасць музыкантаў прыгонных аркестраў, якія сваім з'яўленнем у сярэдзіне XVIII ст. пазначылі новую яркую старонку беларускай культуры. Праблема ўдасканалення камплектавання саставу вырашалася тут за кошт своеасаблівай метадыкі навучання ігры на музычных інструментах. Напрыклад, у Нясвіжы ў 1751 г. была створана музычная школа, у якую набіралі дзяцей прыгонных з усіх маёнткаў Радзівілаў. На занятках вывучаліся асновы ігры на такіх духавых інструментах, як флейта, габой, фэгот, труба, валторна і інш. Падобныя школы існавалі пры Слуцкай капэле Г.-Ф. Радзівіла (1746–1760), пры Слоніміскім прыдворным тэатры вялікага гетмана літоўскага М.-К. Агінскага (1770–1780) і г.д. Ва ўсіх іх былі цяжкія ўмовы навучання. Так, у школе слыннага на ўсю Еўропу тэатра графа А. Тызенгаўза 8–10-гадовыя дзеці прыгонных

і мяшчан займаліся іграй на флейтах, габоях, кларнетах, фаготах, валторнах, трубах нават па 12 гадзін.

У XVI–XVIII ст. назіраецца сур'эзнае стаўленне да ўкамплектавання саставаў невялікіх ваенных сігнальных ансамбляў і ваенных аркестраў (іх яшчэ называлі капэлы). Як правіла, у склад іх уваходзілі габоі, кларнеты, фаготы, трубы. У канцы XVII – пачатку XVIII ст. з'явілася і новая разнавіднасць духавых саставаў – „янычарны”: аркестры пры янычарскіх харугвах (вайсковых падраздзяленнях нахшталь роты) войска Вялікага княства Літоўскага. Адметнай асаблівасцю іх саставаў была ярка выяўленая тэмбравая рэзкасць.

Такім чынам, напрыканцы XVIII ст. прафесійнае майстэрства выканаўцаў на духавых інструментах вызначалася трывалым мастацкім патэнцыялам. Вядомы нават выпадкі запрашэння музыкантаў на службу за межы радзімы [4].

Інтэнсіўнае вынаходніцтва і мадыфікацыя канструкцый духавых інструментаў на стыку XVIII – XIX ст. і іх распаўсюджанне на Беларусі ў многім садзейнічалі стварэнню духавых аркестравых саставаў з больш высокімі магчымасцямі выканаўства. Актыўнай творчай дзейнасцю, пастаяннай выканаўчай практыкай займаліся ўкамплектаваныя духавыя саставы аркестраў гарадоў і вайсковых падраздзяленняў. У насычанае музычнае жыццё гарадоў Беларусі XIX – пачатку XX ст. актыўна ўваходзілі аматарскія духавыя аркестры навучальных устаноў. Цікавы такі факт, што, напрыклад, у музычнай краме З. Протаса ў Мінску музычныя інструменты, у тым ліку і духавыя, прадаваліся навучэнцам са значнай скідкай.

У першыя гады савецкай ўлады духавыя аркестры падвергліся сур'ёзным рэарганізацыйным змяненням як у плане ўкамплектавання саставу, так і ў пытаннях навучання музыкантаў. Даволі востра на той час стала праблема інструментарыя (гэта не закранула толькі ваенныя духавыя аркестры), якая стрымлівала якасны рост калектываў і, на жаль, не вырашана і зараз. У наш час асабліваю вастрыню яна набывае для аматарскіх, асабліва дзіцячых, а таксама ваенных духавых аркестраў. Прафесійныя калектывы хоць і з цяжкасцю, але ўсё ж маюць магчымасць забяспечыць сябе высака якаснымі інструментамі вядучых замежных фірм за кошт валютных фондаў.

Сучасная праблема духавага інструментарыя нам уяўляецца ў двух аспектах: колькасным і якасным.

Для стварэння і функцыянавання калектываў духавых аркестраў шэраг прадпрыемстваў (тульскае аб'яднанне „Мелодыя”, Кіеўскі завод духавых і ўдарных інструментаў, завод музычных інструментаў у Санкт-Пецярбурзе) вырабляе комплекты інструментаў. Аднак іх колькасць, як сведчаць вынікі апытання кіраўнікоў аматарскіх аркестраў і выкладчыкаў ДМШ, яўна недастатковая. Перш за ўсё не хапае інструментаў групы драўляных духавых (флейта, габоі, кларнет, фагот). Падобнае становішча можна растлумачыць наступным: 1) памылковае планаванне, пры якім колькасць

гэтых інструментаў у выпускаемых камплектах невялікая (сярод камплектаў пераважаюць малыя медныя і малыя змешаныя саставы); 2) фактычная працягласць эксплуатацыі многіх інструментаў, якія нясуць асноўную нагрузку ў аркестры, скарачаецца і не адпавядае тым тэрмінам, што ўста-ноўлены нарматыўнымі дакументамі для спісання інструментаў.

Дакладных статыстычных звестак, якія б сведчылі аб наяўнасці ў Бе-ларусі духавых інструментаў, непрыдатных для ігры, няма. Але мы можам арыентавацца на анкетаванне, праведзенае ў Эстоніі (1983). Яно выявіла, што гэта лічба складае прыкладна 15 % ад агульнай колькасці духавых інструментаў у рэспубліцы [5]. Безумоўна, працэнтныя суадносіны такіх дадзеных могуць вагацца ў залежнасці ад рэгіянальных асаблівасцей, тым не менш іх наяўнасць дазваляе ўбачыць рэальнае становішча ў беларускіх аркестрах.

Разам з тым у дзейнасці прадпрыемстваў існуе традыцыйная практыка, калі інструменты размяркоўваюцца не на аснове заявак заказчыка, а адвольна, праз гандлёвыя арганізацыі. Гэта прывяло да таго, што заводамі-вытворцамі ў аркестравы камплект уключаюцца інструменты, якія не выкарыстоўваюцца ў выканаўчай практыцы сучасных аркестраў наогул (напрыклад, два паліўнічыя ражкі ў камплекце Санкт-пецярбургскага за-вода). У той жа час адсутнічаюць вельмі неабходныя кожнаму аркестранту спецыяльныя рамяні з карабінамі для падтрымання труб, вялікіх і малых барабанаў, а таксама складныя паходныя пульты.

Абавязковага вырашэння патрабуе праблема вырабу дзіцячых духавых інструментаў, якія даўно выпускаюцца замежнымі фірмамі, што спецыялізуюцца на вытворчасці музычнага інструментарыя. Больш таго, гэтыя фірмы выпускаюць і спецыяльныя апараты для апрацоўкі лёгкасці амбушюра на ўсіх медных духавых інструментах, а таксама наладжаны выраб прыстаўкі для супраціўлення базінгу. Такія прылады, інструменты, адаптаваныя да фізіялагічных асаблівасцей дзяцей, дазваляюць рэзка інтэнсіфіцыраваць працэс асваення навыкаў гукавыяўлення, пазбегнуць негатыўнага ўздзеяння „дарослай” канструкцыі на дзіцячы арганізм. Тым больш, што фізічныя і эмацыянальныя нагрузкі выканаўцы на духавых інструментах, па падліках спецыялістаў, раўназначныя намаганням шкловыдзімальшчыка або сталявара. Прымяненне спецыяльных дзіцячых духавых інструментаў, разнастайных дадатковых прылад, якія змяншаюць фізічную нагрузку пад час выканання і пазбаўляюць ад шмат якіх складанасцей на першапачатковым этапе навучання, ліквідавала б непажаданы адсеў удзельнікаў дзіцячых духавых аркестраў, музычных студый і ДМШ.

Не мае здавальняючага тлумачэння і той факт, што ў краіне да гэтага часу наогул не наладжаны выпуск многіх інструментаў сучаснага саставу духавага аркестра (флюгельгорны, мелафоны, сузафоны, металафоны і г.д.). Асобныя інструменты, вытворчасць якіх усё ж асвоена, вырабляюцца ў недапушчальна малой колькасці (карнеты, шэраг ударных інструментаў і г.д.). У гэтай праблеме і хаваецца, на нашу думку, адна з карэнных прычын

успрыняцца большай часткай публікі духавой музыкі як „другараднага мастацтва”.

Варта больш падрабязна разгледзець спецыфіку тэмбравага гучання сучаснага аркестра духавых інструментаў. Адною з заканамернасцей працэса стварэння музычнага твора з’яўляецца нараджэнне мастацкага вобраза ў свядомасці кампазітара ў канкрэтна-тэмбравым гучанні. Непарыўную сувязь музыкі твора і яго інструментоўкі ў адным творчым працэсе адзначалі многія кампазітары (П. Чайкоўскі, М. Глінка і інш.). „Інструментоўка ёсць адзін з бакоў душы самога твора,— пісаў М. Рымскі-Корсакаў.— Сам твор задуманы аркестрава і ў сваім зачацці ўжо абяцае вядомыя аркестравыя фарбы, характэрныя яму аднаму і аднаму яго творцу” [6]. Аналізуючы аркестравую манеру мыслення Дз. Шастаковіча, кампазітар і тэарэтык Э. Дзянісаў падкрэсліваў, што „інструментоўка з’яўляецца адной з самых неад’емных характарыстык яго творчага почырку. Шастаковіч мысліць аркестрава ўжо на першапачатковым этапе стварэння твора, і можна сцвярджаць, што ўсе музычныя ідэі нараджаліся ў яго ўжо ў тэмбравым выглядзе. У многіх выпадках выразнасць тэмбра мае для яго большае значэнне, чым іншыя кампаненты (інтанацыя, рытміка, дынаміка і г.д.)” [7].

У тым выпадку, калі інструментарый не адпавядаў тэмбраваму мысленню кампазітараў, іх творчыя задумы рэалізаваліся пры дапамозе новых прыёмаў выканаўства (*sul ponticello*, *col legno*, флажалеты — для струнных, *frullato* — для духавых і інш.). Такія пошукі не заўсёды прыносілі ім задавальненне, і яны заказвалі майстрам новыя, спецыяльных канструкцый, нетрадыцыйныя інструменты. Так, Дж. Вэрдзі для сваёй оперы „Аіда” патрабаваў вырабіць прамую выцягнутую трубу з адным вентылем, якая атрымала назву „егіпецкай”. Новы, нетыповы тэмбр інструмента быў неабходны і Р. Вагнеру ў „Пярсцёнку нібелунгаў”. Дзякуючы гэтаму і з’явіўся арыгінальны інструмент асобай канструкцыі — вагнераўская, або валторнавая, туба, якая спалучае мензуру карнета з муштуком валторны, што дазволіла дасягнуць удалага сінтэзу віртуознасці і лёгкасці гучання карнета з напеўнасцю, шырынёй і насычанасцю валторны.

Такім чынам, непасрэдным следствам развіцця музычнай творчасці з’яўляецца ўдасканаленне музычных інструментаў, а затым — і выканаўчага майстэрства. У сваю чаргу ўдасканаленая канструкцыя стварае ўмовы для эвалюцыі інструментальнай музыкі і выканаўчага мастацтва.

Значныя мастацкія магчымасці духавага аркестра, абумоўленыя багаццем яго сучаснага інструментарыя, што дазваляе ажыццявіць любыя задумы аўтара, сталі адной з прычын зацікаўленасці прафесійных кампазітараў духавой музыкой. Слухачы мелі магчымасць пазнаёміцца з сучаснымі ўзорамі гучання духавага аркестра ў канцэртных залах, на святах духавой музыкі, міжнародных фестывалях. Цэнтральнае тэлебачанне таксама знаёміць з лепшымі калектывамі. Выканаўчае майстэрства замежных аркестравых саставаў (не толькі прафесійных, але і аматарскіх, у тым ліку і дзіцячых) характарызуецца мяккасцю, тэмбравай злітнасцю вертыка-

лей партытуры па ўсім дыяпазоне, гарманічным спалучэннем аркестравых груп, што ўзаемаўзбагачае афарбоўку гучання кожнай з іх і робіць агульную палітру аркестра бездакорнай, каларытнай і арыгінальнай. Гэта дасягаецца дзякуючы руплівай распрацаванасці тэмбравых градацый у кожнай аркестравай групе. Напрыклад, у групу асноўных амбушурных інструментаў абавязкова ўключаюцца, у адрозненне ад айчынных саставаў, карнеты, флюгельгорны, мелафоны, сузафоны, што дазваляе даручыць асноўнае меладычнае голасавядзенне карнетам і флюгельгорнам – інструментам, якія вызначаюцца мяккім, шырокім, насычаным гучаннем. Нашы аматарскія і ваенныя калектывы з-за адсутнасці неабходнага інструментарыя вымушаны ў гэтых мэтах выкарыстоўваць трубы, што ўваходзяць у групу характэрных медных інструментаў і прызваны выконваць сігнальныя функцыі ці спецыфічнае сола. Можна толькі адзначыць з'яўленне ў 80-х гг. сузафонаў у некаторых ваенных аркестрах, у тым ліку і ў аркестры штаба ЧБВА. Поўнаасцю ўкамплектаваць групу карнетаў удалося толькі мінскаму аркестру духавых інструментаў „Няміга”. Неўкамплектаванасць груп драўляных духавых інструментаў у большасці нашых аматарскіх калектываў прыводзіць да тэмбравага „правалу” ў гучанні аркестравай вертыкалі.

На жаль, даволі часта кіраўнікі аматарскіх калектываў не выкарыстоўваюць нават тыя магчымасці, якія дае для папаўнення гэтых груп айчынны і замежны інструментарый. Яны, як сведчаць атрыманыя намі дадзеныя па рэспубліцы, самі з'яўляюцца ў асноўным выканаўцамі на медных духавых інструментах, не вывучаюць дасканалы, за выключэннем кіраўнікоў-энтузіястаў, інструменты іншых аркестравых груп. Такое становішча – тыповае. Амаль поўная адсутнасць валторнаў, а часам і трамбонаў вядзе да страты тэмбравага каларыту групы характэрных медных духавых інструментаў, што ў сваю чаргу адмоўна ўплывае на злітнасць гучання ўсяго аркестра. Неўкамплектаванасць гэтай групы наносіць урон гучанню аркестравага акампанементу, функцыі якога застаецца выконваць толькі альтам (першы і другі голас) і тэнару (другі голас) пры падтрымцы тубы ў ніжняй тэсітуры. Сучасная ж выканаўчая практыка замежных калектываў, наадварот, імкнецца да пашырэння групы інструментаў, якія выконваюць функцыю акампанементу, за кошт увядзення ў яе, поруч з традыцыйнымі валторнамі, альт-горнамі і іншымі, ужо згаданых намі вышэй мелафонаў. Гэта дазваляе значна ўзбагаціць гучанне аркестра, асабліва пры выкананні джазавых і эстрадных твораў.

Вынікам усіх шматлікіх спрашчэнняў і замен, якія распаўсюджаны ў нашых аматарскіх калектывах, становяцца стратнасць, абмежаванасць тэмбравых фарбаў духавага аркестра, „эрзац”-гучанне, што адштурхоўвае ад яго патрабавальную частку слухачоў. Страты, якія прыносяць такая практыка прэстыжу духавой музыкі, вельмі адчувальныя. Калі ў камерным аркестры зрабіць замену клавесіна раялем ці баянам, партыю скрыпак даручыць альтам або віяланчэлям, то недарэчнасць такога становішча

стане відавочнай. Між тым падобныя замены ў духавым аркестры – звычайная штодзённая рэальнасць большасці аматарскіх саставаў.

У тых калектывах, дзе кіраўнікі ўсё ж такі імкнуцца змяніць існуючае становішча і дамагчыся высокамастацкага ўзроўню, аркестранты стараюцца рознымі шляхамі, у тым ліку і прыватным, набыць інструменты замежных фірм. Гэта распаўсюджана ў штатных прафесійных, вучэбных і шэрагу аўтарытэтных аматарскіх саставаў. Аднак папайненне аркестра за кошт асобных высакакасных інструментаў не вырашае праблемы тэмбравай збалансаванасці гучання аркестра, паколькі прадукцыя кожнай фірмы характарызуецца вельмі індывідуальным тэмбравым каларытам, абумоўленым адрозненнямі ў тэхналогіі вытворчасці. Таму замежныя калектывы і дзяржаўныя духавыя аркестры камплектуюць кожную аркестравую групу інструментамі якой-небудзь адной з фірм, прычым так, каб яны ўдала спалучаліся з наяўным у аркестры інструментарыем.

З другім аспектам гэтай праблемы – якасным – звязаны яшчэ большыя цяжкасці. Музыканты-„духавікі“ пастаянна сутыкаюцца з тым, што матэрыялы, з якіх вырабляюцца масавыя інструменты, не адпавядаюць перадавым тэхналогіям з выкарыстаннем высокакаштоўных сплаваў, што ўплывае не толькі на якасць гучання, але і на чысціню інтанацыі нават натуральнага тону, асабліва ў альту, тэнараў, барытонаў, туб. У айчынных інструментах не выпрацавана механіка клапанаў драўляных духавых, занадта жорсткія спружыны ломяцца ў час выканання, зусім не прыгодныя муштукі да амбушурных духавых, не вытрымлівае аніякай крытыкі якасць трысцінак да драўляных духавых (пасля кардынальнай пераробкі становіцца прыгоднай для ігры толькі адна з пяці-шасці трысцінак) і г.д. Пытанні якасці вырабу айчынных духавых інструментаў не раз уздымаліся ў друку. У 1988 г. гэтай тэме быў прысвечаны адзін з выпускаў „Пражэктара перабудовы“, у якім увага грамадскасці была прыцягнута да бяdotнага становішча больш чым 60 тыс. самадзейных духавых аркестраў краіны. Надзеі на тое, што ў бліжэйшыя гады што-небудзь зменіцца да лепшага, мала: не хапае сучасных станкоў для вытворчасці інструментаў; матэрыялаў, ад якіх перш за ўсё залежыць якасць; спецыялістаў высокай кваліфікацыі і г.д. Выйсце з гэтага становішча можа быць у стварэнні сумеснага прадпрыемства па вытворчасці музычных інструментаў з якой-небудзь фірмай, якая валодае перадавой тэхналогіяй. Добра было б, каб на яго базе ўзнікла спецыяльнае прафесійна-тэхнічнае вучылішча.

Аднак нельга здымаць адказнасці за цяперашні стан і з саміх заводаў-вытворцаў. Тым больш, што без сучасных лабараторый, станкоў з праграмным кіраваннем майстры-самавучкі, самадзейныя і прафесійныя музыканты ствараюць высакакасныя трысцінкі з айчыннага бамбуку, выточваюць муштукі, якія значна пераўзыходзяць па якасці фабрычныя і набліжаюцца да сусветнага ўзроўню, а таксама выконваюць самыя складаныя рамонтны імпортных інструментаў. Так, у 1979 г. было зарэгістравана вынаходства артыста сімфанічнага аркестра Алтайскай краёвай

філармоніі В. Бубновіча, які ўнёс шэсць прынцыповых змяненняў у канструкцыю фагота, у выніку чаго пашырыліся яго тэхнічныя і мастацкія магчымасці, загучалі трэлі і пасажы, што практычна немагчыма выканаць на традыцыйным інструменце. Больш за пяць гадоў спатрэбілася Ленінградскаму заводу духавых музычных інструментаў, каб на тэхнічна абсталяваным прадпрыемстве зрабіць вопытныя эксперыментальныя ўзоры фагота, што створаны ў саматужных умовах музыкантам-энтузіястам і пераўзыходзяць сусветныя стандарты. Аднак пасля гэтага інструмент так і не быў укаранёны ў серыйную вытворчасць, хоць у заводу ёсць усе магчымасці, каб выпускаць якасныя інструменты. Прыклад таму – трубы і тампаковыя трамбоны, якія карыстаюцца вялікім попытам сярод выканаўцаў. Але яны робяцца толькі па індывідуальных заказах, і колькасць іх яўна не задавальняе патрэбы калектываў.

Кардынальнае вывучэнне праблемы інструментарыя ў нашай краіне ў двух разгледжаных аспектах – гэта той фактар, які садзейнічае выхаду духавой музыкі на якасна новы мастацкі ўзровень, залог далейшага інтэнсіўнага развіцця жанру. Як справядліва падкрэсліў адзін з вядучых спецыялістаў, што займаюцца пытаннямі развіцця духавых аркестраў, кампазітар і тэарэтык, дацэнт Маскоўскай дзяржаўнай кансерваторыі Д. Браслаўскі, „галоўны сакрэт росту прэстыжу – у павышэнні якасці духавых аркестраў... у дадзеным выпадку рост якасці вызначыць рост колькасці калектываў” [8].

#### Літаратура

1. Хроника литовская и жмойтская // Полное собрание русских летописей. М., 1975. С. 18–19, 36, 76; Хроника Быховца. М., 1966. С. 123; Воевода Берестейский // Литовская метрика. Пг., 1915. С. 434–435. 2. Фундуш Беляковского-Кутеевского в г. Орше православного монастыря // Историко-юридические материалы, извлеченные из актов книг губерний Витебской и Могилевской. Витебск, 1903. С. 43–44. 3. Капелла иезуитской бурсы // Гродно: Энциклопедический справочник. Мн., 1989. С. 21. 4. *Прывалаў М.і.* Народныя музычныя інструменты Беларусі. Мн., 1928. С. 37. 5. *Луйк Х.* Не звучит оркестра медь // Сов. культура. 1984. 26 июня. 6. *Римский-Корсаков Н.А.* Основы оркестровки: В 2 т. Т. 1. Берлин; М.; Спб., 1913. С. 2. 7. *Денисов Э.В.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 46. 8. *Браслаўскі Д.* Когда количество зависит от качества // Культ.-просвет. работа. 1981. № 5. С. 49.

В.С. ЖЫВАЛЕЎСКІ (БАМ)

## ЛЯ ВЫТОКАЎ ГІТАРНАЙ АДУКАЦЫІ І ВЫКАНАННЯ Ў БЕЛАРУСІ

XX ст. у гісторыі гітарнага мастацтва справядліва называюць векам новага адраджэння і паломніцтва да гітары ва ўсім свеце. Інструмент, які перажыў працяглы перыяд свайго ўпадку, зноў набывае паўсюднае