

УДК 788:681.816.074.63(476)

**ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ БЕЛОРУССКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ  
НА ДУХОВЫХ ЯЗЫЧКОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ****С.С. ТРОФИМОВ***(Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск)*

*История музыкального искусства Беларуси представлена целой плеядой талантливых, высококвалифицированных исполнителей на духовых и ударных инструментах. Среди таких специалистов заметно выделяются исполнители на духовых язычковых инструментах. Этот активно развивающийся процесс можно рассматривать как формирование национальной исполнительской школы, чему посвящена настоящая статья. Основная часть материала уделена выявлению сущности и формулировке понятия «Школа».*

**Введение.** В истории музыкальной культуры Беларуси духовое исполнительство, в том числе и на национальных народных духовых инструментах, отличалось поступательным характером своего развития, конкретными художественными достижениями [1 – 13]. Наш профессиональный педагогический, исполнительский интерес определил объект и предмет научных исследований. Так, **объектом** этого исследования является **белорусская школа исполнительства на духовых язычковых инструментах, а предметом – особенности её становления, формирования, функционирования, а также перспективы дальнейшего развития.**

Изучение проблемы формирования белорусской школы игры на духовых язычковых инструментах обусловлено тем, что в настоящее время многие исполнители на духовых инструментах Беларуси являются победителями различных международных, республиканских конкурсов и фестивалей (лауреаты, дипломанты), успешно и плодотворно работают в профессиональных симфонических, камерных, духовых оркестрах, в том числе и за рубежом. Это воспитанники таких выдающихся педагогов, как заслуженный артист Республики Беларусь, профессор Белорусской государственной академии музыки (БГАМ) Б. Ничков (гобой); заслуженная артистка Республики Беларусь, лауреат Международных конкурсов, старший преподаватель БГАМ С. Сергеенко (гобой); доцент Белорусского государственного университета культуры и искусств (БГУКИ) Л. Аюпджанян (кларнет); заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, профессор БГАМ В. Скороходов (кларнет); лауреат Международных конкурсов, заслуженный артист Республики Беларусь, доцент БГАМ Г. Забара (кларнет); доцент БГАМ И. Бричиков (кларнет); заслуженный деятель культуры Республики Беларусь, доцент БГУКИ С. Ожигин (фагот); заслуженный артист Республики Беларусь, профессор БГАМ В. Буткевич (фагот); старший преподаватель БГУКИ Е. Шиманец (саксофон); солист Государственного концертного оркестра под управлением М. Финберга, старший преподаватель БГАМ В. Ксёнец (саксофон) и др. Особым образом в настоящее время осуществляется восстановление народных традиций и дальнейшее развитие искусства на народных духовых инструментах, в том числе и на язычковых (соломка, жалейка, дуда). Благодаря открытию в БГУКИ новой специальности – «духовые инструменты (народные)», в республике появилась уникальная возможность подготовки профессиональных исполнителей на этих инструментах с квалификацией «Концертный исполнитель», «Преподаватель», «Артист оркестра», «Артист ансамбля». Так, на сегодняшний день, можно говорить о серьёзных достижениях в этом направлении музыкального искусства и музыкальной педагогики. Под руководством заслуженного артиста Республики Беларусь, солиста Национального народного оркестра, доцента БГУКИ А. Кремко (дудка, дуда, жалейка, окарина и другие инструменты) подготовлены квалифицированные специалисты, среди которых – лауреаты Международных конкурсов исполнителей на народных духовых инструментах: А. Коляда, К. Грамбицкий, А. Рытиков, Т. Желобкович, М. Шарий, А. Жых и другие.

Расцвету исполнительства на духовых язычковых инструментах предшествовали ряд достижений в области духовой музыки и плодотворная деятельность нескольких поколений ведущих музыкантов, педагогов, дирижёров, композиторов, которые внесли огромный вклад в развитие музыкального искусства Беларуси. Поэтому изучение данной проблемы позволит проследить сложившиеся традиции, особенности и специфику становления, а также пути развития, национальной школы исполнительства на духовых язычковых инструментах в Беларуси.

**Постановка задач исследования и обзор литературы.** Отметим, что вопросы исполнительства на духовых инструментах изучались авторитетными педагогами, среди которых С. Левин, А. Черных, Ю. Усов и другие. Из белорусских музыковедов необходимо назвать искусствоведов, которые исследовали именно инструментально-исполнительское искусство Беларуси, в том числе отражая сведения о музыкантах-духовиках. Среди таких исследователей – доктор искусствоведения, заведующая кафедрой

белорусской музыки БГАМ О.В. Дудионова (монография «Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да канца XVIII стагоддзя» и другие работы); кандидат искусствоведения, ректор института современных знаний А.Л. Капилов («Скрыпка беларуская» и другие публикации); кандидат искусствоведения, доцент кафедры духовой музыки БГУКИ А.Л. Коротеев (кандидатская диссертация «Становление и развитие духового оркестрового исполнительства Беларуси в контексте национальной художественной культуры», автор более двухсот публикаций о духовом искусстве); кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой духовых деревянных инструментов БГАМ Б.В. Ничков (монография «Духовая инструментальная культура Беларуси» и другие публикации); доктор искусствоведения, заведующая кафедрой белорусской и мировой художественной культуры БГУКИ В.П. Прокопцова (Масленникова) (монографии «Музыкальное образование в Беларуси», «Мастацкая адукацыя ў Беларусі» и другие статьи) и пр.

В современном искусствоведении существует такое понятие, как *«Школа»* или *«Художественная школа»* [14 – 23]. В процессе нашего исследования мы попытались проанализировать сущность понятия *«Школа»*, её формулировку, которая отражена в работах ведущих исследователей с целью обоснования и собственной трактовки этого термина, но уже применительно к исполнительству на духовых язычковых инструментах в Беларуси.

Как указывается в энциклопедическом музыкальном словаре, *«Школа – это направление, течение, основанное на определённых творческих принципах, либо представленное группой учеников и последователей какого-либо композитора, исполнителя, педагога. Иногда термин «школа» применяется для общей характеристики профессионального творчества целой страны, если его национальное своеобразие определилось достаточно чётко»* [21, с. 307]. Российский же исследователь В.Г. Власов, например, рассматривает понятие *«Художественная школа»* через призму художественной специфики и даёт своё определение этому явлению. По его мнению, *«Школа» «представляет собой организационное или условное объединение мастеров на основе общей творческой, теоретической или учебной программы. Такие программы формируются в рамках определённых художественных направлений»* [16, с. 19]. Так, В.Г. Власов определяет и такие понятия, как *«национальные школы»*, (*«итальянская школа»*), *«региональные»* (*«венецианская»* или *«флорентийская»*), *«школа учебного заведения или какого-либо учреждения»* (*«болонская школа»* и т.д.) [16, с. 19 – 20]. В.Г. Власов высказывает мнение и о том, что *«школы могут возникать вокруг выдающихся мастеров из их учеников, последователей и подражателей»* [16, с. 20]. Этот же исследователь даёт и следующее определение понятия *«Художественная школа»*: *«Художественная школа, по его мнению, – это конкретное, локальное выражение определённого художественного направления или стиля. Но школы в искусстве создавались и отдельными выдающимися мастерами, их учениками и последователями»* [16, с. 599]. Кроме этого, этот же автор попытался рассмотреть понятие школы и в более узком смысле, отмечая, что *«под художественной школой имеется ввиду способ обучения художественному ремеслу, мастерству, манере, технике. Однако школа всегда выше манеры или техники, поскольку связана с определённой системой художественного мышления»* [16, с. 599 – 600]. Мы разделяем мнение В.Г. Власова о том, что *«концепция художественного мышления лежит в основе школы как системы преподавания искусства или конкретного художественного учебного заведения»* (выделено нами – С.С.) [16, с. 600].

Собственная точка зрения существует у специалистов в области и других видов искусства. Так, например, архитекторы высказывают своё мнение о термине *«Школа»*, следующим образом: *«Школа» «характеризует национальную архитектуру страны, региона, когда её своеобразие выявлено в стилевых и хронологических границах; также произведения архитектуры, выполненные учениками и последователями известного мастера»* [22, с. 545]. Для специалистов изобразительного и декоративно-прикладного искусства понятие *«Школа»* обозначает *«1) живописное направление, течение, представленные группой учеников и последователей какого-нибудь художника или группой художников, близких по творческим принципам и художественной манере; 2) Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство региона (город, область и др.), которые выделяются своеобразием в стилистических и хронологических границах»* [22, с. 545].

Определение понятия *«Школа»* находит отражение в зарубежной энциклопедической литературе и означает следующее: *а) ученики или последователи преподавателя; б) люди, которые проводят общую доктрину или принимают те же самые учения, или следуют одинаковыми интеллектуальными методами; в) люди, формирующие различимую группу или класс разделяющих общие принципы, каноны, предписания, мнения или практики; г) группа (живописцев, скульпторов, или музыкантов) под общим местным или персональным влиянием, производящая общие подобию в их работе; д) художники или искусство страны или области (региона) [23, с. 2031]. Далее понятие «Школа» рассматривается как: е) организованный источник образования или обучения (элементарная, средняя школы, учреждение для специализированного высшего образования); ж) учреждение для обучения специфического навыка или группы навыков; з) школа в пределах университета [23, с. 2031].*

Нам представляется необходимость рассмотрения и такого термина, как *«Художественная школа»* через призму педагогического аспекта этого понятия, о чём и указывает известный белорусский исследо-

ватель М.Р. Баразна: «В истории искусства формирование каждого художественного направления происходит вместе со становлением педагогической системы, которая формирует его принципы. Вносимое общественной жизнью новое содержание, рождает не только новое искусство, но и соответствующую ему художественную педагогику, именно школу творческого опыта» [14, с. 11]. Другой белорусский искусствовед, В.П. Прокопцова, отмечает, что понятие «Художественная школа» может рассматриваться как 1) система приобретённого художественного опыта, обучения, образования; 2) художественная общность мастера и его последователей; 3) учебно-образовательное заведение» [19, с. 9].

С целью выявления определений понятия «Школа», нами в научной литературе было обнаружено такое определение, как «**Исполнительская школа**». Так, О.В. Мазаник, исследуя дирижёрское искусство Беларуси XX века, в одной из своих работ рассматривает **оркестровую дирижёрско-исполнительскую школу** и даёт ей определение «как функционирование учебных заведений, как систему образования и преемственность обучения» [18, с. 24]. Искусствовед В. Чабан, определяя сущность понятия «**белорусская баянная школа**» называет её коллективной системой «где обучение и творчество связаны общезначимыми принципами, отличающимися структурно-функциональными признаками и некоторыми национальными особенностями» [20, с. 44].

Таким образом, изучив определения понятия «Школа» ведущих отечественных и зарубежных исследователей, мы тем самым считаем необходимым упорядочить различные толкования этого понятия (как в узком, так и в широком смысле). По нашему мнению, «Школа» – это:

1) **профессиональное обучение исполнителю мастерству на том или ином музыкальном инструменте с учётом техники, художественной выразительности и необходимой манеры игры, начиная с первоначального этапа в начальных учебных заведениях и заканчивая высшими учебными заведениями культуры и искусства** (например, «Начальная школа игры на гобое» И. Пушечникова, «Школа игры на кларнете» С. Розанова, «Школа игры на фаготе» Р. Терёхина, «Школа игры на саксофоне» А. Ривчуна);

2) **направление, течение, представленное ведущим мастером (исполнителем или педагогом) и его последователями;**

3) **объединение ведущих педагогов какого-либо учебного заведения** (например, Белорусской государственной академии музыки или Белорусского государственного университета культуры и искусств);

4) **система профессионального музыкального образования с традициями преемственности обучения** (начальные, средние специальные, высшие учебные заведения);

5) **национальное музыкальное искусство или его разновидность в границах той или иной страны** (совокупность лучших достижений в сфере профессионального творчества);

6) **особая форма художественного мышления.**

Прежде чем говорить о «Художественной школе» или «Школе» как специфическом явлении, необходимо выяснить и сущность понятия «художественная культура», что позволит точнее в рамках художественной культуры проанализировать это понятие. Как отмечает Л.Н. Дорогова, «художественная культура – совокупность процессов и явлений духовно-практической деятельности по созданию, распространению освоения произведений искусства или материальных предметов, обладающих эстетической ценностью» [24, с. 9]. В другом источнике говорится о том, что «художественная культура – способность общества создавать, адекватно воспринимать и правильно оценивать искусство всех форм, видов и жанров; совокупность созданных художественных ценностей, их интерпретаций и оценок в литературно-художественной критике, эстетике и общественной мысли» [25, с. 467].

В процессе выяснения места исполнительской школы в художественной культуре нам импонировало мнение Л.Н. Дороговой о многоуровневой структуре художественной культуры. Этот исследователь рассматривает структуру художественной культуры следующим образом:

1) духовно-художественная область – изобразительное искусство, кино, литература, музыка, театр, телевидение, цирк;

2) материально-художественная область – архитектура, декоративно-прикладное искусство, дизайн художественное конструирование;

3) идейно-философское изучение художественной культуры;

4) область специального изучения художественной культуры. Сюда входит археологическое изучение художественной культуры, искусствоведение, психология художественного творчества, техническая эстетика, этнографическое изучение народного искусства [26, с. 59 – 121].

Учитывая тот факт, что понятие «Художественная школа» или «Исполнительская школа» входит в обозначенную Л.Н. Дороговой духовно-художественную область художественной культуры – музыку, как разновидности искусства, то мы можем определить, что эти школы являются составной, неотъемлемой частью художественной культуры и влияют на развитие всех происходящих в ней процессов.

**Методы исследования.** С целью объективного анализа отдельных фактов, определения основных тенденций, становления и развития белорусской исполнительской школы на духовных языковых музыкальных инструментах, нами были использованы следующие методы исследования: 1) исторический

(позволяет проследить особенности формирования белорусской исполнительской школы на духовых язычковых инструментах, использование и распространение инструментария на территории Беларуси); 2) общелогические (анализ, синтез, благодаря применению которых нам удалось раскрыть различные толкования термина «Школа», «Художественная школа» и др.); 3) эмпирические (активное наблюдение за авторскими методиками обучения ведущих педагогов, беседы, интервьюирование музыкантов-духовиков).

**Результаты исследования и их апробация.** В ходе исследования данной проблемы мы попытались определить этапы становления белорусской исполнительской школы на духовых язычковых инструментах. Для нас возникла необходимость рассмотрения различных вопросов, связанных с особенностями создания и распространения этих инструментов как в Европе, так впоследствии и в Беларуси.

Основные духовые язычковые инструменты – гобой, кларнет, фагот (кроме саксофона) – произошли от средневековых народных свирелей, бытовавших в Европе. Эти инструменты представляли собой целые семейства и подразделялись в зависимости от высоты их звучания на дискантовые, альтовые, теноровые, басовые, контрабасовые. Так, предшественником гобоя и фагота является средневековая свирель с двойной тростью (язычком), под названием «шалмей». Самый высокий представитель из этого семейства стал предшественником гобоя. Гобой был изобретён в первой половине XVII века, и уже к середине столетия он наравне с флейтой становится постоянным членом симфонических и других оркестров. Как указывает В.Н. Николаев: «Кроме указанного самого высокого представителя, от которого произошёл гобой, имелись: *Discant Schalmey*, *Pommer-alto* (или бомбарда-пикколо), *Pommer-tenor*, *Pommer-basso* (или бомбарда), и *Pommer-contrabasso*» [27, с. 83].

Басовый представитель шалмеев – *Pommer-basso* (басовый поммер или бомбарда) – предвосхитил появление фагота. Но несмотря на конструктивные изменения в первой половине XVI века, по словам того же В.Н. Николаева первоначальное устройство фаготов было несовершенным, поэтому наряду с ними применялись и бомбарды вплоть до конца XVIII века [27, с. 104]. Кларнет в конце XVII столетия (примерно в 1690 году) лишь начинает свой путь для того, чтобы занять достойное место в исполнительской практике. Он был создан на основе свирели, распространённой в средние века в Европе, особенно во Франции «шалюмо». Постоянным участником симфонических, духовых оркестров и капелл в том числе и в Беларуси, он станет лишь во 2-й половине XVIII века.

Самым молодым из группы язычковых инструментов является саксофон. Созданный в 40-х годах XIX столетия, ставший плодом смелого эксперимента, саксофон как уникальный музыкальный инструмент соединил в себе клапанный механизм (аппликатуру) гобоя и трость с мундштуком кларнета, устранив разрыв темброво-динамического звучания между лобийальными, язычковыми и медными духовыми инструментами. После изобретения саксофон сразу же был введён в состав военных духовых оркестров России, Франции, Германии как ведущий инструмент, позже и в симфонические оркестры других стран. Серьёзные творческие достижения игры на саксофоне характерны и современным музыкантам Беларуси.

Каким же образом духовые язычковые инструменты распространились на землях Беларуси? В XVI столетии древнее белорусское государство – Великое княжество Литовское (ВКЛ) – было одной из самых мощных и развитых стран Европы. Данный период явился «золотым веком» белорусской культуры, периодом, когда великим просветителем Ф. Скориной впервые на восточноевропейских землях были напечатаны книги, в частности 23 тома Библии, созданы три государственных свода законов (статуты) ВКЛ на белорусском языке и т.д. Всё это красноречиво свидетельствует о вхождении Беларуси в общеевропейские культурные процессы, где наряду с различными видами искусства, активно развивалась и духовая инструментальная культура.

Проблемой бытования гобоя и фагота на Беларуси занимается А. Фролов [28; 29]. Так, он говорит о нахождении на землях Речи Посполитой (союз государств Польши и ВКЛ, образованный в 1569 году) в конце XVI начала XVII столетия прототипа фагота, который имел несколько названий: дульциан, шторт [29, с. 15]. Более того, А. Фролов называет не только источник распространения этих инструментов – мастерскую-фабрику Бортоломея Кейхера в Кракове, владелец, которой привёз их из Нюрнберга, но и имена «штортистов» – выходцев из Беларуси, среди которых Н. Соломонский (старший) и (?) Яготский. Первый из них был родом из Берестя – известный краковский музыкант, возглавлявший цех городских музыкантов [29, с. 15]. Учитывая данный факт, мы вполне можем предполагать, что появление на Беларуси гобоев в конце XVII столетия происходило таким же образом, благодаря деятельности таких мастерских, а также приезжающим из-за рубежа музыкантам. Кроме того, связи с крупнейшими европейскими культурными центрами и их представителями позволяют говорить о качестве инструментария, который соответствовал самым высоким требованиям того времени.

На рубеже XVII – XVIII веков развитие профессионального музыкального искусства в Беларуси было тесно связано с религиозной жизнью народа. Христианские храмы (православные, католические, протестантские, униатские) и учебные заведения при них стали центрами музыкальной культуры. У православных, например, эти учебные заведения назывались православные или братские школы, у католиков – музыкальные бурсы, где обучались музыке дети разных сословий для дальнейшей профессиональ-

ной деятельности в капеллах и инструментальных ансамблях. Традиция привлечения инструментальных ансамблей принадлежит, по словам О.В. Дудиомавой, католической церкви, которая содействовала развитию не только вокальных, но и инструментальных видов музыкальной практики, и, в отличие от православной, она не запрещала использование музыкальных инструментов и инструментальной музыки в храме и действиях [30, с. 9]. Говоря о системе музыкального образования (например, католиков), следует отметить коллегии (учебные заведения среднего звена) и академии (высшие учебные заведения). Обучение музыке проходило практически во всех учебных заведениях различных конфессий и носило системный, целенаправленный характер, тем самым подготовило благоприятную почву для дальнейшего развития национального искусства.

В первой половине XVIII столетия в Беларуси большую популярность завоевали инструментальные и оркестровые капеллы при магнатских дворах. Особую известность, как отмечает О.В. Дудиомава, получили капеллы минского воеводы Крыштафа Завишы, несвижских Радивилов, бельского мечника Стефана Тарковского, капелла подканцлера Михала Сапеги [30, с. 48]. Распространение оркестровых капелл, а также выдвижения новых идеалов, ценностей эпохи Просвещения, двигателем которых явились меценаты, привело к необычайному расцвету на территории Беларуси музыкального театра. Самые крупные из них: театры Радивилов в Несвиже и Слуцке, Слонимский театр Михала Казимира Огинского, театр Антония Тызенгауза в Гродно, Шкловский театр Семёна Зорича. Многие из них могли конкурировать с лучшими театрами западной Европы того времени. Для осуществления театральных представлений и обучения артистов приглашались выдающиеся музыканты, композиторы, капельмейстеры из Западной Европы. Была организована целая система профессионального музыкального образования, которая за короткий срок смогла дать большие результаты. На сценах театров осуществлялись постановки опер, балетов, симфонических произведений не только итальянских, немецких композиторов И. Баха, Й. Гайдна, Я. Станицы, Л. Боккерини, но и Ё. Голанда, Э. Ванжуры, М. Радивила и др. Это требовало высокого профессионального мастерства как от певцов и балетных трупп, так и от оркестрантов, среди которых были и исполнители на духовых язычковых инструментах. Более того, один из известных местных композиторов эпохи Просвещения Ё. Голанд, как отмечает И. Климкович, в своих произведениях, написанных для радивиловской капеллы, трактует фагот как сольный инструмент [28, с. 134]. Это позволило расширить функциональные возможности такого инструмента в оркестре, а также стимулировать наилучшие исполнительские качества у артистов. Будущие музыканты-оркестранты проходили обучение в специальных школах, где по традиции того времени осваивали сразу несколько инструментов [7, с. 140 – 141].

О.В. Дудиомава отмечает ряд имен местных музыкантов, играющих на духовых язычковых инструментах в капелле А. Тызенгауза: Франтишек Бирон играл на скрипке, альте и гобое; Бартоломей Ситанский – на скрипке, фаготе и клавесине; Ян Щитницкий – на скрипке, гобое и флейте; Франтишек Янковский – на бассетле, квартвиоле, фаготе и трубе [30, с. 59 – 60]. Среди лучших представителей культурной и политической элиты Беларуси были прекрасно владеющие и игрой на кларнете – Михал Казимир Огинский, а также Караль Радивил. Не стоит недооценивать и роль военных духовых оркестров, выполняющих ряд функций как во время проведения военных действий, так и в мирной повседневной жизни.

Музыкальное искусство Беларуси в начале XIX века было связано с созданием и постановкой первых водевилей, музыкальных комедий и комических опер выдающегося польского композитора С. Монюшко. Благодаря творческому сотрудничеству композитора с белорусским писателем и драматургом В. Дуниным-Марцинкевичем были поставлены оперы «Рекрутский набор» (1841), «Волшебная вода», «Соревнование музыкантов» и самая известная «Сялянка» (1852), поставленная в Минске, а позднее Витебске, Несвиже, Бобруйске, Слуцке. Также в этот период на Беларуси плодотворно работали такие композиторы и музыканты, как М. Огинский, Ф. Миладовский, М. Ельский, П. Караф-Корбут, Ф. Лопата, Ю. Шадурский, Л. Скребецкий и другие. Не менее активно проходили концерты с участием гастролирующих зарубежных музыкантов, театральных трупп; берёт начало музыкальное образование, которое связано с именем известного в Минске педагога В. Стефановича.

Вторая половина XIX столетия характеризуется яркими и значительными событиями в музыкальной жизни всей Российской Империи. Это связано с подъёмом общественной жизни, появлением передовых идей в демократических слоях общества, а также ростом музыкальной культуры в целом. В 1859 году были открыты Русское музыкальное общество, в 1862 году – Петербургская, а в 1866 году – Московская консерватории, что способствовало распространению во многих городах Беларуси музыкальных (литературно-музыкальных) обществ и кружков. Эти творческие объединения вели большую просветительскую работу среди населения, пропагандируя сочинения как русских, зарубежных, так и местных композиторов. Проводились многочисленные вечера, камерные концерты, балы. Деятельность музыкальных и музыкально-литературных обществ широко освещены в трудах Б. Ничкова [12; 31]. По его словам, в конце XIX – начале XX века они существовали как в крупных городах (Гродно, Брест-Литовск, Могилёв, Гомель, Вильно), так и в небольших (Несвиж, Бобруйск и др.) [12, с. 22]. Обучение музыкальному искусству происхо-

дило и в учебных заведениях – гимназиях, пансионатах, училищах, приходских школах, где создавались симфонические оркестры, приглашались русские и иностранные исполнители.

Несмотря на сложность и противоречивость ситуации, сложившейся в Беларуси в начале XX столетия (революции 1905, 1917 годов, гражданская война), были открыты новые горизонты для развития духовных сил белорусского народа. В 1920-е годы проведение в республике политики белоруссизации способствовало возрождению и расцвету национальной культуры. Это было время новых преобразований, поисков, в том числе и в системе музыкального просвещения. Ещё в 1919 году была предпринята попытка создания целостной системы профессионального музыкального обучения, разработаны «Основные положения о Государственном музыкальном университете», которыми, как указывает Н. Кузьминич, «предусматривалась разделение существующих специальных музыкальных учебных заведений на три ступени и создание новых с учётом возраста и уровня знаний учащихся» [32, с. 17]. Созданные народные консерватории стали переходным этапом для открытия в дальнейшем музыкальных техникумов и школ. Для руководства музыкальной жизни республики был организован отдел искусств Главполитпросвещения, который способствовал развитию концертной деятельности, проводил работу по подбору репертуара для творческих коллективов и солистов и т.д. С открытием в 1924 году в Минске музыкального техникума, а в 1932 – Белорусской государственной консерватории (БГК) этот процесс осуществляется на профессиональной основе. Появляется реальная возможность использовать весь творческий потенциал для становления композиторской, дирижёрской, исполнительской школ в республике.

Мы согласимся с высказыванием О.В. Мазаник, которая характеризует оркестровую дирижёрско-исполнительскую школу как «*функционирование учебных заведений, систему образования и преемственность обучения*» [18, с. 24]. Действительно, явным показателем наличия школы в том или ином направлении исполнительского искусства является государственная система музыкального образования. С начала 30-х годов происходит окончательная дифференциация этой системы на начальные, средние и высшие учебные заведения. К настоящему времени в структуре подготовки исполнительских кадров сложилась следующая панорама музыкального образования: 1) музыкальные школы или общеобразовательные школы с музыкальным уклоном; 2) музыкальные училища, училища (колледжи) искусств, лицей-колледжи, как, например, при Белорусской государственной академии музыки (БГАМ); 3) высшие учебные заведения (БГАМ и БГУКИ); 4) ассистентура-стажировка (исполнительская магистратура) (только для высшего уровня). Такая преемственность обучения позволяет подготовить молодого специалиста высшей квалификации.

История исполнительства игры на духовых язычковых инструментах Беларуси в XX веке, представлена выдающимися педагогами. Среди них гобоисты Г. Поповицкий, Ю. Тёмкин, Б. Ничков; кларнетисты И. Бакун (ученик основоположника советской школы игры на кларнете, профессора Московской консерватории С. Розанова), Л. Акопджанян, В. Скороходов, Г. Забара, И. Бричков; педагоги-фаготисты А. Кондрашов, О. Новиков, С. Ожигин, В. Будкевич, А. Фролов; саксофонисты Е. Шиманец, В. Ксёэнз; исполнители на национальных духовых язычковых инструментах А. Кремко, В. Гром, И. Мангушев и др. На основе лучших достижений советских и зарубежных методик обучения, личного исполнительского опыта они выработали свои принципы и подходы к решению вопросов по подготовке музыкантов-исполнителей, многие из которых отражены в научно-методической литературе (рекомендациях), программах для музыкальных учебных заведений, статьях по проблемам музыкального исполнительства. Среди них методические рекомендации «Совершенствование методики обучения игре на духовых инструментах» [33], программы для детских музыкальных школ и музыкальных отделений школ искусств «Деревянные духовые инструменты» Б. Ничкова [34]; «Произведения Белорусских композиторов в учебном репертуаре студентов» [35], «Самостоятельная работа студента над музыкальным произведением» Л. Акопджаняна [36]; программа для студентов «Методика научения игры на духовых инструментах» [37], «Сонатина № 2 для фагота и фортепиано Н.И. Аладова в учебном репертуаре студента» С. Ожигина [38]; программа для музыкальных вузов «Специальные классы деревянных духовых инструментов» [39]; программы для специальности «Искусство эстрады (инструментальная музыка)» Е. Шиманца [40] и др. Отметим также и ряд работ для белорусских народных духовых инструментов: «Школа игры на белорусских народных духовых инструментах» в 2-х частях [2; 3]; программа для вузов «Специальные народные духовые инструменты (свистковые, язычковые, амбушурные)» И. Мангушева [41]; типовая программа «Ансамблево-выканаўства (духавыя інструменты (народныя))» [1]; ряд статей А. Коротева [4; 6; 9 – 11] и др.

Следующим фактором наличия **Школы** является *исполнительство или исполнительское творчество* (сольно-концертные выступления музыкантов, их творческая деятельность в ведущих оркестровых коллективах, ансамблях Беларуси и за рубежом, участие в республиканских, и международных конкурсах, фестивалях). Имена исполнителей представлены в порядке возрастания от исполнителей старшего поколения к молодому. Это гобоисты Б. Ничков, В. Фролов, С. Сергеев, А. Приходько, Ю. Ликин, И. Лещин, В. Татур, И. Филипов, С. Сороко и др.; кларнетисты И. Бакун, Я. Лосев, Л. Акопджанян, Н. Правиков, Г. Царёв, Г. Забара, И. Бричков, А. Яскельчик, М. Штрыков и др.; исполнители на фаготе О. Новиков, С. Ожигин, В. Будкевич, А. Фролов, А. Холонкин, А. Гузев и др.; саксофонисты В. Науменко, Е. Шима-

нец, В. Ксёнз, А. Гур, Р. Шиманец и др. Такой своеобразный «диалог поколений» должен сохраняться и далее. Как отмечает М. Дрожжина, «традиции, проходя через зону индивидуальной сферы, становятся стилем» [17, с. 16]. На наш взгляд, это должно учитываться каждым музыкантом. Совокупность же лучших исполнительских традиций, скреплённая общими национально-колористическими элементами, представляет собой единый национальный стиль.

По определению Б.И. Кононенко «*Стиль* (лат. *Stylus* < гр. *Stylos* – букв. палочка для письма, стержень) – совокупность главных художественных особенностей в творчестве писателя, композитора, архитектора и т.д., проявляющихся как в темах, идеях, характерах, так и в изобразительно-выразительных средствах, приёмах и технической обработке материала, в исполнении и т.д. Стилевое единство существует в культуре определённой эпохи страны, в сложившихся жанрах, видах, течениях, искусстве» [42, с. 406]. На основе высоких достижений советской школы игры на духовых инструментах и наработок отечественных исполнителей, сложились черты, характеризующие исполнительский стиль белорусских музыкантов, отличающийся культурой исполнения, полнотой звучания инструментов, глубиной тембра, технической и ритмической свободой, виртуозностью, а также штриховой точностью, аккуратностью.

Начиная с 30-х годов прошлого столетия, композиторы Беларуси начинают трудиться над созданием камерно-инструментальных, ансамблевых, сольных произведений, в том числе и для духовых язычковых инструментов. К настоящему времени многие из таких сочинений прочно вошли в учебный и концертный репертуар учащихся детских музыкальных школ, средних специальных учебных заведений, вузов, стали обязательными в программах различных конкурсов музыкантов-исполнителей, получили достойное признание в республике, странах содружества и за рубежом. Это произведения Н. Аладова, П. Подковырова, Е. Глебова, А. Богатырёва, К. Тесакова, Л. Шлег, С. Бельтюкова, Л. Мурашко, В. Корольчук и многих других. Пронизанные самобытным, ярким национальным колоритом эти сочинения отличаются не только простотой образов, ясностью мелодической линии, но и насыщенностью приёмов звукоизвлечения, сложными метроритмическими группировками, экспериментальными поисками, ориентацией на виртуозность исполнения, заложенную в традициях народно-инструментального искусства Беларуси.

В ходе проведенного исследования по обозначенной теме частично нами был апробирован ряд материалов в виде публикаций [43; 44], в виде докладов на научных конференциях (Международная научно-практическая конференция, БГПУ им. Танка, декабрь 2004; конференция аспирантов БГУКИ, 23 – 24 апреля 2005), а также внедрён в учебный процесс.

**Выводы.** Рассмотрев сущность понятия «*Школа*», в заключение отметим, что, изучив и проанализировав этапы становления белорусской школы исполнительства на духовых язычковых инструментах, интенсивному развитию национального искусства на протяжении многих столетий препятствовали многочисленные войны, конфликты, из-за чего процесс формирования исполнительской школы на духовых язычковых инструментах не имел своей завершенности. Только лишь в XX столетии сложились благоприятные условия для функционирования этой исполнительской школы, которая в свою очередь была обусловлена взаимодействием и сочетанием сложившихся в западноевропейской и русской музыкальной культуре базовых традиций с самобытностью белорусской музыкальной культуры. Это и способствовало формированию белорусской школы исполнительства на духовых язычковых инструментах. Определяя соответствующие уровни функционирования этой школы, мы ориентировались на ту модель, которую предлагает С. Васильева, исследовавшая проблему развития национальной народно-инструментальной школы. Она отмечает следующие структурные компоненты «*Школы*»: а) общие творческие принципы; б) преемственность традиций; в) исполнительское мастерство; г) методику обучения; д) репертуар; е) национально-стилевые особенности [15, с. 137].

Отметим, что исследование путей формирования белорусской школы исполнительства на духовых язычковых инструментах позволило нам сформулировать оптимальное, на наш взгляд, определение этого понятия, которое рекомендуется для введения в научный оборот широкого круга специалистов (историков, музыковедов, преподавателей начальных средних и высших специальных музыкальных учебных заведений культуры и искусств, исполнителей в профессиональных ансамблевых, оркестровых коллективах, участников любительских ансамблей, оркестров духовых и ударных инструментов.). Исходя из материалов проведенного нами исследования предлагается следующая формулировка: ***Белорусская школа исполнительства на духовых язычковых инструментах, это – незамкнутая, целостная система, включающая, с одной стороны, творческую деятельность музыкантов-исполнителей на духовых язычковых инструментах, с другой – традиции преемственности педагогического процесса для обеспечения профессионального музыкального образования (ДМШ, ССУЗ, вуз).***

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ансамблевае выканаўства: Вучэбная праграма для вышэйшых навучальных устаноў па спецыяльнасці 16 01 06 11 – «Духавыя інструменты (народныя)» [Рэкамендавана ў якасці тыпавой]; Склад. А.Л. Карацееў, А.А. Караткевіч, І.А. Мангушаў. – Мн.: БДУ культуры, 2003. – 22 с.
2. Гром У.М., Крамко А.Я., Мангушаў І.А. Школа ігры на беларускіх народных духавых інструментах: Вучэб.-метада. дапам. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2005. – Ч. 1: Сольнае выкананне. – 259 с.
3. Гром У.М., Крамко А.Я., Мангушаў І.А. Школа ігры на беларускіх народных духавых інструментах: Вучэб.-метада. дапам. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2005. – Ч. 2: Ансамблевае выкананне. – 217 с.
4. Карацееў А.Л. Неардынарная з’ява нацыянальна-выканальніцкага адраджэння // Веснік БДУ культуры і мастацтваў. – 2005. – № 5. – С. 119 – 122.
5. Карацееў А.Л. Роля прагрэсіўных тэхналогій падрыхтоўкі спецыялістаў духавага мастацтва ў працэсе распрацоўкі сучасных адукацыйных стандартаў // Стандарты вышэйшай культуралагічнай і мастацкай адукацыі: тэарэтыка-метадалагічныя аспекты: Матэрыялы навук.-метада. канф., Мінск, 2–3 лютага 1999 г. / Рэдкал.: А.І. Смолік (адк. рэд.) і інш. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. – С. 91 – 96.
6. Коротеев А.Л. Бытование амбушюрных духовых музыкальных инструментов в Беларуси (по материалам археологических изысканий, архивных исследований и анализа печатных изданий в контексте славянской органологии) // Материалы IV Міжнар. Кірыла-Мяфодзіўскія чытанні, прысв. Дням славянскага пісьменства і культуры, (Мінск, 24 – 26 мая 1999 г.): У 2 ч. Ч. 2 / ЕГУ, БУК; Рэдкал.: А.У. Пазднякоў (адк. рэд.) і інш. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. – С. 168 – 176.
7. Коротеев А.Л. Генезис образования специалистов духового исполнительского искусства Беларуси (народно-инструментального, профессионального и любительского) // Музыкальное искусство и музыкальное образование на рубеже веков: Материалы науч. конф. «Беларусь и музыкальное наследие XX столетия: поиски и обретения» (Минск, 29 – 30 ноября 2001 г.), «Музыкальное образование в контексте художественной культуры» (Минск, 10 – 11 декабря 2002 г.). – Вып. 1. – Мн.: Белорусская гос. акад. музыки, 2004. – С. 138 – 146.
8. Коротеев А.Л. Духовое искусство Беларуси: жанрово-стилистические поиски и перспективы развития // Музыкальное искусство на рубеже столетий: Материалы Междунар. науч. конф. «Музыкальное творчество и XXI век: традиции, новации и перспективы» (Минск, 21 апреля 2000 г.). – Мн.: Технопринт, 2000. – С. 41 – 45.
9. Коротеев А.Л. Историко-художественная рефлексия жанрово-стилистических поисков композиторов (народно-инструментальное, ансамблевое и оркестровое исполнительство на духовых инструментах в Беларуси) // Культура творчества: опыт, методология, рефлексия: Материалы Междунар. науч.-практ. конф., посв. IV Междунар. Дню философии, проводимому под эгидой ЮНЕСКО (Минск, 17 – 18 ноября 2005 г.) / Ин-т парламентаризма и предпринимательства, БИП – ин-т правоведения. – Мн.: Акад. парламентаризма и предпринимательства, 2005. – С. 65 – 66.
10. Коротеев А.Л. Фольклорные духовые инструменты белорусов в этнокультурном воспитании и художественном образовании детей и молодежи (от музыкальной игрушки до разнообразия национального инструментария) // «Этнашкола» ў сучасным адукацыйным працэсе: вопыт станаўлення і перспектывы развіцця (да 10-годдзя існавання) / Уклад. і навук. рэдакт. І.І. Сучкоў. – Мн.: Бестпринт, 2004. – С. 87 – 94.
11. Коротеев А.Л. Функциональные и этноорганологические особенности белорусских народных духовых инструментов // X Міжнар. Кірыла-Мяфодзіўскія чытанні, прысв. 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.
12. Ничков Б.В. Духовая инструментальная культура Беларуси. – Мн.: Бел. гос. акад. музыки, 2003. – 426 с.
13. Ничков Б.В. Исполнительство на деревянных духовых инструментах // Вести Бел. гос. акад. музыки. – 2003. – № 3. – С. 28 – 34.
14. Баразна М.Р. Сучасныя навукова-творчыя педагагічныя школы ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў // Нацыянальная мастацкая школа: праблемы трансфармацыі на сучасным этапе: Матэрыялы Рэсп. навук.-практ. канф. (Мінск, 23 – 24 мая 2002 г.). – Мн.: Бел. дзярж. акад. мастацтваў, 2003. – С. 9 – 12.
15. Васільева С. Развіццё нацыянальнай народна-інструментальнай выканальніцкай школы: да пастаноўкі пытання // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя: Зб. навук. арт. / Пад рэд. Н.П. Яканюк. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. – С. 133 – 138.
16. Власов В.Г. Стили в искусстве: Словарь. Т. 1. СПб.: Кольна, 1995. – 672 с.
17. Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: Автореф. дис... д-ра искусствоведения: Д 210.011.01. / Новосиб. гос. консерватория (академия), 2005. – 50 с.

18. Мазанік В.У. Фарміраванне аркестравай дырыжорска-выканальніцкай школы Беларусі // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2005. – № 1. – С. 24 – 28.
19. Пракапцова В.П. Мастацкая адукацыя ў Беларусі. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. – 210 с.
20. Чабан В.А. Баяннае мастацтва ў Беларусі. – Мн.: Беларуская дзярж. акад. музыкі, 1997. – 185 с.
21. Школа // Энциклопедический музыкальный словарь / Сост. Б.С. Штейнпресс, И.М. Ямпольский – М.: БСЭ, 1959. – С. 307.
22. Школа // Энциклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т. Т. 5: Скамарохі-яшчур / Рэдкал.: І.П. Шамякін (гл. ред.) і інш. – Мн.: БелСЭ, 1987. – С. 545.
23. School // Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged / ED. Ph. Babcock Gove, – Merriam-Webster Springfield, Massachusetts, U.S.A., 1981. – P. 2031.
24. Художественная культура // Художественная культура: понятия и термины / Сост. Л.Н. Дорогова. – М.: Знание, 1978. – С. 9.
25. Мастацкая культура // Энциклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т. Т. 5: Скамарохі-яшчур / Рэдкал.: І.П. Шамякін (гл. ред.) і інш. – Мн.: БелСЭ, 1987. – С. 467.
26. Художественная культура: понятия и термины / Сост. Л.Н. Дорогова. – М.: Знание, 1978. – 206 с.
27. Инструменты духового оркестра: Учеб. пособие / Сост. Б.Т. Кожевников. – М.: Музыка, 1984. – 783 с.
28. Клімковіч І. А вы накірн сыграць маглі б? // Маладосць. – 2004. – № 12. – С. 130 – 140.
29. Фралоў А.В. Тэрміналагічны складанасці ідэнтыфікацыі старадаўніх духавых інструментаў (KRZYWULA POMORT I SZTORT). Прагатып фагота на Беларусі // Весці Бел. дзярж. акад. музыкі. – 2002. – № 2. – С. 13 – 19.
30. Дадзіёмава В.У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да канца XVIII стагоддзя. – Мн.: Беларускі гуманітарны адукацыйна-культурны цэнтр, 1994. – 96 с.
31. Ничков Б.В. Деятельность музыкальных обществ в Минске до начала XX столетия // Вести Бел. гос. акад. музык. – 2002. – № 2. – С. 8 – 12.
32. Кузьмініч М.Л. Станаўленне прафесійнай музычнай адукацыі ў Беларусі [1917 – 1941 гг.] // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2005. – № 1. – С. 17 – 19.
33. Совершенствование методики обучения игре на духовых инструментах: Метод. рек. / Сост. Б.В. Ничков. – Мн.: Респ. метод. кабинет, 1982. – 42 с.
34. Деревянные духовые инструменты: Программы для детских музыкальных школ и музыкальных отделений школ искусств / Сост. Б.В. Ничков. – Мн.: БелИПК, 2001. – 36 с.
35. Произведения белорусских композиторов в учебном репертуаре студентов: Метод. указания / Сост. Л.Р. Акопджанян. – Мн.: МИК, 1983. – 32 с.
36. Самостоятельная работа студента над музыкальным произведением: Метод. указания / Сост. Л.Р. Акопджанян. – Мн.: МИК, 1984. – 28 с.
37. Методыка навучання ігры на духавых інструментах: Праграма для студэнтаў / Склад. С.І. Ажыгін. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 1998. – 8 с.
38. Сонатина № 2 для фагота и фортепиано Н.И. Аладова в учебном репертуаре студента: Метод. указания / Сост. С.И. Ожигин. – Мн.: МИК, 1990. – 14 с.
39. Специальные классы деревянных духовых инструментов: Программа для музыкальных вузов / Сост. Б.В. Ничков, Н.В. Авраменка, Г.Я. Гедыльтер. – Мн.: Бел. гос. акад. музык, 2002. – 40 с.
40. Специальный класс духовых инструментов (саксофон, тромбон, труба). Класс ансамбля: Программы для учреждений, обеспечивающих получение среднего специального образования в области культуры и искусства по специальности 2-17 03.01-01 «Искусство эстрады» (инструментальная музыка) / Сост. Е.С. Шиманец. – Мн.: БелГИПК, 2005. – 20 с.
41. Спецыяльныя народныя духавыя інструменты (світковыя, язычковыя, амбушурныя): Вучэбная праграма для вышэйшых навучальных устаноў па спецыяльнасці 16 01 06 11 – «Духавыя інструменты (народныя)» / Склад. І.А. Мангушаў. – Мн.: БДУ культуры і мастацтваў, 2006. – 25 с.
42. Кононенко Б.И. Большой толковый словарь по культурологии. – М.: Вече, 2000; АСТ, 2003. – 512 с.
43. Трофимов С.С. Формирование системы художественного образования кларнетистов как условие развития национальной исполнительской школы // Художественное образование: инновации и традиции: Материалы Всероссийской науч.-практ. конф.: В 2 ч. Ч. 1 / Перм. гос. ин-т искусства и культуры. – Пермь, 2004. – С. 50 – 55.
44. Трофимов С.С. Формирование белорусской школы исполнительства на духовых язычковых инструментах как творческий процесс // Культура творчества: опыт, методология, рефлексия: Материалы Междунар. науч.-практ. конф., посв. IV Междунар. Дню философии, проводимому под эгидой ЮНЕСКО, Минск, 17 – 18 ноября 2005 г. / Ин-т парламентаризма и предпринимательства, БИП – ин-т правоведения. – Мн.: Акад. парламентаризма и предпринимательства, 2005. – С. 67 – 68.