

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

Н. П. Яконюк, О. А. Немцева

**ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ**

Учебно-методическое пособие

*Рекомендовано учебно-методическим объединением
по образованию в области культуры и искусств
для специальностей 1-18 01 01 Народное творчество
(по направлениям), направлению специальности
1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка),
специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка (народная);
6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество,
профилизация Инструментальная музыка народная*

Минск
БГУКИ
2023

УДК 780.66:784.4(075.8)
ББК 85.315.32-73
Я478

Рецензенты:
кафедра баяна и аккордеона
учреждения образования «Белорусская государственная
академия музыки»;
А. Е. Кремко, заслуженный артист Республики Беларусь,
дирижер Национального академического оркестра
Республики Беларусь им. И. Жиганова, доцент

Яконюк, Н. П.

Я478 История и теория исполнительства на народных инструментах :
учеб.-метод. пособие / Н. П. Яконюк, О. А. Немцева ; М-во культуры
Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск :
БГУКИ, 2023. – 151 с.
ISBN 978-985-522-329-1.

Представлены результаты системно-целевого осмысления
народно-инструментальной культуры сценического типа, содер-
жатся курс лекций, список литературы для самостоятельного
изучения, вопросы и задания для самоконтроля.

Адресуется студентам специальности «музыкальное народное
инструментальное творчество» профилизации «инструменталь-
ная музыка народная». Также может использоваться учащимися
УССО, студентами и магистрантами УВО для изучения истории
и теории народно-инструментального искусства.

УДК 780.66:784.4(075.8)
ББК 85.315.32-73

ISBN 978-985-522-329-1

© Яконюк Н. П., Немцева О. А., 2023
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
 <i>Глава 1. Теоретические проблемы народно-инструментальной культуры письменной традиции</i>	 <i>7</i>
1.1. Народно-инструментальная культура письменной традиции как самостоятельное художественное явление	7
1.2. Разработка теоретических проблем народно-инструментальной культуры в исследованиях зарубежных и белорусских искусствоведов	13
1.3. Теория и практика эволюции народных инструментов	18
 <i>Глава 2. История народно-инструментальной культуры письменной традиции Беларуси</i>	 <i>33</i>
2.1. Периодизация народно-инструментальной культуры письменной традиции	33
2.2. Истоки и становление	38
2.3. Традиции академического музыкального искусства в народно-инструментальной культуре	46
 <i>Глава 3. Музыка для народных инструментов</i>	 <i>58</i>
3.1. Жанровый состав, образное содержание и особенности драматургии народно-инструментальной музыки	58
3.2. Музыка для баяна.....	69
3.3. Музыка для струнных народных инструментов	79
3.4. Жанр концерта в народно-инструментальной музыке.....	88
3.5. Музыка для оркестра народных инструментов	95

Глава 4. Формирование академической народно-инструментальной исполнительской традиции в Беларуси	103
4.1. Цимбальная исполнительская академическая школа	103
4.2. Баянно-аккордеонная, домровая, балалаечная, гитарная академические исполнительские школы	111
4.3. Формы презентации народно-инструментального искусства...	122
Схемы	141
Диаграммы	147
Список рекомендуемой литературы	149

ВВЕДЕНИЕ

Современная художественная практика позволяет говорить о двух типах народно-инструментальной музыкальной культуры. Первый тип – культура устной традиции, или инструментальный музыкальный фольклор, истоки которого уходят в глубину веков. Второй тип называют академическим. Это самостоятельное ответвление музыкальной культуры письменной традиции, симбиоз национального музыкального фольклора и европейского инструментализма. Несмотря на свою краткую, не более ста лет историю, культура этого типа занимает в современной художественной жизни различных стран мира заметное и прочное положение. Она существует одновременно и параллельно с инструментальным фольклором, городским бытовым музицированием, академическим инструментальным искусством как относительно самостоятельное художественное явление, быстро и плодотворно развиваясь.

В Беларуси народно-инструментальная культура письменной традиции зарождается в начале XX в. Многочисленность проявлений, богатство, разнообразие жанров и форм, история этой культуры свидетельствуют о значительной роли, которую она играет в духовной жизни общества.

Учебная дисциплина «История и теория исполнительства на народных инструментах» позволяет познакомиться с богатым художественным опытом белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции, расширить и углубить знания о становлении в Беларуси форм профессионального академического народно-инструментального исполнительства: сольного, ансамблевого, оркестрового; о формировании отечественной системы профессионального обучения игре на народных инструментах; становлении и развитии музыки для народных инструментов; узнать о теоретических проблемах, практических задачах и перспективах развития.

Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси нашла отражение в многочисленных публикациях искусствоведов. Среди изданий, которые рекомендуются для углубленного изучения курса, монографии Г. С. Мишурова «Белорусское народно-инструментальное искусство: традиции и современность» и «Белорусские народные инструменты. Педагогические аспекты народно-инструментального исполнительства»; Н. Е. Мицуль «Белорусские цимбалы в контексте мировой музыкальной культуры»; А. В. Скоробогатченко «Беларускія народныя музычныя інструменты XX стагоддзя»; В. А. Чабана «Белорусское баянное искусство: формирование академической исполнительской школы»; Н. П. Яконюк «Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа»; учебное пособие «Народно-инструментальное исполнительство Беларуси: вопросы теории, истории и методики» (ред.-сост. Л. В. Шибяева); сборник статей «Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя»; электронные каталоги «Беларускія народныя духавыя інструменты» в 2 ч. (сост. Т. Н. Бабич и др., науч. ред. М. А. Беспалая), «Узоры народна-інструментальнай спадчыны беларусаў» в 3 ч. (сост. Т. Н. Бабич и др., науч. ред. М. А. Беспалая). Все перечисленные материалы есть в библиотеке Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Глава 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ

1.1. Народно-инструментальная культура письменной традиции как самостоятельное художественное явление

1. Атрибутивные типологические признаки народно-инструментальной культуры письменной традиции

На рубеже XIX–XX вв. в мировой музыкальной культуре проявились новые тенденции, которые с течением времени стали ее устойчивыми отличительными признаками. Одна из них — диалог между традиционными народными и общеевропейскими академическими традициями, в русле которого народные инструменты вышли за пределы традиционных форм существования. Сравнение народно-инструментальной культуры письменной традиции Беларуси с аналогичной культурой в разных регионах мира свидетельствует о том, что ряд признаков стабильно повторяется. Их устойчивость позволяет говорить о наличии типологических признаков культуры данного типа.

Признаки народно-инструментальной культуры письменной традиции выделяются как на уровне сходства (*обобщенно-типологические признаки*), так и различия (*конкретно-исторические и национально-характерные черты*).

Первичным признаком данной культуры является то, что *она опирается на традиционные народные музыкальные инструменты*, которые могут использоваться как в аутентичном, так и в модифицированном виде.

Одним из определяющих признаков народно-инструментальной культуры письменной традиции является *функционирование народных инструментов в сценических условиях*. Дан-

ный признак обуславливает особенности эстетики этой культуры, которая ориентирована на общепринятые европейские критерии сценического музыкального искусства, т. е. профессиональное создание музыки в соответствии с жанровыми и стилевыми нормами определенной эпохи, страны. Эти критерии предусматривают наличие исполнителя-интерпретатора, воспитанного в русле концертной европейской традиции. Они влияют на конструкцию музыкальных инструментов, характеристики которых должны соответствовать акустическим условиям концертного зала.

Не менее важный признак зафиксирован в названии изучаемого явления: *оно принадлежит к письменной, а не устной традиции*. Народно-инструментальная культура письменной традиции (по Б. Асафьеву, «художественное музыкальное творчество по образцам, которые откристаллизовались в записи¹») опирается на общепринятую систему европейской пятилинейной нотации, чем принципиально отличается от инструментального музыкального фольклора. Этот признак предъявляет особые требования к композиторам и исполнителям, творчество которых развивается в рамках фиксированного нотного текста.

Еще один отличительный признак народно-инструментальной культуры письменной традиции – *синтез традиций национального музыкального фольклора и европейского академического музыкального искусства*. Двойственная сущность проявляется в названии. Народная по своим истокам (народно-инструментальная), она ориентирована на общеевропейские академические традиции (сценическая, письменная). Этот признак обуславливает использование унифицированного двенадцатиступенного темперированного звукоряда, хроматического лада.

Обоснование атрибутивных типологических признаков позволяет дать научное определение изучаемой культуры. Таким образом, *народно-инструментальная культура письменной традиции – это культура, в которой аутентичные или модифицированные народные музыкальные инструменты функционируют в условиях концертной эстрады (сцены), которая опи-*

¹ Асафьев Б. В. О народной музыке : сб. ст. / вступ. ст. И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева. – Л., 1987. – С. 80.

рается на синтез традиций национального музыкального фольклора и европейского академического инструментализма и использует общепринятую систему нотной записи.

Отмеченные признаки как наиболее общие отражают суть изучаемого явления и характерны для любой национальной, в том числе и белорусской, народно-инструментальной культуры письменной традиции.

2. Народно-инструментальная культура письменной традиции как система. Ее элементы и структура

Народно-инструментальная культура письменной традиции объединяет разнообразные, сложные по своему строению элементы и представляет собой многоуровневую систему, которая формируется вокруг традиционных музыкальных инструментов. Анализируя ее состав и структуру, мы будем опираться на классическое теоретическое положение, разработанное в 1970-е гг. известным российским исследователем А. Сохором. По мнению ученого, музыкальная культура объединяет «музыкальные ценности; виды деятельности по их созданию, сохранению, обновлению, преобразованию, распространению и усвоению; субъектов этой деятельности, а также все специальные институты и учреждения, обеспечивающие эту деятельность»².

Систему народно-инструментальной культуры письменной традиции покажем схематично (см. схему 1, с. 141). Одним из ее элементов являются *художественные ценности*, которые представлены музыкальными инструментами и музыкой, созданной и зафиксированной в нотном тексте, а также исполненной музыкантом. К этой группе ценностей относятся также знания и работы ученых, преподавателей и методистов по истории, теории культуры письменной традиции, методике обучения игре на народных инструментах и т. д.

Следующий элемент системы – *деятельность по созданию ценностей*, которая включает изготовление музыкальных инструментов, написание и исполнение музыки, осмысление истории и теории народно-инструментальной культуры письмен-

² Сохор А. Н. Музыка – культура – музыкальная культура // Вопросы социологии и эстетики музыки : в 3 т. – Л., 1980. – Т. 1. – С. 207.

ной традиции, разработку методики профессионального обучения композиторов и исполнителей в данной сфере.

Важным элементом являются *носители культуры*. Это понятие объединяет музыкальных мастеров, исполнителей, учителей, методистов, исследователей.

Ядром системы выступают *потребители* (реципиенты) культуры – слушатели, потенциальные «соучастники» художественного процесса. Именно их предпочтениями обусловлено ее социальное и художественное функционирование. Устойчивость системы регулируется *деятельностью государственных и общественных учреждений и объединений*, которые прямо или косвенно занимаются планированием, организацией и управлением в сфере народно-инструментальной культуры.

Все элементы системы взаимосвязаны. При этом они влияют друг на друга. Нужно учитывать и тот факт, что народно-инструментальная культура является элементом более крупных художественных систем – музыкальной, шире, художественной и духовной культуры, поэтому структура ее усложняется за счет внешних связей. Сложность народно-инструментальной культуры письменной традиции как художественной системы объясняется многовариантностью потенциально возможных внутренних и внешних связей.

Народно-инструментальная культура письменной традиции не тождественна культуре устной традиции. Несмотря на внешнее сходство, культуры обоих типов принадлежат к разным системам музыкального мышления. Они отличаются социальными и художественными функциями, эстетикой и пространственно-акустическими условиями бытования (см. схему 2, с. 142).

3. Особенности бытования народно-инструментальной культуры письменной традиции и ее основные функции

Вхождение народных инструментов в систему европейской академической традиции приводит к тому, что их функционирование и назначение меняются по сравнению с тем, что было характерно для устной традиции (см. схемы 3, 4, с. 143, 144). Прежде всего меняются пространственно-акустические условия существования. Если в естественной, аутентичной среде народные инструменты звучали на открытом воздухе, или в деревенской избе с низким потолком и земляным полом, то со

временем они начали звучать в концертном зале. Таким образом, новые условия бытования народно-инструментальной культуры письменной традиции – искусственные, целенаправленно созданные. В пространстве зала со сценой и более-менее совершенной акустикой слышен даже самый тихий звук.

Сценическая форма бытования «замыкает» народные инструменты на слушателе. Наиболее характерная для нее *функция* – *художественно-эстетическая*. Если в аутентичной фольклорной практике народные инструменты имели преимущественно конкретно-прикладное назначение и выполняли важные функции в жизни деревенской общины (обрядово-магическую, хозяйственно-трудовую, информативно-коммуникативную и др.), то основное назначение культуры письменной сценической традиции – приносить эстетическое наслаждение слушателю. Здесь все: тембр музыкального инструмента, степень владения мастерством игры на нем, исполняемая музыка, – оценивается в соответствии со стандартами профессионального европейского инструментального искусства, которые формировались веками.

Более того, если в фольклоре народные инструменты и музыка определяют жизненно важные процессы и явления, поэтому необходимы всем членам общины, то переходя в сценическую форму, они вступают в конкурентную борьбу за слушателя, на которого ориентирована музыкальная культура письменной традиции – оркестровая, хоровая, камерно-инструментальная, эстрадная и т. д. Помимо этого, существование народных инструментов в культуре письменной традиции требует создания специальных учреждений, которые будут обеспечивать их жизнеспособность. Необходимы специальные государственные и общественные учреждения, которые будут не только планировать, направлять и управлять этими процессами, но и заботиться о формировании в социуме устойчивого интереса и потребности в народных инструментах.

Дополнительная литература для самостоятельного изучения

1. *Бабич, Т. Н.* Ментальные основания изучения и сохранения традиционного музыкального инструментария и народной инструментальной музыки белорусов / Т. Н. Бабич // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання

(памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац удзельнікаў X Міжнар. навук. канф., Мінск, 29 крас. – 1 мая 2016 г. / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў [і інш.]. – Мінск, 2016. – С. 178–180.

2. *Бабич, Т. Н.* Народно-инструментальные традиции Беларуси: актуализация проблемы изучения и сохранения / Т. Н. Бабич // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VII Міжнар. навук. канф. (Мінск, 26–28 крас. 2013 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2013. – С. 221–223.

3. *Гурченко, А. И.* Некоторые вопросы истории исполнительского фольклоризма в Беларуси / А. И. Гурченко // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зб. навук. прац удзельнікаў VIII Міжнар. навук. канф. (Мінск, 25–27 крас. 2014 г.). – Мінск, 2014. – С. 30–32.

4. *Яконюк, Н.* Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции Беларуси: атрибутивные типологические признаки / Н. Яконюк // Весці БДАМ. – 2001. – № 2. – С. 44–46.

5. *Яконюк, Н. П.* Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк. – Минск, 2001. – С. 17–19 ; 24–35.

6. *Яконюк, Н. П.* Народно-инструментальная культура сценического типа и слушатель / Н. П. Яконюк // Зборнік навуковых прац удзельнікаў VI Міжнар. навук.-практ. канф. «Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання» (Мінск, 27–29 крас. 2012 г.) / рэдкал. М. А. Мажэйка [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 207–208.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Из каких элементов состоит система народно-инструментальной культуры письменной традиции?

2. Перечислите основные типологические черты этой культуры.

3. Какие функции выполняют народные инструменты в культуре устной и письменной традиции?

4. Чем в отличие от культуры устной традиции регулируется социальное и художественное функционирование народно-инструментальной культуры письменной традиции?

1.2. Разработка теоретических проблем народно-инструментальной культуры в исследованиях зарубежных и белорусских искусствоведов

1. Проблематика народно-инструментальной культуры письменной традиции

Накопление теоретических знаний по проблемам народно-инструментальной культуры письменной традиции продвигалось от единичных статей популяризаторского характера и работ методического плана в начале XX в., в которых анализировались актуальные вопросы практики, к широкой дискуссии 1950–60-х гг., в которой приняли участие музыканты-практики, композиторы, музыковеды, руководители коллективов. В 1960-е гг. были опубликованы статьи научного характера, а в 1970-е гг. специальные научные исследования, посвященные вопросам развития народно-инструментальной культуры сценического типа. Несмотря на то, что в начале 1980-х гг. эта отрасль художественного творчества находилась на периферии теоретического искусствоведения, за следующие два десятилетия был создан ряд обстоятельных исследований, подавляющая часть которых имеет уже не только практическое, но и теоретико-методологическое значение.

Теоретические разработки в сфере народно-инструментальной культуры письменной традиции не просто позволяют говорить о степени осмысления тех или иных вопросов, но и выступают самостоятельным компонентом этой культуры, поскольку являются ценностью, которая создана благодаря интеллектуальной деятельности нескольких поколений исследователей, исполнителей, педагогов и композиторов. В определенном смысле степень теоретического освоения художественной практики можно рассматривать как показатель уровня зрелости народно-инструментальной культуры письменной традиции.

Определяющей проблемой рассматриваемой культуры является художественное переосмысление и творческое преобразование фольклорных и академических традиций. Именно сквозь ее призму решаются все без исключения другие проблемы.

Так, необходимостью художественного переосмысления аутентичных народных инструментов обусловлено решение

проблем их функционирования за пределами устной традиции и адаптации к сценическим концертным условиям.

В рамках проблемы формирования исполнительского мастерства музыкантов-народников в соответствии с нормами и стандартами национального традиционного и европейского академического инструментального исполнительства рассматриваются вопросы профессионального образования, методики преподавания игры на отдельных инструментах, сольного, ансамблевого и оркестрового исполнительства. Круг отдельных вопросов затрагивает проблему создания и художественного функционирования оркестров народных инструментов.

Одна из спорных проблем касается формирования репертуара исполнителей на народных инструментах и создания народно-инструментальной музыки. Особую остроту последняя приобретает на начальных этапах освоения композиторами и исполнителями национальных народных инструментов.

2. Разработка теоретических проблем народно-инструментальной культуры зарубежными исследователями

Теория народно-инструментальной культуры родилась, как и культура данного типа, в России. К концу 1980-х гг. теоретическая деятельность в данной сфере плодотворно развивалась в России, Украине, Литве, Казахстане и Узбекистане. Основные теоретические проблемы народно-инструментальной культуры письменной традиции, которые были отмечены еще в конце XIX в. в работах В. Андреева, сохранили значимость и актуальность до настоящего времени.

Наиболее разработанной является проблематика истории создания, творческой деятельности и принципов организации оркестров народных инструментов (исследователи из России – В. Андреев, С. Борисов, М. Имханицкий; Литвы – Р. Апанавичюс, А. Вижинтас; Украины – П. Иванов, Н. Лысенко, А. Макаренко; Средней Азии – О. Кулиев, А. Ташматова). Часто исследователи обращаются к проблеме создания музыки для народных инструментов (российские исследователи В. Бычков, М. Имханицкий, А. Польшина, С. Платонова). Значительное внимание уделяют российские и украинские музыканты-практики и теоретики вопросам баянного и аккордеонного исполнительства (В. Галактионов, Н. Давыдов, В. Завья-

лов, Ф. Липс, Н. Кравцов, В. Шаров). Редким исключением на фоне многочисленных работ, посвященных баянному исполнительству, являются работы литовских (Р. Апанавичюс, А. Вижинтас) и украинских (Е. Бортник, В. Дутчак) исследователей, в которых освещаются вопросы исполнительства на струнных и духовых инструментах. К важной проблеме художественной адаптации народных инструментов в условиях концертной сценической деятельности обращались В. Беляев, Ю. Бойко (Россия), А. Вижинтас (Литва), Б. Рахимджанов (Узбекистан). К сожалению, за исключением диссертаций российских ученых М. Имханицкого и Г. Британова, почти отсутствуют фундаментальные работы, посвященные целостному изучению народно-инструментальной культуры письменной традиции и разработке ее основательных теоретических положений. Нет пока и исследований, в которых проводился бы сравнительный анализ различных национальных культур данного типа.

3. Исследование народно-инструментальной культуры белорусскими искусствоведами

Начало теоретическому осмыслению было положено в 1960–70-е гг., когда появились первые публикации Л. Ауэрбаха, И. Благовещенского, Т. Дубковой, И. Жиновича, И. Нисневич, А. Раковой. В этих работах обращалось внимание общественности, музыкантов, государственных учреждений на проблемы преобразования фольклорных традиций в деятельности сценических народно-инструментальных коллективов, качественного изготовления музыкальных инструментов, формирования национального оркестра народных инструментов, создания музыки для цимбал и белорусского оркестра, совершенствования профессионального образования, исполнительского роста самодеятельных коллективов и др.

Последние два десятилетия XX в. отмечены усилением интереса белорусских исследователей к народно-инструментальной культуре письменной традиции. В статьях В. Чабана, М. Солопова, Г. Ермоченкова, Т. Воробьевой-Мдивани, Н. Мицуль, В. Трамбицкой, Н. Яконюк нашли отражение различные стороны народно-инструментальной культуры Беларуси.

К началу XXI в. исследование проблем народно-инструментальной культуры Беларуси выделилось в самостоятельное

направление отечественной музыковедческой науки. Среди крупных комплексных работ диссертации и монографии *Т. Бабиц* («Эволюция мандолинного искусства: Опыт теоретической реконструкции», 2006), *М. Козловича* («Музыкант – інструмент – музыка ў каляндарна-абходнай абраднасці беларусаў», 2002), *Н. Мицкуль* («Цимбальное искусство как феномен белорусской национальной музыкальной культуры», 2003), *Г. Мишурова* («Белорусское народно-инструментальное искусство: Традиции и современность», 2002; «Белорусские народные инструменты. Педагогические аспекты народно-инструментального исполнительства», 2016), *И. Назиной* («Белорусские народные музыкальные инструменты», 1979, 1982; «Традиционная народно-инструментальная музыка Беларуси», 1998), *О. Немцевой* («Популярная музыка для баяна и аккордеона в контексте развития белорусской и мировой художественной культуры XX – XXI вв.», 2014), *А. Полосмак* («Домровое искусство Беларуси в контексте межкультурных художественных связей», 2016), *В. Прадед* («Пути развития академического исполнительства на белорусских цимбалах», 2017), *Л. Скачко* («Транскрипция в системе современного аккордеонного искусства», 2016), *А. Скоробогатченко* («Народная инструментальная культура Белорусского Поозерья», 1997; «Белорусские народные музыкальные инструменты XX века», 2000), *А. Сурбы* («Беларуская дуда ў кантэксце ўсходнееўрапейскай традыцыі: тыпалогія, канструкцыйныя і дэкаратыўныя асаблівасці», 2016), *Л. Тауровой* («Тенденции развития народно-инструментального исполнительства Беларуси XX века», 1999), *В. Чабана* («Становление интонационного стиля искусства гармоника-баяна», 1986; «Белорусская баянная школа: становление, развитие, современное состояние (1930–2000-е гг.)», 2013), *Д. Шахаба* («Белорусское гитарное искусство второй половины XX–XXI вв. в контексте мирового гитарного композиторского творчества и исполнительской практики», 2021), *В. Широковой* («Педагогические условия развития социальной активности участников народно-оркестровой самодеятельности», 1991), *В. Щербака* («Система исполнительских средств выразительности в искусстве игры на балалайке», 2002), *Н. Яконюк* («Музыка для белорусского оркестра народных инструментов. К проблеме развития национального оркестрового

стиля», 1988; «Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа», 2001).

Масштабность народно-инструментальной культуры дала возможность каждому из авторов найти свои тему, предмет и аспект исследования, определить оригинальные пути решения поставленных научных задач. Это позволило расширить и дополнить научные знания об отечественной народно-инструментальной культуре. Безусловно, работы, объединенные общей методологией современной музыкальной науки, свидетельствуют о наличии в Республике Беларусь самостоятельной научной школы.

Дополнительная литература для самостоятельного изучения

1. *Бабич, Т. Н.* Научно-творческая лаборатория «Белорусские народные музыкальные инструменты»: прошлое и настоящее / Т. Н. Бабич // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2015. – № 1 (23). – С. 77–84.

2. *Бабич, Т. Н.* Теоретико-практические основы исследования народной инструментальной традиции белорусов (на опыте работы НТЛ БНМИ) / Т. Н. Бабич // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VI Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 27–29 крас. 2012 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2012. – С. 215–217.

3. *Бабіч, Т. М.* Праблемы захавання традыцыйнага музычнага інструментарыю ва ўмовах дзейнасці навукова-творчай лабараторыі / Т. М. Бабіч // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў V Міжнар. навук. канф. (Мінск, 29 крас. – 1 мая 2011 г.). – Мінск, 2011. – С. 231–233.

4. *Белякова, В. І.* Метадалогія сістэмнага аналізу ў даследаванні аксіялогіі народнай культуры / В. І. Белякова // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2005. – № 4. – С. 25–30.

5. *Мазаник, О. В.* Народно-инструментальная культура как объект исследования в белорусском музыкознании / О. В. Мазаник // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2015. – № 1 (23). – С. 55–63.

6. Яконюк, Н. П. Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк. – Минск, 2001. – С. 35–55.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Перечислите основные теоретические проблемы народно-инструментальной культуры письменной традиции.
2. Кто из известных российских, украинских, литовских исследователей обращался к этим проблемам?
3. Назовите представителей белорусской народно-инструментальной научной школы.
4. Какие работы белорусских искусствоведов, посвященные народно-инструментальной культуре письменной традиции, вы знаете?

1.3. Теория и практика эволюции народных инструментов

1. Социально-исторические условия как движущая сила эволюции музыкальных инструментов

Закономерности возникновения и развития музыкальных инструментов, особенности их интерпретации, ослабление или усиление роли того или иного инструмента, технический прогресс их конструкции – эти вопросы всегда волновали представителей музыкальной науки. Исследователи стремились понять глубинные связи между содержанием, характером, стилем музыкального творчества и особенностями развития музыкального искусства в контексте музыкально-исторического процесса. На протяжении XX в. в советской науке сформировался эстетико-музыкальный метод инструментоведения, позволивший проследить историю музыкальных инструментов. В его основе – принцип социально-исторической обусловленности процессов и изменений, которые происходят в музыкальном искусстве.

На протяжении многовековой истории музыкальных инструментов процессы их конструктивных изменений, расширения художественных возможностей охватывали прежде всего те их типы, которые наиболее полно соответствовали эстетиче-

ским требованиям и художественным запросам, что рождались в каждую новую историческую эпоху. Советский инструментовед Б. Струве писал: «Строй инструментов, сила и качество звука, тембр, мелодические, гармонические и полифонические возможности его должны соответствовать тем задачам, которые характерны для того или иного периода развития музыкальной культуры. Именно такое соответствие делает инструмент жизненным и целесообразным. И наоборот, если выразительные возможности данного инструмента перестают соответствовать музыкальной культуре определенного исторического этапа – он отмирает. Только эволюция самой музыкальной культуры решает исторический путь инструмента – его зарождение, жизнь и смерть»³.

Таким образом, музыкальный инструмент изучается как явление духовно-материальной культуры, средство раскрытия содержания музыки в соотношении с общим уровнем развития культуры и искусства, практикой бытования. Основной закон естественной эволюции музыкальных инструментов – закон социально-исторической необходимости, который выражается технико-выразительными возможностями инструмента в соответствии с исторически-обусловленными требованиями общества в новых средствах художественного воплощения.

Эволюция музыкального инструмента проходит во взаимодействии трех факторов: музыкального (содержательного), исполнительского и технико-конструкционного. Совершенствование строения инструментов является прямым результатом развития музыкального творчества и исполнительского мастерства. В свою очередь усовершенствованная конструкция создает благоприятные условия для эволюции инструментальной музыки и исполнительского искусства. В основе этой связи музыкальное начало, поэтому такой метод изучения инструментов называется *эстетико-музыкальным*.

Социально-историческую обусловленность развития музыкальных инструментов можно проиллюстрировать примерами из европейской художественной практики. Так, по мере развития капиталистических отношений камерное замковое музицирование сменилось публичными концертами. И скромные, нежные, аристократические виолы уступили место инструмен-

³ Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. – М., 1959. – С. 32–33.

там скрипичного семейства – сильным по звучанию. В годы Французской революции, когда музыка звучала на площадях, вела на баррикады, прославляла героев, началось активное развитие медных духовых инструментов. В Беларуси на рубеже XIX–XX вв. гармоника принесла в деревню новую городскую музыку, вытеснив из обихода дуду, которая на протяжении нескольких веков была неизменным участником всех традиционных обрядов белорусов.

2. Параметры адаптации народных инструментов к сценическим условиям

Перспективы существования народного аутентичного музыкального инструмента можно обозначить следующим образом:

- использование в практике устной традиции (в фольклоре) преимущественно для реконструкции аутентичного звучания старинной музыки;

- переход из сферы бытовой в академическую (такой путь подавляющего большинства инструментов симфонического оркестра);

- функционирование в музыкальной культуре как устной, так и письменной традиции, что требует «приспособления» инструмента к новым пространственно-акустическим и художественным условиям.

Также в отдельную группу следует выделить инструменты, которые вышли из употребления.

Впервые к проблеме функционирования народных инструментов за пределами традиционной для них сферы бытования обратился русский музыкант В. Андреев (1861–1918). Для него было очевидно, что такие инструменты требуют адаптации к новым сценическим условиям, к новой музыке и академической эстетике звучания. В. Андреев считал, что естественная эволюция русских народных инструментов остановилась из-за религиозных гонений скоморохов, поэтому необходимо искусственное усовершенствование их конструкции, чтобы возродить и вернуть народу утраченные ценности. В. Андреев с соратниками (мастера Ф. Пассербский и С. Налимов) обозначил параметры, необходимые для модификации конструкции домр, балалаек, гуслей. Успех деятельности организатора и руководителя первого в истории России оркестра народных инстру-

ментов объясняется прежде всего тем, что он учитывал путь естественной эволюции европейских музыкальных инструментов (напомним, что у всех инструментов симфонического оркестра есть прототипы в народной культуре устной традиции) и его работа не противоречила исторической логике.

В 1920–30-е гг. основные принципы и параметры «академизации» народных инструментов были теоретически разработаны российским исследователем В. Беляевым. Ученым были определены следующие параметры совершенствования аутентичных народных инструментов при их переходе в академическую сферу:

- унификация (хроматизация) звукоряда;
- расширение диапазона, темперация строя;
- создание оркестровых разновидностей;
- совершенствование конструкции (в смысле удобства игры и звукоизвлечения);
- улучшение качества звучания (иногда и усиление его), приведение его в соответствие с новыми акустическими условиями бытования и эстетическими нормами общеевропейского академического инструментального исполнительства.

В. Беляев подчеркивал, что ведущий принцип реконструкции – бережное, осмысленное сочетание традиционного национального и интернационального европейского. Определенные им принципы и параметры были положены в основу модификации национальных инструментов народов СССР, а позже – и дальнего зарубежья.

3. Практика модификации народных инструментов в Беларуси

Общая схема становления национального инструментария в белорусской культуре письменной традиции достаточно проста и лаконична. В 1920-е гг. в сценической практике утвердились цимбалы, дудка и лира (последние использовались исключительно в оркестровом исполнительстве).

В первую очередь был модифицирован основной инструмент этого времени – цимбалы. Эту работу провели фортепианные настройщики Константин Сушкевич и Петр Вербицкий по чертежам известного в Минске музыканта-любителя Дмитрия Захара. В результате напряженной работы был создан инструмент с новыми качествами. Диапазон с полутора октав

расширился до трех, вариантные диатонические звукоряды, характерные для народной практики, уступили место унифицированному, хроматическому, темперированному. Были подобраны качественные материалы для изготовления корпуса и струн, определены оптимальные размеры и форма резонаторной коробки инструментов оркестровых разновидностей (были созданы цимбалы пикколо, прима, альт, тенор и бас); рассчитаны места установки подставок. Длинные и жесткие деревянные молоточки, которыми пользовались народные музыканты, были значительно укорочены, загнуты в кольцо и обтянуты кожей (в оркестровых цимбалах низкого звучания – войлоком). Такие конструкционные совершенствования привели к качественным изменениям народного прототипа. Новый инструмент приобрел широкие технические возможности, звучание его стало соответствовать академическим нормам сценической практики.

Модификацией лиры и дудки занимался Д. Захар. С лиры были сняты бурдонирующие струны, до двух октав расширен диапазон мелодической струны, хроматизирован звукоряд. Дудка осталась диатоническим инструментом (хроматические звуки извлекались путем приема неполного прикрытия игровых отверстий), но звукоряд стал темперированным, что позволило использовать ее в ансамбле с другими инструментами. В 1939 г. были созданы оркестровые разновидности лиры. В белорусском оркестре лиры составили самостоятельную группу из трех инструментов.

Работу по дальнейшей модификации белорусских народных инструментов проводили разные мастера. В 1940–60-е гг. над созданием оркестровых разновидностей дудок и расширением возможностей лиры работал талантливый мастер Владимир Крайко. Эта работа привела к формированию в оркестре самостоятельной группы дудок (как и ранее, диатонических, с 6–7 игровыми отверстиями) и к созданию лиры современной конструкции с 2–3 мелодическими струнами и широким диапазоном. Работу В. Крайко по совершенствованию лиры продолжили В. Пузыня, И. Жуковский, А. Жуковский.

В 1980-е гг. в Беларуси началась работа по возрождению и модификации волынки. В мастерских А. Лося, Т. Кашкуровича, позже – В. Кульпина был воссоздан инструмент, традиционный для белорусских земель. В 1982 г. при Минском ин-

ституте культуры (сейчас Белорусский государственный университет культуры и искусств) была создана мастерская по изготовлению традиционных белорусских народных инструментов, которую возглавил Владимир Пузыня, а в 1990-е гг. – Виктор Кульпин. В мастерской была проведена работа по совершенствованию дудки, жалейки, волынки, пастушеских труб, окарины и многих других инструментов, характерных для традиционной культуры белорусов. В настоящее время помимо мастеров, перечисленных выше, изготовлением народных духовых инструментов также занимаются Д. Сухой и С. Чубрик

К 1990-м гг. относятся первые попытки по дальнейшему совершенствованию цимбал (работы В. Пузыни, Ф. Юрцевича), однако в 2007 г. производство цимбал на борисовской фабрике прекратилось. Хотя в 2015 г. к изготовлению цимбал обратились на минской фабрике «Музыка», в основном созданием концертных инструментов занимаются отдельные мастера. Среди них А. Мартынюк (работал в Пинске до 2018 г.), М. Вашкевич (Борисов), А. Кибень (Гродно), А. Захаров (Гомель). К сожалению, белорусскими музыкальными мастерами не учитывается богатый опыт, накопленный в других республиках бывшего Советского Союза – Узбекистане, Украине, Молдове, где давно были созданы цимбалы с демпферным механизмом.

4. Оркестр как форма коллективного музицирования

Оркестр – своеобразная форма коллективного исполнительства, которая сложилась на протяжении естественной эволюции европейской академической культуры письменной традиции. Оркестр считается высшей формой развития исполнительского мастерства. Выразительные возможности оркестра необычайно широкие, именно этим объясняется устойчивый интерес к нему со стороны композиторов разных стран и эпох.

С научной точки зрения оркестром называется такое художественное сообщество, в котором есть группы одинаковых инструментов, чьи партии *дублируются в унисон*. М. Имханицкий называет этот признак основополагающим⁴. Подчеркнем, что

⁴ Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. – М., 2002. – С. 143.

именно такая характеристика свидетельствует о том, что оркестр – это явление исключительно письменной традиции, т. к. в условиях устного творчества невозможно достичь унисона. Следующий признак – *наличие группы, в которой представлены тесситурные разновидности инструментов хотя бы одного семейства*. И, наконец, третий признак – *функциональное разделение партий*.

В отношении количественного состава исполнителей научный подход также отличается от привычного. Так, согласно трудовому законодательству, оркестром считается коллектив свыше 25 человек. Для руководства таким коллективом предусмотрены не только главный дирижер, который выполняет одновременно функции художественного руководителя, но еще и второй дирижер. Но с точки зрения научной теории оркестром считается коллектив, в котором есть хотя бы одна оркестровая группа. Таким образом, «Кружок любителей игры на балалайке», созданный В. Андреевым, в котором было всего восемь участников, мы должны трактовать как камерный однородный оркестр. Также полноценным оркестром являются небольшие по количественному составу «Оркестр хроматических гармоник» Н. Белобородова и «Оркестр хроматических гармоник» В. Хегстрема (конец XIX в., Россия). А вот так называемый роговой русский оркестр, известный в мире оркестр гамелан (Азия) на самом деле являются ансамблями, несмотря на то, что количественный состав подобных коллективов достигал иногда свыше 100 человек.

В истории музыкальной культуры на первоначальных этапах было много переходных форм от ансамбля большого состава к оркестру. Например, инструментальные капеллы в замках белорусских магнатов организовывались из исполнителей магнатских оркестров и деревенских народных музыкантов.

Одним из самых совершенных и богатых по художественным выразительным возможностям является симфонический оркестр – многотембровый сложный «инструментальный аппарат», в котором сконцентрирован лучший опыт европейской музыкальной культуры.

На протяжении более чем трех веков эволюции оркестра сложились закономерности его формирования. Среди них – широкий диапазон, который позволяет обеспечить широкий

размах фактуры, необходимую объемность звучания; желательное наличие группы струнных инструментов и ее ведущее положение (хотя и необязательное!). Эта закономерность объясняется способностью струнных инструментов не утомлять слух и восприятие, а также их относительно нейтральным тембром, на фоне которого отчетливо звучат инструменты других групп.

Известны многочисленные варианты оркестров различных типов и форм – однородные (струнные, духовые и др.) и смешанные, в которых присутствуют инструменты различных видов; камерные и большие по количеству участников (как, например, симфонический оркестр четвертного состава, так называемые сводные оркестры, в которых может насчитываться до 1000 музыкантов). Появились оркестры духовые, эстрадные, эстрадно-симфонические и т. д. Самостоятельное место в этой системе классификации принадлежит оркестрам народных инструментов. Каждый композитор в том или ином произведении предлагает свой вариант инструментального оркестрового состава, вводя необходимые по авторскому замыслу эпизодические инструменты.

Художественные возможности любого оркестра, который представляет собой сложную целостную многоэлементную систему, зависят от степени сложности его структуры. Оркестр включает простые элементы (отдельные инструменты с присущими им выразительными возможностями), составные элементы (инструменты одного вида и типа, которые играют в унисон) и сложные оркестровые группы (они часто создаются из инструментов одного типа, но разных видов, как, например, группа деревянных духовых, или из инструментов одного семейства, как группа струнных смычковых). Между элементами возможны связи на уровне регистровых, тембровых и функциональных отношений. Причем тембры в них сочетаются по принципам сходства, контраста или смешения. Мобильность и динамичность возможных связей между элементами, многовариантность связей, возможность функциональной взаимозаменяемости элементов обеспечивает художественную ценность оркестра.

5. Из истории создания оркестров народных инструментов

Первым оркестром народных инструментов, который соответствовал большинству из перечисленных выше критериев, были два коллектива, созданные В. Андреевым, – Кружок любителей игры на балалайках (1888) и Великорусский оркестр (1897). В. Андреев разработал принципы комплектации инструментального состава оркестров народных инструментов: исключительно аутентичного происхождения инструментов ведущих групп и сочетания в оркестре только тех инструментов, которые не входили ни в один из оркестров, известных в художественной практике. Организация созданного им коллектива больше напоминала строение смешанного хора, чем симфонического оркестра с его темброво-контрастными группами.

Практика создания многочисленных национальных оркестров народных инструментов в республиках СССР в 1930–1950-е гг. вызвала к жизни иные подходы и привела к пересмотру андреевских принципов. Так, иногда народные инструменты заменялись инструментами симфонического оркестра (как, например, инструменты духовой и ударной групп в Беларуси) или интернациональными инструментами, такими как баян, аккордеон, электрическая бас-гитара. В некоторых коллективах использовались андреевские принципы, как, например, в литовском оркестре народных инструментов. По мнению литовского искусствоведа А. Вижинтаса, «помощь классических инструментов иллюзорна и ведет к пестроте и эклектичности, которые не соответствуют сути оркестра действительно народных инструментов»⁵. Иногда музыканты стремятся как можно шире продемонстрировать богатство и разнообразие традиционного национального инструментария, именно таким путем пошли создатели национальных оркестров в Казахстане, Узбекистане, Болгарии.

За сто лет существования оркестра народных инструментов как художественного явления особого рода обозначились его отличительные признаки. Так, в составе оркестра должны преобладать инструменты, характерные для традиционной культуры того или иного народа. Оркестровая практика требует обязательной унификации звукорядов этих инструментов, кон-

⁵ Цит. по: Яконюк Н. Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа. – Минск, 2001. – С. 48.

струирования их оркестровых разновидностей и создания на их основе оркестровых групп. Желательной является организация оркестра смешанного состава по типу симфонического на основе группы струнных инструментов.

На протяжении XX в. сложились многочисленные национальные варианты оркестров народных инструментов. Одними из первых были созданы украинский «Оркестр кобзарей и бандуристов» и Восточный симфонический оркестр (оркестр народных инструментов Закавказья.). В 1930-е гг. были сформированы оркестры в республиках Средней Азии. После Великой Отечественной войны аналогичные коллективы появились в республиках Прибалтики, а потом и в странах социалистического лагеря: Китае, Болгарии, Польше и др. Такие же коллективы были созданы в других странах мира – в Египте, Индии. Среди наиболее известных коллективов подобного рода – молдавский оркестр «Флуераш», Казахский государственный оркестр имени Курмангазы, Узбекский оркестр народных инструментов имени Тахтасана Джамилова.

Белорусский оркестр народных инструментов был создан в конце 20-х гг. XX в., когда на практике утверждались принципы новой пролетарской культуры. Оркестр возник на волне роста общественного интереса к белорусскому народному музыкальному творчеству как результат осмысленной общественной и художественной необходимости.

Созданию белорусского оркестра народных инструментов способствовала разнообразная традиционная инструментальная культура Беларуси. Из нее были почерпнуты характерные музыкальные инструменты (цимбалы, дудка, лира), тип состава смешанного ансамбля с участием цимбал, основные приемы игры, распространенные в практике деревенских музыкантов, а также репертуар, характерный для отечественного фольклорного инструментального ансамблевого исполнительства. Не менее значимыми были традиции европейского академического инструментализма и симфонического оркестрового исполнительства, которые сложились на протяжении XVII–XIX вв. и приобрели оригинальное воплощение в Великорусском оркестре В. Андреева. Использование этого опыта привело к совершенствованию аутентичных белорусских народных инструментов, созданию оркестровых разновидностей цимбал, а

позже дудки и лиры, формированию оркестровых групп, к созданию белорусского оркестра народных инструментов как коллектива смешанного состава с ведущей струнной (цимбальной) группой, наконец, к овладению принципами и эстетическими нормами профессионального академического оркестрового исполнительства.

Первые сведения о национальном оркестре народных инструментов Беларуси относятся к 1927 г., когда в Москве в Белорусском студенческом клубе молодой композитор Николай Равенский основал цимбальный оркестр. Почти в это же время в Минске творческими усилиями музыканта-любителя Дмитрия Андреевича Захара был создан самодеятельный оркестр белорусских народных инструментов. Уже в ноябре 1928 г. этот коллектив с успехом выступил в праздничном концерте. Любительский оркестр быстро приобрел признание в республике. В многочисленных рецензиях подчеркивались его воспитательная роль, активная деятельность по пропаганде народных инструментов и популяризации художественно обработанной народной песни. Молодой оркестр был положительно оценен профессиональными музыкантами республики. Специальным постановлением Наркомобразования БССР от 1 декабря 1930 г. было официально утверждено создание Белорусского государственного ансамбля народных инструментов. Год организации данного коллектива считается официальной датой создания Национального академического народного оркестра Республики Беларусь им. И. Жиновича⁶.

Обратим внимание на то, что хотя цимбалы входят в состав многих национальных оркестров – молдавского, украинского, узбекского, литовского, белорусского, только в двух последних на их основе созданы оркестровые группы. В отличие от белорусского оркестра, в котором группа цимбал является ведущей, в литовском оркестре цимбальная группа вместе с группой канклес выступает как аккомпанирующая, вторичная по отношению к другим группам оркестра (см. схему 5, с. 145).

⁶ Подробнее об истории создания и творческом пути оркестра см.: Яканюк Н. П., Кузьмінч М. Л. Інструментазнаўства і інструментоўка для аркестраў і ансамбляў беларускіх народных інструментаў : вучэб.-метаад. дапам. – Мінск, 2001. – С. 19–28.

Дополнительная литература для самостоятельного изучения

1. *Анцілеўская, В.* Сучасныя дытанічныя цымбалы (паводле этнаграфічных экспедыцый 2011–2012 гг.) / В. Анцілеўская // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VII Міжнар. навук. канф. (Мінск, 26–28 крас. 2013 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2013. – С. 246–247.

2. *Бабич, Т. Н.* Мандолина в музыкальном искусстве Беларуси / Т. Н. Бабич // Прырода, чалавек, культура: праблемы гармоніі : матэрыялы навук. канф. (Мінск, 25–26 сак. 2003 г.) : у 2 ч. / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры. – Мінск, 2003. – Ч. 2. – С. 12–19.

3. Беларускія народныя музычныя інструменты = Belarusian folk musical instruments : энцыкл. даведнік з аўдыядадаткам (CD) / склад.: Т. І. Стружэцкі, В. В. Давідовіч. – Мінск : Беларус. Энцыкл., 2016. – 217, [6] с. : каляр. іл., партр. + 1 электрон. апт. дыск (CD-ROM).

4. *Бярбераў, У.* Пецярбургскі гармонік на Беларусі: рэгіён распаўсюду і тэндэнцыі ўкаранення. Верагоднае паходжанне баяна пецярбургскай сістэмы (Стэрлігава) / У. Бярбераў // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VI Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 27–29 крас. 2012 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2012. – С. 219–223.

5. *Волынец, Е. Н.* Народно-оркестровое искусство как составляющая национальной культуры Беларуси / Е. Н. Волынец // Культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навук. канф. (2–26 лістап. 2009 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2010. – С. 103–107.

6. *Головешко, А. С.* Великорусский оркестр заключенных Таганрогской тюрьмы как особая форма развития народно-инструментального исполнительства / А. С. Головешко // Национальная культура глазами молодых : сб. материалов XLI итоговой науч. конф. студентов, магистрантов, аспирантов (17 мар. 2016 г.) / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2016. – С. 297–302.

7. *Зубцоў, У. Ц.* Фарміраванне самадзейных аркестраў народных інструментаў і фальклорна-этнаграфічных ансамбляў / У. Ц. Зубцоў // Методыка і практыка работы самадзейнага ар-

кестра народных інструментаў : [вучэб.-метад. дапам.] / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 1992. – С. 7–17.

8. *Иванов, В.* Крыловидные гусли центральнопсковского типа в контексте цитрообразных инструментов северо-запада России (по этнографическим данным) / В. Иванов // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VI Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 27–29 крас. 2012 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2012. – С. 223–227.

9. *Имханицкий, М.* История исполнительства на русских народных инструментах / М. Имханицкий. – М., 2002. – С. 142–143 ; 147–152 ; 154.

10. *Мельникова, Т. А.* Народные цимбалы и их возрождение в музыкальной культуре Германии / Т. А. Мельникова // Аўтэнтчны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зб. навук. прац удзельнікаў III Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 29–30 крас. 2009 г.). – Мінск, 2009. – С. 178–180.

11. *Мицкуль, Н. Е.* Из истории белорусских цимбал / Н. Е. Мицкуль // XI Міжнар. Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвеч. Дням славянскага пісьменства і культуры (Мінск, 24–26 мая 2005 г.) : матэрыялы чытанняў / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2006. – С. 91–95.

12. *Мицкуль, Н. Е.* Модификация конструкции белорусских цимбал в свете эволюции художественных потребностей общества / Н. Е. Мицкуль // Прырода, чалавек, культура: праблемы гармоніі : матэрыялы навук. канф. (Мінск, 25–26 сак. 2003 г.) : у 2 ч. / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры. – Мінск, 2003. – Ч. 1. – С. 262–268.

13. *Немцева, О. А.* Использование цифровых инструментов в исполнительской практике баянистов и аккордеонистов / О. А. Немцева // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры : матэрыялы навук. канф. (Мінск, 23–24 лістап. 2011 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2013. – С. 286–288.

14. *Скорабагатчанка, А.* Беларускія народныя музычныя інструменты XX стагоддзя / А. Скорабагатчанка. – Мінск, 2001. – С. 90–101 ; 205–207.

15. *Скорабагатчанка, А. В.* Беларускія акадэмічныя народныя музычныя інструменты ў інструментальнай культуры і мастацтве: музычная эстэтыка і соцыум / А. В. Скорабагатчанка // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2007. – № 8. – С. 59–64.

16. *Сурба, А. В.* Перыядызацыя станаўлення неатрадыцый майстравання беларускіх дудаў / А. В. Сурба // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VII Міжнар. навук. канф. (Мінск, 26–28 крас. 2013 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2013. – С. 255–259.

17. *Уварова-Ковалевская, Т. В.* Национальные оркестры народных инструментов: типичное и особенное / Т. В. Уварова-Ковалевская // Культурная спадчына беларускага народа: праблемы захавання і развіцця : даклады, прачытаныя на XXXVI выніковай навук. канф. студэнтаў і магістрантаў Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў (28–29 крас. 2011 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2011. – С. 964–969.

18. *Яканюк, Н.* Аркестр цымбалаў, жалеек і лір / Н. Яканюк // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 9. – С. 68–71.

19. *Яканюк, Н. П.* Гармонік у традыцыйнай музычнай культуры беларусаў / Н. П. Яканюк // Культура: открытый формат – 2011 (библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, социокультурная деятельность) : сб. науч. работ / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2011. – С. 45–48.

20. *Яканюк, Н. П.* Інструментазнаўства і інструментоўка для аркестраў і ансамбляў беларускіх народных інструментаў : вучэб.-метад. дапам. / Н. П. Яканюк, М. Л. Кузьмініч. – Мінск, 2001. – С. 19–28.

21. *Яканюк, Н. П.* Народна-інструментальная музычная культура Беларусі: да пытання фарміравання нацыянальнага інструмента / Н. П. Яканюк // Культура Беларусі: спадчына і сучаснасць : тэзісы дакладаў на навук. канф. (18–19 крас. 1996 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 1997. – С. 116–117.

22. *Яканюк, Н. П.* Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя / Н. П. Яканюк // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя :

зб. навук. арт. / Беларускі ўніверсітэт культуры. – Мінск, 1999. – С. 3–8.

23. Яконюк, Н. П. Традиционный музыкальный инструмент в условиях сценической традиции: реалии художественной практики / Н. П. Яконюк // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VI Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 27–29 крас. 2012 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2012. – С. 207–208.

24. Яконюк, Н. П. Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк. – Минск, 2001. – С. 41–44 ; 123–131.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Что лежит в основе естественной эволюции музыкальных инструментов?

2. Какие параметры модификации аутентичных музыкальных инструментов к условиям сценического исполнительства были определены в практической деятельности В. Андреева и теоретических разработках В. Беяева?

3. Кто из белорусских мастеров занимался усовершенствованием народных цимбал, дудки, лиры в разные годы?

4. Какие признаки отличают оркестр от ансамбля?

5. Назовите годы создания андреевских «Кружка любителей игры на балалайке» и Великорусского оркестра.

6. Кто является создателем белорусского оркестра народных инструментов? В каком году создан первый такой оркестр?

7. Какие национальные оркестры народных инструментов вы знаете?

Глава 2

ИСТОРИЯ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ БЕЛАРУСИ

2.1. Периодизация народно-инструментальной культуры письменной традиции

1. Общие вопросы периодизации

Понятие истории любого художественного явления множественно по своим составляющим. Немаловажную роль при определении сущности музыкальных явлений играют общественная функция искусства, степень развития профессионального мастерства носителей культуры и научной художественной мысли, состояние художественного образования и просвещения, уровень восприятия искусства отдельными социальными группами.

В основе периодизации художественной деятельности лежат закономерности развития общественной жизни. Смена общественно-экономических формаций определяет крупные поворотные этапы эволюции культуры, сущность общей идейной направленности. Необходимо учитывать также внутренние закономерности, которые вытекают из специфики развития культуры. Общей методологической базой выделения периодов являются следующие положения:

1. Относительность, а не абсолютность исторических границ, поскольку все грани в природе и обществе условны, подвижны и относительны, а не абсолютны.

2. Выделение исторических граней как смены ведущей тенденции развития.

3. Необходимость учета связи различных явлений, их диалектической обусловленности в историческом процессе.

Развитие разных видов искусства идет не равномерно и не синхронно, поэтому перенесение периодизации одного художественного явления на другое, хоть и родственное, приводит

к схематизму и не раскрывает его сущность, тем самым не позволяет использовать принцип периодизации для обобщения общественных, художественных, социально обусловленных особенностей развития изучаемого явления, анализа видов и форм его бытования, направляющих тенденций развития.

Таким образом, изучение истории народно-инструментальной культуры письменной традиции Беларуси как относительно самостоятельной части общей музыкальной культуры требует, прежде всего, корректной научной периодизации. Выделение направлений и опорных событий позволит показать ее в динамике, даст возможность зафиксировать изменения, которые происходят и подтверждают факт исторического движения этой культуры.

Первую попытку рассмотрения народно-инструментальной культуры письменной традиции Беларуси как целостного художественного явления предприняла Н. П. Яконюк в исследовании «Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа» (2001). Задачей исследователя было показать, как развивалась культура этого типа в Беларуси, в каких условиях происходило ее становление, каковы были ее истоки. Н. П. Яконюк анализировала, как постепенно менялись отдельные компоненты этой культуры, формировались и усиливались структурные связи, которые обеспечивали художественную самостоятельность, прочность, устойчивость и национальную характерность изучаемого явления.

2. Критерии периодизации

Ориентиром для установления границ исторических отрезков развития народно-инструментальной культуры письменной традиции Беларуси явились изменения ее по основополагающим параметрам, постоянным и повторяющимся в рамках каждого рассматриваемого периода.

Н. П. Яконюк выделила следующие критерии периодизации:

- историко-социальные условия развития народно-инструментальной культуры письменной традиции;
- степень участия государственных и общественных учреждений и объединений в организации, планировании и управлении развитием народно-инструментальной культуры письменной традиции;

- отношение общества, музыкантов и ученых к фольклорному наследию;
- состояние развития и качества изготовления народных музыкальных инструментов;
- развитость системы профессионального образования исполнителей на народных инструментах;
- уровень исполнительского мастерства (сольного, ансамблевого, оркестрового, самодеятельного и профессионального);
- степень активности национальных композиторов в области создания музыки для народных инструментов;
- уровень развития научно-теоретической мысли по основным проблемам народно-инструментальной культуры письменной традиции.

Эти критерии позволяют с наибольшей последовательностью проследить за изменениями, которые свидетельствуют о качественных преобразованиях народно-инструментальной культуры письменной традиции любой страны мира.

3. Периодизация

В истории народно-инструментальной культуры письменной традиции Беларуси обозначим четыре периода. Предложенная периодизация принципиально не отличается от периодизации истории белорусской музыкальной культуры, что подтверждает ее научную корректность и обоснованность.

1. Конец XIX в. – начало 1930-х гг. – период *формирования*;
2. Начало 1930 – середина 1950-х гг. – период *становления*;
3. Середина 1950 – середина 1970-х гг. – период *академизации и профессионализации*;
4. Середина 1970 – по наше время – период *утверждения художественной самостоятельности и признания эстетической значимости*.

Период *формирования* условно подразделяется на два этапа. В конце XIX в. – 1917 г. в городах Беларуси зарождаются отдельные элементы народно-инструментальной культуры письменной традиции. С начала 1920-х – эти элементы постепенно оформляются в систему.

На начальном этапе складываются благоприятные социально-исторические и художественные предпосылки зарождения культуры нового типа. Возникает интерес к национальному

фольклорному наследию, начинается освоение в сценической практике некоторых белорусских народных инструментов (труппа И. Буйницкого), появляются первые оркестры русских народных инструментов, приобретают популярность оркестры неаполитанского состава. Таким образом отдельные, единичные формы проявления народно-инструментальной культуры письменной традиции начинают закрепляться в художественной практике.

На следующем этапе проводится модификация белорусских народных инструментов (Д. Захар, К. Сушкевич); в концертно-сценической практике закрепляются цимбалы, мандолина, баян, домра; формируется среднее звено профессионального образования музыкантов-народников; создаются первые профессиональные народно-инструментальные коллективы (1930 г. – Белорусский государственный ансамбль народных инструментов, 1932 г. – Секстет домр радиостанции имени Совнаркома Беларуси); появляются первые произведения для народных инструментов (Н. Аладов, Д. Захар, И. Жинович, С. Новицкий). Народно-инструментальная культура письменной традиции начинает складываться как целостная художественная система.

В период *становления* между отдельными элементами системы оформляются устойчивые связи, формируется многоуровневая структура. Активизируется изучение музыкального фольклора (фольклорные экспедиции на Полесье, грамзаписи народных музыкантов). Продолжается модификация цимбал, дудки и лиры (инструменты В. Крайко). Складывается система образования, развивается самодеятельное народно-инструментальное исполнительство (смотры художественной самодеятельности), повышается уровень мастерства профессиональных исполнителей (победы на I Всесоюзном конкурсе 1939 г.). Усиливается интерес отечественных композиторов к народно-инструментальному творчеству (Д. Каминский, П. Подковыров, А. Туренков, Н. Чуркин), а в периодической печати появляются публикации, посвященные культуре нового типа.

В период *академизации* и *профессионализации* для народно-инструментального исполнительства, образования, композиторского творчества основными ориентирами становятся традиции общеевропейского академического музыкального искусства. Любительство уступает место профессионализму, что

проявляется даже в самодеятельности. Наблюдаются преобразования всех элементов культуры. Формируется национальная цимбальная исполнительская школа, белорусские солисты цимбалисты выходят на международный уровень (В. Буркович, А. Остромецкий, Х. Шмелькин), профессионализируются отечественные баянная, домровая, балалаечная школы, репертуар цимбалистов и национального оркестра пополняется новыми произведениями сложных жанров (А. Богатырев, Е. Глебов, Д. Каминский, Е. Тикоцкий), усиливается материальная база самодеятельных народно-инструментальных коллективов, закладывается фундамент научно-теоретической мысли в области народно-инструментальной культуры письменной традиции (Л. Ауэрбах, И. Благовещенский, И. Жинович, И. Нисневич).

Период *утверждения художественной самостоятельности и признания эстетической значимости* можно разделить на два этапа – годы до распада СССР и приобретения Беларусью государственности и самостоятельности. Среди достижений этого периода – новые исследования в области музыкального фольклора (И. Назина, М. Козлович, А. Скоробогатченко), возрождение и утверждение на сцене большинства традиционных белорусских народных инструментов (В. Гром, В. Кульпин, А. Лось, В. Пузыня), совершенствование системы профессионального образования, признание исполнительского мастерства белорусских музыкантов на международном уровне, расцвет народно-инструментальной музыки (В. Иванов, В. Курьян, В. Копытько, А. Мдивани, В. Помозов, Д. Смольский), усиление роли научных изысканий (Г. Мишуров, Н. Мицуль, Л. Таирова, В. Чабан, Н. Яконюк). В то же время обостряются некоторые проблемы: несоответствие качества музыкальных инструментов, недостаток национальных оригинальных произведений для домры, баяна, балалайки. Кроме того, формируется новая аудитория слушателей.

Дополнительная литература для самостоятельного изучения

1. Яканюк, Н. П. Да пытання перыядызацыі народна-інструментальнай музычнай культуры пісьмовай традыцыі беларусаў / Н. П. Яканюк // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры. – 2002. – № 1. – С. 54–60.

2. Яконюк, Н. П. Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк. – Минск, 2001. – С. 70–72.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Почему периодизация является необходимым условием изучения истории развития любого художественного явления?
2. Перечислите критерии, наиболее показательные для изучения каждого из исторических этапов эволюции народно-инструментальной культуры письменной традиции.
3. Назовите периоды формирования народно-инструментальной культуры письменной традиции в Беларуси. Очертите их границы и дайте краткую характеристику.
4. Совпадает ли периодизация общего развития музыкальной культуры Беларуси и народно-инструментальной культуры письменной традиции как ее отдельной части?
5. Почему современный период развития народно-инструментальной культуры Беларуси (середина 1970-х – по наше время) мы разделяем на два этапа?

2.2. Истоки и становление

1. У истоков народно-инструментальной культуры письменной традиции

Ликвидация крепостного права и быстрое становление капитализма привели к стремительному развитию фабрик и заводов и интенсивному притоку деревенского населения в города. Результатом этого становится активное вытеснение традиционной деревенской песенности. В то же время общий подъем национального самосознания, демократизация политической и общественной жизни приводят к усилению интереса прогрессивных представителей российской интеллигенции к национальному культурному наследию, традиционному народному творчеству и стремлению возродить в новых формах лучшие традиции музыкального фольклора. В результате этого в городах России появляются первые коллективы, в которых народные инструменты осваивают концертное, сценическое пространство. Среди таких коллективов Ансамбль гдовских гуся-

ров А. Смоленского, Оркестр тульских гармонистов Н. Белобородова, Ансамбль владимирских рожечников Н. Кондратьева, Кружок любителей игры на балалайке В. Андреева, а позже – его же Великорусский оркестр. Делаются первые шаги в научном исследовании русских народных инструментов (работы А. Фоминцына, Н. Привалова), модификации древних народных инструментов (Н. Белобородов, Р. Любимов, С. Налимов, Ф. Пассербский), формировании основ балалаечной и домровой академических исполнительских школ (В. Андреев, Вл. Насонов, Б. Трояновский и др.), создании оригинального репертуара для народных инструментов и Великорусского оркестра (В. Андреев, Ф. Ниман, Н. Фомин).

Активная гастрольная деятельность Великорусского оркестра и его солистов способствовала тому, что идея коллективного исполнительства на русских народных инструментах постепенно охватила все провинции Российской империи, а также Европу и Америку. Таким образом, 80-е гг. XIX в. – 1917 г. стали этапом зарождения нового самостоятельного направления народно-инструментальной музыкальной культуры, которое сочетает традиции национального музыкального фольклора и общеевропейского академического инструментализма.

На белорусских землях прогрессивное движение за национальную независимость и возрождение активизировалось после революции 1905 г. Именно в это время на перекрестке различных художественных явлений возникла народно-инструментальная культура нового типа – сценическая. Истоки ее были заложены, прежде всего, в богатейших исконных традициях национального песенного и инструментального музыкального фольклора, а также более поздних традициях городского любительского музицирования. Из России была воспринята идея сценического использования деревенских музыкальных инструментов.

Новым признаком времени в начале XX в. стали любительские струнные оркестры и ансамбли, в состав которых входили в различных комбинациях мандолины, балалайки и гитары, так называемые неаполитанские оркестры. Такие коллективы были созданы в Слуцкой и Виленской гимназиях, в Пружанском и Минском ремесленных училищах, в Горецкой сельскохозяйственной академии. В военных гарнизонах Витебщины и Могилевщины насчитывалось множество домрово-балалаечных

оркестров, в которых, согласно царскому указу, играли солдаты русской армии. В составе некоторых оркестров было свыше пятидесяти человек. Пробный шаг в направлении сценического использования белорусских народных инструментов был сделан И. Буйницким на Первых белорусских вечерах. В спектаклях его театральной труппы играли талантливые музыканты: дудари А. Шульга и Ю. Москаленко, цимбалист И. Голер и его брат, скрипач. Таким образом, уже в начале XX в. в Беларуси зародились некоторые формы народно-инструментального исполнительства.

2. Формирование музыкальной культуры нового типа на территории Беларуси (1920-е – начало 1930-х гг.)

1920-е гг. стали временем формирования народно-инструментальной культуры письменной традиции в Беларуси. Идеи национального возрождения пронизывали в эти годы все сферы общественной жизни, они обуславливали деятельность партийных и государственных институтов, общественных научных и творческих объединений и учреждений. Фундаментом нового национально-самобытного белорусского искусства должны были стать традиции отечественного фольклора.

Сбор и обработка образцов фольклорного наследия проводились исследователями Инбелкульта (позже – Национальная академия наук Беларуси), сотрудниками Белорусского государственного музея, членами литературно-художественного объединения «Молодняк», композиторами и учащимися Минского музыкального техникума и Государственного университета. На основе собранных в фольклорных экспедициях музыкальных инструментов белорусов была сформирована экспозиция, которая с успехом демонстрировалась в 1923 г. на Первой сельскохозяйственной выставке в Москве, а позже – на научном конгрессе в Минске и международной выставке во Франкфурте-на-Майне (1927 г.), после чего государством были выделены средства на их модификацию.

Значительную роль в утверждении народных инструментов в сценической практике сыграл белорусский театр. При Первом товариществе драмы и комедии еще в 1917–1920-х гг. существовал оркестр русских народных инструментов, которым руководил талантливый музыкант-любитель Дмитрий Захар.

В 1923 г. в труппу БДТ-1 были приглашены молодые потомственные цимбалисты Станислав Новицкий и Иосиф Жинович. Сценической популяризации белорусских инструментов содействовала странствующая театральная труппа В. Голубка, в которой играли сам Владислав Голубок (гармонь), скрипачи Михаил Лученок и Иосиф Шабад, цимбалисты Иосиф, Юзек и Антонина Липницкие.

Одним из центров музыкальной культуры республики стала радиостанция имени Совнаркома Беларуси, которая начала работать в 1925 г. В ее передачах принимали участие лучшие исполнители и коллективы того времени: цимбалисты С. Новицкий и И. Жинович, балалаечники Д. Захар и Вл. Струневский, ансамбль балалаечников-«беспризорников», трио домр братьев Лапидус, баянисты В. Савицкий и Б. Тышкевич, оркестры русских народных инструментов клуба Красной Армии, Белорусского государственного университета, клуба Минской таможни.

Создавались первые самостоятельные народно-инструментальные коллективы, как, например, струнные кружки Слуцкого, Мозырского уездов, оркестр Горецкой сельскохозяйственной академии, оркестр фабрики имени Кагановича в Минске и др. Были сделаны первые шаги в направлении создания системы образования музыкантов-народников. Сначала это были разнообразные кружки и курсы руководителей самостоятельных коллективов, баянистов-аккомпаниаторов. В конце 1920-х гг. были открыты классы балалайки, гитары, домры, баяна в Минском, позже в Витебском и Гомельском музыкальных техникумах. Началось обучение игре на цимбалах.

Музыкантами-энтузиастами Д. Захаром, К. Сушкевичем и П. Вербицким была проведена работа по модификации цимбал, дудки и лиры. Усилиями Д. Захара был создан первый в истории любительский оркестр белорусских народных инструментов (1928). Его участники, которые закончили Минский музыкальный техникум, вошли в состав первого профессионального народно-инструментального коллектива – Белорусского государственного ансамбля народных инструментов, созданного в 1930 г. Специально для нового национального коллектива композитором Н. Аладовым было написано «Рондо» на тему белорусского танца «Юрочка».

Так, благодаря благоприятным социально-политическим условиям, усилиям отечественной интеллигенции и музыкантов-любителей в Беларуси постепенно началось формирование народно-инструментальной культуры письменной традиции.

3. Первые достижения

Начало 1930 – середина 50-х гг. – сложный период в истории белорусского музыкального искусства. Его динамично восходящее движение, высшей точкой которого стала I Декада белорусского искусства в Москве в 1940 г., было прервано Великой Отечественной войной. После освобождения Беларуси началась работа по возрождению экономики и культуры республики. Только в середине 1950-х гг. музыкальная культура Беларуси вышла на предвоенный уровень.

1930-е гг. были периодом целенаправленной популяризации и массового распространения русских народных музыкальных инструментов и исполнительства на них во всех республиках Советского Союза. Народные инструменты занимали в это время значимое место в системе «музыкального ликбеза», выполняя просветительскую функцию.

В стране активно развивалось народно-инструментальное самодеятельное творчество. Проводились многочисленные выставки, смотры, олимпиады. Достижения русской народно-инструментальной культуры, которая оказывала значительное влияние на все союзные республики, были связаны в эти годы с деятельностью баяниста И. Паницкого, балалаечников Б. Трояновского и Н. Осипова, гитариста А. Иванова-Крамского – первых профессиональных исполнителей на народных инструментах. В республиках СССР осваивался национальный музыкальный инструментарий, создавались национальные оркестры народных инструментов, постепенно оформлялась система профессионального образования.

Для народно-инструментальной культуры письменной традиции Беларуси это были годы первых достижений, которые проявились на уровне всех ее элементов.

В 1930-е гг. белорусский музыкальный фольклор привлек внимание известных исследователей. Результатом этнографических экспедиций русских фольклористов на Полесье стали обстоятельные публикации, посвященные традиционному му-

зыкальному творчеству белорусов (работы З. Эвальд, Е. Гиппиуса, В. Беляева). В середине 1930-х гг. впервые были записаны на грампластинки представители традиционной белорусской музыкальной культуры: дудари из Полоцкого района Ф. Стэсь и М. Устинов, лирник А. Ладутько из Смиловичского района, исполнители на жалейке М. Кабардинский и П. Новиков.

Была продолжена работа по совершенствованию и созданию оркестровых разновидностей лиры и дудки (мастер В. Крайко). Началось фабричное производство усовершенствованных цимбал (на фортепианной фабрике в Борисове) и баянов (в Молодечно).

В 1932 г. при Радиокomiteте был создан секстет четырехструнных домр, с которым начали сотрудничать лучшие вокалисты (Л. Александровская, М. Денисов, Н. Востоков) и композиторы республики. 1930-е гг. были отмечены выступлениями на концертных площадках профессиональных цимбальных дуэтов С. Новицкий – И. Жинович, С. Новицкий – Х. Шмелькин. На начало 1930-х гг. пришлась гастрольная деятельность Ансамбля народных инструментов в Москве, Закавказье, Украине. В 1937 г. на базе Республиканского радиокomiteта был создан Белорусский оркестр народных инструментов, который после открытия Белгосфилармонии начал там активную творческую деятельность. Грампластинки указанных коллективов, записанные в середине 1930-х гг., и сегодня свидетельствуют о высоком уровне их исполнительского мастерства.

1930-е гг. были отмечены ростом художественной самодеятельности. По всей республике – в школах и Домах пионеров, клубах и военных гарнизонах, в колхозах и на предприятиях создавались оркестры русского, неаполитанского и белорусского составов, репертуар которых включал популярные классические произведения, обработки народной музыки. В предвоенные годы приобрели известность такие самодеятельные коллективы, как сводный оркестр колхоза «Ленинский путь» Дзержинского р-на и Хойникской МТС Полесской обл., цимбальный оркестр д. Груздово Поставского р-на и др. В июле 1936 г. состоялась Первая Всебелорусская Олимпиада рабочей и колхозной самодеятельности, победителями которой стали струнные оркестры Острошицкого Городка и авторемонтного

завода г. Могилева, а также колхозный оркестр из Брагинского р-на и многие солисты – исполнители на мандолине, гармонике, балалайке. Стимулом для дальнейшего развития народно-инструментальной самодеятельности стали II и III Олимпиады, участие лучших коллективов в Выставке достижений народного хозяйства (1939) и I Декаде белорусского искусства (1940) в Москве.

В 1937 г. в Минском музыкальном техникуме было открыто инструкторское отделение, на котором готовили руководителей музыкальной самодеятельности. Занятия проводили лучшие музыканты-исполнители: Вл. Струневский (балалайка), Д. Захар (гитара, балалайка), С. Марковский (цимбалы), Вас. Савицкий (баян). Такое же отделение открыто в Белорусской консерватории, на базе которого в 1939 г. создана одна из первых в СССР кафедр народных инструментов, руководить ею был приглашен из Киева один из лучших домристов того времени – А. Мартинсен. Среди студентов этого отделения: балалаечники Г. Жихарев, домрист Н. Лысенко, баянистка Э. Азаревич. Первый Всесоюзный конкурс исполнителей на народных инструментах в Москве подтвердил высокий исполнительский уровень выпускников музыкальных учреждений республики. Цимбалист А. Остромецкий завоевал звание лауреата 2-й премии, цимбалист И. Жинович – лауреата 3-й премии, домрист Н. Лысенко – 3-й премии, балалаечник Г. Жихарев и баянист П. Кострица стали дипломантами.

В 1930-е гг. белорусские композиторы начали осваивать новое направление – творчество для народных инструментов. Появились произведения разных жанров для Секстета домр (Г. Самохин, А. Туренков), для цимбал с фортепиано (Г. Соколовский, Н. Клаус), для Белорусского народного оркестра (Н. Куликович-Щеглов, А. Туренков, С. Полонский, Н. Ровенский, Н. Чуркин).

В годы Великой Отечественной войны народно-инструментальная культура Беларуси понесла значительные потери. Профессиональные коллективы распались, многие музыканты и преподаватели погибли. Необходимо было заново подготовить профессиональных музыкантов, возродить инструментарий, нотный фонд. В 1945 г. в республике началась работа по возрождению народно-инструментальной культуры. По ини-

циативе Г. Жихарева был сформирован новый состав Секстета домр Республиканского радиокомитета. Для возрождения Государственного народного оркестра в качестве художественного руководителя и дирижера был приглашен И. Жинович. Он же возглавил кафедру народных инструментов Белорусской государственной консерватории. В 1948 г. И. Жиновичем опубликована первая посвященная национальным инструментам методическая работа, которая стала примером для других республик Советского Союза – «Школа игры на белорусских цимбалах».

Сложной задачей было восстановление репертуара. Но благодаря усилиям ведущих композиторов Н. Аладова, А. Богатырева, Д. Каминского, Е. Тикоцкого, Н. Чуркина уже к середине 1950-х гг. появился ряд новых произведений для цимбал и белорусского оркестра. К началу 1950-х гг. были восстановлены материальная база, кадры, система профессионального образования в сфере народно-инструментального творчества. Таким образом, полностью воссоздан уровень предвоенного времени. В послевоенное десятилетие постепенно возрождаются народно-инструментальные самодеятельные коллективы, которые начали активно участвовать в смотрах художественной самодеятельности.

Дополнительная литература для самостоятельного изучения

1. *Голикава, Л. Ф.* Амаратарская музычная творчасць у Беларусі: на шляху да авалодання прафесійнымі формамі мастацтва / Л. Ф. Голикава // Асоба ў кантэксце сучасных сацыякультурных працэсаў : матэрыялы I Міжнар. навук. канф. памяці Ядвігі Дамінікаўны Грыгаровіч (Мінск, 12 лістап. 2014 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2015. – С. 205–210.

2. *Кузьмініч, М. Л.* Асноўныя этапы станаўлення музычнай адукацыі на беларускіх землях / М. Л. Кузьмініч // XII Міжнар. Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвеч. Дням славянскага пісьменства і культуры (Мінск, 24–26 мая 2006 г.) : матэрыялы чытанняў / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2007. – С. 83–87.

3. *Яканюк, Н. П.* «Маладняк» і беларускія цымбалы / Н. П. Яканюк // Роднае слова. – 2002. – №1. – С. 88–89.

4. Яконюк, Н. Народно-инструментальная культура Белоруссии 1920–1930-х гг. / Н. Яконюк, Г. Мишуров // Народно-инструментальная культура Белоруссии : учеб.-метод. пособие. – Минск, 1991. – С. 26–60.

5. Яконюк, Н. П. Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк. – Минск, 2001. – С. 72–92.

6. Ярохіна, С. К. Праблемы фарміравання і дзейнасці народных кансерваторый на Беларусі / С. К. Ярохіна // Культура Беларусі: спадчына і сучаснасць : тэзісы дакладаў на навук. канф. (18–19 крас. 1996 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 1997. – С. 113–115.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите исторические, социальные и художественные факторы, которые способствовали становлению народно-инструментальной культуры письменной традиции в России и Беларуси.

2. Кто из музыкантов стоял у истоков народно-инструментальной культуры сценического типа в Беларуси?

3. Перечислите первые профессиональные народно-инструментальные коллективы Беларуси и назовите даты их создания.

4. Какие значительные художественные события свидетельствуют о достижениях народно-инструментальных коллективов Беларуси 1930-х – начала 1950-х гг.?

5. Назовите имена выпускников Минского музыкального техникума, которые стали лауреатами Первого Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах.

2.3. Традиции академического музыкального искусства в народно-инструментальной культуре

1. Академизация и профессионализация как отличительные черты народно-инструментальной культуры письменной традиции середины 1950-х – середины 1970-х гг.

В обозначенный период для народно-инструментального исполнительства, образования и композиторского творчества основными ориентирами становятся традиции академического

искусства. Любительский характер постепенно уступает профессионализму, что наблюдается не только в профессиональном, но и самодеятельном творчестве.

В России на концертную эстраду приходят выпускники МГПИ им. Гнесиных, Ленинградской, Киевской, Саратовской и других консерваторий. Среди них балалаечники П. Нечепоренко, Е. Блинов, М. Рожков, Б. Феоктистов, А. Шалов; домристы А. Симоненко и А. Александров; баянисты В. Бесфамильнов, Ю. Казаков, С. Колобков, А. Сурков и др. Оригинальная литература для оркестра русских народных инструментов и отдельных инструментов пополняется произведениями Н. Будашкина, П. Куликова, А. Холминова, Ю. Шишакова.

В народно-инструментальной культуре Беларуси также происходят преобразования. Производство музыкальных инструментов переходит на профессиональный уровень. Струнные щипковые инструменты, баяны и аккордеоны привозят из России, где налажено их производство. Цимбалы производят на Борисовской фабрике музыкальных инструментов, Молодечненская фабрика осваивает выпуск гармоник и баянов. Хотя в России уже появляется многотембровый готово-выборный баян, для Беларуси это редкий инструмент, в средних специальных и высших учебных заведениях пользуются преимущественно инструментами старой конструкции.

В этот период существенно активизируется экспедиционно-собираТЕЛЬская работа, которую проводят сектор музыкального искусства исследовательского института этнографии и фольклора АН БССР, Союз композиторов Беларуси, Белорусская государственная консерватория, Научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительской работы. Особое внимание уделяется сбору и обработке песенного фольклора. Закономерности мелодической, ладовой, ритмической организации белорусской народной музыки получили широкое освещение в монографиях В. Елатова, Л. Мухаринской, З. Можейко, Л. Костюковец.

В 1960–70-е гг. работу по восстановлению профессиональных кадров исполнителей и преподавателей ведут музыканты, многие из которых получили первую ступень профессионального образования еще в довоенный период: цимбалисты И. Жинович и В. Буркович, балалаечник Г. Жихарев, баянисты Э. Азаревич, Р. Гришаев, Вл. Савицкий.

Профессиональное исполнительское мастерство белорусских народников, прежде всего цимбалистов, выходит на качественно новый уровень и получает международное признание. Начинаются активные зарубежные гастроли в Канаду, страны Европы, Азии (цимбалисты Вениамин Буркович, Аркадий Остромецкий, Александр Леончик, Николай Шмелькин, балалаечник Николай Прошко). Значительную роль в музыкальной культуре Беларуси играет Секстет домр под руководством талантливого домриста, инструментовщика, композитора Леонида Смелковского, который содействует обновлению репертуара, расширению инструментального состава коллектива.

Активную гастрольную деятельность ведет Государственный народный оркестр. В 1967 г. этот коллектив, который в 60-е гг. XX в. неоднократно завоевывал дипломы и звания лауреата на смотрах и конкурсах всесоюзного уровня, впервые выехал на гастроли в Канаду. Творческое кредо и репертуарную политику коллектива определяет И. Жинович – его главный дирижер и художественный руководитель. Он отдает предпочтение масштабным произведениям, в которых преобладают принципы симфонического мышления. В репертуаре оркестра много переложений симфонических произведений В. Моцарта, Дж. Россини, М. Мусоргского, П. Чайковского.

На создание крупных, драматургически развернутых произведений И. Жинович направляет и композиторов.

Появляется ряд произведений для белорусского народного оркестра Е. Глебова, Д. Каминского, Д. Смольского, Е. Тикоцкого. Композиторы активно осваивают жанр народно-инструментального концерта и в содружестве с ведущими цимбалистами создают высокохудожественные произведения, которые становятся классикой цимбального репертуара.

Укрепляются материальная база и исполнительский уровень самодеятельных народно-инструментальных коллективов республики, что в значительной степени объясняется работой созданных в Беларуси республиканского и областных научно-методических центров народного творчества, регулярным проведением смотров, конкурсов, фестивалей художественной самодеятельности. Среди лучших коллективов тех лет: Минский оркестр народных инструментов Дворца культуры Белсовпрофа (рук. Н. Прошко), Народный оркестр русских инструментов Дома культуры Управления бытового обслуживания населения Минского горисполкома (рук. Г. Жихарев и В. Перетяtko),

Сморгонский народный цимбальный оркестр (рук. А. Дерюго), Осиповичский народный цимбальный оркестр (рук. М. Филатов) и др.

Острые проблемы народно-инструментальной культуры начинают широко обсуждаться в периодической печати и на радио (выступления Л. Ауэрбаха, И. Жиновича, И. Нисневича, А. Раковой). Появляются первые научные публикации (И. Благовещенский, И. Жинович).

Таким образом, середина 1950–1970-х гг. – это период количественного накопления, который подготовил яркий качественный подъем следующего периода. Но это и период определенных достижений.

2. Расцвет народно-инструментальной культуры Беларуси в 1975–1990-х гг.

В последней четверти XX в. народно-инструментальное исполнительское и композиторское творчество утверждается как эстетически самостоятельное, художественно-ценное явление. Народные инструменты становятся в один ряд с академическими.

В России этот период связан с деятельностью таких солистов, как домристы Р. Белов, Т. Вольская, В. Круглов, А. Цыганков; балалаечники В. Болдырев, А. Данилов, В. Зажигин; гитаристы Н. Комолятов и А. Фраучи; баянисты Ю. Вострелов, А. Скляр, Ф. Липс, В. Семенов, А. Шаров, аккордеонист Ю. Дранга. Новые возможности оркестра русских народных инструментов раскрываются в творчестве В. Бояшова, В. Городовской, Ю. Зарицкого, Б. Кравченко, С. Фрида, Ю. Шишкова. По-другому начинают звучать и отдельные инструменты (произведения В. Золотарева, А. Кусякова, К. Мяскова, В. Подгорного, А. Репникова, А. Цыганкова, А. Шалова и др.).

В Беларуси период 1975–1990-х гг. также связан с приходом нового поколения исполнителей, преподавателей, композиторов, ученых, идеи, поиски, эксперименты которых привели к качественно новым результатам. Период отмечен повышением внимания государственных учреждений и организаций к народно-инструментальной культуре, что нашло отражение в организации Республиканского конкурса исполнителей на народных инструментах им. И. И. Жиновича, проведении выставок,

фестивалей «Звіняць цымбалы і гармонік», издании методической и репертуарной литературы, создании Ассоциаций цимбалистов, домристов и мандолинистов, баянистов и аккордеонистов, гитаристов Беларуси.

Новый период изучения национального фольклора связан, прежде всего, с деятельностью И. Назиной по сбору и научному изучению инструментальной музыкальной культуры и изданием монографических работ, которые стали основой для экспериментальной практической работы музыкальных мастеров и композиторов. С конца 1970-х гг. начинается возрождение и постепенное включение в концертно-сценическую практику пастушьей трубы, дуды, жалеек различных видов (мастера В. и А. Жуковские, В. Гром, А. Лось, В. Пузыня). В этот период осуществляется постепенный переход баянистов на инструмент новой конструкции, с более широкими выразительными возможностями.

Расширяется сеть средних профессиональных и высших заведений республики. На народных отделениях училищ (Барановичи, Лида, Мозырь, Новополоцк) и вузов (музыкально-педагогический факультет БГПИ им. М. Горького, Минский институт культуры) работают выпускники Белорусской государственной консерватории (БГК), МГПИ им. Гнесиных, владеющие современными методиками и современным репертуаром. Так, в БГК начинают преподавательскую деятельность баянисты Г. Мандрус, В. Писарчик, В. Чабан, балалаечник В. Щербак, цимбалисты Е. Гладков и Т. Ченцова, домристка Г. Осмоловская. Вместе с ними работают музыканты, которые закончили российские вузы: балалаечник М. Прошко, баянисты Н. Севрюков, Б. Синецкий, М. Солопов. Во многих учебных заведениях открываются классы гитары (В. Живалевский, Е. Гридюшко). Новый уровень образования приносит плодотворные результаты. Если предыдущий период был связан с развитием цимбальной исполнительской школы, последняя четверть XX в. приводит к признанию белорусские балалаечную, домровую и баянную школы. Кроме солистов-цимбалистов на сцене впервые в республике появляются исполнители на других инструментах: баянисты Н. Севрюков, С. Лясун, домрист Н. Марецкий, гитарист В. Живалевский.

Меняется творческий облик Белорусского государственного народного оркестра. В 1974 г. И. Жиновича на посту главного

дирижера и художественного руководителя заменил М. Козинец. В оркестр пришли молодые выпускники консерватории, которые обладали современной исполнительской техникой. Существенно расширился спектр деятельности коллектива, который сделал много записей, подготовил теле- и радиопередачи, видеофильмы.

К работе по восстановлению репертуара были подключены молодые композиторы – В. Иванов, А. Мдивани, Д. Смольский, В. Помозов. В основе их музыки, принципиально новой по идеям, образам, музыкальному языку, – смелый творческий поиск и художественный эксперимент, современная композиторская техника. Жанровое восстановление и новые подходы характерны также для произведений, предназначенных для отдельных народных инструментов (В. Войтик, В. Курьян, В. Копытько, Л. Шлег и др.).

Взросший уровень исполнительского мастерства привел к созданию многочисленных ансамблевых коллективов, среди которых приобрели известность квартет баянистов Гомельского музыкального училища, трио баянистов Белорусской государственной консерватории, октет балалаек «Витебские виртуозы» (под управлением Т. Шафрановой). Появились народно-инструментальные коллективы фольклорной направленности – ансамбль народной музыки Белорусской государственной филармонии «Свята», созданный в 1984 г. по инициативе В. Куприяненко, ансамбль «Крупичские музыки» (художественный руководитель В. Гром) и др.

Характерной чертой стало повышение роли науки в народно-инструментальной культуре Беларуси. Конец XX в. был отмечен исследованиями К. Булыго, Н. Кузьминича, В. Широковой, И. Малаховой, А. Скоробогатченко и др.

3. Современные тенденции, проблемы и перспективы развития народно-инструментальной культуры письменной традиции в Беларуси

Связанный с распадом СССР экономический кризис, характерный для конца 1990-х – начала 2000 г., не остановил поступательного восходящего движения народно-инструментальной культуры в Беларуси. С приобретением государственности и независимости начинается современный этап развития страны

и ее музыкальной культуры. Движение вперед во многом объясняется общественным подъемом, развитием национального самосознания, освобождением от идеологических догматов и возможностью проявления творческой инициативы. Народные инструменты как часть духовного наследия попадают в зону повышенного общественного внимания, что обусловило творческую активность исполнителей на народных инструментах, как профессионалов, так и любителей.

Как практический результат научных исследований инструментального музыкального фольклора белорусов (И. Назина, А. Скоробогатченко, М. Козлович) возникают многочисленные профессиональные и любительские народно-инструментальные ансамбли фольклорного направления: ансамбль «Бяседа» Национальной телерадиокомпании, молодежные ансамбли «Литвины», «Рогнеда», рок-группы «Палац», «Юр'я», «Троіца» и многие другие. Возрождаются старинные белорусские народные инструменты, которые активно внедряются в сценическую концертную практику.

Выявление художественного своеобразия, усиление музыкально-эстетической функции, закрепление народных инструментов в системе академической профессиональной художественной культуры привели к повышению уровня народно-инструментального исполнительства, о чем свидетельствуют многочисленные победы молодых белорусских музыкантов на престижных международных фестивалях и конкурсах.

Положительные тенденции имеют и обратную сторону. Так, инициатива создания коллективов фольклорного направления редко исходит от профессиональных музыкантов-народников. В возрождении народных инструментов профессиональные исполнители не принимают активного участия. Кроме того, назрела острая проблема инструментария. Фабрики по производству народных музыкальных инструментов остались за пределами Беларуси, что усложняет приобретение домр, балалаек, баянов, аккордеонов. Закрылись Молодечненская и Борисовская фабрики. Качество цимбал не соответствует требованиям исполнителей.

В сложных условиях репертуарного «голода» действуют профессиональные коллективы – Национальный академический оркестр Республики Беларусь им. И. Жиновича и Оркестр

русских народных инструментов Могилевской филармонии им. Иванова (рук. Д. Черта). В их репертуаре сегодня много произведений, созданных композиторами-любителями (А. Кремко, В. Малых, А. Мангушев). Прекратил свою почти 60-летнюю деятельность Камерно-инструментальный ансамбль Национальной телерадиокомпании (бывший Секстет домр).

Отрицательной чертой является элитарность народно-инструментального исполнительства, потеря демократичности, отрыв от широкой публики. Это приводит к опасной тенденции обособления представителей современной народно-инструментальной культуры академической направленности. Успешное и быстрое решение этих болезненных вопросов является необходимым условием дальнейшего развития народно-инструментальной культуры Беларуси на современном этапе.

Дополнительная литература для самостоятельного изучения

1. *Бабіч, Т. М.* Дзіцячы ансамбль гарманістаў «Аношкаўскія музыкі»: да пытання вывучэння і пераймання інструментальных традыцый / Т. М. Бабіч // Аўтэнтчны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зб. навук. прац удзельнікаў IV Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 29–30 крас. 2010 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2010. – С. 151–152.

2. *Бадунова, І. І.* Нататкі пасля сёлетняга фестывалю «Берагіня» / І. Бадунова ; здымкі Анатоля Бутэвіча // Краязнаўчая газета. – 2016. – Кастрычнік (№ 40). – С. 4.

3. *Валасюк, Л. К.* Ансамблевае выканальніцтва на сучасным этапе / Л. К. Валасюк // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва: матэрыялы навук. канф. (Мінск, 28 лістап. 2013 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2014. – С. 150–154.

4. *Валасюк, Л. К.* Ансамблевае выканальніцтва ў Беларусі / Л. К. Валасюк // Зборнік тэзісаў дакладаў на навук.-метад. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу: у 2 ч. / Мінскі інстытут культуры. – Мінск, 1993. – Ч. 2. – С. 47–49.

5. *Волоткович, В. М.* Сценический опыт концертно-зрелищного воплощения музыкального фольклорного наследия Беларуси (инструментальные и вокальные коллективы) / В. М. Волоткович // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вы-

вучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VIII Між-
нар. навук. канф. (Мінск, 25–27 крас. 2014 г.) / Беларускі
дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2014. –
С. 185–187.

6. Деденко, А. П. «Лирица» – ведущий инструментальный
ансамбль Гомельской областной филармонии [Электронный
ресурс] / А. П. Деденко // Национальная культура глазами мо-
лодых : сб. материалов ХLI итоговой науч. конф. студентов,
магистрантов, аспирантов (17 марта 2016 г.) / Белорусский госу-
дарственный университет культуры и искусств. – Минск,
2016. – С. 376–380.

7. Имханицкий, М. История исполнительства на русских
народных инструментах / М. Имханицкий. – М., 2002. –
С. 262–281.

8. Сивурова, Л. П. Фестивали народного художественного
творчества / Л. П. Сивурова // Арт-менеджмент как вид управ-
ленческой деятельности : сб. ст. / Белорусский государствен-
ный университет культуры и искусств. – Минск, 2011. –
С. 137–145.

9. Полосмак, А. О. Домровое искусство Беларуси конца
XIX – начала XX в.: от заимствования к аккультурации /
А. О. Полосмак // Науч. тр. Белорус. гос. акад. музыки. Сер. 6.
Вопросы современного музыкознания в исследованиях моло-
дых ученых Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2013. – Вып.
29 : Музыкальная культура Беларуси и мира: новые направле-
ния исследований. – С. 124–135.

10. Полосмак, А. О. Становление домрового искусства Бела-
руси первой половины XX в. в контексте культурных связей с
Россией и Украиной / А. О. Полосмак // Науч. тр. Белорус. гос.
акад. музыки. Сер. 6. Вопросы современного музыкознания в
исследованиях молодых ученых Белорус. гос. акад. музыки. –
Минск, 2014. – Вып. 32: История и современность: от музы-
кальной науки к исполнительской практике. – С. 158–170.

11. Скарабагатая, С. І. Сцэнічнае ўвасабленне і папуляры-
зацыя народна-інструментальнай музыкі на прыкладзе ансам-
бля народнай музыкі «Сьвята» / С. І. Скарабагатая // Зборнік
тэзісаў дакладаў на навук.-метад. канф. прафесарска-выклад-
чыцкага складу: у 2 ч. / Мінскі інстытут культуры. – Мінск,
1993. – Ч. 1. – С. 103–113.

12. *Скорабагатчанка, А.* Беларускія народныя музычныя інструменты XX стагоддзя / А. Скорабагатчанка. – Мінск, 2001. – С. 95–113.

13. *Смірнова, І. А.* Маладзёжныя вячоркі на Міншчыне / І. А. Смірнова // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зб. навук. прац удзельнікаў IV Між-нар. навук.-практ. канф. (Мінск, 29–30 крас. 2010 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2010. – С. 68–70.

14. *Старикова, В. В.* Конкурсная практика в деятельности народно-инструментальных ансамблей / В. В. Старикова // Культура: открытый формат – 2015 (библиотекосведение, библиографосведение и книговедение, искусствосведение, культурология, музеосведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / Белорусский государственны университет культуры и искусств. – Минск, 2015. – С. 205–208.

15. *Старикова, В. В.* Работа со смешанным ансамблем народных инструментов / В. В. Старикова // Культура: открытый формат – 2013 (библиотекосведение, библиографосведение и книговедение, искусствосведение, культурология, музеосведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / Белорусский государственны университет культуры и искусств. – Минск, 2013. – С. 243–246.

16. *Таірава, Л. С.* Актывізацыя домравага выканальніцтва на Беларусі ў сучасны перыяд / Л. С. Таірава // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя : зб. навук. арт. / Беларускі ўніверсітэт культуры. – Мінск, 1999. – С. 38–45.

17. *Таірава, Л. С.* З нараджэннем цябе, новы калектыў! : [аб стварэнні Камернага аркестра народных інструментаў] / Л. С. Таірава ; фота з архіва В. Валатковіча // Мастацтва. – 1998. – № 12. – С. 14–15.

18. *Таірава, Л. С.* Сучаснае становішча народна-інструментальнага выканання ў Беларусі / Л. С. Таірава // Актуальныя праблемы і навуковыя пошукі ў галіне культуры і мастацтва : тэзісы дакладаў на навукова-творчай канферэнцыі, Мінск, 19–20 крас. 1994 г. / Беларускі ўніверсітэт культуры. – Мінск, 1994. – С. 37.

19. *Толкач, И. Ф.* Конкурсы и фестивали в деятельности ансамблей народных инструментов Гомельской области / И. Ф. Толкач // Культура: открытый формат – 2013 (библиотекосведение, библиографосведение и книговедение, искусствосведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2013. – С. 261–263.

20. *Толкач, И. Ф.* Региональные особенности ансамблей народных инструментов Беларуси : (на примере коллективов Витебской и Гомельской областей) / И. Ф. Толкач // Культура: открытый формат – 2014 (библиотекосведение, библиографосведение и книговедение, искусствосведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2014. – С. 238–241.

21. *Толкач, И. Ф.* Становление и развитие профессиональных народно-инструментальных ансамблей Беларуси / И. Ф. Толкач // Вес. ин-та современных знаний. – 2013. – № 4. – С. 53–57.

22. *Трамбіцкі, К. С.* Папулярызацыя фальклорных традыцый у народна-інструментальным калектыве : (на прыкладзе творчасці ансамбля «Баламуты» БДУКМ) / К. С. Трамбіцкі // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў V Міжнар. навук. канф. (Мінск, 29 крас. – 1 мая 2011 г.). – Мінск, 2011. – С. 235–238.

23. *Трамбицкий, К. С.* Популяризация музыкально-инструментального фольклора средствами фестивального движения / К. С. Трамбицкий // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зб. навук. прац удзельнікаў III Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 29–30 крас. 2009 г.). – Мінск, 2009. – С. 175–177.

24. *Трамбицкий, К. С.* Проблемы популяризации и адаптации фольклора в творческой деятельности ансамбля «Баламуты» / К. С. Трамбицкий // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац удзельнікаў X Міжнар. навук. канф., Мінск, 29 крас. – 1 мая 2016 г. / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў [і інш.]. – Мінск, 2016. – С. 66–68.

25. *Яканюк, Д. Віктар і Viktoria* : Імпрэсіі паводле канцэрта ў Вялікай зале Беларускай дзяржаўнай філармоніі : [пра выступ-

ленне аркестра беларускіх народных інструментаў БДУКМ пад кіраўніцтвам В. Валатковіча і В. Старыкавай] / Данат Яканюк // Літаратура і мастацтва. – 2010. – 20 жн. (№ 33). – С. 11.

26. Яканюк, Н. П. Інструментазнаўства і інструментоўка для аркестраў і ансамбляў беларускіх народных інструментаў : вучэб.-метад. дапам. / Н. П. Яканюк, М. Л. Кузьмініч. – Мінск, 2001. – С. 15–18; 24–28.

27. Яканюк, Н. П. Традиционная народно-инструментальная музыкальная культура белорусов в свете достижений современного этноинструментоведения / Н. П. Яканюк // Humanities and Social Sciences in Europe: Achievements and Perspectives : 7th International symposium, Vienna, Austria, June 16, 2015 / «East West» Association Studies and Education GmbH, Vienna, Austria. – Vienna, 2015. – P. 10–14.

28. Яконюк, Н. П. Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк. – Минск, 2001. – С. 97–110.

29. Яконюк, Н. П. Новые горизонты музыкального образования – перспективы развития музыкальной культуры / Н. П. Яконюк // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі : у 2 ч. – Мінск, 2007. – Ч. 2. – С. 260–268.

30. Яконюк, Н. П. Современное состояние ансамблевого народно-инструментального исполнительства в Беларуси / Н. П. Яконюк // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2012. – № 2 (18). – С. 69–76.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. В чем проявились профессионализация и академизация народно-инструментальной культуры 1955–1970-х гг.?

2. Перечислите основные тенденции, характерные для развития народно-инструментальной культуры письменной традиции на современном этапе.

3. В чем вы видите перспективы развития народно-инструментальной культуры письменной традиции Беларуси?

Глава 3 МУЗЫКА ДЛЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

3.1. Жанровый состав, образное содержание и особенности драматургии народно-инструментальной музыки

1. Композиторская трактовка народных инструментов как переосмысление фольклорных традиций

Музыка для народных инструментов – это элемент народно-инструментальной культуры, в котором наиболее ярко и очевидно проявляются национальные различия, потому что в ней отражается дух народа, особенности его социальной жизни, его характер. Говоря о проблеме самоидентификации академического народно-инструментального исполнительства, украинский ученый Ю. Лошков подчеркивает, что дифференциация профессиональной музыкальной деятельности на «академический» или «неакадемический» уровень происходит на основе отношения к использованию «искусственных» норм воспроизведения культурной традиции⁷. Согласимся с мнением исследователя, что основным критерием академичности выступает репертуар, а также способы, принципы и формы его воспроизведения, то есть, эстетика исполнения.

Переход традиционных народных инструментов в систему европейской сценической традиции требует не только их конструктивных изменений в связи с новыми пространственно-акустическими условиями существования, но и жанрового преобразования. В народной культуре устной традиции тембры музыкальных инструментов тесно связаны со сферой образности, обусловленной функциями, которые выполняет в общественной жизни тот или иной инструмент.

⁷ Лошков Ю. Академическое народно-инструментальное исполнительство: проблема самоидентификации // Научный вестник Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского : сб. научн. тр. – 2009. – № 82. – С. 14–22.

Например, у белорусов тембр лиры всегда был связан с ремеслом старцев, которые странствовали по деревням и зарабатывали на жизнь тем, что пели песни религиозного, поучительного или исторического содержания, аккомпанируя себе на лире. Тембр дудки является носителем «пасторальности», поскольку этот инструмент был связан с деятельностью пастухов. В отличие от трубы и рога, на которых подавались сигналы, на дудке пастух играл для себя, и в репертуаре его были и лирические, и шуточные, и танцевальные наигрыши. Звуки дуды и цимбал свидетельствовали о празднике, потому что эти инструменты обычно звучали там, где люди веселились. Таким образом, белорусу было сложно представить, что на цимбалах исполнят жалобный лирический напев, а на дудке сыграют колыбельную.

В традиционной музыкальной культуре звучание инструментов создает локальный, конкретный круг образов. Инструментальное академическое искусство предполагает, что эмоционально-образное «амплуа» каждого инструмента будет достаточно широким, даже универсальным. Хотя в общественном сознании многовековой музыкальной практикой закрепились представления об определенной образно-эмоциональной регламентированности каждого из традиционных музыкальных инструментов, в рамках народно-инструментальной культуры письменной традиции начинается постепенное, поэтапное переосмысление.

Новое прочтение композиторами тембров народных инструментов как носителей определенной образности и содержания – задача, которую необходимо решить, чтобы изменить устойчивые представления. В то же время композиторы не могут не учитывать выразительных качеств народных инструментов, ограниченных их конструкцией, которые не всегда позволяют отходить от характерной для них образности. Тембры народных инструментов являются мощным носителем национального колорита, что также очерчивает границы образного пространства.

Тем не менее на протяжении столетнего развития народно-инструментальной музыки как самостоятельной отрасли композиторского творчества образно-эмоциональные, жанровые и стилевые границы ее постепенно расширяются. При этом сохраняется тесная, генетически обусловленная связь с фольк-

лорными истоками, что является одним из ее отличительных типологических признаков.

2. Жанровый фонд народно-инструментальной музыки

Жанровое развитие народно-инструментальной музыки было стремительным и интенсивным. Всего за сто лет она прошла путь от скромной обработки народной песни и танцевальной миниатюры до полноценных, развернутых, содержательно насыщенных жанров сюиты, фантазии, увертюры, симфонии, инструментального концерта, сонаты. В процессе эволюции одни жанры, которые появились на начальных этапах развития народно-инструментальной музыки, выступали как устойчивые и сохранили свое значение до наших дней. Другие на какое-то время «замирали», чтобы потом возродиться, третьи остались в единичных образцах (см. схему 6, с. 146).

Первопроходцами в области освоения народными инструментами жанров академической музыки были преимущественно русские композиторы. Их опыт музыканты из других стран творчески преломляли, опираясь на свои национальные традиции.

Первые оригинальные произведения В. Андреева, П. Каркина, С. Крюковского, В. Насонова, Ф. Нимана, Н. Фомина были написаны в жанре *обработки*, который в XIX в. пользовался популярностью как у композиторов, так и у слушателей. Вместе с тем в репертуаре была представлена инструментальная и оркестровая танцевальная, иногда программная *миниатюра*. В целом названные жанры не выходили за пределы, очерченные традициями городского домашнего музицирования. Первое крупное произведение – «Русская фантазия» А. Глазунова, долгое время оставалось недооцененным.

В 1930-е гг. жанровый фонд русской народно-инструментальной музыки расширяется благодаря жанрам *фантазии* (М. Ипполитов-Иванов), *симфонии* (С. Василенко), *инструментального концерта* (С. Василенко, Ф. Рубцов), *развернутого жанра музыкальной зарисовки* (А. Пащенко). В годы войны создаются *сюиты* (С. Василенко, Г. Фрид), *первая соната* для баяна (Н. Чайкин), *симфония-фантазия* (Р. Глиэр), чуть позже – *увертюра*, *рапсодия*, *музыкальная зарисовка* (Н. Будашкин, А. Холминов). Плодотворно развивается жанр *концерта*

(Н. Будашкин, Ю. Шишаков). Эти жанры являются наиболее характерными и для современной народно-инструментальной музыки.

Эти же жанры используются белорусскими композиторами в 1930–1940-е гг.: жанр *обработки* (Д. Захар, И. Жинович, А. Туренков), *фантазии* на народные темы, *миниатюры* (Д. Захар, Н. Соколовский), *музыкальные сцены* («На ярмарке» С. Полонского), *симфониетта* (Н. Чуркин). До середины 1950-х гг. были освоены *сюита* (Н. Чуркин, А. Богатырев), *инструментальный концерт* (Д. Каминский), *фантазия* (Е. Глебов), *увертюра* (Н. Аладов, В. Оловников), *музыкальная зарисовка* (В. Оловников).

Тенденция неоромантизма, которая проявилась в советской музыке 1970–1980-х гг., вызвала к жизни жанры *поэмы* и *фрески*, в которых проявляется лирическое, субъективное начало, и *синтетические жанры*, в которых сочетаются черты инструментальных, хоровых, сценических жанров (*концерт-поэма, народные сцены для оркестра и хора, произведения для оркестра и чтеца*). В России тенденция неоромантизма ярко проявилась в произведениях В. Бояшова, Е. Дербенко, В. Золотарева, Ю. Зарицкого, Б. Кравченко, А. Кусякова. В Беларуси поклонниками неоромантизма стали Е. Глебов, Г. Ермоченков, В. Иванов, В. Курьян, В. Копытько, А. Мдивани, В. Помозов, Д. Смольский.

Особенности необарокко и неоклассицизма часто использовались композиторами в сюитах и в жанре вариаций на *basso ostinato*, которые, «с одной стороны, обнаруживают связь с барочной моделью <...>, с другой, – демонстрируют новые техники композиторского письма <...>, приводящие, в конечном счете, к созданию неповторимых индивидуализированных звукоформ»⁸. Отметим, что преломление черт необарокко характерно как для крупных произведений, так и для пьес лаконичных форм, а также для частей циклов. В качестве примера можно привести *сюиты, сарабанды, чаканы, пассакалии* и др. А. Репникова, Н. Чайкина, В. Корольчука (для баяна), В. Панина, С. Василенко, В. Кононова, Е. Подгайца, Г. Зайцева, В. Зу-

⁸ Нестерова М. В. Жанрово-стилевые модусы басоостинатных вариаций в современной белорусской музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; Белорус. гос. акад. муз. – Минск, 2017. – С. 7.

бицкого (для балалайки), Г. Зайцева (для домры и мандолины), В. Войтика, В. Кузнецова, В. Дорохина, Д. Смольского (для цимбал), А. Литвиновского (для гитары).

Таким образом, неразрывное жанровое восстановление, которое характерно для композиторского творчества XX в., закономерно и для народно-инструментальной музыки. От простых жанров обработки и миниатюры композиторы обращались к сложным, композиционно развернутым, насыщенным активным действием жанрам сюиты, концерта, сонаты, увертюры, симфонии, которые сложились в ходе развития европейской академической музыки. Соразмерно этому изменялось и соотношение произведений, созданных для белорусских народных инструментов, ансамблей и оркестров (см. диаграммы 1, 2, 3, с. 147–148).

3. Тематизм, содержание и особенности драматургии народно-инструментальных произведений

Интонационную основу подавляющего большинства произведений для народных инструментов составляет фольклорный песенный и танцевальный тематизм. Эта традиция была заложена соратниками В. Андреева, которые опирались на высказанную им идею о том, что задача, которую решает сценическая народно-инструментальная культура – «задержать в народе его древние, волшебные песни» и вернуть их ему в новом художественном звучании⁹.

Содержание народно-инструментальной музыки определяется по большей части жанрово-бытовой сферой с преимуществом праздничных, жизнерадостных и светлых, лирических образов. Как отмечает белорусский музыковед Л. Ауэрбах, «Впечатления такое, как будто <...> исконный инструмент деревенского музицирования сам по себе требует традиционного, а не новаторского, требует деревенской тематики»¹⁰.

В первой половине XX в. для народно-инструментальной музыки не была характерна конфликтная драматургия. В ней почти не встречаются произведения с намеченным конфликтом. Драматургическое развертывание представляет собой в

⁹ Андреев В. Материалы и документы. – М., 1986. – С. 145, 164.

¹⁰ Ауэрбах Л. Музыка для цимбал // Музыкальная культура Белорусской ССР / сост. Т. Щербакова. – М., 1977. – С. 63.

большей степени экспонирование, чем драматургически насыщенное действие, которое построено на противопоставлении и глубинном интонационном развитии тематического материала. Еще одним типичным вариантом является показ отдельных граней образа на основе темброво-фактурного развития. И, наконец, третий вариант драматургического развертывания – контрастное сопоставление (но не противопоставление!) разнохарактерных тем в их последовательном экспонировании. Бесконфликтность, экспозиционность, созерцательность в народно-инструментальной музыке выступали как специфические принципы мышления, корни которого нужно искать в традициях народного музицирования с его многовариантной повторностью куплетов, последовательным чередованием разнохарактерных по содержанию танцев и песен.

Героика, трагедийность, глубокий психологизм, философское размышление до начала 1980-х гг. остаются за пределами содержания народно-инструментальной музыки. Усиление субъективного начала в народно-инструментальных произведениях способствует созданию образности экспрессивно-медитативного и философского типа, проникновению черт драматизма, последовательной реализации симфонического метода мышления, усложнению художественно-образной сферы.

Так ряд сочинений конца XX – начала XXI в. отображает внутреннюю борьбу человека, хаос и дисгармонию, что явилось художественным откликом на картину развития современного мира. Также народно-инструментальное искусство демонстрирует стремление к показу абстрактных образов-состояний: «В проекции. Шесть пьес-состояний», «Ритуалы. Пять пьес-состояний» (для малой домры и фортепиано), «Сквозь бездны снов» (для малой домры и народного оркестра) Г. Зайцева, «Серебряные сферы» для двух гитар и флейты А. Даньшовой, «Акварели» из цикла «10 этюдов» В. Войтика (для цимбал), «Слезы на листьях травы: грустная музыка для цимбал соло», «Вино из одуванчиков» для вибратона или цимбал, «Игра в бисер» для струнных и (или) гитары В. Кузнецова и др. Множатся сочинения духовной тематики: циклы «Благовещение», «Три лика», «Фресковые узоры» для цимбал Л. Шлег, сюита для цимбал, альты, саксофона, фагота, фортепиано и меццо-сопрано «Novissima verba» («Последние слова»), «Званы Святыні» для цимбал, скрипки, колоколов и фортепиано, «И аз воздам» для цимбал, скрипки, трубы, фор-

тепиано и ударных А. Безенсон, цикл для цимбал-альт и фортепиано «Відзенсы» А. Поплавского, «Прозрение» для домры с оркестром А. Безенсон и др.

Яркой чертой народно-инструментальной музыки является ее программность. Поскольку в большинстве произведения всех жанровых разновидностей опираются на фольклорный тематизм, в музыке царит жанрово-характеристическая программность, при которой народная тема (а иногда и знакомый текст песни) стимулирует восприятие слушателей и дает повод к образной конкретизации. На рубеже веков создаются циклы с сюжетной (С. Слонимский, О. Осипова, И. Минакова С. Колмановский, В. Власов и др.), словесной или поэтической программностью (А. Соколов, Е. Баев, А. Цыганков, Т. Шемет, Ю. Гонцов, Д. Полевая, Т. Чудова, Д. Калинин и др.). В белорусской музыке к программным произведениям такого рода обращались В. Войтик (сюита по сказке В. Гауфа «Холодное сердце»), Г. Ермоченков (поэма «Гусляр»), А. Безенсон (пьеса «Красная шапочка и волк» для цимбал и фортепиано, сюиты для домры с фортепиано «Дримленд», «Мир игрушек», «Бабушкин двор», «Палитра осени», «Накануне года», «Гроза»), В. Живалевский (Элегия памяти белорусского писателя С. Полуяна), Л. Шлег («Покатигорошек», «Зарисовки»), А. Клеванец (пьесы для мандолины «Чиполлино», «Осень», «Зима», «Весна») и др.

Белорусскую музыку для народных инструментов характеризуют «историческая» и «географическая» программность, обращенные к прошлому Беларуси и красоте белорусского края: Концерт для мандолины с камерным оркестром «Легенды Несвижа» (В. Савчик); «Из прошлых веков», «Собор Святой Софии» из цикла пьес для цимбал соло «Гусляр» (Г. Ермоченков); «Гоман Нёмана» для цимбал и фортепиано (А. Безенсон); «Беларусь – мая Атланціда» (В. Войтик); «Арнамент Полацкага храма» для цимбал (Д. Лыбин); «Мирский замок» (Г. Горелова); цикл «Белорусские фантазии в старинном стиле», «Павана и Гальярда минской феи Мелузины» (В. Живалевский) и др.

Оригинальным способом воплощения программности является «зашифровка» в звуковой монограмме (названии, тематизме) имени композитора или исполнителя: например, «ЛИПС-концерт» Е. Подгайца (для баяна), Пьесы с эпиграм-

мами Г. Гореловой (для балалайки), концерт «Инициалы» Т. Сергеевой (для альтовой домры, оркестра русских народных инструментов и фортепиано).

Знаковой тенденцией становится переосмысление тембровой драматургии, например, ступенчатое насыщение тембровой гаммы за счет использования различных приемов игры. Тембровые соотношения становятся одним из факторов развития музыкальной мысли, что обуславливает поиски композиторов в области нетрадиционных темброво-инструментальных сочетаний. Интересные тембровые миксты можно обнаружить у *С. Губайдулиной* (партита «Семь слов» для баяна, виолончели и камерного оркестра, трио «Silenzio» («Молчание») для баяна, скрипки и виолончели, «In croce» («На кресте») для баяна и виолончели, «Татарский танец» для баяна и двух контрабасов); *А. Кусякова* («Пять испанских картин» для баяна и флейты, Концерт для баяна, струнных, клавишных и ударных инструментов, Концерт для балалайки, струнных, арфы, фортепиано и ударных); *Э. Денисова* («Пароход плывет мимо пристани» для баяна и ударных¹¹); *С. Беринского* («Морской пейзаж» для баяна и скрипки, «Sempre maggiore!» для баяна и гобоя); *В. Власова* (Соната-экспромт для баяна и ударных инструментов); *Н. Пейко* (Концерт для балалайки и кларнета с симфоническим оркестром); *С. Слонимского* («Праздничная музыка» для балалайки, ложек и большого симфонического оркестра); *Ц. Брезгена* (Концерт для балалайки, арфы и симфонического оркестра); *М. Броннера* («Остров счастья» для балалайки, альтовой домры и струнных). Композиторы начинают создавать произведения для низких струнных народных инструментов – альтовой домры (Симфония-концерт для альтовой домры с оркестром С. Слонимского, Концерт для альтовой домры с оркестром «Pro et Contra» М. Броннера), альтовых цимбал (драматическая фантазия «Остров» для цимбал альт и народного оркестра В. Корольчука, «Відзенсы» для цимбал альт и фортепиано, Соната Е. Поплавского).

Отметим, что тембральные поиски в музыке для народных инструментов характерны для творчества белорусских композиторов: *В. Корольчука* (Концерт для баяна, виолончели и ка-

¹¹ Композитор предложил использовать «сковородофон» – набор сковородок, на котором можно сыграть все двенадцать нот хроматической гаммы.

мерного оркестра с колоколами, «Quo Verdis...» для цимбал, трубы и камерного ансамбля); *А. Безенсон* (Сюита для цимбал, альты, саксофона, фагота, фортепиано и меццо-сопрано «Novissimaverba», «Песнь сердца» для цимбал, двух скрипок, виолончели, флейты, кларнета, фагота и фортепиано, «Званы Святыні» для скрипки, ансамбля цимбал, колоколов и фортепиано, «И аз воздам» для скрипки, цимбал, трубы, фортепиано и ударных); *Г. Гореловой* («Семь элегий Ли Бо» для гитары и ударных инструментов, сюита для флейты-пикколо, скрипки и цимбал «Три фольклорных мотива», сюита для гитары, флейты и виолончели в трех частях «Скворец над домом звонаря»), *А. Гулая* (Музыкальная шутка «Tutti» для балалайки, баяна, виолончели и фортепиано, «Беларускі рэгтайм» для цимбал, ударных и смычкового оркестра), *А. Даньшовой* («Серебряные сферы» для двух гитар и флейты), *В. Кузнецова* («Смешная музыка» для хорошо темперированных бутылок и струнных), *Л. Шлег* («Песня псалтырыёна» для гобоя и цимбал, инструментальный цикл для флейты, цимбал и фортепиано в семи частях «3 песен аб сваёй старонцы»), *Е. Поплавского* («Новелла» для гитары и струнного квартета с керамическими колокольчиками), *В. Копытько* («Ноктюрн» для плохо темперированных цимбал, электрооргана и ударных), *А. Литвиновского* («Феликс» для флейты и гитары, «Рондо рыцаркары» для гобоя и гитары); *В. Савчика* («Танцы народов мира» для блок-флейты, домры и фортепиано) и др.

Преобразование интонационно-технических основ художественного мастерства исполнителей на народных инструментах сказалось на усилении зрелищности исполнительских приемов. Расширение информационного поля и воздействие массовой культуры на развитие народно-инструментального искусства способствовало актуализации артистизма как важнейшего качества исполнительской деятельности. Можно говорить о проекции на область народно-инструментального творчества жанра инструментального театра.

Репрезентация зрительного ряда достаточно широко распространена в произведениях для ансамблей и оркестров (например, *В. Курьян* «Бывайце здаровы!», «Сеанс одновременной игры», «Петушиные бои»; *В. Кузнецов* «Смешная музыка» для хорошо темперированных бутылок и струнных; *С. Кортес*

«Маски-2» для камерного оркестра и цимбал и др.). В музыке для солирующих струнных народных инструментов театрализация главным образом проявляется в персонификации тембров и использовании приемов монтажной драматургии. Например, в музыкальной ткани могут применяться средства обострения контраста – смена темпа, фактуры, ритмического рисунка, резкие громкостно-динамические перепады при отсутствии связок и переходов. В качестве примера приведем концертные пьесы для цимбал «Ой, не кукуй, зязюленька, рана» и «Стары гадзіннік» В. Курьяна.

Дополнительная литература для самостоятельного изучения

1. *Дожына, Н. І.* Ладавая разнастайнасць народнай музыкі / Н. І. Дожына // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VIII Міжнар. навук. канф. (Мінск, 25–27 крас. 2014 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2014. – С. 158–161.

2. *Немцева, О. А.* Основные тенденции развития академического репертуара для народных инструментов в XX–XXI вв. : (на примере Беларуси и России) / О. А. Немцева // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва : матэр. навук. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў (Мінск, 23 лістап. 2017 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2019. – С. 168–173.

3. *Немцева, О. А.* Программность в музыке для народных инструментов XX – начала XXI в. / О. А. Немцева // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2021. – № 3 (41). – С. 72–80.

4. *Немцева, О. А.* Стилевой плюрализм как одна из тенденций развития оригинального репертуара для народных инструментов второй половины XX–XXI вв. / О. А. Немцева // Культура. Наука. Творчество : XIII Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 75-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков (Минск, 16 мая 2019 г.) : сб. науч. ст. / Белорусский государственный университет культуры и искусств, Белорусская государственная академия музыки, Белорус-

ская государственная академия искусств. – Минск, 2019. – С. 350–354.

5. *Немцева, О. А.* Фольклоризм как направление развития оригинального репертуара для народных инструментов / О. А. Немцева // *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.* – 2021. – № 1 (39). – С. 70–79.

6. *Новик, Л.* Претворение народных традиций как источник создания самобытного репертуара / Л. Новик // *Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антрапалага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац удзельнікаў Х Міжнар. навук. канф., Мінск, 29 крас. – 1 мая 2016 г. / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў [і інш.].* – Мінск, 2016. – С. 73–74.

7. *Толкач, И. Ф.* Инструментальная тембровая палитра в творчестве композиторов Беларуси для народных музыкальных инструментов / И. Ф. Толкач // *Беларуская культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навук. канф., прысвеч. 35-годдзю БДУКМ (3 снеж. 2010 г.) : у 2 т. / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў.* – Мінск, 2011. – Т. 1. – С. 293–298.

8. *Толкач, И. Ф.* Основные тенденции развития репертуара для народных инструментов Беларуси / И. Ф. Толкач // *Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры : матэрыялы навук. канф. (Мінск, 23–24 лістап. 2011 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў.* – Мінск, 2013. – С. 397–400.

9. *Толкач, И. Ф.* Переосмысление фольклора в произведениях композиторов Беларуси для народных инструментов / И. Ф. Толкач // *Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зб. навук. прац удзельнікаў III Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 29–30 крас. 2009 г.).* – Мінск, 2009. – С. 166–167.

10. *Тоўкач, І. Ф.* Народна-інструментальная музыка кампазітараў Беларусі (1920–1990 гг.) / І. Ф. Тоўкач // *Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя : зб. навук. артыкулаў / Беларускі ўніверсітэт культуры.* – Мінск, 1999. – С. 45–52.

11. *Тоўкач, І. Ф.* Творчасць кампазітараў Беларусі ў галіне народна-інструментальнай музыкі / І. Ф. Тоўкач // *Перспектыўныя накірункі фарміравання духоўнай і мастацкай культу-*

ры студэнтаў : матэрыялы навук. канф. (22–23 крас. 1998 г.) / Беларускі ўніверсітэт культуры. – Мінск, 2000. – С. 130–132.

12. Яконюк, Н. П. Историко-культурная интерпретация жанра обработки / Н. П. Яконюк // Беларуская музыка ў лютэрку навуковых даследаванняў : матэрыялы навук. канф. «Шэсць стагоддзяў беларускай музыкі» (Нясвіж, 16 мая 2008 г.). – Нясвиж, 2008. – С. 52–62.

13. Яконюк, Н. П. Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк. – Минск, 2001. – С. 52–55 ; 151–197.

14. Яконюк, Н. П. Народно-инструментальная музыка композиторов Беларуси: период становления / Н. П. Яконюк // Беларуская музыка ў каардынатах еўрапейскага мастацтва : матэрыялы навук.-практ. канф. у межах XVI Свята мастацтваў «Музы Нясвіжа – 2011», Нясвіж, 15 мая 2011 г. – [Мінск], 2011. – С. 62–65.

Вопросы для самоконтроля

1. Каким образом происходило переосмысление фольклорных традиций в композиторской музыке для народных инструментов?

2. Какие жанры характерны для народно-инструментальной музыки?

3. В чем заключается особенность композиторской трактовки музыкальных жанров в области народно-инструментального творчества?

3.2. Музыка для баяна

1. Зарождение и академизация оригинального репертуара для баяна

В научно-теоретической литературе неоднократно подчеркивалось, что развитие элементов народно-инструментальной культуры протекает в тесной взаимосвязи и взаимообусловленности. Например, модификация инструментария влечет за собой развитие исполнительского искусства и эволюцию оригинального репертуара и т. д. Подобные суждения можно обнаружить в трудах белорусских, российских и украинских ис-

следователей. Не стало исключением и баянно-аккордеонное искусство.

Первые хроматические ручные гармоники с готовым аккомпанементом появились в середине XIX в. К концу XIX в. были сконструированы первые инструменты с мелодической (выборной) левой клавиатурой, однако широкого распространения они не получили. Это было обусловлено низким исполнительским уровнем музыкантов-любителей и стереотипным восприятием назначения гармоник как прикладных инструментов, музыка для которых не является художественно значимой. Например, М. Имханицкий подчеркивает, что «аккордион» – непосредственный предшественник современного баяна и аккордеона – изначально был задуман как прикладной инструмент для организации веселья и развлечения¹².

В начале XX в. налаживается производство клавишных и кнопочных гармоник с полным набором хроматического басо-аккордового аккомпанемента, однако репертуар вплоть до начала 20-х гг. XX в. все же состоял из простых произведений песенно-танцевального характера. Немногочисленная оригинальная музыка, т. е. созданная специально для баяна и аккордеона¹³, в основном носила прикладной характер и создавалась самими исполнителями. В СССР после 1917 г. позиции баяна значительно укрепляются, и начиная с середины 20-х гг. XX в. можно говорить о начале формирования «концертного академического искусства игры на баяне» (М. Имханицкий). В репертуар баянистов в основном входили переложения фортепианных и симфонических произведений, например, сочинения Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа, П. Чайковского и т. д. Оригинальные произведения для баяна в крупных академических жанрах до начала 50-х гг. XX в. появлялись эпизодически (например, Сюита и Концерт Ф. Климентова, Концерт Ф. Рубцова, Концерт Т. Сотникова (для выборного баяна), Первая со-

¹² Имханицкий, М. И. История баянного и аккордеонного искусства. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.

¹³ В СССР аккордеон как академический инструмент закрепляется в музыкальном искусстве лишь в 70-е гг. XX в. К этому времени относится и появление первых образцов академического репертуара, созданного специально для аккордеона. Однако по настоящее время – это скорее единичные произведения, а концертный репертуар аккордеонистов основывается преимущественно на оригинальной музыке, созданной для баяна.

ната Н. Чайкина), однако в целом в оригинальной музыке доминировали обработки народных мелодий и жанровые миниатюры.

За рубежом в первой половине XX в. оригинальный репертуар для баяна и аккордеона преимущественно развивался в сфере популярной музыки, однако появлялись и немногочисленные образцы академического плана. По свидетельству М. Имханицкого, первым камерно-академическим произведением стала сюита «Семь новых пьес» немецкого композитора Х. Германа, созданная в 1927 г.¹⁴. Этому же композитору принадлежит первый в западноевропейской музыке концерт для баяна или аккордеона (1940).

В конце 40-х – начале 50-х гг. XX в. к созданию оригинальной музыки для баяна обращаются музыканты, получившие профессиональное композиторское образование. В таких произведениях, как Концерт для баяна с оркестром русских народных инструментов Ю. Шишакова (1949), Сюита А. Холминова (1950), Концерт для баяна с симфоническим оркестром Н. Чайкина (1951), впервые в музыке для баяна были широко использованы приемы полифонического, сквозного тематического развития, а также значительно усложнена фактура, что требовало от исполнителей серьезной профессиональной подготовки. В 50–60-е гг. XX в. появляются первые произведения для баяна белорусских композиторов. Так, было создано три фантазии для баяна (Е. Глебов, Д. Лукас, Ю. Григорьев), концерт (В. Чередниченко), сюита (Г. Сурус), а также ряд инструментальных миниатюр и обработок.

Следует отметить, что до 60-х гг. XX в. активизация композиторского творчества для баяна, необходимая для равноправного вхождения инструмента в сферу концертно-академического музыкального искусства, в значительной степени сдерживалась невысокими художественно-выразительными возможностями инструмента с готовым аккомпанементом. Значительное обновление художественно-образного строя музыки для баяна приходится на 70-е гг. XX в., когда повсеместное распространение получают многотембровые готово-выборные баяны серийного производства.

¹⁴ Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. – М., 2006. – С. 221.

2. Фольклоризм как направление развития музыки для баяна

Во второй половине XX в. типичной тенденцией становится развитие баяна как народного по этническому критерию инструмента (М. Имханицкий), то есть воплощение в оригинальном репертуаре композиторского фольклоризма¹⁵. Данная тенденция представлена в нескольких вариантах: с одной стороны, это использование фольклорных тематических образцов как основы для развития музыкальной композиторской мысли, с другой – обращение к интонационным особенностям музыки какого-либо народа без прямого цитирования. Образный строй и композиторское решение произведений из этой группы может быть разнообразным. Сюда можно отнести и классические обработки композиторов старой школы И. Паницкого, А. Суркова, Н. Ризоля, В. Кузнецова, А. Шалаева, В. Мотова, драматические фантазии В. Подгорного «Ах ты душечка», «Ноченька», «Повій, вітре, на Вкраїну», «Перепелочка», Пятнадцать концертных пьес К. Мяскова, созданных на основе танцев народов СССР, и др. Отдельно стоят виртуозные концертные пьесы, фантазии, парафразы, импровизации на народные темы, например, А. Тимошенко, В. Гридина, А. Бызова, В. Новикова, В. Черникова, Е. Дербенко, А. Рашинского, Р. Суруса, Н. Сироты, П. Альхимовича, Л. Денисенко, а также виртуозные сочинения, в которых используются отдельные элементы инструментального фольклора. Например, в «Парафразе на народную тему» украинского композитора В. Власова звучат интонации народных гуцульских наигрышей.

Часто обозначенная тенденция воплощается посредством трансляции традиций фольклорного музицирования, имитации звучания жалеек, гудков, гармошек, балалайки. Таковую картину мы видим в «Русской сюите» А. Тимошенко, сюитах Е. Дербенко «Русская мозаика», «Пять лубочных картинок», народно-жанровых пьесах В. Власова «На ярмарке», «На вечёрке», «Веснянка», «Колядка». Схожим образом фольклоризм реализуется в сочинениях крупных форм русского автора Г. Шендера, который избегает прямого цитирования, используя для создания необходимой атмосферы народно-песенные лады.

¹⁵ Подробнее о фольклоризме см.: Немцева О. А. Фольклоризм как направление развития оригинального репертуара для народных инструментов // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2021. – № 1 (39). – С. 70–79.

Речь идет о «Русской сюите», сюите «Узоры луговые», «Волжских картинах» для баяна с оркестром русских народных инструментов. В. Семенов, напротив, строит свои «народные» сочинения на подлинно фольклорном материале. Так, в «Донской рапсодии» композитор использует темы старинных хоро-вых песен донских казаков, в «Болгарской сюите» – мелодии болгарских танцев «Дойчово хоро» и «Ганкино хоро», в «Старинной эстонской легенде» – тему эстонской баллады.

Начиная с 70-х гг. XX в. композиторский фольклоризм в оригинальном репертуаре для народных инструментов трансформируется, создаются сочинения, в которых опора на фольклор становится определяющим стиле- и формообразующим фактором. На этой основе формируется неofольклоризм, в котором преломляются архаичные пласты народного мелоса. Первым таким произведением для баяна можно считать пьесу русского композитора В. Золотарева «Ферапонтов монастырь. Размышление у фресок Дионисия» (1968). В данном сочинении продемонстрирован новый подход к выявлению национального русского начала, которое воплощено композитором путем передачи колокольных звонов и их драматургической функции в баянной фактуре (вступление, раздел *Meno mosso*, заключение). Схожие моменты в поисках тембровых красок можно наблюдать в произведении В. Подгорного «Из русского эпоса».

Иное претворение неofольклоризма обнаруживается в сочинениях российского композитора К. Волкова (Россия): Первая соната, Вторая соната «Опять над полем Куликовым», «Стихирь Иоанна Грозного» для баяна и виолончели. В данных произведениях композитор использует архаические музыкальные жанры (причеты, знаменные распевы) в сочетании с современными композиторскими техниками. Применение ладовых основ различных фольклорных практик в условиях циклической композиции определяет своеобразие неofольклорных сочинений украинского композитора В. Зубицкого. В «Карпатской сюите» В. Зубицкий опирается на «гуцульскую гамму» с повышенными IV и VI ступенями, характерные для данного этноса мелизматику и ритмику. В Сонате № 2 «Славянской» композитор использует характерный для мелоса западных и южных славян ладотональный комплекс с повышенной IV ступенью, который сохраняется на протяжении алеаторно-импро-

визационной разработки материала во всем цикле. В Сонате № 3 «Фатум» очевидно воссоздание национального колорита на основе ладовых основ украинской и тюркской фольклорных практик. Схожее преломление фольклорных первоисточников можно обнаружить в произведениях украинских композиторов: А. Сташевского (цикл «Древнекиевские фрески»), В. Рунчака (Сюита № 2 «Украинская»), А. Гайдено («Балканский триптих», «Вечер в горах») и др. Интересно решен цикл для баяна отечественного композитора В. Корольчука «Новелетты», в которых с использованием современного музыкального языка осуществляется разработка белорусских народных тем.

3. Циклические и программные произведения для баяна

В конце XX – начале XXI в. наблюдается жанровая трансформация баянно-акордеонной сюиты. Особенности «симфонизированной сюиты» (термин А. Сташевского) становятся «драматургическая целостность всего цикла; непосредственная связь частей; наличие динамических частей; минимизация количества частей (3–4 части); тяготение к сонатно-симфоническим принципам развертывания материала; расширение образной сферы¹⁶». В качестве примера можно привести «Сюиту-симфонию» В. Власова, Сюиту № 2 «Карпатскую» В. Зубицкого, Сюиту № 2 «Романтическую» А. Белошицкого и др. В Беларуси, несмотря на то, что композиторы неоднократно обращались к созданию для баяна и аккордеона сонат (Н. Синякова, Л. Шлег, В. Корольчук, И. Ходоско, Э. Казачков, А. Клеванец, Э. Носко, В. Грушевский), сюит (В. Войтик, Э. Носко, В. Помозов, Вл. Будник, В. Грушевский), концертов (А. Клеванец, Э. Носко, Н. Сирота, С. Хващинский, А. Мдивани), симфонизация в жанре сюиты не проявилась.

В оригинальном репертуаре для баяна распространены циклы с сюжетной и литературной программностью, в которых средства не только композиторской, но и исполнительской выразительности ориентированы на воплощение художественно-

¹⁶ Сташевський А. Тенденції розвитку жанру сюїти в українській музиці для баяна // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах : зб. стат. і доп. за мат. I та II міжнар. наук.-практ. конф. – Луганськ, 2005. – Вип. 1. – С. 92–98.

го образа¹⁷. Например, в сюите для баяна В. Власова «Пять взглядов на страну ГУЛАГ» части имеют следующие заголовки: «Зона»; «Пеший этап»; «Блатные»; «Лесоповал»; «Пахан и Шестерка», в сюите Е. Дербенко «Дети перестройки»: «В поисках дефицита», «Танго “Пугана”», «Крутой». Красочно реализована идея музыкальных иллюстраций в сюите для баяна Е. Дербенко «Золотой теленок», написанной по одноименному роману И. Ильфа и Е. Петрова.

Как справедливо отмечает В. Петров, какие бы «тексты не использовали композиторы – поэтические или прозаические, короткие или длинные, имеющие в качестве прототипа определенные литературные источники или не имеющие таковых – их наличие в виде эпиграфа или подстрочного варианта присутствия всегда служит дополнительным источником информации относительно содержания опуса¹⁸». Среди сочинений для баяна, имеющих словесную или поэтическую программу, можно вспомнить «Волжские картины» Г. Шендерева, концерт «Угличские картинки» Ю. Шишакова, «Сибирские мотивы» Н. Чайкина, «Камерную сюиту» В. Золотарева с эпиграфами из поэзии А. Блока, «Испанскую сюиту» А. Белошицкого с эпиграфами Ф. Лорки, сюиты А. Кусякова из цикла «Времена года – времена жизни» с «говорящими» названиями частей, а также большинство произведений конца XX – начала XXI в. (С. Губайдулина, Э. Денисов, С. Беринский, Е. Подгайц, М. Броннер и др.).

Иногда программность представлена в портрете-стилизации, в котором композитор раскрывает персонифицированный образ в совокупности выразительных средств (использование цитат, аллюзий, в том числе стилистических и жанровых и т. д.). В качестве примера приведем произведения В. Рунчака – четырехчастный цикл для баяна «Портреты композиторов» (И. С. Бах, Д. Шостакович, Н. Паганини, И. Стравинский), симфония для баяна, чтеца, рок-группы, видеоряда и симфонического оркестра «Страсти по Владиславу» (посвящена В. Зо-

¹⁷ Подробнее о программности см.: Немцева О. А. Программность в музыке для народных инструментов XX – начала XXI в. для народных инструментов // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2021. – № 3 (41). – С. 72–80.

¹⁸ Петров В. Эпиграф как смысловая константа инструментального опуса [Электронный ресурс] // Израиль XXI – Музыкальный журнал. – 2014. – № 45. – Режим доступа : <http://21israel-music.net/Epigraf.htm>. – Дата доступа : 30.03.2021.

лотареву); В. Зубицкого – «Россиниана» и концерт для баяна с камерным оркестром «Omaggio ad Piazzolla» (посвящен А. Пьяццолле), В. Семенова – «Посвящение» (посвящена А. Пьяццолле), А. Мдивани – концерт для баяна «Памяти В. Помозова».

В конце XX в. возрастает число произведений, программа которых тяготеет к философским вопросам бытия, религии, теме фатума (рока, неотвратимой судьбы). Например, в концерте для баяна, камерного оркестра и ударных «Фрески» В. Семенова воплощены идеи страдания (первая часть), искупления греха (вторая часть), очищения души через страдания (третья часть) и вознесения (кода). Схожая композиционная структура отличает концертный триптих В. Власова «Страшный суд», навеянный произведением И. Босха («Искушение», «Ад», «Рай»). Иногда композиторы используют цитаты духовной музыки. Так, в Третьей сонате В. Золотарева, в партите «Так говорил Заратустра» С. Беринского звучит тема *Dies irae*. Тематизм второй части Третьего концерта А. Репникова основан на напеве духовного гимна XVI в. «Святый Боже». Часто сакральная тематика раскрывается в обобщенном плане (Соната № 5 «Монолог о вечности», Соната № 6 «Витражи и клетки собора апостола Павла в Мюнстере» для баяна А. Кусякова, Трио для сопрано, баяна и фортепиано «*Miserere*» («Помилуй мя, Боже») С. Беринского, Соната № 3 «Фатум» В. Зубицкого, «Страсти по Иуде» для баяна и камерного оркестра, «Авраам и Исаак» для баяна и саксофона-сопрано М. Броннера и др.). Создается значительное количество программной эзотерической музыки, традиции которой были заложены в 24 медитациях В. Золотарева (1974). Это большинство сочинений С. Губайдулиной, произведения позднего периода творчества А. Кусякова, «От сумрака к свету» Э. Денисова, «Волны света» С. Беринского, «В лабиринтах души, или *Terra incognita*», «*Infinito*» («Бесконечно»), «В созвездии Центавра» В. Власова и др.

4. «Модерн-баян» и полистилистика как современные тенденции развития музыки для баяна

Если хроматика как средство создания звуковой палитры широко использовалась в музыке для баяна и аккордеона уже с 80-х гг. XX в., например, в сюитах из цикла «Времена года –

времена жизни» А. Кусякова, то в конце XX – начале XXI в. композиторы пробуют найти приемы исполнительского интонирования для отображения микрохроматики (Соната № 4 А. Кусякова, произведения С. Беринского, С. Губайдулиной и др.).

Одним из ярких воплощений обновленного музыкально-звукового пространства стал феномен «модерн-баяна» (определение И. Ергиева), в котором суммируются признаки модерна как широкой антитрадиционной линии в искусстве и постмодернистские тенденции последней трети XX в. Примером являются произведения для баяна российского композитора С. Губайдулиной, отдельные опусы украинских композиторов В. Зубицкого (I часть Сонаты № 1), А. Щетинского («Вместе», «Росо misterioso», Соната), Л. Самодаевой («Три откровения»), Ю. Гомельской («За тенью звука»), С. Пилютикова («Интриги») и др. Ярко новации современной музыки реализованы в произведениях для баяна, испытывающих влияния перформанса. Речь идет, например, о сочинении В. Власова «Телефонный разговор», в котором интонации беседы «на высоких тонах» передаются в звучании баяна и голоса исполнителя. Интересно построено произведение С. Беринского «Волны света», где автор предполагает музицирование двух баянистов, при этом один исполнитель находится на сцене, а второй – в концертном зале напротив него. К сожалению, в творчестве белорусских композиторов подобные сочинения появляются редко. Можно отметить лишь «Концерт для баяна, виолончели и камерного оркестра с колоколами» В. Корольчука, «Грядущий день» для баяна с симфоническим оркестром А. Безенсон.

Некоторым произведениям для баяна свойственна полистилистика с вкраплением интонаций популярной музыки. Например, в симфонии «Страсти по Владиславу» украинского композитора В. Рунчака используются пассажи и интонации джаз-рока, в произведении «Прелюдия, интерлюдия и постлюдия» белорусского автора И. Янковского органично сочетаются язык музыкального авангарда и джазовые мотивы. В результате подобного взаимодействия направлений баянно-аккордеонного искусства в оригинальном репертуаре утверждается джазово-академическая музыка, где в крупных музыкальных формах совмещается джазовая стилистика и академические композиционные принципы развития музыкального материала.

В качестве примера приведем такие сочинения, как «Ретро-сюита» В. Подгорного, «Концертные джаз-партиты» В. Зубицкого, «Фантазия-каприччио на темы Дж. Гершвина», «Концертная партита № 3», «Две импровизации в стиле джаз-ретро» А. Белошицкого, «Концерт» для аккордеона А. Сандерса, «Каприччио в джазовом стиле» А. Сташевского, «Джаз-рок-партиты» А. Шмыкова, «Джаз-рок-партита» Б. Мирончука, Соната № 2 (*Sonata quasi una...*), Соната № 3 «Прогулка по нескучному саду» А. Журбина и др. К созданию произведений подобного плана обращаются и белорусские авторы, в частности В. Глубоченко. Необходимо подчеркнуть, что особенностью его сочинений является опора на белорусский фольклор. Например, в квадро-сюите «Жанровые картинки Беларуси» автор использует темы белорусских народных песен «Саўка ды Грышка», «Ох, і сеяла Ульяніца лянок», «Касіў Ясь канюшыну», «Цячэ вада ў ярк».

В начале XXI в. композиторы начинают практиковать всевозможные сочетания народных инструментов с электроникой, видеорядом, светом, пением, разговором, движением, танцем и др. Так, произведение «Eclipse» М. Броннера написано для баяна и электронной записи, «Drei Stücke in “mauvais” Stil» («Три пьесы в дурном стиле») С. Беринского – для баяна с микрофоном, Концерт А. Миклашевского – для аккордеона и электронных клавишных, Каприс № 3 «Северное сияние» В. Семенова – для электронного баяна, концерт «Concerto grosso» А. Бызова – для электронного баяна с камерным оркестром и др.

Дополнительная литература для самостоятельного изучения

1. *Имханицкий, М. И.* История баянного и аккордеонного искусства / М. И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.

2. *Имханицкий, М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах / М. И. Имханицкий. – М., 2002. – С. 200–209 ; 242–261 ; 305–342.

3. *Немцева, О. А.* Предпосылки развития популярной музыки для баяна и аккордеона / О. А. Немцева // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2011. – № 4 (27). – С. 298–301.

4. *Немцева, О. А.* Развитие оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере популярной музыки / О. А. Немцева // Совершенствование эстетического образования в XXI веке : материалы Междунар. науч.-практ. семинара г. Минск, 22 дек. 2010 г. / Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка. – Минск, 2000. – С. 212–214.

5. *Немцева, О. А.* Тенденции развития оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере популярной музыки / О. А. Немцева // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2018. – № 1 (29). – С. 42–49.

6. *Яканюк, Н. П.* Музыка беларускіх кампазітараў для народных інструментаў 1920–1930-х гадоў : (па матэрыялах архіўных росшукаў) / Н. П. Яканюк // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя : зб. навук. арт. / Беларускі ўніверсітэт культуры. – Мінск, 1999. – С. 52–65.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите белорусских и русских композиторов, творчество которых способствовало развитию баянного исполнительства.
2. Чем отличается фольклоризм от неوفольклоризма?
3. Перечислите наиболее популярные программные произведения для баяна.
4. Охарактеризуйте феномен «модерн-баяна».

3.3. Музыка для струнных народных инструментов

1. Музыка для балалайки

Репертуар для отдельных народных инструментов начал складываться в конце XIX в. благодаря деятельности В. Андреева, традиции которого были продолжены в 1920–1940-е гг. Среди первых произведений для балалайки и домры преобладали обработки, реже это были танцевальные миниатюры (В. Андреев, В. Трояновский). С развитием сольного исполнительского мастерства необходимость создания оригинального репертуара для отдельных народных инструментов возрастает. Появляются первые произведения крупной формы: вариации, сюиты, сонаты, фантазии и т. д.

Особое внимание композиторы России уделяли балалайке. Среди наиболее значимых произведений для этого инструмента, которые стали репертуарной классикой, Концертные вариации Н. Будашкина, Концертные вариации П. Куликова, сюита Ю. Шишакова «Воронежские акварели», обработки русских народных песен А. Шалова, Соната и Рондо А. Гречанинова, Соната А. Кусякова, произведения В. Панина и др. Изменения в музыке для балалайки происходят во второй половине XX в. В России и Украине создано более сорока концертов для балалайки с симфоническим и народным оркестрами, около тридцати сюит, сонат, фантазий, концертных вариаций, написаны десятки пьес, обработок народных мелодий. Тридцать различных сочинений для балалайки появились в Германии, Швеции, Финляндии, США.

Жанр обработки получил дальнейшее развитие в творчестве авторов-исполнителей А. Шалова, А. Данилова, П. Нечепоренко, А. Панина, Е. Быкова, В. Конова, В. Городовской и др. Типичную для фольклорного музицирования форму, построенную на сопоставлении лирического и плясового начал, можно обнаружить в концертах и сонатах для балалайки, например, Ю. Шишакова, К. Мяскова, Н. Речменского, Н. Шульмана, а также виртуозных развернутых произведениях «рапсодического плана» Е. Тростянского, А. Белошицкого, В. Иванова, Г. Цигалюка, Н. Стецюна, А. Цыганкова, Н. Чайкина, Ю. Шишакова, Е. Быкова, Ю. Зарицкого, А. Репникова и др. Широко фольклорный тематизм используется в сюитах для балалайки. В качестве примера приведем такие произведения, как «Сюита на народные темы» Г. Камалдинова, «Сюита на украинские темы» Е. Кичанова, сюита «Уральские сказы» А. Курченко, «Итальянская сюита» А. Тимошенко, сюита «Воронежские акварели» Ю. Шишакова и др.

Получил в музыке для балалайки воплощение и неофольклоризм (впервые в 1974 г. в «Концерте для балалайки с оркестром народных инструментов» А. Репникова). Например, А. Рогачев в Концерте для балалайки переосмысляет отдельные архаичные интонации и ритмы русского музыкального фольклора, используя эстетику композиторского метода И. Стравинского. Самобытным воплощением неофольклорной тенденции в музыке для балалайки является четырехчастная

«Псковская сюита» К. Волкова, построенная на народнопесенном материале. Сочинение отличают свежие колористические и тембровые решения, переменность метроритмической организации, решенные посредством сонорики и пуантилизма.

Концепция ряда сочинений конца XX – начала XXI в. адресована передаче отображения внутренней борьбы человека. Это концерт для балалайки с оркестром «Преодоление» С. Левина, «Время прощать» для балалайки и камерного оркестра М. Броннера, в котором интонационная драматургия выстраивается с помощью тем-символов, пронизывающих все сочинение, его же «Остров счастья», соната для балалайки со-ло «Наваждения» В. Плотникова, пронизанная глубоким психологизмом, цикл пьес для балалайки с фортепиано «Воспоминания» А. Марчаковского. Идеи восточной философии и авторская концепция осмысления бытия отличает концерт для балалайки и оркестра «Манускрипты Эо» О. Осиповой.

Белорусские композиторы к балалайке обращаются редко. Небольшое количество произведений малых форм написано Е. Глебовым, Г. Гореловой, А. Богатыревым, Л. Шлег, В. Солтаном, В. Войтиком, Л. Гутиным, А. Даньшовой, А. Ивановым и др. Среди циклов – «Пьесы с эпиграммами», 15 детских пьес Г. Гореловой, «Зарисовки» Л. Шлег и др.

2. Музыка для домры

Домра в первой половине XX в. использовалась в основном как оркестровый инструмент, а оригинальный репертуар для солирующей домры включал немногочисленные сочинения фольклорного направления. Лишь с появлением в 1945 г. Концерта Н. Будашкина в оригинальном репертуаре отмечается усвоение классико-романтических традиций и начинается развитие домры как солирующего инструмента. Для домры было создано около 80 концертов и концертино, что значительно превышает число произведений в этом жанре, написанных для других струнных народных инструментов.

В Беларуси музыка для домры представлена скромно. В первой половине XX в. были написаны сочинения для секстета домр («Скерцо» Н. Аладова, две сюиты, ряд обработок народных песен и танцев А. Туренкова, «Рекрутская» Е. Тикоцкого, сюита Г. Самохина). В 50–60-е гг. XX в. создаются произведе-

ния для солирующей домры: сюиты Р. Бутвиловского, Д. Каминского, Р. Пукста и Н. Чуркина, фантазия на тему белорусского народного танца «Крыжачок» Е. Тикоцкого и несколько произведений Л. Абелиовича, С. Аксакова и С. Полонского. Шире представлена музыка для домры в 1970–1990-е гг.: концертные произведения Г. Ермоченкова (Скерцо, «Марш-гротеск»), Д. Каминского (Вальс, «Вечное движение», Интермеццо, Романс, Скерцо), Э. Тырманд (Сюита в стиле «ретро»), Л. Шлег (сюиты «Белорусские мотивы», «Пакацігарошак»).

В русской, белорусской и украинской традициях немногочисленные обработки народных песен и танцев первой половины XX в. подготовили превалирование в музыке для домры яркого национально-фольклорного начала, в том числе в жанрах сонаты, сюиты, концерта. Художественно-образная сфера сочинений малой формы для домры определялась тематизмом фольклорного первоисточника, где методы композиторской работы дифференцировались в зависимости от песенного или танцевального характера. Такую дифференциацию мы можем наблюдать в сочинениях Н. Будашкина, Ю. Шишакова, А. Холминова, П. Барчунова, П. Куликова, В. Городовской, В. Пожидаева, А. Шалова, Н. Олейникова, Е. Тикоцкого и др. В традиционном плане решены фантазии на народные темы современного белорусского композитора А. Безенсон («Перанясі, Божа, хмарку», «Ды й па мору сіняму», «Чы-чы, чы-чы, верабей», «Сядзіць камар на дубочку» и др.).

Иное преломление фольклорной тенденции показывают концертные обработки, концертные вариации, фантазии, в которых отсутствует глубокое драматургическое развитие, а музыкальный материал отличается внешней эффектностью, подчеркнутой концертностью и ориентирован на показ тембрально-регистровых и колористических приемов игры. В сочинениях этого круга фольклорный материал сосуществует с авторским тематизмом. В этом плане показательны концертная обработка на фольклорную еврейскую тему «Ша, штил» А. Бызова, «Интродукция и чардаш», «Голубка», «Мар дядня», «Частушки», «Перевоз Дуня держала», «Травушка-муравушка», сюита «Старогородские мотивы» А. Цыганкова.

В музыке для домры можно выделить два принципа претворения фольклора. Один из них продолжает традиции Б. Барто-

ка и И. Стравинского и базируется на использовании попевочного фольклорного тематизма, усилении «ударного» начала музыки, активном применении различных форм ритмического оstinato, расширении спектра колористических приемов игры на инструменте (например, Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов Л. Балая, финал Сонаты для домры и фортепиано А. Цыганкова). Для произведений лирического плана свойственно обострение жанрово-стилистических свойств напевов посредством внедрения хроматики, усиление интервальных отношений, применение современных композиторских техник. Использование интонаций плача, причетов, элементов обрядовых действий в характерном звучании домры приобретает яркий эмоциональный колорит (например, в пьесе А. Цыганкова «По муромской дорожке» из «Старгородской сюиты»).

Для сочинений Б. Кравченко, Л. Балая, Н. Пейко, Г. Шендерева, А. Кусякова, А. Рогачева и др. свойственным становится стилевой плюрализм, где фольклорный материал обогащается принципами серийности, сонористики, звукоизобразительности. Используются фольклорные элементы в «смешанной» синтетической форме. Например, в Концерте-симфонии для большой альтовой домры и симфонического оркестра С. Слонимского очевидно переосмысление фольклорного попевочного материала в рамках серийной техники. Примером сонорной переработки фольклорного материала в сочетании с репетитивностью и оstinato являются «Пять пьес по мотивам татарского фольклора» С. Губайдулиной. В Концерте А. Кусякова традиционный частушечный балалаечный наигрыш сопровождается необычной ритмикой, диссонирующей аккордикой и полифоническими наслоениями, стилевыми аллюзиями. Архаические модели фольклора расширяют географию – от русской традиции (В. Пожидаев. Концерт-поэма для домры с оркестром русских народных инструментов) до восточной практики (С. Губайдулина. Пять пьес для трехструнной домры по мотивам татарского фольклора, А. Ларин. Цикл «Из японских сказок» и др.).

Идейно-образный строй оригинального репертуара также претерпевает изменения. Примером программной эзотерической музыки являются «Медитации» Е. Дербенко, «Ex ipsis»

(«Из них»), «Musica trista» (Скорбная музыка) Г. Зайцева, «Лента Мёбиуса» для двух домр и фортепиано, «Заброшенный дом» А. Безенсон и др. Образы хаоса и дисгармонии запечатлены в Концерте «Pro et Contra» для альтовой домры М. Броннера, Симфонии-концерте для альтовой домры с большим симфоническим оркестром С. Слонимского, Концерте-симфонии для домры или балалайки с оркестром русских народных инструментов А. Цыганкова, Концерте-симфонии для трехструнной домры с оркестром М. Смирнова, сюите «Pro et contra in D» В. Корольчука и др.

3. Музыка для гитары и цимбал

В Беларуси оригинальный репертуар для некоторых струнных инструментов развивался неравномерно. Наиболее активно работали композиторы в области музыки для *цимбал* – национального инструмента, который издавна закрепился в культуре письменной традиции. Первые произведения для цимбал представлены обработками С. Новицкого, которые не сохранились, произведениями И. Жиновича («Белорусские танцы», «Протяжная», «Хороводная»), Д. Каминского («Белорусские напевы», «Вариации на белорусскую народную тему», «Думка», «Юмореска»), миниатюрами Н. Соколовского. Среди произведений 1950–1960-х гг., которые сохранились в репертуаре цимбалистов, Соната и 20 прелюдий Л. Абелиовича, миниатюры Е. Дегтярика («Юмореска», «Вальс», «Три фантастических танца»).

Наиболее плодотворным для цимбал стал современный период. Начиная с 1975 г. была создана цимбальная камерная литература. Она представлена блестящими, разнообразными по жанрам и стилистике произведениями В. Войтика (Соната, Сюита в классическом стиле, «Ожидание весны»), А. Друкта («Гарэзлівыя прыпеўкі»), Г. Ермоченкова (цикл пьес для цимбал соло «Гусляр»), С. Кортеса (Сюита), В. Курьяна («Кукушка», «Перезвоны»), В. Копытько (фантазия «Ноктюрны» для «плохо темперированных цимбал», «Дивертисмент», «Танец Давида»), Р. Суруса (сюита «Белорусские напевы», Фантазия на белорусские темы, Три концертные пьесы), Э. Тырманд («Поэма», сюита-поэма «Юморески», «Концертный вальс»), Л. Шлег (циклы «Благовещение», «Три лика», «Фресковые узоры»).

Музыка для *гитары* представлена обработками белорусских народных мелодий, вариациями на народные темы В. Живалевского, А. Побережного, А. Власенкова, развернутыми по форме концертными произведениями Г. Гореловой («Мирский замок»), В. Живалевского («Павана и Гальярда минской феи Мелузины»), «Элегия памяти белорусского писателя С. Полуяна», цикл «Белорусские фантазии в старинном стиле»), А. Литвиновского (Цикл в неоклассическом стиле), Т. Шемета («Повстанческая былина»). Расширяют белорусский гитарный репертуар произведения Вл. Кондрусевича, «Детская сюита» С. Плужникова, «Три новеллеты» для гитары и струнного квартета Е. Поплавского.

4. Авангардные тенденции в музыке для струнных народных инструментов

В конце XX – начале XXI в. ведущей тенденцией в развитии оригинального репертуара становится усложнение музыкального языка с использованием современных композиторских техник, которые позволили создать в музыке народных инструментов особую звуковую ауру. Появляются композиции атонального, атематического, серийного и пуантилистического плана. В балалаечном исполнительстве в конце XX – начале XXI в. хотя и в меньшей степени, чем в баянно-аккордеонном, происходит обновление исполнительских приемов. Речь идет о tremolo vibrato, огромном количестве комбинаций гитарных приемов игры, частичном внедрении в музыкальную ткань имитационной полифонии, многочисленных «спецэффектах» – ударах за подставкой, по панцирю, «свисте» при резком трении ладони о деку и др. Примером являются Концерт «Преодоление» С. Левина, Соната для балалайки и фортепиано «Похождения за...» Т. Чудовой, Соната для балалайки и фортепиано Д. Кривицкого, ряд сочинений А. Кусякова, Е. Подгайца, С. Броннера, А. Зайцева, С. Новиковой-Бородиной и др. В отечественной музыкальной культуре современные новации в музыке для балалайки пришлись на конец XX в., когда были созданы сложные по музыкальному языку Концерты для балалайки Г. Ермоченкова и Г. Гореловой.

В музыке для домры композиторы склоняются к расширению и индивидуализации состава солистов (двойные, тройные

концерты), экспериментируют с конструкцией домры – применяют смычок, сурдину, разнообразные устройства, расширяющие диапазон и усиливающие звучание инструмента (А. Пилатов, В. Корольчук и др.). Новации музыкального языка отличают крупные сочинения для домры белорусских композиторов, написанные в конце XX – начала XXI в.: концерты для домры с оркестром А. Безенсон, А. Гулая, Г. Ермоченкова, А. Клеванца, В. Малыха, В. Савчика, для «которых характерны камернизация, программность, широта образно-драматического спектра, индивидуализация жанровых и стилевых моделей: сочетание симфонизированного и виртуозно-игрового типов при опоре на трехчастный или одночастный структурные инварианты, сложность фактуры и насыщенность оригинальными приемами игры»¹⁹.

В репертуаре для белорусских цимбал также обнаруживаются опыты освоения «авангардного» звукового пространства. В качестве примера приведем такие сочинения, как Концерт для цимбал с оркестром В. Курьяна, Концерт для цимбал и симфонического оркестра В. Войтика, Концерт для цимбал С. Янковича, Сонату для цимбал соло В. Кузнецова, Концертную пьесу для цимбал и фортепиано «Вомбо» Г. Гореловой и др.

Тяготение композиторов к творческой свободе способствовало появлению произведений для струнных народных инструментов без сопровождения, что объясняется стремлением раскрыть в полной мере богатые потенциальные возможности народных инструментов и исполнителей. Так, ряд сочинений был написан для цимбал соло Г. Ермоченковым («З вякоў мінулых», «Гусляр», «Эхо забытого бала», «Собор Святой Софии», Концерт-поэма для цимбал прима и цимбал альт), В. Кузнецовым (Соната в 5 ч., Сарабанда, «Воспоминания о Штекерау», «Слезы на листьях травы», «Вино из одуванчиков»), В. Войтиком (10 этюдов для цимбал соло), В. Курьяном («Перезвоны»), А. Дорохиным («Чакона»), В. Копытько (Менуэт, «Спокойной ночи, Федерико...»), Л. Шлег (Сюиты «Времена года», «Три лика»), Л. Мурашко (Три импровизации для цимбал соло), Д. Лыбиным («Арнамент», «З зімовых вечароў

¹⁹ Полосмак А. О. Домровое искусство Беларуси в контексте межкультурных художественных связей : автореф. дис ... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2016. – С. 11.

на Палессі»). В домровом репертуаре отметим «Фолию» и «Венецианский карнавал» А. Савватеева, Сонату-каприс «Иро-диада» Г. Зайцева, Шесть концертных этюдов, Интродукцию, 6 вариаций и тему Д. Кривицкого, Пять каприсов в романтическом стиле А. Цыганкова, Этюды-каприсы для домры соло С. Федорова, Две пьесы В. Ивко, Элегию Б. Кравченко, Семь характерных пьес Б. Михеева, Концертную сюиту-вариации Т. Смирновой, «Молитву» для домры соло М. Цайгера. Для балалайки соло большое количество сочинений написано Ю. Клепаловым («Храм Василия Блаженного», Поэма «Русь», Русское скерцо и др.), А. Даниловым («Зимний путь», Токката), А. Марчаковским (Прелюдии, Скерцо), М. Цайгером («Сронила колечко», «Эх, ты, Ваня»), Д. Калинин (Moscow Beat», «Welcome to Summer», «Танец огня», «По прочтении “Парфюмера” П. Зюскинда», «Два настроения») и др.

Дополнительная литература для самостоятельного изучения

1. *Ауэрбах, Л.* Музыка для цимбал / Л. Ауэрбах // Музыкальная культура Белорусской ССР / сост. Т. Щербакова. – М., 1977. – С. 129–149.

2. *Волынец, Е. Н.* Драматическая фантазия «Остров» для цимбал альт с белорусским оркестром народных инструментов В. Корольчука: образно-содержательная выразительность оркестровки / Е. Н. Волынец // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2010. – № 1 (13). – С. 67–74.

3. *Имханицкий, М.* История исполнительства на русских народных инструментах / М. Имханицкий. – М., 2002. – С. 200–209 ; 242–261 ; 305–342.

4. *Лазутская, Н. Ф.* Концерт для балалайки с оркестром Г. Ермоченкова: к вопросу об исполнительской интерпретации / Н. Ф. Лазутская // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / Белорусский государственный университет культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2013. – Вып. 7. – С. 153–158.

5. *Мицуль, М.* Проблемы формирования национального репертуара цимбалиста / М. Мицуль // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: межвед. сб. / редкол. Н. Заренок (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 1985. – Вып. 4. – С. 55–59.

6. *Немцева, О. А.* Инструментальный театр В. Курьяна : (на примере сочинений для цимбал) / О. А. Немцева // Культура.

Наука. Творчество = Культура. Навука. Творчасць = Culture. Science. Arts : сб. науч. ст. : XI Междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 4 мая 2017 г.) / Белорусский государственный университет культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2017. – [Вып. 11]. – С. 399–403.

7. *Толкач, И. Ф.* Тембровая палитра и тембровый колорит в произведениях белорусских композиторов для цимбал (на примере цикла «Три лика» Л. Шлег) / И. Ф. Толкач // *Культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навук. канф. (25–26 лістап. 2009 г.)* / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2010. – С. 107–111.

8. *Яканюк, Н. П.* Музыка беларускіх кампазітараў для народных інструментаў 1920–1930-х гадоў : (па матэрыялах архіўных росшукаў) / Н. П. Яканюк // *Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя : зб. навук. арт.* / Беларускі ўніверсітэт культуры. – Мінск, 1999. – С. 52–65.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите белорусских и русских композиторов, творчество которых способствовало развитию музыки для струнных народных инструментов.

2. Какие произведения, написанные композиторами России для струнных народных инструментов, входят в учебный и концертный репертуар белорусских исполнителей?

3. Какие авангардные тенденции были усвоены в оригинальном репертуаре для струнных народных инструментов?

3.4. Жанр концерта в народно-инструментальной музыке

Освоение композиторами жанра инструментального концерта стимулировалось успехами солистов, исполнителей на народных инструментах. Уже в 1930–1950-е гг. в России появляются первые произведения этого жанра: концерты для баяна Ф. Рубцова (1937), Ю. Шишакова (1949) и Н. Чайкина (1950); балалайки С. Василенко (1929) и Ю. Шишакова (1953); домры Н. Будашкина (1945); гитары Б. Асафьева (1939). Эти произведения стали художественным образцом для белорусских композиторов.

В концертах для народных инструментов особенно ярко проявила себя такая тенденция развития оригинального репертуара, как симфонизация. Очевидно, что со времени появления первого сочинения в этом жанре, народно-инструментальный концерт нуждался в обновлении принципов организации фактуры и тематизма, а также требовал переосмысления роли солирующего народного инструмента в музыкальной ткани. Так, *баянный концерт*, согласно исследованиям А. Лебедева, в XX в. развивался по двум направлениям. Первое опиралось на традиции композиторов «Могучей кучки»: передачу народности и национальной самобытности, что воплощалось в использовании фольклорного тематизма или отдельных интонаций, картинности художественно-образной сферы, эпичности, орнаментальности тематического развития и жанровости (Ф. Климентов, Ф. Рубцов, Ю. Шишаков). Второе направление сформировалось во второй половине XX в. и тяготело к сквозному симфонизированному типу развития, часто с доминированием оркестровой функции. Первыми примерами проявления тенденции симфонизации оригинального репертуара в жанре концерта можно считать Концерт № 1 для баяна с симфоническим оркестром Н. Чайкина (1951) и Концерт № 1 К. Мяскова (1961). В дальнейшем эта линия была продолжена во второй половине XX – начале XXI в. в творчестве русских и украинских композиторов С. Беринского, Е. Подгайца, А. Кусякова, В. Семенова, А. Репникова, А. Рыбникова, И. Шамо и др.

Стремление объединить симфоническую образность и сольный инструментализм сподвигло композиторов к созданию симфоний для баяна, что явилось «проявлением естественного желания наполнить симфонию сольной персональностью, в буквальном смысле “вдохнуть” в традиционную симфонию новую, необычную фонику²⁰». Одним из первых таких сочинений стала Симфониетта для двух баянов и симфонического оркестра К. Волкова, написанная в 1965 г. В 70-е гг. XX в. были созданы две Концертные симфонии для баяна с симфоническим оркестром В. Золотарева (1972, 1974), в 90-е гг. XX в. Симфония № 3 «И небо скрылось....» для баяна и большого

²⁰ Лебедев А. Е. Жанр концертной симфонии в современной музыке для баяна // Вестн. Челябин. гос. акад. культуры и искусств. – 2013. – № 1 (33). – С. 115.

симфонического оркестра С. Беринского (1994) и Концертная симфония для баяна соло А. Холминова (1998).

В творчестве белорусских композиторов жанр концерта для баяна представлен не очень широко. Созданные в 1980-е гг. (а именно в это время белорусская исполнительская баянная школа достигла успехов на международном уровне) концерты, несмотря на интересный материал и профессионализм авторов, так и не стали репертуарными. Среди них концерты А. Клеваница (1985), Э. Носко (1988), Н. Сироты (1980), С. Хващинского (1986). Целостностью, необычностью образов, неординарностью композиторского замысла отличается концерт «Памяти В. Помозова» А. Мдивани (1985) и Концерт для баяна, виолончели и камерного оркестра с колоколами В. Корольчука (1998).

Первые опыты симфонизации музыки для белорусских цимбал можно заметить достаточно рано. Как и в оригинальном репертуаре для других струнных народных инструментов, эволюция принципов музыкального письма была связана с появлением жанра *концерта для цимбал с оркестром* в первой половине XX в., что стало ответом композиторов на насущную потребность в новом репертуаре. Первым белорусским народно-инструментальным концертом стал Концерт для цимбал Д. Каминского (1947), который был написан под воздействием Концерта для домры Н. Будашкина. Это произведение, в котором композитор опирался на белорусский фольклорный тематизм, стало значительным явлением в истории белорусской музыки. В 1948 г. композитором был написан Концерт для двух цимбал с симфоническим оркестром – масштабное произведение с разнообразной фактурой, полное интересных находок. В 1950-е гг. расширению выразительных и виртуозных возможностей цимбал содействовали Концертино Е. Глебова (1957) и Концерт для двух цимбал И. Ронькина (1960).

Значительную художественную ценность представляют три концерта для цимбал Д. Смольского (1961, 1974, 1983). В решении творческого замысла композитору помогают глубокое знание технических возможностей и тембровой палитры цимбал и белорусского народного оркестра. Сложная в техническом отношении партия солиста, которая насыщена двойными нотами, виртуозными пассажами, триолями в быстром темпе, трелями, разнообразными исполнительскими приемами, под-

чинена основной художественной идее. Прочно утвердились в репертуаре цимбалистов Первый концерт, который напоминает триаду «молодежных» концертов Д. Кабалевского, и Второй концерт, посвященный памяти знаменитого цимбалиста И. Живовича. Это произведение по праву заняло почетное место в репертуаре цимбалистов разных стран.

Традицию продолжают О. Янченко в одночастном, сложном по музыкальному языку Концерте для цимбал (1965), К. Тесак (1976 и 1984), А. Клеванец (1979), В. Кузнецов (1984), А. Ращинский (1986). Среди наиболее интересных и репертуарных цимбальных концертов – авангардный Концерт В. Курьяна (1989), который явился ярким отражением новаторского стиля композитора. В этом масштабном лирико-драматическом произведении В. Курьян использует метроритмические, сонорные и фактурные эффекты, экспериментирует с исполнительскими приемами, расширяет тембро-акустические возможности цимбал, что позволяет выделить новые выразительные краски в партии солиста.

В XXI в. процессы симфонизации репертуара для цимбал продолжают протекать в достаточной степени активно, однако на «наднациональной» основе. Среди сочинений этого периода «Маски-2» для камерного оркестра и цимбал С. Кортеса, Концерт для цимбал и симфонического оркестра в 3 частях В. Войтика, Драматическая фантазия «Остров» для цимбал альти с белорусским оркестром народных инструментов В. Корольчука и др.

Уступают по количеству созданные композиторами Беларуси концерты для других *струнных инструментов*. Так, по три концерта написано для домры и балалайки. В концерте А. Клеванца домра трактуется как многогранный в образных отношениях, полнозвучный инструмент, для которого нет технических, фактурных, динамических препятствий. Для этого произведения, которое представляет собой синтез фольклорных и джазовых традиций, свойственны виртуозный блеск, эмоциональная напряженность, использование приемов современной композиторской техники.

В отличие от масштабных концертов А. Клеванца (1978 и 1991), Концерт для домры Г. Ермоченкова компактный и лаконичный по структуре. В произведении раскрыто лирическое амплуа композитора, его стремление к философскому размыш-

лению, возвышенной патетике. Партия солиста несет основную смысловую нагрузку, поэтому композитор уделяет много внимания разнообразию приемов, которые позволяют расширить технические, колористические и выразительные свойства инструмента.

Эмоционально насыщенным и экспериментальным по художественному замыслу является Концерт Г. Ермоченкова для балалайки, посвященный памяти замечательного отечественного музыканта, солиста-балалаечника Н. Прошко. Современный по стилистике, сложный по музыкальному языку, насыщенный пафосом драматизма, этот концерт занял достойное место в репертуаре современных исполнителей, как и концерт Г. Гореловой (1991), отмеченный оригинальностью творческого стиля автора.

В балалаечных концертах, созданных русскими композиторами, симфонизация жанра проявляется через сочетание балалайки с симфоническим оркестром (К. Мясков, С. Василенко, Н. Шульман, Э. Тубин и др.). Ярko данная тенденция прослеживается в двух сочинениях: Концерте-симфонии Ю. Гонцова и Концерте-симфонии для балалайки с оркестром А. Цыганкова, многочастная структура которых отклоняется от традиционной концертной модели.

Симфонизация домровой музыки произошла под влиянием творческих принципов И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича и была связана с интересом к *домровому концерту* композиторов, которые имели значительный опыт в области создания симфонической музыки (Н. Пейко, В. Пожидаев и др.). Симфонизация домровых концертов обеспечила внедрение в их художественно-образный строй конфликтной драматургии, сквозного развития, которые обусловили целостность музыкальной формы. Как отмечает Е. Волчков, «в “новом” концерте увеличивается степень контрастности тем; краткие, интонационно выпуклые тематические образования нередко получают характер лейтмотивов; заложенный в произведении конфликт реализуется в протяженной разработке, на новом уровне “освещается” в репризе, в финалах сонатно-симфонического цикла»²¹.

²¹ Волчков Е. А. Симфонизация жанра концерта для трехструнной домры: на материале сочинений 1980-х годов // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. – 2010. – № 5 (37). – С. 252.

Отметим, что симфонизация в концертах для домры находит различные пути преломления. Так, музыкальная форма Концерта В. Пожидаева приближается к симфонической поэме с использованием приема вариантного развития в разработке. В Концерте И. Тамарина процессы симфонизации обеспечиваются взаимопроникновением и преобразованием контрастных музыкальных образов. Примером монологического симфонизма, отсылающего к Д. Шостаковичу, является Концерт Б. Кравченко, а также «Поэма памяти Д. Шостаковича» А. Цыганкова. В концерте Н. Пейко симфонизация жанра сочетается с неофольклоризмом и элементами серийной техники.

Несколько позже, чем в музыке для баяна и балалайки, в репертуаре домристов появляются концертные симфонии для домры и оркестра: Концертная симфония для домры и оркестра русских народных инструментов в 3-х частях В. Пожидаева, Симфония-концерт для альтовой домры с большим симфоническим оркестром С. Слонимского, Концерт-симфония для домры и русского народного оркестра «Pardes rimonim» («Гранатовый сад») Г. Зайцева, Концерт-симфония для домры или балалайки с оркестром русских народных инструментов А. Цыганкова. Интересно воплощение данной тенденции в одностанном Концерте-симфонии для трехструнной домры с оркестром М. Смирнова, в котором композитор использует сквозное музыкальное развитие жанра причета в полной сонатной форме.

Значимое место в оригинальном репертуаре занимают сочинения, в которых синтезируются черты классического концерта и романтических музыкальных форм. В качестве примера приведем Концерт-поэму для баяна А. Репникова, концерты-поэмы для домры В. Пожидаева, С. Стразова, В. Бикташева, А. Рогачева, Концерт-фантазию для балалайки с оркестром В. Бикташева, Концерт-фантазию для домры Е. Стецюк, Концерт-рапсодию для солирующей домры и 16 малых домр С. Новиковой-Бородиной и др. Особый интерес представляют концерты-мемориалы или концерты-монологи лирико-философского характера, традиция которых была заложена в белорусской музыкальной культуре: Концерт для баяна «Памяти Помозова» А. Мдивани, Концерт-поэма А. Рогачева для альтовой домры «Философия одиночества», Концерт-монолог для балалайки и оркестра Е. Дербенко и др.

Жанр белорусского народно-инструментального концерта начал формироваться позже, чем в России, однако композиторы Беларуси не только дополнили репертуар исполнителей-народников оригинальными высокохудожественными произведениями крупной формы, но и внесли вклад в мировую народно-инструментальную культуру. Исполнение концертов предполагает идеальную техническую оснащенность, наличие высокой исполнительской культуры, широкого стилевого кругозора и аналитического мышления. Иногда развитие концертного жанра опережало возможности исполнителей, поэтому музыка двигала вперед исполнительское мастерство.

Дополнительная литература для самостоятельного изучения

1. *Лазутская, Н. Ф.* Концерт для балалайки с оркестром Г. Ермоченкова: к вопросу об исполнительской интерпретации / Н. Ф. Лазутская // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / Белорусский государственный университет культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2013. – Вып. 7. – С. 153–158.

2. *Таирова, Л. С.* Жанр концерта в белорусском домровом исполнительстве / Л. С. Таирова // Народно-инструментальное исполнительство Беларуси : вопросы теории, истории и методики : учеб. пособие / Белорусский государственный институт проблем культуры. – Минск, 2004. – С. 45–60.

3. *Щербо, Т.* О претворении национальных традиций в концертных жанрах музыки для цимбал / Т. Щербо // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : межвед. сб. / редкол. Н. Заренок (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 1984. – Вып. 3. – С. 42–46.

4. *Яканюк, Н. П.* Музыка беларускіх кампазітараў для народных інструментаў 1920–1930-х гадоў : (па матэрыялах архіўных росшукаў) / Н. П. Яканюк // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя : зб. навук. арт. / Беларускі ўніверсітэт культуры. – Мінск, 1999. – С. 52–65.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Что такое симфонизация музыки для народных инструментов?

2. Перечислите концерты белорусских композиторов для народных инструментов.

3. В каких сочинениях для народных инструментов синтезируются черты классического концерта и романтических музыкальных форм?

3.5. Музыка для оркестра народных инструментов

1. Музыка для оркестра русских народных инструментов

Классикой русской оркестровой литературы стали произведения В. Андреева: вальсы «Фавн», «Бабочка», «Воспоминание о Вене», «Искорка», Полонез №1, Мазурка №3 и другие, которым присуща особая жизнерадостность и лиричность. Органическое сочетание фольклорных традиций и высокого академизма характерно для обработок Н. Фомина («У ворот, ворот», «Эх, да уж вы, ночи»), Ф. Нимана («Уж ты сад», «Солнце скрылось за горой»).

Дальнейшее освоение оркестра наблюдается в произведениях А. Пащенко, который стремится с помощью необычных красок русского оркестра сделать зарисовки повседневной жизни («Улица веселая»). Иную задачу ставил перед собой С. Василенко в «Итальянской симфонии», в которой средствами русского оркестра смог передать колорит звучания итальянских мандолин, праздничность солнечной Италии.

1950–1960-е гг. – период сочетания приемов и методов симфонической инструментовки с уже найденными приемами письма для русского оркестра русских народных инструментов. Здесь нужно отметить, прежде всего, творчество таких композиторов, как Н. Будашкин, произведения которого – «Русская увертюра», «Русская фантазия», Вторая рапсодия, «Сказ о Байкале», на долгие годы закрепились в репертуаре профессиональных и самодеятельных коллективов. Не меньшую популярность получили в те годы Фантазия на тему русской народной песни «Липа вековая» П. Куликова, Первая и Вторая сюита, «Думка» А. Холминова. Тонкие акварельные краски русских инструментов раскрыл в поэтической сюите «Сказы» Р. Фрид.

1970–2000 гг. – время значительных художественных находок. По-новому проявилось народно-национальное фольклорное начало в творчестве Ю. Зарицкого (сюита «Ивановские

ситцы», «Славянские танцы»). Разнообразием тембровых красок впечатляют произведения Б. Кравченко (из сюиты «Псковские зарисовки», «Картинки детства», «Русские кружева»). Новизна творческого эксперимента характерна для творчества Л. Балая (сюита «Деревенский альбом», «Русская симфония»). Колоритной, красочной инструментовкой, четким мелосом отличаются произведения В. Городовской, музыка которой привлекает многих сторонников народно-инструментального творчества (Фантазия на русские темы «Не слышно шума городского», произведения «Русская зима», «Русский вальс» и др.). Сферу поэтизированной фантастической образности вслед за Р. Фридом продолжает разрабатывать В. Бояшов в сюитах «Конек-горбунок» и «Северные пейзажи».

Таким образом, за сто лет для русского оркестра был создан широкий репертуар. Были освоены богатые потенциальные возможности оркестра, найдены приемы и методы инструментовки, которые в наибольшей степени соответствовали сути народных инструментов, обозначился круг композиторов, творчество которых стало художественным открытием и позволило вписать новую страницу в историю русской музыкальной культуры.

2. Творчество белорусских композиторов для белорусского народного оркестра (1930–1970-е гг.)

Поиски композиторов России в области выявления и осмысления художественных возможностей национального оркестра стали примером для белорусских композиторов.

В начале XX в. Д. Захаром были написаны обработки белорусских народных песен для русского оркестра народных инструментов («Ой, не кукуй, зязюленька», «Ой, летели гуси», «Лявониха»), которые после создания белорусского оркестра он адаптировал для нового состава. Среди первых произведений для белорусского оркестра – Рондо на белорусские темы Н. Аладова, «Татарская фантазия» А. Иванова, миниатюры Н. Соколовского, Т. Шнейдермана, И. Любана. Единственное программное произведение этого периода – зарисовки «На ярмарке. Музыкальные картинки из прошлого Беларуси» С. Полонского, которые по замыслу и форме похожи на известные «Картинки с выставки» М. Мусоргского, а также произведение А. Пащенко «Улица веселая».

Обработки белорусского музыкального фольклора А. Туренкова («Купалинка», «Перапёлачка», «Лявониха»), Е. Тикоцкого («Полька-Кукулька», «Шестак», «Крыжачок»), П. Подковырова («Юрочка», «А в поле нивка», «Антон молоденький»), которые появились в 1930–1940-е гг., напоминают аналогичные произведения композиторов России (В. Андреева, М. Фомина). Народная тема звучит на фоне сопровождения цимбальной группы, фактура которой имитирует гитарные переборы или аккомпанемент, схожий с наигрышем гармоники. Фактически, это оркестровые фактурно-тембровые вариации, начало которым было положено в творчестве М. Глинки.

Методы и приемы письма для белорусского оркестра народных инструментов оформляются преимущественно в 1950–1960-е гг., когда композиторы активно начинают работать в области народно-оркестровой музыки. Среди композиторов, заложивших основы оркестрового стиля, необходимо назвать Д. Каминского, произведения которого раскрывают богатые динамичные, четкие, красочные возможности национального оркестра. Наиболее интересные и значительные по художественным находкам сюиты «Белорусские сказки», «Белорусская танцевальная»; увертюры «Белорусская», «Приветственная», «Увертюра-фантазия»; «Белорусская колхозная рапсодия», «Белорусская думка» и др. К сожалению, ни одной партитуры Д. Каминского не сохранилось, но можно с уверенностью говорить, что он был первопроходцем в раскрытии фактурных, тембровых, регистровых свойств отдельных инструментов и групп оркестра.

Множеством колористических находок пополняется белорусская народно-оркестровая музыка благодаря программным сюитам А. Богатырева («Колхозная сюита»), В. Оловникова («На Полесье»), Е. Глебова («Детская сюита»). Развитию инструментовки для белорусского оркестра содействуют произведения крупной формы: программные увертюры Н. Аладова («Заря взошла»), Е. Глебова («Праздничная увертюра»), Е. Дегтярика (Увертюра-скерцо), «Молодежная рапсодия» И. Ронькина, Двенадцать вариаций на тему белорусской народной песни «Ах ты, дуб'я, ты, бяроза» Е. Тикоцкого. Сюда же относится симфониетта Н. Чуркина «Белорусские картинки» в инструментовке автора, его же четыре оркестровые сюи-

ты и многочисленные миниатюры («Голубец», полька «Партизанка», вальс «Перепелочка»).

В произведениях перечисленных выше композиторов постепенно складывается точная, национально-основательная система определенных идейно-эстетических концепций, образов и оркестровых средств их воплощения. По мере обнаружения тех или иных приемов и методов оркестровой техники, они становятся общим достоянием всех композиторов, что ведет к определенной унификации, стандартизации оркестрового стиля. Так постепенно закрепляются принципы и приемы инструментовки, которые обеспечивают качественное звучание и соответствуют возможностям народного оркестра.

3. Достижения композиторов Беларуси в области народно-оркестровой музыки в 1980–2000-е гг.

1980–90-е гг. являются революционными для народно-оркестрового творчества отечественных композиторов. Так же, как и в России, в эти годы происходит смена поколений белорусской композиторской школы. Приходят молодые авторы, которые обладают современной композиторской техникой. Они обращаются к новым сферам образности и, опираясь на заложенные традиции, экспериментируют, ищут новые оригинальные пути в пространстве народно-оркестровой музыки.

Обогащение тембровой палитры белорусского оркестра идет в эти годы, с одной стороны, за счет введения в его состав новых инструментов (особенно группы ударных), с другой – разработки внутренних его ресурсов.

Так, Е. Глебов, А. Мдивани, Д. Смольский вводят приемы игры (например, *Col legno*, удары по деке, сурдина и др.), которые ранее использовались только в сольной исполнительской практике, расширяют границы выразительности, эффективно применяют отдельные тембры и тембровые микстовые сочетания. Композиторы «этнографического направления» (В. Помозов, А. Рацинский) стремятся воссоздать национально-характерные тембровые созвучия, типичные для белорусской инструментальной ансамблевой традиции.

В последней четверти XX в. предпринимаются попытки экспрессивной трактовки народных инструментов, вызванные стремлением композиторов выразить в произведениях для

народного оркестра сложный мир человеческих чувств и интимных переживаний. В таких произведениях, как «Драмасюита» К. Тесакова, «Элегия» Д. Смольского, музыкально-драматическая поэма «Сымон-музыка» В. Иванова инструментализм приближается к вокальности. Такое «очеловечивание» инструментализма свидетельствует о постепенном освоении белорусской народно-оркестровой музыкой нового для нее эмоционально-психологического направления.

Нововведения наблюдаются в области организации оркестровой ткани. В отдельных произведениях композиторы ориентируются уже не на гомофонный тип фактуры, который был характерен для произведений предыдущих периодов, а опираются на принципы линейной организации фактуры. Иногда используется принцип бурдонного многоголосия, который преобладает в инструментальном фольклоре белорусов.

Отличительной чертой народно-оркестрового творчества становится индивидуализация авторских оркестровых почерков. Так, для В. Иванова характерно использование чистых красок инструментов, которые часто трактуются как лирические герои. В произведениях композитора можно услышать продолжительные сольные эпизоды видовых дудок (альт, бас). Особая лирическая направленность творчества, поэмность наблюдаются в таких его произведениях, как Концерт-поэма для оркестра, «Песня дубрав», фрески-картины «Земля отцов», «Сымон-музыка», «Солдатское поле», «Настрой».

Декоративность и красочность оркестрового письма у А. Мдивани достигается благодаря «чистым» краскам отдельных инструментов и их групповым, регистровым, артикуляционным оттенкам, но главное – мозаичному принципу организации фактуры. Композитор смело вводит в партитуры новые исполнительские приемы, впервые поручает сольные эпизоды группе цимбал альт. Несмотря на сложную ритмическую и фактурную организацию, новизну музыкального языка, его произведения закрепились в репертуаре лучших коллективов республики. Стали классикой белорусской народно-оркестровой литературы концертино «Народные игры», поэмы «Юрочка» и «Крыжачок», обработки «Бульба», «Саўка ды Грышка». За симфонию № 5 («Память земли») А. Мдивани была присуждена Государственная премия Республики Беларусь.

Солнечный, жизнерадостный, немного наивный колорит народного мировосприятия, свежий тематизм входят в народно-оркестровую музыку благодаря произведениям В. Помозова – сюите-шутке «Деревенские музыканты» и сюите «Батлейка». Композитор оркестровыми средствами стремится передать красоту национально-характерного звукоидеала белорусской ансамблевой традиции, для чего вводит в оркестр группу скрипок, гармоники разных строев, имитирует принцип ансамблевого построения музыкальной ткани. Это открытие для инструментальной традиционной музыки белорусов.

На рубеже XX–XXI вв. все перечисленные новации развиваются композиторами молодого поколения. Так, особая лиричность и эмоциональность, отличающая творчество В. Иванова, нашла продолжение в музыке Г. Ермоченкова (фреска «В венок Ефросиньи Полоцкой», поэма «Пад крылом жураўліным»). Стремление к смелому эксперименту, тембровой красочности, характерное для А. Мдивани, становится типичной чертой народно-оркестровых произведений В. Кузнецова («Из рога всего много», «Жалейка»). Этнографическое направление развивается в творчестве А. Ращинского (сюита «Рождественские игрища»).

Таким образом, за неполные восемьдесят лет отечественные композиторы достигли значительных успехов в области народно-оркестрового творчества. Для многих произведений характерна высокая степень художественной зрелости, органично сочетаются национально особенное и общезначимое. Художественный опыт, накопленный композиторами Беларуси, имеет интернациональное значение и может быть использован музыкантами других стран.

Дополнительная литература для самостоятельного изучения

1. *Вольнец, Е. Н.* Музыка для оркестров народных инструментов Беларуси: современное состояние оригинального репертуара / Е. Н. Вольнец // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры : матэрыялы навук. канф. (Мінск, 23–24 лістап. 2011 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2013. – С. 109–113.

2. *Вольнец, Е. Н.* Переосмысление фольклора в современной белорусской музыке для оркестров народных инструментов /

Е. Н. Волынец // Культура Беларусі і сусвет: агульнае і асаблівае : матэрыялы Міжнар. навук. канф. (13–14 лістап. 2008 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2010. – С. 206–211.

3. *Волынец, Е. Н.* Художественное воплощение колокольного звучания в творчестве Г. А. Ермоченкова / Е. Н. Волынец // Беларуская культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навук. канф., прысвеч. 35-годдзю БДУКМ (3 снеж. 2010 г.) : у 2 т. / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2011. – Т. 1. – С. 236–240.

4. *Воробьева, Т.* Об особенностях музыки для оркестра белорусских народных инструментов (1970–1980-е годы) / Т. Воробьева // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : межвед. сб. / редкол. Н. Заренок (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 1990. – Вып. 9. – С. 44–50.

5. *Ермоченков, Г.* Фольклорные элементы в музыке для оркестра белорусских народных инструментов / Г. Ермоченков // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : межвед. сб. / редкол. Н. Заренок (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 1990. – Вып. 9. – С. 40–44.

6. *Имханицкий, М.* История исполнительства на русских народных инструментах / М. Имханицкий. – М., 2002. – С. 160–167; 288–304.

7. *Толкач, И. Ф.* Тембровая палитра и тембровый колорит в произведении Г. Ермоченкова «Собор Святой Софии» / И. Ф. Толкач // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VI Міжнар. навук.-практыч. канф. (Мінск, 27–29 крас. 2012 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2012. – С. 217–219.

8. *Щербакова, Т.* Произведения для оркестра народных инструментов / Т. Щербакова // История белорусской музыки : учеб. пособие / под ред. Г. Глущенко. – М., 1976. – С. 232–234.

9. *Яконюк, Н.* Жанровая эволюция белорусской народно-оркестровой музыки / Н. Яконюк // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Минск, 1986. – Вып. 5. – С. 42–46.

10. *Яконюк, Н. П.* Музыка для народных инструментов / Н. П. Яконюк // Белорусская музыка второй половины XX века :

учеб. пособие / сост. К. И. Степанцевич ; под ред. Г. С. Глущенко, К. И. Степанцевич. – Минск, 2009. – С. 404–427.

11. Яконюк, Н. Произведения для оркестра народных инструментов / Н. Яконюк // Белорусская музыка 1960 – 1980-х годов : пособие для учителя / под ред. проф. Г. Глущенко. – Минск, 1997. – С. 225–264.

12. Яконюк, Н. П. Цимбалы в народно-оркестровой музыке белорусских композиторов / Н. П. Яконюк // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : респ. межвед. сб. / Минский институт культуры [и др.]. – Минск, 1987. – Вып. 6. – С. 25–29.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите произведения для оркестра русских народных инструментов конца XIX в., 1950–1960-х гг., современного периода.

2. Какие белорусские композиторы активно работали в области народно-оркестровой музыки в 1930–1960-е гг.?

3. Что нового привнесли в народно-оркестровую музыку В. Иванов, А. Мдивани, В. Помозов? Кто из современных композиторов продолжает их творческие эксперименты?

Глава 4

ФОРМИРОВАНИЕ АКАДЕМИЧЕСКОЙ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ В БЕЛАРУСИ

4.1. Цимбальная исполнительская академическая школа

1. Начало становления цимбальной академической традиции

Как уже отмечалось ранее, в эволюции музыкальных инструментов задействованы три фактора: инструмент, музыка, которая на нем исполняется, и исполнительство. Совершенствование инструмента всегда является прямым результатом музыкального творчества. В свою очередь, более развитая исполнительская техника создает условия для дальнейшего движения музыкального творчества и, с течением времени, требует совершенствования конструкции инструмента. Проявление этого теоретического положения в практике рассмотрим на примере становления и развития белорусской цимбальной школы.

Белорусские цимбалы аутентичной конструкции представляют собой инструмент альтовой тесситуры, с диапазоном в 1,5 октавы, преимущественно с диатоническим звукорядом (иногда с небольшими отрезками хроматического), на котором играют довольно длинными (18–22 см.) палочками-крючками, изготовленными из жесткого дерева. Поскольку цимбалы в Беларуси – ансамблевый инструмент (за исключением Дзержинского и Пуховичского районов Минской области), репертуар народных цимбалистов был ограничен обрядовой и танцевальной музыкой. Именно с такого инструмента начинается история белорусской академической цимбальной школы.

В начале 1920-х гг. в БДТ-1 в музыкальном оформлении спектаклей национальной тематики принимали участие два молодых цимбалиста из семей потомственных деревенских музыкантов – восемнадцатилетний Станислав Новицкий и пятнадцатилетний Иосиф Жинович. Талантливых музыкантов заметила художественная общественность, и их начали приглашать для участия в многочисленных концертах. Как представители традиционной народной культуры С. Новицкий и И. Жинович начали выезжать в Москву с БДТ-1, белорусскими художниками, писателями. Постепенно цимбалы завоевали внимание отечественных и русских профессиональных музыкантов, и была высказана мысль о необходимости развития этого инструмента в направлении андреевских традиций.

Появление цимбал на концертной эстраде требовало коренного изменения репертуара. Кроме традиционных наигрышей, типичных для фольклорной исполнительской традиции, цимбалисты исполняли революционные и современные лирические песни, осваивали популярные произведения мировой музыкальной классики (такие, например, как «Менуэт» Боккери-ни). Расширение репертуара требовало, с одной стороны, изменения конструкции инструмента (хроматизации звукоряда, расширения диапазона и т. д.), с другой – новых исполнительских средств выразительности.

Цимбалисты начали обшивать палочки с одной стороны кожей, что позволяло использовать вместе с жестким по звучанию ударом деревянной стороной (традиционный прием деревенских музыкантов) еще и удар обшитой стороной, который давал более мягкий, нежный звук. По мере усвоения лирической сферы образности, которая не типична для народной аутентичной практики, цимбалисты все чаще прибегали к приему тремоло, который позволил достичь кантилены на ударном по своей природе инструменте. Использование тремоло дало возможность добиться тонкой филировки звука. Богатая и разнообразная нюансировка, которая также не встречается в деревенской традиции, обеспечила выразительность исполнения, гибкость фразировки и придала кантилене вдохновенность.

1920-е гг. были для белорусских цимбал и исполнительства на них революционными. В Минском музыкальном техникуме специально для С. Новицкого и И. Жиновича было организо-

вано обучение на цимбалах новой конструкции. Поскольку специалистов по этому новому, искусственно созданному инструменту не было, класс цимбал было поручено вести выпускнику Петербургской консерватории по классу ударных инструментов Степану Марковскому. Блестящий музыкант академической направленности, С. Марковский впервые разработал методику обучения игре на новом инструменте, учебный и концертный репертуар для него. Уже в конце 1920-х гг. можно было услышать в исполнении И. Жиновича на усовершенствованных цимбалах Вторую венгерскую рапсодию Ф. Листа, произведения Ф. Крейсера. Исполнение этих произведений требовало использования приемов пиццикато, арпеджиато, игры аккордами.

Деревенские музыканты осваивали новые, академические формы исполнительства – ансамблевую (дуэт и трио цимбал, цимбалы с вокалистом, игру с фортепиано) и оркестровую. Сольное, особенно оркестровое, исполнительство на цимбалах заставило музыкантов освоить прием пальцевого глушения струн, который обеспечивал относительную чистоту звучания и усиливал интонационную выразительность, что давало возможность передать самые тонкие музыкальные оттенки.

Творческие достижения белорусских цимбалистов в 1930-е гг. были очевидными. Дуэт С. Новицкий (цимбалы) – Л. Александровская (вокал) познакомил с цимбалами слушателей Германии, Англии, Франции во время Международной выставки «Музыка в жизни народов» в 1927 г. В середине 1930-х гг. из Западной Беларуси приехал отличный цимбалист Ханон Шмелькин, благодаря чему сформировалось трио С. Новицкий, И. Жинович (цимбалы прима), Х. Шмелькин (цимбалы альт). Популярностью пользовались дуэты С. Новицкий – Х. Шмелькин или И. Жинович – Х. Шмелькин (цимбалы прима и альт). С И. Жиновичем выступали известные белорусские пианисты М. Клаус и А. Вальтер. Эти камерные коллективы приобрели известность и были записаны на грампластинки²². Убедительными были победы белорусских цимбалистов на Всесоюзном конкурсе исполнителей на народных инструментах, где

²² Грампластинки хранятся в Российском государственном архиве фонодокументов в Москве.

И. Жинович стал лауреатом 3-й премии, а молодой выпускник Минского музыкального техникума Аркадий Остромецкий – 2-й.

Таким образом, сценическое исполнительство выявило новые выразительные свойства цимбал, содействовало становлению иной, по сравнению с деревенской традицией, исполнительской эстетики. При этом основным ориентиром для исполнителей стали критерии и стандарты академического исполнительства.

2. Утверждение белорусской цимбальной школы и ее международное признание

Быстрому утверждению цимбальной академической исполнительской традиции в Беларуси способствовало несколько факторов. Во-первых, в 1948 г. вышло в свет методическое пособие И. Жиновича «Школа для белорусских цимбал», в котором были размещены материалы по конструкции усовершенствованных цимбал, методические советы для начальной ступени обучения и целенаправленно подобранный учебный репертуар (упражнения, этюды, художественные произведения). В пособии учитывался довоенный опыт подготовки цимбалистов академической направленности, предлагаемый репертуар был рассчитан на широкую аудиторию. Во-вторых, в детских музыкальных школах и в детских домах Минска были открыты классы цимбал, в которых преподавали студенты консерватории. В-третьих, Министерство культуры БССР приняло решение о приоритетном развитии в республике цимбального исполнительства и профессионального образования цимбалистов. В-четвертых, музыка для народных инструментов (а в Беларуси для цимбал) как один из наиболее демократичных жанров в 1950–60-е гг. была в центре внимания композиторов Советского Союза, на что направляла их государственная политика. Наконец, в-пятых, в эти годы был расширен диапазон цимбал до звука «соль» малой октавы. Такое небольшое усовершенствование имело невероятно важное последствие, так как позволило включить в репертуар цимбалистов богатейшую скрипичную литературу.

Этот период по праву считается этапом определяющей роли в формировании цимбальной национальной исполнительской школы Беларуси И. Жиновича. Один из лучших музыкантов-

солистов, тонкий ансамблист, талантливый преподаватель, композитор и оркестровый дирижер, представитель семьи потомственных народных музыкантов и цимбальных мастеров, он занял лидирующее положение в отечественной народно-инструментальной культуре того времени.

Активной популяризаторской и гастрольной концертной деятельностью занимались Аркадий Остронецкий, который рекомендовал себя как отличный солист еще в довоенные годы, а также молодые талантливые цимбалисты послевоенного поколения Вениамин Буркович и Николай Шмелькин, – представители потомственных семей белорусских музыкантов. Благодаря им белорусские цимбалы зазвучали в концертных залах мира – Англии и Франции, Канаде и Китае.

Цимбалисты активно овладевали скрипичным репертуаром, музыкой, созданной для деревянных духовых инструментов. Многие произведения эпохи барокко, классицизма, романтизма, различных национальных композиторских школ входили в учебный и концертный репертуар цимбалистов. С расчетом на индивидуальные исполнительские возможности ведущих солистов, в творческом содружестве с А. Остронецким и В. Бурковичем отечественными композиторами создавался национальный репертуар, преимущество отдавалось произведениям крупной формы и прежде всего жанру концерта.

К середине 1970-х гг. белорусская цимбальная школа оформилась как уникальное художественное явление, отличающееся высоким художественным уровнем и академизмом. Дальнейшее продолжение получили сольная, ансамблевая и оркестровая формы исполнительства на цимбалах, которые сложились еще до войны (правда, на этом этапе ансамблевая форма уступила сольному исполнительству с фортепианным аккомпанементом). Национальную характерность отечественной цимбальной школы обусловили народный инструмент и оригинальный репертуар, который опирался на традиционный мелос.

Следующий качественно новый уровень развития белорусской цимбальной школы связан с деятельностью ученика И. Жиновича Евгения Гладкова. Е. Гладков начал уделять внимание вопросам развития методики цимбального исполнительского мастерства. В методических работах «Совершенствование приемов звукоизвлечения при игре на белорусских

цимбалах» и «Школа игры на цимбалах» он продолжил разработку теоретических основ цимбального исполнительства, которая была начата И. Жиновичем. Яркий музыкант-виртуоз Е. Гладков много гастролировал и подтвердил славу отечественной цимбальной школы на разных континентах мира. Блестящий первый исполнитель многих произведений белорусских композиторов, он поспособствовал усложнению цимбального репертуара. Как вдумчивый учитель, Е. Гладков вывел на концертную эстраду прекрасных современных цимбалистов: Т. Елецкую (Ченцову), Л. Рыдлевскую, С. Веремейчик, Е. Анохину, В. Прадед и др.²³ Его усилиями была создана Ассоциация цимбалистов Республики Беларусь, которая стала членом Всемирной ассоциации цимбалистов, что явилось стимулом дальнейшего развития отечественной цимбальной школы.

Высокий уровень современного цимбального исполнительства обеспечен деятельностью лучших преподавателей-методистов старшего поколения, таких как Т. Сергеенко, Р. Подойницына. Подготовленными ими пособиями и репертуарными сборниками пользуются не только в республике, но и за ее пределами.

Как и на предыдущем этапе, значительную роль сегодня играет новый высокохудожественный цимбальный репертуар, который создается с учетом исполнительской техники музыкантов нового поколения, позволяющий все глубже раскрывать необычные выразительные качества инструмента. Все чаще композиторы обращаются к цимбалам соло, стремятся выявить потенциальные возможности цимбал через новые исполнительские приемы, такие как игра ключом, игра на «препарированных» цимбалах, использование нетемперированного звукоряда, игра по деке, квинтовые и октавные флажолеты.

Важным условием плодотворного развития цимбального исполнительства Беларуси было то, что оно опиралась на традиции, которые были накоплены в предыдущие десятилетия лучшими музыкантами республики. О неразрывной связи поколений свидетельствует тот факт, что в 1979 г. в зале Белорусской государственной филармонии впервые в истории цим-

²³ В 1966 г. Е. Гладков принят на работу в Белорусскую государственную консерваторию им. А. В. Луначарского, с 1980 по 2022 г. руководил кафедрой струнных народных (позже – струнных народных щипково-ударных) инструментов.

бал состоялся сольный концерт народного артиста БССР А. Остромецкого, на котором присутствовали многие из начинающих творческий путь молодых музыкантов.

Достижения белорусской цимбальной школы последней четверти XX в. связаны с именами солистов, которые приобрели мировую известность, таких как Н. Беспамятных (Мицуль), А. Леончик, М. Леончик, О. Мишула, А. Ткачева, Т. Елецкая, Л. Рыдлевская. Многие из них стали лауреатами международных конкурсов, получили почетные звания заслуженных и народных артистов. Об устойчивом международном признании белорусской цимбальной школы свидетельствуют гастролы по всему миру лучших исполнителей, проведение в Беларуси IV Всемирного конгресса цимбалистов (Могилев, 1997), победы молодых цимбалистов (О. Гордей, В. Прадед, Г. Лозовик, Е. Карпенко, Т. Сыровежжина, Т. Сущеня, О. Радькова, В. Шетько, В. Мовчан, А. Шагун, Е. Василькова, П. Беякович, Е. Лаврененко, О. Курьян, Е. Крисенкова, Н. Каракулько, Е. Воронцова, А. Савко, А. Пархомова, М. Сакута, В. Корбан, А. Денисеня, Л. Куксик, М. Ющенко, Е. Юхнова, Д. Колотило, А. Лоб, А. Низамова и др.) на конкурсах и фестивалях.

В 2022 г. Е. Гладкова на должности заведующего кафедрой струнных народных щипково-ударных инструментов сменила его выпускница кандидат искусствоведения Вероника Александровна Прадед, которая, не изменяя основной вектор развития цимбальной академической школы, внесла ряд методических новшеств в совершенствование исполнительской техники.

Дополнительная литература для самостоятельного изучения

1. Гладков, Е. Совершенствование приемов звукоизвлечения при игре на белорусских цимбалах / Е. Гладков. – Минск : Выш. шк., 1976. – 40 с.

2. Гладков, Е. Школа игры на цимбалах / Е. Гладков. – Минск, 1983. – С. 3–21.

3. І. І. Жыновіч ва ўспамінах сучаснікаў : зб. нарысаў. – Мінск : БДАМ, 1989. – 60 с.

4. Лэдзі-лідэры на «прымерцы» : «сеанс адначасовай гульні» без Астапа Бэндэра : [інтэрв'ю з В. Прадзед і Д. Мароз] / «слухала» Надзея Бунцэвіч // Культура. – 2010. – 6–12 сак. (№ 10). – С. 13.

5. *Мицуль, Н.* Проблемы формирования национального репертуара цимбалиста / Н. Мицуль // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : межвед. сб. / редкол.: Н. Заренок (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 1985. – Вып. 4. – С. 55–59.

6. *Мицуль, Н.* Развитие коллективных форм концертно-сценического исполнительства на белорусских цимбалах в XX веке / Н. Мицуль // Народно-инструментальное исполнительство Беларуси: Вопросы теории, истории и методики. – Минск, 2004. – С. 30–44.

7. *Мицуль, Н. Е.* Белорусские цимбалы в контексте мировой музыкальной культуры / Н. Е. Мицуль. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2006. – 118 с.

8. *Мицуль, Н.* Майстар і яе школа / Н. Міцуль // Мастацтва. – 1995. – № 12. – С. 18–19.

9. *Мицуль, Н.* У рытме пошуку / Н. Міцуль // Мастацтва. – 1998. – № 1. – С. 38–39.

10. *Падойніцына, Р.* Цымбалы вачамі выканаўцаў аўтэнтычнай традыцыі / Р. Падойніцына // Музычная культура Беларусі: дыялог часоў : матэрыялы VI навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906–1987), Мінск, 4 крас. 1997 г. / БДАМ ; склад. і навук. рэд. І. Д. Назіна, Т. С. Якіменка. – Мінск, 1997. – С. 12–21.

11. *Падойніцына, Р.* Цымбалаў срэбныя гукі... : [пра стварэнне Асацыяцыі беларускіх цымбалістаў] / Рыма Падойніцына // Літаратура і мастацтва. – 2009. – 18 верас. (№ 22). – С. 11.

12. *Прадед, В. А.* Творческая деятельность Е. Гладкова в контексте развития академической школы игры на белорусских цимбалах / В. А. Прадед // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2012. – № 20. – С. 175–179.

13. *Прадед, В. А.* Сочинения белорусских композиторов для цимбал соло в контексте становления академического исполнительства на цимбалах / В. А. Прадед // Музыкальная культура Беларуси и мира: новые направления исследований : сб. науч. тр. / Белорус. гос. акад. музыки ; сост. Е. В. Куракина. – Минск, 2013. – Вып. 29. – Сер. 6, Вопр. соврем. музыкознания в исслед. молодых ученых. – С. 68–77.

14. *Прадед, В. А.* О понятии «исполнительские средства музыкальной выразительности» / В. А. Прадед // История и современность: от музыкальной науки к исполнительской практике :

сб. науч. тр. / Белорус. гос. акад. музыки ; сост. Л. А. Волкова. – Минск, 2014. – Вып. 32. – Сер. 6, Вопр. соврем. музыкознания в исслед. молодых ученых. – С. 131–138.

15. *Салаўёва, Т.* Паэт цымбалаў / Т. Салаўёва // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 1. – С. 49.

16. *Старикова, В. В.* Дискография исполнительских интерпретаций «Белорусских танцев» И. Жиновича / В. В. Старикова // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зб. навук. прац удзельнікаў III Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 29–30 крас. 2009 г.). – Мінск, 2009. – С. 180–181.

17. *Яконюк, Н. П.* Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк. – Минск, 2001. – С. 209–211; 212–214.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Охарактеризуйте начальный этап становления цимбальной академической традиции.
2. Назовите имена первых цимбалистов, чье исполнительство реализовалось в сценических условиях.
3. Перечислите представителей белорусской цимбальной школы: исполнителей, преподавателей, методистов.
4. Как происходило утверждение белорусской цимбальной школы и ее международное признание?

4.2. Баянно-аккордеонная, домровая, балалаечная, гитарная академические исполнительские школы

1. Этапы формирования белорусской баянной школы

Не менее активно, чем цимбальная, формировалась белорусская баянная (аккордеонная) школа, зарождение которой относится к началу 1930-х гг. Среди баянистов довоенного времени выделяется фигура Василия Савицкого, родоначальника белорусского баянного исполнительства, педагогические установки которого опирались на академические традиции. До революции он учился в Московской консерватории по классу скрипки, самоучкой овладел игрой на баяне. В. Савицкий стремился развить у учащихся аналитическое мышление и творческую самостоятельность и именно эти черты станут определяющими

для отечественной баянной школы. Прекрасный солист-баянист В. Савицкий подготовил многих выдающихся музыкантов. Среди его учеников – лауреат I Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах 1939 г. Павел Кострица, заслуженный артист Российской Федерации профессор Санкт-Петербургской консерватории Петр Говорушко, Эльфрида Азаревич, с именем которой связан послевоенный подъем национальной баянной школы. Профессиональный уровень педагогической деятельности В. Савицкого обусловил высокое мастерство созданного им оркестра баянов Минского музыкального техникума, который неоднократно выступал на концертных площадках республики.

Педагогические принципы В. Савицкого после войны были развиты его ученицей Э. Азаревич. Эти принципы заключались в опоре на лучшие достижения скрипичной и фортепианной педагогики, широком использовании в репертуаре разнообразных по стилистике и жанрам произведений классической музыкальной литературы (камерной, фортепианной, оркестровой), заботе о создании национального баянного репертуара на основе белорусского музыкального фольклора, развитии глубокого аналитического мышления исполнителя-интерпретатора. Среди воспитанников Э. Азаревич – лучшие учителя и музыканты республики, такие как Г. Гришаев, Г. Мандрус, Т. Короткая (Брагинец), Э. Лембович, Вл. Савицкий, В. Чабан, З. Шатило.

1950–60-е гг. – этап профессионального становления белорусских баянистов. Развивались оркестровая и ансамблевая формы исполнительства на баяне. Приобрел известность квартет баянистов, созданный из преподавателей БГК (Э. Лембович, Р. Назаренко, Р. Гришаев, Г. Мандрус). В конце 1960-х гг. происходит смена поколений преподавателей консерватории. С именами молодых выпускников ассистентуры-стажировки (Г. Мандрус, Т. Короткая, В. Писарчик, В. Чабан), а также зрелых преподавателей (Б. Синецкий и М. Солопов) связаны качественные преобразования, которые произошли в белорусской баянной школе.

Последняя четверть XX в. стала временем приобретения самостоятельности и художественной зрелости белорусской баянной школы. В 1973–1979 гг. кафедрой народных инструмен-

тов руководил заслуженный деятель культуры БССР М. Солопов. При его активном участии совершенствуются учебные программы, готовятся методические пособия и репертуарные сборники, осуществляется сотрудничество с лучшими исполнителями и преподавателями-методистами России и Украины, ведется активная работа по повышению квалификации преподавателей-баянистов и аккордеонистов музыкальных школ и средних учебных заведений республики.

С 1973 г. в Беларуси начинается концертная и преподавательская деятельность выдающегося солиста-баяниста, лауреата Международного конкурса в Клингентале (Германия), заслуженного артиста Республики Беларусь Николая Севрюкова. Он много гастролирует, налаживает контакты с зарубежными исполнителями, методистами, записывает грампластинки, дает мастер-классы в Беларуси, Польше, Литве, руководит работой кафедры баяна-аккордеона Белгосконсерватории (1980–2011). Среди его учеников – лауреаты престижных международных конкурсов в Германии (А. Мацкевич, В. Плиговка, дуэт Н. Слюсарь и А. Зыбо), Италии (дуэт Г. Виноградский и А. Ефимик), Франции (Е. Тарас, И. Каленчиц (Дараганова), К. Тарасенко, А. Дараганов), Китае (В. Плиговка), России, Казахстане (И. Квашевич, Ю. Тарасенок, К. Тарасенко и др.) и др.

С 80-х гг. XX в. белорусские баянисты и аккордеонисты осваивают международное конкурсное пространство. Почти каждый год приносит новые победы молодым исполнителям из Беларуси. Их исполнительское искусство высоко отмечено на конкурсах в Клингентале (И. Отрадных, В. Людчик, М. Ракач, А. Севастьян, А. Шувалов), в Кастельфидардо (И. Отрадных, В. Гудей, Л. Кривчик, А. Кураленок, П. Невмержицкий, В. Старикова) и многих других. На концертных площадках успешно выступают баянные ансамбли: трио БГК, «Трио-Минск», квартет баянистов Гомельского музыкального училища, трио баянистов Национального академического оркестра имени И. Жигановича, дуэт «Экспрессия», ансамбль аккордеонистов «Тутти» Белорусского государственного университета культуры и искусств. Завоевывают симпатии зрителей и слушателей солисты-баянисты, среди которых выделяются ярким талантом, блестящей виртуозностью, эмоциональностью и высоким исполнительским профессионализмом заслуженные артисты Республики Беларусь С. Лясун и В. Ткач.

В 10-е гг. XXI в. в Белорусской государственной академии музыки наблюдается смена поколений профессорско-преподавательского состава. Наряду с опытными и маститыми педагогами – В. А. Чабаном (доктор искусствоведения, профессор), Н. И. Севрюковым (профессор, Заслуженный артист БССР), М. И. Булой, на кафедре работают молодые талантливые преподаватели – О. А. Шевченко, А. А. Шувалов, Е. Н. Волынец, Л. В. Скачко (кандидат искусствоведения, доцент), А. С. Дараганов, И. В. Дараганова, С. М. Бельская, В. Н. Плиговка, С. Г. Бутор и др. В 2011 г. заведующим кафедрой баяна-аккордеона становится М. И. Була, а в 2016 г. – А. А. Шувалов (выпускник М. И. Булы). В 2023 г. штат кафедры представлен в основном представителями педагогической школы Н. И. Севрюкова (Л. В. Скачко, А. С. Дараганов, И. В. Каленчиц, М. В. Волчков).

Среди баянистов и аккордеонистов первой четверти XXI в., удостоенных звания лауреатов международных конкурсов, – О. Немцева, В. Дудолодов, О. Фалькович, П. Назаренко, С. Борейко (Бельская), Ю. Новик, В. Шимчак, О. Иванюк, С. Войтович, Д. Гуляев, Д. Куприянюк, А. Михайловский, А. Таран, И. Засимович, Л. Добровольская, П. Дараганов, Г. Хвисевич, Р. Цариковский, Д. Черный, В. Жданович, В. Воронко, А. Клокель, С. Бутор, А. Кулиш, А. Захарчук, Д. Корсак, А. Довженко, А. Зубарев, Н. Шах, А. Жуковский, А. Тужикова, А. Сорока, А. Козаченко, Д. Лобков, В. Матлаш, Д. Шнып, М. Волчков, Е. Граховская, Е. Кейзерова, К. Гулай, Т. Гришковский, С. Ящук, Ю. Анел, С. Козлов, В. Шебела и др.

К сожалению, медленно создается отечественный баянный репертуар, который бы мог обеспечить национальную очерченность баянной школы. Но тем не менее, при безусловном влиянии русской баянной традиции, белорусская баянная школа не является «калькой» и имеет национально-характерные черты, на что обращают внимание многие исследователи (М. Солопов, В. Чабан, Л. Скачко).

2. Становление домровой, балалаечной и гитарной школ

Одновременно с цимбальной и баянной исполнительскими школами складывались в Беларуси и академические традиции игры на струнных щипковых инструментах. Начальной базой

для их формирования стали развитые городские традиции домашнего музицирования на балалайке, гитаре и домре, а также многочисленные любительские оркестры домрово-балалаечного и неаполитанского составов. Несмотря на то, что первыми преподавателями по классу домры, балалайки и гитары были музыканты-любители (домрист М. Зорин, балалаечники Д. Захар и В. Струневский, А. Сеткевич), уже в конце 1930-х гг. белорусские музыканты достигли первых значительных результатов (домрист Николай Лысенко стал лауреатом 3 премии, а домрист и балалаечник Георгий Жихарев – дипломантом I Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах, 1939). Таких успехов вряд ли возможно было достичь, если бы не помощь коллег из России и Украины, где традиции академического исполнительства на домре и балалайке уже сложились. Здесь нужно отметить неоднократные консультации, данные Д. Захару знаменитым российским балалаечником В. Трояновским; помощь, которую оказывал секстет домр Всесоюзного радиокомитета; работу в 1939–1941 гг. на кафедре народных инструментов Белорусской государственной консерватории известного украинского домриста А. Мартинсена.

Белорусские домровая и балалаечная школы в 1950–60-е гг. развивались благодаря деятельности Георгия Жихарева, музыканта-исполнителя, инструментовщика, оркестрового дирижера, преподавателя и методиста. Он подготовил плеяду ярких последователей: Г. Осмоловскую, М. Лисицына, Л. Смелковского, В. Перетятко, П. Погоцкого, Н. Фалейчика, А. Холщенкова, усилиями которых современная белорусская домровая школа достигла высоких результатов.

Г. Жихарев внес значительный вклад в развитие ансамблевого музицирования на струнных щипковых инструментах. Он руководил октетом балалаек преподавателей музыкальных школ Минска, возродил секстет домр Белорусского радиокомитета, возглавлял оркестр русских народных инструментов Белорусской государственной консерватории – и все это делал на высоком профессиональном уровне. По его инициативе в консерватории был открыт класс гитары.

Традиции Г. Жихарева в подготовке кадров домристов продолжает Г. Осмоловская, многие ее ученики являются лауреа-

тами республиканских и международных конкурсов (Н. Марецкий, Л. Черняк, А. Авраменкова, Н. Дядичкина). Рядом с ней сегодня работают такие известные исполнители, как Н. Марецкий и Л. Черняк, ученики которых также достигли значительных результатов. По уровню исполнительского мастерства домристы Беларуси не уступают музыкантам России и Украины. В конкурсных соревнованиях исполнителей домристы Беларуси нередко лидируют, подтверждением чего являются победы молодых представителей отечественной домровой школы (Ю. Валицкий, С. Борейко, В. Воронова).

В 2010-е гг. значительно возрос уровень сольного домрового исполнительства, о чем свидетельствует напряженная гастрольная деятельность ведущих белорусских домристов-солистов – Н. Марецкого, Я. Волосюка, Н. Корсак. Пользуются неизменным успехом выступления домровых ансамблей. К сожалению, после прекращения в 2005 г. деятельности одного из старейших профессиональных коллективов республики – Камерно-инструментального ансамбля Национальной телерадиокомпании – в Беларуси остались только учебные и любительские домровые и домрово-балалаечные ансамбли. Однако они ведут активную концертную, а иногда и гастрольную деятельность.

Значительную роль в закреплении белорусской домровой школы сыграло создание в начале 1990-х гг. Ассоциации домристов и мандолинистов Беларуси, благодаря которой музыканты и любители домры ежегодно имеют возможность познакомиться с искусством лучших солистов домристов и мандолинистов мира, со знаменитыми коллективами, встретиться с ведущими преподавателями Европы на мастер-классах. Такие встречи вносят много нового в развитие отечественного домрового исполнительства. Среди представителей молодого поколения, завоевавших звания лауреатов международных конкурсов, отметим А. Полосмак, Ю. Коломиец, О. Рогалевич, И. Шидловскую, Н. Лазутскую (Рудько)²⁴, Е. Гнедову, М. Слабодскую, С. Гуренда, А. Соболев, Д. Титова и др.

Успехи отечественной балалаечной школы выглядят скромнее. В 1955–1975 гг. ее развитию способствовал выпускник

²⁴ В настоящее время – доцент кафедры струнных народных щипково-ударных инструментов БГАМ.

Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, известный артист Николай Прошко, который успешно совмещал концертную, гастрольную (Германия, Франция, Финляндия и др. страны), педагогическую, популяризаторскую и консультационную деятельность (являлся консультантом Лозаннской консерватории в Швейцарии).

Заметным художественным явлением 1970–80-х гг. в области балалаечного исполнительства стала концертная деятельность известного в стране и за рубежом октета балалаечников «Витебские виртуозы», который подготовил ряд ярких концертных программ под руководством талантливой ученицы Н. Прошко Тамары Шафрановой.

Сегодня в развитие белорусской балалаечной школы вносят вклад выпускница Уральской консерватории М. Ильина – доцент кафедры струнных народных щипково-ударных инструментов БГАМ, доцент.

Одной из наиболее молодых в Беларуси является гитарная исполнительская школа, у истоков которой в далекие 1920-е гг. стояли музыканты-любители Д. Захар, В. Струневский, А. Сеткевич, А. Менакер. Гитаристов-солистов, дуэт гитаристов, а также солиста-вокалиста в инструментальном сопровождении можно было услышать на концертных площадках Минска и в передачах Белорусского радио. Гитара преподавалась в Минском музыкальном техникуме, в городе было несколько любительских оркестров неаполитанского состава. К сожалению, в 50-е гг. XX в. классы гитары перестали существовать, потому что вместе с мандолиной и аккордеоном этот инструмент воспринимался как «носитель буржуазной идеологии».

Новая история гитары начинается в конце 1960-х гг. На эти годы приходится становление белорусской академической гитарной школы. Благодаря энтузиазму и преподавательскому мастерству таких музыкантов, как П. Короткий, К. Погоцкий, М. Кошелев, В. Бельшев, в училищах и консерватории были открыты классы гитары и в скором времени возродились традиции любительского и сценического исполнительства на этом инструменте.

Одним из лидеров современной гитарной исполнительской традиции в республике является В. Живалевский, профессор кафедры струнных народных щипково-ударных инструментов

БГАМ, профессор. Его яркий, многогранный талант которого проявился в концертной, преподавательской, композиторской, исследовательской, организаторской деятельности. Плодотворно работают на благо белорусской гитарной школы В. Захаров (доцент кафедры музыкального искусства Гродненского государственного университета им. Я. Купалы) и Е. Гридюшко (профессор кафедры струнных народных щипково-ударных инструментов БГАМ, доцент). Их усилиями не только расширяется география гастрольных выступлений и профессионального гитарного образования, но и создается национальный гитарный репертуар, который занимает в концертных программах белорусских гитаристов значительное место.

Среди выпускников Белорусской государственной академии музыки много победителей международных конкурсов (Я. Скрыган, Д. Асимович, П. Смотрицкий, В. Раскин, И. Дедусенко, П. Кухта, Н. Максимчик, В. Лапковский, В. Дубовик, И. Захаренко, Д. Шахаб²⁵, Ю. Нехай, И. Левчук, Д. Борисюк и др.). Традиционно в Беларуси проводятся фестивали гитарной музыки.

Анализ исполнительских народно-инструментальных школ Беларуси позволяет утверждать, что в процессе развития культуры письменной традиции в ее рамках сформировался исполнитель синкретического типа, который сочетает профессиональные черты исполнителя-интерпретатора, педагога, инструментовщика (а иногда и композитора), дирижера, методиста, организатора, популяризатора и исследователя народно-инструментального творчества. Именно такими многогранными профессионалами являются лучшие представители народно-инструментальной культуры письменной традиции в Беларуси: Д. Захар, И. Жинович, Г. Жихарев, М. Козинец, Н. Прошко, М. Солопов, В. Чабан и др.

Рассмотренные характерные черты народно-инструментальной культуры письменной традиции Беларуси выделяют ее из ряда других аналогичных культур. По мере эволюции этнически-белорусское проявляется в ней все более полно и многогранно, что объясняется как социально-историческими, политическими и идеологическими причинами, которые обуслов-

²⁵ С 2020 г. преподает на кафедре струнных народных щипково-ударных инструментов БГАМ, кандидат искусствоведения.

ливают динамику развития культуры данного типа, так и причинами художественными.

Ближайшие перспективы народно-инструментальной культуры Беларуси видятся в овладении национальным инструментарием, дальнейшем совершенствовании академических и аутентичных народных инструментов, изучении региональных традиций инструментального музыкального фольклора и творческом внедрении их в концертно-сценическую практику. Значительные резервы имеются и в области освоения новых форм ансамблевого исполнительства, активизации композиторского творчества, формирования устойчивого интереса широкого круга слушателей к исполнительству на народных инструментах.

Дополнительная литература для самостоятельного изучения

1. *Бунцэвіч, Н. Я.* Народнікі як класікі? : конкурс імя Іосіфа Жыновіча: ад «плюсаў» да «праблемных зон» / Н. Я. Бунцэвіч // Культура. – 2015. – 23 мая (№ 21). – С. 3, 13.

2. *Васільева, С. П.* Развіццё нацыянальнай народна-інструментальнай выканальніцкай школы: да пастаноўкі пытання / С. П. Васільева // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя : зб. навук. арт. / Беларускі ўніверсітэт культуры. – Мінск, 1999. – С. 133–138.

3. Верная спадарожніца – домра : бяседа з Мікалаем Марэцкім [выдатным беларускім музыкантам-дамыстам] / Мікалай Марэцкі ; [гутарыла] Ларыса Таірава // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2012. – № 4. – С. 55–59.

4. *Ганчарык, Л. С.* Захопленыя гітарай... : у сярэдзіне лютага ў старым рускім горадзе Варонежы адбыўся I Міжнародны конкурс юных выканаўцаў на класічнай гітары / Л. С. Ганчарык // Мастацтва. – 1992. – № 8. – С. 14–16.

5. *Жывалеўскі, В.* Лютня і гітара на беларускіх землях / В. Жывалеўскі // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : межвед. сб. / редкол. Н. Заренок (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 1990. – Вып. 10. – С. 20–23.

6. *Имханицкий, М.* История исполнительства на русских народных инструментах / М. Имханицкий. – М., 2002. – С. 191–196 ; 228–242 ; 262–280.

7. *Ксёнда, К. А.* Белорусская гитарная школа: состояние развития / К. А. Ксёнда // Культурная спадчына беларускага народа: праблемы захавання і развіцця : даклады, прачытаныя на XXXVI выніковай навук. канф. студэнтаў і магістрантаў Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў (28–29 крас. 2011 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2011. – С. 498–505.

8. *Полосмак А. О.* У истоков профессионального домрового искусства Гомельщины / А. О. Полосмак // Науч. тр. Белорус. гос. акад. музыки. – Сер 6, Вопр. соврем. музыкознания в исслед. молодых ученых. – Минск, 2012. – Вып. 28: Музыкальная культура Беларуси: на путях исследований. – С. 25–34.

9. *Солапаў, М.* Жамчужына беларускага камерна-інструментальнага мастацтва (творчы партрэт камерна-інструментальнага ансамбля тэлэбачання і радыёвяшчання Рэспублікі Беларусь. 60–70-я гг.) / М. Солапаў // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі : міжвед. зб. / рэдкал. Я. Грыгаровіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Минск, 1993. – Вып. 12. – С. 17–25.

10. *Солопов, М.* Жемчужина белорусского народно-инструментального искусства (камерно-инструментальный ансамбль Белорусского радио и телевидения). 1932–50-е гг. / М. Солопов // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : межвед. сб. / редкол. Н. Заренок (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 1991. – Вып. 11. – С. 60–66.

11. *Станкевич, К. П.* Гитарное исполнительство в Беларуси: проблемы репертуара / К. П. Станкевич // Национальная культура глазами молодых : сб. материалов XXXIX итоговой науч. конф. студентов, магистрантов, аспирантов (26–27 мар. 2014 г.) [Электронный ресурс] / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2014. – С. 644–651.

12. *Суховакова, Л. А.* Исполнительство на народных инструментах как часть современной художественной культуры Беларуси / Л. А. Суховакова // Прырода, чалавек, культура: праблемы гармоніі : матэрыялы навук. канф. (Мінск, 25–26 сак. 2003 г.) : у 2 ч. / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры. – Мінск, 2003. – Ч. 2. – С. 194–197.

13. *Таірава, Л. С.* Віртуозы айчыннай сцэны : [пра квартэт салістаў Белдзяржфілармоніі пад кіраўніцтвам І. Іванова] / Л. С. Таірава // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2007. – № 2. – С. 56–58.

14. *Таірава, Л. С.* Душы цудоўныя імкненні. Партрэт творцы : [пра выдатнага беларускага баяніста У. Ткача] / Л. С. Таірава // *Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання.* – 2010. – № 2. – С. 59–61.

15. *Таірава, Л. С.* Перамога няпрэстыжнай музыкі : [творчасць выдатнага беларускага дамрыста М. Марэцкага] / Л. С. Таірава // *Мастацтва.* – 1993. – № 7. – С. 24–26.

16. *Таірава, Л. С.* Служэнне мастацтву : [да 75-годдзя вядомага дзеяча народна-інструментальнай культуры М. Р. Солапава] / Л. С. Таірава ; фота з архіва М. Солапава // *Мастацтва.* – 2000. – № 3. – С. 28–29.

17. *Таірова, Л. С.* Воспоминания о Г. И. Жихареве / Л. С. Таірова // *Г. И. Жихарев – корифей народно-инструментальной музыки Белоруссии / Лев Маевский.* – Минск, 2015. – С. 83–87.

18. *Таірова, Л. С.* Г. И. Жихарев – уникальное явление в музыкальном искусстве Беларуси : (к 100-летию со дня рождения) / Л. С. Таірова // *Г. И. Жихарев – корифей народно-инструментальной музыки Белоруссии / Лев Маевский.* – Минск, 2015. – С. 45–52.

19. *Шчарбак, В.* Вялікі майстар у галіне народнай музыкі / В. Шчарбак // *Пытанні культуры і мастацтва Беларусі : міжвед. зб. / рэдкал.: Я. Грыгаровіч (гал. рэд.) [і інш.].* – Мінск, 1993. – Вып. 12. – С. 72–85.

20. *Яконюк, Н. П.* Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк. – Минск, 2001. – С. 214–218.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите имена создателей белорусской баянной школы довоенного и послевоенного времени.

2. На какие принципы опирается белорусская баянная академическая школа?

3. Перечислите представителей белорусской баянной школы: исполнителей, преподавателей, методистов.

4. Кто из музыкантов-любителей стоял у истоков белорусской домровой, балалаечной и гитарной академических школ?

5. В каких творческих направлениях проявил себя Г. Жихарев?

6. Назовите ведущих белорусских домристов – исполнителей, преподавателей.

7. Кого из белорусских гитаристов, представителей современного периода вы знаете?

8. Исполнителями на каком народном инструменте являются Н. Прошко, Т. Шафранова, М. Ильина?

4.3. Формы презентации народно-инструментального искусства

1. Роль конкурсов и фестивалей в развитии народно-инструментального исполнительства в Беларуси

Значительный вклад в развитие профессионального кругозора вносят конкурсы и фестивали, которые являются одной из важнейших форм презентации достижений в различных сферах народно-инструментального искусства, исполнительской, композиторской и педагогической деятельности. Все состязания, в которых могут принимать участие исполнители на народных инструментах, можно разделить на несколько групп.

В первую группу включим *мероприятия, посвященные творческим состязаниям в различных видах искусства*: музыке (вокальной и инструментальной), театре, изобразительном искусстве. Большое количество таких конкурсов и фестивалей проводятся частными организациями, и поэтому рейтинг мероприятия в профессиональном музыкальном искусстве является невысоким. Исключение, на наш взгляд, составляет республиканский фестиваль-конкурс детского искусства «ЛьВёнок» (Лидский венок), который проходит ежегодно в Лиде для сольных исполнителей (инструменталистов разных специальностей и вокалистов) и коллективов (хоров, ансамблей, оркестров). Также в конкурсе открыты такие разделы, как «Хореографическое искусство» («Народно-сценический танец»; «Стилизованный танец»; «Народный танец»; «Историко-бытовой танец»; «Эстрадный танец»), «Художественное слово» («Поэзия»; «Проза»; «Публицистика»; «Мелодекламация»; «Литературная композиция»; «Литературно-музыкальная композиция»), «Театральное творчество» («Конферанс»; «Монолог»; «Юмористическая миниатюра»; «Драматическая пьеса») и «Музыкальная литература».

Очень важно, что в конкурсе «ЛьВёнок», возрастной ценз участников которого ограничен 18 годами, предусмотрено разделение номинаций по инструментальным группам и инструментам. Так, в группе «Клавишно-народные инструменты» прослушивания проходят отдельно для баянистов, аккордеонистов, гармонистов, в группе «Струнные народные инструменты» – для гитаристов, балалаечников, домристов, мандолинистов, цимбалистов. Оценивание участников проходит по таким критериям, как уровень исполнительства; степень сложности конкурсной программы; сценическая культура; точность передачи стилистических особенностей исполняемых произведений; артистизм. Обязательным, наряду с исполнением произведения крупной формы, является включение в программу сочинения белорусского автора.

Вторую группу составляют *музыкальные конкурсы с широкой тематикой*, где в номинации инструментальное исполнительство могут участвовать баянисты, аккордеонисты, домристы и др. Подобные конкурсы часто проводятся при поддержке общественных объединений «Белорусский союз музыкальных деятелей» и «Белорусский союз композиторов». Такие мероприятия адресованы, в первую очередь, учащимся детских музыкальных школ, общеобразовательных школ с эстетической направленностью, а также ориентированы на любительское музицирование. Как правило, репертуар в этих состязаниях предлагается на выбор участника, ограничены лишь хронометраж и количество исполняемых произведений.

Например, Открытый республиканский творческий фестиваль-конкурс «Талисман удачи» (проводится ежегодно с 2018 г. в Минске) включает в себя следующие номинации:

- вокальное творчество (солисты и ансамбли по направлениям «эстрадный вокал», «академический вокал», «джазовый вокал», «народный вокал»);
- хоровое творчество;
- инструментальное творчество (солисты по специальностям «фортепиано», «струнные смычковые инструменты», «народные инструменты», «духовые и ударные инструменты; малые формы; ансамбли; оркестры»).

Практически идентичны «Талисману удачи» общие положения международного фестиваля-конкурса вокальной и ин-

струментальной музыки «Fern Flower International» («Папараць-кветка»), который проводится ежегодно в Минске с 2017 г. Так, оба конкурса проводятся по 10 возрастным категориям: 5–7 лет, 8–10 лет, 11–13 лет; 14–16 лет, 17–19 лет, 20–22 года, 23–25 лет, 26–30 лет, 31–35 лет, старше 35 лет. Требования к программе – не более двух произведений общей продолжительностью до 5 минут. Прослушивания конкурсной программы проходят в общей группе «Народные инструменты» без разделения на отдельные исполнительские специальности.

Отсутствует разделение на конкретные народные инструменты и в номинации «Инструментальная музыка, народные инструменты. Солисты» на республиканском творческом радиоконкурсе «Маладыя таленты Беларусі», который проходит ежегодно в Минске. Возраст участников ограничен 19–21 годами, а к программе выступления предъявляются более конкретизированные требования: исполнение трех разнохарактерных произведений, из которых одно – белорусского автора, финальный тур проводится в сопровождении симфонического оркестра Белтелерадиокомпании.

Следует отметить, что обязательное исполнение музыки белорусских авторов предусматривается условиями и других конкурсов. Например, программа участников открытого Республиканского конкурса музыкального искусства Беларуси «Спадчына» (проводится один раз в два года с 2009 г. в Заславле) основывается исключительно на белорусском оригинальном репертуаре, что способствует сохранению и развитию музыкального наследия нашей страны. Организаторами конкурса выступают Белорусский союз музыкальных деятелей, Белорусская ассоциация исполнителей на народных духовых инструментах, Белорусская ассоциация духовых оркестров и ансамблей и другие общественные организации. В конкурсе могут участвовать вокалисты (солисты и ансамбли), смешанные и однородные ансамбли, народные, духовые и эстрадные оркестры, а также солисты – пианисты, скрипачи, духовики. В номинации «Сольное исполнительство» для народников прослушивания осуществляются отдельно по инструментам, где в отдельную группу вынесены баян и аккордеон, а группа струнных народных инструментов подразделяется на три подгруппы: гитара и балалайка; цимбалы; домра и мандолина.

В третью группу отнесем конкурсы, в которых соревнуются исключительно исполнители на народных инструментах. Старейшим из таких состязаний является республиканский конкурс им. И. И. Жиновича, который проводится с 1975 г. один раз в 3 года в разных городах Беларуси²⁶. В состав жюри конкурса входят ведущие представители народно-инструментального искусства Беларуси: известные преподаватели учреждений высшего образования и колледжей, артисты филармонии, композиторы и т. д.

Финальные конкурсные испытания проводятся в два тура, которые предваряются региональными и областными отборами по шести специальностям («цимбалы», «балалайка», «гитара», «домра», «баян», «аккордеон»). Конкурс ориентирован на учащихся ДМШ (по нескольким возрастным группам) и колледжей. Лауреаты конкурса зачисляются без сдачи вступительных экзаменов в учреждения высшего образования сферы культуры и искусства, при условии, что конкурс проводился в год поступления.

Программные требования включают исполнение произведений различных эпох и музыкальных форм. Помимо этого, для каждой специальности предусмотрены обязательные произведения, в том числе и специально созданные для каждой возрастной группы белорусскими композиторами. Многие сочинения, написанные в качестве обязательной пьесы, остаются по настоящее время задействованными в педагогическом и концертном репертуаре. Среди них произведения П. Альхимовича («Концертная пьеса»), В. Будника («Неповторимый день»), В. Войтика («Гуканне вясны», «Бабочки», «Концертная кадрили», «Сонатина»), Г. Ермоченкова («Скерцо»), В. Живалевского («Прелюдия»), В. Кузнецова (Соната для цимбал соло), Н. Литвина («Фантастическое скерцо»), В. Малых («Токката»), В. Солтана («Думка») и др.

Отметим, что до 1991 г. республиканский конкурс им. И. И. Жиновича дважды предусматривал участие студентов высших учебных заведений, которые состязались в трех турах. В заключительном туре конкурсанты выступали с оркестровыми коллективами – Академическим народным ор-

²⁶ С 1961 по 1972 г. конкурс носил название «Республиканский конкурс молодых дарований».

кестром БССР им. И. Жиновича (для цимбалистов), оркестром русских народных инструментов Белорусской государственной консерватории (для балалаечников и баянистов), студенческим симфоническим оркестром Белорусской государственной консерватории (для домристов).

Спустя 11 лет традиция проведения конкурсов в три тура с участием «взрослых исполнителей» была продолжена. В 2002 и 2007 гг. при содействии Министерства культуры Республики Беларусь, специального фонда Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи, Союза музыкальных деятелей, Белгосфилармонии, Белорусского союза композиторов и Белорусской государственной академии музыки состоялись I и II международные конкурсы исполнителей на народных инструментах им. И. Жиновича. В 2002 г. были определены следующие номинации: «баян, аккордеон», «домра, балалайка, цимбалы». В 2007 г. требования были пересмотрены и конкурс проводился в трех номинациях: «цимбалы», «баян, аккордеон», «домра, мандолина, балалайка».

Широкая палитра народных музыкальных инструментов представлена на международном конкурсе «Залатая Ліра Палесся», который проходит один раз в два года в Гомеле. Среди номинаций конкурса – «баян-аккордеон», «гармонь», «цимбалы», «домра», «мандолина», «балалайка», «гусли». Прослушивания проводятся в два тура для четырех возрастных групп, включающих участников из детских музыкальных школ, колледжей и учреждений высшего образования.

Детской аудитории конкурсантов адресован областной конкурс исполнителей на народных инструментах «Пралескі», который проводится в Бресте для участников до 15 лет в двух номинациях: «баян, аккордеон, гармонь» и «струнные народные инструменты». Основателем конкурса выступает Брестский государственный музыкальный колледж им. Г. Ширмы. Среди основных целей мероприятия – выявление и поддержка молодых музыкантов, развитие их творческих способностей и повышение профессионального уровня.

Большой вклад в деятельность по презентации достижений народно-инструментального искусства и популяризации исполнительства вносят белорусские ассоциации исполнителей на народных инструментах. Благодаря их содействию в рес-

публике проводятся узкоспециализированные конкурсы, в которых выступают исполнители исключительно на каком-либо одном народном инструменте (или родственных). Эти состязания можно выделить в четвертую группу.

Достаточно широко в Беларуси представлены конкурсы баянистов и аккордеонистов, проходящие в разных регионах страны. Например, в Гомеле один раз в два года проходит международный конкурс «Мой сябра – баян». Конкурс включает две номинации – «баян» и «аккордеон», в которых могут участвовать исполнители до 16 лет в трех возрастных группах. Прослушивания проходят в один тур, однако программные требования достаточно серьезные: исполнение имитационной полифонии, виртуозного произведения и пьесы по выбору. Белорусские участники также должны пройти два отборочных этапа – в своем учреждении образования и в области.

В Могилеве ежегодно проводится международный конкурс исполнителей на баяне и аккордеоне «Могилевские наигрыши», цель и задачи которого определяются организаторами как сохранение и развитие традиций белорусской баянно-аккордеонной школы, обогащение репертуара современными музыкальными произведениями, знакомство с исполнительскими традициями и школами разных стран, укрепление международных культурных связей.

Конкурс проводится по следующим номинациям: «Инструментальная музыка. Солисты. Баян. Аккордеон. Гармонь»; «Инструментальная музыка. Ансамбли» (однородные, смешанные); «Инструментальная музыка. Оркестры». Максимальный возраст участников ограничен учащимися колледжей, однако в номинации «Ансамбли» открыты категории «учитель-ученик» и «педагоги». Предусмотрена очная и дистанционная формы участия, при этом для солистов конкурс проводится в два тура (очно).

Схожему возрастному и исполнительскому составу участников адресован Минский городской открытый конкурс баянной и аккордеонной музыки «Весенняя россыпь», который проходит один раз в 3 года. Требования определяются в зависимости от возрастной группы, однако для всех участников обязательно включение в программу произведения белорусского композитора или обработки белорусской народной темы.

В 2020-е гг. организуются конкурсы исключительно в дистанционном формате, по видеозаписям. Одним из первых стал Открытый дистанционный конкурс баянистов и аккордеонистов «Viva, accordi!» (Витебск), членами жюри которого выступили преподаватели Белорусской государственной академии музыки и колледжей республики. Конкурс предусматривает три номинации «Баян-аккордеон», «Ансамбль», «Оркестр». Участники конкурса должны исполнить два разнохарактерных произведения общей продолжительностью до 15 минут. Критериями оценки выступлений являются уровень технического мастерства, эмоционально-художественная выразительность исполнения, артистизм и уровень сценической культуры, умение передать характер музыкального произведения.

Как крупнейшее соревнование в Беларуси зарекомендовал себя Международный конкурс баянистов и аккордеонистов «АссоPremium», проводившийся с 2016 г. ежегодно в Речице. В конкурсе отсутствует верхний порог возраста участников и возможно выступление в номинациях: «солисты», «дуэты», «трио», «квартеты и квинтеты», «ансамбли от секстета до октета», «оркестры». Внутри номинаций предусмотрено разделение по категориям, как в зависимости от инструмента (отдельно «баян-аккордеон», «гармонь», «бандонеон»), так и направленности репертуара. В частности, открыты категории «Баян-аккордеон варьете» (без фонограммы) и «Баян-аккордеон варьете» (с фонограммой). Солисты (баянисты и аккордеонисты) старшей возрастной группы в «академической категории» исполняют полифонический цикл с фугой не менее 3-х голосов; оригинальное циклическое произведение не менее 3-х частей; виртуозное произведение. Требования к гармонистам следующие: оригинальное сочинение для гармонии; произведение по выбору; обработка народной мелодии; виртуозное произведение. Бандонеонисты исполняют три разнохарактерных произведения с общей продолжительностью звучания до 15 минут.

Особо следует отметить, что на этом конкурсе впервые в Беларуси была открыта категория «Digital Accordion» («Цифровой аккордеон»), которая уже достаточно продолжительное время включалась в программу значимых соревнований в странах Европы. Ее специфика заключается в ориентации исполнителей на раскрытие потенциала цифрового инструмента

посредством создания креативных аранжировок оригинальных сочинений для акустических инструментов, переложений фортепианной и симфонической литературы, где комплекс используемых музыкально-выразительных средств выходит за рамки возможностей традиционных баяна и аккордеона.

Подчеркнем, что усвоение новейших тенденций развития баянно-аккордеонного исполнительства в Беларуси не единично. Так, возможность использования цифровых инструментов и фонограмм «-1» выделены в отдельные номинации Международного дистанционного конкурса «Озорные гармоника» (Гродно).

Активную работу по презентации достижений отечественного исполнительства проводит Ассоциация цимбалистов Беларуси. При поддержке Министерства культуры Республики Беларусь и Белорусского союза музыкальных деятелей в Барановичах проводится республиканский форум «Сярэбраны звон цымбалаў», в рамках которого для членов ассоциации открыта возможность участия в конкурсе цимбалистов (солистов и ансамблей) в двух возрастных категориях: школы и колледжи. Обязательным условием конкурса является включение в программу выступления произведений белорусских композиторов.

Минский городской открытый конкурс исполнителей на белорусских цимбалах им. Т. П. Сергеенко (создан в 2021 г.) также проводится в двух возрастных категориях – «Дети» и «Учащиеся учреждений среднего специального образования» (проходит на базе Минского государственного музыкального колледжа им. М. И. Глинки). Участники могут соревноваться в номинациях «Сольное исполнение» и «Ансамблевое исполнение». В рамках конкурса проходят концерты, конференция «Ученики о своем педагоге», мастер-классы.

Крупнейшим соревнованием для цимбалистов в Беларуси является Республиканский открытый конкурс исполнителей на цимбалах, который проходит один раз в 3 года с 2020 г. Его организаторами выступили Министерство культуры Республики Беларусь и Брестский облисполком. Конкурс предусматривает отборочный этап и два заключительных тура, которые проводятся в Барановичах. Конкурс проходит для цимбалистов в возрасте от 14 лет до 31 года в трех категориях: детские школы искусств, колледжи, обучающиеся и выпускники учреждений высшего образования в сфере культуры.

Конкурс носит ярко выраженную профессиональную направленность, о чем можно судить уже исходя из репертуарных программных требований. Так, в третьей возрастной группе в отборочном туре необходимо исполнить произведение кантиленного характера и пьесу по выбору. В первом туре программа продолжительностью до 20 минут должна состоять из переложения для цимбал произведения зарубежного или отечественного композитора, обязательного произведения (Н. Паганини. Каприс № 9, E-dur) и виртуозной пьесы. Финальный тур включает исполнение концерта для цимбал. В 2020 г. организаторами конкурса был выбран Концерт для цимбал с камерным оркестром в 3 ч. В. Курьяна, в 2023 г. – Концерт № 2 для цимбал с оркестром в 2 ч. Д. Смольского. Отметим, что в 2020 г. лауреатом III степени этого престижного конкурса стала студентка кафедры народно-инструментальной музыки Белорусского государственного университета культуры и искусств София Яценко (класс доцента Е. К. Шульговской).

Активную просветительно-популяризаторскую работу ведет Ассоциация белорусских домристов и мандолинистов. По ее инициативе в ряде конкурсов и фестивалей народно-инструментального искусства увековечено имя выдающегося белорусского музыканта Г. И. Жихарева. Например, один раз в 5 лет с 1995 г. в Минске организуется фестиваль памяти Георгия Жихарева при участии ансамблей и оркестров народных инструментов со всей республики. Именем музыканта назван региональный конкурс оркестров и народно-инструментальных ансамблей «Мелодыі роднага краю», который проводится раз в 3 года. С такой же периодичностью в Минске проходит городской открытый конкурс исполнителей народно-инструментальной музыки «Поющие струны» памяти Георгия Жихарева, в котором могут участвовать школьники – исполнители на домре, мандолине, балалайке, а также ансамбли русского состава.

Раз в 2 года на базе Белорусской государственной академии музыки при поддержке Министерства культуры Республики Беларусь, Белорусского союза музыкальных деятелей и Ассоциации белорусских домристов и мандолинистов проводится «Открытый республиканский конкурс молодых исполнителей на струнных народных щипковых музыкальных инструментах

им. Г. И. Жихарева» для обучающихся в колледжах (15–19 лет) и в учреждениях высшего образования (до 24 лет). Конкурс состоит из двух туров (отборочного и заключительного) и проходит по двум номинациям: «балалайка» и «домра-мандолина». Программа заключительного тура ограничена 25 минутами и должна включать произведение крупной формы, два разнохарактерных произведения по выбору участника, при этом обязательно – сочинение белорусского композитора.

Менее широко в палитре народно-инструментальных конкурсов представлены состязания исполнителей на классической гитаре. Наибольшую известность приобрел международный конкурс-фестиваль «Ренессанс гитары», который проводится с 1995 г. ежегодно в Гомеле по инициативе И. Шошина. В рамках мероприятия организуются творческие встречи и мастер-классы, проводится конкурс композиторов, солистов и ансамблей (однородных и смешанных с участием гитары) в разных возрастных категориях. В 2020-е гг. в конкурсную программу были введены интернет-номинации «Шлягер на гитаре» (исполнение обработок популярных тем), «Новый аккорд» (на лучшее исполнение пьес и обработок современных композиторов) и др.

В Могилеве при поддержке Белорусского союза музыкальных деятелей, управления культуры и управления по образованию городского исполнительного комитета проходит международный конкурс исполнителей на гитаре «Сеньорита гитара» для музыкантов-любителей и профессионалов в возрастных группах от 5 лет. Помимо солистов и ансамблей в состязании могут участвовать гитарные оркестры. Программные требования достаточно расплывчаты: для солистов – два разнохарактерных произведения, в других номинациях – свободная программа не более трех произведений. Схожий подход обнаруживается и в требованиях республиканского конкурса «Беларуская гітара», который проводится также в Могилеве в дистанционной форме. В данном мероприятии предлагается расширенный спектр номинаций: «исполнители-солисты на классической гитаре, лютне»; «ансамбли»; «педагог и ученики»; «свободные программы солисты»; «свободные программы ансамбли»; «электро-гитара, акустическая гитара, бас-гитара солисты»; «электро-гитара, акустическая гитара, бас-гитара ан-

самбли»; «любительское музицирование солисты»; «любительское музицирование ансамбли»; «оркестры».

В отличие от вышеперечисленных соревнований требования к Национальному конкурсу гитаристов «ГИТАРОЛОГИЯ» более жесткие. Так, в 2022 г. от участников в категории «студенты и выпускники вузов» требовалось исполнение свободной программы до 20 минут с обязательным включением в репертуар произведения крупной формы (сонаты, сюиты, фантазии в форме сонатного аллегро, вариаций и т. д.).

Наряду с конкурсами в Беларуси проводятся фестивали музыкального народного творчества разного уровня. Например, фестиваль юных цимбалистов «Спеў дубраў» проходит один раз в два года в Крупичком центре культуры им. В. Н. Грома для участников из детских школ искусств Минского района.

Старейшим фестивалем народного творчества является фестиваль «Браславские зарницы», который организуется в Браславе с 1967 г. В наши дни в рамках фестиваля проходят концерты оркестров, народных ансамблей, хоров, праздник средневековой культуры, хореографический конкурс «Поозерские топотки», конкурсное соревнование между баянистами и гармонистами.

Крупнейшим мероприятием является фестиваль народной музыки «Звіняць цымбалы і гармонік», которому в 1997 г. присвоен статус международного. Программа форума включает концертные выступления ведущих народно-инструментальных коллективов разных стран на концертных площадках г. Постава Витебской области. Также в рамках фестиваля проводится конкурс.

Таким образом, конкурсы и фестивали исполнителей на народных инструментах способствуют популяризации народных музыкальных инструментов, повышению уровня исполнительского мастерства и активизации творческой деятельности, а также инициируют создание нового оригинального репертуара, налаживание творческих связей и обмен опытом.

2. Музыкально-просветительская деятельность кафедры народно-инструментальной музыки БГУКИ²⁷

Музыкальное просветительство как вид самостоятельной творческой деятельности является развитым социокультурным явлением, которое имеет глубокие корни в художественной культуре и музыкальном образовании. В концертной практике кафедры народно-инструментальной музыки представлены практически все жанры музыкально-просветительской деятельности. В работе творческого объединения «Маэстро» на студенческое сообщество спроецированы отдельные черты жанра музыкально-просветительских салонов в виде сочетания образования с общением и просвещением на основе совместного музицирования и бесед о музыке. Жанр монографических концертов представлен в композиторском и исполнительском аспектах. В первом случае, это программы, связанные с творчеством одного автора (цикл «Портреты композиторов»), во втором – сольные проекты («Наши солисты», 2019) и развернутые концертные программы коллективов, в том числе юбилейные

Наиболее доступной формой презентации музыкального творчества для широкого круга населения остаются концертные проекты, в которых *музыкальный материал сочетается с вербальной информацией*, чаще в форме краткого вступительного слова-пояснения, реже в форме лекций-концертов, концертов-бесед, концертов с комментариями и др. В форме лекций-концертов, например, был решен цикл «Портреты композиторов», посвященный юбилейным датам выдающихся композиторов Беларуси – Д. Смольского (2018), Г. Ермоченкова (2019), Е. Глебова (2019), где текст не только пояснял музыкальный материал, но и определял концепцию программы.

В форме концерта-беседы была проведена кафедральная конференция, продолжающая серию мероприятий, посвященных творчеству Г. Ермоченкова (2020). Помимо научных докладов, в которых на основе музыковедческого осмысления раскрывались отдельные вопросы художественно-образной сферы произведений композитора, звучали выступления-

²⁷ Подробнее см. Немцева О. А. Музыкально-просветительская деятельность кафедры народно-инструментальной музыки БГУКИ: классификация и содержание // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2021. – № 4 (42). – С. 73–81.

воспоминания педагогов кафедры. Музыкальный материал был представлен как в виде видеозаписей коллективов под управлением Г. Ермоченкова, так и в «живом» исполнении его знаковых произведений для народных инструментов.

В деятельности Белорусского народного оркестра культивируются черты концертов с комментариями. Художественный руководитель коллектива В. Волоткович в некоторых концертах продолжает традицию, обозначенную Г. Рождественским, точно представляя публике информацию об исполняемой музыке в виде пояснений и дирижерских преамбул.

В 2022 г. в БГУКИ слушателям была представлена литературно-музыкальная композиция просветительской направленности «Якуб Колас и Янка Купала: летопись творчества», в которой принял участие Белорусский народный оркестр и солисты кафедры. В программе осуществлен синтез поэзии с произведениями белорусских композиторов, написанными на стихи поэтов и под впечатлением от их творчества («Гусляр» Г. Ермоченкова, «Курган» В. Курьяна, «Успамін», «Мой родны кут» И. Лученка и др.).

Интересным воплощением просветительного концерта является *музыкальное театрализованное представление*, в котором реализуется «погружение» в предлагаемое стилистическое или историческое пространство. Например, в театрализованном концерте «Старонкі музычнай спадчыны, ці Прыгоды Марысі» (2018) публике был представлен лирический сюжет о вечных ценностях – жизни, любви, родном крае, иллюстрацией к которому служила музыка белорусских композиторов Г. Ермоченкова, Л. Захлевно, А. Клеванца, В. Кузнецова, Л. Мурашко, Д. Смольского, В. Солтана и др. в исполнении оркестров кафедры, солистов-вокалистов и актеров (персонифицированных ведущих). Переосмысление легенды о Костроме и Купале легло в основу сюжета одноименного концерта, реализованного в 2021 г. В программе при участии народного оркестра и солистов-вокалистов (образы Костромы и Купалы) звучала музыка белорусских авторов – Е. Глебова, Г. Ермоченкова, В. Зеневича, Е. Левченко, В. Малых, В. Помозова, К. Яськова, содержание которой соответствовало сюжетному ходу. Зрелищная часть была усилена актерской игрой ведущего в образе Старца-рассказчика и видеороликами, связывающими между

собой эпизоды. Патриотизм белорусов и национальные духовно-нравственные истоки воплотились в сочинении Д. Куприянюка «В последний бой, храня любовь», исполненном Белорусским народным оркестром на VI Республиканском фестивале «Планета талантов» (2019). В сценическую партитуру автором был введен драматургический материал, органично соединенный с музыкальной тканью.

Тематические просветительные концерты, которые проводятся кафедрой, содержат весь спектр принципов концертного проектирования. Например, в программу «Старонкі музычнай спадчыны» (2021) был включен широкий пласт музыки белорусских композиторов, хронология создания которой охватила период с 20-х гг. XX в. по 20-е гг. XXI в. Это дало возможность показать историческую панораму развития отечественной музыкальной культуры и придало проекту черты «исторических концертов», традиции которых были заложены А. и Н. Рубинштейнами и А. Зилотти. Пример стилистического тематического проекта – концертная программа Белорусского народного оркестра «Музыкальный шелковый путь» (2017), содержание которой базировалось на презентации белорусского и китайского музыкального наследия в сопоставлении и синтезе. Жанровое проектирование лежит в основе ежегодных концертов полифонической музыки баянистов и аккордеонистов и оркестровых концертов. Так, программа «Я слышу песню за рекой...» (2016), подготовленная Оркестром русских народных инструментов и российским певцом М. Павловым, была основана на различных жанрах русского и белорусского народно-песенного творчества. Также жанровый принцип был применен при проектировании концерта «Поезд на Чаттанугу» (2022) и «Головокружительный аккордеон» (2023) в исполнении ансамбля «Tutti NEXT» (худ. руководитель О. Немцева).

Помимо платных публичных концертов кафедрой широко проводятся мероприятия со свободным входом. Интересен опыт организации *общедоступных концертов* Белорусского народного оркестра в рамках проекта «New Year's Orchestral Fest» (2018, 2019, 2022) в торговых центрах Минска, идея которых связана с просвещением широких масс. При участии солистов и коллективов кафедры были проведены благотворительные концерты в рамках акции «В Рождество сотвори доб-

ро» (БГУКИ, 2017, 2018), выступления в поддержку волонтерского движения (ГУО «Бегомльская вспомогательная школа-интернат», Центр развития детей «АВА» и др.), а также мероприятия, посвященные христианским праздникам (Свято-Елисаветинский монастырь, Минская духовная академия Белорусской Православной Церкви и др.).

Среди *циклических форм* музыкально-просветительской деятельности, востребованных в работе кафедры, особо выделяются фестивали, которые состоят из цикла выступлений, объединенных общим названием и единой программой. Так, уже в течение 10 лет на базе Оркестра русских народных инструментов (худ. руководитель С. Оводок) проходит фестиваль «Дирижируют студенты!». Схожая концепция отличает фестиваль «Музыкальная феерия», который проводится совместно кафедрами духовой и народно-инструментальной музыки с 2016 г. Основная идея данных мероприятий – презентация оркестровой народно-инструментальной музыки под управлением дирижеров-студентов. Разноплановая программа сопровождается пояснительным словом и визуальным рядом, что помогает преодолеть разрыв между массовой и академической музыкальными культурами.

В разнообразных *культурных проектах* прослеживается стремление вписать академическую музыку в исполнении народных инструментов в современное культурно-выставочное пространство и реализовать модель просветительской деятельности, объединяющую материальную культуру и духовные ценности. Также проекты часто проводятся сериями. В частности, кафедра народно-инструментальной музыки неоднократно принимала участие в Международной акции «Ночь музеев» в Национальном историческом музее (ансамбль «Сувенир» под руководством Е. Шульговской, ансамбль «Zabava-international» под руководством О. Немцевой, 2021), в Музее Великой Отечественной войны (гармонист А. Деревяго, 2019, 2021), в Государственном музее белорусской литературы (ансамбль «Баламуты» под руководством К. Трамбицкого, 2018; гармонист А. Деревяго, 2019), в Национальном художественном музее (гитарист П. Бортник, 2016), а также в мероприятиях Национального исторического музея (художественный смотр-конкурс «Культура Чили», 2019), Белорусского государствен-

ного музея народной архитектуры и быта («Масленица», 2020) и др. Под руководством П. Бортника проводились концерты гитарной музыки в Музее Азгура (2019), в Музее «Дом Ваньковичей» (2019, 2021). Традиционными являются выступления коллективов кафедры в выставочном пространстве художественной галереи «Университет культуры».

Очевидно, что ведущую роль в процессе популяризации академического музыкального искусства в наши дни занимает связь с *медиапространством*. Вместе с тем в настоящее время в Беларуси отсутствуют виртуальные концертные залы, которые бы осуществляли массовый доступ слушателей online, хотя на официальных сайтах организаций достаточно часто размещены ссылки на видеохостинги, где можно ознакомиться с той или иной концертной программой. Кафедрой народно-инструментальной музыки с 2018 г. осуществляется тиражирование материалов, размещенных на видеохостинге YouTube (канал BGUKI NIM), а в 2021 г. в связи с эпидемиологической обстановкой традиционный отчетный концерт был представлен в видеоверсии, что обеспечило безопасный массовый доступ публики к народно-инструментальному наследию и художественным достижениям кафедры за отчетный период. Помимо этого, в 2020 г. П. Бортником были организованы и проведены при участии студентов два online-концерта гитарной музыки. Вспомогательное значение в распространении музыкально-просветительских идей кафедры имеют периодические выступления ее представителей в программах белорусского радио и телевидения (2017, 2020, 2021). Важным в этой связи стало выступление С. Яценко (цимбалы), А. Деревяго (гармонь), Чэнь Шэньцун (скрипка), Б. Янушица (балалайка) в проекте Белорусского телевидения «Лепшыя. Сапраўдныя. Нашы» (2019), участниками которого являются лучшие представители студенческой творческой молодежи страны.

Таким образом, различные виды и формы музыкального просветительства в настоящее время востребованы в концертно-исполнительской практике и музыкальном образовании, о чем говорит содержание творческой работы народно-инструментальных коллективов, студентов и преподавателей БГУКИ. Практика проведения конкурсов, фестивалей, просветительных концертов является весомым стимулом обогащения содержа-

ния профессионального мастерства и освоения нового концертного материала и разнообразных форм его презентации.

Дополнительная литература для самостоятельного изучения

1. Бунцэвіч, Н. Гітары ціхі перазвон гучнейшы за фанфары (аб фестыв. «Рэнесанс гітары» 2001) // Культура. – 2001. – 20–26 студз. – С. 10.

2. Гитара. Ву. Белорусский гитарный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.gitara.by/>. – Дата доступа : 06.12.2022.

3. Иванова, Т. Становление белорусского музыкального просветительства в контексте европейских и российских традиций / Т. Иванова // Научные труды Белорусской государственной академии музыки : сб. науч. тр. – Вып. 29. – Минск, 2013. – С. 115–123.

4. Иванова, Т. Л. Применение современных методов в исследовании музыкально-просветительской деятельности / Т. Л. Иванова // Веснік МДУ імя А. А. Куляшова. – 2015. – № 2 (46). – С. 87–95.

5. Конкурсы имени И. Жиновича в прошлом и настоящем [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.abbia.by/show.php?cid=4&id=17>. – Дата доступа : 06.11.2022.

6. Мазаник, О. В. Просветительские тенденции в дирижерском искусстве Беларуси на современном этапе / О. В. Мазаник // VIII Міжнародныя Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвеч. Дням славянскага пісьменства і культуры (Мінск, 23–26 мая 2002 г.) : матэрыялы чытанняў / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры. – Мінск, 2003. – Ч. 2. – С. 131–135.

7. Просветительство как форма освоения музыкального наследия: прошлое, настоящее, будущее : материалы междунар. науч.-практ. конф. / гл. ред. М. Л. Космовская ; отв. ред. С. Е. Горлинская, Л. А. Ходыревская. – Курск : Изд. Курск. гос. ун-та, 2011. – 323 с.

8. Сазанович, Н. В. Музыкально-просветительская деятельность: из опыта реализации творческих проектов и мероприятий Белорусской государственной академии музыки / Н. В. Сазанович. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2016. – 28 с.

9. *Таірава, Л. С.* ...І няма пераможаных : расказваем пра І Рэсп. конкурс імя І. Жыновіча / Л. С. Таірава // Літаратура і мастацтва. – 1988. – 22 студз. (№ 4). – С. 10–11. Таірава, Л. Адказы на ўсе пытанні : [па выніках ІІ Рэспубліканскага конкурсу імя І. Жыновіча] / Л. Таірава // Мастацтва Беларусі. – 1990. – №7. – С. 12–16.

10. *Таірава, Л. С.* Памятаючы заповіт майстра : [Трэці Рэспубліканскі фестываль памяці Г. Жыхарава] / Л. С. Таірава // Мастацтва. – 2006. – № 4. – С. 32–33.

11. *Таірава, Л.* Першы Міжнародны конкурс імя І. Жыновіча : нататкі з конкурсу выканаўцаў на народных інструментах / Л. Таірава // Мастацтва. – 2003. – №4. – С. 50–52.

12. *Таірава, Л. С.* Сола лаўрэатаў : [пра конкурсы народнай інструментальнай музыкі] / Л. С. Таірава // Мастацтва. – 2001. – № 2. – С. 6–8.

13. *Таірова, Л. С.* Бурные аплодисменты белорусским музыкантам! : по материалам ІІ Междунар. конкурса исполнителей на народных инструментах им. И. Жиновича / Л. С. Таірова // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2007. – № 4. – С. 56–59.

14. *Таірова, Л. С.* Воспоминания о Г.И. Жихареве / Л.С. Таірова // Г.И. Жихарев – корифей народно-инструментальной музыки Белоруссии; сост. Лев Маевский. – Минск, 2015. – С. 83–87.

15. *Таірова, Л. С.* Праздник славянского музыкального братства : [о концерте российских и белорусских виртуозов народно-инструментального искусства] / Л. С. Таірова // Мастацкая і музычная адукацыя. – 2014. – № 1. – С. 63–66.

16. *Шпакоўская, Г.* Яе вялікасць музыка народная : карэспандэнты «НС» пабывалі на Міжнародным фестывалі народнай музыкі «Звіняць цымбалы і гармонік» у Паставах / Г. Шпакоўская ; фота М. Шмерлінга // Народнае слова. – 2001. – 23 чэрв. – С. 5.

17. *Шульговская, Е. К.* Роль конкурсов и фестивалей исполнителей на струнных народных инструментах в развитии народно-инструментального исполнительства / Е. К. Шульговская // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва : матэрыялы навук. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў (Мінск,

22 лістап. 2018 г. і 21 лістап. 2019 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2020. – С. 346–350.

18. Яковлева, Е. Н. Музыкальное просветительство в динамике отечественной музыкальной культуры / Е. Н. Яковлева // Вестн. Адыгейского гос. ун-та. – 2015. – № 1 (152). – С. 248–254.

19. Яковлева, Е. Н. Принципы классификации музыкально-просветительской деятельности / Е. Н. Яковлева // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета [Электронный ресурс] – 2016. – № 3 (117). – Режим доступа : <http://ej.kubagro.ru/2016/03/pdf/85.pdf>. – Дата доступа: 22.06.2021.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Перечислите наиболее популярные конкурсы исполнителей на народных инструментах.
2. На какие группы можно разделить исполнительские конкурсы?
3. Какие фестивали народной музыки Вы знаете?
4. Как Вы понимаете сущность музыкально-просветительской деятельности?
5. Обозначьте наиболее значимые музыкально-просветительские проекты кафедры народно-инструментальной музыки БГУКИ.

СХЕМЫ

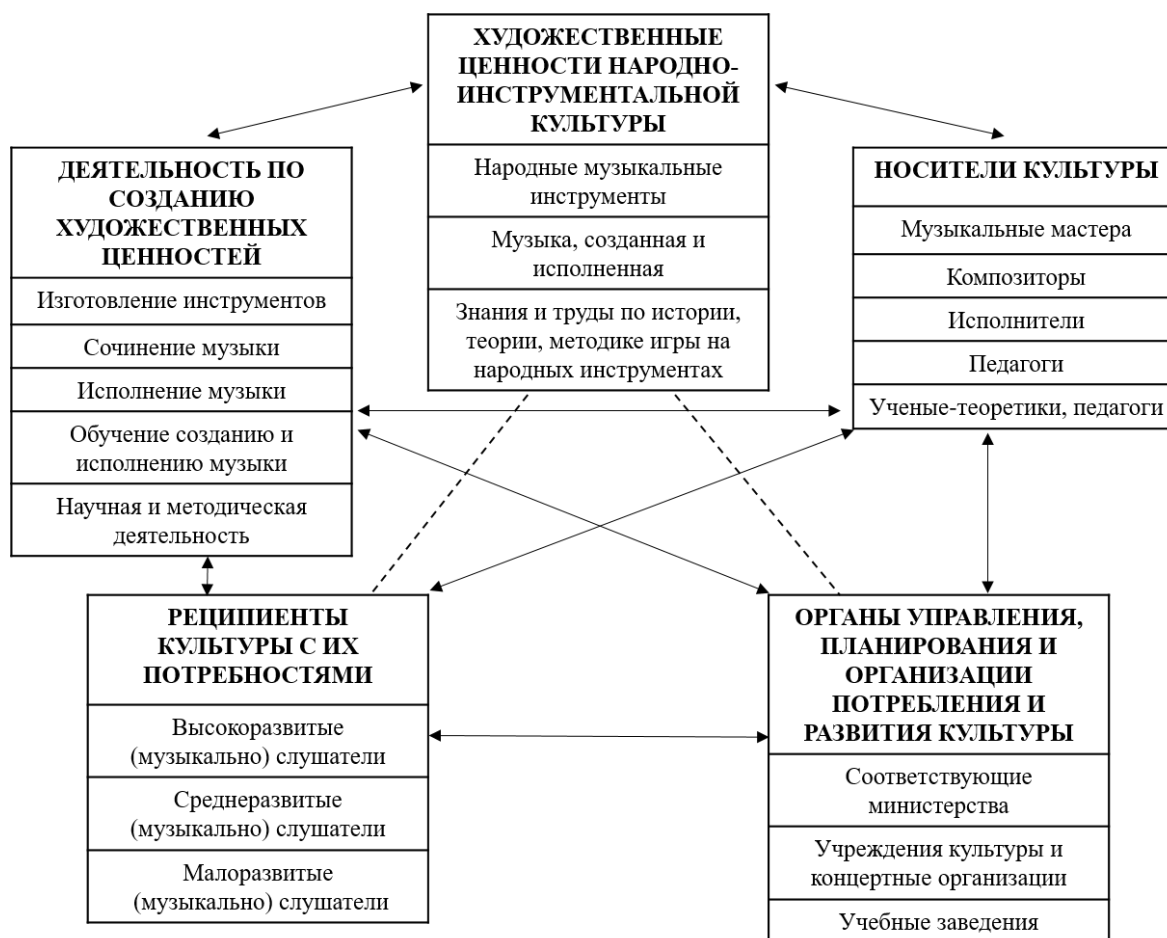


Схема 1. Элементы народно-инструментальной культуры письменной традиции

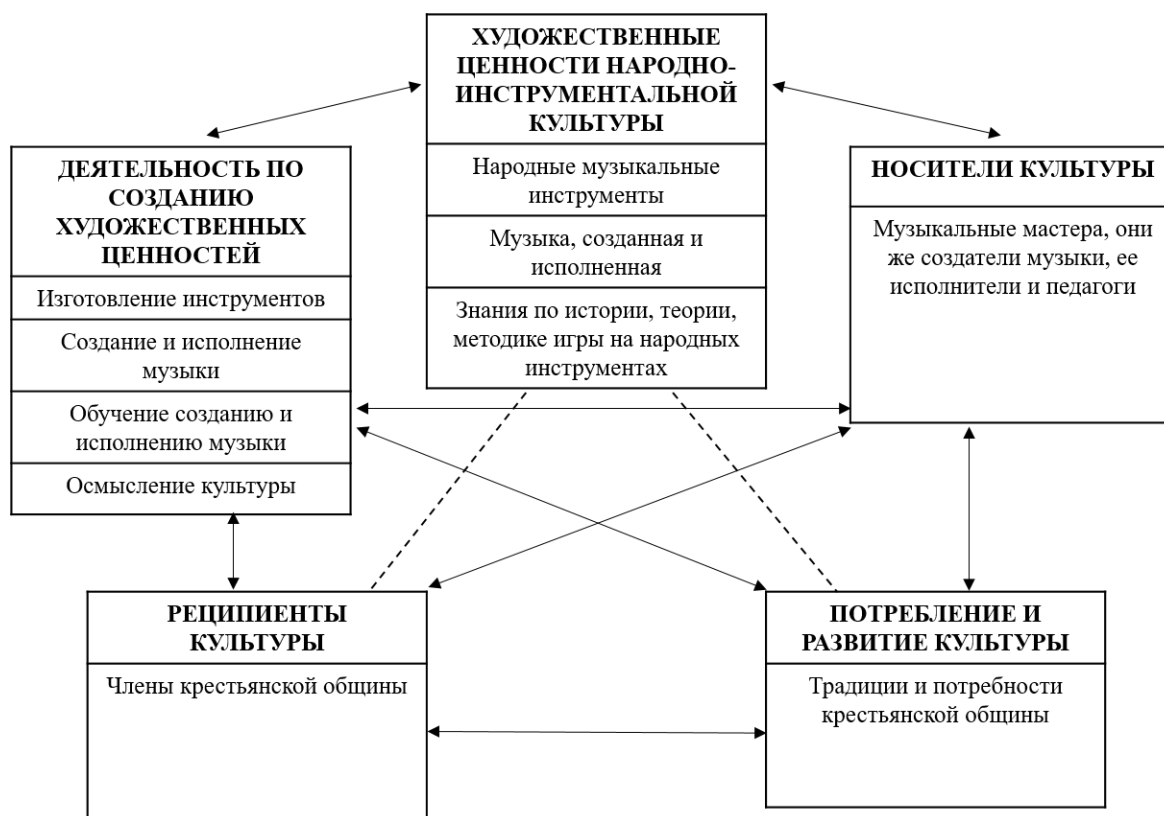


Схема 2. Элементы народно-инструментальной культуры устной традиции



Схема 3. Соотношение функций в народно-инструментальной культуре письменной традиции



Схема 4. Соотношение функций в народно-инструментальной культуре устной традиции

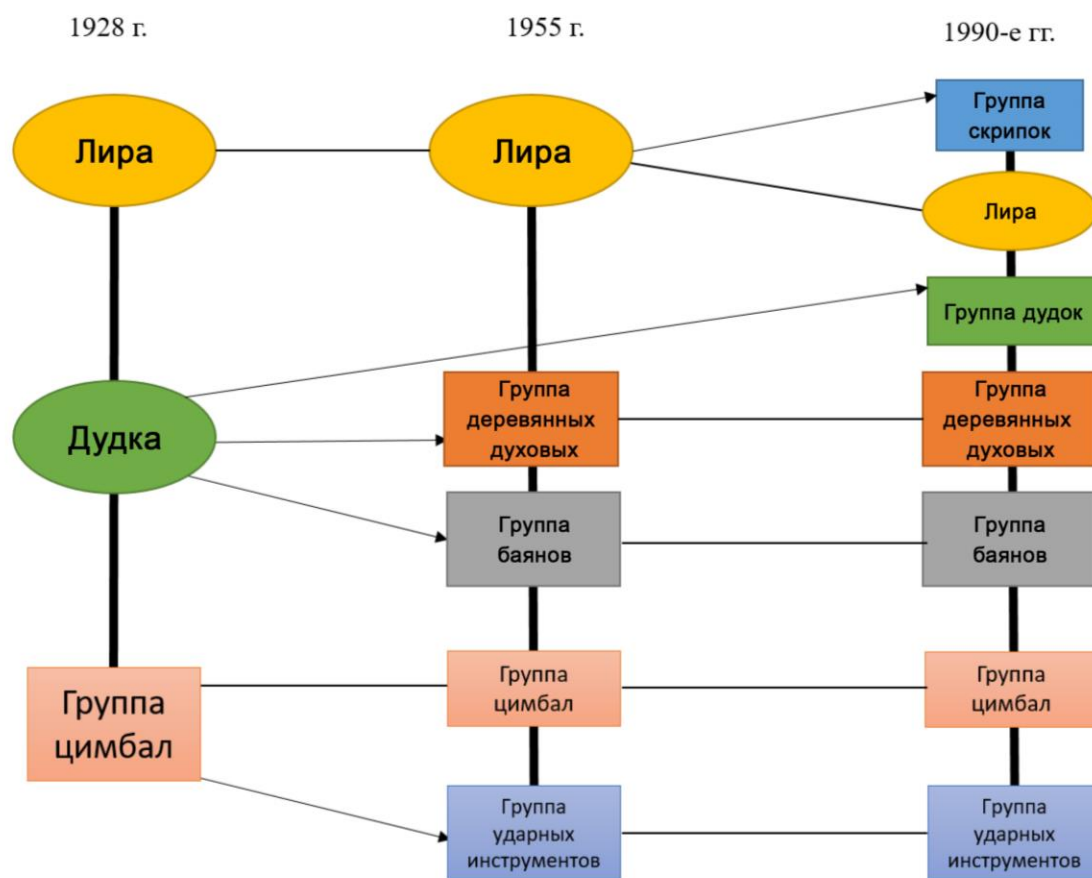


Схема 5. Формирование элементов структуры белорусского народного оркестра

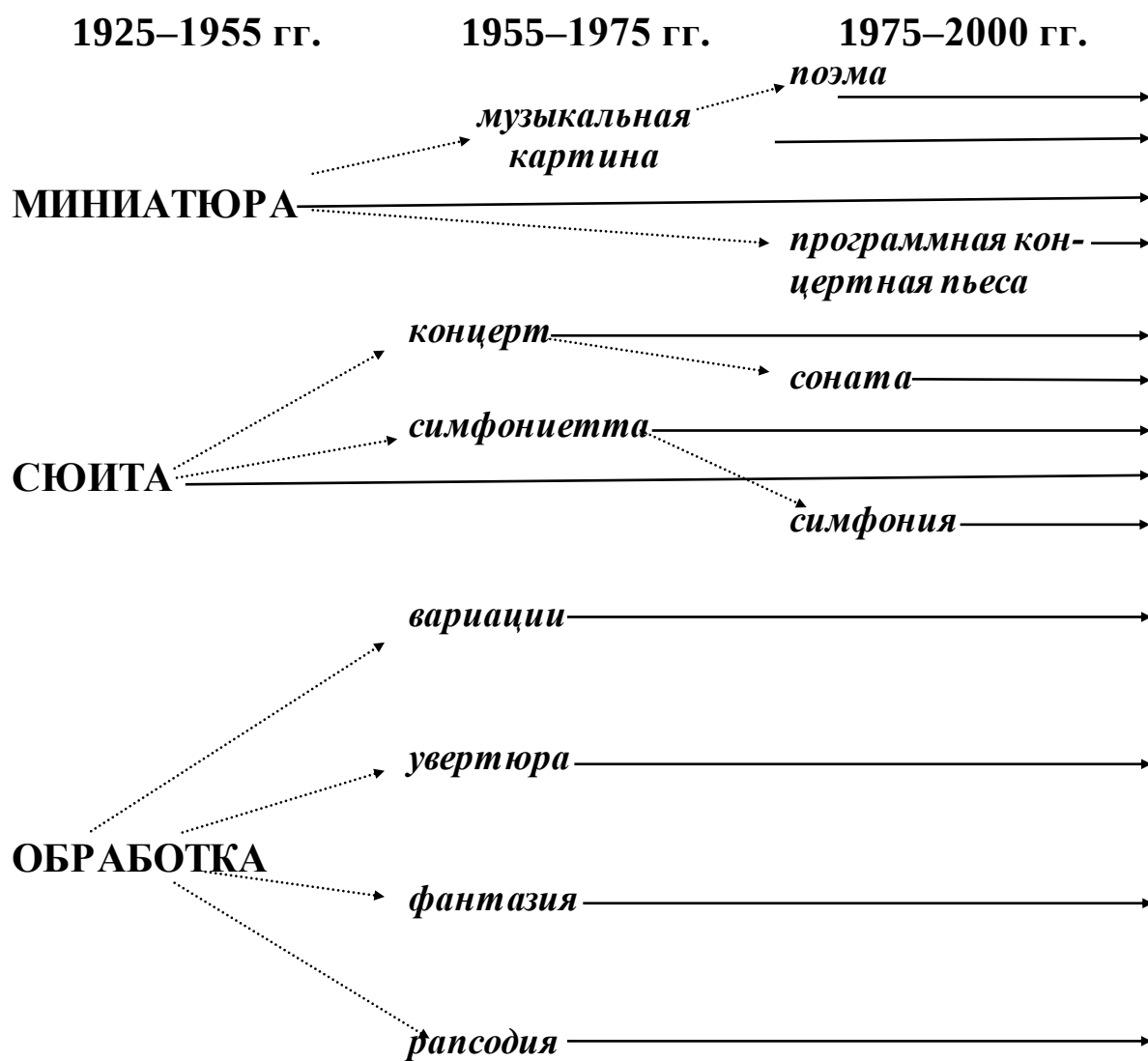


Схема 6. Жанровое развитие
белорусской народно-инструментальной музыки

ДИАГРАММЫ

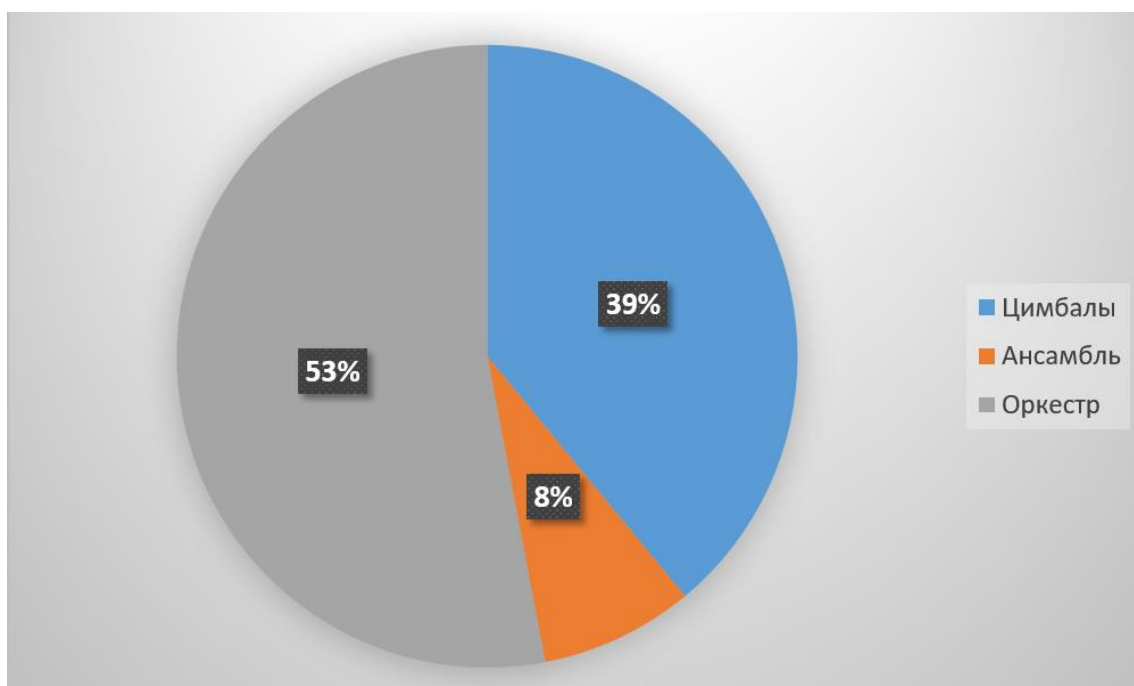


Диаграмма 1. Соотношение произведений, созданных для белорусских народных инструментов в 1925–1955 гг.

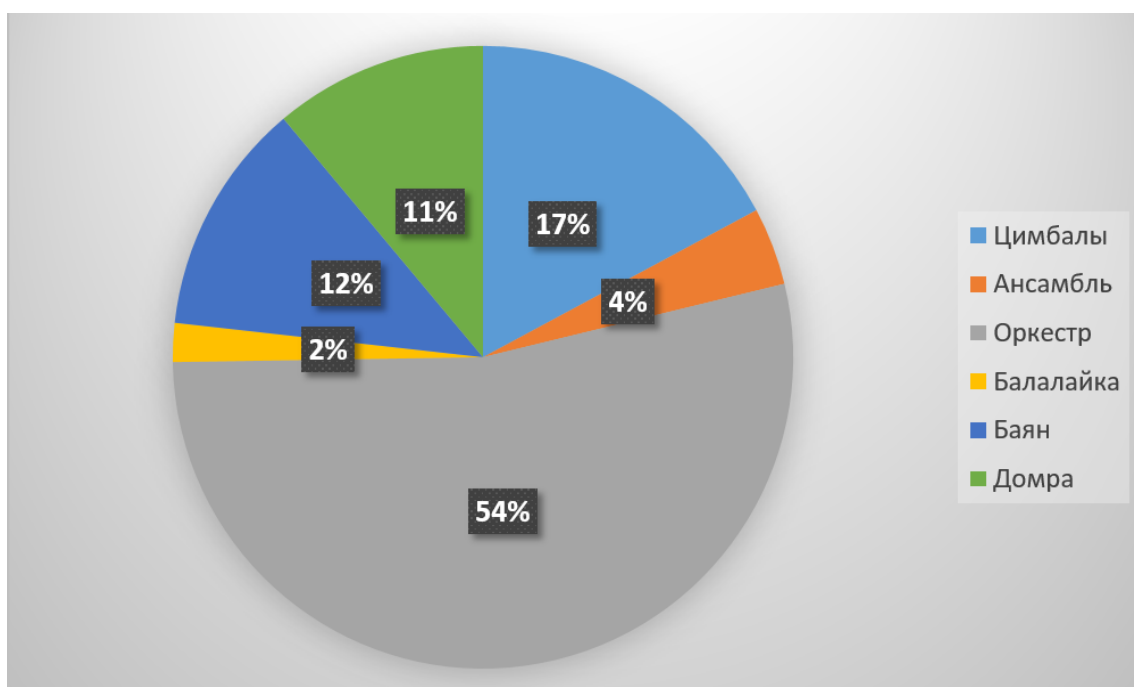


Диаграмма 2. Соотношение произведений, созданных для белорусских народных инструментов в 1955–1975 гг.

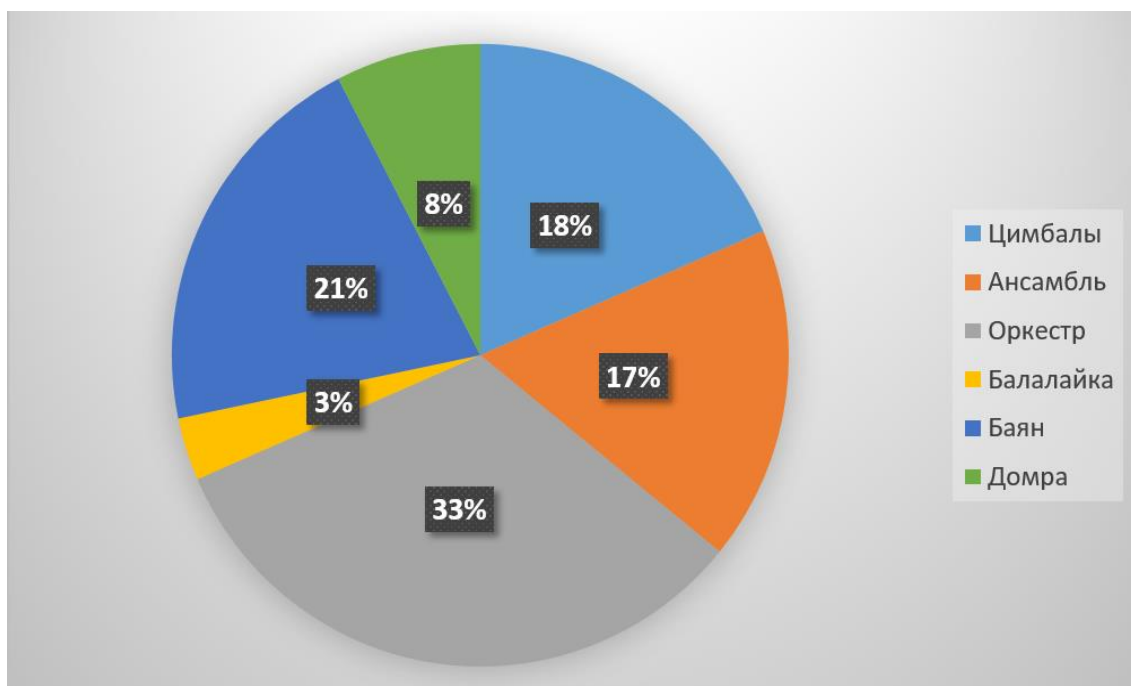


Диаграмма 3. Соотношение произведений, созданных для белорусских народных инструментов в 1975–2000-е гг.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Имханицкий, М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах / М. И. Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.

2. *Мицуль, Н. Е.* Белорусские цимбалы в контексте мировой музыкальной культуры / Н. Е. Мицуль ; Белорус. гос. ун-т культуры. – Минск, 2006. – 116 с.

3. *Мишуров, Г. С.* Белорусское народно-инструментальное искусство: традиция и современность / Г. С. Мишуров ; Белорус. гос. ун-т культуры. – Минск, 2002. – 300 с.

4. *Мишуров, Г. С.* Белорусские народные инструменты. Педагогические аспекты народно-инструментального исполнительства : монография / Г. С. Мишуров. – Минск : БГУКИ, 2016. – 363 с.

5. *Немцева, О. А.* Популярная музыка для баяна и аккордеона: XX – начало XXI в. / О. А. Немцева. – Минск : БГУКИ, 2018. – 189 с.

6. *Скорабагатчанка, А.* Беларускія народныя музычныя інструменты XX стагоддзя : вучэб. дапам. / А. Скорабагатчанка ; рэд. Н. В. Грубар ; Беларус. ун-т культуры. – Мінск, 2001. – 398 с.

7. *Скорабагатчанка, А.* Народная інструментальная культура Беларускага Паазер'я / А. Скорабагатчанка ; М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. ун-т культуры ; навук. рэд. У. Мацыеўскі. – Мінск : Беларус. навука, 1997. – 471 с.

8. *Солопов, М. Г.* О музыке, о времени, о музыкантах...: избранное: к 80-летию Белорусской государственной академии музыки : сб. ст. и эссе / М. Г. Солопов. – Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 2012. – 188 с.

9. *Старикова, В. В.* Звукозаписи музыкального искусства Беларуси / В. В. Старикова ; под науч. ред. Н. П. Яконюк. – Минск : Энциклопедикс, 2014. – 238 с.

10. *Таирова, Л. С.* Народно-инструментальное исполнительство Беларуси / Л. С. Таирова. – Минск : [б. и.], 2012. – 186 с.

11. Чабан, В. А. Баяннае мастацтва ў Беларусі: пытанні тэорыі і метатадалогіі выканальніцтва : вучэб. дапам. / В. А. Чабан ; Беларус. дзярж. акад. музыкі. – Мінск : БДАМ, 1997. – 185 с.

12. Чабан, В. А. Белорусское баянное искусство: формирование академической исполнительской школы» / В. А. Чабан. – Минск : БГАМ, 2008. – 534 с.

13. Яконюк, Н. П. Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк ; Белорус. гос. ун-т культуры. – Минск, 2001. – 270 с.

Учебное издание

Яконюк Наталья Павловна,
Немцева Ольга Александровна

**ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ**

Учебно-методическое пособие

Редактор О. М. Соколова
Технический редактор Л. Н. Мельник
Дизайн обложки М. М. Чудук

Подписано в печать 19.04.2023. Формат 60х84 ¹/₁₆.
Бумага офисная. Ризография.
Усл. печ. л. 8,77. Уч.-изд. л. 8,05. Тираж 60 экз. Заказ 805.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.