

Министерство культуры Республики Беларусь
Учреждение образования «Белорусский государственный
университет культуры и искусств»

Л. С. Т а и р о в а

**НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ
ИСПОЛНТЕЛЬСТВО
БЕЛАРУСИ**

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Минск 2012

УДК [78.011.26+785.071.2-043.86]:781.7(476)

ББК 85.315.32-73(4Бел)

T145

Р е ц е н з е н т ы:

М. Г. Солопов, заслуженный деятель искусств
Республики Беларусь,
заслуженный деятель культуры БССР, профессор;
А. И. Смагин, доктор искусствоведения, профессор;
Н. П. Яконюк, доктор искусствоведения, профессор

*Рекомендовано к изданию научно-техническим советом
Белорусского государственного университета культуры
и искусств*

Таирова, Л. С.

T145 Народно-инструментальное исполнительство Беларуси / Л. С. Таирова. – Минск : Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2012. – 187 с., [7] л. ил.
ISBN 978-985-6798-85-9.

В монографии представлена эволюция народно-инструментального исполнительства в Беларуси, раскрываются механизмы его трансформации в академическое искусство. Рассматриваются причины, условия, закономерности, решающие факторы и персоналии, повлиявшие на данный процесс. Получили освещение вопросы конкурсной деятельности белорусских музыкантов-народников, особое внимание уделяется формированию нового репертуара для народных инструментов.

Адресуется исследователям, преподавателям, аспирантам, студентам, а также всем, кто интересуется вопросами отечественной музыкальной культуры.

УДК [78.011.26+785.071.2-043.86]:781.7(476)

ББК 85.315.32-73(4Бел)

ISBN 978-985-6798-85-9

© Таирова Л. С., 2012

© Оформление. Белорус. гос. ун-т
культуры и искусств, 2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Г л а в а 1. НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ	7
1.1. Музыкальное исполнительство как форма художественного творчества: теоретический аспект	7
1.2. Возникновение народно-инструментального искусства письменной традиции	20
Г л а в а 2. СТАНОВЛЕНИЕ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В БЕЛАРУСИ	26
2.1. Формирование и развитие народно-инструментальных исполнительских школ в 1920–30-е гг.	27
2.2. Достижения в области народно-инструментального исполнительства. 1945-й – 60-е гг.	41
2.3. Расцвет исполнительства на народных инструментах в 1970–80-е гг.	57
2.4. Современный этап развития национального исполнительства на народных инструментах	67
Г л а в а 3. ПУТИ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ	75
3.1. Поиск новых средств музыкальной выразительности в соответствии с органо-логическими параметрами инструмента	75
3.2. Конкурсная практика в области народно-инструментального искусства	90
Г л а в а 4. СОЗДАНИЕ КАЧЕСТВЕННО НОВОГО РЕПЕРТУАРА	105
4.1. Основные репертуарные тенденции	105
4.2. Формирование репертуара домристов	121
Заключение	138
Список используемых источников	141
Приложения	159
Приложение А	159
Приложение Б	171
Приложение В (нотное)	178

ВВЕДЕНИЕ

Исполнительство на народных инструментах имеет многовековую историю и является неотъемлемой частью национальной духовной культуры белорусского народа, сумевшего сохранить его красоту и самобытность. От незамысловатых наигрышей не знавших музыкальной грамоты любителей игры на народных инструментах до подлинных вершин академического мастерства артистов-профессионалов – таков сложный путь развития народно-инструментального исполнительства. За сравнительно короткое время народно-инструментальное искусство сформировалось как неповторимое, уникальное явление мировой музыкальной культуры, в том числе и белорусской.

Народно-инструментальное исполнительство – это сложная, многогранная область музыкальной культуры, которая включает разнообразные виды музицирования и основывается на определенных типах народных музыкальных инструментов. Каждый из них имеет как общие особенности, так и свою специфику, связанную с характером инструментария, неповторимостью колорита, историей развития, а также актуальными проблемами, требующими специального изучения.

Музыкальную жизнь общества трудно представить без функционирования разных по составу народно-инструментальных ансамблей, оркестров, отдельных концертирующих солистов, демонстрирующих исполнительское мастерство на всевозможных фестивалях, конкурсах, концертах, смотрах. Все это свидетельствует о многообразии видов и форм проявления народно-инструментального исполнительства. Охватывая большое количество участников и слушателей, оно выполняет определенную социально-культурную роль в обществе.

Согласно художественной и научной практике выделяются два направления народно-инструментального искусства в соответствии с образом музыкального мышления. Фольклор, или так называемое искусство «устной традиции», как известно, является основой народно-инструментального искусства. Оно сохранялось, изменялось, передавалось от поколения к поколению без нотной записи, «из уст в уста», с помощью показа, усвоения, улавливания на слух. Эта традиция, уходящая корнями в глубину веков, сохранилась и поныне.

не. Второе направление – профессиональное искусство «письменной традиции», основоположником которого является В. Андреев, восстановивший и усовершенствовавший русские народные инструменты и создавший на их основе в конце XIX в. Великорусский оркестр. С этого момента стало возможным подчинение народно-инструментального искусства законам нотографии, что коренным образом изменило музыкальное мышление исполнителей.

Новое направление народно-инструментального искусства в своем профессиональном качестве получило своеобразное развитие в республиках бывшего Советского Союза, в том числе и в Беларуси, что привело к реконструкции народного инструментария и созданию национального оркестра народных инструментов.

Впервые термины «музыка письменная» и «музыка устной традиции» введены Б. Асафьевым. Однако ученый рассматривает эти понятия в несколько неожиданном ракурсе, вне применения к народным инструментам: «Когда замолкло великое искусство “устного творчества”, непосредственной импровизации, начался процесс разъединения композитора и слушателя, творчества и восприятия – один из разъединяющих музыку интонационных внутренних кризисов» [5, с. 296]. Виднейший музыковед и теоретик в свое время не мог предположить, что его определение в более широком толковании применительно к народно-инструментальному искусству получит иное звучание, при котором искусство «письменной традиции» будет столь же великим, как и искусство «устного творчества».

Вобрав в себя лучшие черты народного творчества и профессионального исполнительского искусства, находясь в тесном взаимодействии с музыкальной культурой других народов, прежде всего русского и украинского, народно-инструментальное исполнительство Беларуси тем не менее имеет свою историю и специфику формирования, уникальную природу функционирования и тенденции развития. Все это обуславливает необходимость научного изучения, анализа и детального осмысления. Сохранение и приумножение накопленного опыта предполагает также корректировку и прогнозирование дальнейших путей развития профессионального исполнительства на народных инструментах.

Недостаточность научно обоснованного осмысления такого явления, как исполнительство на народных инструментах, приводит к забвению накопленных духовных ценностей. Настоящее исследование ставит своей целью в определенной мере восполнить указанный пробел. Неполная или частичная научная разработка накопившихся проблем в народно-инструментальном искусстве ведет к недопониманию его значимости координирующими органами, к односторонней оценке развития тех или иных пластов культуры. Уже сегодня явственно просматривается неадекватная расстановка акцентов в определении приоритетных направлений музыкальной жизни общества, когда предпочтение нередко отдается либо эстраднему, либо фольклорному жанрам. Стремление оценить значение народно-инструментального исполнительства в формировании музыкальной культуры Беларуси, определить его ценностное измерение в духовной жизни общества побудило автора обратиться к данной теме.

Материал излагается в простой доступной форме, что делает исследование понятным широкому кругу читателей.

Данная работа – это обобщение многолетнего педагогического опыта, личного знакомства и творческого общения автора (домристки и дирижера по образованию) с ведущими представителями народно-инструментального искусства, в том числе с Г. Жихаревым, И. Жиновичем, Г. Ермоченковым, А. Цыганковым и др. Результатом длительного непосредственного пребывания автора в гуще событий и наблюдения за процессами, происходящими в этой сфере, стала диссертация, явившаяся основой представленной монографии, на тему «Тенденции развития народно-инструментального исполнительства Беларуси XX века» [189], которую автор защитила в 1999 г.

Думается, что исследование будет интересно и полезно культурологам, искусствоведам, музыковедам, фольклористам и всем, кто интересуется народно-инструментальным искусством.

Автор благодарит своих коллег, высказавших ряд ценных замечаний и пожеланий, сотрудников редакционно-издательского отдела Белорусского государственного университета культуры и искусств, подготовивших рукопись к печати, а также всех, кто помогал ей в этой работе.

Глава 1. НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ

1.1. Музыкальное исполнительство как форма художественного творчества: теоретический аспект

В сложной структурной системе музыкального творчества народно-инструментальное исполнительство занимает особое место. Являясь одной из самых молодых и наименее изученных областей музыкознания, этот вид исполнительства охватывает множество сложных проблем, решение которых требует различных научных подходов и совместных усилий самых разных специалистов: философов, искусствоведов, культурологов, музыкантов-педагогов, теоретиков и практиков.

Каждое существующее явление принято рассматривать не отдельно само по себе, а во взаимосвязи с другими явлениями. Прежде чем определить место и роль народно-инструментального исполнительства в системе общемузыкальных культурных ценностей, необходимо выделить и конкретизировать само понятие «музыкальное исполнительство», а также выявить степень его разработанности в современном музыкознании.

Понятие «музыкальное исполнительство» следует рассматривать в широком и узком смыслах слова. В широком понимании музыкальное исполнительство означает относительно самостоятельный вид художественно-творческой деятельности, т. е. трактуется как явление социокультурного свойства, а в узком – как деятельность музыканта-исполнителя с присущими этой деятельности характерными особенностями и законами развития. Осмысление музыкального исполнительства как социокультурного явления требует морфологического подхода.

Именно такой подход был предпринят М. Каганом в работе «Морфология искусства» [82]. Исследуя законы внутренней организации искусства как целостной системы классов, семейств, видов, родов, разновидностей, жанров, автор монографии делает вывод о том, что «исполнительская деятельность является полноценным видом художественного

творчества наряду с деятельностью писателя, композитора, драматурга, хореографа». При этом ученый обращает внимание на вторичный характер этой деятельности в сравнении ее с первичным композиторским творчеством [82, с. 217].

Вместе с тем М. Каган приходит к заключению, «что соотношение первичных и вторичных форм художественного творчества не одинаково в различных его отраслях». По мнению автора, музыкальное исполнительство обладает гораздо большей степенью самостоятельности по отношению к композиторскому творчеству, чем, к примеру, литературное (актерское) чтение по отношению к самой литературе или драматургии [82, с. 219].

Самостоятельный характер музыкального исполнительства, согласно логике М. Кагана, заключается в «специфической природной одаренности музыканта» и двухслойной структуре, «проистекающей из того, что исполнение сочиненного композитором произведения является той или иной его интерпретацией и тем самым обогащает творение композитора новым “слоем” содержания, рождающимся в акте исполнительского сотворчества» [82, с. 348]. Эти основополагающие выводы, раскрывающие суть понятия «музыкальное исполнительство», находят подтверждение в трудах других исследователей.

Одна из первых работ по данной теме – «Традиции и новаторство в исполнительском искусстве» – принадлежит В. Крастиню [95]. С диалектических позиций автор рассматривает три группы вопросов:

- постижение композиторских намерений, записанных в нотном тексте;
- выработка и использование исполнительских приемов на основе индивидуального понимания этих намерений;
- связь музыкального мышления исполнителя с характерными для творчества определенной эпохи эстетическими воззрениями.

На примере сравнительного анализа исполнительских интерпретаций пианистов Ф. Гульда и Э. Фишера В. Крастинь приходит к выводу, что «в исполнительском искусстве, как и вообще в искусстве, нет непреложных и вечных традиций, а преемственность достижений является лишь условием и основой для собственного творчества» [95, с. 83].

Углубляясь в суть понятия «новаторство», автор статьи замечает, что «постоянное обновление и пересмотр всего достигнутого обуславливают одну из существенных отличительных черт исполнительской деятельности – ее преходящий характер» [95, с. 84]. Однако до какого предела возможен пересмотр достигнутого, в какой мере «традиционное» в исполнительском искусстве может подвергаться новаторским изысканиям? Вопросы, которые не освещаются в статье.

Широкий круг проблем по музыкальному исполнительству затрагивает статья Л. Гинзбурга «О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства» [39]. Отмечая активную творческую природу исполнительского искусства, Л. Гинзбург рассматривает его через призму объективно-субъективных соотношений: «Для музыкального исполнительства особое значение приобретает тот факт, что познание и воплощение объективной действительности в искусстве происходят в субъективной форме, обусловленной восприятием и последующим творческим воспроизведением, характерным для данной отдельной личности» [39, с. 154]. В рассуждениях о том, что судьба музыкального сочинения находится в прямой зависимости от мастерства и вдохновения исполнителя, Л. Гинзбург приходит к заключению, что исполнитель является связующим звеном между композитором и слушателем.

Размышления автора статьи о единстве чувства и мысли, о восприятии и воспроизведении в творчестве исполнителя, о жизни художественного образа в процессе исполнения, об исполнительском мастерстве, о роли исполнителя и его репертуара в эстетическом воспитании слушателей предваряют изучение проблем музыкального исполнительства.

К разряду работ общетеоретического плана принадлежит статья Р. Здобнова «Исполнительство – род художественного творчества» [67], в которой природа исполнительства рассматривается в сравнении с другими видами искусства. Опираясь на теорию К. Станиславского, автор статьи прослеживает глубокую внутреннюю общность исполнительского творчества в различных видах искусства, что позволяет ему выявить ряд характерных черт исполнительского искусства. Суть теоретических положений Р. Здобнова состоит в том, что «исполнительство носит ярко выраженный творческий

характер», являясь при этом «самостоятельным родом художественного творчества» [67, с. 148].

Справедливость данных выводов не подлежит сомнению, однако для более полного и глубокого понимания сути вопроса необходима целостная панорама развития музыкального исполнительства в историческом плане, что и было предпринято в трудах И. Ямпольского [225; 226]. На основании историко-социологического подхода автор разворачивает впечатляющую картину становления и развития музыкально-исполнительского искусства. И. Ямпольский выявляет главные, узловые моменты этого сложного процесса, такие как «инструментализация» человеческого голоса и «очеловечивание» инструмента в эпоху Возрождения, появление «играющего композитора» в узком кругу ценителей феодального общества, формирование национально-исполнительских школ в конце XVIII в. и взлет музыкального исполнительства в XIX в., что привело к разделению труда композитора и исполнителя.

Автор также сумел показать самые существенные явления, привносимые каждой исторической эпохой в развитие музыкального исполнительства, как, например, появление стиля бельканто, становление скрипичного, фортепианного исполнительства, развитие оркестрового жанра, способствовавшего расцвету дирижерского искусства. Все эти факторы, по мнению И. Ямпольского, привели к образованию самостоятельной отрасли музыковедения – истории и теории исполнительства [226].

Непосредственное отношение к теме нашего исследования имеют работы Я. Мильштейна, где вопросы музыкального исполнительства рассматриваются в проблемном ключе с привлечением достижений других областей науки. В сборнике «Вопросы теории и истории исполнительства» [117] автор поднимает проблему исполнительских стилей, рассматривая их соотношение с точки зрения теории информации. Как считает Я. Мильштейн, в сложной коммуникативной триаде «композитор – исполнитель – слушатель» исполнителю принадлежит чрезвычайно ответственная информационная роль: «... исполнитель – лицо, использующее, интерпретирующее информацию, которую содержит музыкальное произведение. Он одновременно и конкретный приемник информации, и ее трансформатор, и ее передатчик» [117, с. 18]. Неоднознач-

ность информации, содержащейся в музыкальном произведении, по мнению автора, состоит в бесконечной множественности ее исполнительских прочтений: «музыкальное произведение живет во множестве исполнительских вариантов» [117, с. 13].

Сравнивая музыкальное исполнительство с другими видами искусства, Я. Мильштейн приходит к выводу о том, что в отличие от произведений живописи или скульптуры, которые каждый может воспринимать непосредственно в меру своих способностей, музыкальные произведения «подлежат истолкованию исполнителем», требуют «интерпретатора, посредника между автором и слушателем» [117, с. 27].

Вопросы исполнительских стилей понимаются Я. Мильштейном как явление исторического порядка: «Стиль не существует вне времени и пространства. Он обусловлен исторически, этнографически и связан бесчисленными нитями с определенной культурой» [117, с. 12]. Постоянные, непрерывные, эволюционные изменения музыкальных стилей, их смена, усложнение, взаимопроникновение и взаимовлияние, по мнению автора, вызваны «не только внутренним развитием музыкального искусства, но и, прежде всего, социальными факторами, определяющими всю жизнь... человечества» [117, с. 28].

В общем контексте затронутых проблем, отмечая динамичное развитие и совершенствование исполнительского искусства, Я. Мильштейн вместе с тем усматривает ряд негативных тенденций в музыкальном исполнительстве, а именно:

– преобладание внешних проявлений исполнения над внутренним содержанием, рационального над эмоциональным, утверждения примата «мысли над чувством», тогда как «музыка по праву считается эмоциональнейшим из искусств» [117, с. 49];

– удлиненные сроки обучения создают благоприятную почву для «метода натаскивания», который убивает живой дух исполнения, ведет к утрате артистической индивидуальности;

– увлечение конкурсами приводит к усложнению репертуара в детских музыкальных школах, а также к тому, что конкурсоманием пронизывается вся система музыкального образования сверху донизу.

С этими доводами автора сборника можно согласиться лишь наполовину, поскольку, во-первых, затрагивая определенные проблемы, касающиеся отрицательных явлений в музыкальном исполнительстве, он не указывает пути к их разрешению. Во-вторых, мы не находим ответов на возникшие вопросы: как в наш рациональный век избежать рационализма в музыке? Как подготовить исполнителя без конкурсного отбора, когда конкурсами пронизана вся наша жизнь? Как совершенствовать исполнительское мастерство на простом, легком репертуаре? Вопросы, на наш взгляд, отнюдь не риторические. Заслуживает внимания предложение Я. Мильштейна об интеграционном научном подходе в изучении природы музыкального исполнительства.

Именно к таким исследованиям научно-интеграционного плана принадлежат статьи А. Николаева и С. Раппопорта [140; 161], в которых предпринята попытка раскрыть вопросы исполнительской вариантности в «семиотическом разрезе». Структурную цепочку исполнительского процесса «композитор – исполнитель – слушатель» С. Раппопорт рассматривает через соотношение «общего и особенного», отрицая как неправильное объективно-субъективное соотношение, которое утвердилось в работах Л. Гинзбурга, Н. Корыхаловой, А. Островского [39; 40; 92; 144], и, на наш взгляд, более точно отражает суть явления. Стремление С. Раппопорта, по его же словам, «прибегнуть к рассмотрению привычных проблем в непривычном ракурсе» [161, с. 4] не упрощает понимание вопроса, а наоборот, лишь усложняет его.

Опираясь на статью С. Раппопорта «О вариантной множественности исполнительства» [161], А. Николаев в работе «Еще раз о семиотике и множественности исполнительского образа» приходит к выводу, что «...вариантная множественность звукового воплощения замысла композитора не только не разрушает его идею, а, напротив, способствует наиболее глубокому ее раскрытию теми средствами, которыми обладает тот или иной интерпретатор» [140, с. 19].

В середине XX в. в результате научно-технического прогресса и распространения звукозаписи музыкальное исполнительство вступает в новую фазу развития. Возможность фиксации звучащего музыкального материала с помощью электронных средств открыла совершенно неизведанные грани

музыкального исполнительства. Стимулируя научную мысль, звукозапись способствовала возникновению новых подходов и спорных, противоречивых оценок в изучении исполнительского искусства. Возникшая по этому поводу дискуссия раскрывает «свет и тени» грамзаписи. Отрицательные последствия технического новшества Ю. Капустин, Г. Коган, Г. Орлов видят не только в стандартизации искусства и в утрате контакта между исполнителем и слушателем, но и в изменении самой природы творчества музыканта-исполнителя, ущерб которому наносят пустые залы студий звукозаписи [85; 86; 89; 143]. К положительным сторонам звукозаписи относят ее огромную роль в популяризации и распространении музыки, связанных с небывалым расширением слушательской аудитории, а также ее успешное применение в учебном процессе при изучении исполнительских стилей [91].

На наш взгляд, главное достоинство звукозаписи состоит в том, что она, благодаря фиксации процесса исполнения, открыла возможность его изучения и тем самым способствовала окончательному оформлению музыкального исполнительства в отдельную ветвь музыковедческой науки.

Исследованию концертной жизни общества посвящена книга Ю. Капустина «Музыкант-исполнитель и публика» [87]. На основе социологического подхода автор книги изучает социально-функциональные особенности музыкального исполнительства, формы художественного общения между исполнителем и слушателем и влияние звукозаписи на модификацию этих форм. Рассматривая внутрифункциональное соотношение составляющих звеньев исполнительского процесса, Ю. Капустин замечает, что «деятельность исполнителя, определяемая его положением посредника между композитором и слушателем, обусловлена, прежде всего, наличием обратной связи между восприятием и исполнением» [87, с. 37]. В общем контексте поставленных задач Ю. Капустин отмечает «неповторимость, уникальность творческого процесса» в исполнительском искусстве.

Значительный вклад в разработку проблемы исполнительской интерпретации внесли Е. Гуренко, Н.Корыхалова и другие ученые. В монографии «Интерпретация музыки» [93] Н. Корыхалова стремится охватить главные эстетические проблемы исполнительского искусства. В их числе вопросы

онтологии музыкального произведения и нотации как основы авторского права композитора на свое сочинение. Весьма впечатляет представленный Н. Корыхаловой обзор трудов западноевропейских авторов по данной проблематике: Н. Гартмана, Р. Ингардена, М. Дюффена, Р. Коллингвуда, А. Делла-Корте, С. Пульятти, Дж. Грациози, Г. Мантелли, Э. Чоне, Ж.-П. Сартра и др.

Выявляя объективизм и субъективизм в творчестве музыканта-исполнителя как составляющие факторы в развитии исполнительского искусства, автор монографии заостряет внимание на социальной функции творчества исполнителя, на его роли интерпретатора музыкального произведения. В монографии также нашли отражение вопросы, связанные с новыми формами бытования музыкального произведения в результате появления технических средств фиксации музыки, а также общетеоретические проблемы музыкального исполнительства, касающиеся его сути и специфики. Тем не менее само понятие «интерпретация» рассмотрено лишь частично.

Свое продолжение вопросы интерпретации находят в работах Е. Гуренко «Проблемы художественной интерпретации» и «Исполнительское искусство» [44; 45], в которых выявляются сущность, границы, структурно-функциональные особенности исполнительского искусства. Ни один из характерных признаков исполнительского искусства (вторичность, относительная самостоятельность, наличие творческого посредника, необратимость, регламентированность и т. д.) не является существенным. Главная черта исполнительства, по мнению исследователя, – «наличие художественной интерпретации» [45, с. 33]. Тщательному анализу подвергнуты вопросы соотношения художественной интерпретации, процесса исполнения и конечного результата исполнительской деятельности музыканта. В работах Е. Гуренко нашли отражение такие категории, как исполнительский идеал, исполнительский метод, исполнительский стиль.

Ряд исследований, конкретизирующих и углубляющих те или иные проблемы музыкального исполнительства, в какой-то мере затрагивают отдельные его виды. Так, например, Е. Бодина в диссертации «Творческая природа музыкального исполнительства» [25], применяя семиотический анализ в

изучении структуры исполнительского процесса, в качестве примера использует скрипичное исполнительство.

Диссертация С. Киквадзе «Вокальное исполнительство как процесс» [88] базируется прежде всего на вокальном исполнительстве. В работе предпринята попытка обоснования вокально-исполнительского творчества на основе изучения формосодержательных взаимосвязей различных уровней структуры вокальных произведений, а также выявления морфологии художественного образа в вокальном исполнительстве.

Итак, краткий обзор литературы по интересующей нас тематике позволяет сделать вывод о том, что музыкальное исполнительство – довольно объемная область музыкознания, охватывающая широкий круг вопросов. Рассматриваются как специфические, частные аспекты, так и проблемы более широкого плана. Вместе с тем критический анализ имеющегося материала свидетельствует о том, что исследования в сфере музыкального исполнительства касаются в основном общих вопросов, свойственных исполнительскому искусству вообще, в то время как область конкретных (прикладных) знаний, отдельных видов инструментального исполнительства затрагивается лишь частично. И это в первую очередь относится к народно-инструментальному исполнительству, так как имеющиеся исследования по данной проблематике не могут удовлетворить назревшей необходимости в более глубоком его осмыслении.

Так, П. Белик в исследовании «Оркестровое письмо в музыке для оркестра народных инструментов как элемент стилевой системы» [19] прослеживает эволюцию инструментального состава русского народного оркестра через музыкальную стилистику произведений В. Андреева, Н. Фомина, А. Глазунова, С. Василенко, Н. Будашкина, А. Пащенко и других композиторов, работавших в народно-оркестровом жанре.

Аналогичные цели преследует С. Борисов в диссертации «Структура оркестра русских народных инструментов и тенденции его развития» [26]. Обе эти работы схожи не только по тематике исследования, но и по направленности. Объектом исследования обоих авторов является оркестровое исполнительство.

Диссертация Г. Британова «Русские народные инструменты в советской музыкальной культуре» [27] отличается более

широким освещением вопроса и направлена на изучение народно-инструментальной культуры в историко-социологическом ракурсе. Такой подход позволяет Г. Британову проследить популярность, престижность и функциональную значимость народных инструментов на каждом конкретно-историческом этапе их развития, а также выявить характерные особенности народно-инструментальной культуры.

В изучении народно-инструментального искусства письменной традиции большое значение имеют труды М. Имханицкого. Широкий спектр интересов ученого в данной области (исследования, посвященные русской народно-инструментальной культуре, а также творчеству композиторов Ю. Шишакова, А. Репникова Ю. Липса, Ю. Казакова, В. Золотарева и др.) [70–75] свидетельствует о прозорливости автора, сумевшего выявить приоритетные направления в науке и успешно их изучать.

Огромный вклад в исследование народного инструментария внес известный российский ученый-инструменталист К. Вертков (монументальный труд «Русские народные музыкальные инструменты» и др.) [30; 31]. Его глубокий, системный подход к изучению развития народных инструментов, исторически-последовательное изложение редчайшего фактологического материала с позиции причинно-следственных связей дают бесценный опыт с точки зрения методологии исследования заявленной темы.

Интенсивное развитие народно-инструментального исполнительства Беларуси в последнее десятилетие способствовало продуктивной деятельности целого ряда исследователей в данной области. Комплексному изучению цимбального искусства, от зарождения до наших дней, посвящена монография Н. Мицуль «Белорусские цимбалы в контексте мировой музыкальной культуры» [119]. В работе представлены история происхождения цимбал в Беларуси, распространение инструмента в музыкальных культурах разных народов, эволюционный процесс модификации конструкций, исполнительское искусство белорусских цимбалистов, что дает полномасштабную картину становления и развития данного жанра в нашей стране.

Исследование Г. Мишурова «Белорусское народно-инструментальное искусство: традиции и современность» [120] по-

священо изучению типологии ансамблевого исполнительства в различных социокультурных аспектах. В монографии представлены процессы эволюционного развития инструментария и типология народно-инструментальных ансамблей Беларуси. Дана классификация народных инструментов, также прослеживается взаимодействие фольклора, профессионального искусства и самодеятельного творчества.

Монография Н. Яконюк «Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа» [224] исследует синтез основных структурных компонентов белорусской народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции. Автор работы выявляет атрибутивные типологические признаки народно-инструментальной культуры как целостного художественного явления, устанавливая при этом общие и региональные закономерности ее развития.

Первый и пока единственный опыт обобщения обширного материала по становлению и развитию оркестрового исполнительства в Беларуси предприняла в своем исследовании О. Мазаник «Аркестравае выканальніцкае мастацтва Беларусі» [105]. Автору удалось проследить процессы формирования отечественной оркестровой дирижерско-исполнительской школы, воспроизвести целостную многообразную картину оркестрового исполнительского искусства Беларуси, включая коллективы народно-инструментальных составов.

Определенный интерес представляют работы молодых белорусских ученых, направленные на изучение отдельных процессов и явлений народно-инструментального искусства. К разряду таких исследований относится диссертация Т. Бабич «Эволюция мандолинного искусства: опыт теоретической реконструкции» [13], в которой автор дает панорамную картину развития исполнительства на мандолине, фокусируя внимание на органо-логических особенностях инструмента.

Диссертация В. Стариковой «Звукозаписи музыкального искусства Беларуси как источник изучения композиторского и исполнительского творчества» [178] целиком и полностью базируется на белорусском народно-инструментальном материале. Особый интерес представляет разработанная автором методика комплексного анализа, изучения и восстановления архивного музыкального материала на основе звукозаписи,

что дает ключ к интенсивному использованию современных технических средств в научно-образовательном процессе.

Как следует из приведенного экскурса работ ведущих специалистов Беларуси в данной области, заявленная тема нуждается в определении тенденций и причинно-следственных связей многообразных процессов в народно-инструментальном исполнительстве, что мы и намерены предпринять в данном исследовании.

Отправным источником в рассмотрении данного вопроса является вышеуказанная монография М. Кагана [82], в которой автор наряду с общетеоретическими положениями, касающимися сути музыкального исполнительства, прослеживает исторический путь возникновения и развития разных групп инструментов и исполнительства. Это привело к образованию отдельных, самостоятельных разновидностей музыкального исполнительства в соответствии с типами звучания (человеческого голоса, духовых, струнных, ударных инструментов).

Каждый инструмент, по мнению ученого, имеет определенную природу образования звука, свои тембральные, акустические свойства, а главное – специфику звукоизвлечения, что в конечном итоге определяет особую структуру художественно-образной ткани. Таблица спектрального ряда видов и разновидностей музыкального искусства, приведенная М. Каганом, позволяет выявить место и роль отдельных разновидностей музыкального исполнительства в общей структуре художественно-творческой деятельности. Историко-теоретический аспект изучения М. Каганом музыкально-исполнительского творчества с учетом качественно специфических характеристик музыкальных инструментов, социально-исторических условий их происхождения является методологической основой для дальнейшего углубленного изучения данной проблемы.

Исходя из научных положений М. Кагана, можно сделать вывод, что музыкальное исполнительство – это не только синтез композиторского творчества и результата художественно-творческой деятельности музыканта-исполнителя. Изучение музыкального исполнительства с точки зрения триединства связей «композитор – исполнитель – слушатель» будет неполным и неточным без учета специфики конкретно-

го инструмента, для которого продукт композиторского творчества создан и который является средством деятельности музыканта-исполнителя. Именно инструмент в значительной степени определяет специфический характер той или иной разновидности музыкального исполнительства.

Однако подавляющее большинство исследователей процесса музыкального творчества (Я. Мильштейн, С. Раппопорт [117; 161; 162] и др.) рассматривают инструмент как промежуточное звено, либо вообще не учитывают его как составляющий элемент данного процесса. Причина такого подхода, на наш взгляд, заключается в том, что научное изучение музыкально-исполнительского творчества началось сравнительно недавно и опиралось в основном на скрипичное и фортепианное исполнительство – те виды, которые давно сформировались и длительное время не претерпевали существенных изменений (особенно техническое преобразование инструментов). Так, например, основная реконструкция скрипки закончилась к XVIII в., когда установились точная, современного вида конструкция инструмента, особенности звучания, тембра. Расцвет сольного скрипичного исполнительства в XVII–XVIII вв. приводит к формированию ярких национальных скрипичных школ – итальянской, польской, чешской, немецкой, австрийской.

Конструкция современного фортепиано – результат длительной эволюции инструмента, изобретенного в начале XVIII в. Вытесняя своих предшественников – клавикорд и клавесин, приобретая все большую популярность, фортепиано продолжало совершенствоваться, но существенно не изменило своего облика. Подлинного расцвета скрипичное и фортепианное исполнительство достигли в XIX–XX вв.

Естественно, что на современном этапе изучения этих видов исполнительства на первый план выступают другие вопросы, не связанные с инструментальным преобразованием, например, проблема интерпретации, типологии исполнителя, самого процесса исполнения с точки зрения этапов постижения музыкального текста и донесения его до слушательской аудитории. Определенный интерес представляют вопросы сравнительного анализа исполнительских интерпретаций, когда отобранный временем, устоявшийся концертно-исполнительский репертуар носит печать разных исполнительских прочтений.

1.2. Возникновение народно-инструментального искусства письменной традиции

Как известно, В. Андреев является основоположником народно-инструментального искусства письменной традиции. С этого момента (конец 80-х гг. XIX в.) исполнительство на народных инструментах обретает свое самостоятельное значение. Таким образом подтверждается справедливость высказываний Е. Гуренко, который, рассматривая музыкальное исполнительство как систему видов, пришел к выводу о том, что «свое самостоятельное значение исполнительство приобрело в длительном процессе трансформации устного творчества в письменное» [45, с. 24]. Для того чтобы понять и представить характер и временные масштабы перехода народно-инструментального исполнительства из одной формы бытования в другую, необходимо выяснить, что же представляли собой народные инструменты конца XIX в., когда скрипка и фортепиано, пройдя через умелые руки и пытливую мысль непревзойденных мастеров (Амати, Гварнери, Страдивари, Кристофори, Зильберман, Штейн) и блестящих исполнителей-композиторов (Паганини, Моцарт, Бетховен, Лист и др.), установили свое безраздельное господство на концертной эстраде Европы и мира.

Следует отметить, что область народно-инструментального исполнительства является достаточно сложной и запутанной для изучения, здесь еще много спорных вопросов, касающихся возникновения и развития народного инструментария. Это связано с тем, что, во-первых, народное исполнительство изначально имело фольклорную природу функционирования, что приводило к конфигурационному множеству инструментов с разным количеством струн и разным строем либо имевших разные названия при одновременном существовании в одном конфигурационном виде. Во-вторых, дошедшие до нас источники, изображения, описания, упоминания довольно скудны и не дают полной картины их эволюционного развития, а те, которыми располагают ученые, принадлежат в основном путешествовавшим или жившим на территории нашего государства иностранцам (А. Гвагнин, С. Коллинс, А. Олеарий). Они давали весьма субъективную оценку тем инструментам, которые видели и описывали в своих воспо-

минаниях, понимая под домрой лютню, тамбур или просто видоизмененную балалайку. В-третьих, развитие народных инструментов не могло протекать изолированно, не взаимодействуя с инструментальной культурой других народов. Схожесть, однородность инструментария давала повод некоторым исследователям усматривать восточное происхождение народных инструментов (А. Фаминцын) [207].

Наиболее запутанной, спорной и драматичной представляется нам история возникновения и развития домры. Большинство ученых сходятся во мнении, что в XVI–XVII вв. «домра была одним из самых распространенных на Руси инструментов», причем, в отличие от гуслей, волынки, лиры, являлась прерогативой профессиональных скоморохов, что свидетельствует о сложности ее освоения простыми людьми. Скоморохи ходили по селам и городам и устраивали веселые представления, позволяя небезобидные шутки над боярами и церковью. Это вызвало гнев властей – скоморохов начали ссылать и казнить. К концу XVII в. домра полностью исчезает из народного обихода. Причиной этому послужил известный указ царя Алексея Михайловича 1648 г., запрещающий под угрозой смерти игру, изготовление, распространение и даже хранение «бесовских гудебных сосудов» (сей указ нанес сокрушительный удар по народно-инструментальному исполнению, поставив некоторые инструменты на грань вымирания).

Начиная с середины XVII в. домра практически полностью исчезла из обихода. Не сохранилось ни единого упоминания об этом инструменте, исчезает само название «домра», уже не говоря о каком-либо экспонате. Не зафиксирован он и на территории Беларуси, о чем свидетельствуют этнографические изыскания И. Назиной [131; 133]. На основе данного факта К. Вертков приходит к выводу об искусственном происхождении домры, по сути дела заново созданной В. Андреевым в 1896 г. совместно с мастером С. Налимовым [31]. Этой же версии придерживается и музыкальная общественность, отметившая в 1996 г. 100-летие инструмента. М. Имханицкий, однако, пытается оспорить эти выводы К. Верткова, привлекая неизвестные ранее данные рукописи Евангелия и жития святых с изображениями домры, что, по его мнению, свидетельствует о глубоких исконно русских корнях инстру-

мента. Несмотря на эти данные, факт исчезновения домры почти на два столетия остается непровержимым.

Непонятно только, почему в результате указа больше всех народных инструментов пострадала именно домра и почему некоторым инструментам все же удалось выжить? М. Имханицкий объясняет это тем, что «домра являлась музыкальным орудием, прежде всего, музыкантов-профессионалов – скоморохов... С исчезновением скоморошества профессиональное исполнительство музыкантов-домрачей исчезает» [74, с. 29].

По мнению ученых, исчезновение домры совпадает с появлением первых упоминаний о балалайке, возникшей во второй половине XVII в. как фольклорный вариант профессиональной домры. Исследования И. Назиной подтверждают факт бытования балалайки также на территории Беларуси. Возникновение балалайки М. Имханицкий связывает с назревшей художественно-эстетической потребностью народа в простом по способу изготовления и освоения инструменте, который мог бы заменить запрещенную домру [74]. К. Вертков объясняет появление балалайки сменой музыкальных стилей, когда подголосочно-полифонический стиль стал уступать место гомофонно-гармоническому. Смена стилей привела также к отмиранию «бурдонирующих» инструментов, таких как волынка, гудок, лира, на смену которым пришли балалайка, а затем гармошка [31]. На наш взгляд, правомерность этих взаимодополняющих выводов ученых по поводу времени и обстоятельств возникновения балалайки вполне очевидна.

Анализ трудов ученых-инструментоведов позволяет констатировать, что популярность и распространение балалайки на рубеже XVIII–XIX вв. носили всеобъемлющий характер. Балалайка, по меткому выражению К. Верткова, «превратилась в своеобразную эмблему русской народной музыки» [31, с. 140]. Но как долго инструмент с перевязанными жильными ладами (именно такой нашел балалайку В. Андреев) мог занимать в народном быту господствующее положение? Естественно, что к концу XVIII в. ее повсеместно стала вытеснять гармоника. Казалось, путь балалайки был предрешен, но появление В. Андреева спасает инструмент от забвения.

Итак, согласно научным данным, к концу XIX в. диатоническая балалайка с передвижными жильными ладами посте-

пенно стала исчезать, а домра вообще прекратила свое существование.

Василий Васильевич Андреев (1861–1918) – уникальное явление не только русской, но и мировой музыкальной культуры. Талантливый музыкант, замечательный исполнитель-виртуоз на балалайке, смелый реформатор русских народных инструментов, создатель и руководитель первого Великорусского оркестра, прекрасный педагог, организатор, общественный деятель, В. Андреев способствовал распространению нового вида исполнительского искусства как в России, так и за рубежом. В настоящее время с его легкой руки во многих странах мира успешно функционируют оркестры русских народных инструментов (Дания, Норвегия, Австралия, США, Финляндия и др.).

Исторические данные свидетельствуют о том, что в юности В. Андреев получил основы профессионального скрипичного образования у профессора Н. Галкина. Это впоследствии весьма плодотворно отразилось на его виртуозной балалаечной игре и зарождении реформаторских идей. Случайно услышанная игра на балалайке крестьянина Антипа решила судьбу В. Андреева. Инструмент поразил музыканта своей ритмической четкостью, необычностью приемов игры, особенно бряцанием. Быстро освоив инструмент, музыкант выходит с ним на концертную эстраду, поражая современников своей мастерской игрой, тем самым ломая общественное представление о балалайке как инструменте «низкого происхождения». Большой успех концертных выступлений утвердил балалаечника-виртуоза в мысли, что инструмент нужно усовершенствовать. В результате серии экспериментальных проб, инициированных В. Андреевым, в 1887 г. появилась первая хроматическая балалайка работы мастера Ф. Пасербского. А к 1888 г. относится первое выступление «Кружка любителей игры на балалайке». Появление серии тесситурных разновидностей балалайки послужило основой рождения оркестра русских народных инструментов.

Успех коллектива вызвал широкий общественный интерес к новому инструменту, что побуждает В. Андреева к педагогической и организаторской деятельности. Он привлекает к совместной работе лучших музыкантов, композиторов, мастеров. По его инициативе выпускаются популярные статьи,

издаются ноты и методические пособия, в том числе и первая в истории «Школа для балалайки». Повсеместно открываются балалаечные классы, где ведут преподавание «кружковцы» во главе с В. Андреевым, налаживается обучение игре на балалайке в воинских частях. Все это способствовало широкому массовому распространению балалайки, ее «вживлению» в общественное сознание.

Первые зарубежные гастроли коллектива на Всемирной выставке в Париже (1889 г.) укрепили успех андреевского дела, дали импульс развитию балалаечного искусства за рубежом. В результате второй гастрольной поездки в Париж В. Андреев был удостоен звания почетного члена Французской академии изящных искусств «за введение нового элемента в музыку». Более того, в Парижской консерватории открывают класс балалайки (раньше, чем это было сделано в России). По мнению М. Имханицкого, суть «нового элемента» Андреева заключается в том, что, благодаря реконструкции и усовершенствованию акустических и технических свойств, балалайка «особым образом соединила в себе фольклорное и профессионально-академическое начала... Именно это явилось основной предпосылкой для возникновения совершенно нового жанра – народно-инструментального искусства письменной традиции» [74, с. 55–56].

Найденный в Вятской губернии участником андреевского кружка неизвестный инструмент, напомиравший старинную домру, подтолкнул реформаторскую мысль В. Андреева к усовершенствованию домры и введению ее в состав ансамбля. Так под руководством В. Андреева совместно с Н. Фоминым и мастером С. Налимовым была начата работа по реформированию балалаечного ансамбля и включению в его состав усовершенствованных домр и гуслей. В ходе кардинальной реорганизации ансамбль балалаечников в 1896 г. был преобразован в первый в истории народно-инструментального искусства Великорусский оркестр.

Приведенные исторические факты позволяют говорить о том, что В. Андреев не только дал начало новому инструментальному направлению. Его заслуга состоит еще и в том, что он заложил методологическую основу для зарождения национального народно-инструментального исполнительства в рес-

публиках бывшего Советского Союза, в том числе и в Беларуси.

Поражают не только масштаб деятельности В. Андреева и его сподвижников, но и сроки возрождения и реформирования народных инструментов. Вспомним, что скрипке и фортепиано для этого понадобились несколько столетий и усилия не одного поколения мастеров, исполнителей многих стран и народов, тогда как русские народные инструменты, благодаря В. Андрееву и узкому кругу его последователей-единомышленников, были, по сути, воскрешены всего за два десятилетия! Явление В. Андреева – это своего рода компенсация за долгий и тернистый путь, выпавший на долю русских народных инструментов.

Таким образом, как новый инструментальный жанр народно-инструментальное искусство письменной традиции начинает свой отсчет с момента усовершенствования и реконструкции В. Андреевым народных инструментов, существенно расширивших их технические и выразительные возможности. Следовательно, при рассмотрении вопросов, связанных с народно-инструментальным исполнительством как относительно молодым жанровым образованием, мы должны руководствоваться не только композиторскими или исполнительскими особенностями музыкального творчества, но и соображениями органологии, поскольку музыкально-технические параметры инструмента во многом определяют характер и уровень исполнительства.

Глава 2. СТАНОВЛЕНИЕ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В БЕЛАРУСИ

Народно-инструментальное исполнительство Беларуси в своем развитии прошло несколько этапов. Согласно общепринятой периодизации белорусского музыкального искусства, этот процесс можно разделить на несколько этапов.

I период – 20–30-е гг. XX в. – характеризуется распространением идей В. Андреева, их воздействием на национальное самосознание, что привело к реконструкции цимбал и созданию оркестра белорусских народных инструментов. Этот процесс сопровождался ростом самостоятельного творчества и формированием системы музыкального образования.

II период – 1945-й – 1960-е гг. – этап профессионального роста и накопления педагогического и исполнительского мастерства в народно-инструментальном искусстве. Это время расцвета деятельности И. Жиновича и Г. Жихарева – преобразователей всех видов и форм исполнительства на народных инструментах.

III период – 70–80-е гг. XX в. – время небывалого взлета исполнительского мастерства представителей народно-инструментального жанра, изменения социального статуса народных инструментов. Это этап коренных преобразований в музыкально-образной и художественно-выразительной сферах народно-инструментального искусства.

IV период – 1990–2010 гг. – период активной интеграции отечественной исполнительской школы в международные музыкальные процессы; выход белорусских исполнителей на международный уровень на основе художественной интеграции народно-инструментального искусства в систему общекультурных ценностей. Завоевание признания и ведущих позиций белорусской народно-инструментальной исполнительской и педагогической школы в мировом культурном пространстве.

2.1. Формирование и развитие народно-инструментальных исполнительских школ в 1920–30-е гг.

Одним из первых свидетельств массового распространения народно-инструментального искусства еще в дореволюционный период можно считать фотоснимок сводного оркестра русских народных инструментов воинских частей Беларуси, помещенный в книге М. Имханицкого [74, с. 140]. Снимок датирован 1913 г. На нем изображен большой коллектив участников (не менее 60 человек) с инструментами в руках. Характер инструментов позволяет судить о том, что перед нами оркестр чисто андреевского образца, т. е. домрово-балалаечного состава.

В начале 20-х гг. типичным явлением стало возникновение музыкальных самодеятельных коллективов. Согласно документальным сведениям В. Маслениковой (ныне В. Прокопцовой), при русском добродетельном товариществе Бреста действовал оркестр народных инструментов под руководством Ключева [111, с. 103]. По данным текущей периодики того времени подобные коллективы существовали при Рогачевском лесозаводе, при обувной фабрике им. Кагановича, также при Гомельском дворце культуры и техники железнодорожников им. Ленина [63; 170].

В этот период начинается творческая деятельность замечательного балалаечника-виртуоза, талантливое музыканта-самородка, будущего реформатора цимбал Дмитрия Захара. Им было организовано несколько народно-инструментальных коллективов: большой оркестр русских народных инструментов при клубе Минской таможни, насчитывавший около пятидесяти самодеятельных музыкантов, русский народный оркестр в клубе служащих советской торговли. Д. Захар также руководил оркестрами аналогичного типа в клубе металлистов завода «Ударник» и клубе пищевиков [221]. Все руководимые Д. Захаром оркестры отличались творческой стабильностью и качеством. Несмотря на отсутствие специального музыкального образования, Д. Захар хорошо знал специфику русских народных инструментов и прекрасно разбирался в особенностях инструментовки. Им были созданы обработки белорусских мелодий «Купалинка», «Бульба», «Перепелочка», «Ой, летели гуси», а также ряд оригинальных сочинений

для балалайки, гитары, русского народного оркестра. Наиболее известная из них «Белорусская полька» [221]. Подобный репертуар, доступный как для восприятия публикой, так и для освоения участниками самодеятельных коллективов, пользовался большим успехом на концертах, смотрах, праздничных вечерах.

Руководителям первых самодеятельных оркестров русских народных инструментов приходилось работать в крайне сложных условиях. Не хватало инструментов, помещений для репетиционных занятий, соответствующей литературы. Подавляющее большинство участников самодеятельных музыкальных кружков не знали нотной грамоты и не умели играть ни на одном музыкальном инструменте. Все приходилось начинать буквально с нуля. С каждым участником народного оркестра надо было заниматься отдельно, обучая его простейшим приемам игры на инструменте и основам музыкальной грамоты, показывать, что называется, «с рук», разучивая простейшие оркестровые партии. Требовалось немало времени, сил, настойчивости и терпения, энтузиазма и кропотливого труда, чтобы непокорный инструмент наконец раскрыл свои тайны и влился в единое стройное звучание оркестра. Необходимо было помочь всем, желающим постичь премудрости исполнительской техники и музыкальной грамоты, и таким образом приблизить их к культурным ценностям.

Для выполнения этой задачи требовалось расширение сети музыкально-образовательных учреждений. Первыми такими заведениями профессионального типа стали музыкальные школы, студии, народные консерватории, которые открывались в разных регионах Беларуси. По сути дела, это были первые культурные центры, на базе которых возникали хоры и оркестровые коллективы, активно велась концертно-просветительная работа. Среди этих заведений особая роль принадлежала так называемым народным консерваториям. Уже в самом их названии «народные» были заложены социальный смысл и назначение этих учреждений, куда устремились представители разных возрастных и социальных групп населения – все, кто желал стать участником музыкального действия.

Это были первые профессиональные музыкальные заведения универсального типа, совмещавшие начальное и среднее звенья музыкального образования, – любительское и профессиональное. Сюда могли прийти люди с разными способностями, музыкальной подготовкой и образовательными целями. Наряду с общетеоретической музыкальной подготовкой учащиеся консерваторий получали навыки игры на разных музыкальных инструментах, совместно с педагогами вели концертную и музыкально-просветительную работу среди населения. Не случайно народные консерватории пользовались большой популярностью. Так, в консерваторию г. Витебска, которая открылась в 1918 г., было подано 2000 заявлений, что свидетельствует об огромном желании людей там заниматься [109, с. 26]. Заведения подобного типа были открыты также в Гомеле (1919), Минске (1920), Бобруйске (1921). Позднее народные консерватории были преобразованы в музыкальные школы и техникумы.

Формирование музыкальной культуры в разных регионах Беларуси имело свои особенности. Например, основу музыкального развития Могилева и Витебска составляли камерно-инструментальное и оркестровое исполнительство. И если музыкальным ядром в Могилеве являлся духовой оркестр, на базе которого в 1918 г. была открыта музыкальная школа, то центром музыкальной культуры Витебска стал симфонический оркестр, возглавляемый замечательным дирижером и педагогом Н. Малько. Становление музыкальной культуры Гомеля проходило под воздействием вокально-хоровых, песенных традиций этого региона. Тем не менее, по свидетельству В. Маслениковой, в Гомельской народной консерватории зарождались новые формы профессионального коллективного исполнительства на народных инструментах. Большое внимание здесь уделялось изучению народной музыки и пению. Гомельская народная консерватория – «первое учебное заведение в Беларуси, где зазвучал оркестр народных инструментов» [111, с. 50].

Первые профессиональные музыкальные заведения Беларуси способствовали преодолению музыкальной неграмотности, приобщению к культурным ценностям путем непосредственного общения с прекрасным. Чрезвычайно важна роль народных консерваторий в формировании системы музы-

кального образования, в подготовке квалифицированных кадров. Выпускники первых профессиональных музыкально-образовательных заведений пополняли ряды самодеятельности, оказывая положительное влияние на работу любительских музыкальных кружков.

Однако улучшение музыкально-образовательного уровня участников самодеятельности решало лишь часть проблем. Постепенный рост художественной самодеятельности сопровождался острой нехваткой квалифицированных руководителей кружков, соответствующего репертуара, методической литературы. Чтобы решить эти проблемы, были организованы курсы по подготовке и переподготовке кадров для нужд самодеятельности. В учебных заведениях республики, в театрах и творческих союзах открываются методические кабинеты консультативного характера, прототипы будущих Домов народного творчества. Так, в 1931 г. при витебском Доме крестьянина был создан методический кабинет в помощь самодеятельности. Его консультантами были профессиональные режиссеры и актеры театра, а также педагоги музыкального техникума [109, с. 130]. При Минском музыкальном техникуме с 1934 г. действовали месячные курсы по обучению игре на баяне [111, с. 88]. Постепенно налаживается выпуск инструктивной и методической литературы.

Все эти меры содействовали росту самодеятельного исполнительства на народных инструментах, появлению новых музыкальных кружков. На заводах и фабриках, в колхозах и совхозах, в школах и Домах пионеров, в воинских частях и клубах возникали народно-инструментальные оркестры и ансамбли самых разных составов.

Интенсивное развитие народно-инструментального исполнительства в республике, проявление массового интереса к народно-инструментальному творчеству вызвали к жизни и первые попытки научного изучения и систематизации белорусских народных инструментов. В этом плане несомненную историческую и научную ценность представляет работа Н. Привалова «Народные музыкальные инструменты Беларуси», вышедшая в 1928 г. [155]. На основе изучения и обобщения накопленных к тому времени данных, автор приходит к выводу, что «инструменты так называемых тамбуровых – бандуры, балалайки, мандолины, гитары и т. д. – в Беларуси в

числе народных музыкальных инструментов не распространены... они могли попасть в Беларусь через воинские части, школы и т. п.» [155, с. 35]. Это еще раз подтверждает тот факт, что распространение русских народных инструментов на территории Беларуси началось в начале XX в., после их реконструкции В. Андреевым. Вероятность предполагаемых Н. Приваловым способов проникновения в Беларусь так называемых «тамбуровых» инструментов (через воинские части) подтверждает названный выше снимок из книги М. Имханицкого. В числе наиболее популярных и распространенных в народном быту инструментов автор называет цимбалы и народную скрипку, что свидетельствует об исконно белорусских корнях этих инструментов. С позиций сегодняшнего дня работа Н. Привалова не претендует на глубину и всеохватность, однако этот научный труд является важным отправным источником для исследователей народно-инструментального искусства.

Характерной особенностью народно-инструментального исполнительства Беларуси на данном этапе является довольно широкое распространение мандолины – инструмента, пришедшего к нам из Италии и прочно утвердившегося в народном быту с середины XIX в., о чем свидетельствуют этнографические данные И. Назиной, А. Скоробогатченко [132; 167]. Мандолина нашла отображение в некоторых исторических памятниках, а также в творчестве известных живописцев. Достаточно вспомнить картину «Девушка с мандолиной» М. Шагала, написанную в витебский период его творчества. И. Назина приводит пример изображения мандолины на фреске «Ангел с мандолиной» в Троицком костеле Пружанского района Брестской области.

Популярность мандолины на рубеже XIX–XX вв. способствовала образованию так называемых неаполитанских оркестров и ансамблей, в состав которых, кроме мандолин, входили гитары, иногда балалайки и скрипки. Многие учебные заведения того времени имели оркестры подобного состава. По данным В. Маслениковой, в Брестском железнодорожном техникуме действовал струнный оркестр неаполитанского типа под руководством Н. Демченко. В репертуаре этого коллектива были такие произведения, как Увертюра к опере Д. Россини «Севильский цирюльник», Фантазия на темы опе-

ры Ж. Бизе «Кармен» П. Сарасате, также фантазии на темы оперы Дж. Верди «Травиата» и оперы Ш. Гуно «Фауст» [111, с. 103]. Такой сложный репертуар позволяет судить о том, что это был достаточно профессиональный в техническом плане оркестр.

Интересные факты бытования неаполитанских оркестров приводили участники научно-практической конференции по вопросам возрождения и развития мандолинного исполнительства в Беларуси, которая состоялась в 1994 г. по инициативе Ассоциации белорусских домристов и мандолинистов (АБДМ). Материалы конференции нашли отражение в статье автора «Мандаліна праз стагоддзі...» [184]. Данные исследований (исторические сведения, фотодокументы) профессора Белорусской государственной академии музыки Г. Осмоловской также подтверждают наличие неаполитанских оркестров и ансамблей в начале прошлого века [10, с. 31].

Приведенный фактологический материал свидетельствует о том, что наряду с оркестрами русских народных инструментов широкое распространение в Беларуси получили струнные оркестры неаполитанского типа, основу которых составляли мандолины, гитары, иногда балалайки. Любопытно, что такие разные по своему происхождению народные инструменты, как домра, балалайка, мандолина, гитара, скрипка, не только прочно укоренились в белорусском культурном пространстве, но и прекрасно уживались друг с другом, внося неповторимое разнообразие в музыкальную жизнь белорусского общества того времени.

Важную роль в формировании национальных кадров и создании народно-инструментальных коллективов сыграли музыкальные техникумы (нынешние музыкальные колледжи), открывшиеся в Витебске (1922), Минске (1924), Гомеле (1932). Эти учебные заведения среднего звена стали своеобразными многофункциональными культурными центрами, которые «давали не только профессиональное образование, но и объединяли все музыкально-исполнительские и теоретико-исследовательские силы республики» [111, с. 63]. Так, созданные при Минском и Гомельском музыкальных техникумах оркестры и ансамбли народных инструментов способствовали становлению отечественной школы народно-инструментального исполнительства [111, с. 86].

Настоящим событием в культурной жизни республики стала I Всебелорусская олимпиада самодеятельного искусства, проходившая летом 1935 г. Олимпиада явилась важным количественно-качественным показателем развития народно-инструментального исполнительства Беларуси на данном этапе. В течение нескольких олимпиадных дней на концертных площадках Минска выступило большое количество самодеятельных артистов из самых разных уголков Беларуси. Наряду с драматическими, танцевальными, хоровыми коллективами свое искусство продемонстрировали и представители народно-инструментального жанра. Скупые сведения периодики того времени все же позволяют сделать определенные выводы, а именно:

– исполнительство на народных инструментах охватило практически все регионы Беларуси, проникнув даже в самые отдаленные районы, о чем свидетельствуют выступления не только столичных коллективов, струнных оркестров Острошицко-Городецкого сельсовета, Могилевского авторемонтного завода [50], но и 12 шумовых оркестров местных колхозов Брагинского района, лучшим из которых был коллектив колхоза им. Червякова этого же района [204];

– различные инструментальные составы представленных на олимпиаде коллективов: оркестры и ансамбли русских народных инструментов, смешанные коллективы неаполитанского типа (снимок агитбригады хойницкой МТС) и даже шумовые оркестры – свидетельствуют о том, что исполнительство на народных инструментах Беларуси в то время имело самую разнообразную инструментально-жанровую палитру [130];

– на данном этапе в Беларуси сложились все формы народно-инструментального исполнительства: оркестровое, ансамблевое и сольное. Об этом свидетельствуют выступления на олимпиаде не только оркестровых и ансамблевых коллективов, но и солистов, среди которых были представители практически всех направлений народно-инструментального искусства. Особо отличились мандолинисты Дименштейн (Витебск), Кремер (Минск), балалаечники Каплан (Гомель), Липкин (Могилев), Лепля и Лapidус (Минск). Отмечается также выступление рабочего завода стекловолокна баяниста Разважного из Новки (Полоцк) [130; 204].

Таким образом, I Всебелорусская олимпиада продемонстрировала неуклонный рост самодеятельного исполнительства на народных инструментах, его массовое распространение, а также возросший интерес различных слоев населения к этому виду музыкального творчества. Вместе с тем олимпиада показала, что растущая популярность самодеятельного творчества требует новых форм и методов управления этим процессом. Постепенно в республике стали открываться методические центры по организации и координации работы самодеятельных коллективов. В 1937 г. начал работу Республиканский Дом народного творчества, а впоследствии были образованы областные ДНТ [109, с. 158]. Эти учреждения занимались систематизацией данных о любительских кружках, осуществляли контроль за их деятельностью, оказывали методическую помощь в подборе репертуара, вели работу по подготовке и проведению олимпиад, фестивалей, смотров-конкурсов художественной самодеятельности. Все это способствовало выявлению наиболее талантливых исполнителей-самородков и отбору лучших кадров для работы в области народно-инструментального искусства.

Многие известные впоследствии музыканты-профессионалы начинали свою творческую биографию в коллективах художественной самодеятельности (Д. Захар, И. Жинович, Г. Жихарев, С. Новицкий, Х. Шмелькин и др.). К 1922 г. относятся первые выступления И. Жиновича, тогда еще никому не известного музыканта-самоучки, в спектаклях Белорусского государственного театра (БГТ-1). Следует отметить, что первые белорусские театры того времени строились по принципу универсальных, многопрофильных крепостных театров XVIII–XIX вв., с драматической труппой, балетом, хором и оркестром. Важнейшим составляющим элементом белорусских драмтеатров в 20-е гг. XX в. был инструментальный ансамбль, который сопровождал театральное действие, аккомпанировал песенным и танцевальным номерам, заполнял паузы во время антрактов. Ансамбль был обязательным атрибутом в театре БГТ-1, передвижном театре В. И. Голубка, преобразованном впоследствии в Белорусский третий государственный театр (БГТ-3).

Появление старинных, невзрачных на вид цимбал на профессиональной сцене белорусского театра в качестве соли-

рующего инструмента – событие неординарное, воспринятое далеко не однозначно. Однако самобытная, мастерская игра И. Жиновича, приехавшего из сельской глубинки в Минск, его последующие выступления в дуэте с С. Новицким, потом со Х. Шмелькиным меняли отношение скептически настроенной части интеллигенции к цимбалам.

Активная концертная деятельность И. Жиновича и его первых соратников за пределами театра способствовала популяризации цимбал, утверждению их в сознании общества, закреплению за ними статуса национального инструмента. Красота, необычность тембра, неповторимый колорит белорусских мелодий, звучащих на цимбалах, неуклонный рост исполнительского мастерства белорусских цимбалистов содействовали популярности инструмента за пределами республики и за рубежом. Первым выходом цимбального исполнительства на всесоюзную арену можно считать выступление И. Жиновича в составе труппы Белорусского государственного театра на I Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве летом 1923 г. Уже тогда простейший по своей конструкции инструмент и самобытная игра на нем белорусского исполнителя привлекли внимание музыкальной общественности [137].

Именно к этому времени относятся первые попытки усовершенствования белорусских цимбал. И принадлежат они известному создателю четырехструнной квинтовой домры, активному сотруднику московского Пролеткульта Г. Любимову, который, по сути дела, определил метод и путь реконструкции цимбал [61]. Но осуществить эти блестящие идеи, привнесенные извне, в то время не удалось, поскольку они исходили «сверху», от московского музыканта, который не мог их реализовать на месте, потому что не был причастен к практическому исполнительству на цимбалах. А «снизу», т. е. со стороны белорусских музыкантов-практиков и цимбалистов-исполнителей, эта идея в полной мере еще не созрела. Тем не менее проявленный Г. Любимовым интерес к судьбе белорусских инструментов, его идеи оказали позитивное влияние на становление народно-инструментального исполнительства Беларуси.

Не осталось без внимания совместное выступление И. Жиновича и С. Новицкого на сцене Государственного академи-

ческого Большого театра СССР (ГАБТ) перед делегатами IV Всесоюзного съезда Советов в 1927 г. Известный советский композитор М. Ипполитов-Иванов высоко оценил игру белорусских музыкантов [137].

Успешные выступления белорусских артистов за рубежом, певицы Л. Александровской и цимбалиста С. Новицкого, на Международной выставке во Франкфурте-на-Майне в 1927 г. и последующие их гастролы по странам Европы укрепили взгляды передовой части белорусского общества относительно перспективности развития цимбального исполнительства, способствовали повышению эстетической значимости цимбал, росту культурного самосознания. В кругу музыкальной общественности все настойчивей зрела мысль о реконструкции белорусских народных инструментов и создании на этой основе национального оркестра по типу Великорусского оркестра В. Андреева.

Эта идея приобретала актуальность по мере совершенствования исполнительства на народных инструментах, когда все отчетливее проступало несоответствие органологических параметров инструментов, возникших в условиях народно-инструментальной культуры устной традиции, и новых музыкально-эстетических запросов, предъявляемых профессиональным искусством письменной традиции. Некоторые белорусские национальные инструменты уже не соответствовали музыкально-художественной практике профессионального исполнительства, и их жизнеспособность всецело зависела от реконструкции, что явилось закономерным завершением эволюционного преобразования для наиболее перспективных инструментов, к которым, в частности, относились цимбалы.

Кроме того, процесс популяризации исполнительства на народных инструментах, охвативший практически все регионы Советского Союза, вызвал повсеместный подъем национального самосознания. Одновременно с широким распространением оркестров русских народных инструментов во многих союзных республиках начался процесс реконструкции национального инструментария. Усовершенствование сазов, таров, удов, чангов, рубабов, дутаров и других инструментов, создание их тесситурных разновидностей привело к образованию национальных оркестров народных инструментов по принципу Великорусского оркестра В. Андреева. В

20–30-е гг. XX в. такие оркестры появились на Украине, в Армении, Азербайджане, Казахстане, Туркмении, Таджикистане. Общие для всей страны тенденции стали закономерными и для Беларуси.

Таким образом, реконструкция цимбал и создание на этой основе оркестра народных инструментов были predeterminedены как внутренними художественными процессами, так и внешними факторами развития народно-инструментального искусства.

Инициатором и вдохновителем идеи совершенствования белорусских народных инструментов стал Д. Захар, который совместно с мастером К. Сушкевичем выполнил первый образец усовершенствованных цимбал. Затем были созданы тесситурные разновидности инструмента, что явилось важнейшим условием на пути создания национального оркестра. Вся основная работа по реконструкции цимбал была завершена к концу 20-х гг. XX в.

Каковы же результаты преобразования инструмента, в чем состоял смысл изменения конструкции? Чем новый усовершенствованный инструмент отличался от его фольклорного предшественника? Главные преобразования прежде всего коснулись темперации строя и увеличения диапазона цимбал. Основным недостатком народных цимбал, по мнению И. Жиновича, являлась «ограниченность общего диапазона и отсутствие полной хроматической гаммы» [56, с. 68]. Строй нового инструмента был полностью хроматизирован. Постепенно в ходе реформирования диапазон усовершенствованного инструмента был увеличен свыше трех октав. Дополнительные подставки позволяли расширить диапазон нижнего регистра цимбал до *соль* малой октавы, что соответствовало диапазону скрипки и открывало неограниченные исполнительские возможности в освоении скрипичного репертуара.

Аналогично конструктивным принципам В. Андреева, который при усовершенствовании русских народных инструментов использовал лучшие породы дерева, белорусские реформаторы цимбал для изготовления корпуса инструмента применяли более качественные материалы. Были также разработаны оптимальные размеры и конфигурация оркестровых разновидностей цимбал, выверены места для установки подставок и резонаторных отверстий [54, с. 9]. Количество

струн в хоре у новых цимбал уменьшилось до трех по сравнению с пятью – семью у фольклорных инструментов, что значительно облегчало процесс настройки и улучшало чистоту строя.

Существенным изменениям подвергается основное средство звукоизвлечения – цимбальные палочки. Если народные музыканты пользовались палочками, длина которых порой достигала 20 см., то для исполнителей на усовершенствованном инструменте предлагались палочки, укороченные до 13 см. Это новшество придавало инструменту техническую мобильность (играть длинными палочками было значительно труднее). Укорочение палочек приблизило руки цимбалиста к струнам, что сделало возможным применение приема пальцевого глушения остаточных призвуков и тем самым существенно улучшало чистоту звучания, способствовало более выразительному исполнению. Кожаная обшивка молоточков снимала неприятный, резкий призвук, возникавший в результате соприкосновения голого дерева о струны, звучание цимбал стало мягким и благозвучным.

Таким образом, реконструкция инструмента была выполнена по всем правилам музыкально-технического искусства с учетом достижений инструментального исполнительства того времени. Главное достоинство усовершенствования цимбал заключалось в том, что это позволило приобрести более совершенное качество звучания. Конструктивные изменения существенно улучшали технические и музыкально-выразительные возможности инструмента, что помогло значительно расширить репертуар, формировать исполнительское и педагогическое мастерство цимбалистов, а также стало основой творчества композиторов, создавших интересный оригинальный репертуар.

Одновременно с реконструкцией инструментов Д. Захар ведет активную организаторскую работу по созданию ансамбля белорусских народных инструментов. Благодаря его усилиям, исключительной воле, музыкальному чутью, заразительному темпераменту и таланту убеждать, впервые в Беларуси возник уникальный коллектив, основу которого составила группа усовершенствованных цимбал, дудок и лиры. Его рождение было встречено с большим энтузиазмом. Активная концертная деятельность ансамбля, рост его популяр-

ности привели к официальному признанию. В 1930 г. он получает статус Белорусского государственного ансамбля народных инструментов. А в 1937 г. с открытием Белорусской филармонии ансамбль был преобразован в оркестр белорусских народных инструментов.

Вклад Д. Захара в развитие народно-инструментального исполнительства Беларуси трудно переоценить. Его реформаторские идеи нашли свое продолжение в реконструкции других белорусских инструментов. Значительному преобразованию подвергается лира: хроматизируется строй инструмента, расширяется диапазон, снимаются бурдонирующие струны [221, с. 11]. Это дает возможность для более широкого применения лиры в оркестре. По размаху и результативности деятельность Д. Захара можно сравнить с деятельностью В. Андреева. По сути дела Д. Захар талантливо претворил идеи В. Андреева на белорусской почве.

Данный период примечателен еще и тем, что наряду с оркестром белорусских народных инструментов в республике начинают успешно функционировать профессиональные коллективы домрово-балалаечного состава, созданные при Белорусском радио: оркестр народных инструментов и секстет домр (позже преобразованный в камерно-инструментальный ансамбль Государственного комитета Беларуси по телевидению и радиовещанию).

Возникновение профессиональных коллективов, расширение их концертно-исполнительской деятельности обуславливало появление первых произведений, специально написанных профессиональными белорусскими композиторами для народных инструментов. Это такие произведения, как «Белорусская сюита» В. Золотарева, «Рондо» Н. Аладова, «Белорусская рапсодия» А. Туренкова и его обработки белорусских народных танцев «Лявониха», «Крыжачок» и др. В этот список с полным основанием можно включить симфоньетту «Белорусские картинки» Н. Чуркина – произведение, которое было написано для симфонического оркестра, но истинную популярность обрело в переложении для белорусского народного оркестра (особенно финал симфоньетты).

К началу 30-х гг. относятся первые опыты в организации ансамблевых и оркестровых коллективов Г. Жихарева. Свой первый ансамбль народных инструментов Г. Жихарев орга-

низовал будучи учащимся Гомельской школы ФЗО в 1931 г., когда ему было всего 16 лет [217, с. 78]. С этого момента начинается творческий путь замечательного музыканта, педагога, выдающегося деятеля народно-инструментального искусства.

Кипучая организаторская деятельность Г. Жихарева находит достойное продолжение и во время его обучения в Гомельском музыкальном техникуме (1934–1938). В эти годы им создается целый ряд оркестровых коллективов: при Гомельском медицинском техникуме, Белорусском лесотехническом институте им. Кирова, клубе швейников, в общеобразовательных школах и пионерских лагерях [210].

Широкое распространение народно-инструментального исполнительства, интенсивная концертная деятельность ведущих белорусских исполнителей на народных инструментах Д. Захара, И. Жиновича, Г. Жихарева, С. Новицкого, Х. Шмелькина и других способствовали популяризации и признанию балалайки, домры, цимбал. Реконструкция белорусских народных инструментов, создание национального оркестра подготовили постепенный переход народно-инструментального любительского музицирования к профессиональному развитию в этой области. Важной вехой стало открытие в 1939 г. отделения народных инструментов при Белорусской государственной консерватории, образованной в 1932 г. Среди первых студентов этого отделения были И. Жинович, Г. Жихарев, Н. Лысенко и др.

Таким образом, в 20–30-е гг. XX в. происходит зарождение культуры нового типа, позволяющей через народно-инструментальное исполнительство приобщить народ к классическим произведениям мировой музыкальной литературы. На основе широкой сети самодеятельного творчества закладывается прочный фундамент народно-инструментальной исполнительской школы академического образца, формируется трехступенчатая система музыкального образования (музыкальная школа, музыкальное училище и консерватория), что позволяет готовить кадры как для самодеятельности, так и для профессионального искусства и педагогики. Сложившаяся система дает и первые впечатляющие результаты.

Всесоюзный конкурс исполнителей на народных инструментах 1939 г. принес белорусским музыкантам всенародное признание. Среди лауреатов этого конкурса И. Жинович

(2-я премия), А. Остронецкий, Н. Лысенко (3-я премия). Г. Жихарев и С. Новицкий стали дипломантами конкурса. Успешное выступление белорусских исполнителей на народных инструментах на таком престижном конкурсе свидетельствует о том, что, во-первых, к концу 30-х гг. народно-инструментальное исполнительство Беларуси получило профессиональное развитие, а, во-вторых, в республике к этому времени начала складываться своя народно-инструментальная школа исполнительства на усовершенствованных цимбалах.

Достойным завершением первого этапа развития народно-инструментального исполнительства республики стала Декада белорусского искусства в Москве в 1940 г. В декаде принимали участие лучшие коллективы и солисты республики, в том числе и оркестр белорусских народных инструментов, которым дирижировал К. Симеонов, ансамбль песни и пляски Белорусского военного округа и другие. Декада явилась своего рода итогом развития всего национального искусства Беларуси и народно-инструментального исполнительства в частности.

2.2. Достижения в области народно-инструментального исполнительства. 1945-й – 60-е гг.

Второй период, охватывающий 1945-й – 1960-е гг., – это этап накопления и дальнейшего профессионального роста исполнительского и педагогического мастерства в области народно-инструментального искусства. Начало данного периода омрачено тяжелыми последствиями войны. Разрушенные, опустошенные города и села постепенно возвращались к мирной жизни. Накопление определенного культурного опыта в довоенный период не прошло бесследно. Постепенное возрождение музыкального образования, организация художественной самодеятельности, удачные эксперименты в области реформирования белорусского народного инструментария – все это явилось основой дальнейшего развития народно-инструментального исполнительства в период восстановления.

Главным культурным достоянием республики были первые немногочисленные исполнительские и педагогические

кадры, возвращавшиеся после войны к созидательному труду. Благодаря их усилиям постепенно начинает возрождаться система музыкального образования. В 1949 г. отделение народных инструментов Белорусской государственной консерватории в преобразованном виде (как кафедра народных инструментов) возобновляет свою работу. Не успев закончить консерваторию, будучи студентами, первые выпускники кафедры вливаются в преподавательский коллектив: Г. Жихарев ведет спецклассы балалайки и домры, Э. Азаревич – класс баяна. Возглавил кафедру И. Жинович.

На рубеже 40–50-х гг. значительно расширяется сеть музыкальных школ, которые открываются и в небольших городах, а не только в областных и крупных районных центрах. Музыкальные школы открываются в Орше, Речице, Кричеве, Поставах, Ошмянах, Глубоком, Червене, Вилейке, Новогрудке и др. А в Молодечненской музыкальной школе наряду с классами фортепиано, скрипки, виолончели был открыт и класс баяна. К 1953 г. в республике функционировало 25 музыкальных школ с общим количеством учащихся более 5500 человек [109, с. 239].

Однако количественное увеличение музыкальных заведений несколько отставало от их качественных показателей. Главным недостатком большинства музыкальных школ было отсутствие классов народных и духовых инструментов, что существенно тормозило развитие оркестрового исполнительства. Так, директор музыкальной школы Минского автозавода В. Воротников в статье «Школа и музыка» справедливо сетует по поводу однобокого развития музыкальных школ, где обучение ведется в основном по двум инструментам: фортепиано и баяну. По его данным, в Минской ДМШ из 1178 учеников на фортепиано занимаются 826 человек, на баяне – 167, на духовых всего 10 человек. В Пинской ДМШ из 300 учащихся только 4 человека обучаются на струнных народных инструментах [29].

Другим существенным недостатком вновь открытых музыкальных заведений, как и тех, которые возобновили свою работу после войны, была острая нехватка квалифицированных кадров. Кадровая проблема еще долгое время оставалась нерешенной. Такое положение вещей, на наш взгляд, объяснялось несколькими взаимосвязанными причинами. Во-пер-

вых, отсутствие преподавателей с высшим образованием по народным инструментам было вызвано тем, что отделение народных инструментов открылось в консерватории значительно позже других отделений (спустя пять лет после создания консерватории). Во-вторых, первые выпуски консерваторских кадров пополняли кафедры народных инструментов в самой консерватории и молодые профессиональные коллективы. (Государственный народный оркестр нуждался в расширении состава.) В-третьих, первые малочисленные наборы не могли сразу удовлетворить назревшие кадровые потребности в преподавателях по народным инструментам. Это обстоятельство отчасти объясняет отсутствие во многих музыкальных школах народно-инструментальных классов.

Следствием перечисленных недостатков явилась слабая подготовка кадров, что за редким исключением не позволяло белорусским исполнителям на народных инструментах подняться до уровня лауреатов всесоюзных и международных конкурсов.

Важным шагом на пути преодоления всех этих недостатков в области народно-инструментального исполнительства и образования стало принятое в 1957 г. постановление ЦК КПБ «О мерах по улучшению музыкального образования и воспитания молодежи» [142]. Согласно этому документу, предполагалось существенное количественное увеличение обучающихся в сфере народно-инструментального жанра (включая и цимбалы) во всех звеньях музыкально-образовательной системы. Постановление также предписывало организацию оркестров белорусских народных инструментов во всех областных центрах республики, а также проведение (раз в три года) республиканских конкурсов молодых исполнителей с целью подготовки высококвалифицированных исполнительских кадров.

Принятое постановление оказало положительное воздействие на дальнейшее развитие народно-инструментального исполнительства. С этого момента начинается активное введение классов народных инструментов в музыкальных заведениях республики, что самым благотворным образом отразилось на самодеятельном оркестровом исполнительстве. В этот период возникает ряд народно-инструментальных коллективов. Так, в 1956 г. при Могилевском городском Доме культуры был создан оркестр русских народных инструмен-

тов (руководитель Л. Коганов). В настоящее время это один из наиболее известных в республике коллективов, который долгое время возглавлял заслуженный деятель искусств Л. Иванов. В 1960 г. возникает оркестр народных инструментов при Мозырском городском Доме культуры (руководитель В. Серебренников).

В 50-е гг. особенно интенсивно проявляется тенденция распространения цимбального исполнительства. Классы цимбал вводятся во всех музыкальных училищах республики. Это способствовало развитию цимбального оркестрового исполнительства. Один из первых коллективов подобного типа – цимбальный оркестр Осиповичского районного Дома культуры – возник в 1953 г. (руководитель Г. Мозг). Наибольшее распространение цимбальное исполнительство получило в Молодечненском районе, славившемся богатством народно-инструментальных традиций, что послужило основой создания в Молодечно оркестра белорусских народных инструментов. К 1964 г. относится создание оркестра белорусских народных инструментов при Дзержинском районном Доме культуры (руководитель М. Аколович).

С повсеместным распространением цимбал и развитием цимбального исполнительства совпадает другая, прямо противоположная тенденция, связанная с исполнительством на мандолине. Как раз в это время (50-е гг.) в результате ошибочной культурной политики Москвы в отношении народных инструментов, массовость распространения которых ставилась в зависимость от национальных признаков, изучение мандолины, саксофона, аккордеона как инструментов «иностранного» происхождения было приостановлено и в России, и в Беларуси. Развитие исполнительства на мандолине резко пошло на спад, почти не оставив ей места в народно-инструментальной культуре письменной традиции.

Однако причина потери интереса к мандолине, на наш взгляд, кроется не только в запретительных мерах, но и в органо-логических особенностях этого инструмента. По своим акустическим возможностям мандолина значительно уступает даже родственной домре, не говоря о других народных инструментах и цимбалах в особенности. Поэтому не случайно реконструированные цимбалы с более яркой акустикой стали вытеснять мандолину из культурного обихода. Этот «есте-

ственный отбор» вполне вписывается в исторический процесс эволюционного развития музыкального инструментария. Точно так же исчезновение домры в XVII в. совпадает с появлением балалайки, а распространение гармоники в конце XVIII в. сильно подорвало популярность балалайки (фольклорного образца), которая была на грани исчезновения, если бы не В. Андреев.

Таким образом, законы инструментального развития полностью совпадают с основными законами диалектики. Отрицание одного вида инструментального жанра (исчезновение ввиду несовершенства) уступает место другому, более совершенному, который, в свою очередь, на определенном историческом этапе может быть подвергнут существенному пересмотру (отрицанию), реконструированию и новому витку своего развития. Импульсом к развитию того или иного инструмента может стать его существенное усовершенствование или реконструкция. В противном случае инструмент исчезает или теряет массовость распространения по причине введения в культурный обиход более совершенных инструментов, что мы и видим на примере исчезновения мандолины и распространения цимбал в послевоенное время.

Рассматриваемый период характеризуется дальнейшими интенсивными поисками в области реформирования народных инструментов, в результате которых значительному техническому преобразованию подвергается баян. Изобретение Ю. Казаковым в 1951 г. готово-выборного баяна существенно расширило тембрально-фактурные и музыкально-жанровые возможности инструмента. Это способствовало качественно новому уровню баянного исполнительства как в России, так и в Беларуси. Появление готово-выборного многотембрового баяна вывело инструмент на новый виток развития. Освоение выборной системы к концу 60-х гг. позволило баянистам освоить совершенно новые пласты полифонической музыки, постичь в более широком объеме фортепианный, органнй, скрипичный, хоровой репертуар, что коренным образом изменило социально-культурный статус инструмента.

Профессионализация исполнительской и педагогической деятельности в народно-инструментальном искусстве существенным образом меняет отношение к народным инструментам композиторов. Интонационно-стилистическое своеобра-

зие народных инструментов побуждает профессиональных композиторов к созданию оригинальной музыки для этих инструментов с учетом их специфики. Эта тенденция прежде всего коснулась цимбального исполнительства.

Определенная историческая эпоха выдвигает своих лидеров. 50–60-е гг. – расцвет деятельности И. Жиновича и Г. Жихарева – замечательных преобразователей народно-инструментального исполнительства Беларуси, во многом определивших его характер и нынешнее состояние. Ярким примером небывалого профессионального взлета являются жизнь и творческая судьба Иосифа Иосифовича Жиновича (1907–1974). От музыканта-самоучки из сельской глубинки, едва умеющего читать по слогам, до профессора и народного артиста СССР – таков путь этого талантливого человека, посвятившего свою жизнь развитию цимбал. И. Жинович закончил юридический факультет Белорусского государственного университета и Белорусскую государственную консерваторию по двум специальностям: по классу цимбал у С. Марковского и классу композиции у В. Золотарева. Практически во всех направлениях цимбального искусства (исполнительском, педагогическом, научно-творческом) И. Жинович оставил след своего таланта, своей души и везде был первым. На его долю выпала нелегкая миссия идти непроторенной дорогой.

И. Жинович по праву считается основоположником белорусской цимбальной школы и цимбального исполнительства, определивших национальное лицо народно-инструментального искусства Беларуси. Он является одним из первопроходцев в развитии основных форм профессионального цимбального исполнительства (сольного, ансамблевого, оркестрового). И. Жинович одним из первых стал играть на цимбалах под аккомпанемент фортепиано. В этом своеобразном дуэте замечательный музыкант закрепляет за цимбалами роль ведущего солирующего инструмента. Исполняя произведения западноевропейских композиторов (В. Моцарта, Л. Бетховена, К. Сен-Санса, И. Штрауса, Ф. Крейсlera, Ф. Листа и др.), И. Жинович коренным образом меняет характер цимбального исполнительства, четко обозначив его профессиональную направленность. Им написаны оригинальные сочинения для цимбал с фортепиано, ставшие хрестоматийными в современ-

ном цимбальном исполнительстве: «Протяжная и хороводная», «Белорусская танцевальная сюита».

И. Жинович также является создателем первого профессионального квартета цимбалистов, в состав которого входили С. Новицкий, Х. Шмелькин, В. Самсонов. Интенсивная концертная деятельность квартета, успешные выступления на всевозможных конкурсах, фестивалях, декадах способствовали прочному утверждению такой ансамблевой формы в современной исполнительской практике цимбалистов. Примером тому могут служить всевозможные ансамбли цимбалистов, существующие практически в каждом музыкально-образовательном заведении Беларуси, а также в сфере самодеятельного музыкального творчества.

Будучи студентом Минского музыкального техникума, И. Жинович принимает участие в деятельности созданного Д. Захаром ансамбля белорусских народных инструментов и вскоре становится солистом и концертмейстером коллектива. С 1946 г. И. Жинович является художественным руководителем и главным дирижером оркестра белорусских народных инструментов (с 1948 г. – Государственный народный оркестр БССР), который возглавляет почти тридцать лет. Перед ним открываются огромные творческие возможности. Со всей полнотой проявляется его талант организатора, инструментовщика и дирижера. Коллектив под руководством И. Жиновича достигает высокого профессионального мастерства, заслуженного успеха и признания в нашей республике и далеко за ее пределами.

И. Жинович основал класс цимбал в Белорусской государственной консерватории и возглавил кафедру народных инструментов. Он является автором первого учебного пособия по цимбалам «Школа игры на цимбалах», вышедшего в 1948 г. и переизданного в 1974 г. [54]. В работе представлена общая характеристика современных (усовершенствованных) цимбал, показано их отличие от старинных (народных) инструментов. Дано полное подробное описание (конструкций, размеров, устройства с рисунками и таблицами) всех тесситурных разновидностей цимбал, их строя, принципов настройки и условий хранения инструментов. В пособии также содержатся сведения о способах звукоизвлечения и приемах игры на цимбалах, основах посадки и постановки рук, за-

кономерностях аппликатуры. В конце учебника приведены вспомогательные музыкальные примеры в порядке возрастающей сложности. Ценность издания заключается не только в том, что это первое профессиональное последовательное изложение характерных особенностей реконструированных цимбал и способов игры на них. В пособии впервые предпринята попытка поставить обучение игре на цимбалах на методическую основу, и это автору в полной мере удалось.

Если исполнительская, педагогическая и творческая сферы деятельности И. Жиновича представлены в имеющейся литературе довольно широко, то научная ее сторона нуждается в определенной систематизации. В своих воспоминаниях М. Солопов приводит сведения о том, что в 1951 г. И. Жиновичем была подготовлена и представлена к защите в Московской консерватории диссертация по теме «История развития народных цимбал в Беларуси», защита которой не состоялась по причине отсутствия специалистов-оппонентов данного профиля [65, с. 51]. Впоследствии эта работа послужила основой большой научной статьи «Белорусские цимбалы», вышедшей в «Научно-методических записках Белорусской государственной консерватории» в 1958 г. [56]. В ней автор на основе изучения и систематизации различных видов старинных цимбал (фольклорного типа), бытующих в народной среде, дает первую классификационную шкалу этих инструментов, тем самым прокладывая путь последующим исследователям цимбального исполнительства, музыкантам-этнографам.

К научно-методическим работам относится брошюра И. Жиновича «Оркестр цимбалистов», адресованная участникам и руководителям художественной самодеятельности [55]. В ней даны ценные методические рекомендации по организации белорусских народно-инструментальных коллективов, что придает работе большую практическую пользу.

Значительное место в литературном наследии И. Жиновича занимают его публикации в периодической печати, посвященные народно-инструментальной проблематике. По характеру содержания эти работы можно классифицировать следующим образом:

– популярные статьи просветительского характера: «Цимбалы», «О народных инструментах» и др., в которых автор в

простой, доходчивой форме рассказывает о народных инструментах или событиях, связанных с исполнением на этих инструментах [53; 59; 62; 64];

– аналитические статьи, посвященные итогам республиканских конкурсов художественной самодеятельности [54; 60; 66];

– публицистические работы, направленные на решение острых кадровых, репертуарных, организационно-концертных проблем [47; 61].

Эти публикации отражают ярко выраженную активную гражданскую позицию музыканта, общественного деятеля, радеющего об искусстве.

Педагогическое кредо И. Жиновича отчетливо реализуется в деятельности его учеников, замечательных исполнителей и педагогов, таких как В. Буркович, Н. Шмелькин, А. Леончик, Е. Гладков, Т. Сергеенко и многих других. Все они удивительно разные, каждый из них имеет свой собственный оригинальный почерк, свое творческое лицо, каждый является неповторимой личностью в искусстве или педагогике. Это свидетельствует о самом главном педагогическом даре И. Жиновича – умении сохранить творческую индивидуальность ученика, выявляя и развивая при этом его лучшие качества. Некоторых будущих своих учеников И. Жинович выявил еще на этапе их становления, как, например, В. Бурковича, либо переориентировал на цимбалы из других инструментальных сфер, как Н. Шмелькина, который раньше занимался скрипкой. Это говорит о педагогической прозорливости И. Жиновича, его магическом даре убеждения и воздействия.

Правительство высоко оценило заслуги И. Жиновича в развитии национального искусства. Ему было присвоено звание профессора (1963), народного артиста СССР (1968), в этом же году присуждена Государственная премия БССР. Его имя носит Национальный академический народный оркестр Республики Беларусь. Именем И. Жиновича назван Республиканский конкурс исполнителей на народных инструментах. Многогранная, широкомасштабная деятельность И. Жиновича оказала огромное влияние на формирование народно-инструментального исполнительства Беларуси.

Деятельность Георгия Ивановича Жихарева (1915–1973) не получила при его жизни должной официальной оценки и общественного признания. Это пример самоотверженного подвига и бескорыстного служения искусству. Только после смерти Георгия Ивановича, спустя более тридцати лет, общество, наконец, начало осознавать его неоценимый вклад в развитие народно-инструментального исполнительства Беларуси. Замечательный музыкант-просветитель, прекрасный исполнитель на балалайке и домре, отличный педагог, талантливый организатор и дирижер, Г. Жихарев является одним из самых ярких представителей домрово-балалаечного профессионального исполнительства в народно-инструментальном искусстве.

Огромная по масштабам и интенсивности музыкально-творческая деятельность Г. Жихарева носит универсальный характер и охватывает не только многие виды народно-инструментального исполнительства (домрово-балалаечное, баянно-аккордеонное), но и все формы (сольное, ансамблевое, оркестровое), также различные сферы и уровни музицирования (самодеятельное и профессиональное, начальное, среднее и высшее звенья). Щедро одаренная натура Г. Жихарева блестяще проявляла себя в самых разнообразных областях музыкального искусства (инструментовке и дирижировании, исполнительстве и педагогике), особенно в организационном плане. Невероятное для одного человека количество самых разнообразных коллективов, созданных и руководимых Г. Жихаревым, определило характер народно-инструментального исполнительства Беларуси на многие годы вперед.

Все, за что бы ни брался Г. Жихарев, носило печать высочайшего профессионализма и качества. Любой коллектив под его руководством (самодеятельный, учебный, профессиональный, детский, юношеский или взрослый) неизменно добивался высоких художественных результатов. Весьма плодотворной была работа Г. Жихарева на Белорусском радио в качестве руководителя секстета домр. Пятнадцать лет, находясь во главе этого коллектива, Г. Жихарев способствовал его неуклонному профессиональному росту. Широкую известность секстету принесли многочисленные записи на радио, выпуски грампластинок. По свидетельству В. Чабана, в золотой фонд Белорусского радио принято огромное количе-

ство записей, составивших шесть часов чистого звучания, белорусской музыки в исполнении секстета домр [210].

Наивысшего расцвета деятельность Г. Жихарева достигает в 50–60-е гг., когда он, студент Белгосконсерватории, начинает там педагогическую работу на кафедре народных инструментов, где ведет спецклассы балалайки, домры, инструментовки и дирижирования. А в 1954 г. Г. Жихарев основал один из ведущих коллективов республики – оркестр народных инструментов Белгосконсерватории, которым бесценно руководил почти 20 лет. Оркестр являлся не только главной учебно-исполнительской базой высшего звена, но и выполнял большую концертно-просветительную миссию. Под руководством Г. Жихарева этот коллектив также стал лауреатом республиканских конкурсов и фестивалей. Наряду с этим Г. Жихарев возглавил отделение народных инструментов в Минском музыкальном училище. И там тоже создал ряд народно-инструментальных коллективов, имевших стабильный успех на всевозможных творческих состязаниях.

В отличие от И. Жиновича, который все свое внимание и творческие силы направлял в основном на цимбальное исполнительство, Г. Жихарев сумел охватить едва ли не все сферы и направления народно-инструментального искусства. Он внес огромный вклад в развитие многих жанровых разновидностей народно-инструментального оркестрового и ансамблевого исполнительства. Так, например, в 1956 г. в музыкальной школе Минского автозавода Г. Жихаревым был создан оркестр баянов – первый в Минске коллектив подобного типа [212]. Баянные оркестры создаются Г. Жихаревым в ДМШ № 1 и № 2, в Центральной школе-десятилетке при Белгосконсерватории, а также в Минском музыкальном училище. Данный вид оркестра получил впоследствии большое распространение. С легкой руки Г. Жихарева баянные оркестры появились во многих музыкальных школах, также в музыкальных училищах и консерватории.

Г. Жихарев бережно относился к традиционным формам народно-оркестрового исполнительства, стремясь к возрождению и распространению оркестров и ансамблей однородного состава по типу андреевского «Кружка любителей игры на балалайках». В Минском музыкальном училище им был основан оркестр балалаек. Высокую оценку на Всебелорусском

фестивале 1957 г. получил созданный Г. Жихаревым квартет балалаек Белпромсовета. Кроме того, Г. Жихарев является основателем уникального коллектива – октета балалаек преподавателей консерватории и музыкального училища, которым руководит на протяжении восемнадцати лет. Бывшая участница этого коллектива и последовательница жихаревских идей, заслуженная артистка Беларуси Т. Шафранова создала аналогичный коллектив – октет балалаек Витебской областной филармонии, который недавно отпраздновал свое 35-летие. Народно-инструментальные коллективы однородного типа Белгосконсерватории, которые ведут бывшие ученики Г. Жихарева: ансамбль домристов под руководством профессора Г. Осмоловской и ансамбль балалаечников (руководитель доцент В. Щербак) – неперенные участники многих концертов.

Отдавая должное традиционным формам оркестрового исполнительства, Г. Жихарев тем не менее стремился к их творческому развитию. Он не боялся соединить в одном оркестре домры, балалайки и цимбалы. Именно Г. Жихарев положил начало народно-инструментальным оркестрам смешанного типа, соединив русские и белорусские инструменты, что свойственно только для Беларуси. Так, например, в состав оркестра русских народных инструментов Белгосконсерватории, которым руководил Г. Жихарев (до появления в 1970 г. цимбального оркестра), входили также цимбалы, но не в качестве отдельной группы, а как дополнение к группам первых и вторых домр. Следует полагать, что такое смешение составов для Г. Жихарева, приверженца классических традиций в народно-оркестровом исполнительстве, было скорее вынужденной мерой, нежели созревшим творческим решением. Однако так или иначе подобный смешанный тип народного оркестра стал возможен, и это подтвердилось последующей исполнительской практикой (например, оркестр народных инструментов Белгосуниверситета, которым в разное время руководили М. Лисицин, О. Шепелевич).

Сочетание широкомасштабной работы по организации и руководству различными коллективами (большинство из которых были учебными) с интенсивной педагогической деятельностью имело огромное музыкально-образовательное и воспитательное значение в становлении народно-инструмен-

тального исполнительства Беларуси. В разнообразных оркестровых коллективах под руководством Г. Жихарева формировалось целое поколение «народников». На основе жихаревской школы профессионального ансамблевого музицирования будущие специалисты накапливали знания и бесценный практический опыт, постигая лучшие образцы музыкальной классики и народного творчества, активно приобщаясь к мировым художественным ценностям. Возвращенное Г. Жихаревым поколение исполнителей и педагогов составило основу кадрового потенциала народно-инструментальной культуры Беларуси, его золотой фонд.

Важным этапом в творческой судьбе Г. Жихарева является назначение на должность заведующего кафедрой в 1963 г., которую он возглавлял десять последних лет своей жизни. С этого времени все свои знания, богатый опыт, щедрый талант и невероятную работоспособность Г. Жихарев сосредоточивает на этой работе. Под его руководством кафедра превратилась в настоящий центр музыкальной культуры. Он умел создать такие условия для работы коллектива кафедры, при которых каждый преподаватель с максимальной полнотой мог реализовать свои творческие возможности. При непосредственном содействии Г. Жихарева на кафедре появляются новые учебные коллективы (баянный и цимбальный оркестры), активизируется исполнительская деятельность преподавателей, в результате чего возникают интересные исполнительские коллективы педагогов (квартет баянистов в составе Э. Лембовича, Р. Назаренко, Г. Гришаева, Г. Мандруса, упоминавшийся выше октет балалаек).

Под руководством Г. Жихарева совершенствовался учебный процесс, проводились научно-методические конференции, семинары по проблемам исполнительства, концерты-отчеты и др. Он стал инициатором ежегодных кафедральных конкурсов исполнителей на народных инструментах, где формировалось исполнительское мастерство будущих артистов, лауреатов республиканских и международных конкурсов. Престиж и художественно-эстетическая значимость этих конкурсов выходили далеко за пределы консерватории, чему способствовали не только основательная подготовка специалистов, но и высокий уровень организации этих мероприятий.

Педагогическая деятельность Г. Жихарева охватывает все звенья музыкально-образовательной цепи (начальное, среднее, высшее). Совмещая педагогическую работу в ДМШ, музыкальном училище и Белгосконсерватории, он заложил основы преемственного подхода в подготовке музыкально-педагогических и исполнительских кадров народно-инструментального искусства. Наиболее одаренных исполнителей на народных инструментах Г. Жихарев держал в поле зрения на всех этапах музыкального образования, внимательно следил за их успехами, способствовал профессиональному росту.

Педагогика Г. Жихарева отличалась необыкновенной результативностью. Он не только учил, но и воспитывал, незаметно, исподволь, без лишних назиданий и навязчивых нравучений. Пройдя школу оркестровой игры под руководством Г. Жихарева, автор данной работы свидетельствует, что занятия оркестрового класса в Белгосконсерватории Георгий Иванович использовал не только для учебно-творческих целей, но и для воспитания. Практически перед каждой репетицией оркестра Георгий Иванович несколько минут уделял текущим проблемам кафедры, обязательно отмечал отличившихся студентов и журил нерадивых. Мера воздействия Г. Жихарева на окружающих была огромна. Его мнение, оценка, авторитет среди учеников и коллег были непрекаемы.

Школу Г. Жихарева прошли известные музыканты, исполнители, педагоги, артисты, кто на многие годы определил состояние народно-инструментального искусства республики. Это заслуженный артист Беларуси Л. Смелковский, заслуженный деятель искусств Беларуси Л. Иванов, заслуженные работники культуры В. Перетяцько, М. Лисицын, А. Захорошка, домристы А. Мартыненко, А. Холщенков, также заслуженная артистка Беларуси, профессор Белорусской государственной академии музыки Г. Осмоловская, доценты академии В. Щербак, Л. Черняк, лауреат международного конкурса Н. Марецкий и многие другие.

Такой титанический труд требовал огромного напряжения, невероятных усилий и большого человеческого таланта. Гигантская работа по развитию народно-инструментального искусства, проделанная Г. Жихаревым за столь короткое время, равноценна творческому подвигу, который трудно переоце-

нить. По объему, масштабу, широте охвата, качеству и результативности деятельность Г. Жихарева заслуживает самой высокой оценки. И если учесть, что некоторые его ученики получили почетные звания за руководство определенным оркестром или ансамблем (автор ни в коем случае не умаляет творческие заслуги этих уважаемых людей), то скольких званий заслуживает Георгий Иванович Жихарев, на счету которого десятки прекрасных коллективов и целое поколение воспитанных им замечательных музыкантов, педагогов, артистов!

И. Жинович и Г. Жихарев – выдающиеся представители белорусской музыкальной культуры. С их именами связаны самые крупные и самые значительные события в народно-инструментальном искусстве Беларуси. Именно в эти годы благодаря их деятельности прослеживается тенденция накопления и поступательного, количественного и качественного роста в области народно-инструментального исполнительства, причем свойственно это в основном только Беларуси.

В уже упоминаемом диссертационном исследовании Г. Британова «Русские народные инструменты в советской музыкальной культуре» прослеживается тенденция снижения общественного интереса и престижа народных инструментов в 50–60-е гг. [27]. Автор связывает это со средствами массовой коммуникации, с распространением новых жанров музыкального искусства (современной эстрадной песни, джаза, биг-бита), появлением в обществе новых интересов и потребностей, например увлечение гитарой.

Однако следует отметить, что спад этот коснулся в основном России. Для Беларуси он совершенно не характерен, поскольку в эти годы деятельность И. Жиновича и Г. Жихарева оказала решающее воздействие на развитие народно-инструментального исполнительства республики, обеспечив его прогрессивное, поступательное движение в последующие десятилетия.

Подтверждением тому могут служить разнообразные конкурсы, фестивали, юбилейные торжества, на которых белорусские исполнители одержали убедительную победу. Это всебелорусский фестиваль молодежи и студентов 1957 г., проходивший в преддверии подготовки к Всесоюзному и VI Всемирному фестивалям, Всесоюзный фестиваль театров, ансамблей и хоров, посвященный 40-летию Октября, а также

празднование таких дат, как 50-летие Октября, 50-летие БССР и Компартии Беларуси, 100-летие со дня рождения Ленина и др. Анализ результатов этих фестивалей, конкурсов, гастрольных маршрутов позволяет сделать определенные выводы, а именно:

– на данном этапе в республике сложилась профессионально-инструментальная школа, сформировались все виды исполнительства на народных инструментах. Интенсивный рост цимбального исполнительства, становление всех его форм (оркестрового, ансамблевого и, что самое важное, сольного) благодаря И. Жиновичу, его соратникам способствовали не только всенародному, но и международному признанию цимбал. Факт популярности и признания цимбал подтверждают успешные выступления и золотые медали Государственного народного оркестра БССР, а также победа солистов-цимбалистов В. Бурковича и Н. Шмелькина на Всесоюзном и VI Всемирном фестивалях молодежи и студентов в Москве (1957) (приложение А). Успешные выступления ансамбля цимбалистов на Всемирной выставке ЭКСПО-67 в Монреале в сентябре 1967 г. – еще одно подтверждение профессионализма отечественной инструментально-исполнительской школы;

– если в цимбальном искусстве равномерно развивались все формы исполнительства (оркестровое, ансамблевое и сольное), то в других народно-инструментальных жанрах сольное исполнительство не получило столь широкого размаха и распространения. Здесь еще не было солистов-лауреатов такого масштаба, как Н. Шмелькин, В. Буркович, А. Остроцкий. Для домрово-балалаечного искусства характерны оркестровые и ансамблевые формы исполнительства. Благодаря деятельности Г. Жихарева и его последователей эти формы обрели массовое распространение в республике, причем в самых разнообразных видах: однородных по составу (унисонного типа, разнотесситурных), традиционно и нетрадиционно смешанных составов;

– тенденция активного распространения ансамблевого и оркестрового исполнительства получила развитие не только в любительской среде, но и в музыкально-образовательной сфере. Народно-инструментальные оркестры Минского, Гомельского, Витебского, Гродненского, Могилевского, Брест-

ского музыкальных училищ также стали лауреатами Всебелорусского фестиваля;

– к этому времени полностью исчезают все формы исполнительства на мандолине в народно-инструментальной культуре письменной традиции. Однако исполнительство на мандолине продолжает жить и сохраняться в фольклорной среде, о чем свидетельствуют этнографические исследования И. Назиной, А. Скоробогатченко и др. [132; 133; 167; 169].

2.3. Расцвет исполнительства на народных инструментах в 1970–80-е гг.

В 70–80-е гг. с наибольшей полнотой раскрываются и активно развиваются все направления, формы и виды народно-инструментального исполнительства.

Главным достижением рассматриваемого периода является полная кадровая укомплектованность всех звеньев музыкально-образовательной системы. Существенно пополнили общереспубликанскую статистику количественного увеличения специалистов среднего звена те музыкальные училища, которые были открыты в 60-е гг. и которые к этому времени уже подготовили свои первые выпуски. Это создавало условия для более широкого распространения музыкального образования начального уровня и его проникновения в районные и сельские регионы республики, что способствовало удовлетворению музыкально-эстетических запросов населения. Проведенный в 1977 г. конкурс учеников ДМШ показал, что среди 29 лауреатов и 30 дипломантов есть воспитанники районных ДМШ Глубокого, Несвижа, Солигорска, Мостов, Кричева [76].

Районные и сельские ДМШ становились своеобразными культурными центрами по пропаганде народно-инструментальной культуры. Во многих таких школах силами преподавателей создавались различные оркестры народных инструментов. Так, например, в Жиличской ДМШ Кировского района Могилевской области был создан оркестр баянов под управлением М. Забелова. В ДМШ колхоза «Советская Беларусь» Каменецкого района педагог К. Маснева организовала ансамбль аккордеонистов [36]. На базе ДМШ в Драгичине, Слониме, Поставском районе Витебской области и других

были созданы различные народно-инструментальные коллективы. В 1976 г. впервые в Беларуси был проведен смотр-конкурс, в котором участвовало 194 хоровых и 244 оркестровых коллектива детских музыкальных школ [110, с. 117].

Тенденция неуклонного роста кадров сопровождалась и ростом их профессионального мастерства, что весьма положительно сказывалось на количественно-качественном уровне самодеятельных коллективов. Развитие народно-инструментального самодеятельного творчества приняло небывало массовый характер. Широкой популярностью пользовались такие коллективы, как оркестр народных инструментов Брестского Дома культуры, ансамбль народных инструментов Гомельского областного Дома работников просвещения и оркестр народных инструментов Гомельского Дома культуры. Хороших результатов добились ансамбль народных инструментов Шкловского РДК, оркестр народных инструментов Могилевского Дома культуры, оркестр народных инструментов Витебского Дома культуры и ряд других коллективов. Многие из них были удостоены звания «народный».

Большое значение для развития самодеятельного народно-инструментального творчества, привлечения в эту сферу самых широких масс и выявления молодых талантов имело проведение I Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества в 1975–1977 гг. Как отмечает член жюри фестиваля заслуженный деятель культуры Беларуси М. Солопов, только в третьем туре приняли участие 170 коллективов, из которых 38 стали лауреатами [177, с. 8]. Фестиваль явился не только хорошим стимулом для активизации концертно-исполнительской и просветительской работы уже существующих коллективов, но и послужил толчком к организации новых самодеятельных оркестров и ансамблей. Среди них ансамбль народных инструментов Дома культуры колхоза «XXI съезда КПСС» Мстиславского района (руководитель Л. Царик), оркестр народных инструментов Столбцовского городского Дома культуры (руководитель Л. Соломоник), оркестр белорусских народных инструментов Минского Дворца культуры управления бытового обслуживания, которыми в разное время руководили В. Перетяцько, А. Авсиевич, оркестр народных инструментов Речицкого городского Дома культуры и др.

Характерной особенностью самодеятельного народно-инструментального творчества в 70-е гг. является его *профессионализация* [189, с. 10]. Это было обусловлено рядом взаимосвязанных факторов.

Во-первых, как уже отмечалось выше, к этому времени существенно расширилась численность выпускников музыкальных заведений республики, значительно улучшилось и качество их подготовки. Новые кадры, вливаясь в ряды самодеятельности, основательно изменили контингент ее участников. По сравнению с кружковцами 20–30-х гг., которые не знали музыкальной грамоты и не владели основами игры на каком-либо инструменте, нынешние участники музыкальных коллективов – это достаточно образованные музыканты, закончившие музыкальную студию, школу или культурно-просветительное училище.

Во-вторых, улучшение качества подготовки специалистов оказало позитивное влияние не только на состав участников самодеятельных коллективов, но и на профессиональный уровень их руководителей. Пройдя великолепную школу ансамблевой игры под руководством Г. Жихарева, его воспитанники стремились на местах претворить в жизнь полученные за годы учебы знания, опыт, навыки управления оркестром, привнося в самодеятельное творчество все самое лучшее, наполняя его новым содержанием.

В-третьих, ежегодные смотры-конкурсы и конкурсное соперничество любительских коллективов стимулировали поиск нового оригинального репертуара, его усложнение, что требовало довольно высокого уровня исполнения, доступного профессиональным музыкантам.

Однако наряду с положительными факторами профессионализации самодеятельного искусства были и отрицательные моменты, а именно:

– существенно изменились побудительные мотивы самодеятельности, при которых на первый план стали выходить не желание участников любительских коллективов приобщаться к музыкальному искусству, а материальные и другие интересы (стремление поехать с коллективом в гастрольную поездку за рубеж или получить материальное поощрение за участие в концертных выступлениях и т. д.);

– с повышением уровня исполнительского мастерства любительских оркестров и ансамблей начался процесс отторжения от самодеятельности музыкально не адаптированных слоев общества, чувствовавших себя весьма неуютно среди профессионалов [189, с. 10].

Это последнее обстоятельство явилось одной из причин возникновения так называемой *«новой фольклорной волны»*, проявившейся как в композиторском творчестве, так и в возникновении коллективов фольклорной направленности. Невозможность определенного контингента потенциальных участников самодеятельности полноценно заниматься народно-инструментальным творчеством по причине отсутствия музыкального образования побуждала их искать другие сферы приложения своих интересов и художественно-эстетических потребностей. Такой спасительной, живительной культурной нишей для них стал фольклор. Появление самых разнообразных коллективов фольклорного типа («Копыльские дудари» под руководством В. Мотуза, фольклорный ансамбль народных инструментов Лельчицкого Дома культуры под руководством В. Павлюка и др.) вполне закономерно для данного этапа.

Активная концертная деятельность некоторых фольклорных коллективов привлекает внимание белорусских композиторов, которые создали ряд характерных сочинений специально для конкретных ансамблей. Так появились несколько циклов для ансамбля дударей И. Кузнецова. Первый – четыре пьесы («Копыльская лирическая», «За околицей», «Копыльские дудари», «Песня»). Затем три пьесы («Посею я розу», «Купалинка», «Наигрыш»). Следующий – четыре пьесы («Танец», «Белорусское рондо», «Кадриль», «Наигрыш»). Плодотворно работают в фольклорном русле композиторы А. Рощинский, перу которого принадлежат такие сочинения, как фантазия «Траістая музыка», танец «Каханачка» (позднее им были написаны сюита «Колядные игрища», фантазия «3 рога ўсяго многа»), В. Помозов – автор сюит для народного оркестра «Вясковыя музыкі», «Батлейка» и др.

Однако главной причиной появления «фольклорной волны» явились процессы общемирового масштаба. В 70-е гг. XX в. во всем мире начала проявляться тенденция возрастающего научно-практического интереса к фольклору, особенно

в сфере народно-инструментальной музыки. Активизируется исследовательская работа музыкантов-этнографов, ведутся поиски оптимальных методов отбора, обработки и классификации экспедиционных материалов. Музыкальная фольклористика обретает свои видимые очертания в трудах таких известных ученых-фольклористов, как Е. Гиппиус, И. Мациевский, И. Земцовский. Интенсивное развитие музыкальной фольклористики явилось основанием для проведения в Москве в 1974 г. I Международной инструментоведческой научной конференции. Именно в 70-е гг. шведский и немецкий ученые Э. Эмсхаймер и Э. Штокман начали работу по созданию общеевропейского классификационного справочника по народным инструментам [216]. Эти общесоюзные и международные тенденции не могли не коснуться и Беларуси.

Формирование народно-инструментальных исполнительских школ Беларуси оказало большое влияние не только на концертно-исполнительскую и педагогическую практику «народников», но и способствовало становлению отечественной народно-инструментоведческой науки, фольклористики, педагогики. Коренным образом изменился социальный статус народных инструментов, внесены существенные коррективы в структуру музыкознания, выросло культурное самосознание белорусского народа. Кроме того, с формированием национальных народно-инструментальных исполнительских школ в музыкальной культуре Беларуси произошли существенные изменения, предопределившие ряд тенденций.

Огромный вклад в изучение народного инструментария Беларуси внесла ученый-исследователь И. Назина. В конце 70-х – начале 80-х гг. появляются ее фундаментальные работы по белорусскому народно-музыкальному инструментарии [131; 132]. Впервые в них дано тщательное, подробное описание органологических параметров белорусских народных инструментов в широком географическом ракурсе их бытования и на основе научных принципов систематизации музыкальных инструментов К. Закса и Э. Хорнбостеля выполнена классификация этих инструментов. Работы И. Назиной представляют не только большой научный интерес, но и являются методологической основой для изучения национального народно-инструментального искусства.

Тенденции возросшего внимания к фольклору и становлению белорусской народно-инструментальной фольклористики затрагивают не только научные сферы, они естественным образом проникают в учебную среду, о чем свидетельствует Межреспубликанская конференция по теме «Фольклор и современная музыка», организованная на базе Минского музыкального училища в 1978 г. В работе конференции принимали участие не только представители Беларуси, но и гости из Киева, Москвы, Ленинграда, Закавказья и Прибалтики. Это содействовало приобщению подрастающего поколения музыкантов и педагогов к фольклорным традициям, обогащению их знаниями о народно-инструментальной музыке соседних регионов Беларуси и опыте развития отечественного фольклора.

Однако фольклор далеко не единственная область приложения научных интересов белорусских исследователей. Пробуждению научно-педагогической мысли в отношении народно-инструментального исполнительства в немалой степени способствовали научно-практические конференции по данной тематике. Так, в 1976 г. в Минске состоялась Всесоюзная конференция по «Вопросам исполнительства и методики обучения игры на народных инструментах» с участием педагогов ведущих вузов Москвы, Ленинграда, Донецка, Харькова (А. Шалова, И. Шитенкова, П. Нечепоренко, В. Ивко и др.). Инициатором и организатором конференции был М. Солопов. А в 1978 г. проходила Республиканская конференция по педагогике, психологии и методике обучения музыкантов-исполнителей.

Таким образом, появление нового поколения ученых с более обстоятельным и глубоким уровнем научного исследования было подготовлено всем ходом истории народно-инструментального исполнительства Беларуси. Диссертационные исследования К. Бульги, В. Чабана, В. Глубоченко и других существенно обогатили народно-инструментальное музыковедение.

Большое значение для развития и совершенствования белорусской народно-инструментальной исполнительской школы, ее выхода из замкнутого культурного пространства имело **расширение творческих контактов** с ведущими представителями народно-инструментального искусства всесоюзного масштаба. Помимо продуктивного взаимодействия на всесо-

юзных конференциях, весьма плодотворными были работа в качестве председателей государственных экзаменационных комиссий таких замечательных музыкантов, как В. Федосеев, Н. Некрасов, А. Сурков, а также преподавательская деятельность И. Шитенкова, Н. Чайкина по подготовке ассистентов-стажеров Белорусской государственной консерватории им. А. В. Луначарского.

Гастрольные маршруты известных музыкантов А. Цыганкова, В. Круглова, Н. Чайкина и др. очень часто выходили за рамки официальной концертной программы и заканчивались творческими встречами в зале Белгосконсерватории. Памятным событием в культурной жизни республики и Белгосконсерватории стали юбилейные торжества, приуроченные к 60-летию Н. Чайкина, проходившие в присутствии самого композитора. Такие встречи оказывали самое благотворное влияние на белорусских композиторов, пробуждая их творческую фантазию, раскрывая прекрасные выразительные возможности народных инструментов и высокопрофессиональное мастерство исполнителей.

Следует отметить, что многие белорусские композиторы являются выходцами из среды «народников», хорошо знающих специфику народных инструментов (И. Лученок, Г. Ермоченков, В. Войтик, Н. Литвин, В. Грушевский, С. Янкович, В. Корольчук и др.). Данный факт в значительной мере определяет художественную направленность их творчества, стремление к поиску новых средств музыкальной выразительности в народно-инструментальном искусстве. Усвоение прогрессивных достижений современной советской композиторской школы, тесная связь с народной музыкальной культурой, расширение интонационно-лексических границ народных инструментов способствовали созданию белорусскими композиторами оригинальных, высокохудожественных произведений для этих инструментов, таких, например, как «Скерцо» для домры Г. Ермоченкова, рондо «Мотыльки», «Гуканне вясны» для цимбал В. Войтика, Токката, «Мікіта» для баяна В. Грушевского, Соната для баяна Н. Литвина, «Фантастические танцы», Соната для баяна С. Янковича и др.

Постоянный творческий поиск новых красок, необычных инструментально-тембровых соотношений, образно-колори-

стических свойств каждого инструмента и отдельных оркестровых групп позволили белорусским композиторам создать ряд неповторимых по музыкальной лексике и образно-драматургической конструкции оркестровых сочинений. Среди них следует отметить две фрески-картины «Земля отцов» и «Солдатское поле» В. Иванова, его же поэму «Сымон-музыка» и Концерт-поэму для оркестра. «Юбилейная увертюра» Г. Суруса, «Народные гулянья», «Бульба», «Частушка», «Бубенцы» А. Мдивани, «Весялуха», «Весенний хоровод» Н. Литвина и др. существенно пополнили репертуар народного оркестра.

Таким образом, исполнительство на народных инструментах все активней и настойчивей заявляет о себе как полноценный вид искусства в общем контексте национальной музыкальной культуры. И в этом процессе важная роль принадлежит учебно-творческим коллективам, созданным на базе музыкально-образовательных учреждений, чей профессионализм стал возможным благодаря высокой квалификации их руководителей и качеству подготовки специалистов.

Прекрасную творческую форму и республиканскую известность к этому времени приобрели оркестр народных инструментов Могилевского музыкального училища под руководством заслуженного деятеля искусств Беларуси Л. Иванова (после его кончины в 2009 г. коллектив возглавляет Н. Алданов), оркестр народных инструментов Молодечненского музыкального училища – руководитель Т. Белькова [187], оркестр Брестского музыкального училища под руководством Н. Алданова [192]. Вышеназванные коллективы не раз становились победителями республиканских смотров-конкурсов, неоднократно выезжали за рубеж. То же можно сказать и об оркестрах сравнительно «молодых» музыкальных заведений республики – Лидского и Новополоцкого музыкальных училищ (народно-инструментальные коллективы под руководством А. Потапейко, В. Малых).

Профессиональный уровень учебных оркестров, интересный разнообразный репертуар, самозабвенная, творческая, высокопрофессиональная работа руководителей этих коллективов позволяет говорить о тенденции *слияния* любительского и профессионального народно-инструментального искусства на данном этапе [189, с. 10]. Об этом свидетельствует и

тот факт, что наряду с учебными коллективами, достигшими высокого профессионального уровня, во многих учебных заведениях образуются коллективы преподавательского состава. Мы имеем в виду трио баянистов под руководством Г. Чибисова и ансамбль народных инструментов под руководством С. Малинина Могилевского лицея музыки и хореографии, ансамбль народных инструментов Гомельского музыкального училища (руководитель В. Птушененок), аналогичный коллектив Минского музыкального училища (руководитель Я. Волосюк) [187] и др.

Некоторые высокопрофессиональные педагогические коллективы, не имея официального статуса и государственной поддержки, активно пропагандируют свое искусство не только у себя на родине, но и за ее пределами. Это Камерный оркестр народных инструментов Молодечненского музыкального училища под руководством Г. Сороко, также лауреат международных конкурсов трио баянистов под руководством доцента Белорусской академии музыки В. Писарчик. К этой же категории можно отнести спонтанно возникший коллектив «Трио-Минск» в составе Н. Марецкого, И. Отраднова, А. Соколовской, ставший лауреатом международных конкурсов [184; 186; 187; 188] и др.

Высочайший уровень исполнительства на республиканских и международных конкурсах показывают не только ансамблевые коллективы, но и солисты-инструменталисты. Значительным событием в культурной жизни республики стал I Республиканский конкурс артистов эстрады 1974 г. «Смотр показал, что уровень отдельных видов эстрадного искусства за последние годы повысился. Прежде всего, это относится к ансамблям народных инструментов и вокально-инструментальным ансамблям», – писала газета «Знамя юности» [14]. Примечательно, что, будучи причисленными к эстраднему жанру и соревнуясь с артистами цирка, ВИА, представители народно-инструментального искусства добились впечатляющей победы. Звания лауреатов удостоены С. Лясун (баян), Т. Ченцова и В. Городкин (цимбалы), октет балалаек под руководством Т. Шафрановой и ансамбль цимбалистов под руководством Т. Степановой, дипломантом конкурса стал домрист Л. Черняк (приложение А). Свой блестящий

успех белорусские исполнители повторили на V Всесоюзном конкурсе артистов эстрады этого же года: Т. Ченцова и октет балалаек Витебского музыкального училища удостоены первой премии и звания лауреатов (приложение А).

На данном этапе исполнительство на народных инструментах достигло столь высокого уровня, что ему стали подвластны самые разнообразные пласты музыкальной литературы. На народных инструментах стало возможно исполнение сложнейших сочинений русской, зарубежной классики практически без художественных потерь. Мастерство исполнителей и их замечательных педагогов, совместные усилия в поисках новых средств музыкальной выразительности способствовали жанровой *трансформации* народно-инструментального исполнительства из сферы бытового музицирования в область профессионального искусства [189, с. 10]. Это позволило народным инструментам занять равноправное положение среди инструментов академической группы (скрипка, фортепиано). В результате эволюционного развития народные инструменты из «скоморошских, потешных» превратились в достаточно совершенные средства передачи музыкального материала от композитора к слушателю.

Процесс трансформации народно-инструментального исполнительства в профессионально-академическое искусство особенно отчетливо проявился на I и II Республиканских конкурсах исполнителей на народных инструментах имени И. Жиновича, проходивших в 1987 и 1991 гг. (подробней об этом в следующей главе). Конкурсы продемонстрировали исключительно высокий уровень исполнительской культуры, неуклонный рост технического и музыкально-художественного мастерства, равного по художественному воплощению искусству скрипачей, пианистов. В то же время конкурсы окончательно изменили представления скептиков о домре, балалайке, цимбалах как инструментах ограниченных возможностей и окончательно сняли с них извечный налет второсортности. С этого времени исполнительство на народных инструментах было признано равноценным видом музыкального искусства.

2.4. Современный этап развития национального исполнительства на народных инструментах

Современный период (1990–2010 гг.) отличается активизацией и расширением сферы деятельности исполнителей народно-инструментального жанра, поиском новых, а нередко и просто незаслуженно забытых направлений в искусстве. Это важный этап выхода народно-инструментального исполнительства из замкнутого межрегионального пространства и завоевания лидирующих позиций на международной арене. О признании отечественной исполнительской и педагогической школы свидетельствует факт увеличения иностранных студентов, обучающихся народно-инструментальному искусству в вузах республики.

На фоне высокопрофессионального уровня исполнительства, изменения социально-культурной и эстетической значимости народных инструментов потребовались иные подходы в решении узкоспециальных задач (научных, педагогических, методических) в каждом конкретном инструментальном жанре. Поэтому не случайно характерной особенностью народно-инструментального исполнительства на данном этапе является стремление специалистов к узкопрофессиональной обособленности в рамках специфических проблем. Это, в свою очередь, привело к *разделению, размежеванию* всей целостной системы на отдельные самостоятельные виды. Появление различных ассоциаций, проведение специализированных фестивалей – яркое тому подтверждение. Первой организацией подобного рода стала Ассоциация белорусских домристов и мандолинистов (АБДМ), созданная в 1992 г. под председательством заслуженной артистки Республики Беларусь, профессора Г. Осмоловской. Целью ассоциации является сохранение традиций народно-инструментальной культуры, возрождение утраченных ее пластов, развитие и распространение домрово-мандолинного исполнительства в Беларуси.

Процесс видового размежевания исполнительства на народных инструментах был подхвачен цимбалистами, которые в начале 90-х гг. организовали ежегодный фестиваль «Звенят цимбалы», что явилось предпосылкой создания в 1997 г. Ассоциации белорусских цимбалистов под руководством профессора Е. Гладкова. Это способствовало творческому сплю-

чению отечественной цимбальной школы, интенсивному профессиональному обмену исполнительским и педагогическим опытом, налаживанию творческих контактов с представителями Международной ассоциации цимбалистов. О международном признании белорусской цимбальной школы говорит факт проведения в Могилеве IV Всемирного конгресса цимбалистов, состоявшегося в октябре 1997 г., в котором принимали участие музыканты Беларуси, Молдавии, Китая, Чехии, Голландии и других стран, а также Венгрии – страны-учредительницы Всемирной ассоциации цимбалистов.

Ассоциация белорусских баянистов и аккордеонистов (АББиА) под председательством заслуженного артиста Республики Беларусь, лауреата международного конкурса, профессора Н. И. Севрюкова и его сподвижника, директора Минской ДМШ № 1 С. В. Перепечи, сформировалась несколько позднее. Официальная регистрация состоялась только в 2008 г. Главной миссией ассоциации является популяризация баяно-аккордеонной музыки: организация различных фестивалей, конкурсов, творческих встреч и мастер-классов, решение профессиональных вопросов, связанных с нотно-методическим обеспечением, восстановлением отечественного инструментального производства и др.

Профессиональное обособление народно-инструментального искусства на этапе наивысшего расцвета свидетельствует о его переходе в новое качество. Качественные изменения потребовали более детального, специфического подхода в решении нового круга вопросов, также выработки новой стратегии в развитии каждого конкретного вида народно-инструментального искусства. Одним из элементов такой стратегии стали процессы *расширения инструментально-жанровой сферы* в отдельных видах исполнительства. Первопроходцами в этом деле стали домристы.

В результате деятельности Ассоциации белорусских домристов и мандолинистов начался процесс возрождения мандолины. Изучение этого инструмента постепенно вводится в учебных заведениях республики, начинают появляться мандолинные ансамбли и даже струнный оркестр мандолинно-гитарного состава. Подобный коллектив неаполитанского типа был создан на базе Белорусского университета культуры под руководством Л. Живалевской в 1994 г. К сожалению,

неаполитанский оркестр просуществовал всего пару лет и вскоре распался по причине сложной межвузовской организации (в нем играли музыканты, педагоги разных учебных заведений). Проблемам исполнительства на мандолине была посвящена научно-практическая конференция 1994 г., организованная совместно Союзом музыкальных деятелей и Институтом проблем культуры. Автор данного исследования подробно освещала эти события в республиканской печати [184].

Следует заметить, что возрождение мандолины было продиктовано не столько эстетической потребностью общества, сколько данью современным музыкальным веяниям, стремлением домристов вписаться в общеевропейскую музыкально-исполнительскую практику, выйти на международную арену (где культивируется мандолина, а не домра). И это им в полной мере удалось. Буквально через 10 лет белорусские мандолинистки К. Прокопчик и Е. Диковицкая (ученицы Н. Марецкого) на международном конкурсе мандолинистов им. Рафаэле Калаче в Италии заняли первое и второе места, о чем автор подробно рассказывала на страницах республиканской печати [191]. Наивысших достижений в области мандолинного искусства достигла Н. Корсак, завоевавшая ряд престижных премий на международных конкурсах в России, Германии, Японии (приложение А). Появились и первые научные исследования в области мандолинного искусства [13].

Несмотря на впечатляющие успехи белорусских мандолинистов, распространение мандолины, на наш взгляд, – явление узкоспецифическое, продиктованное естественными творческими устремлениями домристов. Мандолина – слишком камерный инструмент с весьма скромными акустическими свойствами, поэтому у него не может быть большого будущего (в смысле массовости распространения), несмотря на титанические усилия и феноменальное мастерство исполнителей. Ансамблевое, оркестровое исполнительство на мандолине, по нашему мнению, имеет больше перспектив, нежели сольное.

К сожалению, в Беларуси совсем не известен щипковый, восьмиструнный инструмент греческого происхождения (родственный домре и мандолине) *бузуки*. В отличие от мандолины *бузуки* более техничный инструмент, гораздо мощнее по акустике и красоте тембра. Несколько лет назад автор

монографии имела возможность слышать игру бузукистов в южных регионах Болгарии (куда бузуки проник в силу географического соседства двух стран). Инструмент просто потрясающий, и его распространение в Беларуси могло бы способствовать повышению социально-культурного статуса и профессиональной востребованности домристов и мандолинистов.

Стремление исполнителей освоить родственный инструментальный род коснулось не только представителей домрового искусства. В сфере баянного исполнительства начался процесс активного освоения гармошки, которая была вытеснена из широкого обихода вследствие профессионализации самодеятельности и освоения готово-выборного баяна. Активным пропагандистом гармошки в настоящее время является известный российский композитор и баянист из Орла Евгений Дербенко. Им написано много замечательных произведений для гармошки и подготовлен ряд исполнителей-гармонистов, успевших «засветиться» на международных конкурсах. Изучение гармошки вводится в учебный процесс кафедры народно-инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств. Это позволяет баянистам расширить сферу социально-культурного бытования, внедриться в широкий массовый обиход. В перспективе освоение цифрового баяна, недавно появившегося в Беларуси по инициативе известного музыканта, композитора и педагога В. М. Глубоченко.

Следует отметить, что процессы возрождения родственных инструментов характерны не только для Беларуси. На территории России весьма интенсивно в концертно-исполнительскую практику внедряются звончатые гусли – исконно русский инструмент, подвергшийся современной реконструкции и исполнительскому преломлению. Это хороший пример для наших цимбалистов, которые могли бы освоить звончатые гусли в качестве родственного инструмента.

Расширение инструментально-жанровой сферы за счет возрождения исполнительства на родственных инструментах является одним из путей дальнейшего развития и обогащения народно-инструментального искусства. Освоение исполнителями смежных, родственных инструментов (у домристов – мандолины, возможно, банджо, бузуки, у баянистов – гар-

мошки, цифрового баяна) и техники игры на них, соответствующего репертуара способствует расширению жанровой специфики народно-инструментального исполнительства, наполнению его новыми колористическими свойствами и новым качеством.

Однако освоение родственных инструментов не должно проводиться обособленно от основного (академического) инструментария. А такие попытки, к сожалению, были, когда в учебном заведении в качестве основного, а не дополнительного инструмента вводились дудка, жалейка, при этом флейта, гобой оказывались за пределами учебных программ. Подобный узкоспециализированный подход существенно ограничивает профессиональные возможности будущих специалистов. *Изучение фольклорного (или дополнительного) инструмента целесообразно осуществлять при условии ориентации и опоры на основной академический инструментарий.* Такой подход расширяет сферу применения полученных знаний и существенно повышает профессиональный статус специалистов.

Значительным событием в культурной жизни Беларуси стали фестивали памяти Г. Жихарева, организованные по инициативе АБДМ и при непосредственном участии ее председателя Г. Осмоловской. Фестивали приурочены к юбилейным датам Г. Жихарева и проводятся раз в пять лет. Первый такой фестиваль прошел в 1995 г., второй в 2000, третий в 2005, четвертый, соответственно, в 2010 г. Эти события частично освещались автором в печати [187; 195]. Организация подобных мероприятий – это дань памяти замечательному музыканту, педагогу и общественному деятелю и шаг по восстановлению преемственности традиций в народно-инструментальной культурной среде. Фестивали памяти Г. Жихарева собирают лучших представителей инструментальной музыки (солистов, ансамблистов, оркестрантов) со всех уголков Беларуси и становятся настоящим праздником народно-инструментального искусства. Масштаб, форма проведения, количество участников и слушателей фестиваля, а главное, его высокий результат заслуживают официального культурного статуса.

Важным фактором, стимулирующим развитие народно-инструментального исполнительства на данном этапе, является

интенсификация конкурсной практики. Конкурсы буквально пронизывают всю сферу народно-инструментального искусства. Каждый исполнитель-профессионал стремится проверить свои творческие возможности в конкурсной борьбе и получить лауреатское звание, что способствует дальнейшей активной концертной деятельности. Необходимо отметить, что исполнители не ждут организации конкурсов у себя в стране, а едут за рубеж (за собственные средства) и весьма успешно пробуют свои силы на международном уровне. Так, конкурсный перерыв в 11 лет не стал преградой для наших исполнителей. Белорусские музыканты привезли награды высшей пробы, став абсолютными победителями престижных международных конкурсов: Михаил Леончик, Наталья Корсак, Владислав Плиговка и многие другие. В данном исследовании (приложение А) приведены основные, далеко не полные данные лауреатов республиканских и международных конкурсов, свидетельствующие о завоевании лидирующих позиций отечественных музыкантов в международном культурном пространстве. Полный перечень имен победителей заслуживает отдельного изучения.

Примечательным фактором интенсификации является многоуровневый характер конкурсной деятельности многих музыкантов. Большинство исполнителей не ограничиваются одним конкурсом, а продолжают пробовать свои силы в состязаниях разного уровня, тем самым повышая свое мастерство и статус от конкурса к конкурсу. Серия конкурсных побед и лауреатских званий определяет лицо современного исполнителя.

Современный период характеризуется участием представителей белорусской народно-инструментальной исполнительской школы в конкурсном судействе международного уровня за пределами страны, что свидетельствует о признании и авторитете отечественного музыкального искусства. Кроме того, международное судейство способствует более тесному профессиональному творческому взаимодействию, интеграционным процессам в народно-инструментальном искусстве.

Международные конкурсы исполнителей на народных инструментах им. И. Жиновича (2002 и 2007 гг.) дают обширную информацию о состоянии дел в народно-инструменталь-

ном искусстве. Международный статус конкурсов позволяет провести сравнительный анализ исполнительского мастерства белорусских и зарубежных музыкантов. Но об этом речь в следующей главе.

Рассматривая историю развития народно-инструментального исполнительства Беларуси, можно констатировать, что процесс этот шел не всегда ровно и гладко, что на отдельных его этапах (20–30-е гг. и послевоенное время) приходилось преодолевать острую нехватку кадров, музыкальную неграмотность и другие трудности. На этом сложном пути были как прогрессивные тенденции, так и регрессивные. К прогрессивным тенденциям можно отнести развитие самодеятельности, формирование двухступенчатой системы музыкального образования (30-е гг.), активизацию оркестрового и ансамблевого исполнительства (50–60-е гг.). Регрессивные тенденции связаны с запретом мандолины, оттоком из самодеятельности музыкально не адаптированных слоев общества в 70–80-е гг. XX в.

Следует также отметить, что развитие народно-инструментального искусства, его внутривидовые изменения на каждом конкретном этапе проходили не всегда равномерно в общем русле поступательного профессионального роста. Если домрово-балалаечное исполнительство в своем развитии не претерпевало существенных революционных сдвигов, то в области цимбального и баянного исполнительства решающее значение имела реконструкция этих инструментов, причем в разные временные периоды. Исходя из этого, в процессе развития исполнительства на народных инструментах Беларуси можно выявить как общие тенденции, характерные для всего искусства в целом и оказавшие большое влияние на весь ход его формирования, так и тенденции второго порядка, свойственные отдельным его видам либо характерные для определенного этапа.

К первым относятся реконструкция цимбал, положившая начало новому виду в белорусском народно-инструментальном исполнительстве, а также тенденция неуклонного роста народно-инструментального искусства как результат созидательной деятельности И. Жиновича и Г. Жихарева, их соратников и последователей, обеспечивших интенсивный взлет

исполнительского и педагогического мастерства в 70–80-е гг. К тенденциям второго порядка относятся такие явления, как:

а) изобретение готово-выборного баяна, что расширило репертуарно-жанровую сферу и выразительные возможности инструмента;

б) профессионализация самодеятельности в народно-инструментальном исполнительстве, что привело к слиянию любительского и профессионального искусства в 70–80-е гг.;

в) возрастание интереса к фольклору и процесс размежевания, внутривидового разграничения как следствие перехода исполнительства на народных инструментах в новое качество;

г) интенсификация конкурсной практики в 90-е – 2010 гг.

Таким образом, в народно-инструментальном исполнительстве на пути его становления и развития произошли серьезные качественные преобразования, следствием которых стала трансформация любительского народно-инструментального искусства в профессионально-академическое.

Нами рассмотрены исторические предпосылки развития народного инструментального исполнительства. Для комплексного изучения этого процесса необходимо определить внутренние закономерности развития народно-инструментального искусства, раскрыть пути и механизмы его совершенствования.

Глава 3.

ПУТИ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

3.1. Поиск новых средств музыкальной выразительности в соответствии с органологическими параметрами инструмента

Изучение профессиональной подготовки исполнителей на народных инструментах невозможно без учета особенностей этих инструментов, специфики их звукоизвлечения и звукообразования. Известно, что главной отличительной особенностью домры, балалайки, цимбал является их принадлежность к струнно-щипковой и струнно-ударной группам инструментов. В монографии М. Кагана высказывается предположение о первичности происхождения струнно-щипковых инструментов, характерной особенностью которых является пунктирно-расчлененная природа звука. Изобретение струнно-смычковых инструментов вызвано желанием преодолеть звуковую прерывистость, связанную со щипковым способом звукоизвлечения, чтобы добиться плавного, протяженного, распевного звука, приближенного к человеческому голосу. Как замечает М. Каган, «ни балалайка, ни гитара, ни зурна, ни банджо, ни даже самый сложный инструмент этой группы – арфа не были способны сделать инструментальную музыку равноправной с музыкой вокальной» [82, с. 354]. С этим мнением можно согласиться лишь наполовину, если принимать во внимание только протяженную распевность человеческого голоса. Действительно, струнно-щипковым и струнно-ударным инструментам (типа белорусских цимбал) трудно соперничать с вокальной природой звука певцов. Но какой голос может сравниться с техническими возможностями этих инструментов, богатством тембровых красок, акустического диапазона, тем обилием звуковой палитры, получаемой с помощью разнообразных штрихов и приемов игры? Возможно, именно пунктирно-расчлененное звуковое своеобразие балалайки натолкнуло В. Андреева на мысль об усовершенствовании народных инструментов.

Поиск путей преодоления щипковой расчлененности звука обусловил развитие музыкально-эстетической мысли в двух направлениях. Одним из них, согласно концепции М. Кагана, стало изобретение «струнно-смычковых инструментов», природа звукоизвлечения которых более всего соответствовала мелодической распевности человеческого голоса, что позволило им занять господствующее положение в музыкально-инструментальной культуре, намного опередив развитие струнно-щипковых инструментов. Другим направлением явилось возникновение «струнно-ударной или клавишно-струнной (фортепианной) группы инструментов», по своим акустическим свойствам значительно превосходящих своих предшественников (инструменты струнно-щипковой и струнно-смычковой групп) благодаря ударной природе звукоизвлечения, увеличению количества струн и высвобождению всех десяти пальцев рук для исполнительского процесса [82, с. 354–355]. Естественно, что возникновение совершенно разных групп музыкальных инструментов и новых видов музыкального исполнительства значительно расширило и обогатило инструментально-исполнительское искусство как таковое.

Однако только этими направлениями не исчерпывались преодоление пунктирно-расчлененного характера звука струнно-щипковых инструментов и приближение их звучания к человеческому голосу. М. Каган не учитывает еще одно направление, заключающееся в совершенствовании в рамках определенного вида инструментов (назовем это *внутривидовым совершенствованием*. – Л.Т.). В данном случае предметом нашего внимания являются инструменты струнно-щипковой группы, также цимбалы и баян. Поскольку музыкальное исполнительство – явление социокультурного порядка, оно неизбежно подчиняется общим законам развития природы и человеческого общества, следовательно, при его рассмотрении необходимо руководствоваться именно этими законами. В частности, поиск путей внутривидового совершенствования народно-инструментального исполнительства проходил как бы в двух полярных плоскостях, что соответствует закону единства и борьбы противоположностей.

С одной стороны, совершенствование народно-инструментального исполнительства осуществлялось через преодоление его звуковых недостатков, главным из которых является

пунктирно-расчлененный характер звука, связанный со щипково-ударной природой звукоизвлечения. С другой, максимально полное выявление достоинств народных инструментов требовало расширения спектра пунктирно-звуковой расчлененности путем ее подчеркивания, утрирования. Ведь именно в пунктирном (щипково-ударном) характере звука заключаются своеобразие народно-инструментального исполнительства и его отличие от других видов исполнительского искусства (скрипичного, вокального). Эти взаимоисключающие аспекты и составляют суть процесса совершенствования народно-инструментального исполнительства.

Весь ход истории становления народно-инструментального жанра показывает, что главным этапом на этом пути стала реконструкция народных инструментов, что привело к кардинальным изменениям в исполнительстве на них и появлению народно-инструментального искусства письменной традиции. Реконструировав народные инструменты, В. Андреев определил перспективу их дальнейшего совершенствования в обеих плоскостях: как по линии преодоления отрывочной расчлененности и достижения максимальной распевности, протяженности звука, так и в плане выявления пунктирно-звукового своеобразия этих инструментов путем введения, изобретения разнообразных приемов игры, расширяющих их тембрально-колористические свойства. Особенно рельефно этот двусторонний процесс проявился в балалаечном исполнительстве, поскольку именно с балалайки начались внутривидовые изменения в области народно-инструментального искусства.

Будучи блестящим музыкантом, балалаечником-виртуозом, В. Андреев в исполнительском поиске отталкивался прежде всего от народной исполнительской практики, опираясь на известные, общепринятые в народе приемы игры. В то время их было немного: а) «бряцание», представляющее удар указательным пальцем правой руки по всем струнам сверху вниз и снизу вверх; б) так называемое «штриховое тремоло» (по всем струнам), в основу которого было положено то же «бряцание» (тремоло на отдельных струнах тогда еще не применялось); в) «щипок» применялся только в виде удара большим пальцем правой руки сверху вниз по одной струне (поскольку этот прием игры осуществлялся одним пальцем и

носил односторонний характер, не имеющий обратного движения, он не позволял развивать больших скоростей в балалаечном исполнительстве).

Такой ограниченный круг исполнительских средств, при котором слитность, напевность звучания достигались весьма относительно из-за большой амплитуды редкого «штрихового тремолирования» по всем струнам, а техническая виртуозность ограничивалась односторонней направленностью щипка, существенно сдерживал развитие балалаечного исполнительства. Тем не менее В. Андрееву удалось довести эти немногочисленные приемы игры до совершенства и заставить блистать их в самых разных исполнительских вариантах его последователей на новом, усовершенствованном инструменте.

Реконструированный В. Андреевым инструмент и заложенные им основы профессионального исполнительства давали мощный стимул к поиску выразительных возможностей балалайки. Существенная роль в дальнейшем развитии искусства игры на балалайке принадлежала исполнителям, каждый из которых вносил определенную лепту в расширение технических приемов игры (А. Зарубин, А. Доброхотов, К. Плансон и др.). Однако главные преобразования в балалаечном исполнительстве связаны с именами Б. Трояновского и Н. Осипова. Именно они кардинальным образом изменили существовавшую до них звуковую палитру балалайки.

Творческие судьбы Б. Трояновского и В. Андреева в чем-то схожи, недаром впоследствии их пути пересеклись. Так же, как и В. Андреев, впервые услышав в деревенской глуши звуки диатонической народной балалайки, Б. Трояновский (1883–1951) страстно и на всю жизнь увлекся игрой на этом инструменте. Будучи от природы одаренным человеком, впитавшим манеру игры народных музыкантов-любителей и профессиональных исполнителей, до блеска оттачивая свое мастерство, Б. Трояновский в совершенстве овладел всеми приемами игры. Это позволило ему стать выдающимся балалаечником-виртуозом, «королем техники», «балалаечным Паганини», пользующимся огромной популярностью как в России, так и за рубежом [147]. Балалайка стала смыслом жизни молодого музыканта. Встреча с В. Андреевым и последующее сотрудничество с Великорусским оркестром оказали огромное воздействие на формирование исполнительских

принципов Б. Трояновского, составивших основу современной школы виртуозного исполнительства на балалайке.

Творческие изыскания Б. Трояновского по совершенствованию исполнительства осуществлялись одновременно в двух упомянутых выше направлениях. Первое – преодоление пунктирно-расчлененного характера звука, достижение максимальной распевности, мелодической связности звучания. Второе – утрирование, подчеркивание пунктирно-расчлененной природы звука за счет введения в исполнительскую практику балалаечников целого комплекса технических средств и новых приемов игры.

Как справедливо заметил Л. Гинзбург, «...сильнейшим выразительным средством в руках инструменталиста-исполнителя является именно “пение” на инструменте» [39, с. 180]. Поэтому главной заботой Б. Трояновского стал звук, его распевность. Для достижения мелодической слитности Б. Трояновский вводит совершенно новый для того времени прием – «тремоло на одной струне», исполняемое кончиком указательного пальца правой руки как медиатором. Данный прием, скорее всего позаимствованный у домристов, существенно расширил сферу музыкальной кантилены балалайки, возвысив ее до уровня скрипично-смычковой певучести, вокальной слитности звучания [147]. Таким образом, Б. Трояновским был достигнут основной постулат инструментализма – его вокализация. По мнению Б. Асафьева, «... процесс очеловечивания инструментализма нельзя понимать грубо, как подражание человеческому голосу; не подражание, а поиски в инструментах выразительности и эмоционального тепла, собственных голосу, – вот в чем сущность указанного процесса» [5, с. 220–221]. Заставив балалайку «петь», Б. Трояновский тем самым перевел ее в совершенно иную академическую плоскость «очеловеченного» инструмента. Балалайке стала подвластна передача богатейшей гаммы человеческих чувств и настроений.

Наряду с «очеловечиванием» инструмента шла напряженная работа по выявлению новых интонационных средств, подчеркивающих своеобразную специфику пунктирно-расчлененного характера звучания балалайки и расширяющих ее технический арсенал. Прежде всего это касалось приемов игры, существенно увеличивающих технику исполнения раз-

личных пассажей с вычленением одной струны. Введение в исполнительскую практику указательного пальца правой руки в качестве медиатора давало возможность исполнения на балалайке и «тремоло», и «пиццикато» в быстром темпе на любой струне, чего нельзя было сделать при «штриховом» тремолировании и так называемом одностороннем «щипке», исполняемом большим пальцем только ударами вниз. Решающее значение в техническом преобразовании балалаечного исполнительства имело введение Б. Трояновским попеременных ударов вниз-вверх большим и указательным пальцами правой руки – так называемого «двойного пиццикато». Этот прием позволял балалаечникам исполнять технически сложные пассажи в быстром темпе на какой-либо одной струне, что было невозможно при наличии одностороннего «щипка» [147].

В исполнительскую практику балалаечников Б. Трояновским введен ряд других, совершенно новых исполнительских приемов. Широкую популярность приобрел прием «вибрато», придающий звучанию балалайки трепетную нежность и теплоту. Заимствованный у скрипачей прием «пиццикато» пальцами левой руки внес неповторимое своеобразие в звуковую палитру балалаечного исполнительства.

Таким образом, основная заслуга Б. Трояновского состоит в том, что он, благодаря своему уникальному исполнительскому таланту, определил дальнейший путь развития балалаечного исполнительства на многие десятилетия вперед, раскрыв заложенный конструктивными нововведениями В. Андреева богатейший потенциал выразительных средств инструмента.

Благодаря «умным» рукам и творческой мысли прекрасных музыкантов: Б. Трояновского, Н. Осипова, М. Рожкова, П. Нечепоренко, А. Шалова, Е. Блинова, а в Беларуси Г. Жихарева, Н. Прошко – балалаечное исполнительство постепенно обогащалось новыми исполнительскими средствами. Каждый из исполнителей вносил свой вклад в развитие данного вида искусства. Вместе с тем не утихали и поиски новых реформаторских решений, касающихся органологических изменений народных инструментов. Так, в начале 70-х гг., практически в одно время, известный домрист, профессор кафедры народных инструментов Ленинградской консерватории

И. Шитенков и доцент Белорусской академии музыки, балалаечник В. Щербак независимо друг от друга пришли к мысли о необходимости увеличения нижней шкалы диапазона домры и балалайки.

Суть изобретения И. Шитенкова заключалась в том, что он разработал приставочное устройство, позволившее увеличить диапазон трехструнной домры до d^1 и таким образом опустить нижнюю регистровую шкалу инструмента на целый тон вниз, сохранив при этом основную конструкцию инструмента и его звуковые характеристики [215, с. 45–47].

В отличие от ленинградского коллеги В. Щербак в своих реформаторских изысканиях подверг балалайку конфигурационным изменениям, удлинив гриф инструмента ради увеличения диапазона на большую терцию вниз, до ноты c^1 , что, по мнению автора изобретения, расширяло репертуарные возможности балалайки. Благодаря устройству, пережимающему гриф на месте прежнего верхнего порожка (по типу гитарного кападастра), балалайке возвращался прежний строй. Свое изобретение (новую балалайку) автор-исполнитель представил на Всесоюзной конференции «Вопросы исполнительства и методики обучения игры на народных инструментах», которая проходила в Минске в 1976 г., где он не только выступил с докладом, но и продемонстрировал достоинства новой балалайки, исполнив на ней «Чакону» И. С. Баха.

Реформаторские идеи И. Шитенкова и В. Щербака не лишены основания. Увеличение нижнего диапазона домры и балалайки расширяло репертуарные возможности в данных видах исполнительства. Однако эти конструктивные нововведения не получили широкого распространения в исполнительской практике. И дело здесь, думается, не только в отсутствии должной рекламы или исполнительской инициативы. Идея увеличения диапазона струнных щипковых инструментов сама по себе не нова. Она почерпнута из истории экспериментальных поисков реформаторов доандреевского периода, когда практиковалось использование народных инструментов с разным по форме корпусом, разным количеством струн, строем и длиной грифа. Кроме того, при всей оригинальности этих изобретений они нуждаются в доработке, а именно:

– некоторые исполнители на трехструнной домре прибегают к перестраиванию нижней струны e^1 на тон ниже по примеру гитаристов, опускающих нижнюю струну e^1 до d^1 в зависимости от репертуарных требований. Этот исполнительский прием сводит на нет саму идею И. Шитенкова;

– расширение диапазона струнно-щипковых инструментов, приближение их строя к скрипичному – это важный, но не главный вопрос в домрово-балалаечном исполнительстве;

– проблема акустики, на наш взгляд, является более актуальной для этих инструментов, нежели увеличение диапазона. *Именно акустические свойства балалайки и домры, звук которых поглощается корпусом исполнителя, прижимающего инструмент к себе, нуждаются в усовершенствовании.* Поэтому усилия будущих реформаторов и исполнителей домрово-балалаечного искусства должны быть направлены прежде всего на решение этой проблемы.

Поиск новых средств музыкальной выразительности в народно-инструментальном исполнительстве коснулся также и национальных народно-инструментальных исполнительских школ, в том числе и белорусской. Практически во всех регионах бывшего СССР совершенствование народно-инструментального исполнительства осуществлялось на основе органо-логического реформирования национального инструментария с последующим преодолением его звуковых недостатков, главным из которых является пунктирно-расчлененный характер звука, а также максимально полного выявления достоинств этих инструментов через расширение спектра их пунктирно-звуковой выразительности. Каким образом шел этот сложный процесс в Беларуси, мы намерены показать на примере цимбальной школы как наиболее результативной в области музыкально-исполнительских достижений.

Итак, в конце 20-х гг. XX ст. в результате реконструкции были созданы профессиональные цимбалы, обладающие совершенно новыми качествами, соответствующими музыкально-эстетическим запросам времени. Выверенная конструкция инструмента, открытость обеих резонаторных дек, двойное и тройное дублирование струн, ударная природа звукоизвлечения делали его звучным и слышимым в самых отдаленных уголках концертного зала. Это способствовало быстрому продвижению цимбал на концертную эстраду. Органологи-

ческие характеристики инструмента обеспечивали ему акустическое превосходство над другими народными инструментами струнно-щипковой группы (балалайкой и домрой, о чем уже говорилось выше). Кроме того, цимбалы выигрывают не только открытостью обеих дек, но и размерами. Более массивный инструмент давал и более мощный звук. Двух-трехструнное дублирование звуков также способствовало многократному усилению акустических свойств цимбал. Новый инструмент открывал простор для исполнительской и педагогической мысли. Конструктивные преобразования цимбал естественным образом вели к изменениям в области цимбального исполнительства и педагогики, к поиску новых средств музыкальной выразительности.

Эти искания прежде всего были направлены на преодоление пунктирно-расчлененной природы звука, связанной с ударно-ритмической функцией народных цимбал. Удар, как основной прием игры, давал четкий, отрывистый звук, свойственный ритмическому характеру народно-танцевальной музыки, популярной у народных цимбалистов. Однако с расширением репертуара исполнительские интересы профессиональных музыкантов стали выходить за пределы народно-танцевального жанра. Поиск новых средств выразительности привел к появлению приема «тремоло», заимствованного у балалаечников и домристов, изредка применяемого народными цимбалистами. Слитность и связность исполнения лирической музыки зависели от густоты (частоты) тремолирования, что требовало от исполнителей совершенствования этого приема игры, особенно при переходе с одного звука на другой (с одной группы струн на другую). Тремоло открывало доступ к освоению новой музыкально-лирической образной сферы. Оно позволяло исполнять плавные, напевные мелодии, обеспечивая кантиленное звучание. Таким образом, ударный по своей природе инструмент «научился петь», преодолев пунктирно-расчлененный характер звуковой ткани.

Основные приемы игры – удар и тремоло – способствовали расширению акустических возможностей цимбал. Тонкая, разнообразная нюансировка содействовала гибкому построению музыкальной фразы, обеспечивая выразительность исполнения. Инструмент «заговорил» благодаря кропотливой

работе над качеством звука, максимально приближенного к скрипичному.

Одновременно с качественным преобразованием звуковой палитры шла работа по совершенствованию технического мастерства. Обращение цимбалистов к технически сложному репертуару также стимулировало этот процесс. Как известно, игра на цимбалах, в отличие от других инструментов, базируется на запястно-кистевом механизме извлечения звука и почти полностью исключает участие пальцев в этом процессе (кроме приемов глушения и пиццикато). Естественно, что при таком способе игры цимбалы уступали в технической скорости другим инструментам (домре, балалайке, скрипке), где при помощи пальцевой беглости можно развивать гораздо большую скорость исполнения технически сложных пассажей.

Однако цимбальное исполнительство, взяв самое ценное из накопленных достижений других инструментально-исполнительских школ, и прежде всего скрипичной, преодолели «скоростной барьер». Развивая скорость движения рук на основе технического оттачивания, шлифования гамм, этюдов, опираясь на методические разработки иных инструментальных видов искусства и достижения собственной школы, цимбалисты сумели довести запястно-кистевую технику рук до уровня пальцевой. Две цимбальные палочки в руках исполнителя заменили сразу несколько пальцев. Двигательная моторика рук цимбалистов теперь ни в чем не уступала моторике пальцев исполнителей на других инструментах, имеющих в своей основе пальцевую механику звукоизвлечения. Тем самым был преодолен еще один барьер на пути к совершенствованию цимбального исполнительства.

Главной заботой цимбалистов по-прежнему оставался звук, но не его пунктирно-расчлененный характер, частично преодолеваемый с помощью тремоло, а его обратное свойство – последующий, незатухающий отзвук. Дело в том, что реконструкция цимбал коснулась в основном хроматизации строя и увеличения диапазона. Проблема же демпферизации так и не была решена и существует по сей день. Она берет свое начало от народных цимбал, характерной особенностью которых является гудящий после удара палочек звук. Наложение гудящих звуков один на другой, особенно при ис-

полнении техничных произведений, создает эффект непрерывного гула. Поиск средств борьбы с этим технологическим недостатком привел цимбалистов к освоению приема пальцевого глушения. Пальцевая демпферизация обеспечивала относительную звуковую чистоту, придавая музыкальному материалу интонационную выразительность, что значительно повышало культуру исполнения на цимбалах.

Наряду с совершенствованием исполнительской культуры, связанной с преодолением конструктивно-технических недостатков инструмента, шла работа по выявлению звукового своеобразия цимбал, поиску новых средств выразительности и новых приемов игры. Наиболее характерным для исполнительской практики цимбалистов, наравне с основными приемами игры ударом и тремоло, стал прием «пиццикато». Пальцевое пиццикато давало мягкий, приглушенный звук. Ногтевое – более острое, отрывистое – прекрасно имитировало клавесин, что позволяло цимбалистам прикоснуться к музыке французских клавесинистов (например, произведение Дакена «Кукушка» целиком исполняется ногтевым пиццикато). Кроме вышеуказанных приемов игры, в исполнительскую практику цимбалистов прочно вошли игра двойными нотами (удар, пиццикато, тремоло), арпеджированными аккордами, глиссандо (палочками и пиццикато), удар палочками по краю деки и др.

Применение разнообразных приемов игры способствовало выявлению художественно-выразительного своеобразия цимбал, расширению музыкально-образной и жанровой сфер исполнительства. Максимальное использование подчеркнуто пунктирно-расчлененного характера звука цимбал, как и его преодоление, стали основой совершенствования профессионального мастерства цимбалистов.

Следует отметить, что современное состояние любого исполнительского искусства (инструментального, вокального, дирижерского) во многом определяется не только уровнем исполнительства в той или иной области, но и уровнем педагогической школы. Развитие исполнительства немыслимо без четко продуманной, хорошо отлаженной педагогической системы точно так же, как музыкальная педагогика не может обойтись без современных исполнительских достижений. Исполнительство и педагогика – составляющие музыкального

искусства, которое во многом обусловлено совместными усилиями талантливых исполнителей и педагогов, их неустанными поисками новых, оригинальных методов достижения музыкальной выразительности, максимального звукового результата, исполнительского совершенства.

Одним из определяющих принципов исполнительско-педагогического процесса в народно-инструментальном искусстве является каждодневная, неустанная, кропотливая работа над *качеством звука*. Основной проблемой «народников» долгое время оставались звуковые дефекты, связанные, во-первых, с несовершенством органо-логических характеристик народных инструментов, а во-вторых, со слабо развитой исполнительской культурой. Так, например, для домристов проблемами являются стук медиатора о панцирь, цепляние соседних струн, а также редкое тремоло из-за неправильной постановки правой руки. Извечная беда цимбалистов – устранение остаточных призвуков, глушение звуковых наслоений, связанных с отсутствием демпферного устройства. Динамическая неравномерность и звуковая расчлененность в цимбальном исполнительстве были следствием неодинаковой силы удара правой и левой рук и недостаточно развитой техники тремолирования. Преодоление звуковых погрешностей народных инструментов и дефектов музыкальной речи явилось одним из главных направлений исполнительской педагогики «народников».

В исполнительско-педагогическом процессе не менее важен принцип постоянного *совершенствования технического мастерства*. И этот основополагающий принцип также обусловлен органо-логическими параметрами народного инструментария и недостаточным преодолением технических сложностей. Например, домристы долгое время не решались выйти на большую концертную эстраду по причине постоянных технических изъянов (смазанных пассажей, особенно плохо звучащих в верхних регистрах, что было вызвано недожатием ладов пальцами левой руки, недостаточно четким координированием движений обеих рук). Основная причина технического несовершенства домристов и балалаечников заключалась в трудоемкости исполнительского процесса. По мнению многих специалистов-практиков, домрист для того, чтобы прижать струну на одном ладу, должен приложить си-

лу, равную нескольким килограммам веса, одним только пальцем (!), в отличие от скрипачей, которым достаточно легкого прикосновения пальцев к струнам, чтобы получить качественный звук. Естественно, возникают вопросы о том, сколько же сил необходимо домристу для исполнения виртуозного пассажа или двух-, трехголосного эпизода, какую нагрузку в этом случае несут его пальцы. Такая технологическая трудоемкость, связанная с органологической особенностью домрово-балалаечного инструментария, являлась главной причиной музыкально-технического несовершенства в домрово-балалаечном исполнительстве.

У цимбалистов техническая сторона также нуждалась в доработке, требующей каждодневной, кропотливой тренировки и четко выверенной аппликатуры рук. Как справедливо отмечает Л. Гинзбург, «выпеваться ... должна не только кантилена, но и «техника в узком смысле слова» – виртуозные пассажи, так называемые «технические эпизоды»» [39, с. 181]. И «народники» учились «выпевать» эти технические эпизоды, внятно и чисто их «выговаривать», несмотря на вышеуказанные органологические недостатки народных инструментов. Неустанно шлифуя все виды исполнительской техники через разработанную или почерпнутую у других инструментально-исполнительских школ систему гамм, упражнений, этюдов, целенаправленно преодолевая технологические трудности, представители народно-инструментального искусства постепенно шли к заветной цели, доводя уровень исполнительства на народных инструментах до общепринятых норм музыкально-эстетического восприятия.

Существенным подспорьем в техническом совершенствовании народно-инструментального исполнительства стало обращение к скрипичному репертуару, что повлекло за собой естественный интерес к скрипичной педагогике и исполнительству. Опираясь на достижения других инструментально-исполнительских и педагогических школ (не только скрипичной и фортепианной), на основе творческого преломления этих достижений с учетом специфики данного вида инструментального исполнительства, постоянно работая над совершенствованием инструментально-педагогических методик, «народники» шаг за шагом приближались к вершинам академизма.

Подчинение различных приемов игры, богатой штриховой гаммы красок образному содержанию музыки явилось важнейшим условием профессионального народно-инструментального исполнительства, в основу которого был положен принцип *осмысленной игры*. Он заключался в скрупулезном прочтении нотного текста, глубоком постижении композиторского замысла, проникновении в музыкально-образный строй и последующем художественно-исполнительском воплощении музыкального материала. Современному уровню народно-инструментального исполнительства соответствует игра лишь тех музыкантов, которые умеют не только чувствовать и переживать исполняемое, но и способны к интеллектуально-эстетическому осмыслению, к теоретическому и философскому анализу музыки, кто проявляет точное понимание стиля и владеет собственной исполнительской интерпретацией, возвышенной музыкальной патетикой.

Все эти принципы существенно повысили уровень инструментально-исполнительской культуры «народников», что способствовало расширению функционально-эстетической роли народных инструментов, кардинальному изменению их социального статуса. Благодаря совместным усилиям педагогов и исполнителей народно-инструментальное искусство перешагнуло привычные для него рамки развлекательного жанра. На народных инструментах стало возможным исполнение музыки высокого поэтического содержания и философского смысла, требующей напряженной работы мысли и чувства, отвечающей вкусам самой взыскательной слушательской аудитории. Примечательно и то, что современные концерты исполнителей на народных инструментах привлекают внимание не только специалистов узкого профиля, простых любителей музыки, но и профессионалов сопредельных видов инструментального исполнительства (скрипачей, пианистов, духовиков, дирижеров и др.). Все это говорит о возрастающем престиже народно-инструментального искусства, поднявшегося до уровня традиционно академических видов исполнительства.

Подводя итог данному разделу, можно констатировать, что поиск новых средств музыкальной выразительности в области народно-инструментального исполнительства протекал в естественном русле эволюционного развития данного вида искусства. Отправным моментом на этом важнейшем пути

стала реконструкция народных инструментов, которая привела к существенным усовершенствованиям их органологических параметров. Тем самым была создана база для исполнительских и педагогических исканий в области улучшения звуковых и технических свойств народных инструментов, открывшая перспективу их последующего развития.

Достаточно сложный процесс совершенствования народно-инструментального исполнительства осуществлялся как бы в двух направлениях: через преодоление звуковых недостатков (пунктирной расчлененности звучания) и путем максимально полного выявления достоинств этих инструментов, через расширение спектра пунктирно-звуковой выразительности. Ярким примером такого совершенствования является развитие балалаечного исполнительства, в котором решающая роль принадлежит Б. Трояновскому, Н. Осипову, П. Нечепоренко, А. Шалову и др.

Принципы реформирования и совершенствования исполнительства на народных инструментах, заложенные русскими инструменталистами, стали основой преобразования национального народного инструментария во многих республиках бывшего Советского Союза. Самым результативным оказался опыт развития белорусской цимбальной школы. Реконструкция инструмента на основе четко сформулированных музыкально-исполнительских задач и сохранения колористического своеобразия инструмента явилась началом его восхождения к вершинам академического инструментализма. Совершенствование исполнительской культуры цимбалистов осуществлялось на основе преодоления конструктивно-технологических недостатков инструмента, связанных с раздельно-ударной природой звукоизвлечения, а также на основе выявления звукового своеобразия цимбал, расширения их музыкально-технических пределов и образно-выразительных средств.

Интенсивное и плодотворное развитие народно-инструментального искусства стало возможным благодаря тесному взаимодействию исполнительства и педагогики, составляющих двуединый, взаимосвязанный процесс поиска путей внутривидового совершенствования. Основными принципами этого процесса являются: работа над качеством звука, совершенствование технического мастерства и осмысленная игра, что способствовало расширению функционально-эстетической значимости народных инструментов и повышению их социально-культурного статуса.

3.2. Конкурсная практика в области народно-инструментального искусства

Успешное, плодотворное развитие отечественной народно-инструментальной исполнительской школы подтверждено результатами республиканских и международных конкурсов, которые продемонстрировали довольно высокий уровень исполнительства на народных инструментах, особенно белорусской цимбальной школы (приложение А). Изучение данных конкурсов исполнителей на народных инструментах им. И. Жиновича (1987, 1991, 2002, 2007), подробно освещавшихся автором в специализированных республиканских изданиях [180; 181; 193; 198], позволяет определить тенденции внутрижанрового развития народно-инструментального исполнительского искусства Беларуси. Поскольку первые два конкурса (1987, 1991) являлись республиканскими, а последующие (2002, 2007) международными и проходили они с промежутком в одиннадцать лет, их следует рассматривать попарно в силу разного статуса и значительного временного (этапного) разрыва. Традиционно республиканские конкурсы проводились по шести специальностям: домра, балалайка, гитара, цимбалы, баян, аккордеон (табл. 1).

Таблица 1

**Количественно-процентное соотношение участников
I и II Республиканских конкурсов исполнителей
на народных инструментах им. И. Жиновича**

Специальность	Конкурс 1987 г.			Конкурс 1991 г.		
	Заявлено участн.	Реальн. участн.	%	Заявлено участн.	Реальн. участн.	%
Аккордеон	6	6	8,7	9	6	8,5
Балалайка	12	9	13	6	6	8,5
Баян	19	17	24,6	36	22	31
Гитара	8	7	10	13	9	12,7
Домра	12	11	16	14	12	17
Цимбалы	21	19	27,5	18	16	22,5
	Всего	69		Всего	71	

Из таблицы видно, что на данном этапе по массовости распространения лидирующее положение у нас в республике занимают цимбалы и баян, тогда как аккордеон является самой

малочисленной и менее распространенной специальностью в отечественном народно-инструментальном искусстве (всего 8,7% и 8,5%). На наш взгляд, подобная ситуация – это результат той «запретительной» политики общесоюзного масштаба, которая коснулась также и Беларуси, о чем говорилось выше. Гитарное исполнительство является вторым по малочисленности, что также объясняется сдерживающими мерами и относительной «молодостью» данного вида искусства (класс гитары в Белгосконсерватории был открыт лишь в 1977 г.). Однако, судя по данным, приведенным в таблице, гитара на тот временной период неуклонно набирает темп (10% и 12,7%), чего нельзя сказать о балалаечном исполнительстве, сдающем свои позиции от конкурса к конкурсу (соответственно 13% и 8,5% участников). Определенной стабильностью отличается развитие исполнительства на домре, количественное соотношение которого в обоих конкурсах составило 16% и 17%. Это, так сказать, количественные (внешние) данные развития народно-инструментального исполнительства в Беларуси. Каковы же качественные показатели этого процесса?

Анализ конкурсных программ позволяет сделать следующие выводы:

1. Программные требования обоих конкурсов в основном соответствовали своему назначению – полному и всестороннему показу исполнительских возможностей музыкантов в каждом конкретном виде инструментального искусства (владение всеми видами исполнительской техники и приемами игры, умение ориентироваться в различных музыкальных направлениях и композиторских стилях и т. д.). Программы участников конкурсов включают произведения разные по характеру (виртуозные, кантиленные и т. д.), форме (крупной, сложной, многочастной, также миниатюры) и в жанрово-стилистическом плане (западноевропейской классики, русских, советских композиторов, оригинальные сочинения). Примечательно, что специально к каждому конкурсу белорусскими композиторами были написаны обязательные произведения для всех инструментов, что существенно обогатило репертуарную сферу народно-инструментального искусства (приложение Б).

2. По степени сложности, содержательному наполнению и жанровому разнообразию исполнительские программы республиканских конкурсов адаптированы к уровню международных состязаний аналогичного профиля, о чем свидетельствует сравнительный анализ программ этих конкурсов [34; 146; приложение Б].

3. Несмотря на единство конкурсных условий, исполнительские программы участников республиканских и международных конкурсов тем не менее имеют определенные различия, касающиеся содержания, количественного наполнения, технической трудоемкости и социальной направленности. Интересные, насыщенные программы домристов на втором конкурсе им. И. Жиновича выделяются жанрово-стилистическим разнообразием и ориентацией на широкую слушательскую аудиторию. Наряду с крупной формой в этих программах представлена и миниатюра (приложение Б). Цимбалисты явное предпочтение отдают западноевропейскому репертуару (до 50% программы). Конкурсные программы балалаечников отличаются некоторой стилевой одноплановостью (и в I, и во II турах значился С. Василенко) (приложение Б). Усложненные программы баянистов, на наш взгляд, были слишком насыщены ультрасовременной музыкой (В. Семенов, А. Нагаев, А. Кусяков, В. Зубицкий), что явилось одной из причин отторжения исполнительского искусства баянистов от слушательской аудитории.

Среди шести специальностей конкурса 1987 г. первые премии были присвоены лишь в двух номинациях (баян, цимбалы), причем по две в каждой из них (приложение А). Два ярких лидера, удостоившихся первой премии среди баянистов, И. Ярош и И. Шелег шли со значительным отрывом от основной массы участников. Их выступления, особенно И. Ярош, произвели настоящий переворот в сознании музыкальной общественности относительно технических и художественных возможностей народных инструментов и исполнительства на них. У цимбалистов сложилась примерно такая же ситуация, как и у баянистов, с той лишь разницей, что только в этом виде исполнительства были реализованы три призовых места. Первую премию по специальности «цимбалы» поделили две талантливые исполнительницы: Л. Рыдлевская, отли-

чившаяся ярким артистизмом и темпераментом, и Н. Ковалевская, покоровшая слушателей своим необыкновенным, рафинированным звуком. По другим специальностям первых премий не получил никто, а по аккордеону и гитаре оказались реализованными только третьи места (приложение А).

Если первый конкурс исполнителей им. И. Жиновича (1987) выявил ярких, талантливых личностей, лидеров, то второй (1991) привел в движение среднее звено исполнителей, показал их несомненный рост и стремление приблизиться к высшему разряду музыкантов. Вырос уровень исполнительства у аккордеонистов и гитаристов, среди которых появились лидеры «второго порядка» (у гитаристов даже два лауреата второй премии – Ф. Волков и Б. Трусов). Впервые на этом конкурсе исполнительских высот достигли домристы, выдвинув безусловного лидера. Им стала А. Авраменко (она же А. Шоман), сумевшая на позицию опередить своих конкурентов (второе место в этой номинации осталось свободным).

У балалаечников в этом конкурсе оказалось всего два лауреата, обладателя второй премии (В. Лещинский и С. Носов), первая и третья позиции по данной специальности остались свободными. И это поставило балалайку на последнюю ступень в общем спектре народно-инструментального искусства. По результатам двух национальных конкурсов количественно-качественный уровень исполнительства на балалайке на данном этапе оставляет желать лучшего. Совершенно очевидно, что этот вид искусства в республике утрачивает престиж и популярность. И это при том, что балалайка никогда не была под запретом, как, например, гитара, мандолина, аккордеон. На наш взгляд, в этом есть объективные и субъективные причины.

К объективным причинам следует отнести общенациональную тенденцию снижения массовости распространения исполнительства на балалайке, наметившуюся еще в 70-е гг. XX в., что подтверждает анализ всероссийских и международных конкурсов. Однако в России эта тенденция не носит столь выраженного характера, как в Беларуси. И причина здесь кроется в слабой педагогической и исполнительской школе. На наш взгляд, это было вызвано безвременной кон-

чиной ведущего педагога и исполнителя на балалайке Н. Прошко. Новое же поколение исполнителей и педагогов, к сожалению, слишком малочисленно и заявляет о себе весьма скромно. Кроме того, широкое распространение цимбал сопровождается некоторым ущемлением сопредельных видов исполнительства на народных инструментах (в том числе и балалайки), что также хорошо просматривается в таблице 1 (см. с. 90). Как показывают результаты первого и второго республиканских конкурсов им. И. Жиновича, в конце 80-х – начале 90-х гг. цимбальное исполнительство занимает ведущее положение среди народно-инструментальных видов искусства. В количественном и качественном отношении это самый распространенный и массовый вид народно-инструментального исполнительства, в небывало короткие сроки достигший уровня академического искусства. Это результат точно выверенного органо-логического реформирования, смелых исполнительских и педагогических поисков и находок, поднявших данный вид исполнительства на новый виток развития благодаря значительному вкладу реформаторов, исполнителей и, конечно же, педагогов. Белорусская цимбальная школа во главе с Е. Гладковым, Т. Сергеенко и другими – уникальное явление в системе общенациональных культурных ценностей. Именно в Беларусь для продолжения музыкального образования стремятся исполнители из Калмыкии, Таджикистана, Вьетнама, Китая – стран, инструментально-исполнительское искусство которых имеет схожую с цимбалами основу звукоизвлечения.

Состоявшиеся республиканские конкурсы исполнителей на народных инструментах стали настоящим событием в культурной жизни Беларуси. Они не только отразили состояние и уровень развития народно-инструментального искусства, но и вывели его на новую творческую орбиту. Инструментально-исполнительские конкурсы явились мощным стимулом для дальнейшего совершенствования исполнительского и педагогического мастерства представителей данного вида искусства, а также способствовали выходу белорусских музыкантов на международную арену. Блестящих результатов на международных конкурсах в Череповце достигли исполнители белорусской цимбальной школы, завоевавшие

высшие лауреатские звания: Л. Рыдлевская (1-е место, 1992), О. Мишула (2-е место, 1992), С. Веремейчик и Л. Никольская (два первых места, 1994) и др. Обладателем первой премии и лауреатского титула на Международном конкурсе в Череповце 1992 г. стал белорусский домрист Н. Марецкий (приложение А). Его ученицы Е. Прокопчик, Е. Диковицкая, О. Дубовская, Н. Корсак и другие продолжили победную эстафету (приложение А).

Большим завоеванием отечественной народно-инструментальной исполнительской школы следует считать и факт расширения географии конкурсных выступлений белорусских исполнителей, покоривших музыкальный мир ближнего и дальнего зарубежья в период довольно длительного перерыва конкурсной практики в нашей республике (11 лет). Особенно в этом плане преуспели баянисты и домристы, добившиеся впечатляющих результатов на музыкальных конкурсах в Германии, Италии, Франции, причем это были победы высшей исполнительской пробы (как правило, первые или вторые места). Среди самых ярких победителей следует отметить замечательный дуэт в составе Н. Марецкого (домра) и И. Отраднова (баян), ставших лауреатами (первая премия) Международного конкурса в Клингентале (Германия) в 1996 г., также трио баянистов под руководством доцента Белорусской академии музыки В. Писарчик, при участии В. Гудея и А. Передерия, ставших лауреатами международных конкурсов в разные годы (приложение А). Высокие достижения белорусских музыкантов на международных конкурсах за рубежом свидетельствуют о том, что уровень исполнительства на народных инструментах в республике соответствует самым высоким мировым стандартам.

Главное отличие международных конкурсов от республиканских в их организационной (номинационной) структуре, в том, что некоторые специализации объединены в одну. Если первые республиканские конкурсы проходили по шести номинациям в соответствии с количеством специальностей, то в международных конкурсах имело место объединение нескольких специальностей в одну номинацию. В результате чего I Международный конкурс 2002 г. состоял всего из двух номинаций: 1) домра, балалайка, цимбалы (38 участников);

2) баян, аккордеон (21 участник). Во II Международном конкурсе 2007 г. цимбалы были выделены в отдельную номинацию, а не объединялись вместе с домрой и балалайкой, как в предыдущем конкурсе, что более естественно для инструмента с ударно-щипковой природой звукоизвлечения. Оба конкурса подробно освещались автором в периодической печати [193; 198].

Такой организационный подход был продиктован прежде всего экономическими факторами: небольшой призовой фонд не позволил учредить премии по каждой специальности. Да и ограниченное количество участников отечественных международных конкурсов (по 8–10–16 человек) способствовало учреждению объединенных номинаций с одним комплектом наград. Кроме того, организаторы этих конкурсов стремились приблизиться к мировым стандартам по части призовых премий и авторитетности приглашенных зарубежных членов жюри, что потребовало дополнительных средств.

Отсутствие номинации гитары на международных конкурсах у нас в республике объясняется малочисленностью и профессиональной изолированностью специалистов данной категории. В мировой конкурсной практике гитарные конкурсы чаще всего проводятся обособленно.

Таблица 2

**Количественно-процентное соотношение участников
I Международного конкурса исполнителей
на народных инструментах им. И. Жиновича**

		Конкурс 2002 г.				
		<i>Специальность</i>	<i>Бел. исп.</i>	<i>Зарубеж. исп.</i>	<i>Общее кол.</i>	<i>%</i>
38	Домра	8	4	12	20,3	
	Балалайка	8	2	10	17	
	Цимбалы	15	1	16	27	
21	Баян	8	5	13	22	
	Аккордеон	5	3	8	13,5	
Всего		44	15	59		

**Количественно-процентное соотношение участников
II Международного конкурса исполнителей
на народных инструментах им. И. Жиновича**

		Конкурс 2007 г.				
		<i>Специальность</i>	<i>Бел. исп.</i>	<i>Зарубеж. исп.</i>	<i>Общее кол.</i>	<i>%</i>
18	Домра		10	5	15	37,5
	Балалайка		3	-	3	7,3
13	Цимбалы		8	5	13	31,7
10	Баян, аккордеон		7	3	10	24,3
		<i>Всего</i>	28	13	41	

Как видно из табл. 2 и 3, массовость участия в международных конкурсах (2002, 2007) значительно снижена (59 и 41) по сравнению с республиканскими конкурсами 1987, 1991 гг. (69 и 71). Доля белорусских участников в международных состязаниях еще ниже (44 и 28). Это объясняется рядом причин. Во-первых, предсказуемостью результатов, особенно во II Международном конкурсе, когда буквально в каждой номинации были обозначены реальные, бесспорные лидеры, тягаться с которыми было не под силу большинству претендентов. Во-вторых, повышенное чувство ответственности перед иностранными конкурентами и международным жюри в какой-то мере остудило творческие амбиции потенциальных участников. В-третьих, коммерциализация конкурсного дела, довольно высокий вступительный взнос (50\$), плюс дорога, жилье и прочие расходы. Значительные материальные траты без видимых шансов на победу вынуждали исполнителей реально оценивать ситуацию и не ввязываться в борьбу. В-четвертых, предвзятость жюри, не всегда объективное судейство в некоторых номинациях не способствовали позитивному отношению к конкурсу.

Судя по данным табл. 2 и 3, цимбальное исполнительство у нас по-прежнему занимает лидирующие позиции (27% и 31,7%), несмотря на то, что во втором конкурсе цимбалистов обошли домристы, количественный показатель которых значительно вырос (37,5% против 20,3% на первом конкурсе). Существенный разрыв среди участвующих в конкурсах бала-

лаечников (17% и 7,3%) свидетельствует о нестабильности в развитии данной специализации. Самой малочисленной секцией во втором конкурсе оказалась номинация баяна и аккордеона – всего 10 человек, включая 3 иностранцев. Такой разительный спад творческой активности у баянистов и аккордеонистов – повод для радикальных преобразований в данной области исполнительства.

Естественно, что на I Международном конкурсе (2002) при наличии всего двух номинаций все призовые места были реализованы. У струнников их заняли цимбалисты. Оксана Хохол получила первую премию. Вторую поделили три исполнителя: цимбалистка Юлия Кузьменко, балалаечник из России Константин Богданов и цимбалистка Галина Лозовик. Третье место также досталось цимбалистке Елене Карпенко (приложение А).

Неожиданный результат был получен в номинации баяна и аккордеона. Вечный спор баянистов и аккордеонистов по поводу того, какой инструмент лучше в техническом отношении, наконец решился в пользу исполнителей-аккордеонистов, которые заняли два первых места. Первая премия досталась талантливому белорусскому исполнителю Игорю Квашевичу, вторую получил замечательный российский музыкант из Москвы Сергей Осокин. На третьем месте оказался белорусский баянист Егор Забелов (приложение А).

Отличительной особенностью II Международного конкурса (2007) является наличие ярких лидеров из среды отечественных исполнителей. Ими по праву стали замечательные белорусские музыканты, занявшие первые места в каждой номинации: домристка и мандолинистка Наталья Корсак, баянист Владислав Плиговка, цимбалист Михаил Леончик. Вторую премию среди баянистов поделили Роман Оныскив (Украина) и Константин Тарасенко. Екатерина Тарас удостоилась третьей премии. У домристов вторую премию поделили представительницы белорусской школы Ольга Гурчанова и Екатерина Мочалова. Третья досталась украинской домристке из Донецка Тамиле Литвинец (приложение А).

У цимбалистов впервые за всю историю конкурсов вторая премия осталась нереализованной, несмотря на довольно широкую географию участвующих исполнителей. В какой-то мере это объясняется значительным превосходством лауреата

первой премии М. Леончика, который все три тура выступал с большим отрывом от основной массы исполнителей. Нельзя не учитывать и тот факт, что потенциальных претендентов на призовые места у нас нередко отсеивают на первых турах, как это случилось с Галиной Лозовик и Олесей Шагун. Третью премию поделили между собой представители трех школ – украинской, словацкой и белорусской, а точнее Михаил Кужба, Владимир Хомола и Татьяна Сыровежкина (приложение А).

Впервые белорусским цимбалистам пришлось состязаться с представителями дальнего зарубежья (других исполнительских школ) – прекрасный момент для сравнительного анализа. В этом своеобразном соревновании неоспоримую победу с точки зрения технического мастерства, культуры исполнения одержали белорусские музыканты.

Главным событием и украшением конкурса стало выступление хорошо известного в республике музыканта, лауреата международных конкурсов, обладателя Гран-при Международного конкурса «Кубок Севера» в Череповце Михаила Леончика. Каждый выход этого уникального музыканта сопровождался бурной овацией зала. На заключительном концерте Большой зал филармонии (в том числе именитые члены жюри) аплодировал музыканту стоя! Завораживающая, блистательная игра гениального музыканта производит неизгладимое впечатление! Невероятно богата сфера музыкальных пристрастий М. Леончика. Его конкурсная программа вмещала такие сочинения, как «Сонет Петрарки» Ф. Листа, «Соната-баллада» Э. Изай, «Либертанго» А. Пьяцоллы, «Кармен-фантазия» Ф. Ваксмана, «Испания» Ч. Кория, «Лист зеленый» Т. Иорданке и др. (приложение Б). Талантом и мастерством М. Леончик превзошел всех участников конкурса.

Программы конкурсантов 2002, 2007 гг. отличаются большей сложностью и стилевым разнообразием по сравнению с предыдущими республиканскими конкурсами. Во-первых, за такой продолжительный срок появился ряд новых сочинений современных авторов, музыкальный язык конкурсных программ ощутимо усложнился (с точки зрения гармонии, интонации, формообразования, темпоритма и техники). Во-вторых, за счет расширения географии участвующих конкурсантов из разных регионов ближнего и дальнего зарубежья обо-

гатились стилистика и репертуарно-жанровая сфера представленных на конкурс программ. Так, в качестве обязательной пьесы на конкурсе 2007 г. баянисты и аккордеонисты играли Прелюдию и токкату С. Янковича, домристы исполняли по выбору «Pro et contra in D» В. Корольчука либо пьесу «Moto in contrasti» Г. Ермоченкова, что давало исполнителям больше простора для творческой реализации. У балалаечников, к сожалению, выбора не было, поскольку им был предложен Концерт для балалайки с оркестром М. Русина (в редакции В. Щербака) – произведение, на наш взгляд, не слишком удачное.

У цимбалистов на первом и втором конкурсах значилась Соната для цимбал соло В. Кузнецова (в разных частях). Такой односторонний подход организаторов секции к выбору обязательной пьесы не совсем оправдан, поскольку за последнее время белорусскими композиторами написан ряд оригинальных произведений для цимбал. Кроме того, на конкурсе прозвучали замечательные сочинения для цимбал М. Леончика в авторском исполнении («Guasijazz», Импровизация на тему белорусской народной песни «Перепелочка»). Эти сочинения в качестве обязательных могли бы стать хорошим показателем исполнительского мастерства цимбалистов. Зарубежные исполнители познакомили слушателей с музыкой Д. Задоры, Г. Аллага, А. Гайденко, О. Негрука, Б. Котюка и др.

Анализируя международные конкурсы 2002 и 2007 гг., можно выделить два противоречивых аспекта. С одной стороны, наметилась тенденция некоторого снижения поступательного развития исполнительства на народных инструментах, что касается массовости распространения, о чем свидетельствует количественный состав конкурсантов практически по всем специальностям. Подобная ситуация объясняется отчасти личностным фактором, той брешью, которая образовалась после ухода таких замечательных музыкально-общественных деятелей, как И. Жинович и Г. Жихарев. Мощный потенциал, заложенный ими, за более чем 30 летний срок пошел на убыль. А после их ухода с начала 70-х гг. у нас, к сожалению, не появились лидеры такого же масштаба, способные бескорыстно радовать за дело с полной отдачей сил и таланта. Кроме того, субъективный оценочный фактор конкурсных состяза-

ний, проникший в музыкальную сферу, также не лучшим образом сказывается на развитии народно-инструментального искусства.

С другой стороны, уверенное завоевание лидирующих позиций в международном музыкальном мире белорусскими исполнителями (приложение А), появление специалистов высочайшего класса – цимбалистов, баянистов, мандолинистов, свидетельствует о том, что у нас есть очень талантливые люди (исполнители, педагоги, композиторы). Приятно осознавать, что большинство этих талантов остаются в Беларуси, продолжают работать и творить на родине, а также достойно представляют свое искусство за рубежом.

К такого рода музыкантам относится аккордеонист *Игорь Квашевич*. После окончания Белорусской государственной академии музыки в 2003 г. и многочисленных побед на республиканских и международных конкурсах Игорь продолжает успешно гастролировать по стране и за рубежом. Будучи солистом Белгосфилармонии он дал свыше 250 концертов в Беларуси, Украине, Литве, России, Польше. С 2009 г. является преподавателем Академии музыки.

В октябре 2009 г. состоялся юбилейный концерт И. Квашевича по случаю его 30-летия, который стал настоящим событием в музыкальной жизни Беларуси. Большой зал филармонии был переполнен. Игорь сумел собрать на своем юбилейном концерте лучших представителей баяна и аккордеона Беларуси, Украины, России. О признании мастерства и заслуг белорусского музыканта свидетельствует тот факт, что на этом концерте впервые на сцене Белгосфилармонии выступал блестящий российский аккордеонист Валерий Ковтун со своим трио. Сотрудничество с ведущими исполнителями ближнего зарубежья дает мощный импульс к новым творческим свершениям, а также позволяет нашим исполнителям с честью представлять отечественное искусство за пределами страны. Игорь Квашевич неоднократно был приглашен на фестиваль «Карнавал аккордеона», который ежегодно проходит в Государственном Кремлевском дворце (ГКД) в Москве под патронажем Валерия Ковтуна. И каждый раз московская публика с восторгом принимала белорусского музыканта.

В послужном списке артиста – фестиваль «Гармоника – душа России» (Москва), заключительный концерт которого проходил в Концертном зале им. П. И. Чайковского Московской филармонии, фестиваль кино стран СНГ и Балтии «Киношок» в г. Анапа.

Несмотря на плотный гастрольный график, музыкант находит время и силы на благотворительную и просветительскую деятельность. Игорь принимает активное участие в международных форумах и конференциях – «Призыв к миру» (г. Гаага), Всемирный форум культур «Барселона-2004», является членом жюри республиканских и международных конкурсов.

Интенсивная концертная и общественная деятельность И. Квашевича у нас в стране и за рубежом получила государственное признание. 29 мая 2010 г. артист был награжден медалью и дипломом лауреата Специального фонда Президента Республики Беларусь.

Владислав Плиговка – еще одна «Гордость нации». О своем молодом и уже знаменитом земляке автор исследования не может говорить без восхищения и гордости. В свои 26 лет Владислав завоевал высшие награды самых престижных конкурсов мира (приложение А). Его по праву можно назвать лучшим баянистом планеты. Над этим полоцким самородком изрядно потрудились замечательный педагог, мастер своего дела Михаил Иванович Ивашкин, благодаря которому талант музыканта «прорезался» уже в 7 лет. Именно в этом возрасте Владислав полностью исполнил «Детский альбом» П. И. Чайковского на Международном фестивале музыки в Санкт-Петербурге, пленив искушенную публику.

С этого момента начинается стремительное восхождение музыканта на вершину музыкального олимпа. В 12 лет Владислав под руководством своего педагога покориł один из самых престижных международных конкурсов в Клингентале (Германия), завоевав первую премию! Поистине удивительное совпадение двух талантливых личностей педагога и ученика. Жаль только, что при таком уникальном результате педагог не является «заслуженным», «почетным», ну хоть чем-то награжденным.

После окончания Новополоцкого музыкального училища в 2003 г. Владислав продолжил учебу в Белорусской государственной академии музыки в классе профессора Н. И. Севрю-

кова. Многочисленные конкурсы, фестивали, концерты в разных странах мира стали естественным атрибутом становления молодого баяниста. Пройти через такое горнило еще никому не удавалось. Белорусскому музыканту аплодировали в Словакии, Чехии, Франции, Германии, Шотландии, Польше, Литве, Китае, Австралии, Греции, Таджикистане, Казахстане, России, Украине, Молдове и других странах.

В настоящее время Владислав Плиговка является солистом Белгосфилармонии, преподает в Минском государственном музыкальном колледже им. М. И. Глинки. В творческом багаже баяниста – выступления с народными и симфоническими оркестрами, в различных ансамблях, дуэтах с известными музыкантами: виолончелистом Марком Дробинским, лауреатом международных конкурсов Натальей Коротиной (фортепиано). Владислав трижды становился стипендиатом Специального фонда Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи и дважды лауреатом Гранд-премии этого фонда.

Отечественные конкурсы стали хорошей школой для участия наших исполнителей в зарубежных музыкальных состязаниях. К сожалению, рамки данного исследования не позволяют подробно осветить зарубежные конкурсы, в которых принимали участие наши исполнители. Отметим лишь самые впечатляющие и значимые победы белорусских музыкантов за рубежом. Прежде всего, это первые премии на международных конкурсах талантливого белорусского гитариста Яна Скрыгана, первая премия на Международном конкурсе в Клингентале (Германия) белорусского баяниста Александра Шувалова (2002), вторая премия Александра Севастьяна на этом же конкурсе в 1995 г. и многих других (приложение А).

В целом конкурсная практика в нашей республике в области народно-инструментального искусства высшего звена развивалась не всегда равномерно и последовательно. Многолетние периоды отсутствия конкурсов исполнителей на народных инструментах вынуждали наших музыкантов пробовать свои силы за рубежом, что не способствовало кадровому закреплению специалистов у себя на родине. В настоящее время, благодаря созданию фондов по поддержке талантли-

вой молодежи, организации конкурсов международного уровня, ситуация начинает меняться к лучшему.

Таким образом, поиск новых средств музыкальной выразительности народных инструментов в соответствии с их органо-логическими характеристиками вывели народно-инструментальное искусство на уровень академических видов исполнительства, о чем красноречиво свидетельствуют результаты республиканских и международных конкурсов с участием белорусских исполнителей. Расширение географии конкурсных выступлений белорусских исполнителей на народных инструментах, их выход за пределы республики и, что самое важное, высокие показатели на конкурсах разного уровня говорят о том, что народно-инструментальное исполнительство Беларуси достигло самых высоких мировых стандартов.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

Г л а в а 4. СОЗДАНИЕ КАЧЕСТВЕННО НОВОГО РЕПЕРТУАРА

4.1. Основные репертуарные тенденции

Вопрос репертуара Б. Асафьев считал одной из главных эстетических проблем исполнительского искусства. Не только тому, «как» играть, но и тому, «что» играть, он придавал огромное значение. С репертуаром, по мнению Б. Асафьева, связаны идейно-художественная направленность искусства артиста, его творческая активность, сам стиль исполнения. Этой же мысли придерживается и Л. Гинзбург. Определяя роль исполнительского репертуара в эстетическом воспитании слушателей, он подчеркивал, что «только подлинно художественное произведение, сочетающее глубину содержания с совершенством формы и богатыми средствами выражения, способно по-настоящему увлечь исполнителя и разбудить его артистическую инициативу» [39, с. 187].

Под репертуаром, в привычном значении этого слова, следует понимать совокупность ряда сочинений нескольких композиторов, составляющих основу концертных программ исполнителя или группы исполнителей. Репертуар различается по инструментальным направлениям (скрипичный, фортепианный, вокальный, народно-инструментальный и др.), в практике исполнителей подразделяется также на классический, народный, западноевропейский, русский, советский в соответствии с историко-региональной и стилевой принадлежностью.

Создание репертуара – это сложный процесс постоянного экспериментального поиска и отбора произведений. Его эволюция тесно связана с многообразными процессами становления и развития народно-инструментального искусства в целом, а также отдельных его видов. И в этом процессе формирования репертуара отчетливо просматриваются как общие для всего народно-инструментального исполнительства тенденции, так и черты, характерные для отдельных инструментальных жанров.

Так, основу репертуара на этапе становления данного вида исполнительского искусства составляли простейшие обработки народных песен и танцев, инструментальных наигрышей,

где основной материал не подвергается каким-либо существенным изменениям, а зачастую просто цитируется. Эта тенденция пронизывает буквально все сферы исполнительства на народных инструментах. Достаточно вспомнить первые обработки В. Андреева для балалайки «Камаринская», «Во пиру я была», «По улице мостовой», «Светит месяц» и др. Первоначальный репертуар цимбалистов также состоял из белорусских народных песен и танцев, исполняемых И. Жиновичем и С. Новицким в начале их творческой карьеры: «Метелица», «Бычок», «Трасуха», «Воробей», «Цярэшка», «Кадыля», «Гусачок» и др. На этом фоне обработки для баяна отличались большей степенью авторского вмешательства в первоначальный народно-песенный материал (обработки А. Суркова, Н. Ризоля, И. Паницкого и др.).

Наряду с репертуаром народно-песенного характера шло создание оригинальных сочинений, приближенных по методам изложения к народным обработкам, доступным для восприятия, простым по форме и музыкальному языку, не требующим от исполнителей большого мастерства. К ним следует отнести такие произведения В. Андреева, как вальсы «Фавн», «Бабочки», «Искорки», «Балалайка», «Орхидея», «Метеор», его мазурки, полонезы, марши и другие, составляющие классический фонд балалаечной музыкальной литературы.

Характерной особенностью этих сочинений является их полное соответствие уровню музыкального мышления исполнителей того времени, когда балалаечное исполнительство опиралось в основном на простейшие приемы игры и не представляло большой сложности для широких масс любителей игры на балалайке. Простота и выразительность музыкального языка, доходчивость восприятия и доступность для исполнения музыкантами-любителями, чей исполнительский уровень был не слишком высок, способствовали массовому распространению андреевского репертуара.

Следует отметить, что внутрижанровый процесс развития народно-инструментального искусства на определенных временных этапах шел *неравномерно*, что касается массовости распространения и интенсивности роста технического и музыкально-художественного мастерства исполнителей [189, с. 12]. Это было обусловлено разными факторами в каждом

конкретном виде исполнительства. Так, в первые годы становления народно-инструментального искусства ведущая роль принадлежала исполнительству на балалайке. С точки зрения популярности, доступности освоения, массовости распространения и интенсивности роста исполнительство на балалайке долгое время находилось в авангарде народно-инструментального искусства. Это было обусловлено созидательной деятельностью В. Андреева, а также блестящих исполнителей Б. Трояновского, Н. Осипова, П. Нечепоренко (Россия), Д. Захара, Г. Жихарева, Н. Прошко (Беларусь) и др.

Внутрижанровая неравномерность развития народно-инструментального исполнительства проявлялась также и в формировании репертуара, в котором нашли отражение все особенности становления народно-инструментального музыкального искусства, что наглядно просматривается на примере формирования исполнительского репертуара для балалайки, опережающего другие инструментальные сферы. Оригинальный репертуар в домровом искусстве создавался несколько труднее и отставал по времени. Это отчасти объясняется тем, что среди домристов долгое время не было исполнителей такого уровня, как В. Андреев, с ярко выраженным композиторским даром (А. Цыганков начал свою деятельность в народно-инструментальном искусстве в 70-е гг.). Что же касается цимбал, то они, как следует из истории, заявили о себе только спустя сорок лет с момента реконструкции балалайки. Это естественным образом отразилось на репертуаре цимбалистов, формирование которого началось со значительным опозданием, но развивалось и продолжает развиваться довольно интенсивно.

Характерно, что на первом этапе становления народно-инструментального исполнительства создание репертуара существенно отставало от набирающего темп практического (концертного) опыта музыкантов-исполнителей. В этот период основной движущей силой в развитии народно-инструментального искусства как в России, так и в Беларуси, стали блестящие исполнители, которым было тесно в рамках существовавшего тогда репертуара. Репертуарный «голод» побудил их заняться поисками новых репертуарных источников.

Наиболее эффективным источником стал путь переложения произведений, написанных для других инструментов.

Именно в этой репертуарно-жанровой сфере проявился уникальный дар исполнителей, не обладающих композиторским мастерством, но благодаря удачным переложениям положивших начало новой репертуарной ветви. С огромным мастерством и знанием балалаечной исполнительской специфики Б. Трояновским выполнены переложения таких сочинений, как Фантазия на темы оперы Ж. Бизе «Кармен» П. Сарасате, «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова, «Пляска смерти» К. Сен-Санса, «Кордова» И. Альбениса, вальс «Радость любви» Ф. Крейсера. Н. Осипов положил начало исполнению на балалайке сочинений И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, а также такого сложнейшего произведения, как Вторая венгерская рапсодия Ф. Листа.

В цимбальном исполнительстве начало новому репертуарному направлению дал И. Жинович, впервые исполнив Концерт ми мажор И. С. Баха, «Рондо» В. Моцарта, Парафраз на темы вальсов И. Штрауса, Вторую венгерскую рапсодию Ф. Листа и ряд других сочинений в собственном переложении.

Исполнение сложнейших сочинений мировой музыкальной классики оказало решающее влияние не только на формирование народно-инструментального исполнительства, значительно расширив репертуар, но и на пробуждение интереса к народным инструментам у профессиональных композиторов. Исполняя сложные произведения в собственном переложении, музыканты-«народники» раскрывали неизведанные ранее выразительные возможности народных инструментов, доказывая их художественную состоятельность, и тем самым положили начало новому этапу в народно-инструментальном искусстве, связанному с формированием оригинального репертуара, созданного профессиональными композиторами.

Уже в 1933 г. выходит в свет первое в народно-инструментальном искусстве профессиональное сочинение крупной формы Концерт для балалайки с симфоническим оркестром С. Василенко, что имело огромное значение для народно-инструментального исполнительства в целом, так как сам факт создания такого произведения служил примером для других композиторов. Концерт С. Василенко свидетельствовал о том, что исполнительство на народных инструментах достигло

достаточно высокого уровня для того, чтобы исполнять на них серьезную профессиональную музыку.

Новой вехой в развитии домрового исполнительства стал Концерт для домры с оркестром Н. Будашкина, написанный в 1945 г. Это прекрасное произведение является самым популярным и совершенным по качеству вариационной обработки народно-песенного материала, по цельности и компактности формы, по выявлению лучших тембрально-интонационных качеств солирующей домры, партия которой насыщается всеми доступными в то время приемами игры (удары вниз-вверх, тремоло, техника двойных нот, пиццикато, флажолеты). Домровый концерт Н. Будашкина стал своего рода «пробным камнем» исполнительского мастерства домристов, экзаменом на творческую и исполнительскую зрелость, через который прошло не одно поколение прекрасных исполнителей-домристов.

Период с середины 40-х – начала 50-х гг. XX в. отмечен новыми успехами в баянном исполнительстве. Н. Чайкин – один из первых профессиональных композиторов, кто всерьез обратил внимание на баян как на солирующий инструмент, если не считать Концерт для баяна с оркестром народных инструментов Ф. Рубцова, созданный в 1937 г. С именем Н. Чайкина связано появление таких произведений крупной формы, как Соната № 1 си минор для баяна и Концерт № 1 для баяна с симфоническим оркестром (1951). Эти сочинения стали хрестоматийными в концертном и педагогическом репертуаре баянистов.

Если появление первых оригинальных произведений крупной формы для русских народных инструментов (балалайки, домры, баяна) связано с именами профессиональных советских (русских) композиторов, то в Беларуси композиторское предпочтение было на стороне цимбал, что вполне естественно для усовершенствованного национального инструмента.

В конце 40-х гг. начинает формироваться совершенно новый для белорусской музыкальной культуры жанр цимбального концерта. Первый опыт в создании произведений подобного типа принадлежит Д. Каминскому. Его трехчастный Концерт для цимбал с оркестром соль мажор, написанный в 1947 г., открывает новую репертуарную страницу в цимбальном исполнительстве. Поиск необычных выразительных

средств, неожиданных тембровых сопоставлений приводит композитора к созданию Второго концерта для двух цимбал с оркестром (1948). Смелые начинания Д. Каминского по созданию цимбальных концертов продолжили композиторы И. Ронькин, Ю. Бельзацкий, Е. Глебов, О. Янченко, К. Тесаков, Г. Вагнер и др. Существенная роль в развитии этого жанра принадлежит Д. Смольскому – создателю ряда оригинальных цимбальных концертов.

Свой посильный вклад в расширение репертуарно-жанровой сферы внес композитор М. Русин – автор первого белорусского концерта для балалайки с оркестром (1949). К сожалению, данное произведение не получило широкого распространения в исполнительской среде в силу своего экспериментального начала. Но сам факт его возникновения говорит о многом.

Создание профессиональными композиторами оригинальных произведений крупной формы для народных инструментов имело большое значение для всего народно-инструментального искусства. Этот факт ознаменовал собой новую ступень в народно-инструментальном исполнительстве, связанную с его переходом в иное профессиональное качество, с принципиально новым подходом к освоению народных инструментов, расширением их функционально-эстетической значимости. Исполнение оригинальных произведений крупной формы, специально написанных профессиональными композиторами для народных инструментов, требовало от исполнителей более высокого уровня музыкального мышления, глубокого музыкально-эстетического и философского осмысления профессионального репертуара, а также стимулировало к совершенствованию исполнительского мастерства, к поиску новых средств музыкальной выразительности.

Первые удачные опыты по формированию оригинального репертуара для народных инструментов нашли продолжение в творчестве таких известных советских композиторов, как М. Ипполитов-Иванов, П. Куликов, Ю. Шишаков, А. Репников, Б. Кравченко, В. Дикусаров, Ю. Зарицкий, Н. Речменский и др. В Беларуси эту инициативу по созданию оригинального репертуара подхватили И. Лученок, Е. Дегтярик, А. Мдивани, Г. Сурус, В. Войтик, В. Иванов, Л. Смелковский и др.

Создание оригинальных произведений крупной формы для народных инструментов открывало перспективы в плане поиска оригинального музыкального языка, необычных формосодержательных соотношений с применением современных методов развития музыкального материала и максимально полным выявлением выразительных возможностей народных инструментов. Примером удачных композиторских исканий в области наполнения традиционной для народно-инструментальной музыки вариационной формы более глубоким содержанием, могут служить Концертные вариации Н. Будашкина на тему русской народной песни «Вот мчится тройка почтовая» для балалайки с оркестром – одного из самых ярких произведений народно-инструментального искусства.

Поиски новых форм в народно-инструментальной музыке привели к созданию таких произведений, как Концертная пьеса для баяна с оркестром, Концертная пьеса для балалайки с оркестром С. Коняева, Соната для трехструнной домры и фортепиано А. Аксенова, «Баллада» для балалайки соло, Сюита для балалайки или скрипки с фортепиано С. Василенко, Каприччио для баяна А. Репникова, Сюита для баяна А. Холминова и др. Белорусские композиторы также стремились ввести народно-инструментальные традиции в классически выверенные музыкальные формы, в результате чего появились такие сочинения, как пьеса для цимбал «Акварель», Сюита в старинном стиле для цимбал с оркестром В. Войтика, Сюита для цимбал с фортепиано в 3-х частях С. Кортеса, Скерцо и Концертный вальс для цимбал с фортепиано Э. Тырманд и др.

Создание оригинального репертуара для народных инструментов шло не только по пути расширения спектра музыкальных форм, их обогащения и наполнения свежим содержанием. Существенному пересмотру подвергается и музыкально-интонационная сфера в репертуаре «народников», что было продиктовано желанием и потребностью отойти от привычных, похожих мелодических и гармонических оборотов, кочующих из произведения в произведение, от одного композитора к другому. Эта тенденция прежде всего коснулась баянного исполнительства в творчестве таких композиторов, как Н. Чайкин, Ю. Шишаков, К. Мясков, Г. Шендырев и др. Наи-

более рельефно изменения музыкально-интонационной сферы проявились в творчестве А. Репникова (три концерта для баяна с оркестром, «Импровизация», «Скерцо», «Токката» и др.).

Еще раньше к данной проблеме подошли белорусские композиторы. Ярким примером тому может служить Фантазия для баяна на темы белорусских народных песен Е. Глебова – произведение, которое несет в себе черты современного музыкального письма. Именно Е. Глебов неординарно подошел к решению репертуарных задач в народно-инструментальном искусстве. Он был первым среди композиторов тогда еще единого союзного государства, кто нашел для народных инструментов новые жанровые краски. До сих пор не перестает восхищать гениальная задумка Е. Глебова «Юмореска» для балалайки с эстрадно-симфоническим оркестром (!), где он мастерски соединил казалось бы несоединимые вещи: балалайку и современные эстрадные ритмы. Замечательные произведения Е. Глебова для народного оркестра «Праздничная увертюра», «Белорусская рапсодия», «Праздничная поэма» и другие до сих пор не утратили репертуарной притягательности.

В послевоенные годы на концертную эстраду вышло новое поколение замечательных исполнителей на народных инструментах, которым предстояло сыграть решающую роль не только в формировании репертуара, но и в развитии народно-инструментального искусства в целом. К ним прежде всего следует отнести представителей русской балалаечной исполнительской школы П. Нечепоренко, А. Шалова, Е. Блинова и др. Своеобразной пробой исполнительского мастерства балалаечников стал «Полет шмеля» Н. Римского-Корсакова в переложении П. Нечепоренко, его же «Вариации на тему Паганини» для балалайки соло. Блестящее владение инструментом, своеобразное чутье в подборе репертуара, умение выявлять богатые выразительные возможности балалайки при максимально полном раскрытии первоначального авторского замысла позволили П. Нечепоренко приспособить для исполнения на балалайке яркие, неповторимые произведения, существенно обогатившие репертуар балалаечников: Скерцо из музыки к драме «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, «Испанский танец» М. де Фальи, «Юмореска» А. Дворжака, Фантазия на темы оперы Ж. Бизе «Кармен» П. Сарасате и др.

Большую популярность среди исполнителей-балалаечников получили развернутые концертные обработки народных песен и романсов русских композиторов А. Шалова: «Кольцо души-девицы», «Не корите меня, не браните», «Темно-вишневая шаль», «Дремлют плакучие ивы», «Винят меня в народе», «Эх, сыпь, Семен!», «Валенки», «Уж я ли молода», «Среди долины ровныя» и др. А. Шалов сумел соотнести крупную концертную форму, включающую каденции, с вариационным методом изложения музыкального материала. В его творчестве яркость, неповторимость известных мелодий в сочетании с техническим обилием многообразных приемов игры мастерски подчинены единству художественного образа. Концертные обработки А. Шалова – важный шаг в балалаечном исполнительстве.

В белорусском народно-инструментальном сольном исполнительстве пальма первенства принадлежала цимбальной школе. Среди белорусских исполнителей наибольшую популярность в послевоенные годы, как уже отмечалось выше, приобрели В. Буркович, А. Остромецкий, Н. Шмелькин. Именно они продолжили начатую И. Жиновичем репертуарную традицию по переложению для цимбал произведений, написанных для других инструментов. Впервые в исполнении Н. Шмелькина прозвучали такие произведения западноевропейских композиторов, как «Интродукция и рондо-каприччиозо» К. Сен-Санса, «Тарантелла» А. Вьетана, каприсы Н. Паганини, финал Концерта для скрипки с оркестром Д. Кабалевского. В. Буркович дал «цимбальную жизнь» «Кампанелле» Н. Паганини-Крейслера, «Интродукции» и «Тарантелле» П. Сарасате и др.

Переложение для цимбал и освоение цимбалистами скрипичной музыкальной литературы – далеко не единственный источник формирования народно-инструментального репертуара. На наш взгляд, белорусские исполнители-цимбалисты в своих смелых творческих исканиях пошли гораздо дальше советских исполнителей союзного масштаба, сумев оторваться от привычных представлений, ограничивающихся только скрипичной литературой, подходящей для освоения исполнителями домрово-балалаечного направления. Смелое вторжение в иные инструментальные сферы (симфонической, клавес-

синной музыки) способствовало невероятному исполнительскому росту.

Наиболее яркой фигурой в этом плане является А. Остромецкий, который на протяжении всей своей творческой жизни слыл неутомимым искателем и рационализатором, причем не только в репертуарной сфере. Именно ему принадлежала идея изобретения цимбальных ножек. Как свидетельствуют старейшие музыканты, осуществить эту простую идею с цимбальными ножками А.Остромецкому помог его брат – инженер по образованию, который разработал и приладил к цимбалам крепежный механизм для ножек. Это изобретение значительно раскрепостило исполнительскую волю музыкантов, освободив их от необходимости держать инструмент на коленях во время исполнения.

Благодаря А. Остромецкому репертуар цимбалистов обогатился блестящими транскрипциями таких сочинений, как «Ракоци-марш» Г. Берлиоза, «Грустный вальс» Я. Сибелиуса, Шестая венгерская рапсодия Ф. Листа. Неординарную творческую натуру А. Остромецкого, стремившегося к освоению новых, неизведанных репертуарно-исполнительских горизонтов, не останавливала фактурная сложность симфонического полотна увертюры «Эгмонт» Л. Бетховена, рафинированная поэтичность прокофьевского Вальса из оперы «Война и мир». А. Остромецкий был первым, кто включил в свой репертуар «Танец феи Драже» из балета «Щелкунчик» П. Чайковского, «Кукушку» Л. Дакена, целиком исполнявшихся на пиццикато.

Перечисленные выше произведения из репертуара русских и белорусских музыкантов послевоенного времени красноречиво свидетельствуют о явном исполнительском предпочтении западноевропейского репертуара. Такое положение вещей, на наш взгляд, объясняется не только малочисленностью оригинального репертуара. Эстетика западноевропейского репертуара в силу его длительного исторического отбора и формирования достигла столь высокого уровня, что охватывает самые разнообразные стороны человеческого бытия и художественного сознания, всю гамму человеческих чувств и переживаний. Освоение его требует от исполнителя интенсивной работы мысли, напряженного поиска необходимых средств музыкальной выразительности, исполнительского

мастерства, глубокого постижения и эстетического осмысления музыкально-образной сферы. В то же время многостилевая направленность западноевропейского репертуара, широкий познавательный и воспитательный спектры воздействия способствуют формированию духовно богатой личности исполнителя, обладающего широким музыкально-эстетическим кругозором, высокоразвитым художественным вкусом и исполнительской культурой.

Кроме того, в репертуарной политике невозможно не учитывать слушательские интересы. Ведь вместе с профессионализацией и усложнением народно-инструментального репертуара, ростом музыкально-исполнительской культуры шел процесс формирования собственной аудитории, которая нуждалась не только в удовлетворении музыкально-эстетических потребностей, эмоциональном восприятии, осязании музыки. Значительно «повзрослевший» в культурном плане слушательский контингент стремился к интеллектуальному обогащению, осмыслению, осознанию слышимого, гармоничному развитию духовного и мировоззренческого потенциала. Тщательному разбору подвергаются внутренняя организация музыкального процесса, звуковая палитра, художественное содержание, исполнительский почерк и понимание стиля. Всем этим параметрам исполнительского процесса дается взыскательная оценка, в известной мере влияющая на музыкально-эстетические и репертуарные принципы исполнителей.

Формирование оригинального белорусского народно-инструментального репертуара в 50–60-е гг. XX в. шло достаточно медленно и касалось в основном цимбала и баяна. Домрово-балалаечная область исполнительства почти целиком основывалась на репертуаре советских композиторов, обработках и переложениях произведений, авторство которых принадлежало музыкантам и исполнителям соседних народов (преимущественно русского). Это обусловлено естественным генезисом народно-инструментального искусства, свободным его перемещением из одной национальной среды в другую. Подчеркнуто русский характер домрово-балалаечного репертуара имеет под собой весьма основательный фундамент, замешанный на чисто органиологических характеристиках этих инструментов, взращенных и воспетых в недрах русской народно-инструментальной культуры. Отталкиваясь от художе-

ственных народно-песенных традиций русского фольклора, домрово-балалаечный репертуар органично вобрал в себя и суть русского художественного мышления, основанного на ладогармоническом и интонационном строе русской музыки. Поэтому тесная взаимосвязь белорусского домрово-балалаечного исполнительства с русской народно-инструментальной культурой имеет под собой естественную геополитическую и социокультурную почву.

Взаимопроникновение и взаимовлияние репертуарных тенденций славянских народно-инструментальных культур заметно оживилось в 70-е гг. XX в. Этому в немалой степени способствовали расширение культурных и научно-творческих контактов, о чем уже говорилось выше, а также активизация работы по налаживанию различного рода народно-инструментальных исполнительских конкурсов (преимущественно всероссийского и всесоюзного масштаба). Выход белорусского народно-инструментального исполнительства из замкнутого культурного пространства способствовал более интенсивному проникновению репертуара русских, украинских исполнителей и композиторов в белорусскую музыкальную среду, а также стимулировал создание оригинальной музыки для народных инструментов белорусскими композиторами.

Репертуар балалаечников пополнился такими сочинениями В. Солтана, как Концертная пьеса и «Думка». Несколько ярких виртуозных пьес преподнес «народникам» А. Друкт – «Гарэзлівыя прыпеўкі» для двух цимбал, фортепиано и ударных, «Балбатухі» для двух домр, фортепиано и ударных. Смелые поиски новых форм и средств выразительности с применением элементов театрализации привели В. Курьяна к созданию оригинальных произведений для цимбал: пьеса «Зязюля», вариации «Перазвоны», «Бывайце здаровы» для дуэта цимбал, Концерт для цимбал с оркестром.

Развитие народно-инструментального исполнительства Беларуси невозможно представить без музыки замечательного композитора *Геннадия Ермоченкова*. Родом из Речицы, «народник» по своему мироощущению, состоявшийся домрист, дирижер, ставший композитором в зрелом возрасте, Г. Ермоченков словно вобрал в себя неповторимую красоту белорусского Полесья, воплотившуюся в ярчайших музыкальных

откровениях (к тому времени Геннадий Александрович был уже доцентом Белорусской государственной академии музыки). Его музыка отличается ярко выраженным национальным (белорусским) колоритом, необыкновенной мелодичностью и лиризмом. Душевной теплотой, мягкой грустью пропитаны такие сочинения, как «Напев», «Жураўліная песня», «Элегия», «Ноктюрн», «Адажио». Произведения «Собор святой Софии», «Поэма», «Вянок Ефрасіні Полацкай» поражают философской глубиной и драматизмом. Некоторые сочинения композитора написаны в легком эстрадном жанре – «Концертная пьеса», «Экзотический танец», либо отражают картины природы и народные игрища – «Край буслоў», «Крыніцы», «На Купалле». Творчество композитора необыкновенно полно и точно отражает глубину и сущность народной духовности.

Таким образом, в народно-инструментальном исполнительстве сформировалось несколько репертуарных направлений:

- оригинальные сочинения и приравненные к ним обработки народных мелодий;
- переложения произведений, заимствованных из других инструментальных жанров (сюда входят сочинения зарубежных, русских, советских композиторов);
- произведения белорусских авторов.

Каждое из этих направлений в определенных инструментальных сферах представлено неравнозначно как в количественном, так и в качественном отношении. В баянном исполнительстве все репертуарные жанры формировались более-менее ровно. У цимбалистов преобладают преимущественно два направления – оригинальный (белорусский) и западноевропейский репертуар. Основу домрово-балалаечного репертуара составляют в основном инструментальные обработки и переложения при явном недостатке оригинальных сочинений и белорусского репертуара.

Именно малочисленность репертуара, отсутствие современных, высокохудожественных, оригинальных произведений стимулировало концертирующих исполнителей к композиторскому творчеству, к созданию ярких, интересных произведений для своего инструмента. Одна из главных репертуарных тенденций в народно-инструментальном искусстве, за-

родившаяся в 70-е гг. XX в., связана с *появлением композиторов в лице самих исполнителей (сочиняющих виртуозов)*. Прекрасное владение инструментом, тонкое знание его специфики, технических и звуковых параметров, секретов артикуляции и приемов игры в сочетании с композиторским дарованием позволили им создать свой неповторимый концертный репертуар, отвечающий прежде всего запросам слушательской аудитории, а не узкого круга специалистов. Эта тенденция пронизывает буквально все виды народно-инструментального искусства. Причем основу творчества исполнителей-композиторов составляет традиционный народно-песенный материал.

Наиболее рельефно данная тенденция проявилась в баянном исполнительстве в творчестве таких музыкантов, как И. Яшкевич, В. Гридин, которые применили совершенно новые методы обработки народных или хорошо знакомых заимствованных мелодий, невероятно расширив фактурные и художественно-технические рамки инструмента. Их композиционно-исполнительское мышление строится на основе звуковой спрессованности музыкальной фактуры, в которой практически отсутствует свободное пространство. Предельное заполнение музыкальной ткани происходит за счет богатейшего обрамления мелодического стержня блестящими, виртуознейшими пассажами. Необычайно сочная, яркая тема оплетается многослойной мелодической вязью, состоящей из вихря звуковых потоков столь сложных, сколь и прекрасных.

Концертные обработки И. Яшкевича (вальс И. Штрауса «Весенние голоса», «Чардаш» В. Монти, «Итальянская полька» С. Рахманинова и др.) и В. Гридина («Праздничный хорвод», «Озорные наигрыши», «Рассыпуха», «Барыня», «Амурские волны», «Цыганская рапсодия», «То не ветер ветку клонит», «Под окном черемуха колышется» и др.) по степени сложности, виртуозности и силе эмоционально-эстетического воздействия сопоставимы лишь с транскрипциями Ф. Листа. Творчество И. Яшкевича, В. Гридина способствовало продвижению баянного исполнительства на десятилетия вперед, потребовав от музыкантов совершенно иной музыкальной культуры, космических скоростей и предельной внутренней организации исполнительского процесса, и оказывало мощное

воздействие на сопредельные виды народно-инструментального искусства.

Данное репертуарное направление нашло продолжение в белорусском баянном исполнительстве. В последнее время белорусскими композиторами написан ряд оригинальных сочинений для баяна (Н. Литвин, В. Грушевский, В. Малых, С. Янкович, В. Корольчук и др.). Среди сочиняющих виртуозов явное лидерство принадлежит известным белорусским баянистам В. Глубоченко, В. Ткачу – авторам оригинального концертного репертуара для баяна. Оба выпускники Белорусской государственной консерватории (однокурсники), удачно совмещающие концертно-исполнительскую деятельность с композиторским творчеством и педагогикой.

Василий Михайлович Глубоченко – кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой культурологии и психолого-педагогических дисциплин Института культуры Беларуси выпустил несколько авторских сборников: «Творы для баяна», «Канцэртныя п’есы для баяна», «Прыемны ўспамін», «Играем вместе», «С баяном по жизни». А в 2003 г. выпустил первый в Беларуси авторский диск для баяна соло с компьютерной аранжировкой «3 першага позірку». Композиторский стиль В. Глубоченко отличается ярко выраженным мелодизмом, эстрадной направленностью, неповторимой легкостью, изяществом французского стиля. Он смело использует латиноамериканские ритмы в своих джазовых композициях. В арсенале композитора концертные пьесы, сюиты, вальсы, танго, обработки народных мелодий («Саўка ды Грышка», «Дедушкин костыль», «Останемся друзьями»), музыка для детей (Детская сюита № 1 и № 2) и др. В. Глубоченко также является автором педагогической системы творческого развития личности музыканта и методики обучения музыкальной импровизации. Кроме того, В. Глубоченко – инициатор внедрения в исполнительскую практику баянистов принципиально нового инструмента (цифрового баяна), открывающего неограниченные возможности для баянистов. Он первый, кто приобрел этот инструмент в 2009 г. и стал на нем играть.

Владимир Михайлович Ткач – заслуженный артист Беларуси, солист Национального академического народного оркестра Республики Беларусь им. И. Жиновича – создатель ряда

оригинальных сочинений для трио баянистов, солирующего баяна и оркестра. Он своего рода продолжатель репертуарных традиций, начатых российским баянистом и композитором В. Гридиным. Своеобразный композиторский почерк В. Ткача заключается в исключительно тонком подборе исходного материала для своих композиций (как у В. Гридина и А. Цыганкова). За основу своих сочинений В. Ткач берет не новые, а хорошо известные мелодии старых песен, выдержанные временем и выверенные слушательским предпочтением не одного поколения знатоков и ценителей музыки: «Рио-Рита», «Besame mucho», «Кумпарсита», «Карело-финская полька», «Выйду на улицу» – вот далеко не полный перечень композиторских интересов В. Ткача. Все эти сочинения по техническим параметрам и степени авторского вмешательства в исходный материал можно смело отнести в разряд транскрипций [199].

Активная исполнительская деятельность В. Ткача побудила его к созданию прекрасных по мелодизму оригинальных сочинений для баяна «Вдохновение», «Вальс-шутка», фокстрот «Бриллиант». Среди оригинальной музыки для оркестра: Серенада, коллаж на тему народной песни «Златые горы», увертюра «Святочные реверанс», Вальс-мазурка, «Музыканты-лицедеи» для соло баяна и флейты с оркестром, Рапсодия на тему мелодии «Очи черные» для баяна с оркестром.

Исполнительская манера В. Ткача отличается высокой культурой, артистизмом и невероятной изобретательностью. Каждое произведение в исполнении музыканта – это мини-спектакль, досконально продуманный и отрежиссированный. Спектакль яркий, зрелищный, особенно когда на сцене композитор, исполнитель и артист в одном лице.

Таким образом, два замечательных исполнителя-баяниста и композитора В. Глубоченко и В. Ткач открыли новое репертуарное направление в баянном искусстве и тем самым вернули баян массовому слушателю. Авторы как бы дополняют друг друга: легкое, изящное в эстрадно-джазовом русле творчество В. Глубоченко и ярко-вдохновенное откровение В. Ткача. Создаваемый ими новый концертный репертуар для баяна уже сейчас, на современном этапе способствует расширению узкоакадемических рамок в баянном искусстве.

Развитие народно-инструментального исполнительства отличается неоднозначностью проявления разного рода тенденций (педагогических, репертуарных, исполнительских), в той или иной мере воздействующих на ход развития определенного вида инструментального искусства. Педагогические и исполнительские тенденции ярче всего проявились в сфере цимбального искусства, тогда как коренные преобразования в домровом исполнительстве связаны с появлением оригинального концертного репертуара. Рассмотрим данный вид искусства как наиболее характерный с точки зрения репертуарных тенденций, способствовавших трансформации народно-инструментального искусства в профессионально-академическую сферу исполнительства.

4.2. Формирование репертуара домристов

На первых этапах своего развития в начале XX в. домра уступала балалайке и баяну по популярности и массовости распространения, что было связано с отсутствием исполнителей-солистов андреевского уровня. Это, в свою очередь, не могло не отразиться на репертуаре, основу которого составляли переложения произведений для других инструментов и простейшие обработки народных мелодий (А. Илюхин, С. Крюковский, Г. Михайлов и др.). Кроме того, исполнительство на домре того времени как в России, так и в Беларуси носило преимущественно ансамблевый характер. В Беларуси этому способствовали такие замечательные музыканты, как В. Самохин, Г. Лобанок, Г. Жихарев, имевшие непосредственное отношение к секстету домр Белорусского радио. В разное время специально для секстета белорусскими композиторами были написаны такие произведения, как Скерцо Н. Аладова, Увертюра Л. Абелиовича, экспромт «Белорусская картинка» Д. Лукаса, сюиты Н. Чуркина, П. Подковырова и др.

Создание Н. Будашкиным Концерта для домры с оркестром открыло новую веху в сольном исполнительстве домристов, а также оказало влияние на творчество таких композиторов, как Г. Камалдинов, П. Куликов, В. Лаптев, В. Хватов, С. Коняев и др. Но если обращение к домре и другим народным инструментам у этих композиторов не являлось ос-

новным и постоянным видом творчества, то композиторская деятельность В. Городовской целиком и полностью посвящена народно-инструментальному искусству, что обусловлено ее непосредственной причастностью к русской народной оркестровой культуре.

В. Городовская большую часть своей жизни проработала в Государственном оркестре им. Осипова исполнительницей на щипковых гуслях. Длительное соприкосновение с профессиональным оркестром, глубокое постижение народно-инструментальных традиций наложило отпечаток на ее творчество, пронизанное народностью, доскональным знанием специфики народных инструментов (не только домры). Среди наиболее известных произведений В. Городовской для домры – Концертное рондо, Фантазия на две русские народные песни, Скерцо, а также обработки русских народных песен «Не одна во поле дороженька», «Чернобровый, черноокий» и др. Оркестровые сочинения В. Городовской пользуются неизменной популярностью у исполнителей и слушателей – «Русский вальс», «Выйду на улицу», «Русская зима». Ею созданы произведения для солирующих инструментов с оркестром, в том числе «Калинка», «Суботея» для балалайки с оркестром. Творчество В. Городовской – это пример грамотного отношения к народным первоисточникам с использованием традиционных методов изложения музыкального материала, тщательно продуманной формы.

Тонкое восприятие запросов времени, все возрастающий интерес к народным инструментам способствовали активизации творческих усилий профессиональных композиторов в создании оригинального репертуара для домры. Существенный вклад в развитие домрового исполнительства внесли композиторы Ю. Шишаков, Б. Кравченко. Четкое представление о нераскрытых потенциальных возможностях инструмента давало простор музыкальной фантазии Ю. Шишакова, создавшего ряд миниатюр, обработок народных мелодий («Как пойду я на быструю речку», «Посею лебеду на берегу») и оригинальных сочинений для домры (Фантазия на русские темы, Русская рапсодия, Фантазия на карельские темы) и др. Наибольшей популярностью пользуются два его концерта для домры с оркестром, написанные с разницей более чем в 20 лет (1951, 1973). В творческих исканиях Ю. Шишаков

стремился к современному мироощущению через призму колористических свойств инструмента, к расширению фактурной и динамической объемности домры за счет широкого использования двухголосного звуковедения, аккордовых построений в самых разнообразных штриховых и нюансовых соотношениях.

Творчество Ю. Шишакова, многообразно представленное практически во всех областях народно-инструментального исполнительства (произведения для балалайки, домры, баяна, включая также балалаечный и баянный концерты, многочисленные оркестровые сочинения), – красноречивый пример творческой последовательности композитора, внесшего свежую струю в народно-инструментальное искусство.

Динамизм художественного мышления, постоянное стремление к внутривидовому обновлению побуждали композиторов к расширению интонационно-выразительной сферы, к поиску свежего музыкально-содержательного решения. Новым шагом на пути развития домрового исполнительства стал Концерт для домры с оркестром Б. Кравченко, написанный в 1964 г. и сразу же завоевавший ведущее место в концертно-исполнительской практике домристов. Заслуга Б. Кравченко состоит в том, что он открыл совершенно необычные интонационно-выразительные средства инструмента, сумев отойти от привычных традиционных форм и принципов разработки музыкального материала. Коренным преобразованиям подвергается мелодическая, ритмическая, ладогармоническая структура музыкального языка, полностью изменяется тематическая и образная направленность. Эмоциональная напряженность, экспрессия музыкально-сюжетной линии, основанные на усложнении всех средств музыкальной выразительности и широком наборе исполнительских приемов, придают произведению необычайно свежий колорит. Его исполнение предъявляло к музыкантам повышенные требования не только в плане «расшифровки» заложенных композитором музыкальных идей, но и в плане передачи, донесения до слушателей авторского замысла. Это невысказано без серьезной, кропотливой работы над исполнительской техникой, оттачиванием, шлифовкой многообразных приемов игры и их соединения в общую цепь образно-логических построений.

Дальнейшее создание оригинального домрового репертуара шло по пути усложнения виртуозно-технических параметров инструмента, смелых поисков в области темпоритма и мелодической лексики, что способствовало адаптивному, вращению домрового исполнительства в общее русло народно-инструментального искусства. Этому в немалой степени содействовал факт появления в 70-х гг. XX в. серии концертов для солирующей домры композиторов П. Барчунова, В. Подгорного, М. Петренко, Ю. Смирнова. Однако при всей оригинальности и новизне эти сочинения не получили столь широкого распространения в музыкально-исполнительской практике домристов (как концерты Н. Будашкина и Б. Кравченко), так как не всегда отвечали принципам исполнительского удобства и высокого художественного содержания.

Что касается белорусского репертуара для домры, то он по-прежнему оставался малочисленным и не оказывал существенного влияния на развитие домрового исполнительства. Обращение белорусских композиторов к домре носило в основном эпизодический характер. Это проявлялось в создании ряда произведений для домры с фортепиано преимущественно малых форм: Вальс, Скерцо, Романс, «Вечное движение» Д. Каминского, «Юмореска» В. Войтика, Рондо для домры с оркестром А. Прохорова, Поэма Н. Литвина, «Сюита в стиле ретро» Э. Тырманд и др. Естественно, что отдельные произведения белорусских композиторов для домры не могли в полной мере удовлетворить репертуарные потребности домристов. Поэтому репертуарную основу белорусских исполнителей на домре составляли в основном произведения русских композиторов и переложения сочинений для других инструментов. Наиболее значительным достижением в данной области является переложение Интродукции рондо-каприччиозо К. Сен-Санса для домры с оркестром, выполненное Г. Жихаревым, которое впервые исполнил Л. Черняк.

Однако, несмотря на появление отдельных солистов, домра в представлении белорусской музыкальной общественности продолжала оставаться преимущественно ансамблевым инструментом. Основным центром средоточения творческих сил в области домрового искусства по-прежнему оставался секстет домр Белорусского радио, который в 60-е гг. XX в. возглавил Л. Смелковский – талантливый музыкант, домрист,

ученик и последователь Г. Жихарева. С именем этого человека связаны коренные изменения как в составе ансамбля, так и в качественном его преобразовании. Понимание запросов времени, бережное отношение к национальным традициям народно-инструментального искусства в оригинальном их преломлении помогли Л. Смелковскому найти смелое решение в обогащении тембрально-колористической палитры ансамбля, соединить, казалось бы, несоединимое – семейство домр, баян и арфу.

Многопрофильность творческих устремлений Л. Смелковского, доскональное знание народного инструментария, безупречный вкус и наличие композиторских способностей – все это нашло отражение в его многочисленных высокохудожественных аранжировках и оригинальных сочинениях. Перу Л. Смелковского принадлежат такие произведения для ансамбля, как увертюра, сюита в 5-и частях (Токкатина, Танец, Вальс, Ноктюрн, Финал), Двадцать четыре прелюдии. В основу создания прелюдий положена идея Хорошо темперированного клавира И. С. Баха. Это первый и пока единственный уникальный опыт в народно-инструментальной музыке с использованием всех 24 тональностей без оглядки на их исполнительское удобство, что свидетельствует не только о трансформации народно-инструментального искусства в академическую плоскость, но прежде всего о трансформации композиторского мышления представителей народно-инструментального искусства. Для секстета домр белорусскими композиторами были написаны такие произведения, как Увертюра Э. Зарицкого, Концертино Г. Вагнера, Интермеццо Д. Каминского, «Маленькая сюита» в 4-х частях и Фантазия Н. Литвина, Увертюра и Концертино О. Чиркуна и др.

В 70-е гг. XX в. начинается процесс восхождения домрового исполнительства к вершинам академизма. Постепенно домровое исполнительство выходит на передовые рубежи в общей структуре народно-инструментального искусства. Это было связано с приходом нового поколения концертирующих солистов: Р. Белова, В. Круглова, Э. Шейкмана, Т. Вольской, М. Мирошниченко, В. Красноярцева (Россия), Л. Смелковского, Г. Осмолвской, Л. Черняка, А. Холщенкова, Н. Марецкого (Беларусь) и др. Среди этой плеяды музыкантов появились исполнители, владеющие основами композиторского

письма, – известные домристы В. Ивко (Донецк), Б. Михеев (Харьков), В. Яковлев, А. Цыганков (Россия) и др. И если произведения украинских исполнителей не получили в Беларуси широкого распространения, то обработки В. Яковлева и А. Цыганкова прочно вошли в отечественный репертуар.

Именно В. Яковлев остросовременным исполнительским чутьем угадал беспрюгшно благодатную многовариантную народно-мелодическую основу своих будущих композиций – Концертные вариации на тему русской народной песни «Ухарь-купец», «Озорные наигрыши», «Мелодии Кубы», «Венецианский карнавал» и др. Сочетание мелодической красоты, музыкально-технической сложности и принципа исполнительского удобства в этих произведениях обеспечили им неувядающую популярность. Своим творчеством В. Яковлев как бы проложил дорогу А. Цыганкову, с именем которого связаны коренные изменения в домровом исполнительстве.

Прекрасный музыкант, блестящий домрист-виртуоз, замечательный композитор и общественный деятель, А. Цыганков является создателем принципиально нового, высокохудожественного концертного репертуара для домры. Творческая активность А. Цыганкова простирается далеко за пределы домрового исполнительства. Он удивительным образом умудряется аккумулировать в своем творчестве все народно-инструментальное искусство. Яркий тому пример – организованный А. Цыганковым Международный конкурс исполнителей на народных инструментах в Череповце. При его непосредственном участии и председательстве состоялись конкурсы, в которых принимали участие и белорусские исполнители, о чем шла речь в предыдущем параграфе данной главы.

Композиторское творчество А. Цыганкова преимущественно базируется на народном материале. С теоретической точки зрения многие его сочинения могут быть определены как обработки, но с практической стороны – это совершенно новая *авторская* музыка. В основу произведений А. Цыганкова положены хорошо знакомые народные темы, подвергающиеся существенному преобразованию в соответствии с требованиями современной музыкальной стилистики, о чем автор рассказывала на страницах периодики [6]. Уже названия этих произведений говорят сами за себя: «Травушка-муравушка», «Светит месяц», «Белолица-круглолица», «Голубка» (на ма-

териале известной кубинской мелодии), «Интродукция и чардаш», «Плясовые наигрыши», «Перевоз Дуня держала», «Старогородская сюита» и др.

В своем творчестве А. Цыганков отходит от традиционных форм письма и привычных методов вариационного развития музыкального материала. Идя от простого к сложному, автор выстраивает свои композиции таким образом, что основной мелодический стержень постепенно от простого одноголосного цитирования переходит к двух-, трехголосию, затем обростает сложным многоголосием, сотканным из разнообразных гаммообразных и фигурационных пассажей, расходящихся по всему регистровому диапазону. Среди такого фактурного наложения от мелодии порой остается едва заметный стержень, либо она слегка просвечивается сквозь плотный слой звукового фейерверка, блестяще украшенного богатейшей штриховой гаммой. Как правило, усложнение, уплотнение фактуры происходят на фоне динамического нарастания, ритмического сгущения и постепенного ускорения темпа, переходящего в сплошной вихревой поток. Полнозвучное, аккордово-«туттийное» закрепление основной музыкальной мысли является логическим завершением многих композиционных построений А. Цыганкова («Интродукция и чардаш», «Голубка» и др.).

Таким образом, принцип развития музыкального материала, при котором основная тема преобразуется почти до неузнаваемости, подвергаясь полному трансформированию в самостоятельный раздел, позволяет отнести так называемые обработки А. Цыганкова, выполненные по мотивам народных мелодий, в разряд транскрипций. А. Цыганков придерживается традиционных принципов построения музыкального материала (постепенного развертывания от «простого к сложному»), что характерно для народной музыки.

Домра для А. Цыганкова – средство и способ самовыражения. Для своих творческих целей он находит совершенно неожиданные фактурные, тембровые, регистрово-динамические краски. Первая серьезная художественная проба обращения к сложнейшему жанру каприса для домры соло принадлежит А. Цыганкову. Пять каприсов представляют собой пять совершенно самостоятельных произведений, содержащих полный набор сложнейших исполнительских приемов,

охватывающих весь мыслимый объем выразительных средств инструмента, подчиненных определенной программе в соответствии с названием (Прелюдия, Эхо, Паганини, Баркарола, Полонез). В этих произведениях домра, аналогично скрипке в каприсах Н. Паганини, представлена как академический инструмент с присущим ей интонационно-стилистическим обликом. Домра А. Цыганкова «научилась» плакать и смеяться, любить и страдать, нежно петь и задорно плясать. Рассмотрим, как это происходит, с помощью каких методов и средств композитор добивается поставленной цели.

Во-первых, А. Цыганков максимально расширяет регистровый диапазон домры. Для него не существует понятий фактического и рабочего диапазона. Блестящие каскады пассажей охватывают все регистры инструмента от самого низкого до самого высокого: «Интродукция и чардаш», «Травушка-муравушка» и др. (приложение В, пример 1). Причем эти пассажи имеют предельную ритмическую спрессованность, что требует виртуозной техники и мгновенной исполнительской реакции. По характеру изложения музыкального материала (охвату диапазона, резких регистровых сопоставлений с чередованиями блестящих пассажей и аккордов), степени сложности и силе эмоционального воздействия эти сочинения А. Цыганкова вплотную приблизились к скрипичным сочинениям П. Сарасате («Цыганские напевы», «Наварра», «Арагонская хота» и др.), что побуждало домристов добиваться скрипичной виртуозности и чистоты звучания, владения самыми разнообразными приемами игры и видами техники (мелкой, аккордовой и т. п.) с использованием всех струн сразу либо мгновенной переброски медиатора с одной группы струн на другую с применением обратного штриха.

Во-вторых, домра у А. Цыганкова перестает быть преимущественно одноголосным инструментом. Ее фактурный объем с точки зрения плотности и массы звучания максимально насыщен. Для А. Цыганкова стала привычной техника игры двойных нот в быстром темпе, тремолирование двойных нот и аккордов, аккордовая техника (приложение В, примеры 4, 7, 11). Характерной особенностью его композиторского письма является широкий регистровый охват мелодической линии, в результате чего образуется сложное многоголосное построение (приложение В, пример 3). Также

характерны использование низкого форшлага в качестве баса (цепляние нижней струны), ведение двухголосия с захватом третьего аккомпанирующего голоса при помощи пиццикато левой рукой (приложение В, пример 1, 4, 10).

В-третьих, благодаря А. Цыганкову происходит значительное обогащение эмоционально-образной сферы в домровом искусстве. Это достигается путем утрирования пунктирно-расчлененной природы звука домры посредством использования многообразных приемов игры. Обогащение звуковой палитры достигается за счет широкого внедрения уже известных приемов, но применявшихся эпизодически (игра за подставкой, глиссандо двойных нот и аккордов) (приложение В, примеры 7, 8, 11), также посредством приемов, заимствованных из других инструментальных сфер (балалаечная дробь, гитарный прием). Широко представлены все виды флажолетов. Впервые в исполнительскую практику домристов А. Цыганковым внедрены такие приемы, как двойные искусственные флажолеты и одновременное сочетание флажолетов и пиццикато левой рукой (приложение В, примеры 6, 10). Невероятная композиторская изобретательность позволяет А. Цыганкову предельно расширить музыкально-образную сферу домрового исполнительства, подчинив этой цели все музыкально-технические находки: извлекать из домры эффект звучания банджо, применять ломаное глиссандо для изображения смеха (приложение В, пример 8), или, согласно исполнительской ремарке, «играть по приглушенным левой рукой струнам, подражая звучанию походного барабана». Последний прием впервые введен гитаристом Н. Кошкиным и заимствован А. Цыганковым для Марша из «Детской сюиты» (приложение В, пример 12).

В-четвертых, многогранность таланта А. Цыганкова привела его к освоению необычных музыкально-жанровых пластов. Он смело вторгается в область эстрадно-джазовой музыки, применяя соответствующие методы композиторского письма (например, полиритмию), тем самым доказывая, что на домре можно исполнять джазовые композиции, наподобие «Джазового экспромта» или пьесы-шутки «Перевоз Дуня держала» (приложение В, пример 9).

Таким образом, А. Цыганков сделал для домры то, что в свое время сделал для скрипки Н. Паганини. Он способство-

вал продвижению домрового исполнительства на десятилетия вперед. Композиторским творчеством и исполнительским мастерством А. Цыганков показал, что посредством современного толкования фольклора возможно успешное развитие исполнительства на народных инструментах.

Произведения А. Цыганкова – образец высокохудожественного музыкального искусства, вобравшего в себя самые лучшие и современные достижения в области инструментальной музыки. На репертуаре, созданном А. Цыганковым, в настоящее время воспитывается и формируется высшая домрово-исполнительская школа, и не только домровая. Сочинения А. Цыганкова играют все «народники». Этот репертуар свободно перетекает из одной инструментальной сферы в другую, подпитывая балалаечный, цимбальный, народно-оркестровый виды исполнительства. Репертуар А. Цыганкова кардинально изменил уровень исполнительского мастерства «народников». Многократно увеличились скоростные параметры исполнительства, повысилась техническая беглость и культура звука музыкантов, расширился спектр тембровых ощущений и музыкально-образных представлений. Репертуар А. Цыганкова предъявляет исполнителям повышенные требования в плане аналитического мышления, широты охвата сложной формообразующей ткани, понимания стиля и освоения артикуляционной выразительности. На произведениях этого композитора шлифуется и оттачивается мастерство нового поколения исполнителей.

Творчество А. Цыганкова оказывает огромное влияние на развитие белорусской домровой школы и народно-инструментального исполнительства в целом. Некоторые белорусские композиторы по примеру А. Цыганкова создали интересные оригинальные произведения для домры в джазовом ключе («На перекрестке» В. Курьяна, триптих «Музыкальные эскизы» и Сюита для двух домр и фортепиано А. Шпенева и др.), тем самым подтвердив перспективность данного репертуарного направления. Есть и первый довольно удачный опыт в области авангардной музыки на примере сочинения белорусского композитора В. Корольчука «Pro et contra in D». Произведение строится по принципу механического, на первый взгляд бессодержательного соединения расходящихся вниз-вверх противоположащих (по разные стороны) ноте ре

звучков. На этой идейно-звуковой основе путем постепенного фактурно-гармонического наслоения образуется оригинальный звуковой какофонический коллаж (приложение В, примеры 13, 14). Произведение В. Корольчука внесло в репертуар домристов свежий, ультрасовременный колорит.

Активная концертная деятельность А. Цыганкова, его интенсивное творческое взаимодействие с белорусскими музыкантами самым плодотворным образом сказываются на исполнительском мастерстве белорусских домристов, среди которых ведущая роль принадлежит Н. Марецкому. В аналитической статье, посвященной творчеству этого музыканта, автор данного исследования подробно рассматривает все направления творческой деятельности Н. Марецкого, его репертуар, музыкально-художественные устремления, особенности исполнительского почерка, содержание концертных программ и степень значимости в общенациональной музыкальной культуре [183].

Нестандартность творческого мышления Н. Марецкого, умение абстрагироваться от народно-инструментального искусства помогают постичь совершенно неизведанные репертуарно-исполнительские горизонты. Он обращается к творчеству А. Мессиана, Ф. Пуленка, К. Дебюсси. Это один из немногих музыкантов, для которого не существует репертуарно-исполнительских преград инструментальной принадлежности, стилевой направленности или технической сложности переложения для домры, касается это клавесинной пьесы «Тростники» Ф. Куперена или Финала фортепианного концерта К. Сен-Санса.

Значительная часть исполнительского творчества Н. Марецкого посвящена мандолине, с которой связан целый пласт новой оригинальной литературы. Для нее писали такие композиторы, как А. Вивальди, И. Гуммель, Д. Хофман, Д. Смартини, Л. Бетховен, ее использовали в своих партитурах В. Моцарт, С. Прокофьев, Дж. Верди. За сравнительно короткое время Н. Марецкий не только прекрасно овладел инструментом, освоив совершенно новый мандолинный репертуар салонной музыки Ф. Риса, Э. Меццакапо, Ж. Фиесты, но и обогатил этот репертуар собственными переложениями, предназначенными как для домры, так и для мандолины. Наиболее значительное из них «Интродукция и рондо-ка-

приччиозо» К. Сен-Санса – произведение, которое никто, кроме Н. Марецкого, не рискнул исполнить на мандолине. Освоение современного мандолинного репертуара связано с именами композиторов Р. Калаче, М. Наказава, Т. Оши, Я. Кувахара и др.

Творческая активность Н. Марецкого позволяет ему быть в гуще событий культурной жизни. Многочисленные контакты и творческое сотрудничество с самыми известными музыкантами ближнего и дальнего зарубежья, обширная география гастрольных маршрутов выливаются в самые смелые культурные проекты. По его инициативе в Минске проводились фестивали мандолинной музыки с привлечением мандолинистов России, Германии, Беларуси, что также стало предметом исследования автора данной работы [188]. Фестивали «Мандолиниссимо», которые ежегодно проходят в Минске с 2009 г. с участием музыкантов Беларуси, Германии, Японии, Франции и других стран, тоже заслуга Н. Марецкого.

Исполнительским мастерством, организаторскими способностями Н. Марецкий способен убедить, заинтересовать, привлечь к сотрудничеству не только своих поклонников и коллег по ремеслу (А. Цыганкова, В. Круглова, Н. Комолятова, супругов М. и Т. Гас из Германии), но и музыкантов с мировым именем, таких как М. Ростропович. Не случайно именно наших белорусских мандолинистов во главе с Н. Марецким именитый дирижер приглашал для участия в его постановке балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», которая проходила в Вильнюсе, Солониках, Каире (1998–2000 гг.). Все это свидетельствует об интегрировании нашего отечественного народно-инструментального исполнительства в систему общекультурных ценностей.

Данному процессу в немалой степени способствовали республиканские и международные конкурсы исполнителей на народных инструментах, о которых шла речь в предыдущей главе, также расширение культурно-творческих контактов. Эти факторы самым благотворным образом воздействовали на творческую инициативу белорусских композиторов, побуждая их к созданию произведений крупной формы для домры. Пальма первенства здесь, несомненно, принадлежит А. Клеванцу – создателю первого белорусского Концерта для домры и камерного ансамбля.

Написанный в остросовременной эстрадной манере трехчастный концерт А. Клеванца (1987) отличается ярким виртуозным блеском, эмоциональной напряженностью, экзотичностью музыкально-интонационных средств выразительности. Автор использует политональные гармонические соотношения, модуляции в тональности IV степени родства. Необычны и ладотональная окрашенность (мажор с пониженными II и VII ступенями), широкое использование ладов народной музыки с наличием разнообразных гармонических изысков, как, например, фригийский лад с расщепленной терцией, дорийская VI ступень (вторая часть концерта). Подобная ладотональная «раскрашенность» весьма характерна для восточнославянской народной песенности. Использование однотерцовых и тритоновых соотношений придают звучанию концерта необычайно терпкий колорит (приложение В, примеры 15, 16, 17).

Примечательно, что этот первый белорусский домровый концерт написан для четырехструнного инструмента, причем автор предусмотрел собственный редакционный вариант для исполнителей-«трехструнников», что естественным образом отражает равноправное функционирование обоих инструментов на территории Беларуси. Домра в понимании композитора предстает как многообразный в музыкально-образном отношении, полнозвучный, многоголосный инструмент, для которого не существует ни технических, ни фактурно-динамических преград. Произведение А. Клеванца весьма неоднозначно в стилистическом плане. Это своеобразный синтез фольклора, эстрады и джаза.

Данное произведение белорусского автора позволяет выявить скрытые интонационно-выразительные и технические средства инструмента, его гибкость и красочность с точки зрения жанровой стилистики. Концерт А. Клеванца занял достойное место в отечественном домрово-инструментальном искусстве.

Спустя несколько лет после создания этого произведения композитор вновь обратился к уже освоенному жанру. Второй домровый концерт А. Клеванца (1991) – одночастный, написан в сонатной форме. Однако, несмотря на одночастное строение, объем произведения и его временные параметры соответствуют обычной трехчастной структуре инструмен-

тальных концертов. В данном произведении композитор также использует политональные обороты, мажоро-минорные гармонические соотношения, тритоновые тональные сопоставления (си бемоль минор и ми мажор), что придает концерту необычайную остроту и свежесть восприятия.

В отличие от развернутых «полнометражных» концертов А. Клеванца Концерт для домры с оркестром Г. Ермоченкова, созданный в 1996 г., более компактный и лаконичный по форме. Это достигается не только за счет сокращения некоторых разделов (связующей партии, репризы в первой части, «усеченного» рефрена в финале), но и благодаря «тезисному» изложению основного материала. В данном произведении, посвященном Г. Осмоловской, в полной мере раскрываются лирическое амплуа композитора, его склонность к философскому раздумью, возвышенной патетике и страстно-эмоциональному развитию музыкального образа. Традиционную трехчастную структуру концерта композитор наполняет современными средствами музыкальной выразительности. Простые трезвучия, секстаккорды, кварто-квинтовые обороты соседствуют с секундовыми, тритоновыми созвучиями, расщепленными интервалами и кластерами. Много внимания уделено партии солирующей домры, которая несет на себе основную эмоционально-смысловую нагрузку. Широко представлены игра двойными нотами, аккордовая техника, пиццикато, одинарные и двойные флажолеты – приемы, существенно расширяющие технические и колористические свойства инструмента. Определенную сложность для исполнения представляет асимметричная, «рваная» ритмика первой части Концерта (5/8, 3/8), вносящая элемент нервозности и внутреннего дискомфорта (приложение В, пример 18). Подробный музыкально-теоретический разбор домровых концертов А. Клеванца и Г. Ермоченкова изложен автором в статье [194].

Анализ произведений крупной формы для домры современных белорусских композиторов позволяет говорить об интеграционных процессах в музыке. Наличие современных ладотональных, гармонических оборотов, формообразующих соединений, жанрово-стилистических особенностей в музыке для народных инструментов приближает ее к музыкальному языку иных видов инструментального исполнительства.

Начав свое формирование значительно позднее, чем аналогичные репертуарные жанры в других инструментальных сферах, жанр белорусского домрового концерта на исходе XX в. занял свое достойное место. Очень разные по своей стилистике и характеру домровые концерты белорусских авторов отличаются сложностью фактуры, гармонического языка, широким спектром образно-драматических проявлений, наконец, художественной значимостью. Их исполнение предполагает идеальную техническую оснащенность музыкантов, наличие высокой исполнительской культуры, аналитического мышления, широту стилистического кругозора. Современный репертуар для домры раскрывает новые интонационно-выразительные грани инструмента, существенно повышая его роль в системе общенациональных культурных ценностей. Таким образом, белорусское домровое исполнительство, пополнившись интересными, оригинальными сочинениями крупной формы, шагнуло в совершенно иную плоскость музыкальной культуры и заняло достойное место в сфере академических видов исполнительства.

Весьма интенсивно этот процесс продолжается также и в России. Репертуар домристов пополнился такими оригинальными произведениями, как Концерт для домры «Доменико Скарлатти» И. Роголева, Концерт для домры Е. Подгайца, концерты Г. Шендерова, А. Кусякова, И. Тамарина, Н. Пейко, В. Еремина и др.

Подводя итог вышесказанному, можно констатировать, что важной вехой в формировании репертуара является начало создания оригинальных произведений крупной формы, специально написанных профессиональными композиторами для народных инструментов: домры, балалайки, цимбал, баяна (инструментальные концерты С. Василенко, Н. Будашкина, Н. Чайкина (Россия), Д. Каминского, Д. Смольского (Беларусь)). Профессионализация народно-инструментального репертуара стимулировала рост исполнительского мастерства и появление нового поколения исполнителей, которые существенно расширили репертуар путем обработки народных мелодий и переложения произведений, заимствованных из других музыкально-репертуарных источников.

Неравномерность формирования репертуара для народных инструментов проявлялась не только во времени, что было связано с массовостью распространения того или иного вида

исполнительства на определенных этапах его становления. О неравномерности репертуарного развития свидетельствует также содержательная его основа для каждого конкретного инструментального жанра. Так, например, оригинальный репертуар белорусских композиторов для народных инструментов в 50–60-е гг. сосредоточивался преимущественно в области цимбального искусства, что было связано с расцветом сольного исполнительства на этом инструменте. Белорусское домрово-балалаечное исполнительство почти целиком основывалось на репертуаре советских композиторов, обработках и переложениях произведений музыкантов и исполнителей соседних народов (в основном русского). Тесная взаимосвязь белорусского домрово-балалаечного исполнительства и русской народно-инструментальной культуры, проявившаяся в репертуаре, имеет под собой естественную геополитическую и социокультурную почву.

Кардинальные изменения в народно-инструментальном исполнительстве связаны с приходом исполнителей, обладающих композиторским даром, в совершенстве владеющих своим инструментом и приемами композиторского письма (И. Яшкевич, В. Гридин, В. Яковлев, А. Цыганков, Л. Смелковский, В. Глубоченко, В. Ткач и др.). Репертуар этих композиторов в основе своей народно-мелодический и связан с совершенно новым способом изложения музыкального материала, что позволяет отнести некоторые произведения выше-названных авторов в разряд транскрипций. Суть композиторских нововведений заключается в существенном изменении темпоритма, фактуры, интонационно-выразительной, образной и жанровой сфер музыки, что способствовало модификации народно-инструментального искусства как такового.

Постепенное восхождение домрового исполнительства к вершинам академизма как в России, так и в Беларуси связано с приходом нового поколения концертирующих солистов, среди которых А. Цыганкову принадлежит главная и решающая роль. Принципиально новый концертный репертуар, созданный А. Цыганковым для домры, в корне изменил характер исполнительства на этом инструменте, способствуя его быстрому вращению в общемузыкальное русло. Репертуар А. Цыганкова потребовал академических критериев измерения качества исполнения, при которых определяющей исполнительского искусства является полная техническая независимость

(техническое совершенство). К академическим параметрам также относится кристально чистый звук без каких-либо технических примесей и скидок на пунктирную расчлененность (медиаторность) звуковой природы домры, глубина и всеохватность музыкально-логического мышления.

Творчество А. Цыганкова, его взаимодействие с белорусскими музыкантами оказывают огромное влияние на развитие белорусской домровой школы и народно-инструментального исполнительства в целом. Яркий пример тому – интенсивная концертно-творческая деятельность белорусских домристов и мандолинистов (Н. Марецкого, Л. Черняка, Я. Волосяка, Е. Ивановой, Н. Корсак и др.), способствующих выходу национальной домровой школы на международную арену.

Количественно-качественный рост отечественного домрового исполнительства, организация конкурсов, расширение творческих взаимосвязей с музыкантами ближнего и дальнего зарубежья стимулировали обращение белорусских композиторов к домре, к поиску новых музыкальных форм, современного музыкального языка, преломленных сквозь призму народно-инструментальной эстетики. Появление первых отечественных домровых концертов композиторов А. Клеванца и Г. Ермоченкова достойно венчает эволюционное развитие белорусского домрового искусства.

Освоение нового концертного репертуара полностью изменило прежние представления о скоростных параметрах в исполнительстве, увеличилась техническая беглость, возросла ритмическая культура музыкантов. Фактурная многослойность музыкального материала способствовала развитию объемности и широты мышления исполнителей, освоению различных видов многоголосия, подголосочной полифонии (включая разнообразные пассажи), аккордовой техники. Расширение музыкально-образной сферы стимулировало поиск современных средств артикуляционной выразительности, освоение новых приемов игры. Стремление композиторов современной формации выйти за пределы общепринятых жанровых представлений в область эстрадной, джазовой и даже авангардной музыки привело к значительному росту исполнительского мастерства. Впервые репертуар «народников» приблизился к лучшим образцам мирового музыкального искусства, что способствовало академизации народно-инструментального исполнительства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Более чем столетний период формирования народно-инструментального исполнительства репродуцирует многовековой опыт развития других инструментально-исполнительских школ (скрипичной, фортепианной) и обуславливается созидательной деятельностью В. Андреева, заимствовавшего у этих школ принципы реконструкции народных инструментов, создания репертуара и организации Великорусского оркестра. Это в свою очередь послужило методологической основой образования национальных инструментально-исполнительских школ в республиках бывшего Советского Союза, в том числе и в Беларуси. Несмотря на относительную завершенность развития и профессионализацию, народно-инструментальное исполнительство тем не менее находится на той стадии, когда его сущность и современное состояние определяются не только композиторским и исполнительским творчеством, но и органо-логическими параметрами каждого инструмента, поскольку процесс музыкально-технической реконструкции народных инструментов еще не завершен и для его продолжения есть основания и резервы.

Тенденции развития народно-инструментального исполнительства Беларуси определяются множеством факторов, а именно:

а) особенностью музыкально-технической реконструкции инструментов, ее сутью, масштабом и эффективностью с точки зрения соответствия социально-эстетическим запросам времени и музыкально-исполнительской целесообразности;

б) наличием устойчивой четырехступенчатой системы музыкального образования, ставшей основой формирования народно-инструментальных исполнительских школ, а также всех видов и форм исполнительства;

в) конкретно-историческими условиями развития и функционирования народных инструментов;

г) степенью его взаимосвязи и интенсивностью взаимодействия с иными видами музыкально-исполнительского искусства и иными субкультурами в условиях национально-культурного и морфологического генезиса;

д) личностным фактором, когда личность реформатора, композитора, исполнителя, педагога, музыкально-общественного

деятеля способна оказать определенное воздействие на процессы, происходящие в культурной жизни общества (В. В. Андреев, Д. А. Захар, И. И. Жинович, Г. И. Жихарев, А. А. Цыганков, Н. Н. Марецкий, Г. А. Ермоченков, Т. П. Сергеенко, Е. П. Гладков, М. А. Леончик, В. Н. Плиговка и др.).

Трансформация народно-инструментального исполнительства, разделение на отдельные самостоятельные виды и переход в более совершенную сферу академического исполнительства стали возможны благодаря:

а) совершенствованию технологии исполнительства, заключающейся в преодолении пунктирно-расчлененного характера звука народных инструментов (струнно-щипковой и струнно-ударной групп), приближению их звучания к вокально-скрипичному и его утрированию, подчеркиванию пунктирно-звуковой расчлененности народных инструментов посредством расширения штриховой палитры и изобретения новых приемов игры;

б) кардинальным изменениям в области репертуара, состоящим в усложнении ладогармонической и ритмической основы музыкального языка, уплотнении многослойной фактуры, расширении жанровой сферы, что преобразило интонационно-стилистический облик народных инструментов.

Суть процесса трансформации народно-инструментального искусства Беларуси в академически совершенные виды исполнительства, соответствующие мировым музыкальным стандартам, определяется интегрированием художественных процессов в области народно-инструментальной музыки и исполнительства в общую структуру музыкально-исполнительского искусства, а также фактором единства субъективных и объективных условий (совершенствование инструментария, исполнительского мастерства, репертуара, достигших уровня развития мирового музыкального искусства).

Научно-теоретическое осмысление тенденций развития народно-инструментального исполнительства Беларуси позволяет выявить возможные пути его дальнейшего совершенствования, заключающиеся в следующем:

а) поиск конструктивных изменений народных инструментов в соответствии с их органологическими параметрами;

б) расширение репертуарно-жанровой сферы, в том числе за счет ориентации на необычные для народно-инструмен-

тального искусства жанры эстрадной, джазовой, авангардной музыки;

в) обращение к нетрадиционным для народно-инструментального исполнительства музыкально-инструментальным источникам путем переложения музыки, написанной для фортепиано, клавесина, гитары, духовых инструментов и др.;

г) возрождение родственных инструментов (гармошки, мандолины, может быть, банджо, бузуки, звончатых гуслей), генезис схожих видов инструментального искусства.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Адкрылася* Першая Усебеларуская алімпіяда рабочай і калгаснай самадзейнасці // *Звезда*. – 1935. – 22 чэрв. – С. 3.
2. *Алексеев, А.* Музыка для русских народных инструментов / А. Алексеев // *История русской советской музыки* : в 2 т. – М., 1956. – Т. 1. – С. 297–308 ; М., 1960. – Т. 2. – С. 490–499.
3. *Американская печать об оркестре В. В. Андреева* // *Музыкальная жизнь*. – 1961. – № 1. – С. 9.
4. *Асафьев, Б.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. Асафьев. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1973. – 144 с.
5. *Асафьев, Б.* Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – Кн. 1-2. – 376 с.
6. *Асмалоўская, Г.* Адухоўленае майстэрства / Г. Асмалоўская, Л. Таірава // *ЛіМ*. – 1987. – 17 крас. – С. 11.
7. *Асмалоўская, Г.* «Домра многае можа выказаць...» : [гутарка з заслуж. артысткай БССР, дацэнтам Беларус. дзярж. кансерваторыі Г. Асмалоўскай / гутарыла Л. Таірава] // *ЛіМ*. – 1986. – 14 лістап. – С. 10–11.
8. *Асмалоўская, Г.* «Мандаліна – значная частка нашага мінулага» : [гутарка з заслуж. артысткай БССР Г. Асмалоўскай / гутарыла Л. Таірава] // *Мастацтва*. – 1994. – № 10. – С. 32–33.
9. *Асмалоўская, Г.* Рэпрэсіраваная мандаліна // *Культура*. – 1993. – 5 крас. – С. 7.
10. *Асмалоўская, Г.* Мандаліннае выканальніцтва на Беларусі. Традыцыі і іх адраджэнне / Г. Асмалоўская // *Пытанні культуры і мастацтва Беларусі*. – Мінск : Выш. шк., 1994. – Вып. 13. – С. 28–34.
11. *Ауэрбах, Л.* Виртуоз звонкострунных цимбал / Л. Ауэрбах // *Советская музыка*. – 1975. – № 3. – С. 69–71.
12. *Ауэрбах, Л.* Музыка для цимбал / Л. Ауэрбах // *Музыкальная культура Белорусской ССР*. – М., 1977. – С. 129–149.
13. *Бабич, Т. Н.* Эволюция мандолинного искусства: опыт теоретической реконструкции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Бабич Т. Н. ; Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2006. – 20 с.

14. Баранникова, С. Первый республиканский [конкурс артистов эстрады] / С. Баранникова // Знамя юности. – 1974. – 23 апр. – С. 4.

15. Баренбойм, Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство : статьи и очерки / Л. А. Баренбойм. – Л. : Музыка, 1974. – 336 с.

16. Басурманов, А. Справочник баяниста / А. Басурманов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Сов. композитор, 1987. – 424 с.

17. Беларускі дзяржаўны ансамбль народных інструментаў : буклет. – Мінск : [б. в.], 1931. – 16 с.

18. Беларуская народна-інструментальная музычная культура : праграма курса для ун-та культуры па спецыяльнасці Г.12.03.00. Народная творчасць (спецыялізацыя Г.12.03.02. Інструментальная музыка – народная) / склад. Н. П. Яканюк. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1997. – 78 с.

19. Белик, П. Оркестровое письмо в музыке для оркестра народных инструментов как элемент стилевой системы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / П. Белик ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1990. – 24 с.

20. Белик, П. И балалайка, и курай / П. Белик // Музыкальная жизнь. – 1993. – № 5. – С. 10.

21. Белорусская ордена Дружбы народов государственная консерватория им. А. В. Луначарского : очерки истории / под ред. Г. Глущенко ; сост.: С. Нисневич, Г. Глущенко, В. Рахленко и др. – Минск : Выш. шк., 1984. – 128 с. : ил.

22. Берасце́нь, С. Агонь души і сэрца жар... : [аб заключным канцэрце лаўрэатаў I Усесаюзнага фестывалю самадзейнай мастацкай творчасці] / С. Берасце́нь // ЛіМ. – 1977. – 1 крас. – С. 14.

23. Благовещенский, И. П. К истории белорусской народной инструментальной музыки / И. П. Благовещенский // Некоторые вопросы музыкального искусства : (Педагогика. Эстетика. Фольклор). – Минск : Наука і тэхніка, 1965. – С. 103–143.

24. Богатырев, А. Белорусский народный оркестр / А. Богатырев, С. Нисневич // Советская музыка. – 1949. – № 9. – С. 65–68.

25. Бодина, Е. Творческая природа музыкального исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 /

Е. Бодина ; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1976. – 29 с.

26. *Борисов, С.* Структура оркестра русских народных инструментов и тенденции его развития : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / С. Борисов ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1982. – 26 с.

27. *Британов, Г.* Русские народные инструменты в советской музыкальной культуре : (Историко-социологический анализ) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Г. Британов ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1978. – 17 с.

28. *Бужор, М.* У кожнага чалавека свая музыка... / М. Бужор // ЛіМ. – 2005. – 29 ліп. – С. 11.

29. *Варатнікоў, В.* Школа і музыка / В. Варатнікоў // ЛіМ. – 1957. – 17 крас. – С. 2.

30. *Вертков, К.* Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР / К. Вертков // Проблемы музыкального фольклора народов СССР : ст. и материалы. – М. : Музыка, 1973. – С. 262–274.

31. *Вертков, К.* Русские народные музыкальные инструменты / К. Вертков. – Л. : Музыка, 1975. – 280 с.

32. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства* / отв. ред. А. А. Николаев. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 4. – 372 с. : ил., нот.

33. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства* / отв. ред. А. А. Николаев. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 5. – 355 с. : ил., нот.

34. *Второй Всероссийский конкурс исполнителей на народных инструментах и народной песни* (Ленинград, 4–21 окт. 1979 г. : [программа конкурса]. – Л., 1979. – 260 с.

35. *Второй Международный конкурс исполнителей на народных инструментах им. И. Жиновича* (Минск, 3–9 апр. 2007 г.) : [программа конкурса]. – Минск, 2007. – 40 с.

36. [Вучні музычнай школы калгаса «Савецкая Беларусь» Камянецкага раёна / фота М. Амельчанкі] // ЛіМ. – 1976. – 9 крас. – С. 1.

37. *Вывучэнне дырыжорска-педагагічнага рэпертуару* : праграма курса для студэнтаў кафедры народна-інструментальнай творчасці / распрац. Л. С. Таірава. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1997. – 12 с.

38. *Ганчарык, Л.* Захопленыя гітарай... / Л. Ганчарык // Мастацтва Беларусі. – 1992. – № 8. – С.14–17.
39. *Гинзбург, Л.* О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства / Л. Гинзбург // Эстетические очерки : сб. ст. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 2. – С. 149–190.
40. *Гинзбург, Л.* О музыкальном исполнительстве / Л. Гинзбург. – М. : Знание, 1972. – 40 с.
41. *Гладков, Е. П.* Совершенствование приемов звукоизвлечения и артикуляции при игре на белорусских цимбалах / Е. П. Гладков ; М-во культуры БССР, Респ. методический кабинет, Белорус. гос. консерватория им. А. В. Луначарского. – Минск : Выш. шк., 1976. – 40 с. : ил., нот.
42. *Гладков, Е. П.* Школа игры на цимбалах / Е. П. Гладков. – Минск : Беларусь, 1983. – 128 с. : нот.
43. *Грум-Гржимайло, Т.* Братья Контские и полемика о музыкально-исполнительских стилях / Т. Грум-Гржимайло // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 4. – С. 22–45.
44. *Гуренко, Е. Г.* Проблемы художественной интерпретации : (Философский анализ) / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
45. *Гуренко, Е. Г.* Исполнительское искусство: методологические проблемы / Е. Г. Гуренко ; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 1985. – 88 с.
46. *Декада белорусского искусства и литературы в Москве, 11–21 февраля 1955 г.* : сб. материалов / сост.: А. Кучар, В. Стельмах. – Минск : Госиздат БССР, 1955. – 404 с. : ил.
47. *Денисов, М.* Упорядочить концертную деятельность в республике : [письмо в редакцию] / М. Денисов, И. Жинович // Советская Белоруссия. – 1949. – 27 марта. – С. 2.
48. *Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика* : сб. ст. / ред.-сост. Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – 631 с. : ил., нот.
49. *Дубкова, Т.А.* Цымбалы / Т. А. Дубкова // Польша. – 1970. – № 12. – С. 204–214.
50. *Другі дзень алімпіяды мастацкай самадзейнасці* // Звязда. – 1935. – 23 чэрв. – С. 4.
51. *II Рэспубліканскі конкурс выканаўцаў на народных інструментах імя І. Жыновіча* : [праграма конкурсу]. – Мінск, 1991. – 116 с.

52. *Ермоченков, Г. А.* Новые тенденции в современной музыке для оркестра белорусских народных инструментов / Г. А. Ермоченков // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Минск : Выш. шк, 1986. – Вып. 5. – С. 56–60.

53. *Жинович, И.* Государственный белорусский народный оркестр / И. Жинович. – Минск : Госиздат БССР, 1958. – 47 с.

54. *Жинович, И.* Школа игры на цимбалах / И. Жинович. – 2-е изд. – Минск : Беларусь, 1974. – 111 с. : нот.

55. *Жинович, И.* Оркестр цимбалистов / И. Жинович. – Минск : Беларусь, 1968. – 35 с. : ил.

56. *Жинович, И.* Белорусские цимбалы / И. Жинович // Научно-методические записки Белорус. гос. консерватории. – Минск : Изд-во БГУ им. В. И. Ленина, 1958. – Вып. 1. – С. 43–68.

57. *Жинович, И.* Белорусские оркестры : [о развитии самодеятельного искусства] / И. Жинович // Художественная самодеятельность. – 1963. – № 4. – С. 14–16.

58. *Журавлев, Д.* Союз композиторов БССР : краткий библиогр. справочник / Д. Журавлев. – Минск : Беларусь, 1978. – 304 с. : ил.

59. *Жыновіч, І.* Цымбалы (цымбалы як беларускі народны інструмент) / І. Жыновіч // ЛіМ. – 1946. – 13 крас. – С. 4.

60. *Жыновіч, І.* Творчыя вынікі рэпубліканскага агляду мастацкай самадзейнасці / І. Жыновіч // ЛіМ. – 1949. – 15 студз. – С. 3.

61. *Жыновіч, І.* Аб музычных кадрах / І. Жыновіч // ЛіМ. – 1951. – 13 студз. – С. 2.

62. *Жыновіч, І.* Аб народных інструментах / І. Жыновіч // ЛіМ. – 1952. – 26 ліп. – С. 2.

63. *Жыновіч, І.* Больш увагі музычным калектывам : (абмяркоўваем вынікі агляду мастацкай самадзейнасці) / І. Жыновіч // ЛіМ. – 1960. – 9 сак. – С. 3.

64. *Жыновіч, І.* Звіняць цымбалы / І. Жыновіч // ЛіМ. – 1962. – 6 ліп. – С. 4.

65. *Жыновіч* ва ўспамінах сучаснікаў : зб. нарысаў / склад. М. Р. Солапаў ; М-ва культуры Рэспублікі Беларусь, Беларус. дзярж. акадэмія музыкі. – Мінск, 1997. – 56 с. : іл.

66. *Заклучительный вечер* : [1-й Всебелорусской олимпиады самодеятельного искусства] // Рабочий (Сов. Белоруссия). – 1935. – 27 июня. – С. 3.

67. *Здобнов, Р.* Исполнительство – род художественного творчества / Р. Здобнов // Эстетические очерки : сб. ст. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 2. – С. 98–148.

68. *Илюхин, А. С.* Материалы к курсу истории исполнительства на русских народных инструментах / А. С. Илюхин. – М. : Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1969. – Вып. 1. – 60 с. : ил.

69. *Илюхин, А. С.* Методический материал к курсу истории исполнительства на русских народных музыкальных инструментах / А. С. Илюхин. – М. : Гос. муз. пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1971. – Вып. 2. – 90 с. : ил., нот.

70. *Имханицкий, М.* Новые тенденции в современной музыке для русских народных инструментов : учеб. пособие по курсу «История исполнительства на русских народных инструментах» / М. Имханицкий. – М. : МГПИ им. Гнесиных, 1981. – 80 с.

71. *Имханицкий, М.* Новое в музыке для народных инструментов / М. Имханицкий // Музыкальная жизнь. – 1983. – № 7. – С. 8.

72. *Имханицкий, М.* Творчество Юрия Шишакова / М. Имханицкий ; общ. ред. А. Медведева. – М. : Сов. композитор, 1976. – 93 с. : ил.

73. *Имханицкий, М.* Музыка для оркестра русских народных инструментов на современном этапе (60–70-е годы) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / М. Имханицкий ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1977. – 15 с.

74. *Имханицкий, М.* У истоков русской народной оркестровой культуры / М. Имханицкий. – М. : Музыка, 1987. – 190 с. : нот., ил.

75. *Имханицкий, М.* Становление струнно-щипковых народных инструментов в России : учеб. пособие для музыкальных вузов и училищ / М. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – 370 с.

76. *Ініч, І.* Наша музична зміна : аб Республіканським конкурсе вучняў ДМШ / І. Ініч // ЛіМ. – 1977. – 15 крас. – С. 3.

77. *Исполнительское искусство зарубежных стран* / сост. Г. Я. Эйдельман. – М. : Музыка, 1962. – Вып. 1. – 176 с. : нот.

78. *Исполнительское искусство зарубежных стран* / сост. Г. Я. Эйдельман. – М. : Музыка, 1965. – Вып. 2. – 192 с. : ил., нот.

79. *Исполнительское искусство зарубежных стран* / сост. Г. Я. Эйдельман. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 3. – 227 с. : ил., нот.
80. *Исполнительское искусство зарубежных стран* / сост. Я. И. Мильштейн. – М. : Музыка, 1981. – Вып. 9. – 248 с. : ил., нот.
81. *История белорусской музыки : учеб. пособие* / Белорус. гос. консерватория им. А. В. Луначарского ; общ. ред. Г. С. Глущенко. – М. : Музыка, 1976. – 247 с.
82. *Каган, М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств* / М. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – Ч. 1–3. – 440 с.
83. *Казаков, Ю. Мой баян* / Ю. Казаков // Музыкальная жизнь. – 1958. – № 6. – С. 23.
84. *Каландзёнак, А. Да новых вышынь : аб V Усесаюзным конкурсе артыстаў эстрады* / А. Каландзёнак // ЛіМ. – 1976. – 23 студз. – С.12–13.
85. *Капустин, Ю. Массовые средства распространения музыки и некоторые проблемы современного исполнительства* / Ю. Капустин // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л. : Музыка, 1969. – Вып. 9. – С. 3–17.
86. *Капустин, Ю. Исполнитель – грамзапись – слушатель* / Ю. Капустин // Советская музыка. – 1970. – № 2. – С. 65–69.
87. *Капустин, Ю. Музыкант-исполнитель и публика. Социологические проблемы современной концертной жизни* / Ю. Капустин. – Л. : Музыка, 1985. – 160 с.
88. *Киквадзе, С. Вокальное исполнительство как процесс : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02* / С. Кивадзе ; Грузин. гос. театральный ин-т им. Шота Руставели. – Тбилиси, 1987. – 24 с.
89. *Коган, Г. М. Избранные статьи* / Г. М. Коган. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 2. – 266 с. : ил.
90. *Конанаў, С. Самадзейнасці – добры рэпертуар!* / С. Конанаў // ЛіМ. – 1957. – 19 чэрв. – С. 2.
91. *Корыхалова, Н. Музыкальное произведение и «способ его существования» : к критике некоторых зарубежных теорий* / Н. Корыхалова // Советская музыка. – 1971. – № 7. – С. 60–65.
92. *Корыхалова, Н. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и ее разработка в зарубежной литературе* / Н. Корыхалова // Музыкальное исполнительство : сб. ст. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 7. – С. 47–92.

93. *Корыхалова, Н.* Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.

94. *Кочнев, Ю.* Музыкальное произведение и интерпретация / Ю. Кочнев // Советская музыка. – 1969. – № 12. – С. 56–60.

95. *Крастинь, В.* Традиции и новаторство в исполнительском искусстве / В. Крастинь // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 5. – С. 65–84.

96. *Круглов, В.* Домре – больше внимания / В. Круглов // Советская музыка. – 1985. – № 2. – С. 62–63.

97. *Кубок Севера.* I Международный конкурс исполнителей на народных инструментах (Череповец, 25–31 октября 1992 г.) : [программа конкурса]. – Череповец, 1992. – 231 с.

98. *Кубок Севера.* III Международный конкурс исполнителей на народных инструментах (Череповец, 20–31 октября 1997 г.) : [программа конкурса]. – Череповец, 1997. – 182 с.

99. *Кубок Севера.* IV Международный конкурс исполнителей на народных инструментах (Череповец, 10–21 апреля 2000 г.) : [программа конкурса]. – Череповец, 2000. – 230 с.

100. *Кубок Севера.* V Международный конкурс исполнителей на народных инструментах (Череповец, 11–22 апреля 2004 г.) : [программа конкурса]. – Череповец, 2004. – 176 с.

101. *Кубок Севера.* VI Международный конкурс исполнителей на народных инструментах (Череповец, 10–21 апреля 2006 г.) : [программа конкурса]. – Череповец, 2006. – 176 с.

102. *Кульпін, В.* Да вытокаў : фальклор у самадзейнай творчасці / В. Кульпін, Л. Таірава // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 12. – С. 72–73.

103. *Лаўрэаты названы, свята працягваецца* : [інфармацыя БЕЛТА аб выніках Усесаюзнага фестывалю самадзейнай мастацкай творчасці, 1975–77 гг.] // ЛіМ. – 1977. – 11 сак. – С. 2.

104. *Лукас, Д.* Концерт Государственного народного оркестра / Д. Лукас // Советская Белоруссия. – 1948. – 5 ноября. – С. 3.

105. *Мазанік, В. У.* Аркестравае выканальніцкае мастацтва Беларусі / В. У. Мазанік. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2006. – 160 с.

106. *Максимов, Е. И.* Традиции и новаторство : (К разговору о составе русского народного оркестра) / Е. И. Максимов // Культпросветработа. – М., 1981. – № 11. – С. 37–39.

107. *Максимов, Е. И.* Оркестры и ансамбли русских народных инструментов : (исторические очерки) / Е. И. Максимов. – М. : Сов. композитор, 1983. – 152 с. : ил.

108. *Максимов, Е. И.* Российские музыканты-самородки факты, документы, воспоминания / Е. И. Максимов. – М. : Сов. композитор, 1987. – 200 с. : ил.

109. *Марцелев, С. В.* К духовному расцвету. Исторический опыт развития белорусской советской культуры / С. В. Марцелев. – Минск : Беларусь, 1974. – 408 с.

110. *Марцелев, С. В.* Художественная культура Белоруссии на современном этапе / С. В. Марцелев. – Минск : Беларусь, 1978. – 208 с. : ил.

111. *Масленікава, В. П.* Музычная адукацыя ў Беларусі / В. П. Масленікава ; АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэд. Б. С. Смольскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 112 с. : іл.

112. *Мациевский, И.* Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки / И. Мациевский // Традиционное и современное народное музыкальное творчество : сб. трудов. – М. : Гос. муз.-пед ин-т им. Гнесиных. – М., 1976. – С. 55–56.

113. *Мациевский, И.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования: к насущным проблемам этноинструментоведения / И. Мациевский // Актуальные проблемы современной фольклористики : сб. ст. и материалов / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л. : Музыка, 1980. – С. 143–170.

114. *Мациевский, И.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки / И. Мациевский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и материалов : в 2 ч. – М. : Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 6–38.

115. *Мдзівані, Т. Г.* Кампазітары Беларусі / Т. Г. Мдзівані, Р. І. Сергіенка. – Мінск : Беларусь, 1997. – 400 с. : іл.

116. *Медушевский, В.* Какая наука нужна музыкальной культуре / В. Медушевский // Советская музыка. – 1977. – № 12. – С. 78–84.

117. *Мильштейн, Я.И.* Вопросы теории и истории исполнительства : сб. статей / Я.И. Мильштейн. – М. : Сов. композитор, 1983. – 286 с.

118. *Мицуль, М. Н.* Проблема формирования национального репертуара цимбалиста / М. Н. Мицуль // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Минск : Выш. шк., 1985. – Вып. 4. – С. 55–59.

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

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

121. *Морозов, М.* Белорусская культура перед судом Москвы / М. Морозов // Звезда. – 1923. – 4 окт. – С. 2.

122. *Музыкальные инструменты мира* : иллюстрированная энцикл. / пер. с англ. Т. В. Лихач. – Минск : Попурри, 2001. – 320 с.

123. *Музыкальное исполнительство* : сб. ст. / сост. Г. Я. Эйдельман. – М. : Музыка, 1970. – Вып. 6. – 303 с.

124. *Музыкальное исполнительство* : сб. ст. / редкол.: Г. Я. Эйдельман и др. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 7. – 348 с.

125. *Музыкальное исполнительство* : сб. ст. / редкол.: А. А. Николаев (отв. ред.) [и др.]. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 8. – 240 с.

126. *Музыкальное исполнительство* : сб. ст. / сост. и общ. ред.: В. Ю. Григорьев, Н. П. Корыхалова, В. А. Натансон. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 9. – 198 с.

127. *Музыкальное исполнительство* : сб. ст. / сост.: В. Ю. Григорьев, В. А. Натансон. – М. : Музыка, 1979. – Вып. 10. – 329 с.

128. *Музыкальное исполнительство и современность* : сб. ст. / сост. М. А. Смирнов. – М. : Музыка, 1988. – Вып. 1. – 319 с.

129. *Музыкальная культура Белорусской ССР* : сб. статей / Союз композиторов БССР ; [сост. Т. А. Щербакова]. – М. : Музыка, 1977. – 253 с. : ил.

130. [На Першай усебеларускай алімпіядзе рабоча-калгаснай самадзейнасці : на здымку – агітбрыгада хойніцкай МТС. Джаз] // Звезда. – 1935. – 26 чэрв. – С. 3.

131. *Назина, И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые / И. Д. Назина. – Минск : Навука і тэхніка, 1979. – 144 с. : ил., нот.
132. *Назина, И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные / И. Д. Назина. – Минск : Навука і тэхніка, 1982. – 120 с. : ил.
133. *Назіна, І. Д.* Беларускія народныя музычныя інструменты / І. Д. Назіна. – Мінск : Беларусь, 1997. – 239 с. : іл.
134. *Народно-инструментальная культура Беларуси: учеб.-метод. пособие / Минск. ин-т культуры ; авт.: Г. С. Мишуров, Н. П. Яконюк* – Минск, 1991. – 67 с.
135. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса.* – М. : Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – 264 с.
136. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса.* – М. : Сов. композитор, 1988. – Ч. 2. – 328 с.
137. *Насценка, З.* Іосіф Жыновіч: старонкі жыцця / З. Насценка. – Мінск : Беларусь, 1969. – 72 с. : іл.
138. *Насценка, З.* Цымбалы / З. Насценка // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1975. – № 4. – С. 50–52.
139. *Невмержицкий, П.* Какая песня без баяна? / П. Невмержицкий // 7 дней. – 2010. – 2 сент. – С. 29.
140. *Николаев, А.* Еще раз о семиотике и множественности исполнительского образа / А. Николаев // Музыкальное исполнительство : сб. ст. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 8. – С. 3–19.
141. *Нісневіч, І.* Народны артыст : да 50-годдзя І. Жыновіча / І. Нісневіч // ЛіМ. – 1957. – 11 мая. – С. 2.
142. *О мерах по улучшению музыкального образования и воспитания молодежи : [о направлениях работы по выполнению соотв. постановления ЦК КП Белоруссии]* // Коммунист Белоруссии. – 1957. – № 7. – С. 84–86.
143. *Орлов, Г.* Художественная культура и технический прогресс / Г. Орлов // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л. : Музыка, 1969. – Вып. 9. – С. 18–40.
144. *Островский, А.* Творческая задача исполнителя / А. Островский // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 4. – С. 3–21.

145. *Первый* Международный конкурс исполнителей на народных инструментах им. И. Жиновича (Минск, 14–21 ноября 2002 г.) : [программа конкурса]. – Минск, 2002. – 44 с.

146. *I Рэспубліканскі* конкурс музыкантаў-выканаўцаў імя І. Жыновіча : [праграма конкурсу]. – Мінск : Польша, 1987. – 40 с.

147. *Пересада, А.* Virtuoz балалайки : к 100-летию со дня рождения Б. С. Трояновского / А. Пересада // Музыкальная жизнь. – 1983. – № 8. – С. 15–16.

148. *Пересада, А.* Справочник балалаечника / А. Пересада ; ред. О. Глухов. – М. : Сов. композитор, 1977. – 224 с. : ил.

149. *Пересада, А.* Справочник домриста / А. Пересада. – Краснодар : Краснодар. кн. изд-во, 1993. – 397 с.

150. *Пересада, А.* Оркестры русских народных инструментов : справочник / А. Пересада ; общ. ред. Е. И. Максимова. – М. : Сов. композитор, 1985. – 296 с. : ил.

151. *Польшина, А.* Оркестр русских народных инструментов на рубеже XIX–XX веков : лекция для муз. вузов / А. Польшина. – М. : ГМПИ, 1977. – 35 с.

152. *Польшина, А.* Формирование оркестра русских народных инструментов в творчестве композиторов XX века : лекция для муз. вузов / А. Польшина. – М. : ГМПИ, 1979. – 64 с.

153. *Прашко, М.* Удасканалваць майстэрства : [выступленне музычных калектываў з Гомельскай вобласці на трэцім туры I Усесаюзнага фестывалю] / М. Прашко // ЛіМ. – 1977. – 4 лют. – С. 9.

154. *Преображенский, Г. Н.* Пути развития исполнительства на русских народных инструментах в Ленинграде в 1917–1941 гг. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Г. Н. Преображенский ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1983. – 26 с.

155. *Прывалаў, М.* Народныя музычныя інструменты Беларусі / М. Прывалаў ; Ін-т беларускай культуры. – Мінск, 1928. – 39 с.

156. *Радостное* искусство трудящихся масс : [Всебелорусская олимпиада рабоче-колхозной художественной самодеятельности] // Рабочий (Сов. Белоруссия). – 1935. – 22 июня. – С. 4.

157. Ракава, А. Таленавітыя спевакі і танцоры : [аб заключ. канцэрце лаўрэатаў Усебеларускага фестывалю моладзі] / А. Ракава // ЛіМ. – 1957. – 18 мая. – С. 4.

158. Ракова, Е. Государственный народный оркестр БССР имени И.И. Жиновича / Е. Ракова. – Минск : Беларусь, 1978. – 39 с. : ил.

159. Ракава, А. Ці хопіць энтузіязму ў лаўрэатаў? : [пра тры баяністаў: В. Пісарчык, Г. Мандрус, Т. Брагінец] / А. Ракава // ЛіМ. – 1992. – 21 студз. – С.10.

160. Ракова, Е. Сорокалетие оркестра : [о Гос. народном оркестре БССР] / А. Ракава // Музыкальная жизнь. – 1971. – № 4. – С. 9–10.

161. Раппопорт, С. О вариантной множественности исполнительства / С. Раппопорт // Музыкальное исполнительство : сб. ст. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 7. – С. 3–46.

162. Раппопорт, С. Природа искусства и специфика музыки / С. Раппопорт // Эстетические очерки. Избранное : сб. ст. / Моск. гос. консерватория ; сост. И. А. Константинов, С. Х. Раппопорт. – М. : Музыка, 1980. – С. 63–102.

163. Ратгауз, С. Смотр талантов начался : [1-я Всебелорусская олимпиада самодеятельного искусства] / С. Ратгауз // Рабочий (Сов. Белоруссия). – 1935. – 23 июня. – С. 3.

164. Рутштейн. Некоторые итоги минской олимпиады : [1-я Всебелорусская олимпиада самодеятельного искусства] / Рутштейн // Рабочий (Сов. Белоруссия). – 1935. – 23 июня. – С. 3.

165. Рэспубліканскі фестываль памяці Георгія Жыхарава (Мінск, 14–19 лістап. 1995 г.) : [праграма фестывалю]. – Мінск, 1995. – 8 с.

166. Скребков, С. Композитор и исполнитель / С. Скребков // Избранные статьи / С. Скребков. – М., 1980. – С. 9–16.

167. Скоробагатчанка, А. В. Народная інструментальная культура Беларускага Паазер'я / А. В. Скоробагатчанка ; М-ва культуры Рэспублікі Беларусь, Беларус. ун-т культуры. – Мінск : Беларус. навука, 1997. – 471 с. : іл., нот.

168. Скоробагатченко, А. В. Профессиональная народно-инструментальная ансамблевая культура Западного Поозерья. (К проблеме звукоидеала в традиции белорусов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. В. Скоробагатченко ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 1995. – 18 с.

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

170. *Садовский, Е.* Расцвет самодеятельного искусства : [второй день Всебелорусской олимпиады самодеятельного искусства] / Е. Садовский // Рабочий (Сов. Белоруссия). – 1935. – 24 июня. – С. 3.

171. *Салаўёва, Т.* Крыніцы натхнення / Т. Салаўёва // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 6. – С. 28–30.

172. *Солапаў, М.* Працяг жыцця ў памяці людзей (Да 80-годдзя Г. Жыхарава) / М. Солапаў // Голас Радзімы. – 1995. – 14 снеж. – С. 7.

173. *Солапаў, М.* Чаго плакала жалейка... : [аб праблемах самадзейных аркестравых калектываў Беларусі] / М. Солапаў // ЛіМ. – 1977. – 17 чэрв. – С. 9.

174. *Солопов, М.* Жемчужина белорусского народно-инструментального искусства (камерно-инструментальный ансамбль Белорусского телевидения и радио) / М. Солопов // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Минск : Выш. шк., 1991. – Вып. 10. – С. 61–67.

175. *Солапаў, М.* Жамчужына беларускага народна-інструментальнага мастацтва (Творчы партрэт камерна-інструментальнага ансамбля тэлебачання і радыёвяшчання Рэспублікі Беларусь (60–70-я гг.) / М. Солапаў // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі. – Мінск : Выш. шк., 1993. – Вып. 12. – С. 17–26.

176. *Сохор, А. Н.* Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор // Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М. : Сов. композитор, 1975. – 203 с.

177. *Справаздача з навукова-практычнай канферэнцыі па выніках I Фестывалю самадзейнай мастацкай творчасці працоўных у Беларусі* / М. Маслаў [і інш.] // ЛіМ. – 1977. – 27 мая. – С. 8–9.

178. *Старикова, В. В.* Звукозаписи музыкального искусства Беларуси как источник изучения композиторского и исполнительского творчества : автореф. дис. ... канд. искусствovedения : 17.00.09 / В. В. Старикова ; Беларус. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2011. – 24 с.

179. *Степанцевич, К.* Новые тенденции в развитии белорусского музыкального искусства : (конец 50-х – первая пол. 70-х годов) / К. Степанцевич. – Минск : Выш. шк., 1981. – 68 с.

180. *Таірава, Л.* ...І няма пераможаных : [па выніках I Рэспубліканскага конкурсу імя І. Жыновіча] / Л. Таірава // ЛіМ. – 1988. – 22 студз. – С. 10–11.

181. *Таірава, Л.* Адказы не на ўсе пытанні : [па выніках II Рэспубліканскага конкурсу імя І. Жыновіча] / Л. Таірава // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 7. – С. 12–16.

182. *Таірава, Л.* Домравае выканальніцтва ў Беларусі і перспектывы яго развіцця / Л. Таірава // Зборнік тэзісаў дакладаў на навук.-метад. канф. / Мінск. ін-т культуры. – Мінск, 1993. – С. 40–42.

183. *Таірава, Л.* Перамога непрыстыжнай домры / Л. Таірава // Мастацтва. – 1993. – № 7. – С. 24–26.

184. *Таірава, Л.* Мандаліна праз стагоддзі... / Л. Таірава // Мастацтва. – 1994. – № 10. – С. 28–31.

185. *Таірава, Л.* Сучаснае становішча народна-інструментальнага выканальніцтва ў Беларусі / Л. Таірава // Актуальныя праблемы і навуковыя пошукі ў галіне культуры і мастацтва : тэз. дакл. на навук.-творчай канф. (19–20 кастр. 1994 г.) / Беларус. ун-т культуры. – Мінск, 1994. – С. 37.

186. *Таірава, Л.* «Прыйшоў час для свабоднай творчасці...» / Л. Таірава // Мастацтва. – 1995. – № 5. – С. 15–17.

187. *Таірава, Л.* Свята памяці : [нататкі з рэспубліканскага фестывалю народна-інструментальнага выканальніцтва, прысвечанага Г. Жыхараву] / Л. Таірава // Мастацтва. – 1996. – № 3. – С. 16–18 ; 1996. – № 4. – С. 4–6.

188. *Таірава, Л.* Мандаліны цудоўныя гукі / Л. Таірава // Мастацтва. – 1996. – № 8. – С. 54–56.

189. *Таірова, Л. С.* Тенденции развития народно-инструментального исполнительства Беларуси XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Л.С. Таирова ; Белорус. ун-т культуры. – Минск, 1999. – 20 с.

190. *Таірава, Л. С.* Актывізацыя домравага выканальніцтва на Беларусі ў сучасны перыяд / Л. С. Таірова // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя : зб. навук. арт. / пад рэд. Н. П. Яканюк. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1999. – С. 38–45.

191. Таірава, Л. Сола лаўрэатаў : [па выніках Міжнароднага конкурсу мандаліністаў імя Рафаэле Калачэ ў Італіі] / Л. Таірава // Мастацтва. – 2001. – № 2. – С. 6–8.

192. Таірава, Л. Музычны калейдаскоп / Л. Таірава // Мастацтва. – 2003. – № 2. – С. 46–48.

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

194. Таірова, Л. Жанр концерта в белорусском домровом исполнительстве / Л. Таірова // Народно-инструментальное исполнительство Беларуси: вопросы теории истории и методики : учеб. пособие / ред.-сост. Л. В. Шибяева. – Минск : Белорус. гос. ин-т проблем культуры, 2004. – С. 45–60.

195. Таірава, Л. Памятаючы завет майстра / Л. Таірава // Мастацтва. – 2006. – № 4. – С. 32–33.

196. Таірава, Л. Віртуозы айчыннай сцэны / Л. Таірава // Музыкае і тэатральнае мастацтва : праблемы выкладання. – Мінск, 2007. – № 2. – С. 56–58.

197. Таірава, Л. Зорны «дэсант» / Л. Таірава // Культура. – 2007. – № 22. – С. 8.

198. Таірова, Л. Бурныя аплодисменты белорусским музыкантам! : [по материалам II Международного конкурса исполнителей на народных инструментах им. И. Жиновича] / Л. Таірова // Музыкае і тэатральнае мастацтва : праблемы выкладання. – Мінск, 2007. – № 4. – С. 56–59.

199. Таірава, Л. Душы цудоўныя імкненні (Партрэт творцы) / Л. Таірава // Музыкае і тэатральнае мастацтва : праблемы выкладання. – Мінск, 2010. – № 2. – С. 59–61.

200. Таірава, Л. Захопленыя музыкай / Л. Таірава // ЛіМ. – 2010. – 13 жніўня. – С. 11.

201. Таірова, Л. Краткий очерк «Распространение домры в Беларуси» / Л. Таірова // Созвездие мастеров : VIII Международный фестиваль, Москва, 19–22 февр. 2011 г. / Министерство культуры Рос. Федерации, Рос. академ. музыки им. Гнесиных, Союз мастеров нац. муз. инструментов. – М., 2011. – С. 29.

202. Тарас, Е. Девушка с баяном / Е. Тарас // 7 дней. – 2010. – 3 июня. – С. 29.

203. Толкач, І. Ф. Народна-інструментальная музыка кампазітараў Беларусі (1920–1990 гг.) / І. Ф. Толкач // Народныя

музычныя інструменты ў мастацкай культуры ХХ стагоддзя : зб. навук. арт. / пад рэд. Н. П. Яканюк. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1999. – С. 45–52.

204. *Трэці дзень усебеларускай алімпіяды самадзейнага мастацтва* // Звязда. – 1935. – 24 чэрв. – С. 3.

205. *У Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі* // ЛіМ. – 1945. – 12 верас. – С. 4.

206. *Фестываль маладосці і дружбы : [рэпартаж аб I Усебеларускім фестывалі моладзі]* // ЛіМ. – 1957. – 3 ліп. – С. 2.

207. *Фаминцын, А. С. Скоморохи на Руси* / А. С. Фаминцын ; вступ. ст. Н. Добронравина. – СПб. : Алетейя, 1995. – 536 с. : ил. – (Серия «Славянские древности»).

208. *Цітоў, І. Песня – у працы перамога* / І. Цітоў // ЛіМ. – 1976. – 16 крас. – С. 2–3 : ил.

209. *Чабан, В. Становление интонационного стиля искусства гармонікі-баяна : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02* / В. Чабан ; Гос. консерватория Лит ССР. – Вильнюс, 1985. – 24 с.

210. *Чабан, В. Маэстра народнай музыкі : да 70-годдзя Г. Жыхарава* / В. Чабан // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 5. – С. 51–52.

211. *Чабан, В. Аб рэпертуарных тэндэнцыях у беларускім баянным мастацтве* / В. Чабан // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі. – Мінск : Выш. шк., 1994. – Вып. 13. – С. 36–46.

212. *Чабан, В. Подзвіг асветніка і творцы : да 80-годдзя Г. Жыхарава – дырыжора, выканаўцы-саліста, педагога* / В. Чабан // ЛіМ. – 1996. – 26 студз. – С. 10–11.

213. *Чабан, В. Баяннае мастацтва ў Беларусі* / В. Чабан. – Мінск : Беларус. дзярж. акадэмія музыкі, 1997. – 185 с.

214. *IV Всероссийский конкурс исполнителей на народных инструментах: балалайка, домра, гитара, гусли, Горький, 1–16 марта 1990 г.* : буклет. – Горький, 1990. – 211 с.

215. *Шитенков, И. И. Специфика звукоизвлечения на домре* / И. И. Шитенков // Методика обучения игре на народных инструментах. – Л. : Музыка, 1975. – С. 34–47.

216. *Штокман, Э. Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике (HANDBUCH)* / Э. Штокман // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и материалов : в 2 ч. – М. : Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 39–55.

217. Шчарбак, В. Вялікі майстар у галіне народнай музыкі / В. Шчарбак // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі. – Мінск : Выш. шк., 1993. – Вып. 12. – С. 77–85.

218. Щербак, В. Система исполнительских средств выразительности в искусстве игры на балалайке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. Щербак ; Белорус. гос. академия музыки. – Минск, 2002. – 18 с.

219. Щербо, Т. А. О претворении национальной традиции в концертных жанрах музыки для цимбал / Т. А. Щербо // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Минск : Выш. шк., 1984. – Вып. 3. – С. 42–46.

220. Энциклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) і інш. – Мінск : БелСЭ, 1984–1987. – Т. 1. – 727 с. ; Т. 2. – 702 с. ; Т. 3. – 751 с. ; Т. 4. – 742 с. ; Т. 5. – 703 с.

221. Яканюк, Н. Артыст, музыкант, пачынальнік : да 85-годдзя з дня нараджэння заснавальніка Беларус. дзярж. аркестра нар. інструментаў Д. Захара / Н. Яканюк // ЛіМ. – 1984. – 10 лют. – С. 13.

222. Яконюк, Н. Проблемы формирования национального оркестрового стиля в музыке для белорусского оркестра народных инструментов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. Яконюк ; Гос. консерватория ЛитССР. – Вильнюс, 1988. – 24 с.

223. Яканюк, Н. П. Музыка беларускіх кампазітараў для народных інструментаў 1920–30-х гадоў (па матэрыялах архіўных росшукаў) / Н. П. Яканюк // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры ХХ стагоддзя : зб. навук. арт. / пад рэд. Н. П. Яканюк. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1999. – С. 52–65.

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

225. Ямпольский, И. Советское музыкально-исполнительское искусство / И. Ямпольский // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 5. – С. 5–32.

226. Ямпольский, И. Исполнительство музыкальное / И. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия. – М., 1974. – Т. 2. – С. 583–591.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А

Список победителей республиканских и международных конкурсов народно-инструментального искусства

Исполнитель	Класс	Инструмент	+	П.м.
1939 г. Всесоюзный смотр-конкурс, г. Москва				
Жинович И.		цимбалы	лауреат	2
Остромец-кий А.		цимбалы	лауреат	3
Жихарев Г.		балалайка	диплом	
1957 г. Всесоюзный фестиваль молодежи и студентов, г. Москва				
Буркович В.	проф. Жинович И. И.	цимбалы	лауреат	1
Прошко Н.	проф. Шалов А. Б.	балалайка	лауреат	2
1957 г. VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, г. Москва				
Буркович В.	проф. Жинович И. И.	цимбалы	зол. мед.	1
Шмелькин Н.	проф. Жинович И. И.	цимбалы	зол. мед.	1
1958 г. I Республиканский конкурс молодых исполнителей, г. Минск				
Пулкарев М.	ст. преп. Жихарев Г. И.	домра	лауреат	1
Смелков-ский Л.	ст. преп. Жихарев Г. И.	домра	лауреат	1
Перетяцько В.	ст. преп. Жихарев Г. И.	домра	лауреат	2
Болотов В.	ст. преп. Азаревич Э. Н.	баян	лауреат	2
Гладкий А.	ст. преп. Азаревич Э. Н.	баян	лауреат	3
1971 г. Международный конкурс баянистов и аккордеонистов, г. Клингенталь (Германия)				
Севрюков Н.	проф. Говорушко П. И.	баян	лауреат	2
1972 г. Всероссийский конкурс исполнителей на народных инструментах и исполнителей народной песни, г. Москва				
Цыганков А. (Москва)		домра	лауреат	1
Вольская Т. (Свердловск)		домра	лауреат	1
Болдырев В. (Москва)		балалайка	лауреат	1
Круглов В. (Ленинград)		домра	лауреат	3
Окунев Б. (Москва)		гитара	лауреат	3
Данилов А. (Ростов-на-Дону)		балалайка	лауреат	3
Давыдов О. (Москва)		балалайка	лауреат	3
1973 г. Отборочное прослушивание кандидатов на Международный фестиваль, г. Воронеж				
Ченцова Т.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	1
1974 г. I Республиканский конкурс артистов эстрады, г. Минск				
Витебский октет балалаек (рук. Шафранова Т. А.)			лауреат	1
Ансамбль цимбалистов Минского музыкального училища (рук. Степанова Т.)			лауреат	1

Ченцова Т.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	2
Климович Г.	преп. Кононович А. П.	цимбалы	лауреат	2
Городкин В.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	3
Лясун С.	проф. Солопов М. Г.	баян	лауреат	1
Черняк Л.	доц. Осмоловская Г. В.	домра	диплом	
1974 г. V Всесоюзный конкурс артистов эстрады, г. Москва				
Ченцова Т.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	1
Лясун С.	проф. Солопов М. Г.	баян	лауреат	3
Витебский октет балалаек (рук. Шафранова Т. А.)			лауреат	1
Ансамбль цимбалистов Минского музыкального училища (рук. Степанова Т.)			лауреат	2
1982 г. Международный конкурс баянистов, г. Клингенталь (Германия)				
Отрадно И.	проф. Солопов М. Г.	баян	лауреат	3
1983 г. Международный конкурс баянистов, г. Клингенталь (Германия)				
Мацкевич А.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	3
1983 г. VII Всесоюзный конкурс артистов эстрады, г. Москва				
Марецкий Н. Н., Живалевский В. С. – дуэт (домра, гитара)			лауреаты	2
Ткачева Е., Григорович И. – дуэт цимбалисток (рук. проф. Гладков Е. П.)			лауреаты	3
1984 г. Международный конкурс баянистов, г. Клингенталь (Германия)				
Людчик В.	проф. Синецкий Б. М.	баян	лауреат	3
1987 г. I Республиканский конкурс исполнителей на народных инструментах им. И. Жиновича, г. Минск				
Рыдлевская Л.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	1
Ковалевская Н.	доц. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	1
Мишула О.	доц. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	2
Труфанова Н.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	3
Тикач Г.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	3
Сахончик И.	доц. Сергеенко Т. П.	цимбалы	диплом	
Шелег И.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	1
Ярош И.	проф. Солопов М. Г.	баян	лауреат	1
Ивашко В.	проф. Солопов М. Г.	баян	лауреат	3
Точило В.	проф. Севрюков Н. И.	баян	диплом	
Слюсарь Н.	проф. Севрюков Н. И.	аккордеон	лауреат	3
Валицкий Ю.	проф. Осмоловская Г. В.	домра	лауреат	2
Лясун Т.	ст. преп. Марецкий Н. Н.	домра	лауреат	3
Бутрович С.	проф. Осмоловская Г. В.	домра	диплом	
Борейко С.	ст. преп. Марецкий Н. Н.	домра	диплом	
Бранковский Г.	проф. Нечепоренко П. И.	балалайка	лауреат	2

Регель С.	проф. Шалова А. Б.	балалайка	лауреат	2
Макаревич О.	доц. Прошко Н. В.	балалайка	лауреат	3
Гридюшко Е.	ст. преп. Живалевский В. С.	гитара	лауреат	3
Торлецкий В.	преп. Гридюшко Е. М.	гитара	диплом	
1990 г. I Международный конкурс баянистов, г. Москва				
Слюсарь Н.	проф. Севрюков Н. И.	аккордеон	диплом	
1990 г. Международный конкурс баянистов, г. Клингенталь (Германия)				
Шелег И.	проф. Севрюков Н. И.	баян	диплом	4
1991 г. II Республиканский конкурс исполнителей на народных инструментах им. И. Жиновича, г. Минск				
Мишула О.	доц. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	1
Загуменкина С.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	2
Никольская Л.	доц. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	2
Добрынина В.	доц. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	3
Жук Е.	пеп. Чистилина Л. П.	цимбалы	диплом	
Авраменко А.	проф. Осмоловская Г. В.	домра	лауреат	1
Воронов В.	ст. преп. Марецкий Н. Н.	домра	лауреат	3
Борейко С.	ст. преп. Марецкий Н. Н.	домра	лауреат	3
Буянова Л.	ст. преп. Марецкий Н. Н.	домра	диплом	
Меркулова Н.	проф. Осмоловская Г. В.	домра	диплом	
Лещинский В.	доц. Щербак В. М.	балалайка	лауреат	2
Носов С.	доц. Щербак В. М.	балалайка	лауреат	2
Волков Ф.	ст. преп. Живалевский В. С.	гитара	лауреат	2
Трусов Б.	ст. преп. Живалевский В. С.	гитара	лауреат	2
Торлецкий В.	ст. преп. Живалевский В. С.	гитара	лауреат	3
Гойдь И.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	2
Шапошник А.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	2
Карнажицкий И.	проф. Синецкий Б. В.	баян	лауреат	3
Фаминчик А.	преп. Була М. И.	баян	лауреат	3
Корнеева Н.	проф. Севрюков Н. И.	аккордеон	лауреат	2
Зыбо Е.	проф. Севрюков Н. И.	аккордеон	лауреат	2
Артимович А.	преп. Отрадно И. А.	аккордеон	лауреат	3
1991 г. Международный конкурс ансамблей, г. Клингенталь (Германия)				
Слюсарь Н., Зыбо Е. (рук. проф. Севрюков Н. И.)		дуэт аккорд.	лауреаты	3
1991 г. IV Международный конкурс аккордеонистов «Гран-при» (Франция)				
1991 г. Международный конкурс аккордеонистов (Италия)				
Писарчик В., Брагинец Т., Мандрус Г.		трио баян.	лауреаты	1

1991 г. Международный фестиваль аккордеонистов г. Даугапилс (Латвия)				
Ансамбль аккорд. «Фестиваль» БГПУ им. М. Танка (рук. доц. Бубен В. П.)		диплом		
1992 г. I Международный конкурс исполнителей на народных инструментах «Кубок Севера», г. Череповец				
Марецкий Н., солист Белгосфилармонии, ст. преп. Белорус. гос. консерватории		домра	лауреат	1
Рыдлевская Л.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	1
Мишула О.	доц. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	2
Горбачев А.	проф. Нечепоренко П. И.	балалайка	Гран-при	
1992 г. Открытый Всесоюзный конкурс ансамблей народных инструментов, г. Астрахань				
Веремейчик С., Мельникова Т. (рук. проф. Гладков Е. П.)		дуэт цимб.	лауреаты	2
1993 г. Международный конкурс им. В. Андреева, г. Тверь				
Леончик М.	доц. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	2
Веремейчик С.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	2
Анохина Е.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	3
Добрынина В.	доц. Сергеенко Т. П.	цимбалы	диплом	
1993 г. Международный конкурс аккордеонистов, г. Клингенталь (Германия)				
Ансамбль аккорд. «Фестиваль» БГПУ им. М. Танка (рук. доц. Бубен В. П.)		диплом		
Калина А.	проф. Солопов М. Г.	баян	диплом	
1994 г. II Международный конкурс «Кубок Севера», г. Череповец				
Никольская Л.	доц. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	1
Веремейчик С.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	1
Анохина Е.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	2
1994 г. Международный конкурс аккордеонистов, г. Клингенталь (Германия)				
1994 г. Международный конкурс баянистов и аккордеонистов им. Х. Германа, г. Виттен (Германия)				
Калина А.	проф. Солопов М. Г.	баян	диплом	
1995 г. Международный конкурс аккордеонистов, г. Клингенталь (Германия)				
Севастьян А.	доц. Була М. И.	баян	лауреат	2
Калина А.	проф. Солопов М. Г.	баян	диплом	
1995 г. Международный конкурс баянистов и аккордеонистов (Италия)				
Писарчик В., Передерий А., Гудей В.		трио баян.	лауреаты	2
Трио в сост.: Марецкий Н., Соколовская А. (домра), Отрадных И. (баян)			лауреаты	3

1995 г. V Международный фестиваль аккордеонистов, г. Инсбрук (Австрия)				
Ансамбль аккорд. «Фестиваль» БГПУ им. М. Танка (рук. доц. Бубен В. П.)		диплом		
1996 г. Международный конкурс баянистов и аккордеонистов, г. Биркерод (Дания)				
Калина А.	проф. Солопов М. Г.	баян	диплом	
1996 г. Международный конкурс ансамблей, г. Клингенталь (Германия)				
Марецкий Н. (домра), Отрадных И. (баян)		дуэт	лауреаты	1
1996 г. Международный конкурс баянистов, аккордеонистов и ансамблей, г. Кастельфидардо (Италия)				
Баевич С.	доц. Отраднава И. А.	баян	диплом	
Ансамбль аккорд. «Фестиваль» БГПУ им. М. Танка (рук. доц. Бубен В. П.)		диплом		
1996 г. Международный фестиваль аккордеонистов, г. Вильнюс (Литва)				
Ансамбль аккорд. «Фестиваль» БГПУ им. М. Танка (рук. доц. Бубен В. П.)		диплом		
1997 г. Международный конкурс «Кубок Дальнего Востока», г. Владивосток				
Ефимик А.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	2
Виноградский Г.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	2
Тарасенок Ю.	проф. Севрюков Н. И.	баян	диплом	
1997 г. III Международный конкурс «Кубок Севера», г. Череповец				
Змитрович Н.	доц. Марецкий Н. Н.	мандол.	лауреат	3
Тарасенок Ю.	проф. Севрюков Н. И.	баян	диплом	
1997 г. Международный конкурс аккордеонистов, оркестров и ансамблей, г. Билифельд (Германия)				
Писарчик В., Передерий А., Гудей В., звание «Выдающийся ансамбль»		трио баян.	лауреаты	1
1998 г. Международный конкурс баянистов, аккордеонистов и ансамблей, г. Кастельфидардо (Италия)				
Ансамбль аккорд. «Тутти» (рук. доц. Суховарова Л. А.), лауреаты в двух номинациях		эстрада		2
		классика		3
1998 г. Международный конкурс гитаристов им. Я. Юровского, г. Тыхы (Польша)				
Скрыган Я.	доц. Живалевский В. С.	гитара	лауреат	1
1998 г. Международный конкурс аккордеонистов, г. Клингенталь (Германия)				
Плиговка В.	преп. Ивашкин М. И.	баян	лауреат	1

1999 г. Международный конкурс цимбалистов в Чехии				
Скобеюс О.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	1
1999 г. Международный конкурс «Балтика-гармоника», г. Санкт-Петербург				
Плиговка В.	преп. Ивашкин М. И.	баян	ориг. жанр	1
			академ. жанр	2
2000 г. V Международный конкурс им. Н. Белобородова, г. Тула				
Плиговка В.	преп. Ивашкин М. И.	баян	лауреат	2
2000 г. Международный конкурс баянистов, аккордеонистов и ансамблей, г. Кастельфидардо (Италия)				
Ансамбль аккорд. «Тутти» (рук. доц. Суховарова Л. А.), лауреаты в двух номинациях			эстрада	2
			классика	2
2000 г. IV Международный конкурс «Кубок Севера», г. Череповец				
Леончик М.	проф. Сергеенко Т. П.	цимбалы	Гран-при	
Анохина Е.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	1
Скрыган Я.	проф. Живалевский В. С.	гитара	лауреат	1
Дубовская О.	доц. Марецкий Н. Н.	домра	лауреат	2
Прокопчик Е.	доц. Марецкий Н. Н.	мандол.	лауреат	2
Диковицкая Е.	доц. Марецкий Н. Н.	мандол.	лауреат	3
Квашевич И.	проф. Севрюков Н. И.	аккорд.	лауреат	3
2000 г. Международный конкурс им. Ч. Дроздевича, г. Крыница (Польша)				
Скрыган Я.	проф. Живалевский В. С.	гитара	лауреат	1
2000 г. Международный конкурс мандолинистов им. Р. Калаче (Италия)				
Прокопчик Е.	доц. Марецкий Н. Н.	мандол.	лауреат	1
Диковицкая Е.	доц. Марецкий Н. Н.	мандол.	лауреат	2
2000 г. Международный конкурс молодых исполнителей им. Е. Кока, г. Кишинев (Молдова)				
Краснобаева Т.	доц. Подойницына Р.	цимбалы	лауреат	1
Прадед В.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	1
Сущенья Т.	проф. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	2
Шагун А.	преп. Филиппенко Е. Е.	цимбалы	лауреат	2
Квашевич И.	проф. Севрюков Н. И.	аккорд.	лауреат	1
2000 г. III Международный конкурс баянистов и аккордеонистов, г. Москва				
Квашевич И.	проф. Севрюков Н. И.	аккорд.	лауреат	3
2000 г. Всероссийский конкурс «Классическое наследие», г. Москва				
Плахина С.	проф. Осмоловская Г. В.	домра	лауреат	1

2001 г. Международный конкурс «Жемчужина Поволжья», г. Самара				
Плахина С.	проф. Осмоловская Г. В.	домра	лауреат	2
Дядичкина Н.	проф. Осмоловская Г. В.	домра	лауреат	1
2001 г. Международный конкурс аккордеонистов, г. Клингенталь (Германия)				
Плиговка В.	преп. Ивашкин М. И.	баян	лауреат	2
2001 г. Международный конкурс исполнителей на мандолине и гитаре, г. Швайнфурт (Германия)				
Марецкий Н., солист Белгосфилармонии, доц. Белорус. акад. музыки		мандол.	лауреат	1
2002 г. Международный конкурс аккордеонистов, г. Клингенталь (Германия)				
Шувалов А.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	1
2002 г. Международный конкурс «Санок -2002», г. Санок (Польша)				
Каленчиц И.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	1
2002 г. Международный конкурс «Золотой аккордеон», г. Нью-Йорк (США)				
Ансамбль аккорд. под рук. преп. Стариковой В. В.			лауреат	2
2002 г. Международный конкурс, г. Вильнюс (Литва)				
Плиговка В.	преп. Ивашкин М. И.	баян	лауреат	1
2002 г. Международный конкурс им. Е. Кока, г. Кишинев (Молдова)				
Лозовик Г.	проф. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	1
Ярмолевич О.	проф. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	2
Шагун А.	преп. Филиппенко Е. Е.	цимбалы	лауреат	3
2002 г. I Международный конкурс исполнителей на народных инструментах им. И. Жиновича, г. Минск				
Хохол О.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	1
Кузьменко Ю.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	2
Лозовик Г.	проф. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	2
Богданов К. (Липецк)		балалайка	лауреат	2
Карпенко Е.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	3
Корсак Н.	доц. Марецкий Н. Н.	домра	диплом	
Забавский Д.	проф. Болдырев В. А.	балалайка	диплом	
Шульговская Е.	доц. Подойницына Р. В.	цимбалы	диплом	
Шушеньков Ф. (Нижний Новгород)		домра	диплом	
Белоус В. (Киев)		домра	диплом	
Квашевич И.	проф. Севрюков Н. И.	аккорд.	лауреат	1
Осокин С. (Москва)		баян	лауреат	2
Забелов Е.	доц. Була М. И.	баян	лауреат	3
Невмержицкий П.	доц. Отрадных И.	баян	диплом	
Шкиндерова А.	доц. Була М. И.	аккорд.	диплом	

2003 г. Международный конкурс баянистов, аккордеонистов и ансамблей, г. Кастельфидардо (Италия)				
Ансамбль аккорд. «Тутти» (рук. доц. Суховарова Л. А.)			лауреат	1
2003 г. Международный музыкальный конкурс-фестиваль «Петро-Павловские ассамблеи», г. Санкт-Петербург				
Квартет в сост. Бурдеева С., Пентковской С., Коблова Е., Афанасьевой А. (рук. преп. Старикова В. В.)			лауреат	2
2003 г. Международный конкурс им. Н. Белобородова, г. Тула				
Плиговка В.	преп. Ивашкин М. И.	баян	Гран-при	
2004 г. Международный конкурс баянистов, г. Клингенталь (Германия)				
Плиговка В.	преп. Ивашкин М. И.	баян	лауреат	2
Квашевич И.	проф. Севрюков Н. И.	аккорд.	лауреат	3
2004 г. II молодежные Дельфийские игры стран СНГ, г. Кишинев (Молдова)				
Плиговка В.	преп. Ивашкин М. И.	баян	лауреат	3
2004 г. Международный конкурс им. Г. Хоткевича, г. Харьков				
Суцения Т.	проф. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	1
Ярмолович О.	проф. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	2
2004 г. V Международный конкурс «Кубок Севера», г. Череповец				
Лозовик Г.	проф. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	1
Сыровежкина Т.	проф. Гладков Е. П.	цимбалы	лауреат	3
Корсак Н.	доц. Марецкий Н. Н.	домра	лауреат	3
2004 г. Международный конкурс им. Ч. Дроздевича, г. Крыница (Польша)				
Кухта П.	ст. преп. Гридюшко Е. М.	гитара	лауреат	1
2004 г. Международный конкурс им. Е. Кока, г. Кишинев (Молдова)				
2004 г. Международный конкурс, г. Астана (Казахстан)				
Дараганов А.	проф. Севрюков Н. И.	аккорд.	лауреат	1,2
2004 г. VI Международный конкурс «Sanok-2004» г. Санок (Польша)				
Ансамбль «Каприччио» (рук. преп. Старикова В. В.)			диплом	
2005 г. Международный конкурс «Весенние голоса», г. Москва				
Плиговка В.	преп. Ивашкин М. И.	баян	лауреат	1

2005 г. Международный муз. фестиваль, г. Kosica (Словакия)				
Ансамбль «Баламуты» (рук. доц. Трамбицкая В. И.)		лауреат		1
2005 г. Международный конкурс баянистов, аккордеонистов и ансамблей, г. Кастельфидардо (Италия)				
Ансамбль аккорд. «Минск-секстет» (рук. преп. Старикова В. В.)		лауреат		2
Ансамбль «Каприччио» (рук. преп. Старикова В. В.)		диплом		
2005 г. Международный конкурс для мандолины соло им. Я. Кувахары, г. Швайнфурт (Германия)				
Корсак Н.	доц. Марецкий Н. Н.	мандол.	лауреат	3
2005 г. Международный конкурс «Arte Mandolinistika», г. Осака (Япония)				
Корсак Н.	доц. Марецкий Н. Н.	мандол.	лауреат	1
2005 г. Международный конкурс, г. Волгоград				
Кухта П.	ст.преп. Гридюшко Е. М.	гитара	лауреат	2
2005 г. Международный фестиваль-конкурс исполнителей на многострунных народных инструментах, г. Псков				
Коренчук Д.	преп. Шульговская Е. К.	цимбалы	лауреат	2
2006 г. Республиканский конкурс им. И. Жиновича, г. Лида				
Плиговка В.	преп. Ивашкин М. И.	баян	Гран-при	
IV молодежные Дельфийские игры стран СНГ, г. Астана (Казахстан)				
Плиговка В.	преп. Ивашкин М. И.	баян	лауреат	2
2006 г. IX Международный конкурс «Jeunes Talents», г. Монтрод (Франция)				
Тарас Е.	проф. Севрюков Н. И.	баян	Гран-при	
2006 г. Международный конкурс, г. Морро д'Оро (Италия)				
Каленчиц И.	проф. Севрюков Н. И.	баян	классика	2
			варьете	3
Дараганов А.	проф. Севрюков Н. И.	аккорд.	лауреат	3
2006 г. Международный конкурс Высшей лиги аккордеонного мастерства «АссоHoliday», г. Киев				
Квашевич И.	проф. Севрюков Н. И.	аккорд.	классика	2
2006 г. VI Международный конкурс «Кубок Севера», г. Череповец				
Сущенья Т.	проф. Сергеенко Т. П.	цимбалы	лауреат	1
Корсак Н.	доц. Марецкий Н. Н.	мандол.	лауреат	2
2006 г. Международный конкурс «Виртуозы гитары», г. Санкт-Петербург				
Кухта П.	ст.пр. Гридюшко Е. М.	гитара	лауреат	3

2006 г. Международный конкурс исполнителей инструментальной музыки «Серебряный камертон», г. Орел				
Зарубкина Д.	преп. Шульговская Е. К.	цимбалы	лауреат	1
2006 г. Международный конкурс, г. Пярну (Эстония)				
Дараганов А. (аккорд.), Каленчиц И. (баян) (рук. проф. Севрюков Н.И.)		дуэт	Гран-при	
2007г. II Международный конкурс исполнителей на народных инструментах им. И. Жиновича, г. Минск				
Леончик М.		цимбалы	лауреат	1
Сыровежкина Т.	проф. Гладкова Е. П.	цимбалы	лауреат	3
Кужба М. г. Львов (Украина)		цимбалы	лауреат	3
Хомола В. г. Банска-Быстрица (Словакия)		цимбалы	лауреат	3
Корсак Н.	доц. Марецкий Н. Н.	домра	лауреат	1
Мочалова Е.	преп. Грецкая И.	домра	лауреат	2
Гурчанова О.	проф. Осмоловская Г. В.	домра	лауреат	2
Литвинец Т. г. Харьков (Украина)		домра	лауреат	3
Нехвядович Е.	ст. преп. Ильина М. В.	балалайка	диплом	
Цой А. г. Казань (Россия)		домра	диплом	
Плиговка В.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	1
Оныскив Р. г. Киев (Украина)		баян	лауреат	2
Тарасенко К.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	2
Тарас Е.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	3
Михайловский А.	проф. Севрюков Н. И.	баян	диплом	
Сергеев К.	г. Казань (Россия)	баян	диплом	
2007 г. X Международный конкурс аккордеонистов «Grand-Prix», г. Montrod-Les-Bains (Франция)				
Плиговка В.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	1
2007 г. II Международный конкурс «Честь имею пригласить», Высшая лига аккордеонного мастерства «АссоHoliday», г. Киев				
Плиговка В.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	1
2007 г. Международный конкурс аккордеонистов, г. Клингенталь (Германия)				
Плиговка В.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	1
2007 г. Международный конкурс исполнителей на мандолине, г. Visani (Греция)				
Корсак Н.	доц. Марецкий Н. Н.	мандол.	лауреат	1
2007 г. II Международный конкурс «Современное искусство и образование», г. Москва				
Жуковская Н.	преп. Шульговская Е. К.	цимбалы	лауреат	2

2007 г. V Международный музыкальный фестиваль «Петро-Павловские ассамблеи», г. Санкт-Петербург				
Белорусский народный оркестр (рук. Волоткович В. М.)			Гран-при	
Ансамбль аккорд. «Гутти» (рук. доц. Суховарова Л. А.)			лауреат	2
Квартет в сост.: Иванова Т. (рук.), Старикова В., Плищ Т., Биба О.			лауреат	2
Ансамбль в сост.: Пентковской С., Бурдеева С., Коблова Е., Афанасьевой А. (рук. преп. Старикова В. В.)			лауреаты	3
Ансамбль «Минск-секстет» (рук. преп. Старикова В. В.)			диплом	
Ансамбль «Нью Гутти» (рук. доц. Суховарова Л. А.)			лауреат	1
2008 г. Международный фестиваль-конкурс «Русская сказка», г. Санкт-Петербург				
Ансамбль «Баламуты» (рук. преп. Трамбицкий К.С.)			Гран-при	
2008 г. Международный конкурс им. А. Пьяцоллы, г. Барнаул				
Октет балалаек Витебской обл. филармонии «Витебские виртуозы» (рук. засл. арт. Республики Беларусь Шафранова Т. А.)			лауреат	2
2008 г. Международный конкурс аккордеона, г. Клингенталь (Германия)				
Плиговка В.	проф. Севрюков Н. И.	катег. анс.	лауреат	3
2008 г. Тихоокеанский чемпионат аккордеона, г. Сидней (Австралия)				
Плиговка В.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	1
2008 г. Международный конкурс «Надежды, таланты, мастера», Добрич/Албена (Болгария)				
Плиговка В.	проф. Севрюков Н. И.	баян	Гран-при	
2008 г. Международный конкурс аккордеонистов, г. Кастельфидардо (Италия)				
Плиговка В.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	1
2008 г. Международный конкурс «Кубок мира», г. Глазго (Шотландия)				
Плиговка В.	проф. Севрюков Н. И.	баян	лауреат	1
2009 г. IV Международный конкурс Высшей лиги аккордеонного мастерства «АссоHoliday», г. Киев				
Квашевич И.	проф. Севрюков Н. И.	аккорд.	эстрада	1
2009 г. Международный конкурс «Серебряный камертон», г. Санкт-Петербург				
Мороз Е.	Гомельск. филиал БГАМ	баян	лауреат	1
Зубарев А.	Гомельск. колледж ис- кусств	баян	лауреат	1

2009 г. Международный конкурс баянистов, аккордеонистов и ансамблей, г. Кастельфидардо (Италия)				
Ансамбль нар. инструментов преп. кафедры народно-инструментального творчества (рук. преп. Старикова В. В.)		муз. Пьяц.		2
		эстрада		2
2009 г. VI Международный музыкальный фестиваль «Петро-Павловские ассамблеи», г. Санкт-Петербург				
Трио «Пассаж» в сост. Граковича Н., Тевосяна В, Шелега А. (рук. доц. Суховарова Л. А.)		лауреат		3
Секстет «Фортуна» (рук. доц. Суховарова Л. А.)		диплом		
Ансамбль аккорд. «Тутти» (рук. доц. Суховарова Л. А.)		лауреат		1
2009 г. IV Международный конкурс «Современное искусство и образование», г. Москва				
Прадед В.	преп. Белорус. гос. ун-та культуры и искусств	цим-балы	муз. исп.	1
			нар.инстр.	2
2009 г. XVIII Международный фестиваль аккордеонной музыки, г. Przemysly (Польша)				
Ансамбль преп. кафедры народно-инструментального творчества под рук. преп. Стариковой В. В.		лауреат		3
2009 г. Международный фестиваль аккордеонистов, г. Вильнюс (Литва)				
Ансамбль аккордеонистов «Фестиваль» БГПУ им. М. Танка (рук. доц. Бубен В. П.)		диплом		
2010 г. IV Открытый международный конкурс исполнителей на многострунных безгрифных инструментах им. В. Городовской, г. Москва				
Ансамбль нар. инструментов под рук. преп. Стариковой В. В.		лауреат		1
2010 г. Международный конкурс аккордеонистов, г. Клингенталь (Германия)				
Плиговка В.	проф. Севрюков Н. И.	баян	виртуозная и джаз. муз.	3

Приложение Б

**Программы выступлений участников республиканских
и международных конкурсов исполнителей
на народных инструментах**

Алла Авраменко (домра)		
1 тур	И. С. Бах	Сюита си минор (I, IV, VII ч.)
	А. Цыганков	Каприс № 5
	В. Рябов	Вариации на волжскую тему
	В. Малых	Концертино
2 тур	Г. Ермоченков	Скерцо (обязательное сочинение)
	А. Цыганков	Рапсодия
	С. Рахманинов	Элегия
	Д. Шостакович	Вальс-шутка
3 тур	А. Кравченко	Концерт
Ольга Мишула (цимбалы)		
1 тур	И. С. Бах	Партита № 2
	Н. Паганини – Ф. Крейслер	Кампанелла (обязательное сочинение)
	С. Рахманинов	Элегия
2 тур	И. Жинович	Протяжная и хороводная
	П. Чайковский	Концерт для скрипки с оркестром (III ч.)
	М. де Фалья	Испанский танец
3 тур	Д. Смольский	Концерт № 3
Светлана Загуменкина (цимбалы)		
1 тур	И. С. Бах	Партита № 2
	Н. Паганини – Ф. Крейслер	Кампанелла
	Ф. Лист	Ноктюрн «Грезы любви»
2 тур	И. Жинович	Протяжная и хороводная
	В. Курьян	Перезвоны
	П. Сарасате	Фантазия на темы оперы Ж. Бизе «Кармен»
3 тур	Д. Смольский	Концерт № 2
Василий Лецинский (балалайка)		
1 тур	А. Кусяков	Соната № 1 (I, II ч.)
	А. Клумов	Бульба
	Ф. Мендельсон	Скерцо
2 тур	В. Солтан	Скерцо (обязательное сочинение)
	С. Василенко	Романс
	М. Ипполитов- Иванов	«На посиделках»
3 тур	С. Василенко	Концерт

Сергей Носов (балалайка)		
1 тур	И. Стравинский	Сюита
	В. Рябов	Вариации на волжскую тему
	Н. Паганини	Вечное движение
2 тур	В. Солтан	Скерцо
	С. Василенко	Вальс
	Т. Витали	Чакона
3 тур	С. Василенко	Концерт (II, III ч.)
Федор Волков (гитара)		
1 тур	И. С. Бах	Соната № 1
	А. Сигрерас	Этюд «Калибри»
2 тур	В. Живалевский	Прелюдия (обязательное сочинение)
	И. Бах – А. Сеговия	Чакона
	Ф. Морено-Торобо	«Замок Турегена»
3 тур	Х. Родриго	Концерт (II, III ч.)
Борис Трусов (гитара)		
1 тур	М. Понсе	Сюита в старинном стиле
	Н. Паганини	Сонатина
2 тур	И. С. Бах	Анданте и Аллегро из Сонаты (для скрипки соло)
	В. Живалевский	Прелюдия
	Х. Турина	Солеарес
3 тур	Х. Родриго	Концерт (II, III ч.)
Андрей Шапошник (баян)		
1 тур	О. Залетнев	Три фрагмента (обязательное сочинение)
	В. Зубицкий	Соната № 1
	Э. Направник	Фанданго
2 тур	Д. Букстехуде	Прелюдия и фуга
	Е. Дербенко	Поэма памяти Шукшина
	Ф. Лист	Этюд «Охота»
	А. На Юн Кин	Обр. рус. нар. песни «Я на камушке сижусь»
3 тур	А. Репников	Концерт-поэма
Иосиф Гойдь (баян)		
1 тур	О. Залетнев	Три фрагмента
	Н. Чайкин	Украинская сюита
	М. Глинка – А. Балакирев	Жаворонок
2 тур	И. С. Бах	Прелюдия и фуга до мажор
	Е. Дербенко	Экспромт
	В. Сомкин	Вариации на тему рус. нар. песни «Неделька»
	В. Зубицкий	Дождик
3 тур	Ю. Шишаков	Концерт

<i>Наталья Корнеева (аккордеон)</i>		
1 тур	О. Залетнев	Три фрагмента
	В. Семенов	Соната
	А. Хандошкин	Концерт (III ч.)
2 тур	И. С. Бах	Прелюдия и фуга ля минор
	К. Вебер	Соната (III ч.)
	В. Семенов	Болгарская сюита (II, III ч.)
	Е. Дербенко	Фантазия на тему рус. нар. песни «Выйду на улицу»
3 тур	А. Репников	Концерт-поэма

Программы выступлений участников III Международного конкурса исполнителей «Кубок Севера», г. Череповец

<i>Глеб Кокорин (домра), 1-я премия Россия, г. Москва (кл. проф. В. П. Круглова)</i>		
1 тур	Д. Шостакович	Бурлеска
	А. Венявский	Концерт № 2 (II, III ч.)
2 тур	А. Цыганков	Пьеса на тему рус. нар. песни «Ничто в поле не колышется»
	А. Пьяццолла	Танго
3 тур	П. Чайковский	Концерт для скрипки с оркестром (II, III ч.)
	П. Чайковский	Концерт (I ч.)
	Г. Кокорин	Концерт
	А. Цыганков	Пять каприсов в романтическом стиле
	А. Цыганков	Интродукция и чардаш
<i>Татьяна Пирогова (домра) Россия, г. Екатеринбург (кл. проф. Уральск. конс. Е. Г. Блинова)</i>		
1 тур	Д. Скарлатти	Престо
	Д. Шостакович	Бурлеска
	А. Цыганков	Интродукция и чардаш
2 тур	Д. Гартини	Соната «Покинутая Дидона»
	А. Цыганков	«По муромской дорожке»
	Д. Гершвин	Прелюдия
	Бенджамин	«Ямайская румба»
3 тур	Т. Витали	Чакона
	Г. Венявский	Полонез
	С. Рахманинов	Элегия
	Р. Щедрин	«В подражание Альбенису»
<i>Анатолий Пряхин (домра) Украина, г. Донецк (кл. проф. В. Н. Ивко)</i>		
1 тур	Д. Шостакович	Бурлеска
	А. Вивальди	Весна (I ч.)
	В. Ивко	Эпиграф и Тарантелла

2 тур	В. Ивко	Концерт-токатта
	А. Скорик	«Дибрава зелена»
	Т. Монк	«Около полуночи»
	Ч. Паркер	«Индиана (Донна Ли)»
3 тур	Д. Тартини	Соната «Трель Дьявола»
	Н. Паганини	Концерт № 1, Финал
	Е. Милка	Четыре коломийки
Марина Ильина (балалайка) Беларусь, г. Молодечно (кл. проф. Е. Г. Блинова)		
1 тур	С. Василенко	Концерт
	Ф. Шуберт	Серенада
	Ф. Лист	Венгерская рапсодия № 2
2 тур	П. Нечепоренко	Вариации на тему Паганини
	Клипалов	Баллада
	З. Абрэу	«Бразильский карнавал»
	И. Дунаевский	Галоп
3 тур	К. Сен-Санс	«Пляска смерти»
	П. Сарасате	Хабанера
	Ю. Шишаков	«Барыня»
	А. Шалов	Обр. рус. нар. песни «Кольцо души-девицы»
	Н. Римский-Корсаков	«Пляска скоморохов»
Станислав Калашников (балалайка) Россия, г. Москва (кл. проф. П. И. Нечепоренко)		
1 тур	С. Василенко	Концерт для балалайки с оркестром (финал)
	Д. Скарлатти	Соната ре мажор
	Ю. Шишаков	«Барыня»
2 тур	П. Куликов	Концертные вариации
	А. Шалов	«Винят меня в народе»
	А. Цыганков	Экспромт в стиле «кантри»
3 тур	К. Сен-Санс	«Пляска смерти»
	Ю. Стржелинский	Соната-фантазия
	А. Марчаковский	Фантазия-экспромт
	П. Сарасате	Фантазия на темы оперы Ж. Бизе «Кармен»

Программы выступлений участников I Международного конкурса исполнителей на народных инструментах им. И. Жиновича

Оксана Хохол (цимбалы)		
1 тур	А. Вивальди	Концерт «Зима» из цикла «Времена года»
	В. Кузнецов	Соната для цимбал соло
	К. Сен-Санс	Интродукция и рондо-каприччиозо

2 тур	Ф. Мендельсон	Концерт для скрипки (финал)
	С. Рахманинов	Элегия
	Д. Каминский	Вариации на тему бел. нар. песни «Осень»
	И. Фролов	Концертная фантазия на тему из оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс»
3 тур	Н. Паганини	Вариации на тему оперы Дж. Паизиелло «Прекрасная мельничиха»
	К. Сен-Санс	Этюд в форме вальса
	А. Цыганков	Интродукция и чардаш
Константин Богданов (балалайка) Россия, г. Воронеж		
1 тур	А. Вивальди	Концерт C-dur
	В. Войтик	Концертная кадрили
	В. Гаврилин	Тарантелла
2 тур	К. Мясков	Концерт № 1
	А. Шалов	«Кольцо души-девицы»
	Ю. Шишаков	«Барыня»
	В. Городовская	«Выйду ль я на реченьку»
3 тур	А. Алябьев	Интродукция и тема с вариациями
	Н. Римский-Корсаков	Испанское каприччио (IV, Vч.)
	Е. Тростянский	Ноктюрн
	А. Бызов	Фантазия на евр. тему «Ша-Штиль»
	А. Пьяццолла	«Смерть ангела»
Галина Лозовик (цимбалы)		
1 тур	А. Вивальди	Соната в 4-х частях
	В. Кузнецов	Соната
	Ф. Лист	Венгерская рапсодия № 11
2 тур	Ф. Мендельсон	Концерт для скрипки с оркестром (III ч.)
	П. Чайковский	Мелодия
	В. Живалевский	Фантазия на белорусскую тему
	К. Сен-Санс	Этюд в форме вальса
3 тур	И. Альбенис	Триана
	П. Чайковский	Концерт для скрипки с оркестром (III ч.)
	Т. Иорданке	Обработка румынской нар. мелодии «Лист зеленый»
	А. Гайденко	Цыганиада (для цимб. альт)
	В. Венявский	Фантазия на темы оперы Ш. Гуно «Фауст»
Игорь Квашевич (баян)		
1 тур	В. Зубицкий	Соната № 2 «Славянская»
	В. Малых	Токката
	И. Хандошкин	Концерт для альты с оркестром (III ч.)
2 тур	И. С. Бах	Прелюдия и fuga gis-moll из II т. «ХТК»
	С. Рахманинов	Баркарола

	В. Семенов	Каприс № 1
3 тур	Д. Скарлатти	Соната D-Dur
	Ф. Куперен	«Тростники»
	В. Семенов	Соната № 2 в 3-х частях
	А. На Юн Кин	Импровизация на тему песни И. Дунаевского
Сергей Осокин (баян) Россия, г. Москва		
1 тур	В. Малых	Токката
	С. Беринский	Партита «Так говорил Заратустра»
	Ф. Анджелис	«Voite a rythme»
2 тур	И. С. Бах	Прелюдия и fuga fis-moll из II т. «ХТК»
	В. Рябов	«Река любви» каприччио для баяна
	К. М. Вебер	Концертштюк (Марш и финал)
3 тур	Й. Тамуленис	«Метаморфозы»
	Д. Скарлатти	Соната E-Dur
	В. Черников	Ноктюрн
	А. Шнитке	«Ревизская сказка» (4 части)
	Дж. Гершвин – О. Петерсон	«Я ощущаю ритм»

**Программы выступлений участников II Международного конкурса
исполнителей на народных инструментах им. И. Живовича**

Наталья Корсак (домра)		
1 тур	В. А. Моцарт	Allegro из сонаты до мажор
	Р. Калаче	Прелюдия № 3, си минор
	В. Корольчук	«Pro et contra in D»
2 тур	Б. Кравченко	Концерт для домры
	А. Цыганков	Каприс № 3, «Полонез»
	А. Баццини	«Хоровод гномов»
3 тур	Г. Шендерев	Концерт для домры (I–III ч.)
	В. Малых	Фантазия на еврейскую тему «Хава наги- ла»
	К. Сен-Санс	Концерт № 2, финал (перелож. Н. Марец- кого)
Михаил Леончик (цимбалы)		
1 тур	Ж. Рамо	Две пьесы
	В. Кузнецов	Соната для цимбал соло (III и IV ч.)
	Н. Паганини	Вариации на тему оперы Дж. Паизиелло «Прекрасная мельничиха»
2 тур	Э. Изаи	Соната-баллада
	Ф. Лист	Сонет Петрарки

	М. Леончик	Guasijazz
	Т. Иорданке	Обработка румынской нар. мелодии «Лист зеленый»
3 тур	Ф. Ваксман	«Кармен-фантазия»
	А. Пьяццолла	«Libertango»
	Ч. Кория	«Испания»
	М. Леончик	Импровизация на тему бел. нар. песни «Перапелачка»
	Ренауд Гарсиа Фонс	«Oriental Bass». Импровизация на болгарскую тему «Седлидонка»
Владислав Плиговка (баян)		
1 тур	С. Янкович	Прелюдия и токката
	И. С. Бах	Прелюдия и fuga ми-бемоль мажор
	Ф. Лист	«Гарантелла»
2 тур	В. Подгорный	«Ретро-сюита»
	С. Рахманинов	«Вокализ»
	П. Макконен	«Полет над временем»
3 тур	С. Франк	Хорал ми мажор
	Б. Лорентсен	«Слезы»
	Л. Малиновский	«Напев и наигрыш»
	И. Брамс – И. Яшкевич	Венгерский танец № 5

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Научное издание

Таирова Лариса Сергеевна

**НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО БЕЛАРУСИ**

Редактор О. М. Соколова

Технический редактор А. В. Гицкая

Обложка О. А. Терешонок

Подписано в печать 20.03.2012 г. Формат 60x84 ¹/₁₆.

Бумага писчая № 2. Усл. печ. л. 10,93.

Уч.-изд. л. 9,29. Тираж 100 экз. Заказ 45.

Белорусский государственный университет культуры и искусств.

Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.

Лицензия № 02330/0003939 от 19.05.2011 г.

Напечатано на ризографе Белорусского государственного
университета культуры и искусств.

Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ