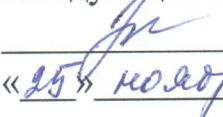


Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра народно-инструментальной музыки

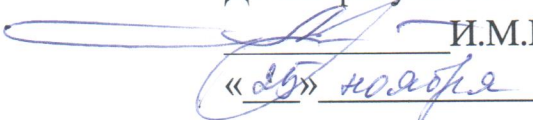
СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 О.А.Немцева
«25» ноября 2024 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.М.Громович
«25» ноября 2024 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
ОРКЕСТРОВАЯ И АНСАМБЛЕВАЯ ЛИТЕРАТУРА

для специальности

*1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),
направления специальности*

*1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка),
специализации*

1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная

Составитель: Старикова В.В., доцент кафедры народно-инструментальной музыки, кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства

«25» ноября 2024 г., протокол № 4

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Волоткович В.М., заведующий кафедрой духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент;

Стельмах Д.Г., заведующий отделением «Народное творчество» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»;
кафедра художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова».

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1. Тексты лекций.....	6
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	154
3.1. Список музыкальных сочинений, обязательных для прослушивания.....	154
3.2. Примерный репертуарный список.....	157
3.3. Тематика семинарских занятий и перечень вопросов.....	162
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	163
4.1. Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов...	163
4.2. Тесты по курсу «Оркестровая и ансамблевая литература».....	164
4.3. Вопросы к зачёту (экзамену).....	167
4.4. Перечень рекомендуемых средств диагностики компетенций студента.....	168
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	169
5.1. Учебная программа.....	169
5.2. Учебно-методические карты.....	183
5.2.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на дневной форме получения образования.....	183
5.2.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на заочной форме получения образования.....	184
5.3. Основная литература.....	186
5.3. Дополнительная литература.....	186

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Оркестровая и ансамблевая литература» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направления специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 № 167.

Целью издания является формирование у студентов комплексной системы историко-теоретических знаний в области творческой (дирижерской и ансамблевой) деятельности, предусмотренной учебным планом учреждения высшего образования по направлению специальности и требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО № 78 от 12.04.2022 Регистрационный номер № С 18-1-50/22 уч.

Современная подготовка руководителей коллективов требует повышения уровня музыкально-теоретических знаний, расширенного и углубленного изучения проблем развития народно-инструментальной музыки, осведомленности в области репертуара. В процессе изучения репертуара, которые может быть использован в последующей работе, происходит непосредственная подготовка к практической деятельности будущих руководителей коллективов. Поэтому основными *задачами* УМК являются:

- обеспечение высокого качества образования в сфере народного творчества;
- определение средств обучения, направленных на наибольшую реализацию образовательных задач, обозначенных в учебной программе по дисциплине «Оркестровая и ансамблевая литература»;
- расширение профессионального кругозора студентов;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами историко-теоретических знаний в области оркестровой и ансамблевой литературы, методов и средств познания, обучения, самоконтроля для интеллектуального развития, повышения культурного уровня, профессиональной компетенции.

Система организационных форм обучения включает в себя лекционные, семинарские занятия, а также самостоятельную работу студентов. Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся истории и теории

оркестровой и ансамблевой литературы, а затем применили способности к обобщению научно-теоретического материала в подготовке заданий для самостоятельной работы.

Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-программная, учебно-методическая документация, а также информационно-аналитические материалы, соответствующие требованиям учебной программы учреждения высшего образования.

В *теоретический* раздел УМК включен лекционный материал, основанный на текстах исследований А.Д. Польшиной, М. Имханицкого, Н.П. Яконюк, Г. Ермоченкова, Е.Н. Волынец. В разделе освещаются вопросы развития народно-инструментальной музыки, инструментоведения, анализа музыкальных произведений. Музыкальный материал рассматривается в различных аспектах: роль творческого наследия композитора в музыке для оркестров русских народных инструментов и белорусских народных инструментов, тенденции формирования ансамблевого репертуара, значение произведения и его место в истории жанра, анализ произведения, особенности оркестрового и ансамблевого письма.

Практический раздел включает в себя список музыкальных сочинений, обязательных для прослушивания студентами, тематику семинарских занятий.

Раздел *контроля знаний* представлен материалами для мониторинга результатов учебной деятельности студентов и включает в себя задания для самостоятельной контролируемой работы студентов, вопросы к зачету.

Вспомогательный раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Оркестровая и ансамблевая литература» и список рекомендуемой литературы.

ВВЕДЕНИЕ

Среди учебных дисциплин, направленных на подготовку руководителей коллективов, «Оркестровая и ансамблевая литература» занимает значительное место. В курсе «Оркестровая и ансамблевая литература» освещаются вопросы развития народно-инструментальной музыки, инструментоведения, анализа музыкальных произведений. Музыкальный материал рассматривается в различных аспектах: роль творческого наследия композитора в музыке для оркестров русских народных инструментов и белорусских народных инструментов, тенденции формирования ансамблевого репертуара, значение произведения и его место в истории жанра, анализ произведения, особенности оркестрового и ансамблевого письма.

«Оркестровая и ансамблевая литература» тесным образом взаимосвязана и опирается на приобретенные знания, умения, навыки по таким учебным дисциплинам как «Оркестровый класс», «Анализ музыкальных форм», «Дирижирование», «Инструментоведение и инструментовка», «Чтение и анализ оркестровых партитур», «Народно-инструментальная культура Беларуси», «Инструментальный ансамбль».

Целью изучения дисциплины «Оркестровая и ансамблевая литература» является формирование целостного представления о репертуарных традициях и основной литературе для оркестров и ансамблей народных инструментов.

К основным задачам курса относятся

- ознакомление с основными этапами развития оркестровой и ансамблевой литературы;
- изучение лучших образцов народной инструментальной музыки, произведений русских и советских композиторов для оркестров и ансамблей народных инструментов;
- приобретение студентами необходимых знаний оркестровой литературы различных жанров;
- воспитание у студентов навыков анализа оркестровых и ансамблевых произведений.

В результате обучения студент должен

знать:

- основные этапы развития оркестровой и ансамблевой литературы;
- лучшие образцы народной инструментальной музыки, произведения русских и советских композиторов для оркестров и ансамблей народных инструментов;
- знание оркестровой литературы различных жанров;

— овладение умением анализировать оркестровые и ансамблевые произведения.

уметь:

— свободно ориентироваться в фактологическом, теоретическом и музыкальном материале;

— использовать его при характеристике процессов и явлений, происходящих на современном этапе в области формирования репертуара оркестров и ансамблей.

Оркестровая и ансамблевая литература – это произведения, специально созданные для определённых составов.

Теоретическое осмысление важной и актуальной проблемы создания музыки для народных инструментов — началось после накопления некоторого опыта в этой сфере (хотя в работах В.Андреева уже имеются определенные рассуждения по поводу репертуара оркестра русских народных инструментов и в частности по вопросу создания оригинальных сочинений для этого коллектива).

Толчок теоретической разработке данной проблемы дала все возрастающая в 1940–1950-е гг. потребность исполнителей на народных инструментах в расширении концертного и учебного репертуара. Именно в это время началась дискуссия по вопросам содержания, жанровой и стилевой направленности, национально-характерной специфичности сочинений для народных инструментов. Свое мнение высказывали не только исполнители, непосредственно заинтересованные в скорейшем решении актуальной для них проблемы, но также музыковеды и композиторы, предлагавшие различные пути развития советской музыки в относительно новой области профессионального творчества. С этого времени проблемы народно-инструментальной музыки стали предметом постоянного обсуждения.

Вначале среди публикаций преобладали рецензии и статьи популяризаторского и публицистического характера, в которых рассматривались отдельные сочинения для оркестров народных инструментов или творчество композиторов, наиболее активно работающих в этом направлении¹. Одной из первых публикаций, в которой народно-инструментальная музыка впервые рассматривалась как самостоятельная область композиторского творчества, был соответствующий раздел в многотомном коллективном труде «История русской советской музыки». Авторы, рассматривая лучшие сочинения С.Василенко, М.Красева, Н.Будашкина, выявили их общие черты: реалистическую направленность, демократизм, органичную связь с народным песенно-танцевальным искусством.

Среди работ 1950–1970-х гг. обращают внимание публикации Т.Вызго-Ивановой и И.Благовещенского. Говоря о создании музыки для оркестров народных инструментов, оба автора признают, что, заботясь о большей красочности оркестрового звучания, разнообразии полифонических и гармонических средств, о мастерстве тематического развития, композиторам следует помнить о своеобразии традиций национальной народной музыки и стремиться к их творческому преломлению. Подчеркивая специфические особенности музыки этого рода, Т.Вызго-Иванова пишет: «Острейшие вопросы современного композиторского творчества: соотношение народного и индивидуального начал, традиций и новаторства, национального и интернационального – приобретают особый аспект в жанре, о котором идет речь». Сходные мысли высказывает и И.Благовещенский: «Чем тоньше, своеобразней проявляет себя народная традиция, тем большее богатство музыкального искусства достается композиторам и нам, слушателям и исполнителям».

Поскольку на всем протяжении развития народно-инструментальной музыки наибольший удельный вес в ней занимали произведения для баяна и для оркестров народных инструментов, наиболее серьезные исследования были посвящены именно народно-оркестровой и баянной литературе.

Одной из первых обратилась к проблеме анализа народно-инструментальной музыки в начале 1970-х гг. А.Польшина, в работах которой осмысливались проблемы создания оригинального репертуара для оркестра русских народных инструментов. Исследователь подчеркивает, что этот оркестр имеет свои специфические художественно-акустические особенности. Поэтому композитор, создающий для него музыку, должен не только глубоко освоить выразительные средства оркестра данного состава, но и проникнуть в его сущность как самобытного художественного явления. Предостерегая композиторов от увлечения симфоническими принципами развития, которые, по мнению А.Польшиной, порой вступают в противоречие с акустическими и динамическими возможностями оркестра, она обращает их внимание на приемы, традиционные для русского фольклорного инструментализма: подголосочное полифоническое изложение, вариационную разработку, разнообразное использование инструментальных тембров и регистров. Отмечая, что около 90% всего репертуара оркестра составляет музыка, в основе которой лежит народный тематизм, А.Польшина не рекомендует расширять образно-эмоциональную сферу сочинений для оркестра русских народных инструментов в сторону философских, трагедийных или масштабно-героических образов и предлагает ограничиться областями народно-бытовой песенности и танцевальности. Заметим, что этот вывод, вполне правомочный для

советского музыковедения 1960-х гг., был пересмотрен учеными в последующий период.

Дальнейшая разработка основных положений, выдвинутых А.Польшиной, принадлежит М.Имханицкому. Одним из объектов его исследовательской деятельности является музыка для оркестра русских народных инструментов.

Исследуя музыку для оркестра русских народных инструментов 1960–1970-х гг., М.Имханицкий концентрирует внимание на двух основных вопросах: выявление новых выразительных ресурсов народных инструментов и обогащение сферы народно-национального начала. Рассматривая сочинения в контексте советской музыкальной культуры XX в., ученый приходит к выводу, что если до середины 1970-х гг. народно-инструментальная музыка формировалась в отрыве от иных профессиональных жанров, то в конце столетия развитие ее протекает в русле творческих исканий, общих для современного композиторского творчества в целом. Автор подчеркивает, что, благодаря обогащению образно-эмоционального содержания сочинений, использованию целого комплекса новых средств выразительности: интонационных, ладовых, метроритмических, фактурных, гармонических, исполнительских, а также углубленному освоению жанров песенного и инструментального фольклора, композиторам удалось, наконец, создать в жанре народно-инструментальной музыки произведения, которые приближаются к лучшим достижениям советской музыкальной культуры.

Выводы М.Имханицкого получили подтверждение в работах других ученых. Особенно плодотворными были опыты изучения баянной литературы. За сравнительно небольшой период в этой области появились работы В.Бычкова, С.Платоновой, В.Кузнецова. Вопросы создания музыки для баяна частично затрагивались и в тех трудах, которые относились к проблеме исполнительства, как, к примеру, в работах Н.Давыдова, В.Завьялова, А.Басурманова, В.Чабана.

Авторы перечисленных выше работ приходят к заключению о том, что преимущественную интонационную основу сочинений для народных инструментов как 1950–1960-х, так и 1970–1990-х гг. составляет фольклорный песенный и танцевальный тематизм. Основной отличительной их чертой является тесная связь с фольклорными традициями. Содержание народно-инструментальной музыки определяется по большей части жанрово-бытовой сферой с явным преобладанием праздничных, жизнерадостных и светлых лирических образов. Героизм, трагедийность, глубокий психологизм остаются за пределами границ ее содержания до конца 1970-х гг.

В то же время исследователи обращают внимание на то, что в народно-инструментальной музыке последней четверти XX в. проявляются новые тенденции углубления и расширения связи с фольклором. Характерным становится сочетание традиционных фольклорных средств выразительности с приемами современной композиторской техники. Отсюда — обострение гармонического языка, усложнение фактурного изложения, обновление темброво-колористической палитры. Наблюдается стремление выйти за рамки содержания, привычного для музыки этого рода, в сторону фантастики, напряженной экспрессии. Это дает основание для выводов о том, что по многим параметрам музыка для народных инструментов постепенно приближается к другим жанрам композиторского творчества. При этом сохраняется ее тесная связь с фольклорными истоками, что трактуется исследователями как один из ее отличительных, определяющих типологических признаков.

РАЗДЕЛ I. РАЗВИТИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В РОССИИ

Тема 1. Инструментальная музыка на Руси

Зарождение русской музыки относится к глубокой древности. Она возникла в недрах первобытнообщинного строя славянских племён, населявших обширную территорию. К VIII веку у восточных славян происходит процесс разложения первобытнообщинного строя, на смену ему приходит классовый общественный строй. Это облегчало борьбу славян с внешними врагами, способствовало развитию хозяйства, росту городов, возникновению искусства. Появляются скульптура, музыка, танцы, возникает русская письменная литература.

В IX веке на территорию теперешней Украины образовалось большое и сильное раннефеодальное государство – Русь. Его столицей стал Киев. Государство стало называться Киевской Русью. С этого времени и начинается период становления русского музыкального искусства.

Однако и в докиевской Руси у древневосточных славян существовали различные виды искусства, которые были связаны с обрядовыми формами языческих религиозных верований, ритуальными действиями, сложившимися в эпоху общинно-родового строя. Песни древних славян являлись спутниками их повседневной жизни. Это были песни календарного цикла, отображавшие земледельческий труд народа в разное время года, и семейно-бытовые, связанными со свадебными и похоронными обрядами. Исполнение обрядов сопровождалось пением, игрой на музыкальных инструментах.

Древним славянам были известны музыкальные инструменты различного вида: ударные – бубны-барабаны, металлический орган (как предполагают, набор металлических пластинок или полушарий); духовые — глиняные свистульки, продольные флейты, флейта Пана (набор коротких трубочек различной длины). Из VI века до нас дошли сведения о гусях. Византийский историк сообщает, что в 591 году греками были пленены прибалтийские славяне, которые имели при себе струнные музыкальные инструменты. Историки нашего времени утверждают, что этими инструментами могли быть только гусли.

В IX веке в результате слияния двух восточнославянских княжеств – Киевского и Новгородского – во главе с Киевским государством образовалось древнерусское феодальное государство. Киев становится экономическим культурным центром всех восточнославянских земель. Быстро и интенсивно развивалась архитектура, живопись, музыка.

В Киевской Руси происходило бурное развитие ремёсел, которые стали разделяться по основным отраслям. Это способствовало возникновению профессии музыкальных мастеров, музыка стала прочно входить в жизнь народа. Игра на музыкальных инструментах требовала систематических занятий, определённых навыков, и музыка становится ремеслом, профессией. Народных музыкантов, певцов, плясунов стали называть скоморохами.

Скоморошество в Киевской Руси было явлением массовым. Среди скоморохов были не только музыканты, певцы и плясуны, но и сказители, фокусники, акробаты, дрессировщики животных, исполнители комических сценок. Скоморохи явились основными носителями как народной, так и профессиональной музыки. В их среде создавались и совершенствовались многие музыкальные инструменты, культивировалась ансамблевая игра.

Бродили скоморохи по сёлам и городам, распространяя своё искусство и впитывая особенности народного творчества различных земель и княжеств Руси. В народных былинах скоморохи характеризовались как талантливые певцы и музыканты-инструменталисты, владевшие высоким исполнительским мастерством, располагавшие широким и разнообразным репертуаром.

В социальном отношении скоморохи представляли собой различные слои народа. Были среди них полупрофессионалы-музыканты, жившие оседло, но значительную часть составляли скоморохи бродячие, занимавшиеся только своим ремеслом и кочевавшие из села в село, из города в город.

Впервые со словом «скоморох» мы встречаемся в известном в то время богословском трактате «Поучение о казнях божиих». Трактат этот появился вскоре после принятия христианства на Руси. Вряд ли будет ошибкой сказать, что с этого времени и началась борьба церкви со скоморошеством (988 год – введено христианство).

Первое обвинение скоморохам – это связь с язычеством. Скоморохи – слуги дьявола, их игра бесовская. Второе обвинение: «...на игрищах толпы народа, а церкви стоят пустые, люди не хотят слушать божественных словес, а если их позовут гудцы или игрецы на какое-нибудь «сборище идольное», то все устремляются с радостью и весь день стоят там, участвуя в «позорище», а если в церковь позовут, то они «позёвывают, потягиваются и говорят: «дождь» или «холодно», или что-нибудь ещё. А на позорищах – ни крыши, ни затишья, а дождь и ветер, но все приемлют с радостью: позоры устраивают на пагубу душам. А в церкви и крыша, и заветрие дивное, но люди не хотят придти на поучение», – так писалось в церковной летописи «Слово о тварях».

Церковь считала скоморохов своими заклятыми врагами, подрывающими устои церковных догматов. Скоморохи не только зло высмеивали и бичевали пороки служителей церкви, принимали непосредственное участие в крестьянских войнах и бунтах. Воинствующие церковники не ограничивались отлучением скоморохов от церкви, угрозами вечных мучений в загробной жизни; их били батогами, дома их разоряли, а музыкальные инструменты уничтожали.

Музыкальный инструментарий киевских скоморохов был довольно разнообразным. Большой популярностью пользовались гусли. Они состояли из небольшого деревянного корпуса в форме крыла (отсюда и название - крыловидные) с несколькими натянутыми струнами (от 4-х и более). Четыре экземпляра гуслей, найденных при археологических раскопках в Новгороде в 1951–1962 годах, были крыловидные (эти гусли относились к XIII веку). Строй древних гуслей нам неизвестен.

У киевских скоморохов впервые появился другой струнный инструмент, ставший не менее популярным, чем гусли, – гудок. Корпус гудка имел овальную или грушевидную форму, дека была плоской, подставка под струны – ровная, без изгиба. Три струны находились на одном уровне, и смычок касался одновременно трёх струн.

При археологических раскопках в Новгороде в 1951-62 годах впервые были найдены подлинные образцы древних гудков, относящихся к XII веку.

Из духовых инструментов в Киевской Руси применялись сопель – свистковая флейта, свирель – парная свистковая флейта, многоствольная флейта Пана (кугиклы), деревянные трубы, пастушеский рог.

Есть основание предполагать, что скоморохи Киевской Руси играли и на волынках. Русская волынка (дуда или козица) – духовой язычковый инструмент с воздушным резервуаром (мехом) из кожи или бычьего пузыря.

Из ударных инструментов употреблялись те же бубны (общее название различных барабанов), среди которых были инструменты с побрякушками, наподобие тарелочек у современного бубна, ряд мелких тарелок, называемых «бряцало».

В XI веке уже практиковалась ансамблевая игра. В XII веке Киевская Русь распалась на несколько феодальных княжеств. В 1237–1240 годах хан Батый захватил и разграбил Киев. Экономическое и культурное развитие Российского государства остановилось на 300 лет.

Хранителем и продолжателем древнерусских культурных традиций стал Новгород. Искусство новгородских скоморохов находилось на очень высоком уровне. В народных былинах новгородские скоморохи характеризовались как талантливые певцы и музыканты-инструменталисты,

владевшие высоким исполнительским мастерством, широким и разнообразным репертуаром.

В период расцвета скоморошества в Новгороде, в конце XIV – начале XV века, впервые появилась домра, ставшая в XV веке таким же популярным инструментом у скоморохов-профессионалов, как гусли и гудок. Ни одного образца этого инструмента до нас не дошло. Инструмент применяли преимущественно в ансамблях с гуслиями и гудком.

У Новгородских скоморохов большой популярностью пользовались так называемые шлемовидные гусли (вторая разновидность гуслей). Они располагали большим количеством струн, чем крыловидные (от 11 до 30). Струны настраивались по квартам и квинтам, образуя при игре басовый бур дон.

В Новгороде получило развитие искусство колокольного звона. Колокольный звон мог передавать чувства и тревоги, и траура, и праздничного веселья.

На протяжении XV и XVI веков продолжает развиваться инструментальное народное музыкальное творчество. В этот период усиливается интерес к искусству скоморохов. Их приглашают для увеселений в палаты именитых людей Москвы. Иван Грозный называл скоморохов «псами», однако это не мешало ему веселиться вместе с ними и плясать под их музыку, хотя после этого он ходил в баню «отмывать скверну» и замаливал свои грехи в церкви.

XVI век является вершиной развития искусства скоморохов. В начале века в Москве была создана так называемая Государева потешная палата, которая располагала не только талантливыми музыкантами, певцами, сочинителями музыки, вышедшими из среды скоморохов, но и отличными музыкальными мастерами.

Именно в Государевой потешной палате были сконструированы разновидности домры (домришка, домра, домра басистая), гудков (гудочек, гудок, гудище) и прямоугольные (столообразные) гусли. В ансамблях Государевой потешной палаты применяли волынку и сурну. Сурна обладала ярким и сильным звуком.

Из ударных инструментов того времени, кроме барабанов, применялись накры – глиняные горшки разных размеров с натянутой на них кожей, по которой ударяли двумя деревянными палочками. Накры – прототип современных литавр.

XVII век – это новая волнующая страница истории Российского государства. После разрухи, многовековой борьбы, внутренних политических неурядиц Россия восстанавливает свою мощь, расширяет

экономические и культурные связи, но вместе с тем происходит закрепощение трудового народа.

Трагично сложилась судьба скоморохов и их искусства. Церковь с самого начала возникновения христианства на Руси вела постоянную и жестокую борьбу со скоморошеством под видом искоренения язычества и суеверий.

В середине XVII века светские власти по требованию церкви предприняли против скоморохов особенно жестокие репрессии. Согласно Указу 1648 года царя Алексея Михайловича, скоморошество и вообще всякая игра на народных инструментах были запрещены в государственном порядке. Народные музыкальные инструменты отнимали, ломали и отвозили за Москву-реку, там сжигали и бросали в реку, а самих скоморохов ссылали в Сибирь.

Не уцелела и Государева потешная палата, но это, возможно, связано с грандиозным пожаром 1701 года, когда деревянная Москва почти полностью сгорела. Гибель её архивов – невосполнимая утрата для истории русской музыки.

В XVIII веке на Урале обнаружен рукописный сборник скоморошьих песен, автором которого был, как предполагают, Кирша Данилов – собиратель скоморошьих былин. В конце XIX века там же найдена и привезена В.В.Андрееву, основателю русского народного оркестра, древняя балалайка; самый любимый инструмент скоморохов – гусли – получил широкое распространение и дожил до наших дней.

Скоморошество на Руси вошло в историю русской культуры как явление огромной общественной значимости, оно оказало влияние на формирование всех жанров музыкального искусства и литературы.

Разгром скоморошества изменил районы распространения, бытования народных инструментов и характер музицирования.

Домра до второй половины XVII века была широко распространена у скоморохов и являлась одним из самых любимых инструментов. В конце XVII века она полностью вышла из употребления. Её исчезновение связано с разгромом скоморошества. В это время появилась балалайка, которая не только заменила домру, но и превзошла её по громкости, способности более ярко выражать черты, свойственные простому народу: жизнерадостность, удалство, юмор.

В городском быту второй половины XVIII века были распространены прямоугольные гусли, гудок, волынка и балалайка. Они часто звучали в ансамблевом сочетании.

В деревнях под звуки свирели, жалейки и рожка пели песни, водили хороводы, плясали. Из ударных применялись ложки и трещётки.

Достижения XVIII века в области всех жанров музыкального искусства, в общественной жизни страны создали благоприятные предпосылки для русского классического искусства XIX века.

Начало XIX века было ознаменовано важным событием в жизни страны: вышел в свет сборник Кирши Данилова. Появление этого сборника стало сенсацией – он явился первой публикацией подлинно народных скоморошских напевов, одним из редчайших сокровищ музыкального фольклора. Со времени выхода в свет нотного сборника (1818 год) и до наших дней ведётся изучение этого уникального явления. Мелодии сборника Кирши Данилова послужили материалом для создания ряда хоровых и инструментальных произведений, в которых воспроизводятся эпизоды из жизни и быта Руси. («Высота ли, высота поднебесная» – дружинная песня из IV картины оперы Н.А.Римского-Корсакова «Садко» – основа – мелодия из сборника К.Данилова).

В каком же направлении развивалась в XIX веке русская народная инструментальная музыка?

Старинные русские народные инструменты в XIX веке – волынка, гудок, домр – почти совсем исчезли из быта народа. Потеряли свою былую известность и прямоугольные гусли. Свирель, жалейка и рожки звучали в деревне, кугиклы – в Брянской области. И только одна балалайка оставалась по-прежнему популярной. В первой трети XIX века она была самым любимым инструментом в народе. Балалайкой интересовались и отдельные высокообразованные музыканты-профессионалы (выдающийся русский скрипач И.Хандошкин виртуозно играл на балалайке).

В 30-х годах 19 века в России появилась гармоника, которая оказала огромное влияние на развитие городского фольклора. Гармоника пришла к нам с Запада. Первыми конструкторами были немецкий мастер Бушман и венский мастер Демиан.

Развитие производства гармоник в России началось в Туле после того, как немецкая гармоника была привезена с Нижегородской ярмарки. Оружейные мастера усовершенствовали её конструкцию, в результате чего от западноевропейской гармоники остался только сам принцип устройства инструмента.

Будучи по натуре талантливыми художниками, замечательные тульские мастера с самого начала создавали свои инструменты в условиях кустарного или фабричного производства. Этим гармоника и отличается от русских народных духовых инструментов – жалейки, рожка, свирели, кугикл, издавна изготовлявшихся в крестьянском быту, от домр и балалаек, за столетия до их фабричного производства создававшихся народными мастерами-умельцами (зачастую самими исполнителями).

Со второй половины XIX века гармоника становится незаменимым инструментом на деревенских посиделках, городских вечерах, под гармонику поют частушки, пляшут.

На рубеже двух столетий гармоники сильно потеснили другие русские инструменты, исконно народные по своему происхождению и неповторимо своеобразные в своей тембровой выразительности. Большой знаток русской крестьянской традиции, известный советский прозаик Василий Белов пишет об этом: «Гармонь внедрилась в народный быт из-за своей – «звонкости», а может, благодаря городскому влиянию. Бесчисленные тальянки, ливенки, бологойки, трёхрядки, хромки за какие-то полстолетия заполнили не только русский Северо-запад, но, видимо, и всю Россию... Традиционные народные инструменты – рожок, свирель, балалайка, жалейка – скромно затихли, не выдержали напора медноголосой, несколько нахальной певуни».

При постепенном внедрении гармоники в России рельефно ощущалась сложность и неоднозначность этого объективного историко-культурного процесса. С каждым годом происходило всё более интенсивное замещение ею других инструментов, что приводило к сильному обеднению русского народного музыкального инструментария. Наконец, гармоника в сильной степени способствовала развитию жанра частушки, значительно более бедной в музыкальном отношении, нежели старинная русская песня.

Однако профессиональные музыканты относились к гармонике резко отрицательно, и на это были определённые причины: гармоники были очень примитивными по конструкции, пронзительно резкими по звучанию, с самого своего появления они были скомпрометированы широким использованием их в кабаках. Считалось, что гармоника портит, развращает художественный вкус народа. «Мы не будем доказывать антимузыкальность этого инструмента – она слишком хорошо известна всякому. Чем скорее исчезнет он в России, тем лучше», – писал известный в то время музыкальный критик И.Лепяев.

Во второй половине XIX века был создан ансамбль рожечников (1870 г.). Этот ансамбль состоял из пастухов Владимирской губернии. Ансамбль отличался высоким исполнительским мастерством. «Знаете ли вы, что у нас в Питере производят фурор Володимерские пастухи-рожечники, играющие на рожках в «Ливадии»? Это такая эпическая народная красота во всех отношениях, что я совсем раскис от удовольствия», – писал А.П.Бородин в письме своему ученику. Ансамбль состоял из 12 человек.

В русском народном инструментарии деревянный рожок получил широкое распространение. Прежде всего, в знаменитых «хорах» владимирских рожечников - однородных инструментальных ансамблях. Первые «хоры» владимирских рожечников были созданы Николаем

Кондратьевым, Никитой Корзиновым, братьями Петром и Николаем Бахаревыми. Наибольшую известность получил «Хор рожечников» Кондратьева, неоднократно выступавший в Петербурге, Москве и других городах России. В 1884 году выступление ансамбля с большим успехом прошли на Всемирной выставке в Париже.

Тема 2. Деятельность В. В. Андреева и его сподвижников в области русской инструментальной музыки

Жанр русской народной инструментальной музыки, как самостоятельный вид искусства с определенным репертуаром, своеобразной манерой исполнения, выдающимися исполнителями и композиторами полностью определился сравнительно недавно. Его период расцвета не насчитывает и сотни лет, несмотря на то, «что возникновение русских народных инструментов имеет самые древние истоки.

Исследуя вопросы музыкального творчества для оркестра русских народных инструментов, мы можем отметить три основных этапа эволюции этого жанра:

I. Конец XII века – музыкальное становление и формирование стилистических особенностей русской народной оркестровой музыки и утверждение основных жанровых признаков и традиций репертуара.

II. Первая половина XI века – привнесение в музыку для оркестра русских народных инструментов сложных структур и симфонических принципов развития музыкального материала.

III. Вторая половина XX века – бурное развитие профессиональных основ исполнительства на русских народных инструментах и связанное с этим дальнейшее значительное усложнение фактуры произведений, музыкального языка, и структур, утверждение в музыка для народного оркестра произведений крупной формы (сонатно-симфонические и тематические циклы, виртуозные концертные пьесы, сложные полифонические формы) и различных стилистических направлений.

Жанр русской народной инструментальной музыки начал развиваться в 90-е годы XIX века двумя группами энтузиастов народной музыки: группой В. В. Андреева, (оркестр балалаек и домр) и Н. И. Белобородова (оркестр гармоник).

Свою деятельность Андреев начал с извлечения русских народных инструментов из «мрака первобытности, приниженности и запустения». Будучи человеком большой культуры и незаурядного музыкального таланта, он овладевает искусством исполнительства на балалайке, совершенствует ее

акустические данные и демонстрирует слушателям превосходные звуковые качества и большие технические возможности этого простого инструмента. По его указанию инструментальный мастер Ф.С.Пасербский сделал балалайки четырех размеров: обыкновенную балалайку-приму, балалайку-пикколо, альтовую и басовую балалайки.

В 1887 году Андреев организовал небольшой кружок любителей игры на балалайке, состоящий сначала из семи, потом – из восьми человек (и четырех пар инструментов – «двойной квартет»): две пикколо, две примы, два альты и два баса).

К 1890 году кружок любителей игры на балалайке вырос до численности целого оркестра и пополнился еще одной – самой крупной разновидностью балалайки – балалайкой-контрабасом. Это расширило звуковой диапазон оркестра и придало густоту и полноту его звучанию.

В середине 90-х годов в андреевском оркестре появилась домра. По совету Фомина Андреев создает целое семейство домр – пикколо, малую, альтовую, теноровую, басовую – и вводит их в свой балалаечный оркестр.

Андреев и Фомин совместно вырабатывают новый единый: строй инструментов, беря за основу квартетный принцип, как наиболее соответствующий русской народной песне, и пополняют оркестр введением других народных инструментов – прежде всего гуслей. Андреев не оставил без внимания и русские духовые народные инструменты. Наиболее значительной реконструкции подверглась брёлка (некоторое подобие гобоя), которую он снабдил клапанами и ввел в оркестр.

Кроме брёлки, реконструкции и усовершенствованию подверглись и другие русские народные инструменты: жалейки, свирели, гусли, накры (род глиняных литавр). Для изготовления всех этих инструментов привлекались известные отечественные мастера, а также музыкальные мастера видных, зарубежных фирм. Однако духовые инструменты, используемые Андреевым в оркестре, не достигали той степени совершенства, которую имели струнные, и не во всем отвечали художественным требованиям в передаче русских народных песен. Поскольку их специфическим назначением было исполнение инструментальных наигрышей и сопровождение танцевальных сцен, а репертуар оркестра состоял преимущественно из народных песен лирического содержания, то народные духовые инструменты не образовали в оркестре Андреева постоянной труппы, а использовались композиторами эпизодически, в соответствии с конкретным замыслом. Чрезвычайно важное значение имело усовершенствование Фоминым гуслей (1906), которое заключалось в добавлении к ним клавишного механизма.

Некоторое представление о раннем репертуаре андреевского оркестра можно составить по первому опубликованному сборнику пьес, исполняемых Великорусским оркестром Андреева.

В сборник вошли русские народные песни в аранжировке и гармонизации В. Насонова¹ и некоторые сочинения Андреева.

Пьесы сборника инструментованы для группы балалаек, двух домр и свирели. Год издания сборника не указан, но по составу оркестра можно судить, что опубликованный репертуар относится к началу 90-х годов прошлого века: именно в этот период (1892) Андреев делал попытки ввести и домру в балалаечный оркестр (указание на титульном листе о том что домры и свирели могут быть использованы по желанию). Сборник имеет четыре выпуска, каждый из которых, кроме первого, делится на две или три тетради по несколько (от 5 до 15) пьес в каждой. Всего сборник содержит 71 пьесу: (52 народных песни) в том числе – помимо русских – три малороссийские, три цыганские и одну чешскую, четыре произведения Андреева, одно – Насонова, а также четырнадцать переложений сочинений других авторов (вальсы, серенады, романсы и т. п.). Сборник рассчитан на начинающих исполнителей и имеет в целом методико-педагогический уклон (пьесы расположены в порядке восходящей трудности). В предисловии даны методические указания к исполнению и некоторые краткие сведения о народных инструментах. Главное внимание уделено доступности, простоте усвоения и исполнения. Фактура пьес несколько типизирована, и функции оркестра четко распределены между соответствующими инструментами. Мелодический голос в большинстве случаев поручается домре малой и дублируется балалайкой-примой (в верхнем голосе ее двухголосной партии), аккордовый аккомпанемент исполняют средние балалайки (секунды и альты), оркестровый бас – басовая и контрабасовая балалайки. Контрапунктирующие голоса приходятся на долю альтовой домры и, частично, балалайки-пикколо (которая чаще дублирует мелодию домры в унисон или октавой выше). Большинство песен носит танцевальный характер, а многие имеют самое прямое отношение к танцевальному жанру, что указывается под названием песни.

По форме большинство песен 1-го выпуска представляют собой двух или трехкратное изложение темы с простыми орнаментально-вариационными изменениями («Барыня», «Камаринская», «Как пошли наши подружки», «Сиротинка», «Эй, ухнем» и др.).

Некоторые пьесы 1-го выпуска имеют более развитую вариационную форму. Так, в песне «Во саду ли, в огороде» второе проведение темы

¹ Насонов В. Т. (1860—1917 гг.) — дирижер, педагог, ближайший сотрудник Андреева и участник Великорусского оркестра. Он занимал должность старшего руководителя народного оркестра в воинских частях Петроградского военного округа. Педагогические труды Насонова легли в основу современной методики игры на русских народных инструментах.

интонационно варьируется путем фигурации, а третье проведение резко меняет регистр звучания, так как тема проводится теперь в нижнем голосе (басовой и контрабасовой балалайками в октаву). Подобные вариационные приемы встречаются в песнях: «Зеленая рощица», «У сосида хата била» и др.

В сборнике 2-го выпуска больше места уделено напевным произведениям. Здесь в равной мере представлены пьесы как песенного, так и танцевального характера (плясовые), но с преобладанием мажорного лада.

Более существенно пьесы 2-го выпуска отличаются от пьес 1-го способами обработки песен с применением различных исполнительских штрихов. Здесь частыми приемами изложения и развития темы становятся: противопоставление отдельных оркестровых групп целому оркестру (как, например, в песнях «Вниз по матушке по Волге», «Что пониже было города Саратова», «Как у нашего широкого двора», «Ах, ты, поле мое, поле чистое»), подчеркивание солирующих партий («Как под яблонькой, под той» – солируют партии малой домры и басовой балалайки, «Как за реченькой слободушка стоит» – солирует партия альтовой домры, «Лучина, лучинушка» – партия малой домры или балалайки-примы).

Более серьезные задачи ставят во 2-м выпуске авторы сборника и перед исполнителями пьес. Так, в вариациях используются различные исполнительские приемы и штрихи, как, например, использование в балалаечной группе игры на одной струне («Вниз по матушке по Волге», «Как у нашего широкого двора», «Ах ты, поле мое, поле чистое»), игры только на определенной струне («Как под яблонькой, под той» – партия балалайки-секунды исполняется на струне Ля), исполнение мелодии штрихом «вibrato» на балалайке-приме («Лучина, лучинушка») и др.

Все указанные приемы обработки и исполнения нашли в частности свое применение в песне плясового характера «Как под яблонькой, под той», которая – по архивным данным – в течение 30 лет (1889–1918) имела наибольший успех у слушателей андреевского оркестра.

В целом обработки русских народных песен в двух выпусках сборника выполнены профессионально вполне грамотно, но без особо интересных находок, без использования всех специфических возможностей русского народного хорового исполнительства. Творчество Насонова еще не выходит за пределы сферы влияния городского романса и прочно стоит на традиционных позициях общеевропейского «классического академизма». В этом отношении его обработки народных песен – за исключением самого факта использования народных инструментов – мало чем отличаются от обработок предшествующего времени. Поэтому песенный материал, представленный в сборнике, имеет не столько художественно-эстетическое, сколько педагогическое назначение.

Последующие выпуски анализируемого сборника (III и IV) обнаружить не удалось. Возможно, что они и не были напечатаны.

Подводя итог вышесказанному, необходимо отметить, что в творчестве Андреева и Насонова еще только намечаются те специфические черты письма для оркестра русских народных инструментов, которые достигнут своего классического совершенства и наибольшего развития в творчестве Фомина. Издаваемый сборник пьес был скорее всего рассчитан на распространенное еще с XVIII века домашнее музицирование.

Тема 3. Создание репертуара для Великоорусского оркестра.

Большое место в репертуаре русского народного оркестра дореволюционного периода занимают сочинения самого Андреева. Однако композиторское творчество Андреева несколько уступает другим направлениям его деятельности

Среди более чем 30-ти оригинальных сочинений Андреева, большую часть занимают вальсы и другие пьесы танцевального характера (мазурки, полонезы, пляски), остальное приходится на сочинения типа попури, романсов, песен и маршей. Следует отметить некоторые элементы программности в образном содержании многих пьес, о чем говорят сами их названия: Марши – «Воспоминание о Парижской выставке», «Салют Франции»; Вальсы – «Воспоминание о Вене», «Венский сувенир», «Воспоминание о Гатчине», «Листок из альбома», «Вальс-каприз», «Грезы», «Бабочка» и другие.

Вальсы Андреева созданы под заметным влиянием вальсов И. Штрауса. Каждый вальс обладает ярко выраженной, музыкальной характерностью. Так, например, музыка «Вальс-каприза» отличается некоторой мелодической изломанностью и «капризностью», на протяжении всей этой пьесы мелодия изобилует различного рода скачками, акцентами, форшлагами, ферматами, разнообразием ритмического рисунка и штрихов².

Совсем иной образ возникает, когда слушаешь вальс «Грезы». Для этой музыки характерна спокойная, созерцательная, мелодия, поступенное движение которой – как и равномерная ритмика – не прерываются на протяжении всей пьесы. Волнообразное, плавное движение звуков вводит слушателя в мир сладких иллюзий и грез, оставляя наедине со своими мыслями и мечтами. Близким по содержанию этому вальсу является вальс «Бабочка»³, постепенное волнообразное движение музыки, равномерная,

² Андреев В. Вальс-каприз для оркестра русских народных инструментов. Под ред. А. Тонина. М., 1961.

³ Андреев В. Избранные произведения для оркестра русских народных инструментов. М., 1960.

спокойная ритмика, небольшой контраст между частями – всё это создает впечатление легкого, безмятежного порхания.

По форме, гармонии и оркестровке пьесы Андреева (даже сочиненные приблизительно в одно и то же время) подчас весьма разнородны. Можно предположить, что многие из них были созданы в соавторстве с другими музыкантами.

Таковыми музыкантами были, очевидно, прежде всего Насонов и Фомин.

Это предположение подтверждается определенными фактическими данными. Например, издание таких сочинений Андреева, как вальс «Грезы», «Марш Сводно-гвардейского батальона», вальс «Воспоминание о Гатчине» и «Экспромт» содержало указание на то, что пьесы эти гармонизованы и аранжированы (то есть оркестрованы) Насоновым. А вальсы «Фавн», «Воспоминания о Вене», «Вальс-каприз», «Полонез», «Испанские танцы», «Пляска скоморохов», вариации «Светит месяц», марш «Феликс-фор» и многие другие были инструментованы для Великорусского оркестра Фоминым, о чем свидетельствуют указания в программах и афишах концертов, а также и в печатных изданиях.

Обобщая данные о творчестве Андреева, можно сказать, что главное достоинство музыки Андреева в его мелодичности, изящном интонационном разнообразии и эмоциональной непосредственности, ее минус – некоторая поверхностность и недостаточная самостоятельность. Гармонический язык ясный, простой, иногда даже упрощенный. Гармония, в основном, выполняет функцию сопровождения и поддержки мелодии, не оказывая особого влияния на ее характер. Основу его сочинений составляет оптимистическое жизнерадостное начало.

В это время на музыкальную арену выступает Фомин⁴, произведения которого стали занимать ведущее место в репертуаре оркестра.

Творчество для русских народных инструментов Фомин начал сразу после одного из первых концертных выступлений андреевского оркестра в 1888 году: но его сочинения редко звучали в концертных выступлениях оркестра того периода, так как требовали от оркестра большего, чем последний мог тогда дать. Серьезный музыкант-профессионал, композитор и дирижер, большой знаток русского народного творчества Фомин поставил задачей полную реорганизацию андреевского коллектива в отношении инструментария, оркестрового состава и музыкального репертуара.

⁴ Фомин Н. П. (1864–1943) окончил Санкт-Петербургскую консерваторию по классам контрапункта, формы, инструментовки и практического сочинения у Римского-Корсакова, гармонии – Лядова, дирижирования – Рубинштейна, фортепиано – Дубасова. В 1891 г. Фомин получил диплом свободного художника, в это же время он продолжает сотрудничать с Великорусским оркестром Андреева. С 1914 г. Фомин был вторым дирижером Великорусского оркестра, а после смерти Андреева (1918, 25. XII) – главным дирижером. С 1939 г. Фомин профессор Ленинградской консерватории.

В 1896 г. Фоминым была окончательно установлена номенклатура инструментов, роль каждого инструмента в оркестровом исполнении, форма письма партитур.

Первыми сочинениями Фомина для оркестра русских народных инструментов были обработки русских народных песен. Именно в этом роде творчества наиболее ярко проявилось его дарование.

В обработках русских народных песен (издано более 50) особенно ярко проявились связи творчества Фомина с русской народной музыкой. Многие из них носят подлинно крестьянский характер, и даже фактура их воспроизводит манеру многоголосного народного пения, например: «Не одна то ли во поле дороженька», «Уж ты, поле, мое поле», другие представляют собой красочные жанровые сценки городского и деревенского быта: свадебные, юмористические и т. п. Таковы, например: «Над рекою, над быстрою», «Молодка молодая», «Полноте, ребята», «Заиграй, моя волынка». Многие, сохраняя народные черты, отличаются более субъективным обликом и полны тоски и скорби; некоторые содержат сложное интенсивное развитие, представляя собой по существу уже небольшие поэмы глубокого драматического содержания (например: «Вспомни, вспомни», «Из-за лесу, лесу темного», «Эй, дубинушка, ухнем», «Ванюша-ключник»)

В отличие от Насонова, Фомин выбирает песни, преимущественно более мелодически развитые, с широкой напевной мелодией, богатым интонационным развитием, интересным метроритмическим рисунком. Приемы обработки народных песен, используемые Фоминым, весьма разнообразны. Это выразительное гармоническое варьирование напева, полифоническое и тембровое (оркестровое) развитие, свободное сочетание разных типов фактуры в обработке и развитии темы.

Народные песни даны в необыкновенно ясной гармонизации, рельефно подчеркивающей (в отличие от обработок Насонова) ладовые соотношения, свойственные русской народной песне. Оставаясь в целом в пределах строгой диатоники, Фомин широко использовал все возможные средства гармонического варьирования (ладовая переменность, органнй пункт, остинато, хроматические ходы). В аккордовых последовательностях используются все ступени лада, с подчеркиванием секундового (а не только академического кварто-квинтового) соотношения аккордов. В гармонии довольно свободно употребляются малые и большие (см. гармонизацию песни «Уж по садику, садику»).

Основным приемом полифонического развития в вариационном изложении народной песни можно считать у Фомина подголосочно-полифонический склад, характерный для русского народного многоголосия. В его партитурах основная мелодия и подчиненные голоса (развивающие

тематический материал этой мелодии) образуют вместе многоголосное целое с различными взаимоотношениями мелодической партии и ее инструментальных «подголосков».

Часто пользуется Фомин подголоском, звучащим преимущественно в унисон с мелодией и лишь в отдельных моментах образующим с ней параллельное движение терциями, секстами или децимами.

В его обработках мы встречаем также подголоски («вторые»), постоянно звучащие в терцию к мелодии, образуя длительное двухголосие, которое нарушается лишь в конце появлением унисона или октавы.

Нередко в обработках Фомина встречаются подголоски, которые контрапунктируя основной мелодии, часто переkreщиваются с ней.

В других вариантах встречается контрапунктирующий голос, сохраняющий самостоятельность, в результате чего иногда возникает имитационность.

Фомин в зависимости от содержания песни, ее протяженности и характера создает ту или иную форму обработки этой песни. Каждая из его обработок представляет собой совершенно индивидуальный образец структуры, содержащей от двух до пяти-шести вариантов проведения темы с интенсивным нарастанием динамики, связующими элементами между вариациями и иногда – с заключением-кодой.

Так, песням протяжным, лирическим нередко свойственна особо динамическая структура, с введением даже новых мелодических оборотов и ритмических рисунков (пример «Ванюша-ключник»).

Наоборот, песням живым, подвижным, инструментального характера, с короткими мелодическими построениями (танцевальные мелодии, наигрыши), как правило, свойственна не столь динамически развернутая структура, основанная на многократном варьировании темы с большим разнообразием фактурных и гармонических приемов для достижения различия между проведениями темы, а также постепенного нарастания движения в подходе к общей кульминации цикла и обобщенного его завершения в конце.

Обработки народных песен Фомина являются как бы энциклопедией народно-оркестрового письма, воплотившей главные черты народно-хорового и инструментального исполнительства. Одна из важных особенностей фоминских обработок заключается в гармоничном сочетании вокальных (прежде всего – хоровых) и инструментальных приемов обработки темы. Разнообразное использование регистров, тембров и фактуры нередко сообщает звучанию обработки близость к подлинно народной манере хорового пения. Как правило, песню начинает одноголосный (унисонный) запев в среднем или низком регистре; обычно

такой запев исполняется группой альтовых домр (по характеру звука наиболее соответствующей низкому, грудному тембру народного запевалы-солиста). Постепенно мелодия запева обрастает множеством подголосков и других голосов, которые временами сливаются в унисон, а временами достигают необыкновенной широты, образуя могучее многоголосие.

Так, например, всё первое изложение темы песни «Не одна то ли во поле дороженька» (несколько сурового повествовательного характера) представляет собой строгий активный унисон малых и альтовых домр в среднем регистре, соответствующий запеву, [исполняемому небольшой частью хора (с элементами подголосков)].

Жизнерадостная, полная лиризма свадебная песня «Молодка молодая» также начинается коротким запевом, подхватываемым сразу как бы всей группой хора с множеством подголосков и самостоятельных голосов.

Иная картина в песне «Заиграй, моя волынка», где инструментальный по характеру наигрыш, исполняется всей группой балалаек с четко разграничиваемыми функциями «темы»- и «сопровождения». Аналогичный прием первого изложения темы инструментального характера имеется в песне «У ворот, ворот».

Танцевальная песня «Ах, се вечер, вечер», состоит из двух построений: первое из них как бы олицетворяет мужской характер, а второе, ответное – женский. Первое построение песни исполняется альтовыми балалайками: сначала в унисон с балалайкой-секундой, а при своем повторении – в октаву с малыми домрами. Второе – сопровождается аккордами балалайки-примы, а затем уже вся балалаечная группа поддерживает мелодию малых домр.

Фомин использовал определенный, точно установленный состав оркестра, с четко выраженными пропорциями отдельных групп и уравновешенностью звучания внутри каждой группы (см. таблицы составов оркестра). Это были, в основном, только струнные народные инструменты (домры и балалайки), образующие в оркестре две самостоятельные, равноценные в количественном и акустическом отношении группы, а также гусли и некоторые ударные народные инструменты.

Духовые инструменты, еще мало усовершенствованные, почти не привлекали композитора и вводились им лишь эпизодически. Прежде всего в зависимости от наличия исполнителя, партия которого могла быть в любой момент заменена, соответствующей по регистру, партией струнного инструмента.

В большинстве случаев Фомин использует фактуру, наиболее удобную и типичную для каждой инструментальной группы домро-балалаечного оркестра. В соответствии с различными приемами звукоизвлечения (в группе домр звук, как правило, извлекается ударом медиатора по одной струне, в

группе же балалаек – ударом пальцами или медиатром по всем струнам одновременно) группа балалаек используется преимущественно в гомофонно-гармонической фактуре, а для группы домр характерно свободное полифоническое развитие

Оркестровые функции в партитурах Фомина так же четко разделены между двумя основными струнными группами. Одноголосие, типичное для каждого из инструментов группы домр, определяет выполнение этой группой мелодической, контрапунктической функций, а также функции педали; аккордовое же, как правило, звучание инструментов балалаечной группы (за исключением басовых инструментов) естественно вызывает использование этой группы в роли гармонического сопровождения.

Примечание. Гусли звончатые, щипковые, механические, свирели и брёлка (пастуший рожок с пищиком), накры, бубен, колокольчики, треугольник и там-там (гонг) используются в полном составе оркестра по желанию, но не обязательны,

Среди инструментов балалаечной группы ведущее значение имеет партия балалаек-прим. Фомин мастерски использует главную фактурную особенность этой партии: аккордовое изложение основной темы, поддерживающее ее мелодическое изложение в группе малых домр. Для полноты звучания аккордов Фомин часто использует разделение партии балалаек-прим на две «подпартии» (*divisi*), благодаря чему изложение темы обогащается, получает определенную ладово-гармоническую характеристику, не порождая в то же время особых технических трудностей для исполнителей.

Примечание. В полном или большом составе В/О могут быть использованы гусли клавишные (но не обязательно), свирель, бубен, тарелки. В увеличенном составе полного В/О могут быть использованы гусли клавишные, гусли звончатые, бубен, тарелки, треугольник, свирели, жалейка или брёлка (не обязательны).

Роль гармонического сопровождения в партитурах Фомина обычно выполняет подгруппа «средних» балалаек (альты, секунды). Несмотря на некоторую ограниченность технических и художественных возможностей этой подгруппы, партия балалаек-секунд и альтов используются Фоминым весьма разнообразно

В общем звучании оркестра басовые и контрабасовые инструменты обычно выполняют функцию главного оркестрового баса. При этом партия второй басовой домры и балалайки-баса звучат обычно в унисон, а балалайка-контрабас дублирует те же партии октавой ниже (в унисон с партией контрабасовой домры, если таковая имеется в партитуре). Однако иногда партии басовых и контрабасовых инструментов выполняют

самостоятельные задачи, без взаимного дублирования. Первая басовая домра в большинстве случаев выполняет функцию среднего голоса (контрапунктирующая педаль!).

Вместе с тем обе рассмотренные группы струнных инструментов используются Фоминым настолько многообразно и умело, с таким исчерпывающим показом всех их выразительных возможностей, что это достаточно часто выводит группы за пределы их обычных только что описанных, функциональных «ролей». Так, наряду с мелодической, контрапунктической, педализирующей функциями (одноголосие), группа домр нередко выполняет (вместе с балалайками) роль гармонического аккордового сопровождения; а в свою очередь группа балалаек подчас не уступает домрам в выполнении мелодической и контрапунктической функций (одноголосие), в приеме игры на одной струне. Такой прием часто используется при дублировании мелодических домровых партий в том же регистре (для большей полноты, густоты и (компактности звучания) и особенно при широком разделении внутри домровых партий, чтобы подчеркнуть и усилить какой-нибудь значительный голос.

Одной из особенностей инструментовки Фомина является ее ориентация на несколько ограниченный оркестровый диапазон и – преимущественно – на средний регистр инструментов. Верхняя граница диапазона партитур Фомина простирается в группе домр до *ми*³ (в редких случаях – до *соль*³) в группе же балалаек оркестровый диапазон зависит от употребления определенного штриха: при «тремоло» и «бряцании» диапазон не выходит за пределы 7-8 лада, при «пиццикато» – простирается на октаву – дециму вверх от звучания самой высоко настроенной струны.

Ограниченность оркестрового диапазона может быть объяснена тем, что крайне верхние регистры народных инструментов бедны обертонами и в силу своих акустических свойств имеют слабую звучность. В то же время исполняя, в основном, народные песни, оркестр Андреева не очень нуждался в обширном диапазоне и использовании маловыразительного – и к тому же трудного технически – верхнего регистра. Когда нужно было добиться уверенных и насыщенных высоких звуков, Фомин широко использовал прием унисонного дублирования верхнего голоса партией близкого по тесситуре, но более высокого по своему строю инструмента, звучащего тем самым в момент дублирования в своей средней, полнозвучной, тесситуре. Так, например, верхний регистр малых (первых) домр для усиления звучности всегда дублируется у него домрой пикколо. Точно также верхний регистр альтовых домр поддерживается малыми домрами. Верхний же регистр балалаек не употребляется Фоминым возможно потому, что в

'составе оркестра не было инструмента, способного качественно поддержать и укрепить звучание этого регистра.

Невысокий уровень исполнительства того времени, не поднимающийся выше любительского музицирования, ограничивал использование в партитурах Фомина разнообразных исполнительских штрихов. Самыми употребительными в его партитурах являются «тремоло», «стаккато» – для группы домр; «тремоло», «бряцание», «пиццикато» – для группы балалаек. «Тремоло» в обеих группах обозначается в партитурах лигой. Штрихи в группе балалаек специально не обозначаются, а определяются характером изложения музыкального материала. Так, штрихом «бряцание» исполняются двух- и трехголосные созвучия, «пиццикато» – одноголосие. «Стаккато» в группе домр имеет общераспространенное обозначение (точки, акценты). Помимо указанных обычных штрихов в партитурах Фомина – как предвосхищение будущего – можно встретить и другие штрихи, требующие более высокой техники исполнения и вносящие в звучание оркестра своеобразные колористические эффекты. Это – «тремоло» на одной струне в группе балалаек и «вibrато» в партии балалайки-примы.

В ряде партитур Фомина большую роль играют моменты своего рода изобразительности, когда средствами оркестра воспроизводятся характерные черты звучания различных народных инструментов и народно-инструментальных наигрышей

Фомин обращался не только к русским народным песням, но и к песням других народностей: среди его оркестровых пьес встречаем обработки английских, испанских, польских и других песен. Так, например, большой художественный интерес представляют его оркестровые вариации на тему украинской народной песни «Ох, я несчастный».

Собственные, оригинальные сочинения Фомина занимают менее значительное место в репертуаре Великорусского оркестра в сравнении с его оркестровыми обработками народных песен. Однако многие из них пользовались заслуженной популярностью и часто звучали в концертных программах. Наибольший успех у слушателей имели изящные миниатюры – вальс и оверенский танец из балета «Жизнь – сон», а также Русская сюита на темы из оперы «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях».

Фомин создает жанр оркестровой миниатюры в форме обработки народной песни, который стал традиционным для репертуара оркестра русских народных инструментов.

Анализ репертуара Великорусского оркестра за период деятельности Андреева показывает следующее количественное соотношение между составляющими его различными жанрами: обработки народных песен

представляли самую большую часть репертуара адреевского оркестра – 55%; на оригинальные оркестровые сочинения приходилось 15%. Остальную часть репертуара – 30% – занимали инструментовки и переложения.

На основании анализа репертуара Великорусского оркестра мы можем сделать вывод, что русская народная песня в оркестровой вариационной обработке, явилась основным, самым главным признаком русского народного оркестрового жанра.

К сожалению, в дальнейшем этот вид творчества практически не развивался. Так в 1920-е годы концертные выступления народных оркестров полностью повторяли адреевский репертуар. В 1930-е гг. хоть и наблюдался некоторый подъем, но композиторы не внесли ничего нового ни в музыкальное строение песни, ни в ее оркестровый стиль, ограничиваясь лишь несколько усложненной фактурой. С расширением состава русского народного оркестра и с развитием исполнительского мастерства в 40-50 годы появилось закономерное желание внести в репертуар сложные в техническом отношении произведения. Поэтому художественные обработки русских народных песен, несложные в исполнительском отношении, уступили место оригинальным сочинениям сложных структур, написанных как на народную, так и на собственную тему автора.

Тема 4. Русская и зарубежная классика в репертуаре оркестра русских народных инструментов

Первым крупнейшим композитором-симфонистом, который осуществил попытку использовать выразительные средства русского народного оркестра в своем творчестве был Н.А.Римский-Корсаков (Имеется в виду применение им домброво-балалаечного оркестра в сцене свадебного обряда из II акта оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронье»). В 1904 году Римский-Корсаков пишет Глазунову: «...Выезд поезда я свадебную песню я устроил с домрами и балалайками на сцене и, конечно, кроме того, и с оркестром. Я думаю, что выйдет не худо. Не знаю будет ли достаточно силен их звук; а написал я их, т.е. домры и балалайки, просто на двух строках, а впоследствии переложу в особую партитуру с помощью Нимана...» (Римский-Корсаков Н.А. Полн.собр.соч., т.6. с.138).

К сожалению, в дальнейшем, уже при первой же постановке оперы Римский-Корсаков отказался от своей идеи, мотивируя это в письме к В.Андрееву следующим образом: «Многоуважаемый Василий Васильевич! Затею мою ввести в оперу домры и балалайки действительно постигла

неудача, в которой виноват один я. Звучность этих инструментов мне, конечно, известна благодаря тому, что я неоднократно и внимательно слушал Ваш оркестр (1892 г. в домашнем концерте у Беляева). В «Китеже» участвовало 26 человек исполнителей на домрах и балалайках. Звучность их сама по себе была бы достаточна, если бы оркестровка театрального оркестра, играющего с ними одновременно, была бы иная, да и все музыкальное сложение (фактура) было бы иное. Тут-то я и ошибся в расчетах и в этом смысле применил балалайки и домры неудачно. Если бы их возможно было бы поместить впереди сцены, дело туда-сюда еще как-нибудь сошло, но сцена и значение этих инструментов в моей опере не допускает такого перемещения. 26 человек – слишком много для меня: 2/3 их пришлось бы поставить за кулисы, а остальным быть позади хора и статистов, движениями которых я действительно дорожу. При этих условиях звучность домр и балалаек не только заглушается театральным оркестром, но и хором. Отказаться от своей затеи для меня вовсе не так легко, но тем не менее, это сделано и сделано бесповоротно. Если когда-нибудь впоследствии, в будущей опере, мне оказалось бы подходящим ввести домры и балалайки, наученный горьким опытом, я распорядился бы с ними иначе, а на первый раз не сумел это сделать как следует. Пусть же мой пример будет поучителен для других композиторов. Первый шаг сделан мною: он не удался, но тем более вероятно, что следующие шаги удадутся. Искренне уважающий Вас Н.Р.-К.».

Этот исторический документ является для вас доказательством того, что оркестр русских народных инструментов, несмотря на свою доступность и мнимую простоту, имеет свои специфические и художественно-акустические особенности, которые требуют даже от такого великого мастера оркестрового письма, каким был Римский-Корсаков, не только глубокого теоретического изучения и практических навыков в применении выразительных средств, но также проникновения в сущность оркестра как художественно-стилистического явления.

Как видно из письма, Римский-Корсаков на сомневался в правильности своего творческого замысла, и предполагал в дальнейшем усовершенствовать свой опыт. К сожалению, это не могло осуществиться, так как через год Римского-Корсакова не стало.

Значительным этапом в истории репертуара стала «Русская фантазия» (ор.86) А.К.Глазунова, написанная и инструментованная автором специально для оркестра русских народов инструментов и впервые исполненная 27 февраля 1906 года в Зале армия и флота в Петербурге.

Пресса того времени отметала появление этого сочинения, как «факт признания серьёзного музыкального значения Великорусского оркестра со

стороны одного из замечательных музыкантов» – в то же время, выявила довольно противоречивые мнения об этом произведении. С одной стороны, отмечалось, что «...Русская фантазия Глазунова написана в симфоническом характере и ведет к дальнейшему развитию специальной литературы для народных инструментов», с другой стороны, что «...»Фантазия» Глазунова оставляла двойственное впечатление. Автор массивной и густой инструментовки как будто бы не освоился с новыми для него звучностями. Во всяком случае попытка первая сделана, и должна повлечь за собой другие, чтобы судить о том, насколько звучность народного оркестра, в том виде, в каком он находится теперь, отвечает общему направлению и стилю современной музыки настоящего времени. Средства русского народного оркестра расширились особо за счет гуслей, но ему все же не достает такого важного элемента красочных аффектов, как деревянно-духовые инструменты».

Надо сказать, что эти оценки во многом объективны. Действительно, «Русская фантазия» Глазунова – произведение, оказавшее большое влияние на все дальнейшее развитие истории репертуара русского народного оркестра и творчество советских композиторов в этой области. Оно положило начало произведениям крупной формы с использованием многообразных средств симфонического развития музыкального материала, в том числе национального песнетворчества. В то же время в «Русской фантазии» Глазунова особенно отчетливо проявляется симфонический принцип развития музыкального материала, который заметно уводит жанр от традиционной сферы интонационных средств выразительности, а порой даже вступает в противоречие с акустическими и динамическими возможностями русского народного оркестра. Поэтому глубоко национального колорита музыки и ее русского народного полифонического склада оказалось недостаточно для того, чтобы это произведение нашло достойное и прочное место в концертно-исполнительской практике различных коллективов. Об этом свидетельствуют и многократные попытки переинструментировать и редактировать сочинение Глазунова музыкантами, работающими в области русской народной оркестровой музыки.

Можно предположить, что «Русская фантазия» Глазунова была данью уважения и искреннего сочувствия новому возрождающемуся жанру. Однако, оказывая многие годы поддержку народному оркестру, оставаясь энтузиастом, в организации художественных конкурсов и смотров русского народного инструментального исполнительства, Глазунов, как композитор, больше к нему не обращался.

Остановимся более подробно на самом сочинении. «Русская фантазия» написана в традиционной манере русского классического симфонизма, где

главным приемом развития является вариационно-полифоническая разработка темы. «Фантазия» основана на двух контрастных, типично русских темах народно-песенного и танцевального характера, близких; по интонационному и гармоническому языку композиторам «Могучей кучки». Все произведение имеет народный колорит и тесно связано с народным песенно-танцевальным сюжетом. Музыка «Фантазии» отражает картину народного праздничного веселья, наполненную множеством казен радостных: образов.

По своей структуре «Фантазия» делится на два больших раздела, из которых первый как бы соответствует хороводу, а второй - пляске. Каждый эпизод представляет собой простое трехчастное построение с вариационным развитием середины в первом эпизоде и контрастным сопоставлением тем экспозиции и середины во втором. Обрамляет «Фантазию» небольшое вступление и довольно обширное заключение – кода.

Аккордовое вступление балалаек, клавишных и щипковых гуслей, а также первое изложение темы былинного склада в группе домр рисует картину распространенного в народе пения, сопровождающегося игрой на гуслях (Боян). Дуэт гуслей поддерживает развивающуюся мелодическую тему на протяжении всего произведения, за исключением второго эпизода (*vivo*), где они уступают свою роль ударному инструменту – бубну. Первая песенная тема (домры) состоит из двух близких по характеру восьмитактовых построений, обрамленных уже при первом ее изложении контрапунктическими подголосками группы балалаек и щипковых гуслей (см.-стр. 9–13 партитуры) Глазунов А. Русская фантазия. М., 1961.

При втором изложении темы, которая интонационно не изменяется, усиливается контрапунктический элемент, исполняемый всей балалаечной группой. Сама тема при этом имитируется в средних (альтовые домры) и высоких (малые домры и пикколо) регистрах оркестра.

Первую часть (раздел) завершает третье проведение темы, которому отвечает ее интонация в среднем регистре оркестра (домры альтовые и басовые балалайки).

Связующий эпизод, построенный на интонации второго восьмитакта темы, путем секвенции и модуляции приводит к органному пункту на доминанте тональности Ре мажор, в которой излагается вторая часть (раздел) «Фантазии».

Второй раздел (*vivo*) – танцевальная часть. Предшествует теме доминантовый органнй пункт у балалаек прим, изображающей «зазывания» зрителей или участников, привлечение их внимания. Шестнадцатитактная тема имеет оригинальную неквадратную структуру, состоящую из двух пятитактных и двух трехтактных построений (см. стр.22–24 партитуры).

Средняя часть второго раздела представляет собой срединный тип симфонического развития с секвенциями и вычленением отдельных элементов темы, с хроматическими ходами и органами пунктами в различных голосах, с многообразным контрапунктическим развитием (см. стр. 26-33 партитуры)».

Реприза второго раздела сокращена и непосредственно переходит в общую репризу пьесы, которая также представлена одним проведением темы первого раздела *tutti* с контрапунктирующим басом и первой фразой теми второго танцевального раздела. Непосредственно после репризы следует кода (*vivo*), построенная на новом материале заключительного, торжественного завершающего характера.

«Русская фантазия» А.К.Глазунова – это сложное по форме и развитию сочинение, где осуществлена первая попытка расширить технические возможности народного оркестра и приблизить его к музыкальным требованиям, современной автору эпохе. Во многом композитору удалось достигнуть успеха. Так, увеличилось количество инструментов в группах. Впервые в состав оркестра русских народных инструментов были введены две партии гуслей (клавишные и щипковые), большое значение приобрела партия ударного инструмента – бубна, использованного Глазуновым по совету Балакирева, значительно расширился диапазон оркестровых партий и усложнилась фактура (см. стр. 16–17, 26–27, 36–37 издания). Партитура приобрела иной вид в сравнении с предшествующими, в частности, с сочинениями Н.П.Фомина, в которых ставились определенные технические пределы, связанные с доступными оркестру музыкальными формами и стилями. Глазунов значительно расширял эти пределы, но не смог достигнуть полного соответствия между содержанием произведения и оркестровыми средствами его выражения.

Тематическому материалу «Фантазии» явно не хватает тембрового контраста, который могли бы создать деревянно-духовые инструменты симфонического оркестра или группа баянов в современном оркестре русских народных инструментов и который содержится в самой музыкальной сущности анализируемого сочинения. Особенно заметно отсутствие контраста во втором элементе темы первого раздела – выдержанных звуках гармонии, образующих оркестровую педаль (см. стр. 9–10 партитуры) и в местах *tutti*. Что касается срединного построения средней танцевальной части, то по характеру музыки и по фактуре она гораздо больше соответствует звучанию деревянно-духовой или баянной группы, нежели группе балалаек, как изложено в партитуре (см. стр. 26–28, 30–31 партитуры).

В этот период среди наиболее исполняемых в публичных концертах произведений мы встречаем следующие переложения: А.Бородин «Хор поселян», Ж.Бизе Антракт к 4 действию оперы «Кармен», Э.Григ «Листок из альбома», Сюита «Пер-Гюнт», А.Рубенштейн «Тореадор и Андалузка», П.Чайковский «Осенняя песня», а также ряд салонных популярных произведений, весьма популярных в тот период: Падеревский «Менуэт», Мошковский «Серенада», Ярнефельд «Колыбельня», Делиб «Движение шагом» и др.

Авторами этих переложений были, главным образом, Фомин, Ниман и реже Насонов.

Анализ репертуара Великорусского оркестра за период деятельности В.Андреева показывает следующие количественные соотношения между составляющими его различными жанрами: обработки народных песен представляли самую большую часть репертуара андреевского оркестра – 55%, на оригинальные оркестровые сочинения приходилось 15%. Остальную часть репертуара – 30% – занимали инструментовки и переложения.

РАЗДЕЛ II. РАЗВИТИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ПОСЛЕ 1917 ГОДА. ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Тема 5. Инструментальная музыка в 1920-е гг. Произведения советских композиторов для народных инструментов 1930-х гг.

После «Фантазии» А.Глазунова особого внимания заслуживает произведение для оркестра русских народных инструментов А.Пащенко «Улица веселая» (1927). А.Ф.Пащенко (1883-1972) - известный советский композитор, работавший в жанрах оперной и симфонической музыки. Он окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции профессора, доктора искусствоведения М.О.Штейнберга. Пащенко - автор 17 симфоний, 23 опер, в том числе оперы «Орлиный бунт», получившей положительную оценку Б.Асафьева, а также большого количества вокально-хоровых произведений. Среди его крупных сочинений - оратория «Ленин», кантата «Голос мира», «12 песен труда и свободы» для хора, «Реквием памяти героических бойцов, жизнь свою на полях битв, положивших в Великую Отечественную войну», написанный в 1942 году в осажденном Ленинграде для хора и оркестра на собственный текст.

Асафьев характеризует Пащенко, как «...темпераментного композитора, очень своеобразного личного, жестко-терпкого стиля». Он отмечает, что «...Пащенко, безусловно, владеет оркестром, он у него своеобразно блестящ и порывист, все элементы языка его музыки обладают выразительностью и моментами, суриковской силы суровой красочностью, но нет эмоциональной убедительности или вдумчивости – его музыка очень натуралистического и прямодушного склада». (См. Асафьев Б.В. Избранные труды, т.5, М., 1957, с.85–86).

Характерные черты творчества Пащенко нашли свое типичное отражение в «Улице веселой» (музыкальных сценах для домр, балалаек с участием духовых, гуслей, фортепиано и баяна). Написанное специально для оркестра русских народных инструментов, это сочинение является значительным вкладом в его репертуар и раскрывает новые технические исполнительские возможности и инструментальные перспективы. «Улица веселая» была написана в 1927 году к сорокалетнему юбилею Великоорусского оркестра им. В.В.Андреева и впервые исполнена на юбилейном концерте под управлением автора 13 мая 1928 года в зале Ленинградской филармонии. Известный ленинградский музыковед

В.Муvalевский писал: «Первое исполнение «Улицы» под управлением автора имело шумный успех, которому в большой мере содействовали тембровые краски, привнесенные группой гармоник и духовых». (См. газ. «Жизнь искусства», 1928, 13 июня). Довольно частое исполнение «Улицы» в публичных концертах (1928–1929 гг.) встречало одобрительные отзывы прессы. (См. газеты: «Рабочий и театр». 1928, 28 мая; «Смена», 1928, 16 февраля; «Известия ВЦК», 1929, 24 января).

С 1935 года произведение звучит по Ленинградскому и Московскому радиовещанию и в этом же году оно было опубликовано в печати Музгизом.

Партитура «Улицы» – красочное и яркое полотно, колоритное по тематизму и совершенно новое по оркестровым средствам изложения и музыкальному языку. В отличие от предыдущих сочинений для оркестра русских народных инструментов, автор «Улицы веселой» использует не старинные этнографические песни, а очень популярные и знакомые мотивы городской музыки -- гармошечные и частушечные наигрыши, некоторые уличные народные напевы. В отношении использования фольклора и средств его изложения Пащенко продолжает линию раннего творчества И.Ф.Стравинского. Ранние балеты Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» были поставлены в России впервые в 1921–1922 годах и, как писал Асафьев, «...с партитуры «Петрушки» пошло всё современное поколение музыкантов». (См. слова Б.Асафьева в сб.: «Жар-птица» и «Петрушка» И.Ф.Стравинского. Л., 1963, с. 5–15). Вполне понятно, что Пащенко, композитор широкого профиля, почувствовал большое соответствие между народно-бытовым содержанием музыки и исполнительскими возможностями народных инструментов, надеясь наилучшим образом воплотить близкие и хорошо знакомые народные напевы в соответствующем инструментальном изложении. Вводя в репертуар элементы популярного городского фольклора (гармонь, шарманка, частушка), Пащенко расширил тембровый состав инструментов оркестра за счет введений в него баяна, духовых, ударных и фортепиано.

В центре внимания – гармошечный наигрыш, построенный на параллельных трезвучиях мажора, который пронизывает все произведение, изменяясь тонально, ритмически и темброво. Это как бы лейтмотив пьесы.

Популярные народные мелодии используются автором в неизменном виде, с привычно-точной интонацией и ритмом. Однако жесткие непривычные для русских народных инструментов созвучия, встречающиеся на всем протяжении пьесы, вызывают неожиданные слуховые ассоциации. И, действительно, чистая и точная интонация тем звучит на сложной синтетической гармонии фона, изобилующего нагромождением созвучий с

нарочитыми диссонансами, неаккордовыми звуками и линейным движением контрапунктирующих голосов. Это придает музыке гротескный характер, но в то же время удачно изображает «стихийно гудящую, шумно звенящую» уличную атмосферу.

Структура «Улицы веселой» свободная, а вполне соответствует подзаголовку – музыкальные сцены. Пьеса состоит из сменяющих друг друга оркестровых эпизодов, рисующих картины праздничного кассового гулянья. Перед слушателем поочередно возникают разнообразные образы уличных обитателей.

Во вступлении пьесы – общий шум уличного движения, на фоне которого появляется первая грубоватая тема в низком регистре струнных инструментов (альтовые и теноровые домры, балалайки секунды и альты).

Первую тему сменяет вторая – «шарманочный» наигрыш. Она многократно повторяется в различных тембрах и оркестровых группах. Дублируясь в унисон и октаву, видоизменяясь ритмически и тонально, обогащаясь подголосками и контрапунктами, тема доходит до кульминационного момента, где исполняется всем оркестром (*fff*).

Небольшой эпизод с наигрышем шарманки в до миноре приводит к теме иного характера – выразительному мелодическому речитативу типа народного причитания. Тему исполняет солирующий гобой на фоне гармошечной интонации в струнной группе оркестра.

Далее следует большой трехчастный эпизод, построенный на частушке «Страдание».

Почти буквально повторяющаяся реприза сменяется большой развернутой кодой, построенной на теме гармошечного наигрыша.

Совершенно иной вид приобретает партитура народного оркестра. В инструментовке пьесы использованы новые, необычные до того времени приемы: крайне высокие регистры всех инструментов домрово-балалаечной группы, двойные ноты и аккорды у струнных инструментов средних и низких регистров, многократные разделения струнных басов и контрабасов на подпартии, виртуозная трактовка партий деревянных духовых инструментов (флейта и гобой) и отведение им большого места в партитуре. Фактура оркестра настолько отлична от традиционных приемов инструментального развития, что при зрительном знакомстве с партитурой, не зная заранее состава инструментов, нельзя определить, для какого оркестра она предназначена.

«Улица веселая» – первое из произведений до оркестра русских народных инструментов, которое весьма определенно подверглось некоторому влиянию модернизма, в той его разновидности, где новейшие

черты современного искусства, типичные для этого течения, соединяются со стихийно-реалистическими тенденциями и даже с интересом к народному творчеству. Как мы увидим, сходные стилистические особенности наблюдаются теперь в творчестве молодых композиторов⁵.

Несмотря на явные достоинства произведения Пащенко и его многократное исполнение в первые годы, оно не удержалось в репертуаре народных оркестров и теперь мало известно музыкантам-исполнителям. Возможно, что это обстоятельство вызвало тем, что «Улица веселая», изданная в 1935 году небольшим тиражом (500 экз.), больше не переиздавалась. Кроме того, слишком далекое по интонационному языку от жанровых признаков оркестра и сложное в исполнительском отношении, оно не вызвало энтузиазма среда исполнителей любительских коллективов, которых в 20-е годы было большинство. В то время исполнительский уровень русских народных оркестров еще не достиг той высокой степени мастерства современных профессиональных коллективов, которая позволяет им играть любую музыку, в том числе и симфоническую.

Нам хочется привлечь внимание к этому оригинальному произведению одного из видных советских композиторов-симфонистов, вполне достойному глубокого изучения и использования в концертной деятельности и педагогической работе.

В конце 1920-х и в 1930-е годы отмечается большой интерес к музыке для народных инструментов со стороны композиторов старшего поколения – С.Н.Василенко, М.М.Ипполитова-Иванова, В.А.Золотарева, А.Т.Гречанинова, Р.М.Глиэра. Среди оркестровых сочинений особого внимания заслуживает «Итальянская симфония» № 3 С.Н.Василенко, написанная в 1934 и исполненная в 1935 году.

Симфония Василенко – свидетельство активного участия в развитии репертуара для оркестра русских народных инструментов крупного мастера симфонического письма, одного из видных советских музыкантов. Обращение Василенко к народному жанру не случайно. К этому вела вся его глубоко демократичная музыкальная и общественная деятельность. Известна организаторская и дирижерская, лекторская и педагогическая работа Василенко, его многочисленные концертные выступления с симфоническим оркестром на заводах и фабриках, его творческий труд по созданию и аранжировке репертуара для различных составов оркестра в клубе, а также использование им в своих сочинениях многообразного фольклора народов

⁵ См. Имханицкий М. Современная музыка для русского народного оркестра и задачи воспитания исполнителей. - В кн.: Вопросы музыкального исполнительства и педагогики.

СССР и мира. В большинстве его сочинений преобладает тематика и колорит южных и восточных народов.

Большой интерес вызывает обращение композитора к русскому народному песнетворчеству. В 20-е и 30-е годы им были созданы сборники старинных и современных русских народных песен, где композитор очень свободно, творчески обрабатывает народную мелодию, превращая ее в широко развитую песню-романс, песню-арию или драматический монолог. В развитом и самостоятельном сопровождении Василенко использует ансамбли, смело сочетая разнообразные инструменты и употребляя в том числе балалайку и баян.

Большое значение в обращении Василенко к жанру русской народно-инструментальной музыки имело творческое общение с известным балалаечником, а впоследствии руководителем Московского государственного оркестра русских народных инструментов Н.П.Осиповым. Это общение способствовало созданию Концерта для балалайки с симфоническим оркестром (исполнение которого опровергло недоверие публики к акустическим и художественным возможностям балалайки), а также серии обработок народных песен, Праздничной увертюры и Итальянской симфонии для оркестра русских народных инструментов.

Итальянская симфония Василенко продолжает развитие симфонических принципов, которые были внесены еще Глазуновым в «Русской фантазии» для народного оркестра. Василенко еще более углубляет эти принципы тем, что создает крупное циклическое произведение с сонатной формой в первой части и вводит в оркестр русских народных инструментов духовую группу инструментов симфонического оркестра.

Симфония написана для струнного домрово-балалаечного состава, в то время основного в народном оркестре, но с предложением автора по желанию и возможности включить также деревянно-духовую и медную группу инструментов симфонического оркестра.

Итальянская симфония – эмоциональное и жизнерадостное, народное по колориту произведение. Она сформирована как четырехчастный песенно-танцевальный цикл. Симфония открывается классическим сонатным аллегро празднично-увертюрного характера (I часть). Затем идут Ноктюрн (II часть), Серенада (III часть) а, наконец, финал Тарантелла (IV часть).

Объединяющим началом цикла является тема «Хоты», которая звучит в Ноктюрне, а затем, несколько измененная, появляется в Тарантелле.

Первая часть построена на двух контрастных темах, первоначально изложенных в терцовом соотношении тональностей (A-dur – F-dur). Первую энергичную и стремительную тему (Г.П.) сменяет вторая (П.П.), мелодичная

и напевная. Многочисленные украшения (разнообразные форшлаги и морденты, хроматизм и синкопированная ритмика) придают ей некоторую изысканность. Не имеющая четкой квадратности в структуре, вторая тема проходит на одном дыхании, почти без цезур и напоминает романс, где явно различается вокальное и инструментальное начало, как бы пение с сопровождением.

В разработке имеют место основные и характерные черты симфонического развития темы: общая ладовая неустойчивость, свободное соотношение тональностей в отдельных фрагментах, резкие тональные сдвиги, секвенционное вычленение отдельных элементов темы и гармоническое варьирование.

Реприза первой части сокращена за счет первой темы (Г.П.), получившей значительное развитие в разработке. Зато не разрабатывавшаяся вторая тема повторяется в репризе целиком. Завершается часть небольшой стремительной кодой.

Ноктюрн рисует картину летней южной ночи, в тишину которой врываются жизнерадостные и задорные звуки испанского танцевального мотива («хота»). Они постепенно удаляются, и возвращается прежнее настроение, снова наступает спокойствие и тишина. Появление «хоты» знаменует среднюю часть Ноктюрна, где тема повторяется дважды в различных контрастных тембрах (при том условии, что в составе оркестра есть две трубы). Если труб нет, то тема звучит только в струнной группе, что несколько обедняет ее образную характеристику.

Серенада, воплощающая функцию симфонического скерцо, состоит из небольших эпизодов, среди которых первый (А) является рефреном и повторяется трижды. Структура Серенады может быть изображена следующей схемой: АА ВСА Д С А + КОДА. В инструментовке этой части преобладают струнные. Особенно интересно сопоставление группы домр и балалайки примы с гусями в начале пьесы.

Финал – Тарантелла – открывается довольно большим энергичным и торжественным вступлением, которое как бы призывает к танцу, собирает танцоров и готовит их к большому массовому представлению. В структуре Тарантеллы есть черта сонатности. Это проявляется в наличии и разработке двух разнохарактерных тем (тема танца и тема «Хоты») и в тональном соотношении тем экспозиции и репризы.

Вся первая часть финала построена на танцевальном ритме тарантеллы. В срединных, связующих разработочных эпизодах пьес использованы приемы симфонического развития темы (секвенция, вычленения, модуляции).

В П.П. тема «Хоты» проходит в увеличенном размере (в сравнении со 2-й частью).

«Итальянская симфония» – значительное симфоническое произведение для народного оркестра, где тематический (народный) материал подвергается всевозможным приемам развития: используется тональная, гармоническая, полифоническая и вариационная разработка тем. Сложные формы приобретает гармоническое развитие музыкального материала: необычайные для оркестра русских народных инструментов последовательности аккордов и тональных планов, множество резких модуляционных сдвигов и диссонирующих гармонических созвучий.

Музыкальное содержание симфония отвечает жанру народно-оркестровой музыки. Она оптимистична, ее темы танцевальны и напевны, музыкальный язык доходчив. По структуре она близка циклу-сюите, и может быть отнесена к жанру песенно-танцевальных симфоний.

Менее интересна инструментовка. В ней сказывается недостаток тембрового контраста. Автор вводит духовую группу, однако не надеется на ее постоянное участие и потому, боясь себя, в основном распределяет весь материал у струнных, преимущественно в группе домр, как наиболее близкой по характеру звукоизвлечения и техническим возможностям смычковому квартету. Инструменты группы домр использованы полно (включена партия контрабаса), с учетом хорошо звучащих регистров (в пределах 12-го лада). Часто встречается *divisi*, в том числе у инструментов низкого регистра.

Из приемов звукоизвлечения в основном применены два: стаккато и тремоло по одной струне.

В отношении группы балалаек Василенко несколько более традиционен, чем Глазунов: сказались знакомство с Н.П.Осиновым и опыт создания балалаечного концерта. Однако в симфонии выявлены не все их возможности, в частности, недостаточно подчеркнут колористический элемент. В большинстве случаев роль балалаек сведена к дублированию домровых партий пиццикато и тремоло по одной струне, что является менее типичным звукоизвлечением, чем двухголосие и аккорды, которые мы встречаем в партитурах раннего периода оркестра. Роль инструментов и специфика их звучания самостоятельна лишь в местах гармонического сопровождения, где балалайки аккомпанируют в характерной для них аккордовой фактуре.

Менее интересно представлена партия балалаек во второй части симфонии, наилучшим образом – в четвертой. В целом же группа балалаек в симфонии Василенко и в «Русской фантазии» Глазунова играет второстепенную, вспомогательную роль, и почти лишена самостоятельности.

Струнные инструменты тракуются композитором как единая группа, соответствующая смычковому квинтету, где преимуществом обладает группа домр.

Весьма разнообразно показаны в партитуре клавишные гусли. Их партия довольно самостоятельна, а в некоторых местах даже преобладает в общем звучании. Гусли тракуются как арфа – инструмент более близкий и привычный для симфонического мышления автора. Так, например, в партии гуслей часто встречаются пассажи или мелодические эпизоды, которые исполняются довольно трудным для клавишных гуслей приемом – «щипком» (см. с. 7–11, 48, 121 партитуры).

Духовая группа инструментов, как оговорено автором, «желательна, но не обязательна». Она почти целиком на протяжении всей симфонии дублируется группой домр. Вместе с тем участие духовой группы обогащает красочную палитру партитуры и вносит характерный оркестровый контраст. Особенно важна роль духовых в исполнении украшений (форшлаги, трели, сурдина и т.д.), которые группа струнных инструментов не может сыграть с должной рельефностью (см. с. 71 партитуры).

Необходимость духовых особенно очевидна во второй части симфонии, где вступает тема «Хоты» и возникает желательный и вполне закономерный тембровый контраст (см. с. 53–55 партитуры).

Нужны духовые и в третьей и четвертой частях, где контрапунктирующие голоса духовых не дублируются струнными инструментами (см. с. 75–76 партитуры). Спорное впечатление производят фразы, задуманные автором для двух труб и замененные им же звучанием балалайки-примы. Особенно не хватает труб при нюансе *ff* (см. с. 97, 113 партитуры). Несмотря на оговорку, сделанную в начале партитуры, автор довольно часто выводит духовую группу как самостоятельный элемент, не дублируемый струнными. Естественно, что без духовой группы инструменталка во многом упрощается и в целом обедняется звучание оркестра (см. с. 118–119; 120–121 партитуры). Пропадает тема, целый ряд контрапунктирующих голосов, контрастное сопоставление тембров, исчезает фон-педаля, украшающий элемент. Случаи эти многочисленны (с. 75, 80, 84–85; 102–103; 105–107).

Таким образом, ясно, что участие духовых в партитуре «Итальянской симфонии» не только желательно, но даже обязательно, необходимо.

Композитор предполагал использовать в симфонии флейту, гобой, три кларнета и две трубы. Видимо, выбирая инструменты духовой группы он старался ограничить себя и ввести лишь те из них, которые соответствуют

существующим народным духовым инструментам. Флейта заменяет свирель, гобой – брелку, группа кларнетов – рожка, а трубы – гудки.

Как видно из приведенного соответствия, в составе деревянной духовой группы симфонии нет большого количества медных и сильно звучащих инструментов. Поэтому при исполнении симфонии современным составом оркестра русских народных инструментов, духовая группа может быть с успехом заменена баянами, а некоторыми духовыми инструментами, чье место в партитурах народного оркестра узаконено.

Красочный элемент вносят в партитуру ударные инструменты. Особенно интересна их роль в среднем эпизоде Ноктюрна и значительна в Тарантелле. Использование ударной группы инструментов в партитуре симфонии – яркий красочный пример их употребления в оркестре русских народных инструментов.

«Итальянская симфония» Василенко – первое законченное сочинение, которое положило начало циклическим формам. Симфония оказала влияние на последующее творчество для оркестра русских народных инструментов, та многочисленные оркестровые сюиты песенно-танцевального характера.

С.Н.Василенко задумывался над составом инструментов русского народного оркестра. Он писал: «звучность одних только балалаек и домр меня не удовлетворяла, и я ввел туда духовые симфонического оркестра: флейты, гобой, кларнеты, бас-кларнет, две трубы и, в кантате, даже валторны и тромбоны. Соединение тембров струнного состава - балалаек и домр с духовыми дало оригинальную, неслыханную дотоле звучность...». И далее. «Когда я написал симфонию, кантату и ряд других вещей для оркестра русских народных инструментов, то спросил Осипова: – Ну как, вы теперь довольны репертуаром? – «Не совсем, – отозвался он. – Симфония звучит прекрасно, а кантату почти нельзя отличить от симфонического оркестра. Будем откровенны: ведь это не чистый русский оркестр, к домрам и балалайкам прибавлены инструменты симфонического оркестра. Я мечтаю создать подлинный «русский оркестр», восстановить старинные русские духовые инструменты». Его мечта осуществилась в 1939 году. Осипов стал художественным руководителем и дирижером русского оркестра. Ни одного инструмента симфонического оркестра в нем не было (разрядка моя. – А.П.), зато появились старинные русские инструменты: свирель, дуда, брелка, рога, деревянные трубы, баяны. Возникла новая своеобразная звучность. Осипов поднял этот оркестр до высокой степени художественного исполнения.

Подводя итог сказанному об использовании Великорусского оркестра тремя крупными композиторами-симфонистами – А.Глазуновым, А.Пащенко и С.Василенко – можно отметить, что наряду с большими музыкально-

художественными достижениями в области развития репертуара, в их творчестве возникла тенденция усложнения музыки для русского народного оркестра, его серьезной и последовательной «симфонизации». Они отошли от характерных для жанра инструментальных традиций, выработанных в первое тридцатилетие его существования. Это выразилось и в некоторых приемах тематического развития, и в стиле инструментовки, которая вступила в противоречие со спецификой использования инструментов, и в ограниченном, несвойственном традициям употреблении балалаечной группы, сведении ее к второстепенной роли, и в попытке внести тембровое разнообразие за счет чрезмерного употребления инструментов симфонического оркестра без учета пропорции звучания оркестровых групп и партий.

Нельзя не согласиться с тем, что данное обстоятельство вполне закономерно, ибо все три композитора-симфониста обратились к жанру русской народной оркестровой музыки в пору своей творческой зрелости, когда ими уже были созданы наиболее значительные произведения, четко проявившие и утвердившие их творческие позиции и личные стилистические особенности. Так, ко времени написания «Русской фантазии» Глазунов уже создал 8 симфоний и 3 балета. «Улице веселой» Пащенко предшествовало 10 опер, а «Итальянской симфонии» Василенко – 3 оперы, 5 балетов, 2 симфонии и 2 симфонические сюиты.

Весьма вероятно, что преодолеть симфоническое мышление в творчестве для народного оркестра на этом этапе для всех трех композиторов оказалось невозможным, поэтому ни одному из них не удалось достигнуть полного соответствия между музыкальным содержанием сочинения и средствами его инструментального воплощения.

Несмотря на то, что композиторы шли к цели разными путями – Глазунов, оставаясь в пределах существующего состава инструментов, а Василенко и Пащенко, расширяя его состав за счет смелого введения других тембров (См. нотный пример), – некоторая искусственность приспособления народного оркестра к симфоническому характеру музыки ощущается во всех трех рассмотренных нами произведениях. Однако, несмотря на это, сами сочинения представляют собой образцы высокохудожественного и профессионального искусства. Каждое из них явилось началом нового пути в развитии жанра в области произведений крупной формы. А именно она в настоящее время занимает самое большое место в профессиональном композиторском творчестве для оркестра русских народных инструментов.

Кроме ведущих мастеров, активное участие в создании репертуара для народного оркестра принимала и композиторская молодежь 30-х годов,

проявившая себя главным образом в жанре симфонической музыки. В новых сочинениях расширяется тематика, появляется много музыки на темы песен народов СССР, произведений, отражающих интересы времени. Это «Сюита на марийские и удмуртские темы» Ф.Витачека, Симфония М.Черемухина, «Колхозная сюита» Ю.Тюлина, Увертюра и сюита М.Чемберджи, сюиты С.Ряузова. К сожалению, многие произведения часто звучат в чужой инструментовке или, в лучшем случае, оркестрованы по эскизам самого автора. Во всяком случае участие и интерес композиторов-симфонистов к развитию нового национального жанра совершенно ясен.

Положительную роль в распространении репертуара для русских народных инструментов сыграла в те годы музыкальная организация РАПМ: она оказывала поддержку издательскими средствами, что особенно заметно в период с 1928 по 1932 годы. Однако отрицательная роль этой организации, ее ограниченность и упрощенность в решении сложных творческих задач русско-народной инструментальной музыки также давала себя чувствовать. Особенно сказалось это в том, что за указанный период времени большую часть изданий Музгиза составили различного рода переложения, оригинальной литературы выпускалось меньше. В известной мере, такая позиция, конечно, ограничивала и снижала общее развитие и художественный уровень репертуара.

Анализ изданной литературы показал, что в 20-е и 30-е годы репертуары народных оркестров целиком и полностью повторяли программы андреевского оркестра, почти не внося ничего нового ни в музыкальное строение песни, ни в ее оркестровку. Исключение составляют обработки С.Крюковского которые отличаются более усложненной фактурой и свободно развивающимися полифоническими голосами.

С. Крюковский (1395–1942) – известный исполнитель на басовой домре я гусях в Ленинградском оркестре им. В.Андреева. Он – автор ряда работ по методике игры на домре и оркестровых обработок русских народных песен.

На развитие обработки народных песен оказал большое влияние **Борис Сергеевич Трояновский** (1883–1951) – российский музыкальный самородок – виртуоз. Его называли «русским Паганини», «виртуозом», «королем балалайки», «балалаечником Кубеликом» (в честь прославленного чешского скрипача-виртуоза и композитора Яна Кубелика). Он был неповторимым, самобытным музыкантом – основоположником современной школы виртуозного исполнительства на балалайке.

С 1904 по 1911 год он являлся солистом Великоорусского оркестра Василия Васильевича Андреева. Виртуоз-балалаечник много ездил по России, побывал за границей – в Германии, Англии, Франции, Америке...

Ему рукоплескали Берлин, Лейпциг, Гамбург, Лондон, Париж, Нью-Йорк, Чикаго, Вашингтон. В Англии осенью 1909 года Б. С. Трояновский был приглашен в замок Виндзор играть на балалайке в присутствии двух королей – английского и португальского. Английский король, как писали газеты, «выразил большую похвалу и удивление, что на таком простом инструменте можно играть серьезные вещи».

В 1912 году, покинув оркестр В. В. Андреева, Трояновский снова совершил большую поездку по стране вместе с артистом Мариинского театра А. М. Давыдовым. Вот несколько отзывов из тогдашних газет: «Бурю восторгов вызвала виртуозная игра на балалайке г. Б. С. Трояновского», «Талантливый артист – безупречный техник извлекал из трехструнной балалайки... поразительные по нежности звуки», «Сказать, что г. Трояновский – выдающийся виртуоз на незатейливом инструменте – недостаточно. Это какой-то волшебник».

В 1914–1915 годах балалаечник после успешных гастрольных поездок в Швецию, Данию и Румынию, за большие заслуги в деле пропаганды русской музыки Трояновскому было присвоено высшее по тем временам звание «солист его императорского величества». Но Трояновский был не только прекрасным исполнителем на балалайке. Он талантливо делал обработки народных песен. Такие песни, как «Светит месяц», «Из-под дуба, из-под вяза», «Уральская плясовая», «Цвети, цвети цветики», «У ворот, ворот», «Я с комариком плясала», и многие другие входили в репертуар балалаечника и вместе с ним объехали полсвета, вызывая изумление и восторг слушателей везде, где побывал исполнитель. Именно как мастер народного репертуара вошел Трояновский в историю балалаечного исполнительства.

С подлинным мастерством Борис Сергеевич сделал переложения таких известных вещей, как «Пляска смерти» Сен-Санса, «Фантазия на темы оперы «Кармен», «Испанское каприччио» Римского-Корсакова. Обладал Трояновский и оригинальным композиторским даром. Им, например, была написана сюита для балалайки с симфоническим оркестром.

После Великой Октябрьской революции Борис Сергеевич выступил одним из инициаторов создания в Москве первого профессионального ансамбля русских народных инструментов под управлением П. И. Алексеева. От этого коллектива ведет начало прославленный Государственный академический русский народный оркестр имени Н. Осипова.

Тема 6. Исполнительское мастерство. Репертуар оркестров русских народных инструментов. Музыка для народных инструментов в 1940-е гг.

Первый конкурс на лучшего гармониста и балалаечника состоялся в 1926 году в Ленинграде под председательством композитора А. К. Глазунова. В состав жюри вошли профессор Ф. А. Ниман, П. А. Серебряков, баянист Я. Ф. Орланский-Титаренко и другие видные музыканты. Конкурс открылся 17 октября в Актовом зале в Смольном. Первое место занял баянист Д. Стрыгин.

В декабре 1926 года состоялся 1-й Московский губернский конкурс гармонистов (и баянистов), организованный МК ВЛКСМ совместно с Губполитпросветом и газетами «Комсомольская правда», «Рабочая газета», «Молодой ленинец». Председателем на этом конкурсе был композитор, народный артист республики М. М. Ипполитов-Иванов. В состав жюри входили А. В. Луначарский, Вс. Э. Мейерхольд, профессора К. Н. Игумнов, Л. М. Цейтлин, А. М. Аврамов, известные баянисты И. Кузнецов, М. Я. Макаров, Я. Ф. Попков. Первое место занял баянист И. Гладков. Закрытие конкурса состоялось 20 декабря 1926 года в Большом театре.

В 1928 году в Москве прошел 2-й подобный конкурс. Первое место заняли баянисты И. Осипов и А. Сурдин, второе место – баянист Рожков.

В 1928 году был проведен 2-й Ленинградский конкурс гармонистов и балалаечников, организованный областными и районными комитетами ВЛКСМ, оркестром русских народных инструментов им. В. В. Андреева, Музтрестом, филармонией и консерваторией.

Подобные конкурсы проходили в 1926–1929 годах во многих городах страны, в том числе в Мурманске, Саратове, Новосибирске, Пскове, Новгороде, Минске. В 1927 году в Томске на Всесибирском и Дальневосточном конкурсе исполнителей-гармонистов победителем стал И. Маланин, в Саратове – И. Паницкий. Они были награждены золотым жетоном и 1-м призом. Только в 1927 году было проведено около 2500 таких конкурсов с участием 30 000 гармонистов и баянистов.

На 3-м Московском губернском конкурсе гармонистов-любителей, который состоялся 30 января 1929 года, председательствовал народный артист Республики композитор М. М. Ипполитов-Иванов. В состав жюри вошли видные деятели искусства А. В. Луначарский, Вс. Э. Мейерхольд, А. А. Рождественский, Л. М. Цейтлин, Н. Я. Брюсова, Е. М. Браудо, Л. М. Банович, А. А. Новосельский, С. А. Богуславский и др., а также баянисты-исполнители А. И. Кузнецов, А. Ф. Данилов, И. И. Гладков, А. Г. Пахомов (всего 8 баянистов). В конкурсе участвовало около 100

человек и среди них – 9 исполнителей на готовом баяне. Победителями стали Косырев, Панин, Григорьев, Наумов. 31 января состоялся заключительный концерт в Колонном зале Дома союзов, в котором наряду с лауреатами приняли участие Первый симфонический оркестр гармонистов под упр. Л. М. Бановича, трио гармонистов – бр. Борисовы и Кулешов, Первый московский квартет концертинистов и оркестр губных гармоник Замоскворецкого Дома Комсомола и Пролетарской дивизии.

В 30-е годы по всей стране проходили олимпиады художественной самодеятельности, в которых баянисты принимали самое активное участие.

Наиболее самобытным и стилистически ярким представляется творчество Н.П.Будашкина.

В чем секрет популярности произведений Будашкина, прочно вошедших в репертуар как профессиональных, так и любительских народных оркестров? Не только в том, что его музыка прочно опирается на элементы народного творчества, на интонации революционной и современной массовой песни, но и в великолепном знании специфических особенностей состава в целом и художественных возможностей каждой его группы, позволяющем композитору мыслить средствами русского народного оркестра и показывать его наиболее яркие и существенные стороны.

Инструментовка Будашкина контрастна и разнообразна: тембры строго расчленены, редко используется дублирование, часто меняются оркестровые краски. Примерами могут служить «Русская увертюра», музыкальная картинка «На ярмарке», две рапсодии и, особенно, «Русская фантазия», на которой мы остановимся подробнее.

«Русская фантазия» продолжает творческое направление «Русской фантазии» Глазунова. Так же, как и многие другие фантазии, она построена на двух образах. Первый – величавый и торжественный, второй – задорный и размашистый, разудалый (плясовой наигрыш). Темы фантазии глубоко народны по своему содержанию, хотя, кроме первой («Не белы-то снега»), и не являются претворением фольклора.

Композитор, так же, как и его предшественники, обращается к вариационной форме и развивает каждую тему в соответствии с ее характером и складом. В результате возникает форма двойных вариаций.

Произведение открывается широкой величественной темой повествовательного характера (альтовые домры в унисон с баянами на фоне арпеджированных аккордов всего оркестра). Как некоторое отступление в рассказе звучит тема такте широкая и напевная, но полная лирической грусти, создающая печальный нежный образ.

Вторая тема отличается и оркестровым изложением, мелодию исполняет солирующий инструмент (гобой, если его нет – баян) на фоне контрапунктирующего подголоска струнных. Завершается музыкальное повествование повторением первой величественной темы, звучание которой усиливается и разукрашивается контрапунктирующим рисунком инструментов верхнего регистра.

С веселого плясового наигрыша начинается новый раздел «Фантазии». Танцевальная тема постепенно проходит во всех оркестровых группах, разных регистрах и фактуре, разукрашенная подголосками, временами вливается в общее оркестровое звучание, превращаясь в разудалый, и развеселый русский пляс. Кульминационный момент – неожиданно врывающийся мажорный эпизод (ми- бемоль мажор), который как бы на время приостанавливает танец для того, чтобы продолжить повествование. И, действительно, после этого эпизода вступает лирическая тема повествования, но звучит она *tutti*, более торжественно и утверждающе.

Затем еще более задорно и громко звучит плясовая – последняя Вариация и заключительный танцевальный эпизод второго раздела «Фантазии». Первая величественная и широкая тема повествования, которая приобретает еще большую динамику и торжественность благодаря непрерывающемуся тремолированию всех струнных, ударных, а равномерному арпеджированию гуслей, и следующее за ней внезапное пианиссимо домр на фоне пиццикато балалаек заключает произведение.

Будашкин использует в своей «Фантазии» обычный, самый распространенный состав оркестра, часто употребляемый в самодеятельности: струнные, баяны, гусли и ударные инструменты. Флейта и гобой существенного значения не имеют и могут быть, как указывает автор, исключены.

В произведениях Будашкина большую и существенную роль выполняют баяны (две партии) – совершенно самостоятельный, очень развитый оркестровый элемент, который вносит большой контраст в общую фактуру. Несмотря на довольно скромный состав, автор сумел очень убедительно и художественно отразить сущность, специфику и самобытность русского народного оркестра. Партитура «Фантазии» изобилует интереснейшими примерами использования различных оркестровых групп и отдельных инструментов. Полно и разнообразно показана в партитуре струнная домрово-балалаечная группа, в которой употребляются многочисленные штрихи, сопоставления различных приемов звукоизвлечения и регистров, тембровый контраст. Особенно интересно представлена группа балалаек, в частности, партия балалаек-прим. В этом

отношении Будашкин – один из тех немногих композиторов послеандреевского периода, который следует традициям времен, когда группа балалаек была основой оркестра и олицетворяла собой его национальный колорит.

Забываясь о сохранении специфики и глубоко понимая задачи массового демократического жанра, Будашкин создает великолепные образцы оркестровой обработки народных и популярных в народе мелодий. Среди них утвердившиеся в репертуаре многих оркестров «Хороводная и плясовая», «Сказ о Байкале», «Концерт» для домры и «Концертные вариации» для балалайки с оркестром, «Фантазия на темы песен В.Мокроусова».

Н. Будашкин написал много музыки для спектаклей и кинофильмов, где народный оркестр помогает созданию своеобразных и самобытных образов героев русских народных сказок, колоритных картин и пейзажей сельской природы, народно-бытовых сценок деревенской жизни.

Определенный подъем в жанре обработки народной песни мы замечаем в послевоенные (1950-е) годы, когда появился глубокий интерес к отечественному искусству, к национальному фольклору, в том числе к русскому народному песенно-инструментальному творчеству. Художественные и доступные широкому слушателю обработки народных песен для русского народного оркестра пишет П.В.Куликов.

П.В.Куликов (1910) учился у композитора В.Н.Кочетова. Во время Великой Отечественной войны Куликов дирижировал Краснознаменным ансамблем песни и пляски советской Армии и писал для него музыку. После войны (1947–1954) был дирижером ОРНИ им. Осипова и принимал активное участие в создании репертуара для оркестра. Преподавал инструментовку для народного оркестра в Московском музыкальном училище им. Октябрьской революции. Композитор создает в обработках народных песен сквозное вариационное развитие; единство формы обеспечивается модуляционными связующими частями неустойчиво-разработочного характера. Звучащие между каждым из проведений темы, они построены на ее элементах.

Лучшая сторона творчества композитора – стиль оркестрового изложения. Полно и со знанием дела использует он оркестровые группы и отдельные инструменты оркестра, применяет тембровые переключки и колористические эффекты, удачно и специфично показывает струнную группу инструментов, в частности, группу балалаек. В этом отношении Куликов придерживается манеры письма основоположников русского народного оркестра, обогащая последний введением баянов и расширяя его

тембровую палитру за счет русских народных духовых и ударных инструментов. Примером яркой и колоритной инструментовки может служить обработка П.Куликова «Липа вековая».

Аналогичные приемы обработки песенного материала и удачной инструментовки находим в сочинениях «Уж ты Спиря, Спиридон» С.Хватова, «Куманек, побывай у меня» В.Попонова, а несколько позже в произведениях «На улице дождик» В.Городовской, «Ай, все кумушки домой» В.Авксентьева, «Валенки» А.Широкова.

Тема 7. Особенности произведений для оркестра русских народных инструментов 1950-1960-х гг.

Особенно большого расцвета достигла музыка для ОРНИ в период после Великой Отечественной войны. Подъем патриотического движения вызвал большой интерес к национальному прошлому и настоящему нашей родины, к русскому народному творчеству, к русским народным инструментам.

В конце 1940-х и 1950-е года приобрели известность многие талантливые композиторы. Их произведения, органически связанные с народным песенно-инструментальным творчеством, развивали в музыке для народного оркестра принципы русского классического, преимущественно, программного симфонизма, отличаясь тем жизнерадостным, светлым и лирическим колоритом, который свойственен этому – составу. Используя общепринятые в профессиональном творчестве приемы развития и разработки тематического материала, эти композиторы вместе с тем не забывала о специфических особенностях русского народного оркестрового жанра: убежденно осуществляли историческую преемственность традиций в своей музыке, обогащали творчество более современной интонационной сферой революционно-массовых песен, песен народов СССР и мира, насыщали оркестровку более близкими нашему времени средствами инструментальной выразительности.

Позже (1960-е – 1970-е гг.) в творчестве композиторов для народного оркестра наблюдается значительное усложнение фактуры, музыкального языка, формы, оркестровых приемов. Часто это приводит к противоречию между оркестровым замыслом сочинения и динамическими средствами его оркестрового воплощения, к отходу от существенных жанровых признаков.

Сходная манера письма Н. Будашкину проявилась в творчестве А.Н.Холминова: собственные оригинальные темы в русском народном духе,

симфонический принцип развития тематического материала, разнообразное использование всех особенностей и возможностей русской народной оркестровой фактуры. В широкой напевности и многообразии гармонического языка, в лирико-созерцательном настроении и национальном колорите, в эмоциональной динамике мы ощущаем источники творчества Холминова – художественные стали П.Чайковского и С.Рахманинова. С особой убедительностью эта связь проявилась в его сочинениях «Думка» и Сюита № 2.

Правдивость выражения, простота и доступность музыкального языка Холминова привлекают исполнителей, а его оркестровые сочинения – «Праздничная увертюра» и две сюиты для оркестра, а также произведения для солирующих народных инструментов пользуются заслуженной любовью многочисленных слушателей.

Претворение градаций «Русской фантазии» Глазунова мы находим в сочинении Н.Иванова «Увертюра-фантазия» (1949) и в довольно многочисленных произведениях Н.Речменского. Но если Н.С. Речменский (1897–1963) – автор симфонической и камерно-инструментальной музыки, но посвятил свою творческую деятельность главным образом русским народным инструментам и русскому народному оркестру. Им написано для народного оркестра пять фантазий на русские народные темы, в том числе «Фантазия на темы из оперы «Русалка» Даргомыжского, увертюра и ряд других сочинений. Речменский – автор справочника «Массовые музыкальные народные инструменты». М., 1963.

«Увертюра-фантазия» Иванова сложна по форме и развитию тематического материала (тема получает в ней солидную полифоническую разработку, то сочинения Речменского представляют собой простую структуру, которая больше соответствует вариационной обработке народных мелодий, нежели свободной импровизационной форме фантазии в ее привычном понимании. Более сложная форма в «Сюите-фантазии» на русские народные темы (1953) того же автора. Она состоит из трех частей: Увертюры, Протяжной и Плясовой. Увертюра по своему строению несколько напоминает уже рассмотренные нами фантазии, но она значительно меньшего размера. Протяжная – дважды повторенная широкая и напевная мелодия с разнообразными подголосками. Плясовая – танцевальная сценка, где мужской перепляс сопоставляется с напевной спокойной мелодией девичьего хора. Рассматривая цикл, в целом можно предположить, что он был создан под впечатлением Итальянской симфонии Василенко, развивавшей народную тематику и основанной на чередовании песенно-танцевальных частей.

Причину малой известности, недостаточной популярности произведений Речменского можно, пожалуй, объяснить тем, что для исполнения в самодеятельности они сложны (резкие тональные сопоставления и сдвиги, употребление тональностей с большим количеством знаков, сложные переменные размеры), а для профессиональных оркестровых коллективов неинтересны по тематизму.

В дальнейшем одночастная форма фантазии, рапсодии и увертюры получила большое распространение. Эта форма, основанная на разработке и большей частью свободной вариационной обработке мелодий народно-песенного и танцевального содержания, привлекала композиторов возможностью широко использовать фольклорный материал. Она также позволила показать высокое профессиональное мастерство его развития, применив весь комплекс музыкально-выразительных средств и приемов композиторской техники. Среди большого количества произведений такого рода назовем «Праздничную увертюру» С.Василенко (1953), две рапсодии и «Русскую увертюру» Н.Будашкина, две рапсодии (болгарскую и русскую) и «Увертюру-фантазию» И.Болдкрева, «Молодежную увертюру» С.Туликова, «Фантазию на темы русских революционных песен» П.Куликова, «Фантазию на темы Великой Отечественной войны» И.Белорусца, увертюру «Народные мстители» Ю.Шишкова.

Характерные черты русского программного симфонизма нашли свое отражение в творчестве Г.Фрида. Особенно интересны его сюиты: «Сказы» (1953), по мотивам уральских сказов Н.Бажова и «Лес шумит» (1962), навеянная рассказами В.Короленко. Фрида привлекает оркестр русских народных инструментов как жанр, органично связанный с конкретными образами родной природы, с полюбившимися национальными народно-сказочными и фантастическими сюжетами. Оригинальные темы сочинений композитора обычно основаны на фольклорных оборотах и приемах разработки, свойственных симфонической музыке. Композитор использует гармонические, полифонические, ритмические и инструментальные приемы развития, выработанные в русской классической музыке. Широко применяет он лейтмотивный принцип (тема Даналушкина рожка в сюите «Сказы»), который несколько позже встречается у В.Бояшова и Ю.Зарицкого.

Г.С.Фрид (1915) – композитор широкого профиля. В числе его сочинений симфонии, сюиты, поэма и увертюра для симфонического оркестра, струнные квартеты, сонаты и другие инструментальные произведения, вокально-симфонические циклы, хоры, циклы романсов, музыка для радиопередач, кинофильмов и спектаклей. Значительное место в

творчестве Фрида занимает программная музыка: симфонические картины «Заре навстречу», сюиты для народного оркестра и другие сочинения.

Со знанием специфики использует Фрид инструменты русского народного оркестра. Его музыкальные образы-темы органично сливаются с избираемыми им тембровыми сочетаниями, приемами звукоизвлечения и оркестровыми красками. Явное предпочтение отдает композитор группе баянов, как наиболее гибкой и технически совершенной в народном оркестре.

Большое место в партитурах Фрида занимает изобразительный элемент. Так, первая часть сюиты «Сказы» (Данилушкин рожок) представляет собой как бы диалог между игрой Данилушки и репликами слушателей. Это хорошо показано в оркестре: солирующий баян сопоставляется с оркестровыми группами – сначала с группой домр, дублированной баяном, а в середине пьесы – со всей струнной группой. Очень эффектна картина списанного Короленко «спокойного, но смутного лесного шума» в сюите «Лес шумит». Лесной шорох ассоциируется у Фрида со средним и низким регистром домр на фоне оstinатного органного пункта басовых и контрабасовых балалаек, дублированных литаврами. Отголосок далекого смутного звона изображает крайне низкий звук баяна с оттенком металла, смягченный унисоном тремолирующих басовых домр. Дополняет картину ровного протяжного шума и акцентированное, с постепенным затуханием, тремолирующее шуршание разделенной группы балалаек, внезапно появляющееся и так же исчезающее. Из далекой глубины возникает тема (соло баяна) – статичная, суровая и мрачная, как неясное воспоминание о прошедшем. Эта тема по характеру напоминает тему «Старого замка» из цикла Мусоргского «Картинки с выставки». После изложения баянами, она переходит к домрам, становится светлее (до мажор). Тема развивается полифонически, имитационно, появляется во всех партиях.

Во второй части сюиты – образ путника, проезжающего лесную чащу. На фоне мерного покачивания струнных (движущаяся повозка) слышится отдаленная, одиноко звучащая мелодия (баян в нежно и слабо звучащем высоком регистре). Средствами ударной группы эффектно изображается цоканье лошадиных копыт (две коробочки) и разукрашенная звенящими бубенцами упряжка (бубенцы). В средней части музыка приобретает более тревожный сумрачный характер. Взволнованно звучит тема, однако ритмические и интонационные изменения не затронули ее общего характера. Середину части исполняет весь ОРНИ. Используются тембровые дублирования, динамические нарастания, достигающие большого кульминационного звучания, после которого наступает реприза. Снова

мерное покачивание колес и спокойная мелодия путника, повторяемая всеми группами инструментов и постепенно замирающая.

Типичным примером народно-оркестрового стиля может служить также цикл «Незатейливые пьесы». Программа пьес заключается в их названиях. Этот цикл – своеобразный концерт, где в каждой из частей ярко продемонстрирована специфика одной инструментальной группа, сопоставление групп и характерные особенности всех инструментов. Например, в пьесе «Гармошка» солирует группа баянов, выявляя свой характерный и специфический колорит. В «Былине» – струнная группа, поддерживаемая гусями. Группа баянов здесь лишь дублирует основной тематический материал, придавая полноту и силу общему звучанию.

В танцевальных частях цикла (Танец, Вальс и своеобразный Финал) каждая оркестровая группа имеет характерную и специфическую фактуру. В Финале струнные (домры и балалайка) трактуются как единая группа.

Своеобразно и индивидуально претворилась программность в произведениях Г.Тихомирова. Тихомиров Г.В. (1913–1966) завершил свое композиторское образование в Ленинградской консерватории (ЛТК) в массе композиции М.Ф.Гнесина, инструментовки М.А.Штейнберга и Д.Д.Шостаковича, полифонии Х.С.Кушнарера, истории И.И.Солертинского. Его дипломная работа – опера «Скоморохи» – была впоследствии исполнена в Москве при ВТО.

Воспитанный в семье, главным образом, на русской народной классике и в меньшей степени на симфонической музыке, композитор стремился к музыкально-драматическому жанру. Он автор оперы на патристический сюжет «Надежда Дурова», оперы о жизни партизан «Крымское подполье» (не завешена) и оперы «Иван Пересветов», над которой работал долгие годы. Им написано много хоровой музыки, в том числе кантата «800 лет Москвы». С 1946 г. по 1956 г. Тихомиров ведет педагогическую работу в ГМПИ им.Гнесиных. В 1948 г. на факультете народных инструментов преподает инструментовку и чтение партитур. Большое значение имела активная деятельность Тихомирова в секции музыки для народных инструментов Союза композиторов.

Характерная особенность его творчества – отрешение к конкретному сюжетному содержанию и наглядному показу реальной жизни, близкой и понятной широкому слушателю. Поэтому интонационные обороты и оркестровка в его музыке часто служат изобразительному началу. Сюжеты и образы произведений Тихомирова тесно связаны с народной тематикой. Таковы «Героическое сказание», «Весенняя поэма», «Журавли», «Пастуший наигрыш», «Свадебные наигрыши».

Главным источником музыкального стиля Тихомирова является народная песня. В его сочинениях отражается не только русское народное песенное и инструментальное творчество (песни, сказы, наигрыши), но и музыка народов СССР, народов мира. Так, в пьесе «Веселый пастушок» использована литовская народная песня, пьеса «Счастливая Белоруссия» построена на темах современных белорусских народных песен; в цикл «Созвездие республик» включены таджикская, туркменская, прибалтийские и другие мелодии советских республик. Значительный интерес представляет восьмичастный цикл пьес-картин для оркестра народных инструментов «По Дунаю» (из впечатлений туриста); здесь автор использует русскую и западноевропейскую народную музыку, мелодии Болгарии, Румынии, Югославии, Венгрии, Австрии и Чехословакии. Каждая пьеса-картина цикла – это яркий колоритный образ, где выявляется какая-нибудь одна, наиболее существенная особенность ладо-тональных и гармонических звукосочетаний и приемов инструментовки (характеристика инструмента или всей оркестровой группы). Поэтому, чтобы получить целостное впечатление, желательно исполнять произведение целиком, а не отдельными частями, не нарушая общей динамики развития и контрастности сопоставления, которые имеют весьма важное значение в общей композиции формы.

Примером целой галереи образов и драматургически развитых бытовых сцен может служить шестичастный цикл пьес Тихомирова «Свадебные наигрыши». Первые две пьесы характеризуют образы главных действующих лиц: невесты и жениха, матери и отца. Далее следуют образные характеристики и портреты гостей: холостого и женатого, группы гостей, реалистическая бытовая оценка «Семейный разговор» и завершающий цикл праздничный хоровод.

В тексте нет указаний на подлинность народных мелодий, использованных автором. Однако интонационные обороты, их метроритмический рисунок так близок народному песнетворчеству, что позволяет говорить о глубоком проникновении в сущность фольклора и умении создавать подлинно-народную, национально-русскую музыкальную атмосферу.

Музыкальный язык Тихомирова жестковат и резок, порой отличается гротесковым характером. Это проявляется в слишком частой смене тональности на протяжении небольшой пьесы («Холостой и женатый»), в переченьи («Семейный разговор»), в линейном движении голосов (Праздничный хоровод), в нагромождении диссонансов («Гости званые»), где общий гомон шума и движения прибывающих гостей создается двумя перемежающимися секундами на фоне остинаткой фигуры басок, и постепенно появляющейся задорной разухабистой попевкой, все громче и

громче звучащей и, наконец, исполняемой всеми инструментами. Все приемы, используемые автором, вполне оправданы замыслом и применяются для создания определенного изобразительного эффекта.

Большое значение придает композитор характеристике персонажей, которая выдерживается на протяжении всего цикла. Так, в пьесе «Семейный разговор» соотношение инструментальных тембров сохраняется, хотя изменяется ритмический рисунок, темп, штрих и даже размер (уменьшенный вдвое) (см. партитуру, стр.20).

Интересно и разнообразно использует Тихомиров оркестр, выбирая удачные штриховые и регистровые сочетания. Для решительных и энергичных характеристик он употребляет домры и баяны, для мягких и лиричных - балалайки. Струнные группы инструментов использованы со свойственной каждой из них спецификой – балалайки преимущественно в гармонических сочетаниях, домры – в мелодической фактуре. В баянной партии часто встречается характерное для нее контрапунктическое двухголосие, аккордовая техника и обилие украшающих моментов (многообразные форшлагги, трели, арпеджиато и т.д.).

Следует отметить, что автор довольно умерен в выборе диапазона, редко поднимается выше второй октавы в группе инструментов с высокой тесситурой, выше первой – в группе инструментов со средней тесситурой и не выше малой в группе инструментов с низкой тесситурой. Исключение составляет остинато в партии первых малых домр в пьесе «Праздничный хоровод».

Очень тонко, колоритно и не назойливо использует автор ударные инструменты. Набор ударных невелик (бубен, тарелки, треугольник, малый барабан и литавры, в пьесе «Гости званые» – ксилофон).

В целом пьесы интересны, разнообразна по содержанию и средствам изложения. Фактура хоть и изобретательна, но не сложна, и может быть легко воспринята исполнителями.

Сложные приемы развития и разработки народной темы мы находим у Ю.Н.Шишкова.

Ю.Шишаков (1925–2000) учился у Гнесина. Характерно для письма – сложный ритм, мелодика, редкие темы. Первое крупное произведение – трехчастный концерт ля минор для баяна с оркестром русских народных инструментов (1949). В 1951 – одночастный Первый концерт ре минор для домры с ОРНИ. После концерта Н. Будашкина это новый шаг в раскрытии художественных возможностей солирующей домры. Впервые в солирующей партии использована насыщенная аккордовая фактура, многообразно представлена техника двойных нот. В 1953 г. появился концерт ля минор для

балалайки с русским народным оркестром. Композиция необычна – концерт состоит из двух частей. Различные приёмы звукоизвлечения – глиссандо, флажолеты, вибрато и т.д., наряду с кантиленой в 1 части позволяют говорить о трактовке балалайки как концертного инструмента с богатыми звуковыми возможностями.

В 1951 под влиянием Д.Осипова создана увертюра ре мажор. В увертюре использованы симфонические приёмы письма: интонационные связи, вычленение и сопоставление кратких тематических звеньев, секвенционность. Сюита-фантазия (1960 г.) написана на темы современных русских народных песен Подмосковья. Сюита представляет 4-х частный цикл: Медленная круговая, Плясовая, Протяжная, Финал. Используется имитационная полифония.

В 1960 г. созданы «Пьесы на темы современных русских народных песен Красноярского края». Это восьмичастный цикл. М.Имханицкий указывает на сходство с симфоническим произведением. Первую часть «Енисеюшко» сравнивает с сонатным аллегро симфонического цикла.

2 ч. «Не кукушечка кукует», 3 ч. «Все-то веточки-кусточки» и 4. «Во горнице во новой» сходны с симфоническим скерцо. 5. «Отродясь никуда я не ходила», 6. «Распроклятые таежны комары» и 7 «Хороводная» можно соотнести с медленной частью симфонического построения. 8. «Ай, коси, моя коса» рассматривается как финал. Присутствует яркое изобразительное начало. В 6 части соединение вибрато балалаек с различными видами хроматизмов у других инструментов создают эффект назойливого комариного жужжания, в 8 ч. сопоставление дроби малого барабана с глиссандо балалаек, накладывающихся на пассажи духовых имитируют взмахи косы и т.д. Четвёртую часть можно назвать «энциклопедией» приемов игры на балалайке: чередование пицicato правой и левой рукой, большая дробь, бряцание, тремоло, различные виды глиссандо

1963 г. – первое исполнение русской рапсодии в оркестровом варианте (изначально написана для домры и фортепиано – широко использованы виртуозные возможности домры-необычная аккордовая фактура, где ведущий нижний голос, использование большого пальца левой руки, в результате чего возникает некоторое уподобление способам игры на балалайке).

В 1964 г. – концерт для скрипки с ОРНИ до минор в 4 частях. Здесь использованы приемы народных исполнителей-скрипачей, их манера игры.

В 1966 г. – концерт для ударных с ОРНИ. Использованы шуточные, хороводные, лирические и другие частушки. Написан для 2 солистов на ударных инструментах. (ксилофон, вибрафон, бубны, курская трещетка).

Большая роль отведена 3 исполнителям на ударных в оркестре (литавры, ложки, бубен, треугольник, колокольчики, тарелки).

1968 год – сюита для оркестра «Песни России» – 4 пьесы: Пассакалия, «Венок воронежских песен, Вятские плотогоны, Псковская кадрили».

В 1967 пассакалия получила 2 премию всесоюзного комитета по телевидению и радиовещанию на конкурсе, посвящённом 50-летию Советской власти.

В 1970 году появилась оратория «Песни села Шушенского» для чтеца, хора, солистов и ОРНИ (100 лет Ленину). В основе песни Красноярского края.

1971 год – 2 концерт для домры с ОРНИ (впервые исполнил А. Цыганков). Используются новые приёмы звукоизвлечения – флажолеты двойными нотами в коде первой части, сочетание попеременной игры медиатором и пиццикато средним (или безымянным) пальцем правой руки в каденции той же части. Аналогичны тенденции и для Концерта для домры, балалайки и дуэта гуслей с ОРНИ (1970 г.).

Более подробно остановимся на цикле «Песни России». Его четырехчастный цикл «Песни России» представляет собой сложную структуру, включающую сонатное аллегро («Вятские плотогоны»). Цикл имеет лейтмотив, тематически объединяющий все части и предшествующий каждой из них (он звучит как древний прием народного театрального представления – трубный призыв к вниманию). Особенно красочен он во вступлении к первой части, где звучание разных регистров баяна очень эффектно изображает призывные и торжественные сигналы фанфар.

Первая часть – «Пассакалья» на тему партизанской песни. Великой Отечественной войны – представляет собой музыкальную картину. Несмотря на то, что пьеса не имеет развернутой программы, содержание музыки вполне определено. Здесь стремительность наступления и торжество победы, горечь расставания, потеря близких товарищей и дорогих друзей. В целом музыка этой части выдержана в торжественно-драматическом и скорбном тоне; сама тема, суровая и повествовательная, написана в переменном ладу. Она проходит десять раз, дважды изменяясь тонально (5-е и 8-е проведения) и один раз интонационно (7-е проведение). Автор мастерски обрабатывает тему, меняет до неузнаваемости ее характер, каждый раз освещает по-новому. Композитор совмещает принцип строгих орнаментальных и свободных вариаций. Изменению характера темы способствует большое разнообразие ее гармонизации, почти не повторяющейся несмотря на то, что тема в большинстве из вариаций в соответствии с формой пассакалии находится в нижнем голосе, является

басом. В гармоническом сопровождении темы используется весь арсенал современных средств (проходящие гармонии, перечений, альтерация, синтетические аккорды, наложения и т.д.). Все это создает иногда некоторую жесткость, однако всепоглощающее ясное звучание темы уравнивает общее впечатление.

Большое место в этой части занимает контрапунктическое развитие и подголосочная полифония. Встречается характерный для автора прием – каноническое проведение темы (см. с.68-69, цифра 8 партитуры). В процессе сложного вариационного развития очень впечатляет прозрачное и ясное пятое и девятое проведения темы, а также скорбно-умиротворенное шестое проведение. Оркестр использован многогранно. Большое значение в этой части приобретает группа оркестровых гармоник, которая представлена пятью инструментами (пятая и восьмая вариации исполняются только этой группой). В целом каждая группа участвует в общем звучании, создавая насыщенное динамическое развитие. Группа балалаек самостоятельного значения не имеет, но добросовестно вносит свою лепту в общее драматическое звучание. Более значительную роль выполняет группа домр, которой поручается изложение темы.

Вторая часть цикла – фантазия «Венок Воронежских песен». Она объединяет ряд эпизодов, построенных на коротких попевах хороводно-игрового характера, прочно спаянных в слитное целое. Общий характер музыки в фантазии светлый, жизнерадостный, лирико-танцевальный. Все темы Фантазии мажорны. Всего в этой части пять различных тем, мало контрастных по характеру, но вполне самостоятельных и с типичными для каждой приемами разработки, оркестрового развития и фактуры.

Так, в изложении первой темы, более мелодичной и лирической, преобладает струнная группа и полифонический прием разработки, при котором тема постепенно обволакивается множеством самостоятельных голосов и подголосков. Вторую тему, статичную и мужественную, излагает группа баянов (используются все имеющиеся регистры, в том числе и басовый).

Игривый характер третьей темы поддерживается тембровым развитием. Ее играют: флейта, домры, балалайки и, наконец, все струнные. Этот эпизод звучит очень прозрачно, тембры строго дифференцированы, каждый инструмент используется в своей характерной специфике и таким образом создается яркая и колоритная жанровая картинка (см. с.94–95 партитуры).

Широкая и напевная четвертая тема излагается одновременно всем оркестром. Ее динамическое развитие приводит к общей кульминации

фантазии, после чего наступает тематическая реприза – изложение первой темы в ля мажоре (первое изложение этой темы в фа мажоре) всем оркестром. Завершает фантазии кода, построенная на новой, пятой теме.

Особый интерес представляет третья часть цикла – фантазия «Вятские плотогоны», где небольшие попевки (трудовые песни сплавщиков леса) складываются в слитную композицию, имеющую все черты сонатной формы. Фантазия начинается вступлением энергичного характера (ля мажор), которое приводит к теме главной партии (до-диез минор), повторяющейся несколько раз с измененными интонационными вариантами. Тема изложена *tutti*. Следующий за главной партией эпизод (связующая партия) представляет собой как бы переключку между разными группами плотогонов (в оркестре «перекликаются» разные группы инструментов: гобой и баянам отвечают струнные). Побочная партия (ми-бемоль мажор) также состоит из отдельных тематических попевок, незначительно отличающихся друг от друга. По своему характеру тема подвижна, стремительна, сопровождается множеством подголосков с очень разнообразным ритмически рисунком. Небольшой заключительный эпизод (*Grave*) завершает экспозицию. Невелика и разработка (*Con moto*). Она построена на имитационном проведении новой темы, ритмически близкой побочной партии. В репризе темы проходят в параллельных тональностях до-диез минор – ля мажор. Завершает фантазию кода на интонациях побочной партии.

Четвертая часть цикла «Псковская кадрили» – задорная танцевальная сцена с лирическим эпизодом в середине.

Цикл «Песни России» в целом может рассматриваться как симфония для русского народного оркестра. Об этом свидетельствуют многие особенности сочинения:

1. Контрастное сопоставление четырех частей, различных по характеру, содержанию и структуре, но объединенных единым художественным замыслом.
2. Наличие сонатного аллегро в одной из частей цикла (фантазия «Вятские плотогоны») и пассакальи, которая также иногда используется композиторами в качестве части крупного циклического произведения (Шостакович - Восьмая симфония).
3. Единство тонального и драматургического развития от скорби, драматизма – к лирике, жизнеутверждению.
4. Разнообразие и богатство в применении всех оркестровых приемов.

«Песни России» можно отнести к песенно-лирическим симфониям, получившим развитие в послебетховенское время на Западе, а также в творчестве Глинки и русских композиторов второй половины XIX века.

Однако сложные сонатно-симфонические формы не получили большого распространения в музыке для народного оркестра, а существующие произведения такого рода не утвердились в репертуарах даже профессиональных коллективов. Все это объясняется жанровыми особенностями русского народного оркестра.

Мы можем назвать примерно около десяти симфоний и симфониетт, но из них не более четырех написано и инструментовано специально для народного оркестра (симфониетты Г.Тихомирова, В.Гевиксмана, В.Бояшова, «Русская симфония» Л.Балая). Остальные же представлены в чужой инструментовке или мало чем отличаются от произведений, предназначенных для симфонического оркестра. Можно предположить, что они были задуманы и написаны композиторами для симфонического оркестра и лишь затем получили свою вторую жизнь в редакции для народного оркестра («Симфония-фантазия» Р.Глиэра, две симфонии Н.Богословского, симфония Г.Фрида, симфониетты Н.Лапыгина, Г.Киркора).

Более широкое распространение сонатный цикл получил в форме к о н ц е р т а для солирующего народного инструмента с оркестром, что обусловлено введением обучения игре на народных инструментах во все звенья общего и специального музыкального образования и, особенно, интенсивным ростом профессионального исполнительского мастерства в последнее десятилетие. В связи с этим появилась большая потребность в конкретном репертуаре, на которую композиторы с готовностью откликнулись. Рассчитывая на высокий исполнительский уровень и достаточно подготовленную слушательскую аудиторию, автор имеет возможность не ограничивать себя в выборе выразительных средств и привлечь весь арсенал приемов профессиональной композиторской техники, необходимых ему для воплощения творческого замысла.

Имеются в виду и те произведения, которые исполнялись по радио, но не были изданы.

Итак, уровень композиторского мастерства на современном этапе русского народного оркестра весьма высок. Однако не все тенденции развития реализованы в одинаковой степени. Произведения крупной формы со сложным симфоническим развитием и виртуозной фактурой получили большее распространение, чем направление, основополагающее в период деятельности Андреева, то есть обработка народной песни. Не рассматривая

подробно это направление народно-оркестровой музыки, кратко остановимся на отдельных моментах.

Свое дальнейшее развитие жанр обработки русской народной песни получил в творчестве Ю.Шишакова, М.Кусс, Б.Кравченко. Музыкальный язык их сочинений заметно усложняется; здесь и более далекие тональные соотношения, ладовые смещения, внезапные и неожиданные модуляции, хроматические ходы, линейное движение голосов. Велико значение полифонии. Сложная фактура требует от исполнителей профессиональной музыкальной подготовки и свободного владения инструментом. Наиболее характерные и типичные для настоящего времени приемы оркестровой обработки сконцентрированы в циклическом произведении Ю.Шишакова «Пьесы на темы современных русских народных песен Красноярского края» и в оркестровой концертной пьесе Б.Кравченко «Плясовая» («Пойду ль, выйду ль я»).

Однако, несмотря на целый ряд удачных примеров оркестровой обработки народных песен, положение неудовлетворительно по сравнению с запросом, который предъявляют я репертуару такого рода любители, учебные заведения различных звеньев, а также коллективы художественной самодеятельности. Обработок крайне мало. В настоящее время они представляют собой случайное явление как в репертуарах, так и в серии сборников партитур. Специальные выпуски, посвященные оркестровым обработкам народных песен, в том числе русским, имевшие большое значение и распространение в послевоенные годы, теперь совсем не издаются. За небольшим исключением современные молодые композиторы редко обращаются к этому виду творчества. Они либо недооценивают его художественно-выразительные возможности, либо не владеют в достаточной мере всем комплексом необходимых выразительных средств, без которых трудно создать образцовую обработку.

Итак, на конкретных примерах мы пытались показать, какой высокой степени достигло в рассматриваемом жанре композиторское мастерство на современном этапе. Композиторы принимают активное участие в создании музыки для народных инструментов. За сравнительно короткий срок (60 лет) музыканты разных поколений создали: около 10 симфоний и симфониетт, свыше 100 увертюр, сюит, фантазий и рапсодий, более 50 сонат и концертов для солирующих инструментов с оркестром. Этот список можно было бы увеличить, если прибавить не изданный репертуар радио и телевидения, а также других профессиональных оркестров, существующих в настоящее время. Жанр народной оркестровой музыки по-прежнему жизнеспособен и привлекателен для массовой аудитории. Специалисты внимательно следят за

его развитием и, думается, наибольшие успехи будут достигнуты в музыке, творчески претворяющей традиции, раскрывающей специфику народного оркестра.

Тема 8. Поиски новых выразительных возможностей народных инструментов. Современное композиторское творчество

Линию программной музыки в народно-оркестровом жанре мы наблюдаем также в произведениях В.Бояшова, Б.Кравченко, Ю.Зарицкого. Среди сочинений Бояшова известный интерес представляет сюита «Конек-Горбунок» – шесть картин-образов одноименной русской народной сказка. В.Т.Бояшов (1935) окончил Ленинградское музыкальное училище как бачнист и два курса консерватории по классу сочинения. Учился у Р.Н.Котляровского и И.Я.Пустыльника. Он автор симфонической сюиты и обработок народных песен для народного оркестра. Работал солистом в оркестре русских народных инструментов им.Андреева.

В каждой части-картине как лейтмотив, в несколько измененном виде, проходит тем Ивана-дурака. Тема пира обрамляет крайние части сюиты. Каждая часть имеет конкретную программу, объявленную в эпиграфе, взятом из сказки. Темы сюиты соответствуют характеристике персонажей: тяжеловесная, несколько назойливая и статичная тема царя (неизменный до мажор); нежная, певучая и томная тема Красы-девицы, с эффектно использованными гусями; изысканная, изломанная и фантастическая теш Жар-птицы; тяжелая и неуклюжая тема Рыбы-Кита; разудалое народное празднество – тема пира, сопоставленная с попевкой, близкой по характеру старинным народным песням былинного склада. Все части – импровизационного характера с элементами репризы. Основной прием развития темы - проведение ее в различных тональностях, сопоставлениях. Так, в 6-й части «Пир на весь мир» тема пира каждый раз звучит в новой тональности. В целом музыка сваты имеет комический, гротесковый характер, в связи с этим гармонический язык сюиты нарочито жесткий, изобилующий множеством секунд, резких тональных сопоставлений и сдвигов, гармонически противоречий, резких скачков.

Во многом музыкальный язык Волкова подвержен влиянию гротесковой сказочно-фантастической музыки опер Римского-Корсакова (увеличенные и хроматические гармонии, ладотональные соотношения, общий мелодико-интонационный строй, отдельные мелодические обороты). Однако не всегда весьма изысканные темы и интересные гармонические находки находят должное оркестровое воплощение, не всегда отвечают

специфике русской народной оркестровой Музыки. Так, в кульминационном моменте 2-й части сюиты «Конек-горбунок», в *ff* явно не хватает медной группы инструментов (см. «Конек-горбунок, с.32, цифра 13), а в III-й части партии баянов дано указание играть «как валторны» (см. там же, с.45, тт. 3-8). Таким образом, эмоциональная сторона музыки превышает динамические возможности народного оркестра и требует введения в его состав инструментов медной группы.

В местах, где характер музыки рассчитан, на большую и громкую звучность, доходящую до нюанса *ffff*, используется оркестровое *tutti*, и многочисленное дублирование голосов. Постоянное смещение тембров обезличивает специфику инструментов русского народного оркестра и свидетельствует о возможности исполнения этого произведения совершенно другим составом оркестра, в том числе симфоническим или духовым. Можно предположить, что при замене состава оркестра общий характер музыка не проиграет, а в отдельных случаях даже выиграет. По-видимому, идеи композитора возникают в красках симфонического оркестра, и лишь относительная бедность тембров ОРНИ не позволяет их реализовать.

Еще более сильные противоречия между замыслом и динамическими средствами его оркестрового воплощения ощущаются в Концертной сюите Ю.Зарицкого «Ивановские ситце». Ю.М. Зарицкий (1921–1975) получил музыкальное образование в Ленинградской консерватории, учился у профессоров Д.Шостаковича, Ю.Кочерова, В.Волошинова. Зарицкий – автор «Кантаты о Волге», «Трех новелл о Ленине», концертов для баяна и домры, концертных сюит и обработок песен народов СССР и зарубежных стран для ОРНИ.

Стремясь отразить в своем сочинении русские народные образы, Зарицкий называет части именами известных древних русских городов (Палех, Суздаль и др.). В IV-й части сюиты автор изображает картину популярного в середине XIX века русского ярмарочного гуляния, где применяет приемы изложения и развитая, заимствованные из «Петрушки» Стравинского и таким образом, как бы продолжает линию «Улицы веселой». В отличие от Пащенко, Зарицкий использует в сюите собственные оригинальные темы, а не популярный городской фольклор.

Велика в партитуре Зарицкого роль изобразительного элемента (колокольный звон – в «Суздале», шумный базар в «Ивановских ситцах»). Темы автора далеки от интонации и структуры русского народного песнетворчества. Влияние Стравинского и Пащенко проявляется также в музыкальном языке произведения, нарочито жестком, с нагромождениями секунд (одновременное звучание всех звуков хроматической гаммы в

Палехе), всевозможными переченьями и диссонирующими созвучиями. Усиливает и усложняет симфонический принцип построения частей введение линейных и общих форм движения голосов, атональные и далекие от народной интонационной сферы ладогармонические соотношения, напряженные остигатные ритмы.

Динамизм тематического развития требует широкого оркестрового диапазона и достаточно напряженного тембра, поэтому струнные инструменты часто используются в своих высоких мало выразительных и слабо звучащих регистрах, а иногда и в несоответствующих нюансам штрихах (одноголосие балалаек в нюансе фортиссимо). Дублированные же духовые инструментами в их полнозвучных регистрах, да еще подкрепленные ударными народными инструментами лишаются вообще своих тембровых и динамических качеств и не всегда определяются на слух. Все это ведет к тому, что специфика и колорит народного оркестра исчезает, а адрес произведения становится неопределенным. Часто народным инструментам поручается функция инструментов симфонических, природа юс выявляется недостаточно или вовсе не выявляется.

Чрезмерное расширение народного оркестра за счет громко звучащих ударных инструментов симфонического оркестра (там-там, колокола, тарелки, вибрафон), увеличение роли деревянных духовых инструментов, которые преобладают в сравнении с народными в оркестровом изложении, создает диспропорцию в звучании между эпизодическими и основными группами народного оркестра и таким образом все больше и больше сближают народный оркестр с симфоническим, показывая более соответствующую симфоническому оркестру образно-смысловую сферу выразительных средств.

При многих достоинствах музыки Зарицкого, ее национальной определенности, тематической выразительности и высокой композиционной технике в его творчестве наблюдается очень заметный отход от существенных жанровых признаков народного оркестра, составляющих его своеобразную сущность и характеризующих как особое самобытное явление музыкального искусства. Поэтому несмотря на высокую оценку творчества Зарицкого узким кругом музыкантов-профессионалов и высококвалифицированных исполнителей оно остается малодоступен для широкого слушателя, среднего исполнителя и любителя русского народного оркестра, мнящего в этом жанре присущие ему специфические особенности.

Тенденцию излишнего «обогащения» народного оркестра приемами и средствами выразительности симфонического жанра можно отметить в творчестве композиторов последнего десятилетия. Таковы триптих «Русь

богатырская» по картинам Васнецова В.Кикты, «Три юморески» Г.Иванова, Увертюра А.Рыбникова и другие сочинения.

Активное участие в создании музыки для русского народного оркестра принимает Б.Кравченко. Композитор разрабатывает народные мелодии, отдавая предпочтение народно-революционной тематике. В этом отношении он развивает творческое направление Н.Будашкина, который широко использует в своих сочинениях интонационные обороты и мелодии революционно-массовых песен. Одно из удачных произведений такого рода - цикл пьес Кравченко «Красный Петроград» (музыкальные картины для оркестра русских народных инструментов). Б.П.Кравченко (1929) окончил в 1908 году Ленинградскую консерваторию по классу композиции профессора Б.А.Арапова. Написал значительное количество произведений для симфонического оркестра и хора, в том числе сочинения для смешанного хора «Мы здесь, товарищ Ленин», оратория «Октябрьский ветер» на стихи В.Маяковского для солистов, хора и симфонического оркестра, две кантаты «Край комсомольский» и «Песни новой жизни», а также хоровой цикл на тексты советских поэтов «Русские фрески» для хора и ОРНИ. Среди сочинений Кравченко большое место занимают концерты и концертные пьесы для солирующих народных инструментов с ОРНИ.

Цикл «Красный Петроград» состоит из девяти частей, названия которых кратко определяют их программное содержание. Весь цикл, за исключением У1 и УШ частей, построен на песенных интонациях. Обрамляет его известная революционная мелодия – «Мы - красные солдаты».

В разработке тем Кравченко умело применяет принцип симфонического развития материала, в основном интонационно-гармоническое и тональное варьирование, многочисленные приемы полифонического развития (имитация, контрапункт, канон). Особенностью его сочинений является широкое и разнообразное использование выразительных средств народного оркестра. Состав оркестра хотя и расширен за счет введения партии фортепиано и несколько увеличенной группы ударных инструментов, но пропорция; в звучании отдельных партий не нарушена, а специфика фактуры каждой группы выявлена полностью. Примером может случить каденция солирующей балалайки примы из четвертой части цикла.

Революционная тема (мелодия песни «Колодники») развивается и в концертной пьесе для ОРНИ «Динь-боа», где характер музыки сочетается с оркестровым приемом, изображающим колокольный звон. На фоне хроматического хода струнных энергично и торжественно звучит солирующий баян, а затем вся баянная группа. Большое значение имеет

ударная группа (колокол, колокольчика, тарелки, малый барабан, бубен, брусок и литавры).

Довольно прочное место в музыке для народного оркестра занимает жанр программной сюиты. За последние десятилетия создано много разнообразных трех-четырёхчастных сюит, внутреннее единство которых обеспечивается образно-поэтическим или народно-стилистическим содержанием. Это – несколько сюит, на колхозную тематику (С.Василенко, Ю.Тюлин, Д.Морозов), «Шумят хлеба», «По Чуйскому тракту» А. Новикова, «Урожайное лето» Д.Салиман-Владимирова; сюиты на народные темы А.Мосолова А.Новикова, М.Матвеева; сюиты на темы русских народных сказок П.Триодина, А.Тимошенко («Русские сказки»); сюиты-картины русской природы В.Бояшова («Северные пейзажи»), Н.Леви («Русский север»); танцевальные сюиты Г.Камалдияова, П.Куликова («Юность») и др.

Сложные циклические формы нашли свое отражение в творчестве Г.Тихомирова. Примером развития и разработки народной темы в сонатно-симфоническом цикле может служить его «Симфонietta на темы песен донских казаков» (1951).

Первая часть представляет собой небольшое сонатное allegro с двумя темами различного характера. Моторная, энергичная главная партия звучит на фоне однообразно повторяющегося рисунка восьмыми (квинтовый органый пункт в группе басовых балалаек), который ассоциируется со стуком копыт скачущей конницы, постепенно уходящей и затихающей. После небольшой гармонической связки вступает тема побочной партии, звучащая на фоне равномерных четвертей у баянов. Это спокойная, повествовательная и напевная мелодия с подголоском, как бв дуэт, который то расходится в два голоса, то сливается в унисон. Небольшая связка на элементах побочной партии приводит к разработке главной партии (размер 2/3, сопоставление тональностей ми минор и фа-диез минор, подголосочная полифония). В репризе главная партия повторяется буквально, побочная партия варьирована (во второй вариации тема проходит в басу, а в третьей вариации – остинатный бас). Кода построена на интонациях главной партии. В ней использован гармошечный наигрыш.

Равномерный моторный ритм первой сменяется переменным размером второй части. Здесь тема варьируется, обрастает полифонически развитыми голосами и подголосками. Она написана в дорийском ладу и состоит из двух разделов: как бы запев и хоровой подхват. К одноголосной мелодии, постепенно подключаются другие голоса (терцовые подголоски), вслед за которыми вступает весь хор. В песенно-мелодической части главенствует домры. Первое проведение темы исполняется одними домрами. Когда тема

звучит второй раз, к группе домр (малые домры) присоединяется контрапункт балалаек. Третье проведение темы – ее гармоническое варьирование (в басу противосложение). Здесь она меняется интонационно и ритмически, разрабатывается; из нее вычленяются отдельные интонации. На кульминации тема превращается в речитатив. Далее следует предыкт на доминанте и реприза. В репризе инструментовка сохраняется, тема по-прежнему у домр, но звучат низкие регистры (басовые домры и альты). Оркестровка второй части прозрачная, четко распределяются функция между группами, почти нет дублирования голосов (кроме гармонического проведения темы, где аккорды струнных дублируются баянами). Единство формы достигается с помощью небольших модулирующих связок между вариационными проведениями темы. Третья часть-финал симфонической – состоит из нескольких попевок, которые поочередно повторяются в различной последовательности и ладовых вариантах, сочетаются в контрапунктах (двойных и даже тройных), звучат в разных тембрах, варьируются гармонически и ритмически. В целом финал – яркий пример полифонической разработки народной темы.

Народная тема в сонатном аллегро встречается и в другом сочинении композитора – «Сибирской увертюре» (1962). Ее экспозиция содержит две темы (ми минор и фа мажор). Разработка строится на их орнаментально-вариационном развитии. Основные тональности разработки (до мажор и до минор), вся музыка средней части подчеркивает своеобразие переменного лада, характерного для русского народного творчества. Реприза объединяет темы в ми мажоре.

Оригинально и оркестровое решение Увертюры. Каждая группа и отдельная партия соответствует своему назначению и отвечает специфике народного оркестра. Тихомиров извлекает много своеобразных эффектов, умело используя сопоставление групп и их различные сочетания. В оркестровке преобладают чистые, а не смешанные тембры, но если и есть дублированные голоса, то они вполне оправданы характером звучания.

В произведениях Тихомирова ощущается желание автора несколько переосмыслить утвердившийся в наше время симфонический цикл в применении его к народно-оркестровому жанру. Это стремление выражается в уменьшенном размере всего цикла и его отдельных частей, в народно-песенной и бытовой тематике, вариационных приемах развития музыкального материала, в оркестровой изобразительности. Сочинения Тихомирова проникнуты жизнерадостным мироощущением, реалистически образны и глубоко народны. Все это очень соответствует народному

оркестру, его демократическому характеру, показывает реальные возможности и перспективы развития фольклора.

Вера Городовская (1919 г.) в 1935 году поступила в Ярославское музыкальное училище по классу фортепиано, где впервые познакомилась с народными инструментами, работая концертмейстером. В 1938 году В.Городовская становится артисткой Государственного русского народного оркестра СССР. На протяжении всей работы в оркестре она выступала в дуэте с исполнительницей на клавишных гусях, сначала с заслуженной артисткой РСФСР О.П. Никитиной, а с 1966 г. с заслуженной артисткой РСФСР Н.В. Чекановой. Репертуар дуэта включал обработки народных песен, виртуозные переложения классической музыки и произведения, специально написанные для дуэта гуслей с оркестром как самой Городовской, так и другими композиторами.

Первые композиторские опыты Городовской относятся к 1940-м годам. Она создала для оркестра и солирующих инструментов много произведений, в том числе: «Калинка», «Субботея» – для балалайки с оркестром. Рондо и пьеса «Весёлая домра» – для домры с оркестром, концертные фантазии для оркестра, сделала обработки русских народных песен и романсов для народной артистки СССР Л.Зыкиной, народной артистки РСФСР О. Воронец и др.

Немалую лепту внёс в жанр русской народно-инструментальной музыки Михаил Матвеев (1912). Им написано несколько сюит для оркестра народных инструментов: Русская сюита, «Сельские просторы», «Русские миниатюры», Концертная сюита, а также ряд отдельных произведений.

Николай Шахматов (1925 г.) в своём творчестве развивал лучшие традиции народной музыки. Для ОРНИ им созданы: Сюита «Псковские зарисовки», «Русская фантазия», «По Пушкинским местам», обработки народных песен («Под окном черёмуха колышется», «Кольцо души-девицы»).

«Русский концерт» Л. Сидельникова впервые прозвучал в исполнении лауреата международных конкурсов имени П. И. Чайковского и Ф. Шопена Дмитрия Сахарова и Оркестра русских народных инструментов под управлением Н. Некрасова. Вот что писал М. Яковлев в журнале «Музыкальная жизнь» (1978 г., № 14): «Масштабное произведение, несмотря на свою значительную протяженность, слушается с напряженным вниманием. Во многом это происходит, очевидно, в результате смелого обращения автора к новым, порой неожиданным для данного жанра средствам. Композитору удалось выйти за рамки привычных для народного оркестра тембровых и ритмических приемов, избежать штампов. Рельефность и

выразительность мелодического материала, на редкость живая, «пульсирующая» ритмическая основа, внутренняя стройность и логичность драматургического развития, в основе которого чередование напевно-лирических и быстрых острохарактерных эпизодов, – вот наиболее показательные черты этого талантливого сочинения. Virtuозно владея традиционными выразительными средствами народного оркестра, автор не только умело пользуется приемом контраста, сопоставляя звучание фортепиано и инструментов, но, пожалуй, а не меньшей мере находит и оттеняет то общее, те тембровые «точки соприкосновения», которые существуют между ними. Вместе с тем, в концерте претворяются и отдельные выразительные средства и ритмы, ранее остававшиеся почти исключительно «прерогативой» эстрадного оркестра, даже джаза. Добавим, что и сольная партия фортепиано написана сочно, полнокровно, что и позволило пианисту Дмитрию Сахарову продемонстрировать в ней незаурядное техническое мастерство».

«Русский концерт» сразу же завоевал популярность у широкой аудитории. Он неоднократно исполнялся по радио, телевидению, в концертах.

РАЗДЕЛ III. СОВРЕМЕННЫЙ РЕПЕРТУАР ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ И МУНИЦИПАЛЬНЫХ ОРКЕСТРОВ И АНСАМБЛЕЙ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Тема 9. Этапы развития и особенности репертуара ведущих профессиональных оркестров народных инструментов.

Академический оркестр русских народных инструментов Центрального телевидения и Всесоюзного, радио по праву считается одним из ведущих музыкальных коллективов этого профиля. Он был создан в 1946 году и начал свою деятельность на базе прекрасных традиций русских народных оркестров В. Андреева и Н. Осипова. В то же время работа в системе советского музыкального радиовещания сразу же определила специфику творческой жизни, коллектива. Подготовка концертных программ для эфира требует постоянного обновления репертуара, большой оперативности, тесных контактов с композиторами. И оркестр стал своего рода творческой лабораторией нового жанра, получившего в наши дни широкое распространение и всеобщую популярность.

Оркестр возглавляли музыканты высокопрофессиональные, творчески инициативные: известный домрист и дирижер П. Алексеев, композитор-фольклорист Н. Речменский, дирижеры В. Смирнов, В. Федосеев. Так, в творческом общении с талантливыми дирижерами, композиторами, исполнителями рождался индивидуальный исполнительский стиль коллектива и, главное, поистине неохватный репертуар.

Прежде всего это, конечно, фольклор, песенно-танцевальные народные мелодии, обработанные для концертного, оркестрового исполнения. Значительную часть программ составляет и музыкальная классика – отечественная и зарубежная. В интерпретации инструментов русского народного оркестра классические произведения получили новую жизнь, обрели новую, поистине многомиллионную аудиторию – аудиторию сельских, рабочих слушателей.

Искусство оркестра оказалось настолько самобытным, творчески перспективным, что привлекло к себе внимание многих советских композиторов. Оригинальные произведения разных жанров написаны Г. Тихомировым, И. Болдыревым, Н. Будашкиным, Г. Фридом, Ю. Шишаковым, О. Агафоновым, П. Лондоновым, П. Барчуновым, В. Бояшовым, А. Рыбниковым, Б. Троцюком, Р. Бойко и другими.

С 1973 года Академическим оркестром русских народных инструментов Центрального телевидения и Всесоюзного радио руководит заслуженный артист РСФСР Николай Некрасов. Воспитанник Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных, он, еще будучи студентом второго курса по классу балалайки, в 1957 году завоевал, как исполнитель на этом инструменте, золотую медаль на Международном конкурсе VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. В том же году, не оставляя учебы, он возглавил оркестр русских инструментов Хора имени Пятницкого. Три года спустя Н. Некрасов становится главным дирижером оркестра Государственного ансамбля народного танца СССР, руководимого И. Моисеевым.

На радио Н. Некрасов пришел уже зрелым, опытным музыкантом. Специальность балалаечника-виртуоза, работа в специфически русском, ярко национальном оркестре Хора имени Пятницкого, богатая симфоническая практика в Ансамбле народного танца СССР очень много дали Н. Некрасову как музыканту и дирижеру, раскрыли перед ним интересную перспективу деятельности. Его индивидуальности в равной мере близки эпическая монументальность и мягкая лирика, острый юмор, народная жанровость. Он значительно расширил репертуар возглавляемого им коллектива, и преимущественно за счет современных произведений.

История оркестра им. Н. П. Осипова полна триумфов, постоянных поисков совершенства и неожиданных поворотов судьбы. Оркестр был создан в 1919 году. У его истоков стояли выдающиеся музыканты – Борис Трояновский (балалайка) и Петр Алексеев (домра). Первый концерт нового коллектива состоялся в саду «Эрмитаж». Именно здесь в популярном месте отдыха столичных жителей, впервые прозвучали те задушевные, глубокие и озорные мелодии, многие из которых до сих пор украшают программы оркестра и которым суждено было облететь весь мир. Концертной площадкой оркестра очень скоро стала вся наша страна: от Сахалина до Карпат, от Белого моря до Кавказских гор.

В 1940 году за пульт встал выдающийся советский музыкант Николай Осипов, что явилось качественно новой ступенью в истории оркестра. После его смерти оркестр возглавил Дмитрий Осипов. Многие в концертной практике оркестра тогда появилось впервые: и солирующие народные инструменты – вслед за балалайками и домрами, гусли, баян, дуэт и унисон балалаек: и произведения, специально написанные для оркестра ведущими советскими композиторами – Н. Будашкиным, А. Новиковым, А. Холминовым; и возрождение незаслуженно забытых песен («Ноченька», «Выхожу один я на дорогу»); и появление своих композиторов – Веры Городовской и Владимира Дителя, ставших ещё при жизни классиками обработок народных песен. Н. Осипов открыл слушателям настоящий, многотембровый, с неограниченными исполнительскими возможностями виртуозный оркестр русских народных инструментов.

С 1979 г. по 2004 г. оркестром руководил Николай Калинин. Развивая всё лучшее, что было передано ему предшественниками, дирижер определил три основных принципа, которые стали основополагающими в деятельности оркестра: высочайший исполнительский уровень как всего коллектива в целом, так и многочисленных камерных составов и солистов; яркий, самобытный, оригинальный, разноплановый репертуар; наконец, просветительская работа, направленная на достижение истинного понимания им глубокого восприятия услышанного.

Тема 10. Современный репертуар оркестров и ансамблей русских народных инструментов.

Современное ансамблевое исполнительство на русских народных инструментах имеет свои характерные черты. Они определяются, прежде всего, интенсивным возрастанием профессионального уровня игры на

инструментах, входящих в состав ансамблей. Качественный скачок в развитии их технических и выразительных возможностей привел к значительному изменению во всем облике народно-инструментального жанра и нашел свое отражение в современных традициях формирования ансамблевых составов.

Самобытность выразительных средств и устойчиво выраженная динамика развития структуры смешанных ансамблей в последние десятилетия все больше обращают на себя внимание специалистов. Тем не менее, данные вопросы до сих пор не избирались в качестве темы для детального изучения.

Различные проблемы ансамблевого исполнительства находят освещение в работах многих авторов. Из недавно вышедших изданий обращает на себя внимание монографическое исследование Е. Павловской «Инструментальный ансамбль в творчестве Е. Дербенко». В нем автор поднимает одну из самых острых на сегодня проблем в ансамблевом исполнительстве — дефицит оригинального репертуара. Книга В. Ушенина «Народно-ансамблевое исполнительство на Дону», дает очень ценный исторический материал — документы, мемуары, интервью и фото-иллюстрации о развитии ансамблевого исполнительства в регионе. Учебное пособие А. Стороженко «Инструментальный ансамбль и проблемы исполнительства», посвящено вопросам руководства инструментальным ансамблем и базируется на современных исследованиях в сфере психологии и музыкознания.

Е. И. Максимов на протяжении последних сорока лет своей научно-методической деятельности в книгах, статьях, методических пособиях отводит инструментальным ансамблям одно из центральных мест. В работах М. Имханицкого, Ю. Шишакова, С. Борисова об оркестре русских народных инструментов исследуются проблемы, связанные с историей развития структуры русского оркестра и теорией оркестровки.

И все-таки упомянутые авторы прямо не затрагивают изучаемую нами область. Создавая богатое информационное поле на пересечении общих вопросов становления академического исполнительства на русских народных инструментах, они позволяют приступить к решению специальных задач, связанных со структурой и спецификой тембровых средств современного смешанного ансамбля. Достаточно динамичное совершенствование этого вида ансамблевого исполнительства в последнее десятилетие делает его более популярным, нежели однородные ансамбли.

Ансамбль «Скоморохи» — обладатель Гран-При Европейского Музыкального фестиваля в Бельгии (1995 г.), дипломант международных фольклорных фестивалей в Испании (1990, 1991 г.г.), Греции (1992 г.),

Словении (1993 г.), Дании (1996 г.), дипломант XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве (1985 г.), лауреат премии Ленинградского комсомола (1984 г.).

Петербургский ансамбль «Скоморохи» был создан в 1969 году.

В инструментальной группе ансамбля 13–15 исполнителей, представляющих основные народные музыкальные инструменты России – балалайку, домру, баян. Каждый исполнитель владеет двумя-тремя музыкальными инструментами, что позволяет в концертной программе представить около тридцати экзотических фольклорных музыкальных инструментов – таких как свирель, жалейка, владимирский рожок. Большую группу ударных инструментов – ложки, трещотки, бубенцы, коробочки и всевозможные шумовые – пила, коса, рубель, шаркунок.

Основу репертуара ансамбля «Скоморохи» составляют оригинальные произведения, написанные для народных инструментов. Специально для ансамбля «Скоморохи» создавали свои сочинения композиторы И. Цветков, И. Рогалев, С. Слонимский, В. Фадеев, А. Муромцев, В. Биберган, А. Пономарев.

Инструментальные музыкальные номера ансамбля «Скоморохи», написанные на основе русского музыкального фольклора, оригинальные и виртуозные, построенные как музыкальные картинки с использованием элементов театрализации, с восторгом принимались слушателями 20 стран Европы, Азии и Африки. Среди них Италия и Южная Корея, Финляндия и Алжир, Португалия и Азорские острова, Греция, Бельгия, Голландия и др. За эти годы только во Франции у «Скоморохов» было около 300 выступлений.

Особенностью ансамбля «Скоморохи» является совместная работа с высокопрофессиональными солистами-певцами и виртуозами – инструменталистами, представляющими лучшие исполнительские силы народно-инструментального жанра в России. Активное творческое сотрудничество многие годы продолжается с ведущими исполнителями – Народные артисты России Александр Цыганков (домра) и Михаил Горбцов (домра-альт), Заслуженный артист России Юрий Шишкин (баян), Лауреат международных конкурсов Андрей Горбачев (балалайка), гуслиар Константин Шаханов, известный исполнитель на концертино и ксилофоне Валентин Осипов.

С первой репетиции в 1969 году ансамблем «Скоморохи» руководит Заслуженный деятель искусств России, профессор Санкт-Петербургского Университета культуры и искусств Виктор Ильич Акулович.

Репертуар и инструменты Музыкальные инструменты ансамбля «Скоморохи»

Музыкальные инструменты, входящие в состав ансамбля «Скоморохи», представляют все основные группы оркестра русских народных инструментов. Струнная группа – домры, балалайки и их оркестровые разновидности. Баян и гармошки. Красочную палитру звучания ансамбля значительно обогащают фольклорные духовые инструменты – жалейка и свирель, ударные – трещотки, ложки, деревянные коробочки.

Название ансамбля «Скоморохи», обозначающее профессиональных музыкантов древней Руси, веселых людей, странствующих певцов и музыкантов, нашло отражение в инструментальном составе коллектива. «Скоморохи» включают в музыкальные номера такие бытовые инструменты, как обыкновенные деревянные ложки, пилу, косу, стиральную доску и т.д., а также применяются инструменты, входящие в другие разновидности оркестров – треугольник, бубен, малый барабан, колокольчики, темпель-блок и другие.

БАЛАЛАЙКА – стала эмблемой русской народной инструментальной музыки, хотя это самый «молодой» музыкальный народный инструмент. Первые документальные сведения о балалайке относятся к концу XVII века. Ее расцвет связан с создателем первого оркестра русских народных инструментов Василием Андреевым (1861–1918), который в конце XIX века создает оркестровые разновидности этого инструмента – балалайка прима, секунда, альт, бас и контрабас. Василий Андреев – первый русский профессиональный исполнитель на балалайке, который познакомил слушателей Европы и Америки с русскими народными инструментами.

ДОМРА – древнерусский струнный музыкальный инструмент. Первые упоминания о домре относятся к XVI веку. К концу XVII века из-за гонений церкви на скоморохов и домру, как дьявольский инструмент, она полностью вышла из употребления в музыкальной практике. Была восстановлена В.В. Андреевым в 1896 году по древнему образцу. Были реконструированы ее оркестровые разновидности – домра малая, домра альтовая, домра бас.

БАЯН – клавишный музыкальный инструмент, усовершенствованная разновидность гармоники с хроматическим звукорядом. Обладает большими виртуозными возможностями, применяется как сольный и ансамблевый инструмент. Назван «баян» по имени древнерусского певца-сказителя «Бояна».

ТУЛЬСКАЯ ГАРМОНИКА – одна из разновидностей русских гармоник. Гармоника пришла в Россию с Запада в начале XIX века и была усовершенствована русскими мастерами, создавшими несколько десятков ее

разновидностей, приспособленных к музыкальному складу русских песен и танцев. Самый крупный центр по производству гармоник в России – город Тула.

САРАТОВСКАЯ ГАРМОНИКА – одна из разновидностей русских гармоник. В разных областях России существовали гармоники, имеющие свои конструктивные особенности. В конце XIX века в городе Саратове на Волге мастера создали гармонику особой конструкции с колокольчиками. Перезвон колокольчиков, яркое звучание, делают ее самым задорным и веселым инструментом русского народа, метко передающим его лихость и удалство его характера. Саратовская гармоника – одна из немногих старых гармоник, не потерявших популярности в наши дни.

ГУСЛИ – один из древнейших струнных инструментов восточных славян. Первые датированные сведения о них принято относить к VI веку. Одна из разновидностей гуслей – гусли звончатые применяются в оркестре русских народных инструментов как сольный инструмент.

ЖАЛЕЙКА – музыкальный инструмент русских пастухов, народная дудка с раструбом из коровьего рога. Для звукоизвлечения имеет одинарный язычок, имеющий резкий и гнусавый звук, но в то же время жалостливый, плачущий (жалейка от слова жалость, жалеть).

СВИРЕЛЬ – народная флейта. Представляет собой деревянную дудку с отверстиями, прикрываемыми при игре пальцами. Тембр свирели несколько напоминает флейту, но он более мягкий и теплый.

КУВИКЛЫ – набор деревянных трубок (флейта Пана). Каждая трубка дает один какой-нибудь высокий свистящий звук. Кувиклы не имеют определенного диапазона, а трубки (в количестве 5–6 на исполнителя) подбираются отдельно в каждом случае.

ВАРГАН – древнерусский музыкальный инструмент в виде небольшой металлической подковки с параллельно вытянутыми концами, в центре которой укреплен стальной язычок с крючком на конце. Имеет распространение во многих странах. Есть сведения, что в Германии в XIX веке было написано сочинение для варгана и симфонического оркестра.

ЛОЖКИ ДЕРЕВЯННЫЕ – обыкновенные расписные крестьянские ложки. Звук производится путем удара ложки о ложку. Напоминает звук кастаньет, но более открытый по тембру.

ТРЕЩОТКА – ударный инструмент, набор деревянных дощечек, нанизанных на веревку. При встряхивании трещетка дает резкий шелкающий звук, употребляется для ритмичного сопровождения народных песен и танцев.

КОКОШНИК – ударный инструмент, устроенный по принципу сторожевой колотушки. Деревянный каркас, обтянутый хорошо звучащим материалом с деревянным шариком на ремешке, привязанном к верхней части корпуса.

БУБЕН – музыкальный ударный инструмент в виде неширокой круглой деревянной обечайки, с натянутой на одной стороне кожаной мембраной. Внутри обечайки подвешивались бубенчики и колокольцы, а в прорези стенок вставлялись бряцающие металлические пластинки. Бубен известен как музыкальный инструмент русских скоморохов.

РУБЕЛЬ – предмет повседневного обихода русского народа. Применялся в старину для глажки белья, пустотелый с зубцами брусочек. Проводя по зубцам деревянной лопаткой, извлекается характерный щелкающий, резкий звук.

ШАРКУНОК – ударный инструмент типа маракас, изготавливается из бересты (березовой коры) или дерева. Название «шаркунок» от слова «шаркать».

БУБЕНЦЫ – полые металлические шарики с кусочками металла внутри, позванивающие при встряхивании. Применялись в русских ездовых тройках, обладают мягким мелодичным звуком.

БИЧ – две соединенные дощечки, резкий звук извлекается ударом друг о друга.

КОРОБОЧКИ – деревянные с полой серединой, извлекаются звуки разной высоты.

Жалейка. Ансамбль фольклорной музыки

В 1975 году первокурсник Владимир Назаров создал ансамбль народных инструментов из студентов Института культуры. В выступлениях ансамбля принимали участие тридцать-сорок человек. Однако это громоздкое и плохо управляемое образование Назаров вскоре преобразовал в ансамбль старинных духовых народных инструментов «Жалейка», в составе которого было только семь человек: Александр Григорьев, Василий Порфирьев, Анатолий Тормосин, Сергей Малашенко, Александр Агеев и Юрий Воробьёв и сам Назаров (их творческий союз оказался очень прочным: все эти музыканты, кроме трагически погибшего Анатолия Тормосина, до сих пор работают с Владимиром Назаровым в его Музыкальном театре). Они играли на жалейках, владимирских рожках, брёлках и других инструментах.

Практически сразу «Жалейку» приняли в Москонцерт, и в 1977 году ансамбль впервые выехал на гастроли во Францию в составе участников театрализованного представления «Песни и танцы русских революций» (постановка режиссёра Иосифа Туманова), посвящённого 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Артисты «Жалейки», одетые в

костюмы музыкантов крепостного оркестра графа Шереметьева, аккомпанировали балету Большого театра.

В 1978–1979 годах «Жалейка» активно сотрудничал с ансамблем «Русская песня» Надежды Бабкиной. Его популярность быстро росла, всё чаще коллектив выезжал на гастроли по СССР и Европе. В 1978 году Владимир Назаров окончил Московский государственный институт культуры.

В 1979 году ансамбль «Жалейка» стал лауреатом Всероссийского конкурса в Ленинграде и лауреатом Международного фестиваля молодежи и студентов в Гаване.

Во всех своих гастрольных поездках по разным странам и областям России музыканты разыскивали и разучивали местные песни, мелодии, приёмы игры на редких музыкальных инструментах, покупали инструменты. После обработки найденные мелодии пополняли репертуар ансамбля.

В 1982 году на базе музыкантов ансамбля «Жалейка» Владимир Назаров основал Ансамбль фольклорной музыки с более широким набором музыкальных инструментов (их было около двух сотен). В это время в ансамбль вливаются новые талантливые музыканты, такие как Константин Кужалиев, Андрей Баранов, Александр Шишов, Тамара Сидорова, Ирина Гущева, Михаил Каневский, Владимир Реутт и другие. С новой концертной программой «О любви на всех языках» ансамбль с успехом гастролировал во многих странах мира.

В 1983 году на VII Всероссийском конкурсе артистов эстрады Ансамблю присуждается 1-я премия, что принесло коллективу всесоюзную известность.

В сентябре 1986 года Владимир Назаров и его Ансамбль фольклорной музыки (в полном составе) вызвались поехать в Чернобыль и дали концерт для ликвидаторов Чернобыльской аварии в военном лагере, располагавшемся рядом с городом Припять. После Аварии прошло только 4 месяца, никакого саркофага вокруг разрушенного четвёртого энергоблока Чернобыльской атомной станции ещё не было и в помине, и уровень радиоактивного загрязнения местности был очень высок. Младший брат Владимира Назарова Вячеслав с лета 1986 года руководил одной из бригад, занимавшихся расчисткой разрушенного энергоблока, именно он и пригласил Ансамбль в Чернобыль.

В 1988 году Ансамбль получил статус Государственного, а Владимиру Назарову было присвоено звание заслуженного артиста России. В 1990 году Владимир Назаров расширил коллектив до 50 человек за счет набора молодых музыкантов и создал музыкальную театрализованную программу

«Между нами, братьями, говоря». Государственный ансамбль фольклорной музыки много гастролировал по стране и за рубежом, исполняя музыку и танцы народов мира, слушателям особенно запомнились такие песни, как «Танец утят», «Ах, карнавал».

В 1993 году Владимир Назаров окончил ГИТИС им. Луначарского по специальности режиссура эстрады.

В 2000 году Владимир Назаров стал двукратным лауреатом Национальной российской музыкальной премии «Овация»: первая премия была присуждена ему в номинации «композитор года», а вторая - за особый вклад в развитие фольклорного искусства в связи с двадцати пятилетием Ансамбля фольклорной музыки.

За три десятилетия Владимир Назаров и музыканты его ансамбля накопили богатейший профессиональный опыт, дополнили свой репертуар мелодиями, песнями и танцами разных народов мира, собрали уникальную коллекцию редких музыкальных инструментов и приёмов игры на них, поставили несколько миниспекталей. Это и позволило Владимиру Назарову стать инициатором создания и художественным руководителем нового театра – Государственного музыкального театра национального искусства.

Государственный академический русский народный ансамбль «Россия» имени Л.Г.Зыкиной (Ансамбль «Россия») – советский и российский музыкальный коллектив, созданный Людмилой Зыкиной.

Полное название: «Государственный академический русский народный ансамбль «Россия» имени Л.Г.Зыкиной».

В 1968 году, находясь на гастролях в США с оркестром имени Осипова, Людмила Зыкина встретила известного импресарио Соломона Юрока, который, под впечатлением от концерта, посоветовал Зыкиной создать собственный компактный коллектив в основном из солистов, но с аккомпаниаторскими функциями.

В 1977 году Зыкина создала Государственный академический русский народный ансамбль «Россия», художественным руководителем которого она являлась до конца своей жизни.

С 1994 года ансамбль «Россия» носит высокое звание – Академический.

С 1994 по 2004 годы главным дирижёром коллектива являлся заслуженный артист РФ Степанов Николай Николаевич.

с 1995 по настоящее время артистом солистом-вокалистом ансамбля «Россия», является баритон, народный артист России, кандидат искусствоведения Кизин Михаил Михайлович.

С 2004 года по 2009 гг. главным дирижёром ансамбля являлся музыкант, аранжировщик и композитор – народный артист РФ Соболев Анатолий Николаевич.

Среди талантливых представителей советской школы баянистов Анатолию Полетаеву принадлежит одно из ведущих мест. Широта интересов, виртуозное мастерство и высокая культура исполнения, смелость творческих поисков характеризуют искусство этого музыканта.

Анатолий Полетаев – лауреат двух международных конкурсов: VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве (1957 г.) и конкурса аккордеонистов-баянистов в Клингентале (ГДР, 1966 г.).

Полетаев получил образование в музыкальной школе и училище родного Воронежа, затем в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, который окончил в 1959 году по классам баяна и дирижирования. Позже окончил аспирантуру Горьковской консерватории.

В 1955 году начались гастроли артиста в городах Советского Союза и за рубежом. Концерты Полетаева пользуются огромным успехом и являются прекрасной пропагандой русского баяна на эстраде многих стран мира.

Репертуар Анатолия Полетаева, подобранный с большим вкусом, отличается разнообразием стилей и жанров. Он играет русскую и зарубежную классику, произведения советских композиторов, народные песни. Баянист известен как автор интересных переложений, научно-методических работ.

В 1968 году Полетаевым создан камерный ансамбль «Боян». В 1969 году коллектив был удостоен звания лауреата на I Московском фестивале русской музыки. Успешно прошли его гастроли в Болгарии, Югославии, Швеции. «Без преувеличения можно сказать, что этот ансамбль и его талантливый руководитель – великолепные музыканты, отлично владеющие техникой игры, но, главное, понимающие природу русской музыки, ее безудержное веселье и широкую задумчивую напевность, неистовую страстность и лирическую грусть... Говоря об ансамбле, отмечая его высокий профессиональный уровень, хочется подчеркнуть артистизм и увлеченность его участников», – писала газета «Вечерний Новосибирск».

Необычен состав ансамбля: балалайка-прима, балалайка-тенор, балалайка-контрабас, гусли клавишные малые, домра-прима, домра-тенор, ударные и баян. Тембровое сочетание небольшого ансамбля щипковых народных инструментов и солирующего баяна открывает чрезвычайно интересные колористические возможности. Кроме того, подобный состав позволяет исполнять произведения полифонического склада, имеющие насыщенную симфоническую фактуру. Так, на данной пластинке впервые

записаны в таком составе «Думка» Чайковского, Романс ля мажор и Русская песня («Бурлацкая») Рахманинова. Благодаря тщательной, продуманной инструментовке (автор А. Полетаев) и высокому профессионализму солиста и участников ансамбля, вся программа звучит полнокрвно и красочно.

Ансамбль народных инструментов «Финист Балалайка»

Художественный руководитель и дирижер – Народный артист России Игорь Обликин.

Ансамбль народных инструментов «Финист Балалайка» – образец русского народного сценического искусства, в котором соединены традиционные и нетрадиционные элементы профессионального мастерства. Удивительная самобытность, своеобразие трактовки исполняемых произведений, редкое сочетание приверженности национальным традициям и постоянного поиска нового определили высокий творческий потенциал ансамбля.

В его репертуаре – русские народные песни, инструментальные миниатюры, специально написанные для солистов ансамбля, обработки классических произведений, а также произведения популярных русских, советских и зарубежных композиторов.

Музыкальный руководитель ансамбля – талантливый дирижер, композитор и аранжировщик, Народный артист России, профессор Игорь Обликин широко известен любителям русской музыки.

Ансамбль «Финист Балалайка» состоит из музыкантов, каждый из которых владеет несколькими инструментами. В их числе заслуженные артисты России О.Матвейчук и С.Дружинин. В программах ансамбля принимают участие ведущие певцы и солисты-инструменталисты России. Ансамбль много и плодотворно работает с Академическим хором русской песни (художественные руководители – Народный артист СССР, композитор Николай Кутузов, Заслуженный деятель искусств России, композитор Александр Дармастук).

Концерт ансамбля – это красочное сценическое шоу, национальный колорит которому придают великолепные костюмы артистов.

РУССКИЙ КОНЦЕРТНЫЙ КВАРТЕТ «СКАЗ» является одним из самых ярких камерных музыкальных профессиональных коллективов, основоположником ансамблевого народно-инструментального эстрадного исполнительства в СССР. Организованный в 1973 году ансамбль с самых первых своих выступлений предстал как перспективный талантливый коллектив, активный пропагандист русской народной и классической музыки.

Квартет «СКАЗ» неоднократно выступал на сценах Кремлевского Дворца, Большого театра, Московского Международного Дома Музыки, в концертном зале им. П.И.Чайковского, в залах Московской консерватории, в Оружейной Палате и Патриаршем дворце Московского Кремля, а также других престижных концертных залах России.

Ансамбль гастролирует как у себя на Родине, так и за рубежом, представляя Россию в странах Европы, Юго-Восточной Азии, США, Южной Америки, Африки, принимал участие в международных фестивалях и выставках в Бразилии, ЮАР, США, Южной Кореи, Индии, Афганистане, Турции, Намибии, Зимбабве, Дании, Норвегии, Голландии, Люксембурге, Швейцарии, Франции, Польше, Германии, Монако (Монте-Карло).

Русский концертный квартет «СКАЗ» – автор многих фондовых записей на радио и телевидении, а также семи сольных пластинок и компакт-диска, выпущенного в Голландии. В 2000 году принимал участие в международном проекте выпуска компакт-диска с танцевальной программой, для которого квартетом было записано 14 пьес.

В 1994 году, в Будапеште, совместно со сводным симфоническим оркестром исполнителей из Германии, США, Венгрии, квартет «СКАЗ» записал музыку к кинофильму «Екатерина Великая» (производство США-Германия), а в 1995 – музыку к кинофильму «Индиана Джонс и Лев Толстой»(США).

В программе квартета популярная классическая музыка, оригинальные сочинения и обработки русских народных мелодий, мелодий стран мира, городские романсы, регтаймы...

Костюмы классические – вечернее платье и фраки или народные стилизованные.

КВАРТЕТ «УРАЛ». Всё начиналось в 1991-м году, когда на гастролях в Италии в составе екатеринбургского оркестра «Мандолина», домристы Михаил и Лариса Уляшкины и балалаечник Юрий Гаврилов остро почувствовали необходимость создания собственного коллектива. Как сейчас вспоминают музыканты, у них «было давнее желание играть вместе, был интерес поэкспериментировать, опробовать новые формы в ансамблевом исполнительстве». Приехав с гастролей, сразу начали репетировать составом: домра, балалайка, балалайка-бас и баян, пригласив баяниста и композитора Андрея Бызова.

Первая программа квартета была сделана за неделю. Когда она была уже хорошо отрепетирована, представился удобный случай показать себя публике. Так ансамбль впервые выступил 1-го октября 1991 года на сцене

музыкальной школы № 12. И этот день – День Музыки – стал символическим Днем рождения коллектива

В январе 1992 года Андрея Бызова заменил баянист Вячеслав Усть-Качкинцев. Год прожили в поисках концертов и спонсоров – нужна была экономическая основа для существования ансамбля. Выход из положения нашел руководитель Департамента культуры Свердловской области Михаил Вячеславович Сафронов, к которому обратились музыканты: в штатное расписание созданного недавно государственного оркестра народных инструментов были добавлены еще 4 ставки, и образовался «квартет при оркестре», который тоже получил статус «государственного».

В 1993 году в коллектив пришел баянист Евгений Пирогов, который проработал в квартете 5 лет. К этому времени ансамбль приобрел хорошую творческую форму. Пришло время заявлять о себе и утверждаться. Лучший способ это сделать – завоевать победы на международных конкурсах.

На международном конкурсе «Дни гармонии в Клингентале» в 1995 году, «Урал» в номинации «камерных ансамблей» победил. Эта победа окрылила музыкантов, и несколько месяцев спустя, в октябре того же 1995 года, ансамбль принял участие в международном конкурсе аккордеонистов в итальянском городе Кастельфидардо, где он опять стал лауреатом в номинации «камерная музыка» – 3-я премия. Следующий конкурс, в котором принимал участие квартет «УРАЛ», и где он уверенно завоевал 1-е место, проходил в Дании, в городе Биркероуд в 1996 году.

Ансамбль создавал свой цикл абонементных концертов под названием «Играет квартет «УРАЛ», который явился творческим итогом пяти лет напряженной работы коллектива. Программы абонемента «Любимые мелодии», «Неожиданный успех» и «Народом сохранено» охватывают все сферы народно-инструментального исполнительства: произведения классического музыкального наследия, оригинальные сочинения для народных инструментов и традиционные аранжировки и обработки тем и мелодий народов мира.

Работа квартета «Урал» по созданию этого уникального абонемента была оценена по достоинству – за неё музыкантам была присуждена одна из высших наград, учрежденных областным правительством – Премия губернатора Свердловской области «За выдающиеся достижения в области литературы и искусства за 1996 год».

В октябре 1995 года, побывав на конкурсе имени Астора Пьяцоллы в качестве слушателей, музыканты «УРАЛа» получили собственные богатейшие впечатления от живого исполнения музыки этого композитора. И через некоторое время в исполнении квартета «УРАЛ» на концертных

площадках Екатеринбурга и Свердловской области зазвучали «Libertango», «Meditango», «Violentango» и «Undertango» А. Пьяцоллы.

В феврале 1996 года коллектив принял участие в Международном фестивале «Немое кино – живая музыка», проводимом в Екатеринбурге «Центром современного искусства» под руководством Льва Шульмана. Музыкантам было предложено попробовать себя в качестве коллективного «тапёра» на просмотре немого фильма Абрама Роома «Третья Мещанская». Была проделана большая композиционная – отчасти композиторская и в значительной мере интерпретаторская и импровизационная работа, которая увенчалась полной победой. Оказалось, что выступление квартета на фестивале было самым удачным, а соединение немой киноленты и живого исполнения современной музыки – наиболее интересным и увлекательным для зрителей.

В 1999 году в Екатеринбурге вновь по инициативе Л.Шульмана ансамблю довелось озвучивать современные английские анимационные фильмы, где не было предметных образов. Мультипликационный видеоряд основывался на метаморфозах и трансформациях абстрактных форм, красочных цветовых и световых пятен. Поэтому в качестве основы для музыкального сопровождения ансамбль использовал самые авангардные и модернистские сочинения из своего репертуара, в том числе – пьесы С.Беринского, А.Пьяцоллы, П.Зверева.

А позже, в конце 2000 года, квартет «УРАЛ» принял участие в аналогичном проекте, во время которого ему пришлось создавать музыкальное сопровождение для весёлой немой кинокомедии «Кукла», снятой немецким режиссером Эрнстом Любичем в 1919 году. На этот раз инициатива исходила от московского «Немецкого культурного центра им.Гёте». Фильм с успехом был «сыгран» в Екатеринбурге, Новосибирске, Красноярске, Перми, Нижнем Новгороде, Москве.

Ещё один музыкальный эксперимент квартета вновь был связан с именем Л.Шульмана. На этот раз музыканты ансамбля приобщились к области фри-джазового исполнительства (или, как это по-иному называют, «новой импровизационной музыки»). В концерте, который проходил в Малом зале Свердловской филармонии, принимали участие два музыканта: саксофонист Урс Леймсгрубер из Франции и исполнитель на ударных инструментах Фриц Хаузер из Швейцарии. Вместе с ними были приглашены выступить Лариса Уляшкина и Юрий Гаврилов. Для «УРАЛьцев» импровизация была ошеломляюще интересна своей непривычной энергетикой и возможностью свободного музыкального общения. Выступление длилось 18 минут, и эти минуты, прожитые с обостренными

чувствами, «накалившимися» эмоциями и полностью мобилизованными силами, создали неповторимую композицию, которая осталась в памяти у музыкантов и публики, наблюдавшей этот музыкальный эксперимент.

В квартете всегда осознавали свои корни, то есть, кому и каким обстоятельствам ансамбль обязан своими успехами. Все участники ансамбля являются выпускниками кафедры народных инструментов Уральской государственной консерватории имени М.П.Мусоргского. И первый компакт-диск музыканты посвятили своему учителю по ансамблю Аркадию Дмитриевичу Захарову. Его инструментовки отличаются вкусом, чувством формы, чистотой тембров, тщательной продуманностью голосоведения и штрихов, в них нет ни одной лишней ноты. Интересно, что сейчас квартет «УРАЛ» считается одним из наиболее ярких преемников А.Д.Захарова в сфере ансамблевой игры и инструментовки.

Ярким примером для квартета «УРАЛ» стала деятельность знаменитого «Уральского трио баянистов», которое в течение 40 лет проработало в одном составе с участием народных артистов России И.Т. Шепельского, А.А. Хижняка и Н.С. Худякова. Имея всероссийскую и всесоюзную славу и международное признание, музыканты ансамбля оставались удивительно скромными, интеллигентными и доброжелательными людьми, всегда готовыми поделиться творческим опытом.

Соединив опыт замечательных учителей и умножив его на профессионализм и виртуозное мастерство каждого музыканта, ансамбль «УРАЛ» достиг заметных результатов в своей творческой работе уже на самых ранних ее этапах.

Успех концертирующего коллектива также зависит от того, насколько интересен, содержателен, неповторим, своеобразен исполняемый репертуар. Квартет «УРАЛ» постоянно сотрудничает с уральскими и российскими композиторами, и многократно оказывается в роли первого исполнителя и первого интерпретатора новых сочинений.

Андрей Бызов, сочинения которого знают и играют везде: на Урале, в России и за рубежом, сделал для ансамбля одну из первых пьес – «Сюиту по мотивам рассказов Джека Лондона». Затем появились «Бенгальская», обработки русских народных песен «Коробейники», «Вот мчится тройка удалая», «Однозвучно гремит колокольчик», «Ах, вы, сени», «Колыбельная» и другие.

Позже с квартетом «УРАЛ» плодотворно и довольно продолжительно сотрудничал в качестве певца и композитора Павел Зверев. Он привнес в репертуар ансамбля, как отмечают сами музыканты, сплав народной и

эстрадной музыки. Его пьесы «Мэри» и «Дэнди», которые хорошо известны и любимы публикой, ансамбль исполняет на «бис» почти в каждом концерте. Хорошо чувствуя природу каждого инструмента в ансамбле, П.Зверев не беспокоится о техническом удобстве исполнения: «раз уж «УРАЛЬЦЫ» – виртуозы, значит, они всё сыграют!» В конечном итоге так и получается. Кроме этого, с П.Зверевым был создан вокально-инструментальный «Экологический альбом», где была запечатлена пестрая галерея музыкальных образов от архаики до «музыкального лубка», а в инструментовке использован синтезатор.

Сотрудничество ансамбля с композитором из города Асбеста Виктором Елецким добавило в репертуар ансамбля новые краски – ярко жанровые и лирические. Его пьесы «В старом парке», «Фантазия на еврейские темы», «Попурри на темы немецких полек», звуковые сценки-картинки «Клоуны» и «Подпрыгивающий джип» из сюиты «В цирке» – лаконичные и яркие, с образным диапазоном от светлой грусти до гротесковой ироничности.

Произведение Сергея Беринского «Два гимна» помогло раскрыть новое качество так называемых «народных инструментов», которые стремительно, на наших глазах перевоплощаются из бытовых, приземленных и прикладных в академические, концертные – высокие. Музыка, которая явно принадлежит уже XXI веку, была написана, с сохранением специфики звучания инструментов ансамбля, была самобытной, требующей серьезного подхода, и потому – интересной для квартета «УРАЛ». Она многому научила, на многое открыла глаза, несомненно, оказала влияние на восприятие и оценку современного композиторского творчества, выявила новые возможности ансамбля. Партитура была получена по рекомендации Ф.Липса с правом первого исполнения и первой звукозаписи. Работу квартета «Урал» над музыкой С.Беринского можно считать важным этапом в творческой биографии ансамбля. Здесь «УРАЛ» оказался первооткрывателем нового «музыкального континента».

Накопленный за годы работы нотный материал решили издавать, чтобы им могли воспользоваться учебные, профессиональные и любительские коллективы. Первый сборник с партитурами вышел в 1995 году, в 2008 – увидел свет уже седьмой выпуск с названием «Играет квартет «УРАЛ». В работе находится сборник с партитурами струнного трио.

Терем-Квартет – российский музыкальный коллектив из Санкт-Петербурга. Ансамбль, исполняющий музыку в стиле кроссовер, был образован в 1986 году. Терем-Квартет выпустил 17 дисков, репертуар ансамбля включает более 500 композиций классической и современной

музыки. «Терем-квартет» – ныне действующий музыкальный коллектив, ансамбль, существующий уже 22 года. Исторические и социологические предпосылки возникновения подобного музыкального явления, почва, на которой стало возможным его появление – вопросы, требующие своего изучения.

«Терем-квартет» – ансамбль, который перевернул представление о музыке для русских инструментов и вывел ее на новый уровень. «Терем-квартет» стал одним из первых ансамблей, кто обновил и укрепил позиции народно-академической ансамблевой музыки на сценах ведущих отечественных филармонических залов, отказался от надоевшей за последние десятилетия XX века «клюквы» и аранжировок классической музыки, и, наконец, создал свой яркий неповторимый репертуар. Это единственный ансамбль в нашей стране и в мире, который зарегистрировал авторские права под именем «Терем-квартет» и является создателем большинства произведений своего репертуара, по сути – ансамблем-композитором. Кроме того, «Терем-квартет» – ансамбль, который открыл новые грани звучания русских академических инструментов.

Такое неординарное музыкальное явление, как «Терем-квартет», пышно расцвело на фоне общего интереса к России, возникшего в конце 80-х годов прошлого века. Напомним, что год создания ансамбля – 1986-й – является знаменательным для России, когда в нашей стране начались серьезные исторические, политические и социальные преобразования, год «перестройки», время открытия «железного занавеса». Российские музыканты получили беспрепятственную возможность выезжать за рубеж, демонстрируя образцы русской культуры зарубежному слушателю, а иностранцы – наблюдать за преобразованиями, происходящими в русской музыкальной культуре.

Музыкальный коллектив дал более 2 500 концертов и выступил более чем в 60 странах. Терем-Квартет неоднократно представлял Санкт-Петербург на многих мероприятиях международного значения, поэтому его часто называют символом города.

В состав входят четыре участника: Андрей Константинов (малая домра), Андрей Смирнов (баян), Михаил Дзюде (балалайка-контрабас), Алексей Барщёв (домра-альт).

80-е годы. Терем-Квартет был образован в 1986 году как проект студентов кафедры народных инструментов Ленинградской Государственной консерватории имени Римского-Корсакова: Андрея Константинова (домра малая), Андрея Смирнова (баян), Игоря Пономаренко (домра-альт) и Михаила Дзюдзе (балалайка-контрабас). Участники ансамбля учились на

одном курсе и одновременно попали в армию. После первого года службы их перевели в большой армейский ансамбль, где был оркестр, хор и балет. Чуть позже появилась идея создать свой коллектив, и вскоре был образован ансамбль «Русский сувенир». На тот момент в него входило большое количество участников, и не все из них владели нотной грамотой, поэтому музыканты начали искать особый язык: пытались подобрать известные произведения и соединяли их с народными мелодиями. Позже оформился первый состав Терем-Квартета: Андрей Константинов, Игорь Пономаренко, Андрей Смирнов и Михаил Дзюде.

Первое выступление состоялось 26 ноября на сцене Ленинградского музыкально-педагогического училища. По словам Андрея Константинова, когда по окончании концерта весь зал поднялся на ноги, музыканты поняли, что выбрали правильное направление. С тех пор 26 ноября считается Днем Рождения ансамбля.

В 1988 году Терем-Квартет получил приглашение участвовать в фестивале «Белые ночи» в Гамбурге. Здесь музыканты выступили совместно с солистом Театра оперы и балета имени Кирова Владимиром Черновым, балериной Любовью Кунаковой и пианистом Павлом Егоровым. В этом же году режиссёр Игорь Владимиров пригласил музыкантов написать музыку для спектакля «Любовь до гроба».

В 1989 году студия «Мелодия» выпустила первую пластинку ансамбля, которая получила название «Терем-Квартет». В это время постепенно начало складываться сотрудничество с Санкт-Петербургской Государственной академической капеллой. Терем-Квартет стал давать концерты не только в СССР, но и за рубежом: в Германии, Испании, Швеции, Италии и КНР. В этом же году участники коллектива получили диплом о высшем музыкальном образовании, закончив консерваторию.

В 1991 году Терем-Квартет получил приглашение принять участие в мировом фестивале этнической музыки, искусств и танца «WOMAD». В рамках этого события ансамбль выступил на одной сцене с Питером Гэбриэлом, Шинед О'Коннор, Сюзанн Вега, Найджелом Кеннеди и музыкантами Led Zeppelin. В августе 1991 года по просьбе Питера Гэбриэла английская студия Real World записала первый компакт-диск коллектива «The Terem». Диск был выпущен на лейбле «Real World Records» в 1992 году. Сайт Allmusic оценивает альбом в 4.5 звезды из 5: «В грамотно построенном списке композиций в равной степени можно встретить как цитаты из Чайковского, так и цыганские мелодии. Благодаря своему необычному подходу, ансамбль наполняет оттенками юмора и очарования все

композиции, за которые берётся». В последующие годы ансамбль неоднократно выступал на фестивале «WOMAD».

В 1994 году папа римский Иоанн Павел Второй пригласил ансамбль в Ватикан. Здесь во время праздника «Дня семьи» прошёл концерт перед 120-тысячной аудиторией. Среди зрителей был сам папа римский, Мать Тереза и кардиналы католической церкви. После выступления Мать Тереза благословила каждого участника коллектива и подарила им по медальону. В этом году было выпущено два диска: «Classical» и «1000-й концерт». Первый вышел на лейбле «Real World Records» и получил такое название, потому что, наравне с другими композициями, в него были включены произведения Моцарта, Шуберта, Глинки, Шопена в обработке Терем-Квартета. Второй был издан на лейбле «Терем-Квартет» и представляет собой запись 1000-го концерта ансамбля, который состоялся 13 января 1994 года в Большом зале Санкт-Петербургской Филармонии.

В 1998 году Терем-Квартет выступил на фестивале в Эдинбурге, и сольные концерты ансамбля получили высшую оценку от одной из основных шотландских газет, «Scotsman». В этом же году музыканты Терем-Квартета в качестве актёров и исполнителей приняли участие в постановке спектакля «Страсти по Каштанке» по мотивам произведения Антона Павловича Чехова. Этот спектакль получил премию «Золотой Софит» – высшую театральную премию Санкт-Петербурга.

В 1999 году в рамках празднования двухсотлетия Александра Сергеевича Пушкина Терем-Квартет исполнил оперу «Царь Никита и сорок его дочерей», написанную композитором Александром Чайковским, в Сент-Джеймском дворце. Одним из слушателей был принц Чарльз. В этом году было выпущено два диска. Первый из них – «No, Russia cannot be perceived by wit» (Умом Россию не понять), лейбл Intuition, оценивается сайтом Allmusic в 4 звезды: «Кажется, что звук, который рождается в сочетании инструментов, создаётся большим количеством участников. Утончённые, изобретательные и наделённые чувством юмора переходы волнуют и очаровывают». Второй – «Собачий вальс» (лейбл Бомба-Питер), в основном, состоит из классических композиций в обработке ансамбля.

В 2000 году произошло единственное изменение в составе ансамбля за всю историю его существования: Игоря Пономаренко сменил Алексей Барщёв. В этом же году «National Geographic» снял фильм о «Терем-квартете».

В 2001 году ансамблю исполнилось пятнадцать лет. В честь этого было организовано несколько мероприятий, среди которых – издание альбома под названием «Юбилениум» (Бомба-Питер), в который вошли студийные и

концертные записи разных лет, и масштабное турне по России из пятидесяти концертов. Также в этом году Терем-Квартет сделал музыкальное оформление к фильму «Сказ про Федота Стрельца».

В 2002 году лейбл «Бомба-Питер» выпустил сборник из трёх дисков, которые получили названия «Антология. Том I», «Антология. Том II» и «Антология. Том III». Кроме того, был издан альбом «Русские страдания», который посвящён исканиям русской души.

В 2003 году Терем-Квартет организовал свой фестиваль мировой музыки в Санкт-Петербурге. В рамках этого мероприятия состоялось пять концертов с участием скрипачки Доры Шварцберг из Австрии, бандонеониста Карела Краайенхофа и его коллектива Sexteto Canyengue из Нидерландов, Бориса Березовского (фортепиано), кларнетиста Мартина Фроста из Швеции и Уральского филармонического оркестра под управлением Дмитрия Лисса. Через год был организован второй фестиваль. Он состоял из четырёх концертов: Владимира Чернова, Карела Краайенхофа и Sexteto Canyengue, квинтета «The Real Group» из Швеции, Ришара Галльяно и Мишеля Порталь из Франции. Третий фестиваль прошёл в 2005 году и включал в себя три концерта, в которых приняли участие Терем-Квартет и The Swingle Singers.

В 2004 году было издано три диска. Первый: «Терем-квартет и его друзья» (Бомба-Питер), в записи которого принимали участие вокальный ансамбль «Римейк», Владимир Чернов, Джоджи Хирота, Светлана Крючкова, Дора Шварцберг, Игорь Шарапов, Аркадий Шилклопер и Игорь Дмитриев. Второй – «2000-й концерт», запись которого была сделана в Большом зале Санкт-Петербургской Филармонии 25 марта 2004 года. И третий «Неаполитанские песни» – это совместный проект Терем-Квартета и Владимира Чернова, в рамках которого были исполнены композиции из Италии.

В 2006 году ансамбль пригласили выступить на важных политических событиях: российско-сингапурском форуме в Сингапуре, Всемирном газетном форуме в Москве, Экономическом форуме и саммите большой восьмерки в Санкт-Петербурге. 28 июня Терем-Квартет впервые дал концерт совместно с балетом, а в период с 24 по 27 ноября прошёл четвёртый Терем-фестиваль мировой музыки. Терем-Квартет на протяжении своего творческого пути часто гастролировал по всему миру и в октябре 2007 года ансамбль дал концерт в шестидесятой по счёту зарубежной стране – Южной Корее.

5 апреля 2008 года Терем-Квартет организовал масштабный музыкальный форум с участием музыкантов, представляющих традиции

своих стран: Великобритании (Swingle Singers), Франции (Bratsch), Шотландии (Shooglenifty), Швеции (Real Group), Исландии (Дидду), Японии (Джоджи Хирота) и России (Юрий Шевчук, Игорь Бутман, Пелагея). Также в этом году был издан диск «Diddu og Terem», в котором вокальные партии были записаны исландской певицей Дидду.

В 2009 году Терем-Квартет открыл второй полуфинал «Евровидения» в Москве. Музыканты подготовили шестиминутное выступление-попурри из композиций, когда-либо побеждавших в конкурсе. В него вошли: «Waterloo» Аббы, «Volare», «Дива» Даны Интернешнл, «Believe me» Димы Билана и «Ding-a-dong» Teach-In. Также в этом году вышел DVD «Терем-Квартет или снова неуловимые», в который вошли исполненные ансамблем композиции из различных фильмов: «Обыкновенное чудо», «Солярис», «А зори здесь тихие», «Земля Санникова», «Солдат Иван Бровкин», «Неуловимые мстители», «Новые приключения неуловимых», «Миссия невыполнима», фильмов Чарли Чаплина и других.

В 2010 году при поддержке Правительства Санкт-Петербурга и Министерства культуры и массовых коммуникаций РФ «Терем-Квартет» организовал Первый Международный конкурс камерных инструментальных ансамблей в Санкт-Петербурге «Terem Crossover».

В 1991 году Питэр Гэбриэл назвал стиль группы «Теремизмом» (англ. Teremism) (по аналогии с коммунизмом). В западной терминологии жанр, в котором играет ансамбль, определяется как «мировая музыка» (англ. World Music).

В эфире передачи «Творческий десант» музыканты сами немного рассказали о стиле, в котором играют: инструменты, используемые коллективом, придают свою остроту любому жанру, поэтому Терем-Квартет обращался и к классике, и к джазу, и к фолк-року. Однако в основе творчества Терем-Квартета лежит русская национальная культура, народные традиции и самобытный русский взгляд на мир. Андрей Константинов также добавил, что при этом музыканты без границ берут всё хорошее из любой культуры: западной или восточной.

Само название коллектива отражает эту позицию: под «теремом» понимается дом, который под своей крышей собирает различные музыкальные течения со всего мира.

Иногда музыканты говорили, что выступают в жанре, который так и называется: «Терем-Квартет». Однако позже удалось найти слово, точно определяющее стиль ансамбля – «кроссовер» (англ. crossover). В эфире передачи «О турнире Terem Crossover» на телеканале 100ТВ Андрей Константинов сказал, что этот жанр подразумевает «перекрёсток», как

соединение разных стилей для того, чтобы доступней и интереснее выразить содержание музыки, а все используемые в этом жанре способы очень разнообразны. Таким образом кроссовер расширяет границы в музыке, поэтому этот жанр современный. Инструменты, на которых играют участники предрасполагают к тому, чтобы переходить границы жанров.

Терем-Квартет приглашают на стилистически и жанрово различные фестивали: ансамбль принимал участие и в джазовых, и в классических, и в роковых. Однажды музыканты даже приняли участие в панк-фестивале в Германии.

Начиная с 2003 года Терем-Квартет проводит собственные фестивали мировой музыки в Санкт-Петербурге. В 2010 году был организован первый международный музыкальный турнир «Terem-Crossover», который прошёл с 22 по 28 марта. В нём участвовал 71 музыкальный коллектив из разных стран мира, а жюри было сформировано из известных в музыкальном мире людей: участников Терем-Квартета, саксофониста Игоря Бутмана, кларнетиста Гиоры Фейдмана, пианиста Андрея Кондакова, аккордиониста Ясухиро Кобаяши, композиторов Хуго де Курсона и Дмитрия Янов-Яновского, одного из основателей звукозаписывающей компании «Real World Records» Томаса Брумана, директора направления «Классика, джаз» компании Universal Music Austria Лешека Лукаса Барвински и директора концертного агентства Run Productions Йоррика Бенуа. Помимо конкурса проводились мастер-классы и концертные выступления Ясухиро Кобаяши, Гиоры Фейдмана, Габриэле Мирабасси и Терем-Квартета. Церемония награждения и заключительный гала-концерт прошли 28 марта в Филармонии.

Терем-квартет часто участвует в благотворительных акциях, проводя концерты в пользу различных культурных Фондов по возрождению и сохранению Российской культуры и искусства, помощи инвалидам, ветеранам сцены.

Терем-Квартет является организатором конкурса для талантливых детей «ТеремОК!». В 2007 году около тысячи ребят из Санкт-Петербурга, Ленинградской области и Ханты-Мансийска стали его участниками. После был выпущен одноимённый диск на русском и немецком языках. Победители конкурса приняли участие в гала-концерте в Государственной академической капелле, где они пели под аккомпанемент ансамбля. Цель конкурса заключается в том, чтобы дать молодым исполнителям альтернативу «попсе».

На протяжении всей творческой деятельности ансамбль «Терем-квартет» оказывает благотворительную поддержку, давая концерты в счет различных культурных Фондов, по возрождению и сохранению Российской

культуры и искусства, исторического центра мировой музыкальной культуры – Санкт-Петербурга, помощи инвалидам, ветеранам сцены, детских Фондов. Осуществляет подвижническую деятельность, оказывая поддержку талантливым юным музыкантам.

Коллективом дано около двух тысяч концертов и аранжировано около 200 музыкальных произведений. Активная творческая деятельность ансамбля, создающего всё новые музыкальные программы, осуществляющего интересные творческие проекты, находит отклик и поддержку не только среди петербуржцев и многочисленных поклонников творчества музыкантов в России, но и, без преувеличения, среди слушателей во всех странах и на всех континентах, где Санкт-Петербургский ансамбль «Терем-квартет» дает свои концертные выступления.

Группа «БЕЛЫЙ ДЕНЬ» основана в 1990 году. Все участники коллектива – профессионалы – «гнесинцы». Пройдя многолетний путь «проб и ошибок», у группы сложился свой оригинальный и неповторимый музыкальный стиль. Долгое время коллектив гастролировал, в основном за рубежом. Имеет звание Лауреата многих международных конкурсов и фестивалей (Италия, Германия, Америка, Тайвань, Турция, Китай, Дания, Россия). Был организатором и участником международных музыкальных проектов направления «World Music» (Дания, Франция, Швейцария, Норвегия).

В России группа «Белый День» стала известна, благодаря своей оригинальной программе «Балалайка in Rock». Сегодня – это единственный коллектив, который на сцене и в звукозаписи исполняет на русских народных инструментах кавер – версии мировой поп и рок-классики («Beatles», «Queen», «Deer Purple», «ABBA», «Boney-M» и др.). «Белый День» принимал участие в концерте гитариста группы «Queen» Брайана Мэя в Лужниках, а также играл на «разогреве» у групп «Boney-M», «Машина Времени».

В марте 1999 года вышел в свет первый песенный альбом «Белого Дня» под названием «Ай-яй-яй». Яркие, искренние, подкупающие своей сердечностью песни в народном стиле, быстро нашли своего слушателя. Стихи и музыку пишет солистка группы Лена Василёк. С 1999–2006 гг. коллектив выпустил шесть песенных альбомов и один авторский нотный сборник-песенник. Сейчас «Белый День» гастролирует, в основном, по России. В репертуаре большое количество народных песен, а также более пятидесяти авторских, многие из которых остаются в народе, их поют в разных городах и селах, в кружках художественной самодеятельности.

Музыканты: Валерий Семин – Баян; Владимир Маньков – Домра-альт;

Александр Изюмский – Балалайка; Владимир Зачинский – Бас-гитара; Елена Верховская – Вокал, Перкуссия.

Альбом: Балалайка In Rock

1. Queen & Deep Purple
2. Jesus Christ – Superstar
3. Машина Времени
4. Boney M
5. World Pop Medley
6. ABBA
7. American Medley
8. Italian Medley
9. Sc. Jopin's Ragtimes
10. The Beatles

Ансамбль русских народных инструментов «Style-Quartet»

– на первый взгляд это традиционный состав, но этим вся традиционность заканчивается. Они играют на обычных русских народных инструментах: баян, домра и балалайка, но на этом вся их обычность завершается. Уже само название весьма неординарно. Слыша такое имя, принадлежащее ансамблю русских народных инструментов, многие обвиняют «Style-Quartet» в «нерусскости». Почему Style? Style – от англ. «стиль, блеск». Тем самым название ставит весьма высокую планку – всё, что они играют, должно быть высшего качества, очень «стильным»! «Style-Quartet» – это понятно во всём мире, поэтому ансамбль назван по-английски. Да и, собственно, кто вам сказал, что квартет играет только русскую народную музыку?

Гремучая смесь ансамбля – это его состав!

Кристина Фиш (малая домра) – совесть ансамбля. «Должно быть все идеально выстроено», – её девиз! Безукоризненная техника, отличное владение домрой плюс сценический напор никого не оставляют равнодушным!

Дарья Смирнова (альтовая домра) – лирический центр квартета. Её женственность и красота разбили не одно мужское сердце. Бархатный, низкий тембр её альтовой домры завораживает и пленяет...

Венедикт Пеунов (баян) – мозг команды. Интеллектуал с красным дипломом. Спокоен. Рассудителен. На сцене весьма эмоционален. Кстати, неплохо владеет баяном.

Александр Беляев (балалайка-контрабас) – основа коллектива. Остальные участники коллектива могут говорить и играть всё, что угодно, но

темп дает он. Невозмутим, но виртуозен, что редко встречается среди контрабасистов.

Здесь каждый индивидуален, но судьба свела их вместе. Они сошлись в одном котле, два на два, в противостоянии мужского и женского начала, двух полярных сил бытия. Они собрались в Нижнем Новгороде с разных концов России, каждый со своей культурой, каждый со своим мнением, каждому есть, что сказать – страсти кипят, струны рвутся, но это не может не вылиться в сметающую всё на своём пути синергию стихии под названием музыка!

Они играют беспощадно, не играют – головы рубят! Не жалеют себя, не жалеют слушателя. Выжимают из себя всё, что можно: воздух, пот, экспрессию... Это не может не захватывать. Зрители выходят с концертов усталые, в головах стоит звон, как после острой нехватки кислорода, но в сердце зарождается неизведанное чувство свободы. Свободы музыкальной, свободы мысленной, свободы жизненной... Это другая музыка, не забитая консерваторскими доктринами и библиотечными догмами. Их полет фантазии не ограничен ничем. Нет запретов и нет пределов! Их девиз - игра на грани! Они не могут не играть, поэтому их невозможно не любить! Они отдаются творчеству настолько, насколько деревья отдаются порывам ветра в 10 баллов, когда никакое сопротивление уже невозможно...

Очень сложно определить стиль, в котором играет «Style-Quartet». Ансамбль отдает предпочтение классике, обработанной в современных стилях. Уже «пострадали» «Болеро» Равеля, «Шехеразада» Римского-Корсакова, «Картинки с выставки» Мусоргского и др. Так же «Style-Quartet» играет фолк, выделяя в нём ту первобытную, языческую стихию, от которой что-то просыпается в каждом из нас. Сегодня многие называют это Crossover, то есть искусство вне стиля. Возможно. Кто-то называет это World Music. Ради Бога. Им неважно, как называется их стиль, ведь они и есть Стиль! Они – «Style-Quartet»!

Квintет «Джаз-Балалайка» был создан выпускниками Института (ныне Академии) Музыки им. Гнесиных в середине 80-х годов. Первоначально это было традиционное трио народных инструментов: баян, балалайка и контрабас, но вскоре к ним добавились гитара и флейта. Ансамбль был назван «Калейдоскоп», и под таким именем начал концертную деятельность и поиски своего пути в мире музыки. Музыкальными лидерами коллектива были великолепный балалаечник Александр Паперный и баянист и талантливый аранжировщик Валерий Чернышев, им и принадлежит заслуга создания нестандартного ансамбля. Исполняя произведения различных стилей, квинтет стал испытывать тяготение к джазу. Джаз и балалайка -

сочетание весьма необычное, но далее музыкальные эксперименты ансамбля становились все более смелыми.

Важную роль здесь сыграл концерт в 1986 г. тогда еще ленинградского (а ныне петербургского) ансамбля «Терем-квартет», отбросившего все барьеры между произведениями разных эпох и стилей. Они не просто исполнялись на народных инструментах и в одной программе, но и неожиданно сменяли друг друга в рамках одного номера, вызывая юмористическую переключку. Оказывается, можно играть и так! С этих пор «совмещение несовместимого» стало основным направлением в музыкальном поиске будущей «Джаз-Балалайки». Так появляется номер «Коробейники» на музыку Декусарова, Валерий Чернышев аранжирует в новом жанре песню «Ах, вы сени мои, сени», по мотивам сюиты Е.Дербенко «Золотой теленок» создает переложение пяти концертных номеров для состава квинтета.

В 1987–1989 годах «Калейдоскоп» получает работу в Тульской филармонии – играет фольклорную музыку, концертирует вместе с певцом Георгием Антоновым. Между тем тяготение к жанру эксцентрики усиливается и музыкантам становится ясно: что-то надо профессионально делать с этими выразительными лицами, да и ноги готовы пуститься в пляс... Для создания зрелищной юмористической программы приглашается режиссер-постановщик Юрий Кизинёк. Валерий Чернышев создает новые аранжировки, и появляется эксцентрик-шоу, в которое вошли номера «Амадеус», «Танго контрабассо», «Антилопа-Гну» и другие, и по сей день являющиеся гордостью «Джаз-Балалайки». Замечательный состав музыкантов блестяще справлялся и с задачами комических артистов, не оставляя зрителей равнодушными. Особой любовью пользовались Александр Паперный и талантливый и ироничный флейтист Борис Болтянский.

В 1991 г. в сотрудничестве с певцом Вячеславом Войнаровским, солистом столичного театра им. Немировича-Данченко, эксцентричный квинтет отправляется на гастроли в США. В последние годы страны Советов музыкантам приходилось очень тяжело и, отработав месяц по контракту, квинтет принимает решение остаться на некоторое время, пока позволяет визовый режим, в Нью-Йорке. Сняв жилье и не найдя другой работы, русские музыканты играют в центральном парке Манхэттена, где пользуются неизменным успехом. Вспоминая потом с некоторым оттенком грусти этот период своей жизни, солисты «Джаз-Балалайки» не без гордости упоминают факт, что зарабатывали тогда больше любых других уличных музыкантов Манхэттена. Проработав так еще 2 месяца, квинтет вернулся в Москву.

Здесь внимание к веселым музыкантам усилилось. Руководитель ансамбля «Бим-Бом», работающего в сходном жанре, Валерий Левушкин приглашает квинтет в программу совместного концертирования. Он и предложил переименовать квинтет «Калейдоскоп» в «Джаз-Балалайку», вынеся в заглавие эксцентрическую и парадоксальную сущность ансамбля. Вместе с группами «Бим-Бом» и «Мими-Криччи», «Джаз-Балалайка» по приглашению голландского королевского театра «Каре» отправляется в длительные гастроли в Амстердам. После возвращения из Голландии «Джаз-Балалайка» ждет интересное предложение - по приглашению ансамбля «Терем-квартет» выступить в совместной программе в Марьинском театре. В 1992 г. Ленинградская клоунская корпорация организует гастроли «Джаз-Балалайки» в Германии в составе программы «Russisch Nacht». Единственная музыкальная группа в компании российских цирковых артистов пользовалась большим успехом, выступая в театрах, престижных залах, домах культуры немецких городов и весей. Квинтет полюбился публике и был отмечен немецкими продюсерами, с тех пор ежегодные концертные туры в Германию стали традицией.

В 1994 г. в составе Культурной миссии России в Средиземном море «Джаз-Балалайка» успешно выступает на различных площадках, переплывая на теплоходе из одной европейской страны в другую. Таким образом жители Италии, Греции, Турции, Израиля и Египта познакомились с творчеством эксцентричного российского ансамбля. Международные выступления «Джаз-Балалайки» дополнились турами по Австрии, Бельгии, Словении, Японии и другим странам. Гастрольные впечатления не оставались в тени творческой деятельности, по их мотивам появляются новые концертные номера: «В пещере горного короля», «Еврейская фантазия», «Санта Лючия» и другие.

Но и жизнь в России не оставалась «за бортом»: участие в культурных программах фестивалей «Кинотавр», «Окно в Европу», Всемирных детско-юношеских спортивных игр, вручении премии «Золотая маска», открытии российских и международных выставок в нашей стране и за рубежом, многое другое. «Джаз-Балалайка» выступает с концертами в Москве, Санкт-Петербурге, Новосибирске, Екатеринбурге, Сургуте, Оренбурге, Сочи и так далее. Необычный квинтет привлекает внимание телевизионщиков: тематические и развлекательные передачи «Голубой огонек», «Шире круг», «Вокруг смеха», «Аншлаг!», «Ах, анекдот, анекдот!», «Что? Где? Когда?» и другие приглашают веселых музыкантов. Деятельность группы регулярно освещается в передачах новостей культуры, на радио, в центральной и местной прессе.

Плодотворная творческая деятельность квинтета отмечена выходом альбомов «В настроении», «Джаз для детей», «Под знойным небом Аргентины» (1995 г. первый диск музыки А.Пьяццолла в России в исполнении русских музыкантов), «Странное танго» (второй альбом по музыке А.Пьяццолла), «От великого до смешного».

Весной 1997 г. группа записывала альбом «Странное танго» на музыку Астора Пьяццолла в студии звукозаписи столичного театра «Сатирикон». Руководитель театра Константин Райкин, проходя по коридору, случайно услышал звуки музыки, которая его поразила. Он страстно захотел включить музыкантов в состав готовящегося к премьере спектакля «Жак и его господин» по пьесе М.Кундеры. Приглашение в состав труппы известного театра было неожиданным, к тому же под удар ставились гастроли в Германии... Отменив поездку, музыканты выбрали «Сатирикон». Такой выбор позже оправдал себя полностью, долговременное сотрудничество с театром принесло участие в спектакле, разнообразных проектах «Сатирикон-Шоу», записях музыки к театральным постановкам.

Квинтет «Джаз-Балалайка» активно выступает в Москве, других городах России и за рубежом, исполняя две сольные программы. Одна программа - смешная и зрелищная – «От великого до смешного», в ней исполняются пародии на музыку всех времен и народов. В исполнении музыкантов звучат мелодии популярной классики, джаз, фольклор, рок-н-ролл и др., артисты лицедействуют, поют и танцуют, сменяя музыкальные инструменты и сценические костюмы. Другая программа – «Странное танго» – более привычная для академического слушателя, построена в основном на произведениях А.Пьяццолла в неповторимой аранжировке ансамбля. Но и здесь не обходится без знаменитых шуток «Джаз-Балалайки». Обе программы пользуются большим успехом у зрителей всех возрастов и социальных групп. С концертов «Джаз-Балалайки» зрители уходят в жизнерадостном настроении, испытывая подъем сил и прекрасных эмоций. Значит, творчество не напрасно.

В настоящее время ансамбль «Джаз-Балалайка» работает над совместным проектом с певицей и актрисой Рузанной Аветисян и образовали свой театр – Театр музыкальной комедии «Ой!» (художественный руководитель – Рузанна Аветисян). Весной артисты-музыканты представят премьерную постановку нового театра - спектакль «Ой, Кармен, Кармен!..» (режиссер – Лина Варганова, автор сценария – Рузанна Аветисян). Это история взаимоотношений Музыкантов с большой буквы – квинтета «Джаз-Балалайка» и «Женщины из народа» – уборщицы Кармен, волей судеб объединившихся в творческом экстазе, правда, им всем пришлось пройти

немало забавных испытаний, приведших к человеческому и творческому пониманию через конфликт, интриги, флирт, фантастические ситуации. Отдельно хочется выделить музыкальные инструменты, которые как бы оживают в нашей истории. Музыкальную основу спектакля составляет великолепно интерпретированная популярная музыка разных эпох и жанров, аранжированная для данного состава исполнителей соответственно идее представления. Юмористическое решение спектакля, неожиданно переходящее почти в драму, исполненное на высоком эмоциональном подъёме (добавим к этому яркие костюмы, высокое качество живого звука, грим и т.д.) оставит неизгладимое впечатление. «ГАРЕМ» - первый альбом группы, записанный в 1991 г. вместе с В.Войнаровским, положил начало дискографии «Джаз-Балалайки». В 1995 г. квинтет выпустил альбом тогда еще малоизвестного в России аргентинского композитора Астора Пьяцолла – «ПОД ЗНОЙНЫМ НЕБОМ АРГЕНТИНЫ». Этот диск по праву считают первым диском музыки Пьяцолла, записанным в России. В 1997 г. был издан и второй альбом – «СТРАННОЕ ТАНГО». Зрители приписали квинтету создание диска «Вечный Пьяцолла» – такого альбома нет, но эта идея пронизывает все творчество ансамбля.

Альбомы «ДЖАЗ ДЛЯ ДЕТЕЙ» и «В НАСТРОЕНИИ» (1996) включили в себя шедевры мировой джазовой музыки.

Наконец, в 2003 г., был выпущен альбом знаменитых музыкальных шуток квинтета «Джаз-Балалайка» – «ОТ ВЕЛИКОГО ДО СМЕШНОГО».

Самый именитый и награждённый коллектив. Инструментальный ансамбль «ESSE-QUINTET» создан на базе кафедры народных инструментов Санкт-Петербургского Государственного Университета Культуры и Искусств в 2007 г. (класс профессора Ю.А. Крамаря). Участников ансамбля, студентов II курса СПбГУКИ (Кирилл Евсеев студент СПбГК имени Римского-Корсакого), объединила не только совместная в прошлом учёба (СПб лицей комитета по культуре и Музыкальное училище имени М.П. Мусоргского), но и уверенность каждого, что играя в этом составе, можно достичь гармоничного, сбалансированного и прежде всего современного звучания музыкальных произведений на народных инструментах.

В августе 2008г. ансамбль впервые выезжает в гастрольный тур по Северной Германии, тогда же записывается первый диск «ESSE-QUINTETT» Gastspiel 2008, Lilienthal-Sankt-Peterburg.

В ноябре 2008г. ансамбль впервые принимает участие в международном конкурсе и сразу становится лауреатом I премии (I международный конкурс исполнителей на народных инструментах «Прикамье-2008» в Перми). Тогда

же появились и первые отзывы об ансамбле, как о коллективе, обладающим истинно Петербургской культурой звука, и одновременно яркой запоминающейся игрой. В 2009г ансамбль трижды участвует в международных конкурсах и трижды завоёвывает I-ые премии и два Гран-При:

- I премия, Гран-При международного конкурса «Citta di Lanciano», г. Ланчано (Италия)

- I премия международного конкурса музыки аргентинского композитора Астора Пьяцоллы «Либертанго» г. Ланчано (Италия)

- I премия, Гран-При международного конкурса «Серебрянный камертон», г. Санкт-Петербург.

Сегодня ансамблевое исполнительство активно ищет формы, содержание, различные экспериментальные варианты. Это активный процесс, в котором рождаются новые коллективы.

РАЗДЕЛ IV. РАЗВИТИЕ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ БЕЛАРУСИ

Тема 11. Сольное и ансамблевое исполнительство на территории Белоруссии в дореволюционный период.

История народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции Беларуси ограничивается рамками XX в. Белорусский исследователь Н.П. Яконюк выделяет в истории белорусской народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции четыре самостоятельных периода: зарождения (1900–1925 гг.); становления (1925–1955 гг.); профессионализации и академизации (1955–1975 гг.); утверждения художественной самостоятельности и признания эстетической ценности (1975 – до 2000 г.).

Первая четверть XX в. – период, когда сложились благоприятные социально-исторические условия и художественные предпосылки зарождения в Беларуси культуры нового типа. И хотя мы можем говорить лишь об отдельных, пока еще единичных ее проявлениях, все же в это время некоторые сценические формы бытования народных инструментов начинают мало-помалу закрепляться в художественной практике. На протяжении второго периода, который ограничивается 1925–1955-м гг. и может быть охарактеризован как период становления, происходит оформление всех компонентов новой культуры. Временные рамки третьего периода охватывают двадцатилетие с 1955 г. по 1975-й г. В это время в

белорусской народно-инструментальной культуре сценического типа заметно возрастает роль традиций профессионального общеевропейского академического творчества. На протяжении четвертого периода (с 1975 г. до 2000 г.) эта культура утверждается как самостоятельное, эстетически ценное и общественно значимое художественное явление.

Музыка для народных инструментов как самостоятельная область композиторского творчества прошла в Беларуси несколько этапов развития. Еще в довоенные годы были заложены те основные принципы и нормы, те традиции, которыми во многом руководствуются композиторы наших дней. В это же время определились многие особенности, характерные для народно-инструментальных сочинений.

Не все созданные для народных инструментов сочинения равноценны и полноценны в художественном смысле. Это во многом объясняется тем, что освоение выразительных возможностей народных инструментов шло достаточно долго. Несмотря на то, что к народным инструментам обращались в той или иной степени практически все композиторы республики, не сразу определились профессиональные приемы народно-инструментального письма. К тому же некоторая часть произведений была написана самими исполнителями, которые не имели специальной композиторской подготовки. И тем не менее за весь период лет развития белорусская музыка для народных инструментов утвердилась наряду с другими сферами композиторского творчества. Композиторами Беларуси за несколько десятилетий было создано более семисот сочинений, многие из которых вошли в золотой фонд национальной музыкальной культуры.

На всех этапах композиторы уделяли значительное внимание созданию сочинений для цимбал и цимбального оркестра, они составляют наибольшую часть от общего числа произведений. Такие инструменты, как баян, домра, балалайка, начинают понемногу осваиваться лишь в 1950–1960-е гг. Первые произведения для гитары появляются в конце 1980-х гг. в связи с развитием в Беларуси академической гитарной школы, да и то создаются преимущественно не композиторами, а самими исполнителями. И лишь в последней четверти XX в. композиторы начинают более равномерно распределять свое внимание по отношению к разным народным инструментам.

Важным фактором, определившим своеобразие белорусской народно-инструментальной музыки, стало ее образно-эмоциональное содержание. Как известно, «наиболее выпукло типизированное содержание проявляется в жанре».

Изучение белорусской народно-инструментальной музыки во всем разнообразии представленных в ней жанров и их разновидностей позволяет выявить преобладающие сферы образности и их соотношения, уточнить границы ее образно-эмоционального строя и проследить динамику жанрового и образно-эмоционального содержания.

Творчество для народных инструментов развивалось в Беларуси так же, как в других республиках Советского Союза. Однако если формирование жанрового фонда протекало в русле общих тенденций, характерных для данной области творчества, то образно-эмоциональное содержание народно-инструментальной музыки белорусских композиторов было во многом обусловлено причинами регионального порядка. С одной стороны, оно было обусловлено традициями национального музыкального инструментального и песенного фольклора, с другой – существенную роль играло своеобразие инструментария, закрепившегося в народно-инструментальной белорусской культуре сценического типа.

Жанровое развитие белорусской народно-инструментальной музыки было стремительным и интенсивным. В процессе исторической эволюции одни жанры, появившиеся на ранней стадии развития народно-оркестрового творчества, выступали как сквозные и сохранили свое значение на протяжении всего пути развития этой области творчества, другие на время «замирали», чтобы затем возродиться, третьи же так и остались в единичных образцах. В итоге сформировался разнообразный жанровый фонд.

Социально-исторические условия и художественные предпосылки зарождения в Беларуси народно-инструментальной музыкальной культуры сценического типа (1900—1925 гг.) После событий первой русской революции 1905–1907 гг. активизировалось прогрессивное движение за национальную независимость и возрождение. Национальная интеллигенция с энтузиазмом взялась за оживление в памяти людей историко-культурных традиций Отечества.

Сторонники белорусского возрождения, которые боролись за развитие национальной культуры и языка, активно расширяли контакты с другими национальными культурами, особенно русской, украинской и польской. Поэтому не удивительно, что в этот период на перекрестье различных, зачастую неравноценных художественных явлений возникла в Беларуси народно-инструментальная культура нового типа – сценическая. Истоки ее были заложены в богатейших традициях национального песенного и инструментального фольклора, городского любительского музицирования и европейского академического инструментализма, издавна укоренившихся в

культуре белорусских земель. Были позаимствованы и некоторые идеи из России – сценического использования крестьянских музыкальных инструментов и народно-оркестрового исполнительства. Означенные традиции сыграли в становлении в Беларуси народно-инструментальной культуры письменного типа как непосредственную, так и опосредованную роль. Прежде всего, традиции послужили базой заимствования отдельных элементов, которые после их переосмысления вводились в обновленном виде в художественную практику.

Опосредованная же роль сказалась в том, что повсеместное распространение этих традиций обеспечило готовность широкой слушательской аудитории к восприятию культуры нового типа и к созидательной деятельности в ее сфере.

Народные музыкальные инструменты, которые в начале XX в. бытовали в этом регионе, можно условно разделить на две группы: инструменты деревни, которые в этномузыкологии принято считать собственно народными, и досугово-бытовые музыкальные инструменты города. Последние были распространены в чрезвычайно многослойной по социальному составу среде, включавшей мещан, студенчество, различную интеллигенцию, зарождавшийся пролетариат, а также прогрессивных представителей дворянства.

Следует подчеркнуть, что быстрое и плодотворное развитие сценической народно-инструментальной культуры в Беларуси во многом объяснялось богатейшими традициями отечественного инструментального творчества белорусского народа. Национальный музыкальный инструментарий белорусов формировался столетиями. Наряду с инструментами местного происхождения, нередко весьма простыми по своей конструкции, такими, например, как дудка (продольная флейта), рог, труба, свистулька, в народной практике широко использовались заимствованные инструменты: цимбалы, колесная лира, дуда (волынка), кларнет, гармонь.

Звучание музыкальных инструментов сопровождало белоруса на протяжении всей жизни. Народно-инструментальная культура устной традиции выступала в Беларуси в двух основных формах – сольного и ансамблевого исполнительства. Весьма распространенными были не только инструментальные ансамбли из двух–четырех музыкантов, но и такие, в которых инструмент (или инструментальный ансамбль) аккомпанировал сольному либо групповому пению. В репертуаре народных инструменталистов было немало танцев. Наряду с традиционными белорусскими «Лявонихой», «Толкачиками», «Бульбой», «Юрочкой» были

также танцы, позаимствованные у других народов или из городской культуры («Кадриль», «Мазурка», «Чардаш», «Гопак», «Лансье», «Падеспань», «Тустеп» и др.).

Н. Яконюк подчеркивает, что народный музыкант выступал одновременно и как композитор, и как исполнитель. Он каждый раз заново создавал музыкальную композицию, опираясь при этом на известные ему законы и приемы формообразования. Для белорусского инструментального исполнительства были характерны такие черты, как импровизационность, вариантность, комбинаторность. При этом в деятельности наиболее талантливых представителей народно-инструментальной культуры относительно жесткие каноны традиции обретали гибкость и уступали место новым индивидуальным творческим решениям. Благодаря новаторству индивидуальные художественные достижения обновляли и обогащали многовековое наследие предков.

Разнообразна была и народно-инструментальная культура городской среды. Наиболее популярными инструментами горожан были пришедшая из Европы мандолина и заимствованные у русских гитара и балалайка. Звучали гармонь, скрипка, цимбалы, турецкий барабан, лира.

Именно эта пестрая музыкальная среда послужила той благодатной почвой, на которой в первое десятилетие XX в. постепенно сформировалась белорусская народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции.

Важную роль в становлении ее в Беларуси сыграл плодотворный опыт русской творческой интеллигенции по возрождению и введению в сценическую практику музыкальных инструментов русского народа – балалайки и домры. Известно, что в России первые шаги по претворению русской народно-инструментальной традиции в условиях концертной эстрады были предприняты еще в 1880-е гг. В короткий срок приобрели известность Ансамбль владимирских рожечников под управлением Н.Кондратьева, а также Ансамбль гдовских гусяров под управлением А.Смоленского, Оркестр тульских гармонистов, созданный Н.Белобородовым. Но, безусловно, лучшим образцом и стимулом для подражания стал Кружок любителей игры на балалайке, сформированный В.Андреевым и получивший после выставки в Париже в 1889 г. всемирное признание.

Так, новой приметой городской культуры Беларуси в начале XX в. стали любительские струнные оркестры и ансамбли, в состав которых входили в разных комбинациях популярные в городской среде мандолины, балалайки и гитары.

Итак, в результате многих благоприятных общественно-исторических и художественных предпосылок своеобразного слияния трех основных потоков национального музыкального фольклора, любительского городского музицирования и традиций европейского академического инструментального искусства – осуществлялось «включение» белорусских народных инструментов в концертно-сценическую исполнительскую практику. На этом начальном этапе складываются некоторые основные формы народно-инструментального исполнительства и их разновидности, которые в 1920-е гг. получают активное развитие.

После Октябрьской революции почти не имевшая промышленности Беларусь впервые в своей истории обрела государственность и самостоятельность. Начало 20-х гг. для республики было временем создания государства, строительства новой экономики, новой национальной культуры, которое проходило под знаменем национально-культурного возрождения и подразумевало свободное развитие белорусского языка, ликвидацию безграмотности, создание государственной системы образования, формирование национальной науки и искусства. Идеи национального культурного возрождения пронизывают все сферы общественной жизни. В русле этих идей работали партийные и государственные институты, общественные, научные и творческие организации и объединения. В русле национального возрождения развивалась и политика строительства новой, пролетарской культуры — демократической, доступной массам. Фундаментом ее должны были стать лучшие образцы национального культурного наследия, традиции отечественного фольклора, в котором теоретики и практики нового белорусского искусства видели пример для подражания, для формирования национально-самобытного художественного творчества.

Важными задачами белорусской интеллигенции тех лет были собирание и творческая обработка образцов народного творчества. В многочисленных этнографических экспедициях, организованных учеными Инбелкульта (впоследствии Национальная академия наук Беларуси), сотрудниками Государственного музея, композиторами, студентами Белгосуниверситета и Минского музыкального техникума, членами литературно-художественного объединения «Молодняк», музыкантами-исполнителями были собраны коллекции предметов культуры и быта белорусов, в том числе и музыкальные инструменты, записаны образцы песенного и танцевального фольклора.

Так, в 1923 г. видный исполнитель, сподвижник В.Андреева, создатель четырехструнной домры Г.Любимов предложил музыкальной секции

Инбелкульта свой проект модификации белорусских цимбал и создания их оркестровых разновидностей. Была опубликована брошюра русского инструментоведа, также одного из коллег В.Андреева по Великорусскому оркестру, Н.Привалова «Беларускія народныя музычныя інструменты» – первая работа, посвященная музыкальному инструментарию белорусов.

В становлении белорусской народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции значительную роль сыграли и деятели театра. В 1917–1920-х гг. при Первом товариществе белорусской драмы и комедии был создан оркестр русских народных инструментов, которым руководил балалаечник и гитарист, музыкант-самородок Д.Захар. В 1923 г. в труппу БДТ-1 были приглашены для музыкального оформления спектаклей сельской тематики потомственные сельские цимбалисты: пятнадцатилетний И.Жинович и восемнадцатилетний С.Новицкий. Популяризации белорусских народных инструментов и формированию новой, сценической эстетики способствовала и драматическая труппа В.Голубка, который, продолжая традицию И.Буйницкого, ввел в труппу народно-инструментальный ансамбль. В ансамбле, который сопровождал спектакли, а после них аккомпанировал танцам, сам В.Голубок играл на гармонии, М.Лученок и студент И.Шабад на скрипках, И.Липницкий, его сын Юзек и дочь Антонина – на цимбалах.

Становлению новой народно-инструментальной культуры содействовало также литературно-художественное объединение поэтов, писателей и творческой интеллигенции «Молодняк». Члены объединения активно поддерживали молодых цимбалистов БДТ-1 С.Новицкого и И.Жиновича в их стремлении выйти за пределы традиции и играть на старинных белорусских цимбалах музыку нового времени, такую, как революционные и комсомольские песни, сочинения мировой музыкальной классики.

В 1925 г. в республике начала работу республиканская радиостанция имени Совнаркома Беларуси, которая стала, вплоть до создания Белгосфилармонии в 1937 г., мощным культурным центром. В большом зале радиостанции проходили концерты лучших исполнителей, которые транслировались на всю республику. Среди музыкантов академического профиля – скрипачей, пианистов, вокалистов – не последнее место занимали исполнители на народных инструментах. Особенно часто в концертах и между передачами, в музыкальных иллюстрациях радиогазет звучали номера в исполнении балалаечников Д.Захара и В.Струневского, баянистов В.Савицкого и Б.Тышкевича. Постоянными сотрудниками музыкальной редакции радио стали уже получившие к этому времени известность

цимбалисты И.Жинович и С.Новицкий. Со временем к дуэту присоединился еще один музыкант – цимбалист Х.Шмелькин, приехавший из Западной Беларуси. Цимбалы звучали по радио так часто, что постепенно их праздничный тембр стал узнаваем и любим даже в тех регионах республики, в которых они ранее совершенно не были знакомы. В результате инструмент стал своеобразным символом новой белорусской национальной музыкальной культуры.

Итак, в начале XX в. в Беларуси сложились благоприятные социально-исторические условия и художественные предпосылки для формирования народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции. Построение ее проходило в русле национально-культурного возрождения и было во многом результатом деятельности отечественной интеллигенции. Основными причинами быстрого утверждения культуры этого типа были наличие богатых и разнообразных национальных традиций народно-инструментального музыкального фольклора, поддержка этой культуры со стороны государства, широкая социальная база и рост общественного интереса в появлении культуры подобного рода.

Тема 12. Репертуар Белорусского государственного ансамбля народных инструментов (Государственного народного оркестра БССР) /1928-1940/.

Так, в период становления, когда, по существу, предпринимались первые шаги в формировании оригинального репертуара исполнителей на народных инструментах, композиторы отдавали предпочтение жанрам обработки и миниатюры, изредка обращаясь к фантазии на народные темы и сюите. В этот период были созданы миниатюры Д.Захара для гитары, балалайки («Вальс-каприс», «Верас», «Мазурка»), Д.Соколовского для цимбал с фортепиано («Мазурка»), небольшие пьесы И.Любана («Менуэт»), Н.Куликовича-Щеглова («Свадьба», «Весенний денек») для белорусского оркестра народных инструментов.

Среди обработок этих лет – белорусские народные песни и танцы И.Жиновича для цимбал с фортепиано («Микита», «Янка», «Юрочка»), С.Новицкого для дуэта цимбал («Осень», «Что за месяц, что за ясный?», «Черный ворон», «Ой ты, доля моя»), А.Туренкова («Ой, да в нашем селе», «Ой, в поле верба»), Е.Тикоцкого («Рекрутская» и «Посеяли девки лен») для секстета домр. Для белорусского оркестра народных инструментов Д.Захаром созданы обработки («Ой, летели гуси», «Ой, не кукуй, кукушечка»), А.Туренковым («Купалинка», «Перепелочка», «Крыжачок»),

Н.Куликовичем-Щегловым («Ой, ходил, гулял молодчик», «Полька Янка»). Были апробированы также сочинения на народные темы более сложных жанров. Среди них – две сюиты на белорусские народные темы А.Туренкова и Сюита на темы белорусских народных песен Г.Самохина для секстета домр. В этом же ряду Рондо на белорусские темы Н.Аладова, Фантазия и Рондо на белорусские темы Г. Самохина для белорусского оркестра народных инструментов. Одним из достижений довоенного периода стала жанрово-программная сюита С.Полонского «На ярмарке. Картинки из прошлого Беларуси», созданная специально в расчете на колоритные специфические возможности национального оркестра народных инструментов. Содержание народно-инструментальных сочинений довоенных лет определялось исключительно жанрово-бытовой тематикой, в чем усматривается непосредственное влияние традиций национального инструментального музыкального фольклора. В дальнейшем, по мере расширения тематики и содержания, жанровый фонд народно-инструментальной музыки обогащается.

Конец 1930-х гг. был отмечен значительным ростом народно-инструментальной самодеятельности. В художественной самодеятельности работали всесторонне одаренные, талантливые музыканты-любители, такие, к примеру, как В.Струневский, Д. Захар. Именно Д.Захар, который в 1920-е гг. постоянно общался с творческой интеллигенцией столицы и был буквально «пропитан» идеей национального возрождения, решил создать белорусский оркестр народных инструментов. Реализации ее содействовали мастера П.Вербицкий и К.Сушкевич, которые помогли внести необходимые конструктивные изменения и изготовили инструменты цимбального семейства. В ноябре 1928 г. состоялось первое выступление белорусского оркестра народных инструментов.

Первые шаги в создании системы профессионального образования связаны с разнообразными курсами подготовки руководителей оркестров народных инструментов, баянистов-аккомпаниаторов. Еще в конце 1920-х гг. были открыты классы игры на балалайке, домре, гитаре, баяне в Минском, Гомельском, Витебском музыкальных техникумах.

Одним из первых получил профессиональное образование цимбалист И.Жинович, который закончил музыкальный техникум. В 1937 г. в Минском музыкальном техникуме было открыто клубно-инструкторское отделение, которое готовило кадры для художественной самодеятельности. Заметно возросший уровень профессионального образования позволил в том же 1937 г. открыть клубно-инструкторского специализацию в Белорусской государственной консерватории, а затем на ее базе – кафедру народных

инструментов. Руководить ею был приглашен украинский домрист А.Мартинсен.

В декабре 1931 г. специальным постановлением Наркомпроса республики был образован первый профессиональный народно-инструментальный коллектив – Ансамбль народных инструментов. Д.Захар был приглашен в ансамбль в качестве дирижера. И.Жинович стал художественным руководителем и солистом этого коллектива. В 1932 г. при Радиокomitee им. Совнаркома Беларуси был создан секстет четырехструнных домр, с которым с первых дней сотрудничали композиторы республики и лучшие солисты Государственного академического Большого театра оперы и балета: Л.Александровская, М.Денисов, М.Востоков.

В 1937 г. на базе Республиканского радиокomitee на основе Ансамбля народных инструментов был организован белорусский оркестр народных инструментов, который в 1939 г. перешел в подчинение Белгосфилармонии.

Деятельность профессиональных народно-инструментальных коллективов привела к развитию в Беларуси новой области композиторского творчества. К народным инструментам обратились известные композиторы того времени. Среди наиболее активно и плодотворно работавших – А.Туренков, Н.Куликович-Щеглов, Н.Чуркин, Н.Ровенский, С.Полонский. Кроме ярких концертных обработок, были созданы первые оркестровые сюиты (для секстета домр, белорусского оркестра), фантазии, рапсодии. Многие из сочинений, написанных в эти годы, вошли в золотой фонд белорусской музыки: «Белорусские танцы» И.Жиновича, обработки белорусских народных песен «Купалинка», «Перепелочка», «Лявониха» А.Туренкова, симфониетта «Белорусские картинки» Н.Чуркина (авторская инструментовка для белорусского народного оркестра).

Первыми сочинениями, специально созданными для белорусских народных инструментов, были *обработки национальных песен и танцев*. На протяжении семидесяти лет жанр обработки остается одним из ведущих в народно-инструментальной музыке композиторов республики. Такое тяготение к жанру обработки объясняется двумя причинами.

Ориентируясь на уже имевшиеся в русской музыкальной культуре классические образцы сочинений подобного рода («Восемь русских народных песен» для симфонического оркестра А.Лядова, обработки для оркестра русских народных инструментов Н.Фомина, Н.Крюковского) и творчески используя художественные возможности белорусских народных инструментов и белорусского оркестра, композиторы создали немало ярких

концертных пьес малой формы в виде инструментальных вариаций на народную тему.

Наибольшее распространение в белорусской народно-инструментальной музыке получила обработка классического типа. К обработкам подобного типа относятся многие сочинения А.Туренкова, П.Подковырова, Е.Тикоцкого, И.Жиновича. Стремясь отразить образную многогранность белорусского музыкального фольклора, композиторы обращаются к «портретированию» песен различного характера.

Наиболее представительной в народно-инструментальной музыке белорусских композиторов оказалась группа обработок танцевальных, игровых и шуточных песен. Обработки протяжных лирических песен, столь характерные для русской народно-инструментальной музыки, среди сочинений для белорусских народных инструментов встречаются намного реже. Такая избирательность композиторов в отборе народно-песенных жанров вполне закономерна. Ведь и в традиционной белорусской инструментальной музыке приоритетное развитие получили жанры «двигательной динамики» (термин В.Елатова), представленные танцевальными, шуточными, игровыми, обходными (имеются в виду колядные, волочебные и т.п.) песнями.

Значение обработки для формирования белорусской народно-инструментальной музыки как самостоятельной области композиторского творчества трудно переоценить. Именно в процессе создания произведений этого жанра утвердились две основные образно-эмоциональные сферы этого вида творчества – сфера моторики и сфера лирики, причем определилось явное преобладание первой. К тому же (что едва ли не важнее!) в обработке откристаллизовались основные приемы развития фольклорной темы, были найдены инструментальные средства этого развития, которые впоследствии стали основополагающими в сочинениях любых жанров, опирающихся на цитатный принцип, – рапсодий, фантазий, вариаций, сюит и увертюр.

Почти одновременно с обработкой в народно-инструментальной музыке белорусских композиторов появляются различные по жанровой природе и тематике *миниатюры*. Условно среди многоликих сочинений малой формы можно выделить три основных типа. Это прежде всего пьесы, непосредственно опирающиеся на жанры бытовой музыки, содержание которых определяется чистой жанровостью и не выходит за ее пределы. Второй тип – это лирические миниатюры-«настроения», отражающие сложный мир человеческих чувств. Сочинения третьего типа –

программные зарисовки «объектного», «предметного» мира (изображение картин природы, жанровых сценок, различных явлений действительности).

В миниатюрах второго и третьего типов композиторы опираются на картинную программность и метод обобщения через жанр, используя слово (заголовок, авторские ремарки) и определяющие признаки бытовых жанров как средства музыкально-образной конкретизации. Это зачастую влияет и на выбор средств инструментальной выразительности. В миниатюрах два, реже три музыкальных образа дополняют друг Друга или контрастируют между собой. В основе некоторых пьес – всего один образ, показанный в процессе сквозного движения, которое происходит благодаря собственному внутреннему потенциалу темы-образа.

Содержание миниатюр всех трех типов обусловлено в первую очередь моторикой и лирикой. Однако в сравнении с обработкой сфера движения (танцевальные, скерцозные, маршевые образы) и сфера лирики (образы песенные, элегические, романсовые) представлены здесь более разнообразно.

Жанр миниатюры сыграл в белорусской народно-инструментальной музыке не менее значительную роль, чем обработка, поскольку позволил показать ведущие сферы образности в многооттеночном разнообразии эмоциональных нюансов и способствовал развитию средств инструментальной выразительности. К тому же миниатюра наряду с обработкой способствовала формированию жанра сюиты.

Сюиты, подчиняя общему поэтическому замыслу различные по характеру части цикла, отражают широкий круг явлений, что крайне затрудняет их классификацию по избранному нами содержательному признаку. Наиболее часто встречаются в народно-инструментальном творчестве композиторов Беларуси сюиты двух разновидностей. Объединяет их то, что в контрастной смене их частей наблюдается характерное для этого жанра последовательное контрастное чередование-сопоставление танцевальности, скерцозности, маршевости и лирики.

Сюиты первого вида представляют собой «венки» народных песен и танцев. По своей тематике, содержанию, иногда и по композиции они родственны рапсодии, фантазии на народные темы. Самостоятельной частью сюиты типа «венка» обычно становится обработка. Народные песенно-танцевальные мелодии не просто выполняют здесь функцию темы или «портретируются», но трактуются как носители определенных качеств ментальности народа, свойств национального характера: его оптимизма, душевной открытости, жизнерадостности, мягкого лиризма, сердечности. Нередко по своему строению подобные сюиты напоминают жанр кадрили,

столь распространенный в инструментальном фольклоре белорусов. В сюитах типа «венка» композиторы успешно сочетают лучшие традиции национального народно-инструментального музицирования и классические традиции русского эпического симфонизма.

Анализируя народно-инструментальную музыкальную культуру Беларуси военных лет, следует констатировать, что в эти годы ее развитие шло одновременно в нескольких направлениях: музыкальная культура в эвакуации, на фронте и на оккупированной территории. Это последнее направление также не было однородным и разделялось, в свою очередь, на музыкальную культуру партизанских отрядов, бытовую музыкальную культуру городов и сел и профессиональную музыкальную культуру академического типа.

В годы войны народные инструменты выполняли преимущественно досуговую функцию как в тылу, так и на фронте. Преобладающей формой бытования народно-инструментального исполнительства было любительское музицирование. И, хотя оно нередко несло в себе черты профессионализма, однако выполняло преимущественно досугово-рекреативную функцию.

Тема 13. Оригинальные сочинения белорусских композиторов для оркестра народных инструментов. Переложения мировой музыкальной классики (1945-1970).

В 1945 г. началась работа по воссозданию профессиональных коллективов, возрождению системы самодеятельного народно-инструментального творчества. Для работы в Белорусской государственной филармонии были приглашены исполнители-солисты: цимбалист А.Остронецкий и балалаечник Д.Захар. Здесь же начал свою деятельность новый творческий коллектив – первый профессиональный квартет цимбалистов в составе И.Жиновича, С.Новицкого, Х.Шмелькина, В.Самсонова. Для возрождения Государственного народного оркестра в качестве художественного руководителя и главного дирижера был приглашен И.Жинович. По инициативе Г.Жихарева был воссоздан секстет домр Республиканского радиокомитета.

Наиболее сложной задачей было восстановление репертуара. Большая часть библиотек коллективов была уничтожена в годы войны. Оставались лишь разрозненные оркестровые и ансамблевые партии. Сочинения многих авторов – Н.Куликовича-Щеглова, Н.Ровенского, А.Туренкова, составлявшие до войны основной фонд оригинальной народно-оркестровой

музыки, были изъяты из обращения в связи с репрессированием одних авторов и эмиграцией других. К тому же в конце 1940-х гг. появился ряд постановлений, ориентирующих композиторов на создание народно-инструментальных сочинений демократического содержания. К началу 1950-х гг. появились обработки народных песенных и танцевальных мелодий и концертные пьесы П.Подковырова, Е.Тикоцкого, Д.Каминского, Н.Аладова, Н.Чуркина для белорусского оркестра народных инструментов, Фантазия для баяна Е.Глебова, Первый концерт для цимбал Д.Каминского.

Распространению игры на академических цимбалах способствовал выпуск в 1948 г. первого в республике специального методического пособия для народных инструментов «Школа для белорусских цимбал» И.Жиновича. Музыканты республики получили первый учебник, рассчитанный на массовую аудиторию, с помощью которого можно было на современном методическом уровне готовить молодых цимбалистов, опираясь при этом на богатый довоенный исполнительский опыт, используя разнообразный оригинальный репертуар.

К началу 1950-х гг. был создан ряд сочинений для народных инструментов, не только не уступающих, но и превосходящих по своим художественным качествам довоенные образцы и создавших основу национального репертуара.

Период, охватывающий вторую половину XX в., является временем качественных преобразований всех компонентов белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции. 1955–1975 гг. вошли в историю советской народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции как период «академизации и профессионализации». В Беларуси его можно по праву связать с именем И.Жиновича, ибо в эти годы с наивысшей полнотой и силой развернулся его редкий универсальный талант.

Конструктивные различия академических народных музыкальных инструментов и их фольклорных прототипов стали еще более явными в связи с продолжившейся работой по дальнейшей их модификации. В Беларуси она коснулась прежде всего цимбал. Их установили на ножки, отказавшись от народной манеры держать инструмент на коленях, расширили диапазон цимбал прима. Кроме того, В.Крайко было создано семейство дудок (сопрано, альт, тенор и бас) и две разновидности лиры – сопрановая и теноровая – с более широким, до 2,5 октав, диапазоном.

К началу 1970-х гг. относится постепенное распространение в концертно-исполнительской и учебной практике готово-выборного многотембрового баяна.

В белорусской народно-инструментальной культуре письменной традиции несколько изменилось соотношение инструментов. Безусловными лидерами этого времени стали цимбалы и баян. В практике профессионального и особенно самодеятельного музицирования значительно упрочилось положение домры и балалайки. Новые музыкальные потребности и интересы нового поколения молодежи (бардовская песня, музыка в стиле «битлз») стали основанием для возрождения гитары, интерес к которой заметно угас в первое послевоенное десятилетие.

Значительную роль в музыкальной культуре республики сыграл секстет домр Республиканского радио и телевидения, художественным руководителем которого с 1960 г. был назначен талантливый выпускник консерватории домрист, дирижер, инструментовщик и композитор Л.Смелковский, способствовавший расширению инструментального состава коллектива (были введены баян и арфа), существенному обновлению его репертуара. С ним активно сотрудничали лучшие композиторы и солисты республики и в скором времени он превратился в один из ведущих музыкальных коллективов Беларуси.

В музыке для оркестра народных инструментов отдавалось предпочтение масштабным, драматургически развитым сочинениям, в которых преобладали принципы академического симфонического мышления, отдельные приемы симфонического письма. Этими критериями руководствовались при создании сочинений Д.Каминский, Е.Глебов, Д.Смольский, И.Ронькин. Таким образом, в деятельности Государственного народного оркестра БССР проявилась, помимо академизации и профессионализации, еще одна выразительная черта периода – *симфонизация* народно-оркестрового исполнительства и творчества. Отдельные сочинения для оркестра были созданы В.Оловниковым, Ю.Семеняко, Е. Дегтяриком, С.Ронькиным, Д.Смольским. Но наиболее плодотворно работали в эти годы Д.Каминский и Е.Глебов.

В 1955–1975-е гг. жанровые границы белорусской народно-инструментальной музыки существенно раздвинулись. Это произошло прежде всего благодаря освоению сложных циклических жанров сюиты, инструментального концерта. Постепенно осваиваются и другие жанры крупной формы, которые выкристаллизовались в ходе эволюции европейской камерно-инструментальной и симфонической музыки, такие, например, как вариации, рапсодия, пьеса виртуозного плана типа концертштюка, а в народно-оркестровой музыке – увертюра и симфонietta. Не утрачивают композиторы интереса и к сочинениям малых форм – обработке, миниатюре, которые наполнили новым содержанием. Характерно,

что большинство жанров получают «первичную проверку» в музыке для белорусского оркестра народных инструментов, а в сочинениях для отдельных народных инструментов осваиваются с некоторым опозданием.

Среди сюит, созданных в послевоенные годы, заметное место принадлежит сочинениям для белорусского оркестра народных инструментов. Это три сюиты Н.Чуркина (1945, 1951, 1955), «Колхозные сюиты» П.Подковырова (1948) и А.Богатырева (1963), две сюиты Е.Тикоцкого (1950 и 1953), сюита В.Оловникова «На Полесье» (1953), «Детская сюита» Е.Глебова (1954), сюита «Белорусские народные сказки» (1956) и сюита на темы белорусских народных танцев (1958) Д.Каминского, «Белорусские сюиты» Е.Дегтярика (1968) и М.Трахтенберга (1960-е гг.), «Минская сюита» К.Тесакова (1968). В жанре сюиты композиторы Беларуси пишут в эти годы и музыку для секстета домр (три сюиты Г.Пукста и две Д.Каминского), для квартета цимбал (Танцевальная сюита Г.Пукста).

Жанр фантазии осваивается композиторами одновременно и в народно-оркестровой, и в камерной народно-инструментальной музыке. Так, многое роднит Фантазии на две белорусские темы Е.Глебова (1953), Ю.Чухмана (1960-е гг.) и Вариации и фантазию Н.Аладова (1969) для белорусского оркестра народных инструментов с Фантазиями на темы белорусских народных песен, написанных Е.Глебовым (1955), Д. Лукасом (1958), С. Полонским (1950-е годы), Ю.Григорьевым (1968) для баяна. В этом же ряду и Фантазия на темы белорусских народных песен и танцев Н.Соколовского для двух цимбал (конец 1940-х гг.), Фантазия на темы песен А.Пахмутовой (1966) и Фантазия на темы песен Великой Отечественной войны (1965) для цимбал с фортепиано Д.Каминского, Фантазия на темы польских народных песен для секстета домр Г.Вагнера (1960-е гг.)

Близки фантазиям по содержанию и драматургии сочинения в жанре рапсодии. В это же время для белорусского оркестра народных инструментов были созданы Белорусская рапсодия П.Подковырова (1948), Рапсодия Н.Чуркина (1952), Молодежная рапсодия И.Ронькина (1957).

В 1955–1975-м гг. в музыке для белорусского оркестра народных инструментов утверждается *увертюра*. На протяжении последующих десятилетий композиторы уделяют ей большое внимание, используя ее в основном для воплощения динамичных образов советской действительности. В народно-оркестровой литературе преобладают программные увертюры прикладного назначения: славильные, праздничные, юбилейные. Содержание их определяют опять-таки танцевальность, маршевость и лирика. С увертюрами этого плана (а в них, как правило, находят воплощение темы труда, победы, Родины) образно-эмоциональный строй белорусской народно-

инструментальной музыки пополняется величественными кантово-гимническими и поэтичными лирико-повествовательными образами. Эпически-спокойные, широкие, раздольные, бодрые, стремительные, полетные, задумчиво-мечтательные, пасторальные светлые темы белорусских народно-оркестровых увертюр заставляют вспомнить «Торжественную увертюру» А.Глазунова, «Праздничную увертюру» Д.Шостаковича, многие страницы симфоний Н.Мяскового.

Хотя и несколько в меньшей степени, но все же представлена в творчестве для белорусского оркестра увертюра-картина, представляющая собой развернутую концертную пьесу, аналогичную жанру музыкальной картины. Преобладанием в народно-оркестровой музыке увертюр отмеченных двух видов объясняются отчасти некоторые специфические черты их содержания и драматургии. Белорусские народно-оркестровые увертюры лишены такого определяющего свойства, как внутренняя конфликтность содержания. Их эмоционально-образный строй, обусловленный картинно-эпическим или жанрово-бытовым содержанием, не дает оснований для конфликта. И хотя в них наблюдается ярко выраженная поляризация главной и побочной партий, все же композиторы руководствуются чаще не принципом конфликтности, а принципом контрастного дополнения.

Таким образом, в белорусских народно-оркестровых увертюрах конфликт уступает место картинности, экспонированию. Отсюда такие характерные черты, как преобладание описательности над напряженной драматической действительностью, опора на принцип экспозиционного развертывания материала. Тяготее к повествовательности, статичной описательности, а также учитывая некоторые специфические особенности белорусского оркестра народных инструментов, композиторы стремятся избежать развития, основанного на мотивной разработке тематического материала или стараются свести ее к минимуму. Поэтому они часто обращаются к нетрадиционным для жанра увертюры «экспозиционным» формам. Например, «Торжественная увертюра» Е.Глебова написана в форме рондо, Увертюра № 3 Д.Смольского сочетает признаки сонатной и куплетной форм, в «Праздничной увертюре» Е.Глебова и Увертюре №1 Д.Смольского разработочный раздел заменен самостоятельным эпизодом.

Поскольку для народно-оркестровых увертюр характерны такие черты, как повествовательность, бесконфликтность и экспозиционность, то их можно отнести к категории не драматических (как это принято в симфонической музыке), а повествовательно-эпических жанров, поставив их в один ряд с сюитой, представляющей собой «венки» народных

мелодий, рапсодией, фантазией на народные темы. И хотя бесконфликтность, описательность, экспозиционность в 1950–1960-е гг. были характерной негативной чертой и советской симфонической музыки в целом, все же в музыке для народного оркестра эти черты имеют устойчивый характер и проявляются в сочинениях всех периодов. Это позволяет утверждать, что они являются специфическими, отличительными признаками данного вида творчества.

Эти же черты мы встречаем и в тех частях народно-инструментальных сонат, которые по традиции пишутся в форме сонатного аллегро, и в народно-инструментальных концертах, особенно тех, которые написаны для народного (а не симфонического!) оркестра. Столь же устойчиво проявляются эти черты и в народно-оркестровых *симфониеттах* и *симфониях*, которые в жанровой структуре белорусской народно-оркестровой музыки выполняют важную роль. Сочинения этих жанров играют большую роль, поскольку, с одной стороны, как бы подытоживают достижения каждого конкретного исторического периода развития белорусской народно-инструментальной музыки, с другой – свидетельствуют о ее значительных качественных изменениях.

В начале 1960-х гг. была создана Симфониетта И.Ронькина – четырехчастное сочинение классического типа, посвященное теме покорения космоса. По своему образному строю она напоминает триаду «юношеских» инструментальных концертов Д.Кабалевского и Седьмую симфонию С.Прокофьева. Как и в этих лирико-эпических произведениях, в Симфониетте И.Ронькина чередой проходят дополняющие друг друга танцевальные, скерцозные, маршево-гимнические и лирические, поэтические мечтательные образы, в которых находят воплощение юношеские дерзания и романтическая устремленность в будущее.

Появление в послевоенные годы на концертной эстраде блестящих исполнителей на народных инструментах, и прежде всего солистов-цимбалистов, создало благоприятные предпосылки для освоения композиторами жанров инструментального концерта и концертной виртуозной пьесы. За сравнительно короткий период были созданы концерты для цимбал с оркестром Д.Каминским (1947), Ю.Бельзацким (1959), Д.Смольским (1961), концерты для двух цимбал с оркестром (Ц.Каминский, 1948; И.Ронькин, 1960), концертно для цимбал с оркестром (Е.Глебов, 1957). Появились и первые яркие концертные сочинения виртуозного плана, такие как Музыкальный момент Д.Каминского для цимбал с оркестром (1950-е гг.), его же Вариации на белорусскую тему (1960), Концертное скерцо И.Лученка для цимбал и фортепиано (1969).

Белорусскими композиторами были предприняты первые шаги в области освоения виртуозных концертных возможностей и других народных инструментов, в результате чего появились Концерт для балалайки с оркестром М.Русина (1949) и Концерт для баяна с оркестром В.Чередниченко (1967).

Были созданы пьесы виртуозного концертного плана и для белорусского оркестра народных инструментов: полька хоровод «Вызов» Н.Аладова (1950), Вариации на тему белорусской народной песни «Ах ты, дуб, а я береза» Е.Тикоцкого (1961), Скерцо-вальс Е.Дегтярика (1969).

Репертуар оркестра также пополняется в эти годы пьесами малой формы: «Голубец», полька «Партизанка» и вальс «Перепелочка» Н.Чуркина (1950), музыкальные картинки «Зорка Венера» В.Оловникова (1958) и «Праздник молодежи» Ю.Семеняко (1960-е гг.), скерцо «Калач» Н.Аладова и его же Ноктюрн (1958 и 1962), две лирические песни Л.Абелиовича (1964).

Музыка для белорусского оркестра народных инструментов обогатилась сочинениями в жанре увертюры. Среди них увертюры Н.Аладова (1949), Д.Смольского (1964), увертюра-скерцо Е.Дегтярика (1964), программные увертюры «Памяти Янки Купалы» Н.Чуркина (1952), «Заря взошла» Н.Аладова (1953), «Праздничный день» Д.Смольского (1969), Праздничная увертюра Е.Глебова (1958).

Сфера эпической образности, помимо лирико-эпической, которая господствует в белорусских народно-инструментальных сюитах, концертах, отчасти фантазиях и увертюрах, включает еще и героико-эпическую. Она связана преимущественно с жанром музыкальной картины. Наиболее часто композиторы республики обращаются к такой ее разновидности, как *фреска*. В белорусской музыке героико-эпическая образность уже давно закрепила за этим жанром (цикл фортепианных миниатюр «Фрески» Л.Абелиовича, симфоническая поэма «Фрески» А.Мдивани, созданные в середине 1960-х годов).

Фрески для белорусского оркестра народных инструментов отличаются монументальностью замысла, особой значимостью тематики (как правило, военно-патриотической), масштабностью образов и ярко выраженным эпическим характером. Среди произведений этой жанровой разновидности – фреска-картина «Земля отцов» В.Иванова, фреска «Партизанская мадонна» Д.Смольского.

Если во фресках доминируют эпические образы, то в народно-инструментальных *поэмах* преобладают жанровые. Правда, благодаря особой возвышенности и приподнятости тона, утонченности лирического

чувства, которые, по мнению исследователей, столь характерны для этого романтического жанра, в поэмах для народных инструментов происходит заметное лирическое обогащение жанрово-характерного тематизма. Оно прослеживается, например, в народно-оркестровых поэмах В.Иванова «Симон-музыка» и «Полесский праздник», «Купальская ночь» О.Залетнева.

Подчеркнем, что 1955–1975-е гг. характеризуются актуализацией тематики белорусской народно-инструментальной музыки и расширением ее образно-эмоциональной сферы. Появляется ряд сочинений, посвященных колхозной, военной, трудовой, молодежной тематике. Как и в советской симфонической музыке, в партитурах для народного оркестра получают отражение гимнические, славильные образы. С ними контрастируют образы пейзажной лирики, светлой мечты. Поскольку новое содержание не могло получить достаточно полного отражения в произведениях малой формы, жанровые границы народно-инструментального творчества значительно расширяются. В музыке для народных инструментов увеличивается удельный вес развитых в драматургическом плане, более сложных по структуре сочинений крупной формы.

Характерные черты стиля В 1955-м – 1960-х гг. в творчестве А.Туренкова, А.Богатырева, Д.Каминского колористическое разнообразие, красочность и декоративность оркестрового письма достигались за счет сопоставления чистых, «первозданных» тембров отдельных инструментов и их групповых, артикуляционных, динамических, а отчасти и регистровых тембровых оттенков. Наряду с резкими межгрупповыми тембровыми контрастами по вертикали и горизонтали использовались и более тонкие оттеночные сопоставления внутригрупповых и микстовых звучностей. Развитие линии колористической инструментовки в этот период связано преимущественно с жанрами миниатюры, обработки, программной сюиты (обработка белорусской народной песни «Купалинка» А.Туренкова, Колхозная сюита А.Богатырева, сюиты «Белорусская танцевальная» и «Белорусские сказки» Д.Каминского). Увертюры, рапсодии и фантазии в сравнении с ними нередко значительно проигрывают в изобретательности и красочности.

Тема 14. Особенности произведений для цимбального оркестра в 1970-1980-е гг. Переложения музыкальных произведений русской и зарубежной классики и советских композиторов.

70–80-е годы XX в. характеризуются многими принципиально новыми тенденциями и коренными изменениями, которые проявились в народно-инструментальном исполнительстве, композиторском творчестве, а также в области профессионального образования исполнителей на народных инструментах и в их отношении к фольклорным традициям. Исполнители довоенного и первого послевоенного времени постепенно уступали место музыкантам новой формации, профессиональная подготовка которых включала все ступени профессионального образования: детскую музыкальную школу, училище, вуз, а нередко и ассистентуру-стажировку или аспирантуру.

1975–1990-е гг. ознаменовали новый этап в изучении отечественного инструментального музыкального фольклора. Началась целенаправленная собирательская и исследовательская деятельность И.Назиной, которая стала родоначальником белорусской этноинструментоведческой современной школы. Практическая и теоретическая деятельность исследователя дала мощный толчок развитию белорусской народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции, поскольку обратила внимание музыкантов республики на такие старинные музыкальные инструменты крестьянской традиции, как пастушеская труба, дуда, жалейки, окарина, самозвучащие инструменты, которые по многим причинам были преданы забвению. С конца 1970-х гг. началось их постепенное включение в музыкальную сценическую практику. В работу по реконструкции и частичной модификации этих инструментов включились известные музыканты и музыкальные мастера – В.Пузыня, В. и А. Жуковские, В.Гром, А.Лось, В.Кульпин, В.Козак.

Заметно изменился творческий облик ведущего профессионального народно-инструментального коллектива республики. В 1974 г. место художественного руководителя и главного дирижера Государственного народного оркестра БССР занял выпускник консерватории М Козинец. Оркестр пополнился новыми музыкантами: баянистами, цимбалистами, исполнителями на духовых инструментах, которые владели современной исполнительской техникой.

К работе над обновлением репертуара были привлечены молодые талантливые композиторы – А.Мдивани, В.Иванов, Д.Смольский, В.Помозов, А.Друкт и др. Именно их новой музыке, создаваемой в расчете на выразительные возможности народных инструментов, был обязан коллектив своим новым творческим рождением. В своём творчестве они стали применять приемы, присущие симфоническому оркестровому письму, учитывая при этом богатейшие тембровые и колористические особенности

белорусских народных инструментов. Творчество этих композиторов отличается самостоятельностью и яркой самобытностью оркестровых почерков, что свидетельствует о значительном возрастании на этом этапе роли индивидуального композиторского мышления, которое ранее не оказывало столь явного воздействия на развитие белорусской народно-оркестровой музыки. Они стремятся отыскать новые принципы подхода к народно-песенной сокровищнице и в то же время учитывают богатый опыт белорусских композиторов старшего поколения, советских и зарубежных композиторов XX века, особенно тех, которые обращались к фольклору, например Ф. Стравинского, Б. Бартока, З. Кодаи и др.

Музыка для оркестра белорусских народных инструментов в основном базируется на традициях фольклора, однако принципы его использования позволяют условно выделить **три основные тенденции**:

Традиционное использование фольклора характерно для Е. Глебова, Д. Смольского, Ю. Семеняко и др.

«Неофольклорная» и «сонорно-конструктивистская» тенденции в музыке для оркестра белорусских народных инструментов открывают новый качественный этап в развитии концертного репертуара. Эти тенденции определились в творчестве молодого поколения белорусских композиторов А. Мдивани, В. Иванова, В. Помозова, О. Залетнева, А. Друкта и др.

Глебов Евгений Александрович (1929–2000)

Профессиональный композитор. Родился 10 сентября 1929 г. в Рославле Смоленской области, русский. В 1956 году окончил Белорусскую консерваторию по классу композиции А.В. Богатырёва. Член союза композиторов СССР (1955). Народный артист БССР (1973), Народный артист СССР (1984), Лауреат Государственной премии БССР (1970). Награды: орден «Знак почета» (1967), орден Трудового красного знамени (1971), орден Дружбы народов (1979), орден Франциска Скорины (1999). Умер 12 января 2000г.

ДЛЯ ОРКЕСТРА БЕЛОРУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ:

Фантазия на две белорусские народные темы (1953г.);

«Детская сюита» (1954г.);

«Юбилейная увертюра» (1955г.);

Концертино для цимбал и оркестра (1957г.);

«Праздничная увертюра» (1958г.);

«Праздничная поэма» (1978г.);

Увертюра-поэма (1980г.);

«Торжественная увертюра» (1981 г.);

«Белорусская рапсодия» (1987г.).

Семеняко, Юрий Владимирович род. 26 ноября 1925 в Минске. Композитор. Нар. арт. БССР (1974). В 1956 окончил Белорусскую консерваторию по классу композиции А. В. Богатырева., для хора и орк. нар. INSTR. – кантаты: Земля моя (сл. В. Коризно, 1977), Родные песни (сл. нар., 1979), Венок Максиму Богдановичу (1980); для орк. нар. INSTR. – Увертюра (1961), Праздник молодежи (1976)

Произведениям этих композиторов («Поэма» Е. Глебова, увертюры и концерты для цимбал с оркестром Д. Смольского, увертюра Ю. Семеняко и др.) присуща классически ясная и четкая форма. Гармонический язык их основан на классических гармониях. В мелодике наряду с цитатным методом воспроизведения фольклора композиторы используют и другой: создают темы, близкие народным, не обращаясь к прямому воспроизведению их.

Особенно ярко проявился этот метод в творчестве Д. Смольского. Дмитрий Брониславович Смольский (25 июля 1937, Минск) советский и белорусский композитор, музыкальный педагог, член Союза композиторов Белоруссии (1961), профессор Белорусской Государственной Консерватории. Лауреат государственной премии Белорусской ССР (1980). Народный артист БССР (1987). Народно-оркестровое творчество Д. Смольского представлено сочинениями разных жанров: увертюрами, поэмой, миниатюрами.

для цимбал и кам. орк. – концерты: I (1974), II (1977), III (1981);

для оркестра белорусских народных инструментов – увертюры: I (1961), II (Праздничный день, 1969), III (1973);

для 2-х цимбал и орк. белорус, нар. INSTR. – Рапсодия (1975);

Во всех цимбальных концертах прослеживаются общие стилевые черты. Простой, доступный для восприятия тематизм, интонационной основой которого является народный мелос, органично сочетается с острым гармоническим и ритмическим языком, сложной насыщенной фактурой. Прекрасное знание исполнительских и художественных возможностей белорусских цимбал позволило композитору в полной мере воплотить основной принцип жанра – принцип концертности. Партия солиста отличается виртуозностью, блеском. Обращает на себя внимание свободное использование сложной цимбальной техники – двойных нот, ломаных октав, гаммообразных пассажей, широких скачков, тремоло, арпеджированных аккордов, разнообразных приемов звукоизвлечения. В соревновании «солист – оркестр» оркестр звучит колоритно, свежо, нарядно. При этом исполнительские выразительные средства не являются для композитора самоцелью, они всегда подчинены общей драматургии сочинения.

Второй концерт для цимбал с камерным оркестром ля минор – одно из наиболее интересных произведений данного жанра. Написанный в 1974 г. и

посвященный памяти народного артиста СССР Иосифа Жиновича, этот концерт более известен в переложении для цимбал и белорусского оркестра народных инструментов. Драматургическая концепция сочинения раскрывается в результате образно-эмоциональной трансформации одной лирической темы, символизирующей образ художника-музыканта. В концерте две части, обрамленные Прелюдией и Постлюдией.

В Прелюдии (*Andante*), выполняющей функцию вступления к концерту, в ходе секвентного развития выразительных повествовательно-декламационных интонаций рождается основная тема цикла (см. нотн. пр. № 180).

Стремительным, напористо-вихревым разбегом триольных фигураций «врывается» I часть – *Molto allegro*. Благодаря интонационному единству главной (ля минор) и побочной (ми минор) партий, связующего и разработочного разделов, введению двух каденций солиста, строгие рамки сонатной формы размываются, и вся часть воспринимается как единое свободное патетическое высказывание, утверждающее основную тему-идею концерта.

Драматическое напряжение сменяется созерцательно-эпическим спокойствием II части – *Andante*. Это лирический и драматургический центр сочинения, в котором в кульминационный момент задумчивое состояние размышления вдруг уступает место страстному, полному внутреннего напряжения монологу. Свойственная этому разделу особая приподнятость тона, «поэдность», импровизационная манера изложения, вариантность напоминают традицию сказителей-песняров.

Постлюдия выполняет в сочинении роль своеобразного финала, где основная тема концерта звучит в Ля мажоре гимнически, утверждающе, словно светлый реквием памяти славному белорусскому музыканту-цимбалисту. Бережно сохраняя и продолжая национальные традиции цимбального концерта, оформившиеся еще в 40–50-е гг. в творчестве Д. Каминского, Д. Смольский положил начало качественно новому этапу в развитии этого жанра, предвосхитив появление концертов В. Войтика, Г. Вагнера, В. Курьяна.

Ни в одном из произведений, написанных композитором для оркестра белорусских народных инструментов, нет подлинных народных мелодий. Однако в каждом из них присутствует интонационная метроритмическая, ладовая связь с фольклором, автор использует приемы и элементы симфонического письма, виртуозные возможности цимбал, достигая красочности, выразительности звучания.

Появляется ряд сочинений, в которых сочетаются черты разных жанров, что отражает характерное для музыки конца XX в. стремление к жанровому синтезу (Концерт-поэма для народного оркестра В.Иванова, концерт-поэма «Памяти В.Помозова» для баяна с народным оркестром).

Иванов Валерий Кириллович

Родился в г.п. Глуске. Белорусский композитор, педагог, создавший цикл музыкальных картин «Земля отцов» (1977–1981); драматическую поэму «Симон- музыка» для оркестра народных инструментов (1983); пьесы для цимбального, в т.ч. «Спев дубрав» (1978), В 1978 г. получил премию Ленинского комсомола Беларуси. Член СК Беларуси (1977). В. Иванов написал для оркестра белорусских народных инструментов ряд произведений, которые значительно обогатили его репертуар кантиленной, напевной музыкой. К ним относятся фреска-картина «Земля отцов», поэма «Симон-музыка», музыкальная картина «Солдатское поле» и др. Его творчеству присущ широкий инструментальный мелодизм, тонкое естественное усвоение народных принципов мелодического интонирования. Не прибегая к прямому заимствованию, композитор берет у народной песни очень многое – и в ладовой сфере, и в мелодике, и в ритмике, и в структуре. Он создает собственные темы на основе типичных народно-песенных оборотов, В пьесе «Спев дубрав» музыка навеяна образом белорусской природы. Пьеса написана для ансамбля цимбал и арфы. Эта кантиленная мелодия, как, впрочем, и другие мелодии композитора, основана на принципе интонационной «цепляемости». При таком развитии мелодии новое построение (мотив, фраза) начинается с того же звука, которым заканчивается предыдущее. Новое построение в одних, частных, случаях представляет собой второе-третье звено секвенции, а в других – дальнейшее интонационно-тематическое развертывание. Принцип мелодической цепляемости позволяет создать непрерывную нить интонационного развития мелодии в противовес синтаксической ее расчлененности. Такой мелос симфоничен по своей природе.

Фреска-картина «Земля отцов» отличается ярким мелодизмом, широтой, распевностью. Она написана для полного состава оркестра с применением большой фольклорной группы (пять дудок, лира, жалейки) и ударных (тамтам, колокольчики, вибрафон). Расслоение вертикали, опора на педальность, придание особой роли остинатным гармониям, совмещение принципов «вертикализации» и резонирования – все это индивидуальные черты произведений В. Иванова. В «Земле отцов» выявляются определенные колористические находки композитора. Особый звуковой колорит приобретает, например, соединение дудки-тенор с цимбалами прима, цимбал

с лирой, звучание в октаву лиры и сопрановой дудки и др. Аналогичные принципы изложения музыкального материала использованы по фреске-картине «Солдатское поле», Новое здесь – введение в партитуру вокальной партии, которую исполняют оркестранты, т. е. своеобразное синтезирование жанра. Гармонический язык произведений В. Иванова прост и вместе с тем отличается тонкостью вкуса. Наряду с обычными копонирующими трезвучиями композитор использует более сложные структуры – септтон и даже ундецим-аккорды. Оригинально использует композитор группу ударных инструментов, придавая ей значительную самостоятельность. Например, в «Allegretto» «Концерта для оркестра» звучат своеобразные оркестровые вариации ударных инструментов, где начинают солировать литавры, затем подключаются коробочка, малый барабан, бубен, в результате чего музыкальный эпизод приобретает характер народного праздника. Колорит этого образа подчеркивается введением в состав группы ударных народного ударного инструмента *Guigo*, звучание которого напоминает тембр трещотки.

Формы музыки для оркестра белорусских народных инструментов стали более сложными и во многом обрели черты концертно-симфонических и сценических. Появилось сквозное развитие, формы обрели больший масштаб и размах, что связано с усилением роли контраста, выполняющего не только расчленяющую, но и объединяющую функцию.

Помимо обработок классического типа, в музыке для белорусских народных инструментов все чаще встречаются обработки более свободного плана. В таких обработках народная тема подвергается значительно более смелому переосмыслению, а нередко и трансформации. Примером могут служить обработки для белорусского народного оркестра А. Мдивани («Бульба», «Крыжачок», «Юрочка»), обработки для цимбал В. Курьяна, В. Войтика.

«Неофольклорная» и «сонорно-конструктивистская» тенденции в музыке для оркестра белорусских народных инструментов открывают новый качественный этап в развитии концертного репертуара. Эти тенденции определились в творчестве молодого поколения белорусских композиторов А. Мдивани, В. Иванова, В. Помозова, О. Залетнева, А. Друкта и др.

Наиболее ярким представителем «неофольклорной» тенденции является. А. Мдивани. Мдивани

Профессиональный композитор, род. 1 октября 1937 г. в Тбилиси, грузин. В 1969 окончил Белорусскую консерваторию по кл. композиции А. В. Богатырева, в 1972 г. – здесь же аспирантуру (рук. тот же и П. И. Пейко). Заслуженный деятель искусств Беларуси (1982), лауреат двух

Государственных премий Беларуси в области литературы и искусства (1988, 1996), член Союза композиторов СССР и Беларуси (1971), член Белорусского союза музыкальных деятелей (1995), член Белорусского союза театральных деятелей (2001). Лауреат специальной премии Президента Республики Беларусь в номинации «Музыкальное искусство» за 2008 год.

Среди семантических приоритетов творчества композитора выделяются историческая тема, образы нетленной Красоты и Гармонии. За успехи в области музыкального искусства ему были присуждены две Государственные премии Республики Беларусь (1988, за симфонии «Память земли» и «Полоцкие письма»; 1996, за балет «Страсти») и звание «Заслуженного деятеля искусств».

Пятая симфония была исполнена под руководством знаменитых дирижеров – народного артиста Беларуси, лауреата Государственной премии Беларуси профессора Михаила Козинца, (г. Минск), народного артиста СССР, профессора Николая Некрасова (оркестр Всесоюзного радио и телевидения СССР, г. Москва). Общим, универсальным принципом композиторского метода в работе с фольклором является творческая интерпретация народного начала без обращения к прямому цитированию. Текст является для Мдивани либо моделью для создания музыкального жанра (например, обряда), драматургии цикла (хор. циклы «Вясельныя» народные тексты даны Г.Л.Воробьевым; «Вясельнае застолле» – народные тексты взяты из разных сборников), либо определяет только образ и настроение музыки (хор. цикл «Снопочек» – тексты взяты из «Антологии бел. нар. песен» под ред. Г. Цитовича). В последнем случае содержание текста и его структура переосмысляются, и создается музыкальный жанр, отличающийся от поэтического.

Народные игры (1973), Протяжная, или Песня (1975), Бульба (1975), Частушка (1976), концертино Бубенцы (1977), поэмы Крыжачок, Юрочка (1977), На Купанье (1980), сюита Раек (1983), фантазия «Ленок»(1985), для нар. орк., хора и меццо-сопр. – Пятая симфония «Память земли» (1984), для баяна и нар. орк. – Концерт- поэма «Памяти Помозова» (1988).

Композитору присущ нестандартный подход к использованию тем. Народная песня служит для него отправной точкой в творческих исканиях. В разработке фольклорного материала А. Мдивани применяет новые приемы привлечения белорусского национального элемента: авторская детализация элементов подлинного напева в мелодике музыкального сочинения (например, «Бульба»), использование начальных попевок народной мелодии с последующим вариантным продлением их («Юрочка»), привлечение отдельных интонационных оборотов напева в качестве составной части

оригинальной мелодии («Бубенцы»), исполнение подлинных народных напевов в значительно видоизмененном виде с целью их жанрового переосмысления или, наоборот, усиление исходных жанровых признаков («Крыжачок»). Отталкиваясь от ритмической организации напевов, от свойственной им неквадратности, переменности метра, композитор преобразует их ритмические формулы. Он пользуется приемом вариантного развития ритма: смещение опорных долей такта на слабые путем внедрения синкопы, что придает мелодии остроту звучания («Частушка»). Гармонический язык А. Мдивани основан на расширенной диатонике, столь свойственной славянскому фольклору. Композитор использует разнообразные лады диатонической системы, в том числе и новые ладообразования, связанные с модальностью.

В принципе, формы музыки для оркестра белорусских народных инструментов стали более сложными и во многом обрели черты концертно-симфонических и сценических. Специфика данного формообразовательного феномена заключается в органичном сочетании этих новых форм с исконными народно-оркестровыми. Свойственные последним куплетность, строфичность и традиционная репризность усложнились за счет динамики развертывания и обновления. Появилось сквозное развитие, формы обрели больший масштаб и размах, что связано с усилением роли контраста, выполняющего не только расчленяющую, но и объединяющую функцию. Таким образом, ведущей тенденцией формообразования в народно-оркестровой музыке 1970–1980-х годов является динамизация форм. В концертных миниатюрах появляется тип «динамизированной» структуры (включая её безрепризный тип), а в циклических композициях – контрастно-составная форма.

Она особенно полно проявилась в Пятой симфонии А. Мдивани, содержащей в себе много нового. Монументальную программную лирико-эпическую симфонию «Память земли» А.Мдивани, написанную для большого состава оркестра белорусских народных инструментов (с расширенными группами деревянных духовых и ударных инструментов) и смешанного хора, трактованного как самостоятельный «инструментальный» тембр кто своему типу относят к симфониям, сложившимся под воздействием сюиты и сохранившим некоторые его видовые признаки. Симфония «Память земли» состоит из развёрнутого вступления-эпиграфа («заглавия») и пяти частей-поэм: «Софийя», «Мстислав», «Вежа», «Тур», «Знамен». Все части исполняются *attacca*. В сочинении сосуществуют два образных пласта. Первый – лирико- картинный. Торжественное величие церковной службы, праздничная суэта торговых и ремесленных рядов

древнего города, суровое величие сторожевой башни, таинственная прелесть белорусской пуши, мощный стремительный бег дикого зверя – везде за картинностью ярких, красочных музыкально-исторических зарисовок ощущается глубоко личное, поэтическое отношение автора к изображаемому. Другой образный пласт симфонии составляют «философские комментарии» художника-гражданина, его размышления о преемственности поколений, о судьбах национальной культуры, родной земли. Эти комментарии и позволяют раскрыть концепцию произведения – утверждение непреходящей ценности, истинности, гуманистической направленности национальной, шире – мировой культуры. Симфония «Память земли» – первое и пока единственное в белорусской народно-оркестровой музыке произведение, носящее мировоззренческий характер, в котором жанровая и лирико-эпическая образность подняты на столь высокий уровень философского обобщения.

Во-первых, в этом произведении сформировалась своя народно-симфоническая концепция, отличная нетрадиционных симфонических полотен; во-вторых, сочинение вышло за рамки сюитного жанра, прочно закрепившегося в народно-оркестровой музыке; в-третьих, симфония имеет скрытую сюжетную программность, органично впитавшую элементы декоративно-изобразительного и обобщенно-сюжетного принципов.

Заслуживает внимания ряд композиционно-конструктивных особенностей этого произведения, такие как, функции традиционных частей и разделов сонатной формы исполняют поэмы цикла.

Поэма «София» – главная партия, «Мстислав» – побочная, «Башня» и «Тур» – своего рода разработка, поэма «Знамен» – кульминация и реприза. Каждая поэма – монолит и в то же время звено одной цепи. Весь цикл спаян в одно целое по принципу *attacca*, от части к части. Композиция ее состоит из трех разделов. Поэма определяется линейностью фактуры. Вначале звучит прозрачный перезвон колоколов Софийского собора, который по мере динамического нагнетания переходит в звуки, лучше всего передаваемые древнерусским словом «звонение». Тема колоколов решена величественно и напряженно.

В 1980-е годы в музыке для национального оркестра выделяется тенденция к углублению фольклорного начала. Белорусские композиторы начали искать новые пути связи фольклорного и профессионального. Большое влияние на развитие этой тенденции оказало творчество молодого белорусского композитора В.Помозова.

Рождение индивидуального творческого стиля композитора было связано с поиском и утверждением своей самобытной интонационной

системы, источником которой является белорусский музыкальный фольклор. Ещё студентом консерватории он часто бывал в фольклорных экспедициях, где изучал истоки белорусского народного инструментального музицирования, глубоко проникая не только в фольклорную материю саму по себе, а и в процесс интонирования, в живую народно-исполнительскую школу. Необходимо отметить, что композитор хорошо играл на многих народных инструментах, в частности, гармошка, дудка, струнные инструменты, интересовался историей белорусской культуры, национальной и западноевропейской литературой средневековья. Всё это в значительной степени обозначило направление его музыкально-художественных вкусов. Уже в первых произведениях – музыка к кукольным спектаклям: “Арэшак” (1979), «Званы свайго лёсу» (1980), к кинофильму «Купальская ночь» (1982), симфонической поэмы «Янка Купала» (1982) – композитор разрабатывает стиль народно-бытового музицирования. С 1981 г. В. Помозов начинает сотрудничать с Государственным народным оркестром им. И.Жиновича. Для этого коллектива он написал два произведения: сюиту-шутку «Вясковыя музыкі» и сюиту «Батлейка», которые в музыке для оркестра белорусских народных инструментов стали явлениями новыми и самобытными.

Программность сюиты-шутки заключается в её названии и жанровом обозначении. На удивление метко обновил композитор в этом произведении процесс фольклорной инструментальной импровизации с её смелой «разноголосицей», причём средствами профессионального (это значит на импровизационного) искусства.

Сюита “Батлейка” – это своеобразный инструментальный театр, который складывается с пяти номеров – самостоятельных музыкальных картин: «Пралог», «Бітва Аляксандра Македонскага з царом Індыйскім», «Карчмар», «Антон з казой і Антоніхай». Автор оригинальными красками белорусского народного оркестра создал запоминающиеся «видимыми» музыкальными образами со стародавними национальными кукольными спектаклями.

В музыкальном языке этих произведений, объединённых многими общими новаторскими решениями, замысловато и ярко слилось национально-характерное и индивидуальное, архаичное и современное.

Характерной стилевой чертой тут является опора на традицию «траістай музыкі». Привнесение в профессиональную музыку для оркестра белорусских народных инструментов этого пласта народного музицирования – новое явление. Отсюда и своеобразность развития музыкального материала. Это гетерофонность музыкальной ткани, активность ритмического развития, инструментальный состав, использование

характерных приёмов народного исполнительства (опора на нетемперированность), вариантный и вариационный методы развития и т.д.

В произведениях сочетаются оригинальные авторские, стилизованные под «народные» и многообразный переосмысленный народно-песенный материал. Собственные темы композитора, которые основаны на типовых народных интонациях, отличаются своеобразными приёмами развития. Это многократные, точные или вариантные, повторы коротких попевок, их метроритмические сдвиги, переменные акценты, пространственно-временные варьирование мотивов. Основным приёмом развития музыкального материала является вариантно-вариационный метод, связанный в основном с тембровыми и фактурными модификациями. Композитор довольно часто использует приём «разорванной» тембровой передачи, при которой, например, другая фраза темы передаётся другому инструменту или другой оркестровой группе. Автору свойственно чередование своеобразного «мазаечного» разворачивания материала с продолжительной остинатностью мотивов, настойчивым повторением одной и той же попевки, что приближается к народному типу варьирования.

В разработке музыкального материала композитор применяет типовые для народной шуточной манеры исполнительства приёмы, например, «закидывае» последнего звука фразы на октаву выше, взятого с форшлагом («Вясковья музыкі»). Используются открытые струны у скрипок, которые имитируют «бурдонный» бас («Батлейка»).

Значительно обогатилась тембровая сфера оркестра за счёт введения в его состав инструментов фольклорной группы «траістай музыкі» (гармоник, скрипка, «фольклорный» барабан). В результате появился совсем новый оркестровый колорит, который ранее не использовался. Например, в финале сюиты «Батлейка» употребляются чисто скрипичное звучание в характере народного традиционного музыцирования. Самобытно, с юмором звучат гармошка со скрипкой, гармошка с цимбалами (сюита-шутка «Вясковья музыкі»). В этом же произведении используется соло гармошки в стиле скоморошских наигрышей.

Новым в музыке В. Помозова стала и театрализация инструментального музыцирования, которая проявилась как в игровом характере музыкальных решений, так и в создании «видимых» инструментальных образов.

Главной приметой театральности в сюите-шутке «Вясковья музыкі» выступает игровое начало, которое основывается на принципе соревнования-импровизации. Композитор использует разнообразные формы импровизационного развития: тембровое, ритмическое развитие, вычленение оборотов темы от одного инструмента к другому. Игровое начало выявляется

тут в пародийном освещении материала, использовании разных комических эффектов. Так, шуточно-ироничеый характер музыкальных тем предопределяется умышленным, преувеличенным перабошьшанай склонностью к специфическим моментам, которые характеризуют данный стиль. Это многократные метрически и артикуляционно выделенные малосекундовые Гэта мнагакратныя метрычна і артыкуляцыйна вылучаныя мала-секундавыя сочетания голосов, яркое динамическое подчёркивание синкоп, острый диссонантный акомпанемент струнных и т.д. В финале произведения автор использует комический эффект, связанный с «нарушением» согласованности построения музыкального звучания.

Полифоническая фактура, построенная по принципу нарастания наибольшей «разобщенности», неорганизованности сочетания голосов направлена на передачу борьбы музыкантов за исполнительский приоритет.

В сюите «Батлейка» игровое начало сочетается с показом действия – кукольной игры. Удачно найдены музыкальные характеристики главных образов. Например, в пьесе «Бітва Аляксандра Македонскага з царом Індыйскім» у Александра Македонскагопоявляються резкие кварто-секундовые сочетания, которые возникают как вертикальные проекции интонационного материала. Этому образу противостоит восходящего склада лаконичный напев, который характеризует образ индийского царя. Его основа – узкообъёмная мелодия скрипок и флейт на фоне выдержанного «f» лиры и гобоя. «Скольжение» второй натуральной и второй пониженной ступеней, ритмическая «неспешность», длительные репетиции четвертями как бы передают «дрожание» боязливого царя.

Чтобы придать образу «Карчмара» восточный и обновременно комический характер, композитор умышленно соединяет две темы – видоизменённую цыганочку, которая широко бытует в народе, и попевку восточного колорита.

Необходимо отметить ведущую роль тембра в музыкальной драматургии этих произведений. Тембровые группы оркестрового состава трактуются как участники “действия”, которые персонифицируются в обобщённо-сборные образы. Например, тембры «траістай музыкі» («фольклорный» барабан, гармошка, скрипка) в сюите «Вясковыя музыкі» – воплощениенародного музыцирования. В сюите «Батлейка» – это и музыкальный образ стародавнего национального кукольного театра, и своеобразная музыкальная характеристика образа Антона («Антон з казой і Антоніхай»). Тёплое, трепетноезвучание цимбал-альт со скрипками в унисон создаёт лирический образ матери («Калыханка»).

Для создания эффекта комедийности автор употребляет интересные тембровые решения, например, в «Битве Александра Македонского с царем Индийским» ритмический мотив из жалобного марша звучит на белорусской гармошке, что обозначает печальный для индийского царя исход битвы и одновременно подчёркивает юмористическое начало всего этого номера.

Большая роль тембра обнаруживается и в отображении «кукольного» характера представления. В связи с этим автор часто использует высокий регистр, обращается к «звнящему» тембру духовых инструментов (дудка, флейта пикколо), умело вводит разнообразные приёмы игры на цимбалах – *pizzicato*, удар, тремоло в сочетании с другими инструментами оркестра, в частности, со звенящими тембрами ксилофона и колокольчиков, что ещё больше усиливает общий колорит кукольности.

Тембры ударных инструментов, которые исполняют не только ритмодинамическую и зарисовочно-фоническую, но и тематическую функцию, очень тонко дополняют музыкальную характеристику образов, например, имитация неграбных угловатых жестов кукол, натянутых на деревянные штифты («Батлейка»).

Диатоника – ладовая основа тематической канвы произведений В. Помозова, которая является наиболее мощным средством для создания архаичного колорита. Тут и трёххордовые напевы, и ангемитонные темы, и короткие мотивы типа наигрышей. Однако композитор ставит диатонику в гармонические условия, которые ей не подвластны. Сочетание ладовых систем белорусской народной музыки с современной хроматической тональностью (в широком понимании этого термина – явление новое в интонационном языке для оркестра белорусских народных инструментов. Яркой стилистической приметой гармонического языка композитора являются полиинтервальные аккорды – чаще трёхзвучные с побочными тонами, кварто-секундовыми построениями, которые возникают как вертикальная проекция интонационного материала. Он широко использует разные виды народно-ладовой переменности, в частности секундовую.

Стремясь передать нетемперированность звуковысотного лада, свободу ладогармонической координации партий в народно-инструментальных ансамблях, композитор смело разрабатывает полиладовые и политональные комплексы, «полифонию пластов» (сюиты «Батлейка»), эпизодически вводит эффект «алеаторики» (сюита-шутка «Вясковыя музыкі»), что создаёт своеобразный колорит, который точно воссоздает манеру народно-инструментального исполнительства.

Политональные изложения использованы композиторами таким образом, что они, сохраняя своеобразие народных ладоинтонационных

структур (неоктавность, вариантность ступеней, расширенный за границы октавы ладовый звукоряд и т.д.), в то же время их во многом интенсифицируют, обогащают, усложняют. Создается впечатление возникновения комплексной расширенной ладовой системы.

В плане ритмики необходимо отметить тенденцию к культивированию разных форм нерегулярности, связанных с природой белорусского мелоса: частые переменные размеры, синкопированность, полиритмия, а также полиметрия, мелодико-ритмическое остинато. С белорусской песней роднит и свободная ритмичная вариантность мотивов; при кажущейся скромности попевок, их мелодичной скупости и малых масштабах ритмичное и метрическое варьирование является могучим стимулом внутреннего развития всей музыкальной ткани.

Таким образом, рассмотренные сюиты В. Помозова – явление новое и самобытное в интонационном языке музыки для оркестра белорусских народных инструментов. Новаторство композитора – в необычности сочетания архаичных по стилю мелодико-интонационных и ладовых особенностей, принципов их развития и современного острого гармоничного языка. В яркой, самобытной музыке композитор проявил свой неординарный талант, поставив её на прочную национальную основу.

Как видим, непрерывное жанровое обновление, закономерное для композиторского творчества, характерно и для такого нового для XX в. явления, как музыка для народных инструментов. Эволюция народно-инструментальной музыки в Беларуси шла от простых жанров обработки и миниатюры к сложным, композиционно развернутым, насыщенным активным действием жанрам сюиты, концерта, увертюры, симфонии. Происходило жанровое обогащение и за счет появления многочисленных жанровых разновидностей. Обращаясь к народным инструментам, композиторы несколько иначе трактуют некоторые жанры (такие, например, как жанр увертюры, сонаты, симфонии, концерта), избегая значительных образных контрастов и конфликтной драматургии. Это можно объяснить тем, что содержание народно-инструментальных сочинений долгое время ограничивалось лишь жанрово-бытовой сферой и не выходило за рамки, привычные для традиционной народной инструментальной музыки. Как видим, в жанровом отношении творчество белорусских композиторов для народных инструментов достаточно разнообразно, причем представленные в нем жанры заимствованы из академической общеевропейской камерно-инструментальной и оркестровой симфонической музыки. Развитие жанрового фонда идет по пути обогащения содержания музыки за счет освоения все новых образно-эмоциональных сфер. Преимущественное

развитие тех или иных жанров обусловлено не только содержанием самой музыки, но и жанровыми пристрастиями, характерными для каждого отдельного исторического периода.

Примечательно, что жанры, заимствованные из европейской академической музыки, в сочинениях для народных инструментов приобретают несколько иной характер, особую трактовку. Своеобразие ее объясняется, с одной стороны, специфическими выразительными свойствами самих народных инструментов, с другой – некоторыми особенностями национального музыкального фольклора.

Руководителем камерно-инструментального ансамбля Национальной телерадиокомпании Республики Беларусь в 1983 г. стал лауреат премии Ленинского комсомола Беларуси домрист Ярослав Волосюк. В коллектив пришли и другие выпускники консерватории – музыканты высокой квалификации, среди которых немало лауреатов республиканских конкурсов – А.Холщеников, Ю.Валицкий, В.Городкин, Л.Черняк. Основу ансамбля по-прежнему составляла домровая группа, однако, помимо баяна и арфы, введенных ранее, сюда были добавлены цимбалы и ударные инструменты. Таким образом, ансамбль превратился в уникальный по инструментальному составу и своим выразительным качествам художественный коллектив.

Ярким художественным явлением музыкальной культуры последнего десятилетия XX в. стала деятельность профессионального коллектива Белорусской государственной филармонии – ансамбля народной музыки «Свята». Созданный в 1984 г. по инициативе одаренного музыканта В.Куприяненко, этот народно-инструментальный коллектив сразу заявил о своем творческом кредо – пропагандировать аутентичную народную музыку, опираясь на исполнительскую манеру, характерную для традиционного инструментального фольклора.

Отличительной особенностью народно-инструментального исполнительства со второй половины 1970-х до конца XX столетия явилось создание профессиональных камерных ансамблевых коллективов при учебных заведениях. Широкую популярность у любителей народно-инструментального творчества приобрели такие коллективы, как квартет баянистов Гомельского музыкального училища (создан в 1976 г., первый руководитель Н.Сирота), трио баянистов Белорусской государственной консерватории (создано в конце 1970-х гг., руководитель Г.Мандрус).

Не менее известны октет балалаек «Витебские виртуозы» (руководитель Т.Шафранова), оркестр русских народных инструментов Могилевского музыкального училища (руководитель Л.Иванов).

Тема 15. Белорусская музыка для оркестров народных инструментов конца XX - начала XXI вв.

1990–2000-й гг. отмечены созданием не только государственных, но также и профессиональных негосударственных народно-инструментальных коллективов (например, таких, как оркестр русских народных инструментов «Менск»). Характерно, что явное предпочтение в последнее десятилетие XX в. отдается камерным, ансамблевым формам народно-инструментального исполнительства.

Среди народно-инструментальных коллективов традиционной направленности многие по-прежнему имеют академическую ориентацию. Это ансамбль народных инструментов Минского музыкального училища (создан в 1993 г., руководитель Я.Волосюк), ансамбль русских народных инструментов «Барыня» Могилевской областной филармонии (руководитель П.Забелов), ансамбль баянистов «Трио-Минск» Белорусской академии музыки (руководитель В.Писарчик), ансамбль аккордеонистов «Тутти» Белорусского государственного университета культуры (руководитель Л.Суховарова). Широкое распространение получили коллективы фольклорного направления, такие, например, как ансамбль Национальной телерадиокомпании РБ «Беседа» (руководитель Л.Захлевный), инструментальная капелла «Спадчына» (руководитель А.Скоробогатченко) и фольклорный ансамбль «Баламуты» (руководитель В.Трамбицкая) Белорусского государственного университета культуры, фольклорный молодежный ансамбль «Литвины» (руководитель В.Берберов).

Художественная практика рождает все новые и новые разнообразные типы ансамблей, которые отличаются друг от друга не только инструментальным составом. Отличия проявляются в репертуаре и в исполнительской стилистике, а также в избирательной направленности их деятельности на конкретные социально-возрастные группы слушателей.

Так, принципиально новым явлением белорусской музыкальной культуры означенного периода стали вокально-инструментальные коллективы, ориентирующиеся на молодежную аудиторию и работающие в направлении кардинальной модернизации аутентичного фольклора. Наряду с коллективами, продолжающими традиции прошлых десятилетий, появляются такие, которые в большей степени соответствуют духу времени и отражают изменившиеся потребности современной публики. Наиболее яркими представителями этого нового направления стали рок-группы «Палац», «Юрья», «Криви», этно-трио «Троица».

Обращает внимание и факт создания в Беларуси в конце 1990-х гг. сразу двух профессиональных оркестров русских народных инструментов. Это экспериментальный камерный оркестр молодых виртуозов, сформированный на базе любительского объединения «Менск» (руководитель В.Волоткович) и оркестр русских народных инструментов Могилевской областной филармонии (руководитель Л.Иванов) более традиционного направления.

В области самодеятельного народно-инструментального исполнительства в 1990-е гг. происходят аналогичные процессы. Оркестровая форма исполнительства здесь также уступает место ансамблевой. Идет активная стилевая дифференциация ансамблевых коллективов. Среди самодеятельных коллективов немало ансамблей однородного состава (баянов, домр, балалаек, цимбал) и ансамблей смешанных. Они ориентированы чаще на строгие нормы европейского ансамблевого музицирования. Появилось немало ансамблей, представляющих собой «мини-оркестр» русского, белорусского или смешанного составов, которые опираются на почти вековые традиции народно-инструментального исполнительства письменной традиции. Значительный удельный вес приходится на коллективы фольклорного направления (аккомпанирующие инструментальные группы, ансамбли народной музыки, фольклорные ансамбли).

Следует отметить, что любительское музицирование народно-инструментальной культуры приняло еще более профессионализированный характер, чем на предыдущем этапе. В самодеятельные коллективы приходят выпускники музыкальных школ, училищ, высших учебных заведений, владеющие игрой на народных инструментах на современном исполнительском уровне. Надо признать, что экспериментальная поисковая работа, которая ведется сегодня в некоторых любительских коллективах, нередко носит даже более смелый характер, нежели в коллективах, имеющих государственный статус. И не удивительно, что их деятельность отмечена определенными художественными находками и достижениями.

Развитию национальной определенности народно-инструментальной исполнительской школы Беларуси в немалой степени способствовало значительное оживление, наступившее в области создания музыки для народных инструментов. Стало очевидно, что народные инструменты как таковые обладают своей собственной художественно-эстетической самоценностью и значимостью. Их неповторимый тембровый колорит, яркая национальная характерность звучания, неподражаемая самобытность в сочетании с высоким академическим мастерством исполнителей

послужили мощным стимулом для композиторов Беларуси. Настало время композиторской переоценки богатейших потенциальных художественных ресурсов народных инструментов, которые долгое время не замечались и не были востребованы.

Так, с 1975г. по 2000-й г. начался новый этап в развитии белорусской народно-инструментальной музыки – этап интенсивной экспериментальной работы, поисков, неожиданных решений, разнообразных творческих подходов, поражающих смелостью и новизной. В сочинениях А.Мдивани, Д.Смольского, В.Помозова, В.Иванова, В.Курьяна, В.Копытько, А.Рошинского, В.Кузнецова существенно расширились привычные границы содержания народно-инструментальной музыки, что повлекло за собой разрушение многих устоявшихся стилевых стереотипов. Следствием жанрового обновления, жанрового синтеза стало принципиальное изменение средств музыкальной выразительности. Сочинения для народных инструментов наполнились новыми исполнительскими приемами, обогатились новыми тембровыми красками, в них стал использоваться иной мелодико-интонационный, ритмический и гармонический язык. Народно-инструментальная музыка уверенно заняла место в ряду иных видов композиторского творчества. Сочинения для народных инструментов уже не только ни в чем не уступали произведениям иных жанров, но иногда и превосходили их по своим художественным достоинствам. Эстетическая ценность народно-инструментальной белорусской музыки была убедительно доказана.

Существенно расширился и круг авторов, которые стали активно работать в этой области творчества. И здесь лидировали композиторы нового поколения, чья творческая активность пришлась на последнюю четверть XX в.: Д.Смольский, А.Мдивани, В.Иванов, В.Помозов, В.Войтик, К.Тесаков. В этот период было создано большое количество пьес для цимбал (Э.Тырмонд, В.Войтик, Д.Смольский, Л.Шлег, К.Тесаков). Многие композиторы обратились к баяну (В.Грушевский, Э.Носко, Н.Литвин, Л.Шлег, С.Янкович). В наименьшей степени была представлена в эти годы музыка для балалайки и домры (А.Клеванец, Э.Тырмонд, Л.Шлег, Г.Горелова). Зато в области народно-оркестрового творчества наблюдался революционный взрыв. С 1975 г. по 2000 г. для белорусского оркестра народных инструментов было создано около сотни оригинальных сочинений, многие из которых оценены публикой весьма высоко. Произведения Е.Глебова, А.Мдивани, В.Иванова, В.Помозова, А.Рошинского заняли постоянное место в репертуаре оркестра и стали бесспорными достижениями белорусской музыки.

Образно-эмоциональное содержание музыки для оркестров народных инструментов рассматриваемого периода обусловлено социокультурными, общественными и политическими факторами. Среди разнообразия тематики наиболее распространена сфера образов, включающая жанрово-бытовые элементы и лирические настроения. На протяжении развития белорусской музыки как камерно-инструментальной, симфонической, так и народно-оркестровой большое внимание уделено композиторами образам природы, родного края. Однако обращает на себя внимание тот факт, что художественное воплощение данной сферы образов выразительными средствами оркестра направлено скорее на передачу личных переживаний композитора, состояния его души, нежели на музыкальную «изобразительность». Стремление современных композиторов к постижению отечественной истории, религиозной культуры, к сбережению историко-культурного наследия белорусского народа способствовало музыкальному воплощению духовной тематики, исторического прошлого.

Вместе с тем, при доминировании жанровых и картинно-изобразительных образов в народно-оркестровых сочинениях конца XX – начала XXI века в области образно-эмоционального содержания наблюдается тенденция обновления содержания лирико-драматическими, психологическими, и порой трагическими образами. На современном этапе развития народно-оркестрового искусства проявляется интерес к миру человеческой психики, передаче тонких душевных эмоций и личностных переживаний. Новое, философски углубленное содержание находит выражение в повышенной эмоциональной экспрессии, интеллектуализации лирики (сочинения Г.Ермоченкова), в динамизме с оттенками трагедийности, в философском осмыслении настоящего (творчество В. Корольчука).

Особенностью создания музыки для оркестров народных инструментов является то, что к ее написанию обращаются не только композиторы, получившие специальное профессиональное образование, но и музыканты-практики (исполнители, педагоги, артисты оркестров). Уже сейчас можно говорить о значительном творческом вкладе в репертуар оркестров народных инструментов исполнителей А.Кремко, В.Ткача, преподавателей В.Малиновского, В.Малыха, Н.Сироты. Нельзя не отметить, что творчество композиторов-практиков порой сводится к китчу, однако эта тенденция скорее обусловлена желанием авторов быть оригинальными и интересными публике. Исполнители, которые занимаются композиторским творчеством, хорошо чувствуют потребности публики и используют это как движущий фактор в развитии музыки для оркестров народных инструментов.

Следовательно, творчество композиторов-практиков как представителей массовой культуры изначально ориентируется на широкую аудиторию.

Анализируя современный репертуар для оркестров народных инструментов, можно отметить разнообразие музыкальных жанров: от обработок народных песен и танцев, жанрово-бытовых зарисовок до сочинений в жанре увертюры, поэмы, фантазии, рапсодии, концерта, сюиты, музыкальной фрески. Однако анализ жанровой разноплановости показывает, что характерной тенденцией последних лет является создание сочинений малой формы с богатым художественным содержанием. В целом по жанровому признаку в современном репертуаре оркестров народных инструментов можно выделить три направления: фольклорное, академическое и эстрадное. Разделение это весьма условно, поскольку не всегда можно однозначно определить, к какому направлению относится то или иное произведение. Тем не менее общие черты этих направлений прослеживаются достаточно определенно, что свидетельствует о широком поле возможностей для народно-оркестровых коллективов.

В конце XX – начале XXI в. репертуар оркестров народных инструментов пополнился значительным количеством концертных произведений с использованием традиционных музыкальных инструментов: жалейки, дудки, дуды, окарины, соломки, гармоника, лиры. Это связано с неугасающим интересом композиторов к аутентичному фольклору. В современных сочинениях встречаются элементы музицирования на традиционных народных инструментах. Так, интересны и оригинальны произведения в обработке А.Кремко, Н.Сироты. Их творчество – это продолжение традиций импровизационного фольклорного музицирования, где самобытно претворены элементы наигрышей, выразительной лирики с характерным стремлением передачи инструментальных народных тембров.

Одно из ярких направлений в народно-оркестровой музыке представлено сочинениями, основанными на фольклорном материале. В рассматриваемый период в композиторской практике можно выявить различные принципы использования фольклора и многообразие приемов его интерпретации. На современном этапе развития музыки для оркестров народных инструментов Беларуси можно выделить три наиболее общих принципа его использования: применение народных мелодий в качестве тематического материала («цитатный» принцип); использование отдельных элементов фольклора в сочетании с авторскими темами; стилизация народного мелоса, то есть создание композиторами тематического материала интонационно схожего с народным. Кроме того, в композиторской практике развивается тенденция сочетания национальных фольклорных элементов с

современными средствами выразительности, техникой письма, системой других музыкальных стилей (например, с элементами эстрадной музыки).

Усложнение содержания сочинений потребовало от композиторов поиска новых авторских решений, обновления способов оркестрового изложения, которые наиболее ярко проявились в тембровой и фактурной организации оркестровой ткани.

Для народно-оркестровой музыки рассматриваемого периода характерна эмоционально-психологическая роль инструментального тембра. В творчестве композиторов проявляются аспекты новой трактовки тембра, а именно предельное использование регистровых ресурсов инструментов, в том числе крайних регистров, которые употребляются в нетипичных для них динамических условиях.

Разнообразие художественных идей нашло воплощение в различных приемах тембровой организации, которые можно разделить на три группы: звукоподражательные, звукоизобразительные и приемы, раскрывающие выразительную сферу народных инструментов.

В основе первой группы приемов (звукоподражательных) лежит принцип «тембровой имитации» (Е. Ручьевская), для которого характерна имитация одного инструмента другим. К примеру, в партитурах для белорусского оркестра народных инструментов ярко проявляет себя звукоподражание колокольного звучания посредством использования выразительных возможностей цимбал.

Вторая группа приемов (звукоизобразительная) в большинстве случаев расширяет образную сферу мира природы. В ее основе лежит принцип «музыкальной живописи» (Е. Назайкинский), посредством которого воплощаются как звуковые, так и беззвучные явления (музыкальная иллюстрация живописных полотен, памятников архитектуры). Так, в музыкальной фреске «Собор святой Софии» Г. Ермоченков стремился передать средствами оркестра величественность памятника архитектуры, живописность и картинность образа, заложив при этом в программе сочинения технику живописи (фреска).

Приемы, составляющие третью группу (выразительная сфера), основаны на имманентных выразительных особенностях тембра конкретного инструмента и тесно связаны с семантической характеристикой. В качестве примера показательна драматическая фантазия «Остров» В. Корольчука для цимбал альт с белорусским оркестром народных инструментов. Творческим импульсом для создания этого сочинения послужил большой интерес композитора к специфическому, необычайно богатому и выразительному тембру альтовых цимбал, которые в оркестровой практике используются,

главным образом, как аккомпанирующий инструмент. В данном произведении В.Корольчуку удалось раскрыть и максимально использовать художественно-выразительные возможности этого вида цимбал как сольного инструмента. Оркестровое воплощение музыки во многом определяется содержательной стороной музыкального произведения. В этой связи любой оркестровый прием должен соответствовать характеру выражаемых музыкой образов и чувств. Рассмотрим взаимообусловленность оркестровых средств выразительности и образно-эмоционального содержания на примере драматической фантазии «Остров» современного белорусского композитора В.Корольчука.

Широкий диапазон его творческого дарования воплотился в многочисленных музыкальных опусах, многогранно раскрывающих внутренний мир композитора, его мироощущение и ценностные ориентиры. Однако, несмотря на значительный вклад В.Корольчука в развитие белорусского музыкального искусства, его творчество до сих пор не привлекало должного внимания исследователей (существующие единичные работы носят в целом описательный, информативный характер. В этой связи назрела необходимость искусствоведческого анализа музыкальных произведений этого композитора.

Среди многообразия оркестровых сочинений В.Корольчука выделяется драматическая фантазия «Остров» (первое название «Девятый вал») для цимбал альт с белорусским оркестром народных инструментов, которая была написана в 2006 г. и посвящена народному артисту Республики Беларусь Е.Гладкову (он же стал ее первым исполнителем). Творческим импульсом для создания этого сочинения послужил интерес композитора к необычайно богатому и выразительному тембру альтовых цимбал.

1. Основная функция цимбал альт в оркестровой музыке – аккомпанирующая. Однако в конце XX в. специфический тембр этого инструмента привлек внимание отечественных композиторов. К написанию музыки для цимбал альт обращались Е.Поплавский (Соната для цимбал альт и фортепиано, 1984; Музыка для цимбал альт, фортепиано и струнных, 1987; цикл «Адвечнасць» для цимбал альт и фортепиано, 2005; цикл «Відзежы» для цимбал альт и фортепиано, 2007); Г.Ермоченков (Концерт-поэма для цимбал альт и цимбал прима) и др.

Несмотря на название («Остров»), сочинение не ориентировано на определенную программность, что дает слушателю полную свободу в трактовке художественного содержания. «У каждого свой остров...», – говорит В.Корольчук, тем самым указывая на субъективное начало в постижении образно-содержательной стороны музыкального произведения.

В «Острове», как и в большинстве других его сочинений, воплощается тема трагичности мира и одиночества человека в нем. Творческий замысел обусловил выбор композитором жанра драматической фантазии, с одной стороны, указывающего на характер сочинения, а с другой – на присутствие определенной импровизационности, свободы как в трактовке формы, так и содержания.

Художественная масштабность творческой идеи предопределила использование композитором соответствующих музыкально-выразительных средств, приемов оркестровки и развития музыкального материала. Оригинальность драматической фантазии «Остров» состоит уже в выборе состава оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета (in B, т А), фагот, группа баянов (I, II, III, IV), группа ударных инструментов (литавры, колокола, маримба, большой барабан, тарелка, том-томы, темпле-блоки, флексатон⁶), фортепиано, солирующие цимбалы альт, группа цимбал (1,11 примы, альт, тенор), гитара-бас. Обращает на себя внимание включение в партитуру фагота и фортепиано, не свойственных для традиционного состава белорусского оркестра народных инструментов. Однако, со слов самого композитора, они обладают исключительными художественно-выразительными и звукоизобразительными возможностями, которые нельзя заменить звучанием народных инструментов. Использование тембров фагота и фортепиано придает партитуре фантазии особый тембровый колорит. Следует отметить, что в оркестровом искусстве тембр выступает как важный компонент образно-содержательной стороны музыкального произведения. Задача композитора, пишущего для оркестра, во многом подобна той, которую решает художник при написании картины: поиск нужной тембровой окраски в оркестровой музыке аналогичен колористическому решению живописного произведения. Благодаря интонационной и фонической природе, а также способности выражать образно-эмоциональное содержание, тембр является одним из средств коммуникации между автором музыкального произведения и слушателем. В связи с этим представляется важным рассмотреть партитуру с точки зрения раскрытия художественного содержания путем использования определенных тембров, а также регистров звучания того или иного инструмента в их взаимодействии и совокупности.

По форме драматическая фантазия «Остров» представляет собой 4-частную композицию: Adagio - Molto allegro - Adagio - Molto allegro, где медленные части символизируют одиночество человека, поиск своего

⁶ Самозвучающий ударный музыкальный инструмент, представляющий собой небольшую изогнутую стальную пластину и прикрепленные к ней на узких стальных полосках два шарика, которые при встряхивании ударяют по пластине и вызывают звук, подобный завыванию ветра [10].

жизненного «острова», а быстрые – трагизм, суровость и непредсказуемость бытия. Конфликтность взаимодействия образных сфер проявляет себя через умелое использование средств музыкальной выразительности, а также художественно-выразительных ресурсов белорусского оркестра народных инструментов.

Вступление (*Adagio*) основано на секвентном восхождении кварто-квинтовых аккордов в низком регистре, изложенных в партии группы цимбал и фортепиано.

Как известно, звучание низкого регистра этих инструментов богато обертонами, что позволяет композитору, несмотря на нюанс *p*, добиться ощущения объемности, весомости, пространственности звучания. Состояние отрешенности и пустоты дополняет звучание солирующей флейты в низком регистре, для которой характерны «холодноватость», «стеклянность» и даже «некоторая суровость» звучания в этой зоне. На фоне оркестровой педали, словно издали, звучит соло цимбал альт. Поднимаясь по хроматизму, тема солирующего инструмента придает общему звучанию ощущение нарастающей тревожности.

«Хорал» в партии баянов с последующим вступлением всего оркестра подготавливает вступление *Molto allegro*, состоящее из трех эпизодов, каждый из которых отличается эмоциональной подачей музыкального материала и ярко выражается в оркестровом письме. Первый эпизод представляет собой динамическую остинатную композицию, использующую многократное вращение ритмоинтонационных структур. Главным тематическим элементом средней части является ритмическая вариационность на одном звуке, которая начинается в партии солирующего инструмента (а), а затем развивается в партиях группы цимбал, образуя при этом два ритмических пласта, которые, звуча одновременно, создают впечатление неопределенности, неустойчивости, нервозности (б). В дополнение к этому в партии солиста звучат многократные мелодико-ритмические секвенции, используемые композитором в качестве приема для сохранения определенного эмоционального состояния: смятения, обеспокоенности, тревоги (б).

Использование в кульминации этой части композитором крайнего верхнего регистра альтовых цимбал (*fis* третьей октавы), по природе отличающегося пустым и маловыразительным звучанием, обусловлено, скорее всего, стремлением показать наивысшее эмоциональное напряжение, эмоциональный надрыв.

Второй эпизод части в общей драматургии произведения выступает как «затишье перед бурей». Он основан на многократном повторении

однотактового мотива в партии цимбал (альт и тенор) и фагота. Здесь композитор использует принцип сбережения оркестровых средств, заключающийся в минимальном использовании оркестровых групп.

Имитация отдаленного колокольного звона в партии фортепиано выступает как семантически насыщенный образ, отражающий нечто возвышенное и недостижимое. В конце этого эпизода в партии солирующих альтовых цимбал звучит хроматическая последовательность, охватывающая почти весь диапазон звучания инструмента, что создает впечатление неопределенности и ожидания чего-то неизвестного.

Третий эпизод (*tutti* оркестра) – кульминация не только основной части, но и всей фантазии. Этот эпизод объединил ранее изложенный музыкальный материал: многократное ритмически варьированное повторение одного звука в партии цимбал альт и тему вступления, изложенную в увеличении в партии кларнета, фагота, баянов, фортепиано и бас-гитары. Для достижения более густой, мощной звучности композитор использует прием унисонного дублирования. Квинтэссенцию эмоционального состояния дополняет пунктирное звучание диссонирующих аккордов. Драматургическая роль колоколов, используемых в этой части сочинения, основана, на наш взгляд, на глубинности художественной взаимосвязи тембра и содержания: их звучание становится олицетворением духовности и веры в контексте жизненных коллизий.

Вся часть *Molto allegro* держит слушателя в состоянии внутреннего напряженного ожидания, которое достигается благодаря определенному комплексу средств выразительности: высокой тесситуре оркестровых партий, быстрому темпу, многократным секвентным повторениям отдельных звуков и мотивов, яркому звучанию (преобладание нюанса *f*). Достигая эмоционального апогея, часть обрывается кластером в партии фортепиано и глиссандирующих колоколов. Последующая генеральная пауза в партитуре сочинения приобретает особое значение – это вопрос о смысле жизни.

Как размышление над этим вечным вопросом звучит задумчивый мотив у солирующей флейты (второе *allegro*). «Сухие», отрывистые диссонирующие аккорды в группе цимбал и в партии темпле-блоков, а также вступление флексофона привносят ноту беспокойства.

Позже в диалог вступают солирующие альтовые цимбалы, партия которых звучит на фоне одноголосной педали кларнетов. Мягкий, «матовый» по звучанию тембр кларнета очень удачно сливается с насыщенным, благородным тембром цимбал альт. «Монолог» солирующего инструмента, построенный на контрастном сопоставлении приемов игры (*pizzicato* и *tremolo*), рисует образ растерянного человека, обеспокоенного вопросом

своего места в жизни. Лишь короткие, трогательные мотивы флейты оттеняют общий характер взволнованности и страха.

Заключительная часть (*Molto allegro*) состоит из двух разделов. Первый раздел выдержан в нюансе *pp*, где под аккомпанемент оstinатно повторяющегося ритма том-томов звучит группа цимбал.

Непрерывность, бесцезурность звучания достигаются использованием полифонического развития музыкального материала, придающего объемность и насыщенность оркестровой фактуре. Секвентное восхождение, подкрепленное динамическим ростом и фактурным обогащением (интервальное изложение музыкального материала у солирующих цимбал альт) с постепенным ритмическим дроблением разрешается в надрывно звучащее мощное оркестровое *tutti* (второй раздел).

Заканчивается сочинение постепенным общим динамическим и эмоциональным спадом. На фоне унисонной педали оркестра и глиссандирующего баса в диапазоне октавы настойчиво звучит ритмически варьированное и мелодически оstinатное соло цимбал альт, словно одинокий голос человека, так и не нашедшего свой «остров» на просторах жизни.

В результате проведенного анализа можно сделать следующие выводы. Оркестровое воплощение художественной идеи сочинения основано на использовании диалогической музыкальной драматургии, в основе которой лежит сопоставление двух контрастных образов. Каждый из них находит воплощение в соответствующем ему музыкальном оформлении: в плане оркестровки оно выражено через дифференциацию инструментальных тембров и фактурную организацию оркестровой ткани. Кроме того, благодаря доминирующим принципам мотивной и секвентной разработки в тематизме, контрастно-динамическим, контрастно-тесситурным и тембровым сопоставлениям оркестрового изложения, вся звуковая ткань произведения создает поле высокого эмоционального напряжения, что важно для постижения главной идеи сочинения.

Представляется важным отметить использование в качестве солирующего инструмента альтовых цимбал, которые до недавнего времени в музыкальной практике трактовались как инструмент аккомпанирующей группы оркестра. В данном произведении композитору удалось раскрыть и максимально использовать художественно-выразительные возможности этого вида цимбал. Кроме того, использование в партитуре инструментов, не свойственных для рассматриваемого оркестрового состава (фортепиано, фагота, множества ударных инструментов), открыло новые колористические

и звукоизобразительные возможности, в результате которых партитура сочинения пополнилась интересными тембровыми сочетаниями.

Таким образом, можно говорить о том, что, несмотря на лаконизм музыкального изложения, все оркестровые средства, каждая деталь партитуры, используемые В.Корольчуком, всецело подчинены глубокому, эмоциональному раскрытию образного содержания произведения.

Несмотря на новый этап в развитии оркестрового стиля современной музыки для оркестров народных инструментов Беларуси, на уровне фактурной организации музыкальной ткани он не претерпел значительных изменений. Некоторая ограниченность выразительных средств такого типа инструментальных составов (недостаточность тембрового контраста) диктует применение соответствующих способов оркестровки.

Современные белорусские композиторы в своем творчестве для оркестров народных инструментов активно демонстрируют обращение к гомофонному типу фактуры, основанном на взаимодействии неравноправных голосов. Наряду с ним, в рассматриваемый период времени нашел применение гомофонно-полифонический склад, типичным признаком которого является многоплановость мелодических голосов. В целом, для народно-оркестровой музыки наиболее характерна фактурно-функциональная оркестровка, сущность которой заключается в том, что каждая фактурная функция (мелодия, фигурация, контрапункт, бас, педаль) поручена определённой группе инструментов, по принципу тембрового контраста.

На данном этапе развития народно-оркестровой музыки в большинстве случаев в организации оркестровой ткани остается доминирующим принцип гармонизованной мелодии, что находит выражение в обособлении мелодии и аккомпанемента. Разная степень тембровой дифференциации компонентов фактуры предопределяет общий характер оркестрового звучания: четкое фактурно-функциональное сопоставление оркестровых групп (вместе с тем и их тембровое сопоставление) позволяет воспринимать оркестровую ткань более рельефной и выразительной.

Таким образом, можно утверждать, что конец XX – начало XXI в. – новый этап в развитии музыки для оркестров народных инструментов Беларуси, обусловленный появлением новых композиторских индивидуальностей, творчество которых направлено на обогащение оригинального репертуара, расширение образно-эмоциональной сферы, а также на поиск новых приемов ее оркестрового воплощения. Однако, несмотря на изменения в политической, общественной и культурной области Беларуси на современном этапе, народно-оркестровая музыка за время своего

существования обрела некоторые традиции. Меняясь с течением временем, она сохранила свои самобытные черты, важнейшая среди которых – это тесная связь с национальной традиционной музыкой, на что указывает активное использование в составах оркестров традиционного народного инструментария и музыкального фольклора. Широкий жанровый диапазон, богатая и многообразная образная сфера, разнообразие приемов оркестровки позволяет сделать вывод о развитии народно-оркестрового искусства и закреплении его в статусе самостоятельной области белорусской музыкальной культуры.

Народные музыкальные инструменты, как и в первые десятилетия XX в., вновь оказались в зоне повышенного общественного внимания. А это, в свою очередь, способствовало проявлению особого творческого энтузиазма и яркому всплеску творческой активности музыкантов-народников. Инструментальная культура поднялась на новый, качественно более высокий уровень.

Среди достижений последней четверти XX в. – новые открытия в области национального инструментального музыкального фольклора и новые формы творческого переосмысления художественного народного наследия, количественный и качественный рост в области самодеятельного и профессионального исполнительства. Расцвет народно-инструментальной культуры получил подтверждение и в сочинениях для народных инструментов. Их бесспорные художественные достоинства отразили зрелость и социально-художественную значимость этой культуры.

Тема 16. Особенности формирования репертуара народно-инструментальных ансамблей и оркестров на современном этапе.

Становление, развитие и функционирование коллективных форм исполнительства нельзя рассматривать вне связи с развитием репертуара. Репертуар – слово французского происхождения, означает подбор пьес. Говоря о репертуаре, мы говорим о жизни музыкального произведения в коллективе, о творческом лице и направленности коллектива.

Как совокупность произведений, исполняемых тем или иным музыкальным коллективом, репертуар составляет основу всей его деятельности, находится в непрерывной связи с различными формами и этапами работы, будь то репетиция или концерт, начало или вершина творческого пути коллектива. Таким образом, проблема репертуара всегда была основополагающей в художественном творчестве. С репертуаром

связана не только художественная направленность искусства, но и сам стиль исполнения и функционирования коллектива.

Современный этап открывает новые, практически неограниченные возможности для творческой деятельности музыкальных коллективов. Для создания репертуара в духе нового времени, можно идти двумя путями. Во-первых, «приспосабливать» имеющийся материал и, во-вторых, создавать новые оригинальные произведения, рассчитанные на определенный круг слушателей.

Принципы формирования ансамблевого репертуара, которые выкристаллизовались в ходе развития этой формы музицирования в общеевропейской академической и развитые в русской народно-инструментальной культуре остались прежними. Художественная ценность исполняемой музыки, ее соответствие техническим и выразительным возможностям инструментов, входящих в состав ансамбля, достаточный исполнительский уровень музыкантов, соответствие потребностям слушателей – вот основные принципы, на которые во все времена ориентировались музыканты. Народные инструменты, кроме того, требуют определенной направленности при выборе репертуара и построении концертных программ. Желательно, чтобы репертуар ансамблей народных инструментов включал обработки национального музыкального фольклора, переложения произведений русской и зарубежной классики, а также оригинальные произведения, созданные специально для данного состава.

Вопрос о репертуаре тесно связан с идеологическим содержанием, идеологической направленностью деятельности художественного коллектива, с той ролью, которую он играет в духовно эстетической жизни общества.

Одним из критериев при подборе репертуара является высокое качество реализации художественного замысла, иными словами, соответствие репертуара техническим и художественным возможностям коллектива.

Само формирование репертуара не может быть спонтанным. Все должно быть рассчитано заранее – каков репертуар – таков должен быть и сам творческий коллектив. Репертуар должен подчеркивать оригинальность творческого коллектива.

Создавать свой репертуар довольно сложно, но это единственный путь к достижению нужного результата. Конечно, можно нанять профессиональных сочинителей, которые могут заняться репертуаром данного коллектива. Но, к сожалению, далеко не все коллективы имеют

такую возможность. В таком случае, подбирать репертуар приходится самому коллективу.

Репертуар – это лицо коллектива, его визитная карточка. Репертуар создается всем коллективом, где каждый исполнитель дополняют друг друга, обеспечивая тем самым выполнения единых творческих задач.

Художественная практика рождает все новые и новые разнообразные типы ансамблей, которые отличаются друг от друга не только инструментальным составом. Отличия проявляются в репертуаре и в исполнительской стилистике, а также в избирательной направленности их деятельности на конкретные социально-возрастные группы слушателей, но принципы формирования репертуара остаются неизменны.

На современном этапе развития народно-инструментальной культуры, по всей территории Беларуси существует множество коллективов разнообразных как по инструментальному составу, так и по репертуарной направленности.

Анализируя материалы полученные в рамках научного исследования народно-инструментальной ансамблевой исполнительской практики по Государственной программе «Культура Беларуси», следует отметить неугасаемую тенденцию функционирования различных ансамблей народных инструментов.

Так очень разнообразна культура ансамблевого музицирования в Гомельской области. Широкой популярностью пользуются коллективы как смешанного состава, такие например как *ансамбли народной музыки*: «Лирица» Гомельской областной филармонии, «Радуница» районного дома культуры н.п. Козенки, «Явар» Мозырского городского дворца культуры, «Гарэзлівыя музыкі» Мозырской ДМШ №3, «Падаляначка» Мозырской ДМШ №1, «Бліскавіца», «Палескі чабарок» Мозырской ДМШ №2; однородного типа: *ансамбли баянистов, аккордионистов* «Валошкі» Прудковского СДК, «Палянушка» Мозырского ДК Строителей, «Мазырскія гармонікі» Мозырского ДК Строителей, «Раздолье» Скрыгаловского СДК, «Калина» Руднянской ДМШ, *ансамбли цимбалістов* «Травы детства» Мозырской ДМШ №3, ансамбль цімбалістов Мозырской ДМШ №2; *неаполитенского типа*: ансамбль «Таўлінка» Мозырской ДМШ №1; а также необычные по составу коллективы, такие как: ансамбль «ALBA RUTHENIA» Мозыркёй ДМШ №2 где на ряду с народными инструментами в коллективе используются виола-баритон. кельтская арфа, барочная гитара.

В Брестской области широко представлены коллективы различные по инструментальному составу, такие как ансамбли: «Народныя музыкі» ГДК. г.Ляховичи, ансамбли «Бон-Тон», «Званочак» Мирновской десткой школы

искусств – смешанного типа; ансамбль народных инструментов Гвозницкого СДК, Малоритского района, «Лирники» – однородного состава.

А самой многокрасочной палитрой различных коллективов как по инструментальному составу, репертуарной направленности, так и по уровню профессиональной подготовки, представлена Минская область и непосредственно город Минск.

Смешанный состав: ансамбль учителей Вишневской ДМШ «Спадчына», народный ансамбль народной песни «Сваякі» Воложинского районного Центра культуры, заслуженный любительский коллектив «Гасцінец», «Крона» Раковского центра фольклора, ансамбль народной музыки Вязьинского Центра культуры и свободного времени, ансамбль народной музыки и песни «Траецкія музыкі», «Каралі». «Славяне» Барисовского района, ансамбль «Спадчына» г.Держинск, «Шчодрыца», «Экспромт» Фанипальского городского дома культуры, «Капыльскія дудары» Копыльской ДШИ, народный ансамбль «Рагнеда» Заславского ГДК, ансамбль педагогов «Консонанс» Мачулищанской ДШИ, ансамбль народной музыки «Пацешкі» Молодеченской ДМШ, ансамбль народной музыки и песни «Бацькаўшчына» г. Клецк, заслуженный любительский коллектив песни и танца «Спадчына» Дворца культуры г. Молодечно, «Зараніца» Несвижской ДШИ, «Нясвіжскія лыжгары» г. Несвиж, ансамбль народной музыки преподавателей Селищанской ДМШ, «Слуцкія паясы», «Ад шчырага сэрца» Смолевичской ДШИ, ансамбль народной музыки «Маладзік» г. Солигорск, «Кругліца» Сталбцовская школа искусств, «Славяночка» Новокосовская школа искусств, «Церніца» Минского Дворца культуры и спорта железнодорожников, народны фольклорный ансамбль «Ячаўскія вячоркі», ансамбль «Скірмантаўскія сваякі» Скирмантовского сельского Дома культуры.

Однородный состав: народный фольклорный ансамбль «Лауничанка», «Бараўлянскі гармонік» п. Лесной, ансамбль гармонистов «Аношкаўскія музыкі» д. Аношки, «Вдохновение» г.Солигорск, цимбальный ансамбль «Ведрица» национального центра художественного творчества детей и молодежи г. Минск.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ «ЛИРИЦА»

Лауреат республиканских, всероссийских и международных конкурсов инструментальный ансамбль «Лирица» создан в 2000 г. выпускником Санкт-Петербургской консерватории (класс заслуженного артиста РФ, профессора А.Дмитриева), магистром искусств, лауреатом международных конкурсов, баянистом Трофимом Антиповым. В составе ансамбля лауреаты престижных национальных и международных конкурсов исполнителей на сольных

инструментах Елена Сочнева (цимбалы) – выпускница Белорусской академии музыки и Андрей Сочнев (балалайка-контрабас) – выпускник Белорусской академии искусств.

Благодаря высокому исполнительскому уровню и мобильности ансамбль «Лирица» имеет уникальную возможность исполнять музыку различных направлений. В репертуаре – классические и современные произведения, а также обработки народных мелодий, в том числе сделанные самими участниками коллектива. Отличительной чертой ансамбля является ориентир на творческое обновление привычного репертуара «народников», расширение его тембровыми сочетаниями и исполнительскими приемами.

Представляя белорусское академическое музыкальное искусство, ансамбль много и успешно гастролирует по городам Беларуси и за рубежом, выступая в лучших залах России, Польши, Германии, Австрии, Китая и Японии.

Рассмотрев вышеперечисленные коллективы, а непосредственно их репертуар, хочется отметить, что главенствующим принципом построения концертного репертуара является создание оригинальных обработок как белорусской, так и мировой музыки для определенных составов. Благодаря творческим поискам руководителей коллективов, в создании нового, оригинального, яркого репертуара, ансамбли сотрудничают с многими композиторами, руководителями других коллективов посредством чего репертуар обогащается новыми обработками как регионального, так и общеевропейского фольклора. Творческая деятельность коллективов подтверждает свою высокопрофессиональную уникальность не только на городских или региональных мероприятиях, но и на международных и республиканских фестивалях и конкурсах народной музыки.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1. Список музыкальных сочинений, обязательных для прослушивания

Василий Андреев и его Великокорусский оркестр (дир. В. Андреев) записи 1899 и 1911 гг.

1. В. Андреев Вариации на тему р.н.п. «Светит месяц» 3.13
2. В. Андреев Вальс «Фавн» 3.59
3. В. Андреев Полонез №1 3.03
4. Как во городе, царевна / р.н.п. обр. Н. Фомина 2.22

Государственный академический русский народный оркестр им. Н.П. Осипова (дир. В. Гнутов)

1. В. Андреев Вальс «Фавн» 4.40
2. Н. Будашкин Сказ о Байкале 7.07
3. П. Куликов Фантазия на тему рус. нар. песни. «Липа вековая» 5.03

Русский камерный оркестр «Боян» (худ. Рук. Анатолий Полетаев) 1973 г.

1. А. Глазунов Русская фантазия 4.51

Государственный академический народный оркестр им. Н.П. Осипова (дир. В. Дубровский)

1. А. Холминов Приветственная увертюра 4.00
2. Н. Будашкин На ярмарке 4.20
3. М. Кусс На гулянии («Как у нашей Кати») 2.18
4. Л. Балай Праздничные игры из «Русской симфонии» (3 ч.) 3.21

Государственный академический русский народный оркестр им. Н.П. Осипова (дир. В. Дубровский)

1. Н. Будашкин Праздничная увертюра 5.30
2. М. Кусс Лирические припевки 3.10
3. М. Кусс Подгорная 1.55
4. Е. Глебов Танец из «Полесской сюиты» 2.09

Академический оркестр русских народных инструментов Всесоюзного радио и Центрального телевидения (Н.Некрасов)

1. Г.Фрид Жестокий романс (№1), Вальс (№2). 6.12
2. В.Кикта Смоленские кадрили: концерт для оркестра народных инструментов 3.24

Русский народный оркестр «Боян» (худ. рук. А.Полетаев)

В.Бояшов Три части из сюиты «Конёк-горбунок»

1. Иван-дурак (1 часть) 1.20
2. Краса-царевна (3 часть) 4.04
3. Пир на весь мир (6 часть) 1.43

«Боян», государственный академический концертный оркестр (дир. В.Красноярцев, бал-ка – Ю.Кононов)

1. Н.Будашкин Концертные вариации на тему р.н.п. «Вот мчится тройка почтовая» 6.22
2. Р.Г.Бойко Звоны (на взятие крепости Азов) 1.25

Государственный народный оркестр БССР им. И.И.Жиновича

1. Я.Глебаў Святочная паэма 6.09
2. А.Мдзівані Народныя гулянні 3.43
3. В.Іваноў канцэрт-паэма 7.23
4. Н.Чуркін Беларускія карцінкі 3.36
5. А.Мдзівані Сімфонія №5 “Памяць зямлі”: часть 1. 2.06
6. В.Помазаў Батлейка 11.44

Нацыянальны акадэмічны народны аркестр РБ

1. А.Друкт Гарэзлівыя прыпеўкі 3.23
2. У.Ткач Рапсодыя на тэму “Вочы чорныя” 6.52

Государственный академический народный оркестр

1. В.Помозов Деревенские музыканты 2.52
2. Ю.Семеняко Сюита-шутка «Родные песни» для хора, солиста и народного оркестра

- 1) По заречью трава 3.16
- 2) Через реченьку 2.30
- 3) Ой, кликнула сыроежка 5.37
- 4) Не в поле ли калина росла 2.47
3. Е.Глебов Фантазия на белорусские темы 6.43
4. В.Войтик Увертюра для народного оркестра 3.54
5. Г.Сурус Юбилейная увертюра 5.17

Юбилей Бел. Гос. Филармонии (70 лет)

1. В.Кузнецов Палессе 6.48

Государственный народный оркестр им. И.Жиновича

1. Д.Смольский Концерт №2 для цимбал с оркестром в 2 частях: ч. 1. (Е.Гладков) 6.09

Государственный оркестр народный инструментов В.Мнацаканов(1), И.Жинович (2)

1. О.Янченко Концерт для цимбал и оркестра нар. INSTR. Соч. 1965 г. (1. Allegro, 2. Andante, 3 Allegro non troppo) INSTR. В.Барсова 13.05

2. К.Тесаков Минская сюита для оркестра народных инструментов соч. 1968 (инстр. Э.Лембича)

- 1) Огонь вечной славы 3.04
- 2) Студэнтская вечарынка 2.54
- 3) Ля дома паэта 5.27
- 4) Гімн гораду Мінску 2.27

3. Н.Аладов Увертюра 6.38

4. Каминский Концерт для цимбал и оркестра народных инструментов
Финал Allegro vivace 4.06

3.2. ПРИМЕРНЫЙ РЕПЕРТУАРНЫЙ СПИСОК

Оригинальные произведения

(Из репертуара Государственного народного оркестра БССР им.
И.Жиновича)

Абелиович Л. Вечерняя I

Две лирические песни (1964)

Аладов Н. Вариация и фантазии (1969)

Калач (1958)

Ноктюрн (1962)

Полька-хоровод «Подначка» (1950)

Рондо (1931)

Увертюра (1949)

Увертюра «Заря взошла» (1952)

Богатырев А. Сюита для оркестра в 5-ти частях (1963)

1. Лирические интермеццо

2. На озере

3. В полях

4. В лесу

5. Вечерника в колхозе

Бутвиловский Р. Две концертные пьесы (1971)

Колыбельная

Марш

Увертюра

Вагнер Г. Концертино для фортепиано с
оркестром (1952)

Войтик В. Поэма

Пьеса «Тихая мечта» (1975) В сб.:

Белорусские узоры. -Мн., 1976

Увертюра «Слава урожаю» (1970)

Глебов Е. Детская сюита (1954)

Концертино для цимбал с оркестром (1954)

Праздничная увертюра (1958)

Фантазия на две белорусские темы (1953)

Юбилейная увертюра

Дегтярик Е. Скерцо-вальс (1969)

Сюита для оркестра (1968)

1. Солдатская песня

2. Песня о Нёмане

3. Народный праздник
Три фантастических танца (1965)
Увертюра(1964)
- Друкт А.** Музыкальная картина «Колокола»
- Жинович И.** Белорусские танцы
Белорусская мелодия
Купалинка
Лявониha
Микита
Перепелочка . В сб.; Белорусские
узоры.-Мн.,1976
Протяжная и хороводная
- Зарицкий Э.** Сюита на темы белорусских народных песен (1976)
- Золотарев В.** Музыкальная табакерка
- Иванов В.** Концерт-поэма для оркестра
Настроение
Напев дубрав
Фреска-картина «Земля отцов»
- Каминский Д.** Сюита «Белорусские народные
сказки» (1956)
Сюита на темы белорусских народных танцев (1958)
Белорусская поэма (1946)
Увертюра-фантазия (1959)
«Праздничная увертюра» (1961)
Рапсодия (1958)
Четыре увертюры (1949, 1952, 1961, 1970)
Две русские народные песни (1946)
Фантазия на темы песен В.Оловникова (1968)
Вальс и плясовая (1969)
Белорусская думка (1973)
Фантазия на белорусские народные
темы для скрипки с оркестром (1958).
Концерт для цимбал с оркестром (1947)
- Клеванец А.** Концерт для цимбал с оркестром
- Козинец М.** Песни революции
Родной напев
- Кондрусевич В.** Вариации на белорусский мотив
- Кортес С.** Белорусская фантазия (1973)
Сюита «Характеры» (1976)

- Увертюра на белорусские темы (1972)
Фантастический марш
- Косолапов Я.** Белорусская увертюра (1969)
- Кузнецов И.** Танцевальная картина «Слущкие
пояса» (1959)
- Увертюра «Праздничная Белоруссия»(1961)
- Белорусский напев (1974) пьеса для дудки с оркестром
- Малых В.** Наигрыши для оркестра на тему белорусской народной
песни «Кума мая, кумочка»
- Мдивани А.** Бубенцы
- Бульба. Музыкальная зарисовка на тему белорусского народного
танца (1975)
- Концертино для оркестра «Народные игры» (1973)
- Крыжачок. Музыкальная картина
- Музыкальная картина «Юрочка»
- Музыкальная картина «На Купалье»
- Пьеса для оркестра «Пастушок»
- Частушка (1976)
- Прелюдия (1975)
- Сюита (1974)
- Оловников В.** Сюита «На Полесье» (1953)
- I. Ночь на Полесье. - В сб.:Белорусские узоры. Мн., 1980
- II. Утро на Полесье
- III. День на Полесье
- IV. Вечер на Полесье
- Музыкальная картинка на тему белорусской народной песни «Зорка Венера»
(1958)
- Подковыров П.** Белорусская рапсодия (1948)
- Колхозная сюита №1 в 4-х частях (“У полі раніцой”, “Песня
трактарыстаў”, “У клубе”, “На вяселлі”, 1948)
- Обработкі беларускіх народных песен і танцаў (около 15,
1946-1952)
- Полонский С.** «Ярмарка» музыкальная картинка из прошлого
Белоруссии.
- Помозов В.** Сюита-шутка «Деревенские музыканты»
- Поплавский К.** Полесская рапсодия
- Ронькин И.** Молодежная рапсодия
- Симфоньетта (1962)
- Концерт для двух цимбал с народным оркестром (1960)

- Свердель Л.** Белорусская рапсодия
Сюита «Деревенские эскизы»
- Семеняко Ю.** Увертюра «Праздник молодежи» (1961)
Музыка к поэме А.Кулешова «Прыгоды цымбал» (1971).
- Смольский Д.** Белорусская увертюра (1964)
Увертюра «Праздничный день» (1971)
Увертюра № 3 (1974)
Элегия и танец
- Концерты для цимбал с оркестром № I (1961) и № 2
- Сурус Г.** Концертная фантазия «Белорусские узоры» (1975)
Рондо
Юбилейная увертюра
- Тесаков К.** Белорусская симфоньетта
Драма-сюита в 4-х частях (1971)
1. Пролог
 2. Адажио
 3. Скерцо
 4. Эпилог
- Минская сюита в 4-х частях (1968)
1. Вечный огонь
 2. Студенческая вечеринка
 3. У дома поэта
 4. Гимн городу Минску
- Увертюра-фантазия «Белорусские вечерки» (1975)
Концерт для цимбал с оркестром
«Лирический экспромт»
- Тикоцкий Е.** Сюита для оркестра в 3-х частях (1950)
Сюита на темы белорусских колхозных песен в 5-ти частях (1952)
Вариации на белорусскую народную тему «Ах ты, дуб'я, ты, бяроза»(1960)
- Тырманд Э.** Фантазия «Польские напевы» (1953)
- Чередниченко В.** Молодежное скерцо
Сюита (1964)
Концерт для баяна с оркестром (1967)
- Чуркин Н.** Симфоньетта «Белорусские картинки»
Увертюра «Памяти Янки Купалы» (1952)
Три сюиты (1945, 1951, 1955)
Сюита «Мары аб Палессі» (1953)
Вальс «Перепёлочка» (1950).

Полька «Партизанка» (1950).

Чухман И. Белорусская плясовая

Шлег Л. Юмореска (1975). - В сб.: Белорусские узоры. Мн., 1976

Шнейдерман М. Две пьесы на темы украинских
народных песен (1939)

Концертная полька (1970)

Янченко 0. Концерт для цимбал с оркестром

Для оркестра русских народных инструментов.

Д.Р.Каминский Две сюиты (на темы русских народных песен воронежской области, 1940; на темы песен великой Отечественной войны, 1943). Две фантазии (на украинские народные темы, 1942; на темы русских народных песен, 1943)

Д.А.Лукас Белорусская сюита в 3-х частях (протяжная, Хороводная, танцевальная, 1950). Картинка (1948)

М.А.Русин Сюита для малого состава (1948). Сюита в 4-х частях (1952). Увертюра (1948). Концерт для балалайки с оркестром (1949)

Л.К.Шлег увертюра для баянного оркестра (1974)

Оригинальные произведения для ансамблей

Л.М.Абелиович Для секстета домр: Увертюра (1952)

Аладов Н. Пьесы для скрипки и трёх цимбал, баяна и трёх цимбал, кларнета скрипки и баяна.

Г.М.Вагнер Для секстета домр: Фантазия на темы польских народных песен

И.Жинович для ансамбля цимбал и двух арф: Белорусская мелодия. Для квартета цимбал: Белорусская сюита. Белорусская песня и танец.

Л.К.Захлевный Для двух цимбал: Вариации (1969)

Д.Р.Каминский Для секстета домр: Две сюиты (1953, 1954). Фантазия (1955). Интермеццо (1971).

Д.А.Лукас для секстета домр: Экспромт «Белорусская картинка» (1942).

Г.К.Пукст Танцевальная сюита для квартета цимбал.
Три сюиты для секстета домр.

Н.Ф.Соколовский Фантазия на темы белорусских народных песен и танцев для двух цимбал. Обработки белорусских народных песен для секстета домр.

Сурус Г.Ф. для двух баянов Танцевальная сюита «На балу у текстильщиков» (1966)

Е.К.Тикоцкий Для секстета домр: «Рекрутская» (1937). Фантазия на тему белорусского народного танца «Крыжачок» (1949)

Н.Н.Чуркин Три сюиты для секстета домр (1945, 1950, 1952). «Голубец» (1949). Рапсодия (1952).

Л.К.Шлег Для октета домр: «Белорусские мотивы (1973)

3.3. Тематика семинарских занятий и перечень вопросов

1 ТЕМА. ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ 1950–1960-Х ГГ.

1) Оркестро русских народных инструментов в творчестве Н. Речменского и А. Холминова.

2) Произведения С.Туликова Г. Фрида и В. Шебалина для оркестра русских народных инструментов.

3) Новаторство концертов для баяна с оркестром в творчестве Н. Чайкина.

4) Оригинальность музыкального языка в творчестве Ю. Шишакова

2 ТЕМА. ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ЦИМБАЛЬНОГО ОРКЕСТРА В 1970-1980-Е ГГ. ПЕРЕЛОЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ КЛАССИКИ И СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ.

1) Основные тенденции использования фольклора в музыке для оркестра белорусских народных инструментов

2) Традиции «троистой музыки» в творчестве О.Залетнева, В.Кондрусевича, В.Полуэктова, И.Ходоско, К.Тесакова.

3) Сонорно-конструктивистские тенденции в творчестве А.Гурова, А.Друкта, Г.Суруса, Л.Гутина.

4) Традиционное использование фольклора в творчестве Е.Глебова и Д.Смольского».

5) «Неофольклорные» тенденции в творчестве В.Помозова и А.Мдивани.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1. Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов

1. ТВОРЧЕСТВО Н.П. БУДАШКИНА ДЛЯ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

ЛИТЕРАТУРА:

- 1) Будашкин, Н. Избранные произведения для оркестра русских народных инструментов. Часть 1. Вступительная статья. – М. : Музыка, 1970. – С. 4–6.
- 2) Имханицкий, М. История исполнительства на русских народных инструментах. – М. : Музыка, 2002.

2. ТВОРЧЕСТВО Ю.Н. ШИШАКОВА ДЛЯ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.

ЛИТЕРАТУРА:

- 1) Имханицкий, М. Творчество Юрия Шишакова. – М. : Сов.композитор, 1976.

3. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И.И. ЖИНОВИЧА, ЕГО ВКЛАД В РАЗВИТИЕ БЕЛОРУССКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА:

- 1) Насценка, З. Юсіф Жыновіч: старонкі жыцця. – Мн. : Беларусь, 1969.

4. РЕПЕРТУАР БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ОРКЕСТРА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ им. И.И. ЖИНОВИЧА В 60-80 гг.

ЛИТЕРАТУРА:

- 1) Якіменка, Т. Творы для Дзяржаўнага аркестра імя І.Жыновіча 60–80 гг. і «Батлейка» В.Помазава. – Мн. : Выш.школа, 1992. – С. 9–19.

4.2. Тесты по курсу «Оркестровая и ансамблевая литература»

1. Композитор, разработавший номенклатуру партитуры русского народного оркестра.
Ответы: а) Андреев, б) Фомин, в) Будашкин, г) Холминов, д) Городовская.
2. Автор первого концерта для балалайки с симфоническим оркестром.
Ответы: а) Пащенко, б) Глазунов, в) Василенко, г) Ипполитов-Иванов, д) Чайкин.
3. Автор первого концерта для баяна с симфоническим оркестром.
Ответы: а) Ремченский, б) Чайкин, в) Дикусаров, г) Рубцов, д) Репников.
4. Композитор, написавший сюиту по рассказам В.Г.Короленко.
Ответы: а) Ниман, б) Дербенко, в) Тимошенко, г) Зарицкий, д) Фрид.
5. Какой композитор впервые использовал баяны в русском народном оркестре?
Ответы: а) Андреев, б) Глиер, в) Пащенко, г) Крюковский, д) Куликов.
6. Белорусский композитор, написавший «Минскую сюиту».
Ответы: а) Тесаков, б) Сурус, в) Помозов, г) Богатырёв, д) Тикоцкий.
7. Автор сюиты «Батлейка».
Ответы: а) Жинович, б) Захар, в) Мдивани, г) Помозов, д) Ермоченков.
8. Самая распространённая музыкальная форма в творчестве белорусских композиторов в 1928-1948 гг.
Ответы: а) Сюита, б) Увертюра, в) Обработка, г) Симфония, д) Концерт.
9. Белорусский композитор, создавший композиторскую школу.
Ответы: а) Золотарёв, б) Богатырёв, в) Курьян, г) Жинович, д) Захар.
10. Автор сюиты «На Полесье».
Ответы: а) Кузнецов, б) Каминский, в) Туренков, г) Оловников, д) Иванов.
11. Автор, написавший 5 концертов для домры с оркестром.
Ответы: а) Будашкин, б) Барчунов, в) Кравченко, г) Баянов, д) Матвеев.
12. Какая русская народная песня использована в «Плясовой» Будашкина?
Ответы: а) Неделька, б) Картошка, в) Во саду ли, в огороде, г) Шумел камыш, д) Полно, Ваня.
13. Великий русский композитор, написавший для Великорусского оркестра «Русскую фантазию».
Ответы: а) Чайковский, б) Верстовский, в) Глазунов, г) Рубинштейн, д) Лядов.
14. Какие композиторы писали для русского народного оркестра «Русские фантазии»?
Ответы: а) Тимошенко, б) Будашкин, в) Глазунов, г) Кравченко, д) Коняев.
15. Автор сюиты «Красный Петроград».

ответы: а) Пашенко, б) Фомин, в) Андреев, г) Осипов, д) Кравченко.

16. Произведения для оркестра русских народных инструментов «Русские кружева» Кравченко, «Сказы» Бажова, «Русские миниатюры» Матвеева, «Ивановские ситцы» Зарецкого написаны в форме...

Ответы: а) Рондо, б) Сонатного аллегро, в) Простой трёхчастной, г) Сложной трёхчастной, д) Сюиты.

17. Композитор, написавший концерт для ударных и оркестра русских народных инструментов.

Ответы: а) Мосолов, б) Попонов, в) Шишаков, г) Баклай, д) Пикуль.

18. В концерте для ударных и оркестра русских народных инструментов использованы...

Ответы: а) Частушки, б) Подлюдные песни, в) Хороводные, г) Плясовые, д) Величальные и колыбельные.

19. В сюите Баянова «Северные пейзажи» использован инструмент симфонического оркестра, не используемый до этого в русском народном оркестре. Какой это инструмент?

Ответы: а) Саксофон-альт, б) Тромбон басовый, в) Вагнеровская туба, г) Кларнет-пикколо, д) Английский рожок.

20. Композитор, написавший «Кірмашовыя забавы» и «Дорогу на кірмаш».

Ответы: а) Глебов, б) Сурус, в) Аладов, г) Войтик, д) Литвин.

21. Композитор, написавший 3 концерта для цимбал с оркестром.

Ответы: а) Каминский, б) Тикоцкий, в) Зарицкий, г) Смольский, д) Вагнер.

22. Автор «Полесской сюиты».

Ответы: а) Глебов, б) Помозов, в) Мдивани, г) Подковыров, д) Семеняко.

23. Какой композитор написал «Русскую сюиту», сюиты «Сельские просторы», «Русские миниатюры», «Родина», «Русская свадьба»?

Ответы: а) Матвеев, б) Балай, в) Шишаков, г) Городовская, д) Пейко.

24. Какой композитор написал более 1000 произведений для оркестра русских народных инструментов?

Ответы: а) Андреев, б) Фомин, в) Будашкин, г) Баянов, д) Дербенко.

25. Автор фантазии для скрипки и оркестра белорусских народных инструментов.

Ответы: а) Огинский, б) Каминский, в) Зарицкий, г) Тикоцкий, д) Смольский.

26. В творчестве какого композитора произведения для оркестра белорусских народных инструментов занимает главное место?

Ответы: а) Глебова, б) Богатырёва, в) Тикоцкого, г) Ермоченкова, д) Аладова.

27. Автор сюиты «Из прошлого Несвижа».

Ответы: а) Подковыров, б) Курьян, в) Иванов, г) Кузнецов, д) Ермоченков.

28. Автор сюиты по мотивам сказки Ершова.

Ответы: а) Фомин, б) Речменский, в) Бояшов, г) Дербенко, д) Тимошенко.

29. Какая опера была написана для оркестра русских народных инструментов?

Ответы: а) «Алёнушка» Пикуля, б) «Сказка о мёртвой царевне и семи Богатырях» Фомина, в) «Добрыня Никитич» Гречанинова, г) «Ермак» Осетровой-Яковлевой, д) «Морозко» Будашкина.

30. Автор сюит «Псковские зарисовки» и «По Пушкинским местам».

Ответы: а) Шахматов, б) Троцюк, в) Дигель, г) Ниман, д) Фрид.

4.3 ВОПРОСЫ К ЗАЧЁТУ (ЭКЗАМЕНУ)

1. Произведения В.Андреева для русского народного оркестра.
2. Произведения белорусских композиторов, написанные для белорусского народного оркестра в довоенный период (1925-1941гг)
3. Произведения Н.Фомина для русского народного оркестра.
4. Произведения белорусских композиторов, написанные для белорусского народного оркестра в период 1945-1965 гг.
5. Произведения Н.Будашкина для русского народного оркестра.
6. Произведения белорусских композиторов, написанные для белорусского народного оркестра после 1965 года.
7. Жанровая эволюция белорусской народно-оркестровой музыки.
8. Произведения В.Боянова для оркестра русских народных инструментов.
9. Произведения Ю.Шишакова для оркестра русских народных инструментов.
10. Произведения белорусских композиторов, написанные для белорусского народного оркестра после 1985 года.
11. Творчество П. Куликова, В.Городовской для оркестра русских народных инструментов.
12. Концертные произведения для балалайки, домры с оркестром русских народных инструментов.
13. Произведения М.Матвеева, Ю.Зарицкого для оркестра русских народных инструментов.
14. Произведения И.Жиновича, Д.Захара, А.Туренкова для оркестра белорусских народных инструментов.
15. Произведения современных белорусских композиторов (В.Курьян, В.Кузнецов, В.Иванов, Г.Ермоченков и др.) для оркестра белорусских народных инструментов.
16. Произведения Г.Фрида и А.Цыганкова для оркестра русских народных инструментов.
17. Произведения А.Мдивани, В.Помозова, К.Тесакова, Г.Суруса для оркестра белорусских народных инструментов.
18. Произведения Е.Дербенко для оркестра русских народных инструментов.

4.4 Перечень рекомендуемых средств диагностики компетенций студента

устный опрос во время занятий;
тестовый задания;
задания для самостоятельной работы;
контроль самостоятельной работы;
викторина;
зачёт.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направления специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Среди учебных дисциплин, направленных на подготовку руководителей коллективов, «Оркестровая и ансамблевая литература» занимает значительное место в подготовке по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направления специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная. Предмет данного курса – основные репертуарные тенденции развития народно-инструментальной музыки. Музыкальный материал рассматривается в различных аспектах: роль творческого наследия композитора в музыке для оркестров русских народных инструментов и белорусских народных инструментов, тенденции формирования ансамблевого репертуара, значение произведения и его место в истории жанра, анализ произведения, особенности оркестрового и ансамблевого письма. Поэтому учебная дисциплина «Оркестровая и ансамблевая литература», входящая в модуль «История и теория оркестрового дирижерского искусства», играет значительную роль в формировании профессиональных качеств будущих руководителей оркестровых и ансамблевых коллективов народных инструментов.

«Оркестровая и ансамблевая литература» тесным образом взаимосвязана и опирается на приобретенные знания, умения, навыки по таким учебным дисциплинам как «Оркестровый класс», «Анализ музыкальных форм», «Дирижирование», «Инструментоведение и инструментовка», «Чтение и анализ оркестровых партитур», «Народно-инструментальная культура Беларуси», «Инструментальный ансамбль».

Занятия по курсу «Оркестровая и ансамблевая литература» – групповые. Лекции преподавателя сопровождаются обязательной музыкальной иллюстрацией.

Целью изучения дисциплины «Оркестровая и ансамблевая литература» является формирование целостного представления о репертуарных

традициях и основной литературе для оркестров и ансамблей народных инструментов.

В ходе изучения курса «Оркестровая литература» студенты привлекаются к исследовательской работе и развивают аналитические способности.

К основным задачам курса относятся

- ознакомление с основными этапами развития оркестровой и ансамблевой литературы;
- изучение лучших образцов народной инструментальной музыки, произведений русских и советских композиторов для оркестров и ансамблей народных инструментов;
- приобретение студентами необходимых знаний оркестровой литературы различных жанров;
- воспитание у студентов навыков анализа оркестровых и ансамблевых произведений.

В результате обучения студент должен

знать:

- основные этапы развития оркестровой и ансамблевой литературы;
- лучшие образцы народной инструментальной музыки, произведения русских и советских композиторов для оркестров и ансамблей народных инструментов;
- знание оркестровой литературы различных жанров;
- овладение умением анализировать оркестровые и ансамблевые произведения.

уметь:

- свободно ориентироваться в фактологическом, теоретическом и музыкальном материале;
- использовать его при характеристике процессов и явлений, происходящих на современном этапе в области формирования репертуара оркестров и ансамблей.

Учебным планом предусмотрены в качестве форм итогового контроля экзамен в 8 семестре на очной форме обучения и экзамен в 8 семестре у студентов заочной формы обучения.

СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

ВВЕДЕНИЕ

Содержание и основные требования дисциплины «Оркестровая и ансамблевая литература». Цель и задачи дисциплины. Связь дисциплины «Оркестровая и ансамблевая литература» среди других общепрофессиональных и специальных дисциплин. Межпредметная связь с другими дисциплинами.

Теоретическая мысль в области формирования оркестрового и ансамблевого репертуара (В.Андреев, И.Благовещенский, М.Имханицкий, А.Польшина и др.). Уточнение понятий.

РАЗДЕЛ 1. РАЗВИТИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В РОССИИ

Тема 1. Инструментальная музыка на Руси.

История развития русских народных инструментов в XI – XVII вв. Музыкальные инструменты и музыка Древней Руси. Скоморохи на Руси. Государева Потешная палата и ее роль в развитии инструментальной народной музыки. Гонения на скоморохов.

Исследования А. Фаминцина, Н.Привалова, К.Верткова, А.Мирека о русских народных инструментах. Роговой оркестр. Ансамбли владимирских рожечников. Оркестр хроматических гармоник Н.Белобородова. Хор гдовских гусяров О.Смоленского. Репертуар ансамблей и оркестров. Перспективы и проблемы развития русских народных инструментов.

Тема 2. Деятельность В.Андреева и его сподвижников в области русской инструментальной музыки.

Работа В.Андреева над усовершенствованием народных инструментов. Возникновение и первое выступление ансамбля балалаек. Создание Великорусского оркестра. Гастроли за рубежом. Просветительская деятельность В.Андреева.

Н.Фомин (1864–1943). Усовершенствование инструментов, упорядочение партитуры для оркестра русских народных инструментов.

Вклад Н.Привалова (1868–1928) как исследователя русских народных музыкальных инструментов.

В.Насонов (1861–1918) – автор самоучителей и руководств для народных инструментов. Первые репертуарные сборники пьес для оркестра народных инструментов. Исполнительство на народных инструментах за рубежом.

Ф.Ниман (1860–1936) – дирижер, композитор, автор переложений для оркестра народных инструментов.

Тема 3. Создание репертуара для Великоорусского оркестра.

Репертуар ансамбля балалаек. В.Андреев – автор произведений для народных инструментов. Характеристика творчества В.Андреева. Произведения В.Андреева: «Фавн», «Полонез №1 и № 2», «Ноктюрн», «Грезы», «Метеор», и другие. Дополнительные инструменты в оркестре – гусли, свирели, брелка.

Обработки русских народных песен «Как под яблонькой», «Светит месяц» и другие.

Обработки Н.Фомина – золотой фонд репертуара для оркестра народных инструментов. Черты творческого стиля Н.Фомина. Н.Фомин об оркестровке для народных инструментов. Характерные особенности использования инструментов в обработках Н.Фомина. Сочетание в них особенностей народно-вокального и инструментального музицирования. Анализ произведений для оркестра русских народных инструментов («Не одна – то во поле дороженька», «Пивна ягода», «Уж по садику, садику», «Вспомни, вспомни» и другие. Музыкальная картинка «Березонька»).

Произведения Н.Привалова для оркестра народных инструментов.

Обработки русских народных песен Ф.Нимана («Солнце скрылось за горою», «Уж ты, сад», «Ах ты, Утушка луговая» и другие).

Основные направления формирования репертуара.

Тема 4. Русская и зарубежная классика в репертуаре оркестра русских народных инструментов.

А.Глазунов как автор первого значительного произведения для оркестра народных инструментов – «Русской фантазии». Оркестровка и характерные особенности «Русской фантазии». Симфонизм подхода композитора к народно-оркестровому письму, индивидуализированность групп и партий оркестра.

Переложения произведений композиторов – классиков для оркестра русских народных инструментов.

Произведения П.И.Чайковского («Времена года»), А.К.Лядова («Кикимора», «Волшебное озеро»), А.Аренского («Фантазия на темы И.Рябинина»), М.Мусоргского (Вступление к опере «Хованщина» – «Рассвет на Москве-реке») в переложении для оркестра народных инструментов.

Особенности переложения произведений для оркестра народных инструментов.

Произведения Э.Грига, И.Брамса, А.Дворжака в переложении для оркестра русских народных инструментов.

Русская и зарубежная классика в репертуаре самодеятельных оркестров народных инструментов.

РАЗДЕЛ 2. РАЗВИТИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ПОСЛЕ 1917 ГОДА. ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.

Тема 5. Инструментальная музыка в 20-х годах. Произведения советских композиторов для народных инструментов 30-х годов.

Произведения для народных инструментов 20-х годов.

Издания для оркестров народных инструментов: «Гусляр», «Великорусский оркестр в рабочем клубе», сборники инструменталок А.Чагадаева.

Творчество С.Василенко, его произведения для народных инструментов. «10 русских народных песен». Концерт для балалайки с оркестром; история создания, характерные особенности, раскрытие выразительных возможностей балалайки. «Итальянская симфония» - наиболее значительное произведение для народного оркестра, возникшее благодаря сходству звучания русских щипковых инструментов с итальянскими мандолинами.

А. Пащенко. Музыкальные сцены «Улица веселая»: преломление традиций раннего творчества И.Стравинского, раскрытие возможностей инструментального состава.

Фантазия «На посиделках» М.Ипполитова – Иванова.

Обработки для оркестра русских народных инструментов С.Крюковского («Что пониже было города Саратова», «Вдоль по Питерской», «Полянка», «Хороводная»); полифоничность их фактуры.

Первый концерт для баяна Ф.Рубцова.

Обработки для балалайки Б.Трояновского и Н.Осипова.

Обработки русских народных песен Б.Трояновского – важный вклад в развитие исполнительства на балалайке («Заиграй, моя волынка», «Цвети, цвети цветики», «У ворот, ворот», «Полноте, ребята» и другие).

Развитие репертуара для балалайки Н.Осиповым. Переложения и обработки Н.Осипова для балалайки.

Тема 6. Исполнительское мастерство. Репертуар оркестров русских народных инструментов. Музыка для народных инструментов в 1940-е годы.

Появление новых оркестровых коллективов и их активная творческая жизнь в 20-е годы. Деятельность оркестра под управлением П.Алексеева. Оркестры под управлением Ф.Нимана, В.Кацана. Домровые ансамбли и оркестры Г.Любимова и А.Семенова. Выдающиеся исполнители на балалайке Б.Трояновский и Н.Осипов.

Развитие сольного исполнительства на народных инструментах в 30-е годы. Конкурсы, олимпиады исполнителей на народных инструментах. И.Паницкий, П.Гвоздев, П.Нечепоренко.

Оркестровые коллективы в 30-е годы.

Первый в СССР государственный симфонический оркестр гармонистов под управлением Л.Бановича, инструментарий, репертуар, просветительская деятельность. Оркестры гармоник под управлением М.Хегстрема, А.Клейнарда.

Репертуар оркестра Радиокомитета под управлением П. Алексеева. Деятельность оркестра под управлением П.Алексеева. Оркестр под управлением В.Кацана и Н.Селицкого. Издание «Школы коллективной игры», сборников и самоучителей для народных инструментов.

Музыкальные коллективы в годы Великой Отечественной войны.

Концерты оркестра Ленинградского радио им. В.Андреева в блокадном Ленинграде. Реорганизация Н.Осиповым Государственного народного оркестра в годы Великой Отечественной войны. Развитие оркестровых коллективов в послевоенные годы.

Творчество Н.Будашкина. Первый концерт для домры, «Русская увертюра», «На ярмарке», «Концертные вариации для балалайки с оркестром», «Сказ о Байкале», «Русская фантазия». Характеристика творчества Н.Будашкина.

Обработки В. Дителя для оркестра («Коробейники»).

Произведения П. Куликова: «Липа вековая», «Концертные вариации», «Волжская кадрили», «Сельская полька» и другие.

Достижения в области ансамблевого исполнительства в 1940–1950-е годы. Деятельность Квартета под управлением Н. Ризоля. Дуэт баянистов А. Шалаев – Н. Крылов. Развитие фольклорных традиций.

Тема 7. Особенности произведений для оркестра народных инструментов 1950 - 1960-х годов.

Произведения Н. Речменского, С.Туликова, А. Холминова, Г. Фрида, В. Шебалина, Н. Чайкина.

Творчество Ю. Шишакова в жанре музыки для оркестра русских народных инструментов. Концерты для баяна, балалайки, домры Ю. Шишакова. Обогащение фольклорного начала путём расширения «географии» используемых фольклорных пластов в цикле «Песни Красноярского края». Обработки русских народных песен для оркестра русских народных инструментов («Величальная», «Протяжная», «Шуточная»). Концерт для ударных инструментов оркестра русских народных инструментов. Сюита «Песни России», «Русская рапсодия», «Двадцать пять акварелей», «Увертюра с частушкой». Сюита «Воронежские акварели».

Тема 8. Поиски новых выразительных возможностей народных инструментов. Современное композиторское творчество.

Основные направления творческого поиска композиторов: обращение к глубинным пластам музыкального фольклора, поиск новых образов и средств музыкальной выразительности.

Творчество Ю.Зарицкого, В.Бояшова.

Ю.Зарицкий: Сюита для оркестра «Ивановские ситцы», «Русская увертюра», «Ярославская кадрили», «Три вальса», «Славянские танцы». Особенности оркестрового письма, использование ударных инструментов в партитурах Ю.Зарицкого.

Картинно-пейзажный симфонизм в сюитах В.Бояшова: «Конек – Горбунок», «Северные пейзажи», «Танцевальная сюита», «Хороводная» и другие. Особенности композиторского мышления В.Бояшова.

Произведения Б.Кравченко для оркестра русских народных инструментов: «Русские кружева», Концерт для домры, Концерт для баяна, музыкальные картины «Красный Петроград», «Картинки старой Москвы», «Протяжная», «Плясовая», «Игровая».

Произведения Б.Глыбовского: Симфония, Романтическая поэма, «Каприс для домры», «Детская сюита», «Превращение Петрушки».

Творчество В.Городовской, М.Матвеева, Н.Пейко, Н.Шахматова.

Произведения В.Городовской: Фантазия на две русские темы, «Молодежная увертюра», «Калинка» - концертная пьеса для балалайки с оркестром, «Русская зима» - музыкальная картинка.

Сюита М.Матвеева «Сельские просторы», Концерт для дуэта гуслей.

Создание современных сочинений крупных форм для оркестра народных инструментов в творчестве Н.Пейко. Седьмая симфония.

Характеристика творчества Н.Шахматова. Развитие лучших традиций народной музыки в произведениях Н.Шахматова. Сюита «Псковские зарисовки», «Русская фантазия», «По Пушкинским местам». Обработки народных песен («Под окном черемуха колышется», «Кольцо души – девицы»).

Творчество В.Комарова, А.Курченко, В.Пикуля, В.Кикты, В.Бибергана, И.Цветкова.

Использование фольклорного инструментария в произведениях В.Комарова: «Праздник в деревне», «Русские кружева».

А.Курченко: «Русский лубок», «Уральские сказы».

В. Пикуль: Оратория «Во славу отчизны», сюиты «Вслед за солнцем», «Палехские картинки».

«Смоленские кадрили» В.Кикты.

Претворение фольклорных традиций в произведениях В.Бибергана: Сюита «Русские потешки», «Страдания», «Марш».

Черты творчества И.Цветкова. «Закарпатская сюита», «Зеленый шум», «Танец скороходов».

«Русская фантазия» Л.Балая.

Концерт-фантазия для балалайки И.Катаева.

Русский концерт для фортепиано с оркестром русских народных инструментов А.Сидельникова.

РАЗДЕЛ 3. СОВРЕМЕННЫЙ РЕПЕРТУАР ОРКЕСТРОВ И АНСАМБЛЕЙ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.

Тема 9. Этапы развития и особенности репертуара ведущих профессиональных оркестров народных инструментов.

Государственный академический русский народный оркестр им. Н.Осипова. Основные периоды в развитии коллектива и особенности состава. Репертуар. Солисты оркестра им. Н.Осипова: В.Городовская и И.Чеканов (гусли), А.Тихонов (балалайка), А. Цыганков (домра), В.Петров (баян). Дирижеры оркестра им. Н.Осипова.

Композиторское творчество А.Цыганкова, его сочинения и обработки как наиболее репертуарные в концертной и педагогической практике домристов. Произведения В.Городовской.

Академический оркестр русских народных инструментов Всесоюзного радио и телевидения. Направленность работы оркестра. Состав оркестра. Дирижеры В.Федосеев и Н.Некрасов. Концертные программы оркестра.

Русский народный оркестр им. В.Андреева. Деятельность оркестра по пропаганде музыки современных композиторов. Инструментальный состав. Концертные программы оркестра.

Оркестр народных инструментов Новосибирского радио. Состав оркестра. Репертуар.

Обогащение образного строя, мелодического, ладогармонического, ритмического языка, использование сонорных приёмов как характерные особенности современных произведений.

Тема 10. Современный репертуар ансамблей и оркестров народных инструментов.

Развитие ансамблевого исполнительства на народных инструментах в 1960–1970-годы.

Ансамбль «Балалайка» под управлением В. Купревича. Традиции и современность. Особенности репертуара и составов ансамблей. История создания. Произведения В. Купревича в исполнении ансамбля «Балалайка».

Ансамбль «Жалейка», руководитель В.Назаров. Произведения В.Гаврилина, В.Дмитриева, Ю.Зарицкого для ансамблей народных инструментов. Эстрадное направление в репертуаре для народных инструментов. Использование фольклорных инструментов в ансамбле «Жалейка».

Перспективы развития ансамблевого исполнительства. Оркестр «Боян» под управлением А. Полетаева. Особенности инструментального состава. Переложения произведений композиторов – классиков в репертуаре оркестра «Боян».

Особенности репертуара в оркестре «Русские узоры». Инструментарий оркестра.

Деятельность оркестра «Россия» в пропаганде оригинальной музыки для народного оркестра.

Поиски новых выразительных возможностей в творчестве ансамблей «Белый день», «Терем-квартет». Современные тенденции формирования репертуара.

РАЗДЕЛ IV. РАЗВИТИЕ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ БЕЛАРУСИ

Тема 11. Сольное и ансамблевое исполнительство на территории Белоруссии в дореволюционный период.

Конкретно-исторические условия и особенности бытования белорусских народных инструментов. Принцип «троистой музыки» в формировании ансамблей. Классификация белорусских народных инструментов. Теоретическая мысль в области формирования оркестрового и ансамблевого исполнительства (О.Мазаник, Н.Мицуль, Г.Мишуров, Л.Таирова, Н.Яконюк и др.).

Тема 12. Репертуар Белорусского государственного ансамбля народных инструментов (Государственного народного оркестра БССР) /1928-1940/.

Работа по реконструкции цимбал. Создание первого в республике профессионального ансамбля народных белорусских инструментов, с 1930 года — Белорусского государственного ансамбля народных инструментов. Организация в 1937 году Государственного народного оркестра БССР. Инструментальный состав. Исполнители. Репертуар: обработки народных мелодий (А. Туренков, П. Подковыров, Е. Тикоцкий, И. Жинович), переложения произведений музыкальной классики, оригинальные сочинения (миниатюры, сюиты). Рондо Н.Аладова. Симфонietta «Белорусские картинки» Н.Чуркина. Жанрово-программная сюита С. Полонского «На ярмарке. Картинки из прошлого Беларуси».

Значение Д.Захара и других дирижёров оркестра. Концертная деятельность оркестра.

Произведения Г. Самохина, Е. Тикоцкого, А. Туренкова для секстета четырёхструнных домр.

Тема 13. Оригинальные сочинения белорусских композиторов для оркестра народных инструментов. Переложения мировой музыкальной классики (1945-1970)

§ 1. Музыка для цимбального оркестра (1945-1960)

Открытие класса цимбал в Белорусской государственной консерватории. Издание «Школы игры на цимбалах» И.Жиновича.

Возрождение оркестра. Инструментальный состав оркестра. Деятельность И.Жиновича.

Создание репертуара (обработки народных песен и танцев, вариации, сюиты, фантазии, рапсодии, увертюры, цимбальный концерт и концертные пьесы).

Три сюиты на белорусские темы, увертюра «Памяти Янки Купалы», сюита «Мары аб Палессі», вальс «Зялёны дубочак», полька-партизанка Н.Чуркина.

Произведения Н.Аладова: Увертюра, Полька-карагод («Подначка»), увертюра «Заря взошла», скерцо «Калач».

Белорусская сюита В.Золотарёва. Вариации на белорусскую народную тему, две сюиты, концерт для фортепиано и народного оркестра Е.Тикоцкого. Колхозная сюита и Белорусская рапсодия П.Подковырова. Сюита «На Полесье» и музыкальная картинка на тему белорусской народной песни «Зорка Венера» В.Оловникова. Концертино для фортепиано и белорусского народного оркестра Г.Вагнера. Концерт для цимбал с оркестром Ю.Бельзацкого. Танцевальная картинка «Слуцкія паясы» И.Кузнецова. Ярмарка (музыкальная картинка из прошлого Белоруссии) С.Полонского.

Фантазия на две белорусские народные темы. Концертино для цимбал с оркестром, Детская сюита, Праздничная увертюра Е.Глебова.

§ 2. Характерные особенности произведений для оркестра народных инструментов (1960-е годы)

Концерт для цимбал с оркестром и Увертюра Д.Смольского. Ноктюрн, Вариации и фантазия Н.Аладова. Сюита А.Богатырёва. Увертюра «Праздничная Беларусь» И.Кузнецова. Увертюра Ю.Семеняко. Минская сюита К.Тесакова. Сюита, Концерт для баяна с оркестром В.Чередниченко. Увертюра, три фантастических танца, Белорусская сюита, скерцо-вальс Е.Дегтярика.

Переложения для оркестра мировой музыкальной классики.

Тема 14. Особенности произведений для цимбального оркестра в 1970—1980-е годы. Переложения музыкальных произведений русской и зарубежной классики и советских композиторов.

§ 1. Творческая деятельность государственного народного оркестра БССР им. И.Жиновича в 1970—1980-е годы.

Инструментальный состав, концертная и культурно-просветительская работа оркестра, его репертуар. Деятельность М.Козинца. Переложения музыкальных произведений русской и зарубежной классики и советских композиторов.

§ 2. Произведения белорусских композиторов для цимбального оркестра в 1970-е годы.

Динамизация форм как ведущая тенденция формообразования в народно-оркестровой музыке 1970-1980-х годов.

Драма-сюита, Увертюра-фантазия «Белорусские вечерки», «Лирический экспромт» (концерт для цимбал с оркестром) К.Тесакова. Две концертные пьесы и Увертюра Р.Бутвиловского.

А.Мдивани: Концертино «Народные игры», сюита, Прелюдия, пьесы Бульба, Частушка, Бубенцы, поэмы «Юрочка» и «Крыжачок».

Увертюра «Слава ўраджаю» В.Войтика, Сюита на темы белорусских народных песен и Фантазия Э.Зарицкого. Две увертюры и Концерт №2 для цимбал с оркестром Д.Смольского. Белорусские узоры (концертная фантазия) и Юбилейная увертюра Г.Суруса. Увертюра на белорусские темы, Белорусская фантазия, Сюита «Характеры» С.Кортеса. Музыка к поэме А.Кулешова «Прыгоды цымбал» Ю.Семеняко.

В.Иванов: Концерт-поэма, фреска-картина «Земля отцов», пьеса «Спеў дубраў», Пьеса для оркестра цимбал.

Юбилейная увертюра Е.Глебова. Музыкальная картина «Колокола» А.Друкта. Прелюдия и Концертино Л.Сверделя. Юмореска Л.Шлег.

§ 3. Композиторское творчество в жанре музыки для оркестра народных инструментов (1980-е годы).

Изменения в области образно-смысловой трактовки инструментальных тембров. Три основные тенденции использования фольклора в музыке для оркестра белорусских народных инструментов: традиционно-академическая, «неофольклорная» и «сонорно-конструктивистская».

Традиции «троистой музыки» в поэме-картине «Купальская ночь» О.Залетнева. Пьеса В.Кондрусевича. Пьеса «Вясельны ход» В.Полуэктова. Кубанские зарисовки И.Ходоско. Белорусская симфонietta К.Тесакова.

Сонорно-конструктивистские тенденции в творчестве А.Гурова «Концертино», А.Друкта музыкальная картина «Вяснянка», пьеса «Званы». Весенняя увертюра Г.Суруса. Увертюра «Кірмаш» Л.Гутина.

Белорусская рапсодия Л.Сверделя. Сюита «Свята на Палессі» Е.Дегтярика. Концерт для фортепиано с оркестром Г.Вагнера. Поэма «Сымон-музыка», фреска-картина «Земля отцов», музыкальная картина «Солдатское поле» В.Иванова.

Традиционное использование фольклора в творчестве Е.Глебова: Праздничная поэма, Торжественная увертюра, Фантазия на две белорусские народные песни; Д.Смольского: Рапсодия для двух цимбал и народного оркестра, Зорка Венера (обработка для голоса и народного оркестра), Концерт №3 для цимбал и оркестра, поэма «Партизанская мадонна».

«Неофольклорные» тенденции в творчестве В.Помозова. Сюита-шутка «Вясковыя музыкі», сюита «Батлейка».

А.Мдивани как наиболее яркий представитель «неофольклорной» тенденции: Купальская акварель, концертно «На Купалле», сюита «Раёк», фантазия «Лянок», программная лирико-эпическая симфония «Память земли».

Тема 15. Белорусская музыка для оркестров народных инструментов конца XX – начала XXI вв.

Произведения В.Войтика, В.Грушевского, Г.Ермоченкова, А.Клеванца, В.Кузнецова, В.Корольчука, С.Хвощинского. Музыка для оркестров народных инструментов музыкантов-практиков (исполнителей – В.Ткача, А.Кремко, преподавателей – В.Малыха, В.Малиновского, Н.Сироты), хорошо знающих специфику коллективов: художественные возможности инструментов оркестра, особенности оркестровой фактуры, тембровый спектр. Произведения с элементами театрализации: использование хореографических эпизодов, театрализованных выходов музыкантов оркестра.

Развитие жанра концерта. Концерты для домры, балалайки, баяна, цимбал с оркестром композиторов Г.Ермоченкова, А.Клеванца, А.Гулая.

Три наиболее общих принципа использования фольклора на современном этапе: использование народных мелодий в качестве тематического материала, так называемый «цитатный» метод, использование отдельных элементов фольклора (вычленение мелодических оборотов, интонаций, дополнение отдельных мотивов народной мелодии авторскими), стилизация народных мелодий, то есть создание тематического материала интонационно схожего с народным.

Тема 16. Особенности формирования репертуара народно-инструментальных ансамблей и оркестров на современном этапе

Краткий обзор репертуара профессиональных и ведущих самодеятельных оркестров и ансамблей народных инструментов Беларуси: оркестр фольклорно-хореографического ансамбля «Хорошки», оркестровая группа Государственного ансамбля танца Республики Беларусь, камерно-инструментальный ансамбль Белтелерадиокомпанияи РБ; ансамбль «Лирица», ансамбль народной музыки «Свята» и другие ведущие самодеятельные ансамбли и оркестры народных инструментов Республики Беларусь.

5.2. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ КАРТЫ

5.2.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на дневной форме получения образования

Темы	Кол-во ауд. часов			Форма контроля знаний
	всего	лекц	практ	
<i>Введение</i>	0,5	0,5		
<i>Раздел I. Развитие инструментальной музыки в России</i>				
Тема 1. Инструментальная музыка на Руси	1,5	1,5		
Тема 2. Деятельность В. В. Андреева и его сподвижников в области русской инструментальной музыки	2	2		
Тема 3. Создание репертуара для Великоорусского оркестра.	1	1		
Тема 4. Русская и зарубежная классика в репертуаре оркестра русских народных инструментов	1	1		опрос
<i>Раздел II. Развитие инструментальной музыки после 1917 года. Произведения советских композиторов для оркестра русских народных инструментов</i>				
Тема 5. Инструментальная музыка в 1920-е гг. Произведения советских композиторов для народных инструментов 1930-х гг.	1	1		
Тема 6. Исполнительское мастерство. Репертуар оркестров русских народных инструментов. Музыка для народных инструментов в 1940-е гг.	1	1		опрос
Тема 7. Особенности произведений для оркестра русских народных инструментов 1950–1960-х гг.	4	2	2	
Тема 8. Поиски новых выразительных возможностей народных инструментов. Современное композиторское творчество	2	2		
<i>Раздел III. Современный репертуар профессиональных и муниципальных оркестров и ансамблей русских народных инструментов</i>				
Тема 9. Этапы развития и особенности репертуара ведущих профессиональных оркестров народных инструментов.	2	2		
Тема 10. Современный репертуар оркестров и ансамблей	2	2		

русских народных инструментов.				
Раздел IV. Развитие народно-инструментальной музыки Беларуси				
Тема 11. Сольное и ансамблевое исполнительство на территории Белоруссии в дореволюционный период.	1	1		
Тема 12. Репертуар Белорусского государственного ансамбля народных инструментов (Государственного народного оркестра БССР) /1928-1940/.	1	1		
Тема 13. Оригинальные сочинения белорусских композиторов для оркестра народных инструментов. Переложения мировой музыкальной классики (1945–1970).	2	2		Опрос
Тема 14. Особенности произведений для цимбального оркестра в 1970-1980-е гг. Переложения музыкальных произведений русской и зарубежной классики и советских композиторов.	4	2	2	
Тема 15. Белорусская музыка для оркестров народных инструментов конца XX – начала XXI вв.	1	1		
Тема 16. Особенности формирования репертуара народно-инструментальных ансамблей и оркестров на современном этапе.	1	1		
Итого по курсу:	28	24	4	

5.2.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на заочной форме получения образования

Темы	Кол-во ауд. часов			Форма контроля знаний
	всего	лекц	практ	
<i>Введение</i>	0,5	0,5		
<i>Раздел I. Развитие инструментальной музыки в России</i>				
Тема 1. Инструментальная музыка на Руси	0,5	0,5		
Тема 2. Деятельность В. В. Андреева и его сподвижников в области русской инструментальной музыки	0,5		0,5	

Тема 3. Создание репертуара для Великоорусского оркестра.	0,5	0,5		
Тема 4. Русская и зарубежная классика в репертуаре оркестра русских народных инструментов	0,5	0,5		опрос
Раздел II. Развитие инструментальной музыки после 1917 года. Произведения советских композиторов для оркестра русских народных инструментов				
Тема 5. Инструментальная музыка в 1920-е гг. Произведения советских композиторов для народных инструментов 1930-х гг.	0,5	0,5		
Тема 6. Исполнительское мастерство. Репертуар оркестров русских народных инструментов. Музыка для народных инструментов в 1940-е гг.	0,5	0,5		опрос
Тема 7. Особенности произведений для оркестра русских народных инструментов 1950-1960-х гг.	0,5		0,5	
Тема 8. Поиски новых выразительных возможностей народных инструментов. Современное композиторское творчество	0,5	0,5		
Раздел III. Современный репертуар профессиональных и муниципальных оркестров и ансамблей русских народных инструментов				
Тема 9. Этапы развития и особенности репертуара ведущих профессиональных оркестров народных инструментов.	0,5	0,5		
Тема 10. Современный репертуар оркестров и ансамблей русских народных инструментов.	0,5		0,5	
Раздел IV. Развитие народно-инструментальной музыки Беларуси				
Тема 11. Сольное и ансамблевое исполнительство на территории Белоруссии в дореволюционный период.	0,5	0,5		
Тема 12. Репертуар Белорусского государственного ансамбля народных инструментов (Государственного народного оркестра БССР) /1928-1940/.	0,5	0,5		
Тема 13. Оригинальные сочинения белорусских композиторов для оркестра народных инструментов. Переложения мировой музыкальной классики (1945-1970).	0,5	0,5		Опрос
Тема 14. Особенности произведений для цимбального оркестра в 1970-1980-е гг. Переложения музыкальных произведений русской и зарубежной классики и советских композиторов.	0,5		0,5	
Тема 15. Белорусская музыка для оркестров народных инструментов конца XX - начала XXI вв.	0,25	0,2		

		5		
Тема 16. Особенности формирования репертуара народно-инструментальных ансамблей и оркестров на современном этапе.	0,25	0,2 5		
Итого по курсу:	8	6	2	

5.3 ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Старикова, В.В. Оркестровая и ансамблевая литература : учеб. пособие / В. В. Старикова ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2021. – 117 с.
2. Яконюк, Н.П. Музыка для народных инструментов как самостоятельная область композиторского творчества / Н.П. Яконюк // Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси : опыт системного анализа. – Мн. : Бел. гос. ун-т культуры, 2001. – С. 152–184.

5.4 ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Волынец, Е.Н. Драматическая фантазия «Остров» для цимбал альт с белорусским оркестром народных инструментов В. Корольчука: образно-содержательная выразительность оркестровки / Е.Н. Волынец // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2010. – № 1 (13). – С. 67–74.
2. Волынец, Е.Н. Переосмысление фольклора в современной белорусской музыке для оркестров народных инструментов / Е.Н. Волынец // Аўтэнтычны фальклор: праблемы бытавання, вывучэння, пераймання: зб. навук. прац удзельнікаў II рэсп. навук.-метад. канф., Мінск, 27-28 сакавіка, 2008 г. / Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; рэдкал.: М.А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.] – Мінск : БДУКМ, 2009. – С. 52–54.
3. Таирова, Л.С. Народно-инструментальное исполнительство Беларуси Л.С. Таирова. – Минск : Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2012. – 187 с.
4. Волынец, Е.Н. Синтез традиций и новаций в белорусской народно-оркестровой музыке конца XX – начала XXI вв. / Е.Н. Волынец // Навуковы пошук у сферы культуры і мастацтва: інавацыйныя падыходы : матэрыялы навук. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу, прысвеч. 40-

годдзю заснавання Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў, Мінск, 25 лістап. 2015 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь. Буларус. дзярж. ун-т культ. і мастацтваў ; рэдкал.: Ю.П. Бондарь (старш.) [і інш.]. – Мінск : БДУКМ, 2017. – С. 60–64.

5. Мазанік, В.У. Аркестравае выканальніцкае мастацтва Беларусі / В.У. Мазанік. – Мінск: БДУ культуры і мастацтваў, 2006. – 160 с.