

Н.П.Яконюк

**НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ
В БЕЛАРУСИ:
ОПЫТ СИСТЕМНОГО АНАЛИЗА**

Минск 2001

УДК 785.061.3."19"
ББК 85.813(4 Бел) + 85.315.32
Я 301

Рецензенты: **И.Д.Назвня**, доктор искусствоведения,
профессор
А.И.Смагин, доктор искусствоведения,
профессор

Рекомендована к печати решением ученого совета Белорусского государственного университета культуры

Яконюк Н.П.

Я 301 Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа. — Мн.: Бел. гос. ун-т культуры, 2001. — 270 с.

ISBN 985-6579-43-0

Проанализированы основные структурные компоненты белорусской народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции, определены ее атрибутивные типологические признаки как целостного художественного явления, установлены общие и региональные закономерности ее развития, выявлены доминантные тенденции формирования на различных этапах, намечены наиболее перспективные пути ее оптимизации в современных условиях.

Для исследователей белорусской музыкальной культуры, преподавателей и студентов музыкальных учебных заведений.

УДК 785.061.3."19"
ББК 85.813(4 Бел) + 85.315.32

ISBN 985-6579-43-0

© Н.П.Яконюк, 2001

ОТ АВТОРА

Культура любого рода создается людьми и для людей. Поэтому за историческими фактами, определяющими тенденциями, обобщающими теоретическими положениями необходимо постоянно видеть тех, кто творит, и тех, кто потребляет ценности культуры. Этой непреложной истиной руководствовался автор данной книги.

Исследуя народно-инструментальную музыкальную культуру письменной традиции в Беларуси, автор встречался со многими ее представителями. Среди них были исполнители, педагоги и музыкальные мастера, руководители и участники профессиональных и самодеятельных коллективов, композиторы, дирижеры и просто любители, благодаря творческим усилиям и энтузиазму которых на протяжении XX в. складывалась и утверждалась эта культура. Искренняя преданность и любовь к своему делу, убежденность и творческая одержимость, стремление к постоянному совершенствованию и профессиональное подвижничество — все эти качества, характерные для лучших из них, обусловили устойчивость научных интересов автора и стали побудительным мотивом написания монографии.

Хотелось бы надеяться, что настоящая работа, в которой впервые в отечественном искусствознании осуществлен исторический анализ белорусской народно-инструментальной культуры сценического типа, дана ее периодизация, вскрыты истоки и национально-характерные черты, проанализированы основные структурные компоненты и определены атрибутивные типологические признаки как самостоятельного, целостного художественного явления, будет способствовать ее дальнейшему плодотворному развитию.

С искренней благодарностью коллегам за внимание и доброжелательность, проявленные в ходе обсуждения книги, и с особой признательностью моему учителю профессору И.Д.Назиной за бескорыстную помощь, оказанную при подготовке рукописи к изданию, я адресую свою работу прежде всего тем молодым музыкантам, творческим талантом которых будет создаваться народно-инструментальная культура нового, XXI в.

ВВЕДЕНИЕ

История белорусской народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции насчитывает около ста лет. Это целая эпоха творческих поисков, экспериментов, художественных открытий и временных неудач, эпоха созидательной работы нескольких поколений музыкантов. За это время пройден сложный путь от небольших любительских ансамблей, неуверенно прокладывавших себе дорогу на концертную эстраду, до блистательных выступлений белорусских исполнителей на народных инструментах в лучших концертных залах мира. На протяжении XX в. народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции сформировалась в Беларуси как явление самостоятельное, качественно определенное и национально-самобытное. О высоком исполнительском уровне музыкантов Беларуси — цимбалистов, баянистов, домристов, гитаристов, народно-инструментальных ансамблей и оркестров — свидетельствуют внимание к ним слушательской аудитории, высокие награды, получаемые на престижных конкурсах и фестивалях, официальное признание зарубежных коллег и многих международных организаций.

Гордостью национальной музыкальной культуры стали солисты С.Новицкий, И.Жинович, А.Остромецкий, В.Буркович, Н.Шмелькин, Е.Гладков, М.Беспамятных (Микуль), А.Леончик, познакомившие с искусством академического исполнительства на белорусских цимбалах слушателей разных стран и континентов. Любители музыки стран Европы, Азии, Африки высоко оценили мастерство и профессионализм балалаечника Н.Прошко, домристов Н.Марецкого и Я.Волосюка, баянистки С.Лясун. С успехом гастролировали за рубежом многие народно-инструментальные коллективы Республики Беларусь, такие как Государственный академический народный оркестр имени И.Жиновича, ансамбль Белорусской государственной филармонии "Свята", камерно-инструментальный ансамбль Национальной телерадиокомпании, ансамбли народной музыки "Крупичские музыки", "Беседа", "Терница", Народный цимбальный оркестр клуба профтехобразования г.Минска, Камерный оркестр русских народных инструментов

г. Молодечно. Высокий уровень отечественной народно-инструментальной академической исполнительской школы подтверждают убедительные победы молодых белорусских исполнителей на народных инструментах на международных конкурсах в России, на Украине, в Германии, Болгарии, Италии, Польше (цимбалисты Л. Рыдлевская, С. Веремейчик, М. Леончик, Е. Анохина; баянисты Д. Отрадных, М. Ракач, П. Невмержицкий, В. Пылик, А. Кривчик, Д. Мироненко; домристы Н. Дядечкина, А. Киселева; мандолинистка Н. Змитрович; гитаристы Я. Скрыган, В. Захаров, Д. Асимович). Музыкальные инструменты, изготовленные мастерами Беларуси В. Крайко, В. Пузыней, В. Кульпиным, не только звучат во многих профессиональных и самодеятельных коллективах, но и хранятся в коллекциях некоторых музеев мира. Произведения, созданные композиторами республики для народных инструментов и белорусского народного оркестра, не уступают по своим художественным достоинствам тем, что написаны для фортепиано, скрипки, симфонического оркестра. Сочинения Д. Каминского, Е. Глебова, Д. Смольского, А. Мдивани, В. Иванова, В. Помозова для цимбал, баяна, домры, народного оркестра исполняются не только в Беларуси, но нередко включаются в репертуар музыкантов России, Украины, Литвы, Узбекистана. Создание ассоциаций домристов и мандолинистов, цимбалистов, баянистов, гитаристов Беларуси позволило расширить и упрочить творческие контакты музыкантов республики с зарубежными коллегами и способствовало более активному обмену опытом.

Белорусская народно-инструментальная культура письменной традиции разнообразна по своим истокам. Важную роль в её формировании сыграл белорусский инструментальный музыкальный фольклор. Активизация в начале XX в. движения за национальную независимость и возрождение обусловили интерес к отечественному художественному наследию прогрессивной интеллигенции. Белорусские народные инструменты и традиционная музыка впервые зазвучали с концертной эстрады. Используя традиционные народные инструменты, тематический материал фольклорного происхождения, а иногда и некоторые характерные стилиевые черты исполнительской манеры

народных музыкантов, последователи нового движения в то же время ориентировались на эстетические нормы и принципы академического инструментального исполнительства.

Значительную роль в становлении культуры нового типа сыграла русская музыкальная культура, в которой традиция концертного сценического исполнительства на народных инструментах получила распространение уже с конца XIX в. благодаря деятельности таких коллективов, как Ансамбль гдовских гусяров О.Смоленского, Оркестр тульских гармонистов Н.Белобородова, Ансамбль владимирских рожечников Н.Кондратьева, Кружок любителей игры на балалайке и Великорусский оркестр В.Андреева.

В результате сложного синтеза элементов национального музыкального фольклора, европейского академического инструментализма и русской концертно-сценической практики конца XIX в. в Беларуси постепенно сформировалось самостоятельное направление инструментального музыкального творчества, которое получило в научной литературе определение "народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции".

В 1920-е гг. это направление нашло официальную поддержку со стороны государства и с этого времени стало сознательно культивироваться как область демократического массового художественного творчества. За несколько десятилетий в республиках бывшего Советского Союза народно-инструментальная культура письменной традиции утвердилась как самостоятельное художественное явление в сфере не только любительства и организованной художественной самодеятельности, но и профессионального музыкального искусства. Сложились традиции изготовления народных музыкальных инструментов, предназначенных для сценического использования, и разнообразные формы и виды исполнительства на них, оформилась система профессионального обучения исполнителей на народных инструментах. Был не только накоплен большой жанрово и стилистически разноплановый концертный и учебный репертуар, но и появилась новая самостоятельная область композиторского творчества — создание музыки для народных инструментов.

Как свидетельствует мировая художественная практика, подобный интерес к старинным национальным инструментам и поиски концертно-сценических форм исполнительства на них характерны в XX в. для многих стран Европы, Азии, Америки. В последнюю четверть столетия в современном искусствознании стали появляться статьи и научные исследования, посвященные как общим, так и частным теоретическим и практическим вопросам развития народно-инструментальной культуры письменной традиции в разных регионах мира. Среди авторов, которые внесли наиболее весомый вклад в развитие теоретических основ этой культуры и в освещение истории ее становления, прежде всего следует отметить исследователей России и Украины (А.Польшина, А.Илюхин, М.Имханицкий, А.Мирек, Г.Британов, С.Борисов, П.Иванов, И.Лысенко, М.Давыдов, Л.Бендерский), Литвы (Р.Апанавичюс, М.Байка, А.Вижинтас), Закавказья и Средней Азии (Т.Вызго-Иванова, А.Петросянц, Б.Сарыбаев, С.Абдулаева, А.Ташматова). На некоторые вопросы народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции в 1980—90-е гг. обращают внимание искусствоведы Болгарии (И.Влаева-Стоянова и Д.Бушанен), Судана (Аль Фатих Хуссейн Ахмед), Вьетнама (Лзу Тхи Ким Тхань и Фан Динь Тан). К сожалению, исследователи обращаются не к целостному анализу данного явления, а к рассмотрению отдельных его компонентов.

Народно-инструментальная культура письменной традиции Беларуси также требует научного анализа и осмысления как самостоятельное и самобытное художественное явление. Однако в отечественном искусствознании она до сих пор не стала предметом специального изучения.

В 1950-е гг. некоторые стороны этой культуры, в частности вопросы становления белорусской цимбальной школы, формирования репертуара исполнителей на народных инструментах, конструкции отдельных инструментов, состава белорусского оркестра, получили отражение в работах И.Жиновича. Большой интерес представляют статьи И.Благовещенского, в которых рассматривается соотношение традиций фольклорной и профессиональной народно-инструментальной музыкальной культуры. Написанные

в 1960-е гг. эти работы не потеряли своей актуальности и ныне. Разрозненные сведения о народно-инструментальной культуре республики встречаются в обзорных музыкально-критических статьях разных лет, как правило, не носивших исследовательского характера, а также в рецензиях И.Нисневича, Б.Смольского, Е.Раковой, М.Солопова, Т.Соловьевой, А.Царевой. Культуре данного типа посвящены отдельные страницы в работах по истории белорусской советской музыки и белорусского оркестра народных инструментов. Можно отметить публикации белорусских музыковедов, педагогов, исполнителей — Г.Осмоловской, М.Солопова, В.Чабана, В.Живалевского, В.Щербака, обращенные к истории этой культуры. В ряде статей, имеющих публицистический или научный характер, анализируются сочинения белорусских композиторов для народных инструментов (А.Богатырев, И.Благовещенский, И.Нисневич, Л.Ауэрбах, Г.Ермоченков, Т.Воробьева, М.Мицуль, В.Чабан).

В 1980—90-е гг. появляются первые глубокие научные исследования, авторы которых рассматривают отдельные стороны народно-инструментальной музыкальной культуры Беларуси. Таковы диссертация и монография В.Чабана, в центре которых стоит проблема становления интонационного исполнительского стиля баяниста, диссертация В.Широковой, посвященная проблеме развития социальной активности участников народно-оркестровых самостоятельных коллективов, наше исследование, обращенное к проблеме формирования национального народно-оркестрового стиля, а также диссертация А.Таировой, в которой рассматриваются современные тенденции народно-инструментального исполнительства [312, 344, 352, 379].

Названными работами по сути исчерпывается литература о народно-инструментальной культуре письменной традиции в Беларуси. И поскольку многие теоретические проблемы остаются до настоящего времени не исследованными, художественная практическая деятельность в области народно-инструментального творчества протекает стихийно, а потому не всегда плодотворно. Очевидно, что возникло явное противоречие между уровнем развития этой культуры, той заметной ролью, которую она играет в художественной жизни

республики, и степенью ее изученности. Настоятельной необходимостью научного разрешения имеющегося противоречия и определяется актуальность настоящей монографии.

Художественное функционирование культуры изучаемого типа вызывает теоретические вопросы прежде всего общего характера. Так, до настоящего времени не решен вопрос о том, как соотносятся между собой народно-инструментальные культуры устной и письменной традиций. Представляют они два тождественных явления или это качественно разные ступени развития одного явления? А может быть они сходны лишь по внешним признакам, но полярны по своей сути? Закономерен и вопрос, в какой мере соотносятся в культуре письменного типа традиции национального музыкального фольклора и европейского инструментализма. Наконец, необходимо уточнить: выступает народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции как самостоятельный, качественно определенный тип культуры, или это явление регионального характера, ограниченное к тому же некоторыми достаточно узкими историческими, социальными, идеологическими и художественными рамками.

Немало вопросов возникает в связи с развитием народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции в Беларуси. Так, до настоящего времени не выявлены ее характерные черты, отличающие ее от аналогичных культур иных народов и не определено место относительно других национальных культур. Не исследовано, в какой мере развиты отдельные компоненты этой культуры, не установлена степень ее зрелости как самостоятельного, целостного художественного явления. Незнание этих и некоторых других не менее важных вопросов не позволяет разработать научно обоснованные перспективы дальнейшего развития в Беларуси народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции. Остаются нерешенными и более частные вопросы, встающие перед художественной практикой: модифицирование и изготовление народных музыкальных инструментов, профессиональная подготовка кадров, организация исполнительской деятельности,

активизация творчества композиторов в области музыки для народных инструментов и др.

Не вызывает сомнения, что насыщенные художественными находками история, богатство и разнообразие жанров и форм, в которых выступает белорусская народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции, значительная роль, которую она играла и продолжает играть в духовной жизни народа, служат весомым основанием для глубокого историко-теоретического анализа. Поэтому именно белорусская народно-инструментальная культура письменной традиции — яркое и значительное явление отечественного музыкального искусства — избрана предметом предлагаемого исследования.

Настоящая монография представляет собой первый опыт рассмотрения данного явления как целостной, относительно самостоятельной системы. По нашему мнению, только исследуя в единстве, в глубинных структурных взаимосвязях составляющие элементы этой системы, можно постичь логику поступательного движения, выявить причины и факторы, которые являются побудительным мотивом ее эволюции, определить тенденции и перспективы ее дальнейшего развития.

Цель работы — осуществить панорамный показ белорусской народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции во взаимодействии и диалектическом единстве составляющих ее компонентов как целостного, художественно определенного, социально значимого явления.

Исследование выполнено на материале Беларуси, но с целью установления некоторых типологических закономерностей и признаков, мы проводим сравнительное сопоставление с аналогичными культурами иных народов. Широкий круг сравнительного анализа позволяет выявить существенные признаки народно-инструментальной культуры письменной традиции как культуры самостоятельного типа, а также определить ее основные типологические признаки на уровне не только сходства (обобщенно-типологические черты), но и различия (конкретно-исторические и региональные особенности).

Глава 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ

Создание музыки для народных инструментов и музицирование на них в европейском академическом стиле (the West European styled music), модифицирование национальных музыкальных инструментов в соответствии с нормативами европейского музыкального искусства, а также профессиональное обучение игре на этих инструментах, ориентированное на общепризнанные академические методики, сегодня становятся нормой для многих регионов мира. К концу XX в. в музыкальной культуре большинства стран сложилось своеобразное ответвление музыкального творчества, основанное на синтезе традиций национального инструментального музыкального фольклора и европейского инструментального исполнительства.

Хотя новая разновидность народного инструментализма в одних странах рассматривается как область музыкального искусства (art music), в других — как сфера популярной или досуговой музыки (popular music), совершенно очевидно, что мы имеем дело лишь с разными гранями одного и того же явления. В специальной искусствоведческой литературе республик бывшего Советского Союза в последней четверти XX в. часто употребляется термин "народно-инструментальная культура письменной традиции". Границы этого термина довольно широки, поскольку в сферу действия его попадают такие полярные явления, как творчество музыкантов-любителей, играющих на народных инструментах в городских парках и на площадях, домашнее бытовое музицирование и выступления исполнителей в престижных концертных залах мира. Термин распространяется и на музыку, исполняемую на народных инструментах и ориентированную на самые разные вкусы. Это могут быть любительские аранжировки национального песенного и танцевального фольклора,

небольшие пьесы популярных жанров легкой эстрадной музыки и киномузыки, а также специально создаваемые композиторами сочинения в сложных жанрах камерно-инструментального или оркестрового творчества.

Народно-инструментальная культура письменной традиции проявляет себя в мощном мировом фестивальном движении, ежегодно собирающем в городах разных стран и континентов лучшие профессиональные и любительские народно-инструментальные коллективы, солистов-инструменталистов и тысячи почитателей. Она реализуется в организованной концертной деятельности и многочисленных международных исполнительских конкурсах, в жюри которых — лучшие представители современной музыкальной элиты.

В рамках этой культуры концентрируются многие яркие достижения мировой художественной практики, созданы всемирные ассоциации гитаристов, баянистов, цимбалистов, балалаечников, которые объединяют исполнителей, педагогов, ученых и любителей народно-инструментального творчества.

Уже этого перечисления достаточно, чтобы понять: народно-инструментальная культура письменной традиции неоднородна по своим истокам, формам проявления и эстетике. Однако правомочно ли, с точки зрения науки, ограничение рамками одного термина таких разнохарактерных и разнополюсных явлений, о которых шла речь выше? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо, прежде всего, четко очертить границы народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции как объекта научного исследования.

1.1. Объект исследования. Уточнение понятий

XX век с его утверждением новых общественно-экономических формаций, крахом колониальной системы, мировыми разрушительными войнами, научными открытиями и техническими достижениями изменил все области общественной жизни. Не осталась в стороне от общих процессов и мировая музыкальная культура. В ней возникли мощные центростремительные и центробежные тенденции,

в результате которых начался активный взаимообмен народов разных стран художественным национальным опытом. Для такого взаимообмена характерно стремление национальной культуры, с одной стороны, к самосохранению и достижению внутренней целостности, с другой — к установлению контактов с иными музыкальными мирами и к обновлению за счет интеграции. Одним из путей подобного обновления стало взаимодействие традиций национального фольклора и академического музыкального искусства. В результате песенный и инструментальный фольклор не только стал "строительным материалом" нового европейского музыкального искусства XX в., но и сам обновился, трансформировался благодаря заимствованию некоторых элементов последнего. Тенденция обновления коснулась и народных музыкальных инструментов, которые мало-помалу стали вовлекаться в сферу академического сценического инструментализма.

На рубеже XIX—XX вв. в мировой музыкальной культуре проявились новые тенденции, которые со временем стали ее устойчивыми отличительными чертами. Одна из них — диалог между народными национальными и европейскими академическими традициями. В русле этого диалога народные музыкальные инструменты оказались за пределами обычных традиционных норм бытования и со временем укоренились в сфере музыкального искусства. Заявив о себе впервые в конце XIX в. на знаменитых выставках в Париже, народные инструменты постепенно отвоевывали место в музыкальном искусстве Европы. Они не только утвердились в нем, но и придали ему особую свежесть, новизну, разрушив закостеневшие нормы и стандарты европейской музыки.

Процесс "включения" разных национальных музыкальных инструментов в общий поток европейской цивилизации был очень интенсивным. Он носил двусторонний характер и протекал по пути синтеза элементов европейской и национальных культур. С одной стороны, представители региональных народно-инструментальных музыкальных культур активно перенимали новый для себя академический европейский музыкальный опыт. С другой, музыканты Европы (исполнители, композиторы) на практике осваивали музыкальные инструменты народов мира. (При этом нередко

собственные традиционные инструменты оказывались столь же экзотическими для восприятия, как и инструменты далеких культур.) На путь взаимного познания, признания и обогащения на протяжении XX в. вступали новые народы.

По мере усиления контактов с музыкальными цивилизациями неевропейского типа, упрочения этноинструментоведения как науки и новых открытий в области инструментального фольклора народов мира художественные представления европейских музыкантов расширялись. Звучание необычных по конструкции, неожиданных по тембрам архаичных инструментов народов Азии, Африки, Австралии все чаще наполняло свежестью и особой прелестью сочинения композиторов XX в. К ярким россыпям дробы африканских барабанов и трещоток, пряным тембрам полинезийских ударных инструментов, сочным краскам японских и вьетнамских гонгов и том-томов, нежным акварельным звучностям китайских и турецких цимбал и щипковых струнных инструментов, к радужной звуковой палитре индонезийского оркестра гамелан обращались такие признанные мастера, как А.Мессиян, Г.Коуэл, И.Стравинский, В.Лютославский, Д.Кейдж.

Примером последовательной ориентализации, которая получила выражение в "американо-азиатском" синтезе инструментальных тембров, может служить сочинение "Группа пяти" американского композитора Г. Коуэла. В нем ударные эффекты создаются с помощью гонгов, том-томов, фарфоровых сосудов и других инструментов восточного происхождения.

Ориентировался на восточную экзотику и другой американский композитор — Д. Кейдж. Он стремился к копированию звучания индонезийского гамелана, для чего создавал пьесы, предназначенные исключительно для ударных инструментов: гонгов, тамтама, деревянных дощечек, том-томов, бамбуковых палок, африканских барабанов. Таковы его "Сонаты" и "Интерлюдии".

Экспрессивные сонорные эффекты, которые весьма характерны для творчества польского композитора К.Пендерецкого, также часто создавались благодаря афро-азиатским ударным инструментам. Один из новейших

примеров подобного рода — Концерт для маримбы (африканский деревянный ударный инструмент типа ксилофона) с оркестром польского композитора М. Пташиньской [406].

В белорусской музыке примером проявления отмеченной выше тенденции использования национальных инструментов является введение цимбал в партитуру оратории-поэмы С.Кортеса "Памяти поэта" или включение чаротки в ткань симфонического сочинения В.Помозова "Заславская легенда".

Для европейской музыкальной культуры постепенно становилось нормой и такое явление, как национальные оркестры народных инструментов. На Всемирной выставке 1889 г. в Париже профессиональных музыкантов и любителей музыки поразили два коллектива — традиционный индонезийский оркестр гамелан, основу которого составляли разнообразные гонги и барабаны, и Кружок любителей игры на балаалайках из России (с 1897 г. — Великорусский оркестр В.Андреева). Сегодня оркестры русских народных инструментов можно встретить в Норвегии и Америке, Японии и Швеции, Австралии и Польше [243, с.61—69]. Не менее популярен и оркестр гамелан, любители которого ежегодно съезжаются на международные фестивали [400].

Освоение европейского языка, принципов и приемов профессиональной композиторской техники, эстетики и академического инструментария представителями местных "экзотических" культур было не менее интенсивным и эффективным. С конца XIX в. начался процесс "заимствования" народами некоторых стран (Индия, Алжир, Судан и др.) отдельных элементов европейского музыкального искусства. Так, к примеру, духовые инструменты военных оркестров сыграли определяющую роль в эволюции негритянских ансамблей, которые традиционно формировались исключительно из барабанов разных видов [173].

По типу симфонических и камерных оркестров многих народов мира складывались на протяжении XX в. и многочисленные национальные инструментальные коллективы. Среди них оркестры китайских, болгарских, индийских, японских, филиппинских и иных народных инструментов.

В музыкальной жизни народов мира постепенно укоренились инструменты, которые занимают в европейской музыкальной культуре промежуточное положение между собственно народными и академическими. Например, гитара в конце 1990-х гг. XX в. считается народным и в то же время академическим инструментом в таких далеких от Европы странах, как Судан и Вьетнам [9, 324]. Исполнительство на русских балаалайке и домре распространено в Америке, Японии, Швеции [243, с.61–69].

Под влиянием общеевропейской академической традиции изменилась, и иногда весьма существенно, исполнительская манера народных музыкантов-инструменталистов, особенно тех, которые выступают на концертной эстраде. Народные инструменты зазвучали по радио и на телевидении, в кино и концертных залах, в условиях, которые существенно отличаются от естественных. Эти условия предусматривали иное качество звучания народных музыкальных инструментов, иные принципы мышления, иную исполнительскую эстетику.

Не осталась нетронутой и традиционная система обучения музыкантов-инструменталистов, которая складывалась столетиями. Так, становление профессионального музыканта в Индии предусматривало одновременно с овладением инструментом еще и освоение широкого круга религиозно-философских знаний, особого рода физическое и нравственное совершенствование личности. В современной же Индии система обучения игре на народных инструментах все больше приближается к европейской [83, с. 12–13]. Аналогичные процессы наблюдаются и в иных странах.

Значительные изменения произошли в сфере народно-инструментальной музыки. Если раньше в фольклорной традиции исполнитель одновременно являлся и творцом музыки, то в XX в. к народным инструментам стали обращаться профессиональные композиторы. В некоторых странах творчество для народных инструментов утвердилось как самостоятельная область композиторской деятельности. Например, композиторы Индонезии нередко создают музыку для характерного в этом регионе гамелана, в результате чего появляются сочинения как близкие древней индонезийской традиции, так и европеизированные [390, 405]. Как

отмечают искусствоведы, киномузыка композиторов Японии и Индии отличается ярким национальным колоритом не только потому, что авторы опираются на характерные интонационные мелодические обороты и лады, но в не меньшей степени и благодаря широкому использованию специфических, национально-характерных инструментальных тембров [401]. Примером могут служить сочинения, созданные во второй половине XX в. композиторами самых разных стран мира для аккордеона [398].

Рассматриваемая тенденция слияния традиций инструментального музыкального фольклора и академической европейской музыкальной культуры ранее всего и особенно явно проявилась в России, а позднее — в республиках бывшего Советского Союза. Именно в этом регионе земного шара процесс объединения отмеченных традиций получил статус государственной политики в сфере развития культуры, искусства и национальных отношений.

Творческие усилия нескольких поколений музыкантов-подвижников, поддержка со стороны государства и значительные материальные вложения дали в странах бывшего социалистического содружества немало позитивных результатов. Сегодня безусловными представляются и эстетическая ценность модифицированных народных инструментов, и высокий академический уровень сценического ансамблевого, оркестрового и сольного народно-инструментального исполнительства. Убедительными являются также достижения композиторов в области народно-инструментальной музыки. Да и многоступенчатая (школа — докторантура), целенаправленная, последовательная система профессионального образования исполнителей на народных инструментах, методическая и научно-теоретическая мысль, которые формируются вокруг этой области музыкальной культуры, не вызывают сомнения в их целесообразности.

Даже беглый анализ различных региональных проявлений народно-инструментальной культуры письменной традиции дает основание утверждать, что в XX в. такое явление достаточно распространено [373, 383]. Это действительно культура самостоятельного типа, что подтверждается рядом признаков, проявляющихся в разных национальных культурах.

Устойчивость этих признаков позволяет рассматривать их как атрибутивные типологические.

Основополагающим признаком народно-инструментальной культуры письменной традиции является опора на народные музыкальные инструменты, которые могут использоваться либо в аутентичном либо в модифицированном виде.

Второй не менее важный атрибутивный признак — функционирование этих инструментов в сценических условиях. Этот признак обуславливает особенности эстетики культуры анализируемого типа.

Третий признак зафиксирован в самом названии изучаемого явления. Народно-инструментальная культура письменной традиции (по Асафьеву, "художественное музыкальное творчество по откристаллизовавшимся в записи формам") [17, с.80], опирается на общепринятую систему европейской нотации, чем в корне отличается от культуры устной традиции, в данном случае от инструментального музыкального фольклора. Этот признак, отмечаемый многими исследователями (Б.Асафьев, И.Мациевский, М.Имханицкий, Ю.Бойко), по нашему мнению, детерминирует особые требования к творчеству композиторов и исполнителей, развивающемуся в рамках фиксированного нотного текста.

Следующий атрибутивный признак данной культуры — использование на уровне всех ее компонентов традиций фольклора и европейского академического музыкального искусства — также проявляется в ее названии и объясняется двойственной природой народно-инструментальной культуры письменной традиции. Будучи народной по своим истокам (народно-инструментальная), она в то же время ориентирована на общеевропейские академические традиции (сценическая, письменная). И, как мы увидим позже, синтез традиций этих двух культур действительно является ее неперенным отличительным признаком.

Отмеченные типологические признаки как наиболее общие, определяют сущность исследуемого нами явления и характерны для любой национальной народно-инструментальной культуры письменной традиции.

Выделив основополагающие атрибутивные признаки, которые мы рассматриваем как типологические, дадим наше

определение. Итак, народно-инструментальной культурой письменной традиции мы называем ту, в которой аутентичный либо модифицированный народный музыкальный инструмент функционирует в условиях концертной эстрады (сцены), которая опирается на синтез национального музыкального фольклора и европейского академического инструментализма и использует общепризнанную систему европейской нотации.

Поскольку некоторые понятия исследования имеют неоднозначное толкование, обратимся к уточнению тех, которые используются наиболее часто.

Целесообразно прояснить значение термина "народный", который не всегда трактуется однозначно. В одном случае "народный" может свидетельствовать об использовании музыкального инструмента в традиционном устном народном творчестве, и тогда оно будет синонимично слову "фольклорный". В другом случае это слово может определять принадлежность музыкального инструмента к традиционной культуре конкретного этноса. При подобной трактовке происходит замещение им понятий "этнический" и "национальный". Наконец, в третьем случае (и в этом солидарны многие исследователи), слово "народный" может указывать на распространенность музыкального инструмента в народе, и тогда оно будет совпадать со значениями "популярный", "массовый" [158, с.5; 228, с.11—13; 392].

Нам представляется, что в контексте изучаемой культуры определение "народный" указывает в первую очередь на близкую связь музыкального инструмента с фольклорной практикой, на его генетическую сущность. Такая трактовка позволяет отделить собственно народные инструменты от тех, которые издавна утвердились в академическом общеевропейском сценическом искусстве (хотя, как известно, все они имеют прототипы в устной традиции).

Основоположник русской народно-инструментальной культуры письменной традиции В.Андреев в качестве основного критерия определения народности музыкального инструмента выдвигал этнический. Так, к безоговорочно русским народным музыкальным инструментам он относил лишь те, которые, по его убеждению, были созданы русским

народом, т.е. появились на территории его проживания. Как подчеркивал В.Андреев, "усовершенствованные инструменты нашего народа являются *независимыми* и вполне самобытными, *чисто русскими* представителями в семье народных инструментов других стран" [11, с.46] (здесь и далее выделено нами. — Н.Я.).

Правда, В.Андреев во многих работах противоречил себе, поясняя, что некоторые инструменты русского народа произошли от более древних инструментов других народов. К примеру, в одной из статей он утверждал, что балалайка — "чисто русский самобытный инструмент, созданный *без всяких заимствований* непосредственно нашим народом" [11, с.110]. В другой же статье читаем: "Домра — это *родоначальник балалайки* и *происходит от древнеегипетского танбура*" [там же, с.37]. В статье о гусях он подчеркивал: "Гусли — древнейший, любимейший, *всеславянский* народный музыкальный инструмент *чисто русского происхождения*" [11, с.111], игнорируя хорошо известную ему книгу А.Фаминцына о гусях, в которой приводятся сведения о старинном европейском щипковом инструменте псалтериуме, разновидностью которого являются гусли ¹.

Частичному преодолению отмеченных в работах В.Андреева противоречий способствовало введение в середине XX в. в этноинструментоведческую науку двух уточняющих понятий: "исконный" и "привнесенный" народный музыкальный инструмент ². Однако решающим явилось признание того, что критерий происхождения является хотя и важным, но не определяющим при подтверждении национальной принадлежности, народности того или иного инструмента. И все же размытость, нечеткость термина "народный музыкальный инструмент" некоторое время мешала

¹ См. Фаминцын А. Гусли: русский народный инструмент. — СПб., 1890.

² *Исконный* народный музыкальный инструмент — тот, что создан на территории проживания данного народа, независимо от влияния иных музыкальных культур.

Привнесенный народный музыкальный инструмент — тот, что был заимствован из других музыкальных культур и адаптировался к культуре данного народа.

развитию теории народно-инструментальной культуры письменной традиции.

К научному осмыслению понятия народного инструмента исследователи пришли в конце 1970-х гг. XX в. Подчеркивая, что в определении народности музыкального инструмента важнейшим является критерий бытования, а не происхождения, этноинструментовед И.Мациевский писал: "Музыкальный инструмент можно считать *народным* (выделено И.Мациевским. — Н.Я.) для одного или нескольких народов, для этнической группы, в тот или иной исторический отрезок времени ... если он живет в народных обычаях и обрядах, выполняет в жизни народа определенную функцию" [203, с.160]. Данное определение, по нашему мнению, является одним из наиболее лаконичных, четких и в то же время многогранных и раскрывает в необходимой мере суть сложного и многомерного понятия "народный музыкальный инструмент", но, к сожалению, ограничено рамками народной инструментальной культуры устной традиции.

Понятие "народный музыкальный инструмент" в рамках культуры письменной традиции получило развитие в трудах М.Имханицкого, который дал свое понимание сущности народности музыкального инструмента. Помимо этнического фактора и фактора бытования, М.Имханицкий предложил учитывать еще и социодемографический фактор. Этот компонент народности ученый понимает как способность музыкального инструмента быть массовым и служить материально-художественной основой всех "ступенек" музыкальной культуры общества — от простейших явлений массового музыкального быта до высочайших достижений индивидуальной композиторской мысли [158, с.5; 228, с.16—18]. Таким образом, согласно заключению М.Имханицкого, народным музыкальным инструментом может считаться тот, который способен одновременно функционировать и в быту, и в профессиональном академическом искусстве.

Примечательно, что именно социодемографический компонент имел в виду В.Андреев еще в конце XIX в., когда

выделял важные признаки народности русских музыкальных инструментов. Он отмечал их демократизм, массовость, доступность освоения, возможность с помощью коллективного музицирования на них занять досуг народа и донести до его сознания лучшие образцы музыкальной классики [11, с.136, 140]. Таким образом, можно утверждать, что идеи, развитые М.Имханицким, зародились на самом раннем этапе развития народно-инструментальной культуры письменной традиции.

Суммируя мнения исследователей, которые обращались к уточнению понятия "народный музыкальный инструмент", и учитывая наиболее важные критерии (этническую принадлежность, степень распространения, но, главное, социальную и художественную значимость функционирования инструмента), предложим свою трактовку. По нашему мнению, народный музыкальный инструмент в сфере культуры письменного типа — это тот, который генетически связан с фольклорной традицией данного этноса и на протяжении относительно длительного временного отрезка выполняет в художественной культуре общества существенные социальные и художественные функции. По своему происхождению такой инструмент может быть как исконным, так и заимствованным из культуры народов (или этнических групп), проживающих на территории данной страны, либо из культуры иных стран (как, например, гитара или баян в Судане или Вьетнаме).

Важным для народно-инструментальной культуры письменной традиции является вопрос ее национальной самобытности, национальной специфичности. Поскольку формирование культуры данного типа не совпадает во времени ни с периодом формирования этносов, ни даже с периодом образования наций, понятие "национальный" имеет свое толкование. Разделяя позицию Б.Бернштейна, мы трактуем это понятие шире, нежели "этническое", и не сводим его к "неповторимой комбинации универсальных признаков, которые обеспечивают индивидуальность" и которые "устойчиво повторяются во времени и пространстве существования данного этноса" [49, с.128].

Национальное в культуре изучаемого типа отнюдь не тождественно фольклорному, ибо эта культура складывается на

основе синтеза традиций национального фольклора и европейского академического музыкального искусства, в котором на протяжении четырех столетий складывались своя интонационная сфера, опирающаяся на двенадцатиступенный хроматический темперированный строй, свои эстетические нормы и критерии оценки, свои принципы, методы и приемы композиторского и исполнительского творчества. Поэтому понятие "национальное" включает в себя не только традиции устного народного творчества, но и традиции художественного мышления, которые сложились в рамках профессионального творчества в музыкальной культуре данной страны, а также те элементы, которые были интегрированы из музыкальных культур других народов.

И здесь мы разделяем позицию белорусского исследователя А.Друкта, который использовал для характеристики творчества белорусских композиторов двойное понимание национального: не только в смысле этнической принадлежности (к культуре белорусов), но и в плане соотносительности с определенным государственно-политическим образованием (культура Беларуси). Подобная эстетическая трактовка (от фр. *etat* – государство) национального дополняет и корректирует наши представления о сущности национального в искусстве XX в. Мы согласны с выводами А.Друкта о том, что "в идеале оба начала должны дублировать друг друга или, по крайней мере, действовать в одном направлении. Но если отсутствие эстетического фактора сохраняет национальную специфику ...то утрата этнического своеобразия (как системообразующего или интегративного качества) превращает национальную культуру в фикцию" [119, с. 32]. Это положение обязывает нас еще раз подчеркнуть особую важность в исследовании народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции понимания национального как диалектического единства этнического и эстетического компонентов.

1.2. Народно-инструментальная музыкальная культура устной и письменной традиции: сравнительный анализ

Современная художественная практика позволяет говорить о двух сложившихся типах народно-инструментальной культуры. Первый тип — культура устной традиции, или так называемый инструментальный музыкальный фольклор, истоки которого у всех народов мира кроются в глубине столетий. К другому принадлежит пласт, который называют академическим. Как отмечалось, это самостоятельное ответвление инструментальной сценической культуры письменной традиции, которое представляет собой своеобразный симбиоз национального музыкального фольклора и европейского инструментализма.

Структура народно-инструментальной культуры одного и другого типов сложна. Отталкиваясь от классического определения музыкальной культуры, по А.Сохору, рассмотрим данное явление как систему, формирующуюся вокруг народных музыкальных инструментов. Она объединяет разнообразные, сложные по своему строению компоненты, к которым А.Сохор относил "музыкальные ценности; виды деятельности по их созданию, хранению, воспроизведению, преобразованию, распространению и усвоению; субъектов этой деятельности, а также все специальные институты и учреждения, обеспечивающие эту деятельность" [302, с.207].

Систему народно-инструментальной культуры письменной традиции можно представить схематично (рис. 1.1). Художественные ценности данной культуры включают музыкальные инструменты, музыку (не только созданную и зафиксированную в нотном тексте, но и музыку как звучащую субстанцию, т.е., исполненную инструменталистом), знания и труды по истории и теории этой культуры, а также по методике обучения игре на народных инструментах.

Деятельность по созданию этих ценностей складывается из изготовления инструментов, создания музыки для них и обучения игре на них, а также из разнообразных форм исполнительства, осмысления теории и истории данного явления и разработки методики обучения профессионального

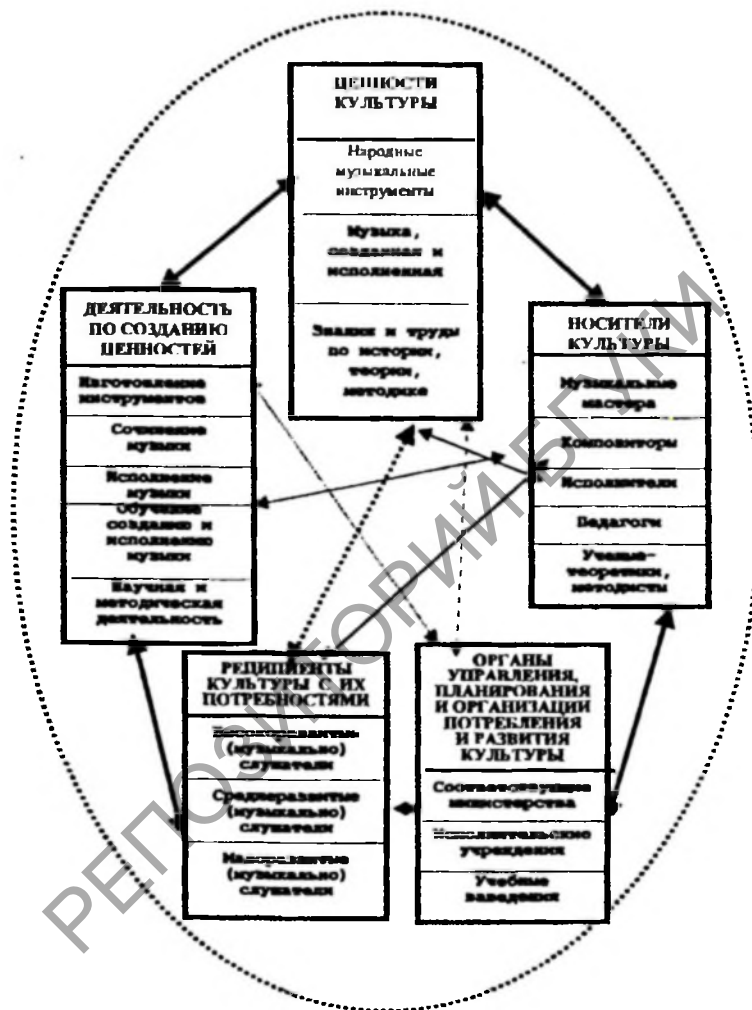


Рис. 1.1. Компоненты народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции

исполнителя и композитора в этой сфере. К указанной системе относятся и субъекты культуры (ее носители), т.е. музыкальные мастера, создатели музыки и ее исполнители, ученые-теоретики, педагоги. Сюда же органично входят и реципиенты этой культуры — слушатели и потенциальные соучастники художественного процесса. Разумеется, социально-художественное функционирование культуры письменной традиции невозможно без целенаправленной деятельности общественных институтов, которые прямо или косвенно осуществляют планирование и занимаются вопросами организации и управления развитием этой культуры, а также вопросами распределения ценностей. Ядром системы, ее системообразующим элементом являются социально-художественные потребности реципиентов культуры (общественные потребности). В рамках письменной традиции, помимо потребности общества или индивида, устойчивость системы регулируется еще и специальными общественными и государственными учреждениями и объединениями.

Как видно из рис. 1.1, все элементы системы обусловлены общественными потребностями. Кроме того, они взаимосвязаны и находятся в отношениях взаимовлияния. Причем элементы системы влияют друг на друга не только напрямую, но и опосредованно, через общественные потребности, чем и объясняются сложность и многоуровневость структуры изучаемого объекта. Аналогичные разнопорядковые элементы составляют не менее сложную структуру народно-инструментальной культуры устной традиции (рис. 1.2).

Однако при сравнении культур этих двух типов заметны и некоторые их различия. Так, в фольклоре создатель музыки и ее исполнитель (а зачастую он же и музыкальный мастер) выступают в одном лице. Реципиент культуры, как правило, является не слушателем (по крайней мере во многих национальных культурах, в том числе и в белорусской), а непосредственным участником творческого процесса создания музыкальной формы, его "сотворцом". Кроме того, в фольклоре отсутствуют организации и учреждения, регламентирующие функционирование инструментальной культуры. Общественные и индивидуальные потребности

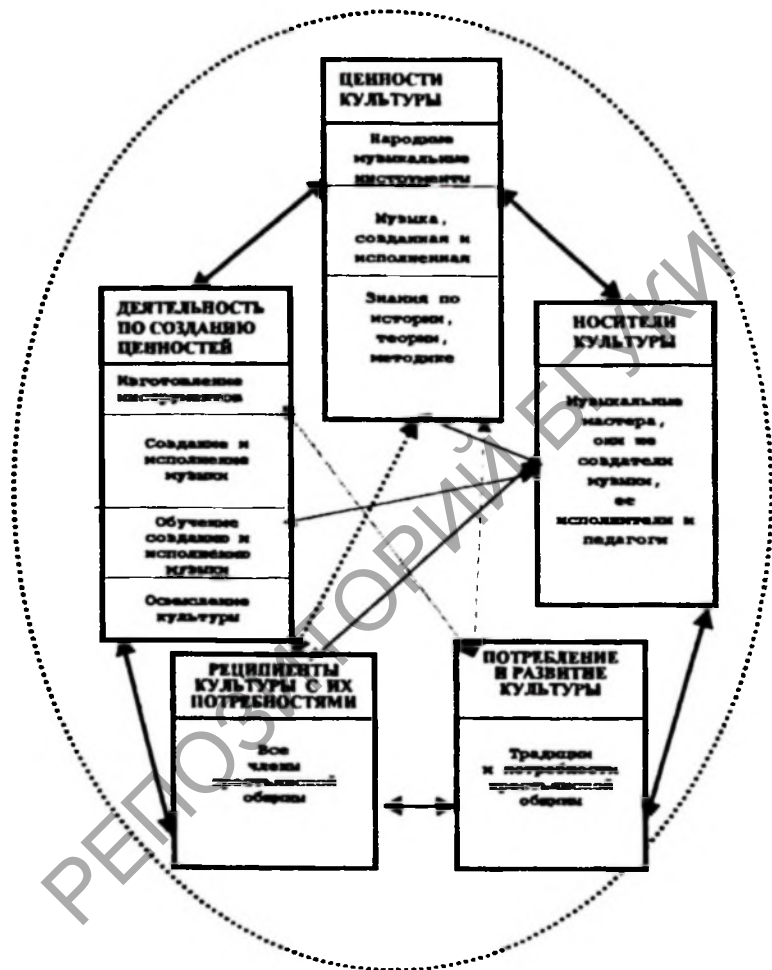


Рис. 1.2. Компоненты народно-инструментальной музыкальной культуры устной традиции

в культуре устной традиции действуют на систему стихийно и обуславливают ее развитие через проявление потребностей общины или отдельной личности, потому регулирование структуры происходит естественным путем через традицию.

Анализ состава компонентов двух систем позволяет предположить, что, поскольку народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции складывается практически из таких же элементов, как и инструментальный музыкальный фольклор, эти два явления либо тождественны, либо одно из них является последующей ступенью развития другого. Иными словами, создается впечатление, что культуры этих двух типов различаются больше количественно, чем качественно. И действительно, только перечисление элементов той и другой культуры как бы дает основание для подобного предположения. Ведь практически в фольклоре отсутствует лишь элемент "органы управления развитием культуры" да в одном лице выступает исполнитель музыки и ее создатель.

Сходство названных типов народно-инструментальных культур усиливается еще и многими внешними проявлениями. В значительной степени сходны конструкции самих музыкальных инструментов — аутентичных и тех, что используются в сценической практике; велика степень внешнего сходства в репертуаре, который исполняется народными музыкантами и профессионалами академического профиля. Одинаковыми, по крайней мере, на первый взгляд, являются и разнообразные формы деятельности, характерные для культуры как одного, так и другого типов: изготовление музыкальных инструментов, обучение игре на них, сольное и ансамблевое исполнительство и некоторые другие.

Подобное внутренне и внешнее сходство элементов, составляющих системы народно-инструментальной музыкальной культуры устной и письменной традиций, долгое время провоцировало, да и сейчас еще провоцирует искусствоведов на отношение к этим двум явлениям как к тождественным. Еще чаще народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции рассматривается как высшая ступень развития традиционного инструментального творчества. В ряду исследователей, в той или иной мере разделяющих эту точку зрения, такие видные

ученые, как В.Беляев, И.Благовещенский, К.Вертков [429, 54—56, 77]. Мы же придерживаемся иной точки зрения. Сравнительный анализ этих двух систем убеждает нас в том, что они, несмотря на их внешнее подобие, *все же не являются тождественными*.

Инструментальный музыкальный фольклор является неотъемлемой частью жизни народа, одновременно и частью его художественного творчества. Синкретичностью фольклора объясняются его преимущественно практическое, конкретно-прикладное значение и некоторая несамостоятельность. Об этом свидетельствуют те функции, которые он выполняет в сельской общественной жизни.

Среди этих функций этноинструментоведы выделяют хозяйственно-трудовую, информативно-коммуникативную, обрядово-магическую и собственно эстетическую [29, 204, 225, 227]. Мы добавили бы к этому ряду еще досугово-рекреативную (восстановительную) и музыкально организующую (в едином темпе, ритме или эмоциональном состоянии). Рис. 1.3 помогает представить социально-художественное предназначение народно-инструментальной музыкальной культуры устной традиции. Обозначив наиболее распространенные социально-художественные функции народно-инструментальной культуры устной традиции, подробнее остановимся на их характеристике.

Хозяйственно-трудовая функция инструментального музыкального фольклора непосредственно связана с жизнью общества. Музыкальный инструмент используется в этом случае в основных отраслях хозяйства и в промыслах (скотоводстве, охоте), характерных для народа, проживающего в определенной природно-географической среде, и способствует повышению эффективности труда, а значит, обеспечению жизнедеятельности всех членов общества (в данном случае крестьянской общины).

Информативно-коммуникативная функция также является весьма важной, поскольку музыкальный инструмент делает возможной связь между членами общины на далекие расстояния и является средством передачи жизненно важной информации, "зашифрованной" в сигналах, исполняемых на нем.

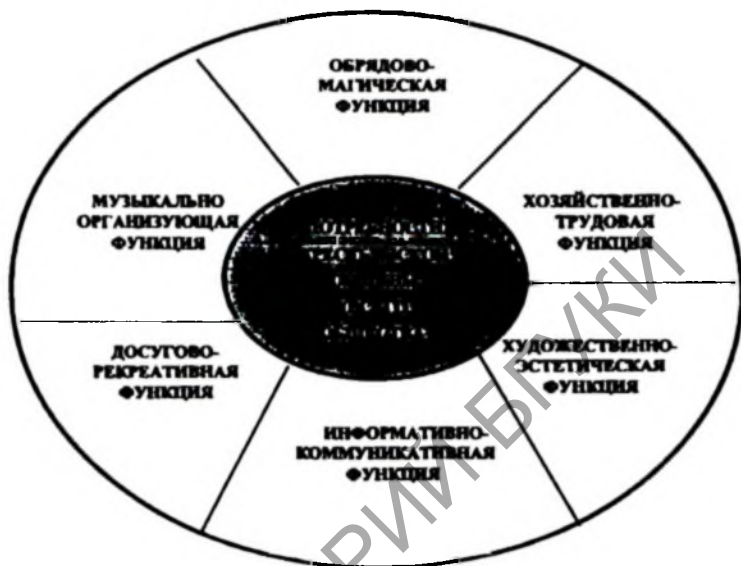


Рис. 1.3. Соотношения социально-художественных функций в народно-инструментальной культуре устной традиции

Обрядово-магическая функция — одна из исключительно значимых в жизни общества, находящегося на том уровне развития, когда существование всех его членов полностью зависит от среды обитания, от природы. Члены общины, которые верят в магические силы, управляющие развитием природы и жизнью людей, стремятся войти в контакт с этими силами и вызвать их расположение. При этом музыкальный инструмент трактуется как средство, которое способствует необходимому контакту. Особенно часто используется музыкальный инструмент в подобной функции в обрядах календарного и семейно-обрядового циклов.

Музыкально организующая функция обнаруживает себя в ходе обрядов, праздников, игр, танцев, т.е. там, где

необходимо объединение коллектива в едином темпе и ритме или общем эмоциональном состоянии.

Досугово-рекреативная функция проявляется в индивидуальном либо коллективном бытовом музицировании. В этом случае музыкальный инструмент становится не только средством организации свободного времени, но и, главное, помогает эмоциональному раскрепощению, способствует достижению внутреннего эмоционального равновесия отдельным индивидуум-исполнителем, играющим "для себя" или своих близких.

Художественно-эстетическая функция в народной культуре как бы растворяется во всех других. Чаще при оценке красоты сельские жители руководствуются принципом целесообразности. Так, не может быть красивым звучание музыкального инструмента во время обряда, праздника, если он не слышен всем участникам. Некрасиво, если музыкант плохо владеет инструментом, не держит темп, эмоционально индифферентен, поскольку во всех этих случаях он не обеспечивает нужды общества. Не может считаться музыкой игра пастуха или домашнее музицирование, поскольку это явление общественно не значимое. И хотя понятие красоты присуще народному творчеству, однако художественно-эстетическая функция здесь не единственная и, главное, далеко не основная.

К тому же законы красоты в народно-инструментальной культуре устной традиции весьма далеки от эстетических норм и идеалов общеевропейского музыкального искусства. Стандарты красоты корректируются в значительной степени условиями бытования музыкальных инструментов. К примеру, "натуральная среда обитания" традиционной инструментальной музыкальной культуры белорусов — открытое пространство (лес, поле, двор) или небольшое помещение деревенской избы с единственной жилой комнатой, низким потолком, маленькими окнами и, как правило (по крайней мере до середины XX в.), с земляным полом. Понятно, что специфическая акустика требует совсем иного качества звучания, нежели на сцене, и музыкант вынужден подчиняться совершенно иным законам, чем исполнитель академической традиции.

Как видим, предназначение музыкальных инструментов в музыкальной культуре устной традиции исключительно важное. Они обеспечивают жизнь членов *всего* общества. И хотя в подавляющем большинстве формы проявления традиционной народно-инструментальной музыкальной культуры имеют прикладной, несамостоятельный, подчиненный характер, музыкальные инструменты, при всей их кажущейся второстепенности, являются *незаменимыми и жизненно необходимыми для крестьянской общины, т.е. являются народными по самой своей сущности.*

Совсем иные условия функционирования и социально-художественное предназначение народно-инструментальной культуры письменной традиции. Войдя в систему европейской академической традиции, народные музыкальные инструменты включаются в новую среду функционирования. Здесь господствуют другие отношения членов общества к музыкальным инструментам и инструментальной музыке. Основное назначение музыкальной культуры письменной традиции — приносить эстетическое наслаждение слушателю. Тут все: и тембр музыкального инструмента, и степень владения им, и музыка, которая на нем исполняется, — оценивается с точки зрения красоты. Причем оценка эта опирается на стандарты профессионального европейского академического музыкального искусства, которые кристаллизовались на протяжении XVI—XX вв.

Акустические условия бытования народно-инструментальной музыкальной культуры, ориентированной на сценические формы функционирования, — искусственные, специально созданные. Как правило, это концертный зал со сценической площадкой, который имеет определенную, более или менее совершенную акустику.

Академическая сценическая форма бытования "замыкает" народно-инструментальную музыкальную культуру письменной традиции на слушателе. Наиболее характерная для нее функция — художественно-эстетическая — постепенно становится для сценических народных музыкальных инструментов единственной. Правда, какое-то время они еще продолжают выполнять в обществе досугово-рекреативную и обрядово-магическую функции (например, участвуя

в домашнем бытовом досуговом музицировании, в свадьбе). Однако по мере удаления во времени от привычной среды обитания они все чаще уступают место "городским" инструментам — фортепиано, гитаре. А в конце XX в. активные формы музицирования вообще уступают место пассивным формам с использованием магнитофона или проигрывателя.

Становясь лишь частью всей музыкальной культуры общества, причем, как показывают исследования В.Цуккермана, Д.Яконюка, И.Головач, весьма незначительной ее частью [104, 338, 376], народно-инструментальная культура письменной традиции неизбежно вовлекается в конкурентную борьбу за слушателя. Ведь важнейшим условием ее социально-художественного функционирования является потребность в ней слушателя, и на этого потенциального слушателя ориентирована вся музыка письменной традиции — академическая песенная, хоровая, симфоническая, камерно-инструментальная, к тому же еще и джазовая, эстрадная и массово-популярная.

Рис. 1.4 помогает понять, какое место занимает эстетическая функция в народно-инструментальной культуре письменной традиции по отношению к другим функциям, значение которых, к тому же, все более сокращается.

Сравнение этого рисунка с предыдущим (см. рис. 1.3) дает основание для следующего заключения. Если в устной традиции народно-инструментальная культура определяет жизненно важные процессы и явления и потому необходима всему обществу, в условиях письменной традиции общество может себе позволить по каким-либо политическим, идеологическим или иным причинам отказаться от нее. Тем более, что народные инструменты постепенно становятся все менее значимыми для всего народа, как бы утрачивают свою исконную генетическую сущность, т.е. перестают быть народными.

Если существование инструментального фольклора регламентируется и гарантируется нормальной, традиционной жизнью самого общества, культура письменной традиции требует специальных органов обеспечения своей жизнедеятельности. Изготовление модифицированных

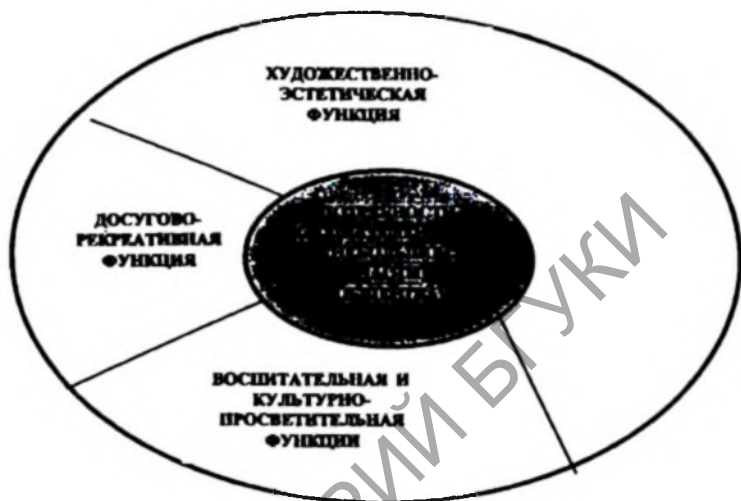


Рис. 1.4. Соответствие социально-художественных функций в народно-инструментальной культуре письменной традиции

народных музыкальных инструментов, исполнительство на них, создание музыки, профессиональное образование специалистов предполагают значительные материальные вложения и не могут осуществляться стихийно. Иными словами, необходимы особые общественные и государственные институты, органы, организации, которые содействовали бы нормальному функционированию и развитию народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции, обеспечивали бы планирование и управление ею, способствовали бы формированию и поддержанию интереса и потребности в ней у определенной части общества. В противном случае социально-художественное функционирование народно-инструментальной музыкальной культуры данного типа будет поставлено под угрозу.

Итак, совершенно очевидно, что при всем внешнем сходстве народно-инструментальной культуры устной и письменной традиций, та и другая все же относятся к принципиально разным художественным системам. Эти разные системы, разные типы мышления, разные музыкальные миры отличаются самым главным — своим жизненным предназначением и условиями бытования. Иными словами, при многих чертах чисто внешнего сходства культуры этих двух типов далеко не тождественны, ибо народно-инструментальная культура письменной традиции есть не просто сумма традиций национального инструментального фольклора и европейского инструментализма, но явление совершенно иного качества. Оно является результатом истинного слияния, синтеза, благодаря которому из ряда простых элементов возникает сложное соединение с абсолютно новыми свойствами. Сравнение их по основным параметрам, которое мы выдвигаем как одну из основных задач нашей работы, даст возможность выявить не только их внешнее подобие, но и вскрыть глубинные, сущностные отличия их структур.

1.3. Разработка основных теоретических проблем народно-инструментальной культуры письменной традиции

Развитие народно-инструментальной культуры письменной традиции на протяжении XX в. привнесло в музыкально-художественную практику немало новых нетривиальных художественных решений. Они не всегда укладывались в рамки привычных традиционных норм как академического инструментализма, так и национального музыкального фольклора и потому с первых шагов сопровождалась пробными одиночными, а затем более активными массовыми попытками музыкантов-практиков и теоретиков осознать неизвестные до тех пор явления практики.

Анализируя теоретическое наследие по проблемам развития народно-инструментальной культуры изучаемого типа, необходимо отметить, что для настоящего исследования оно

имеет особое значение. Теоретические разработки в данной области не только позволяют говорить о степени осмысления и состоянии разработанности тех или иных вопросов, они сами являются самостоятельным составным компонентом культуры, которую мы изучаем как целостную сложную систему (см. рис. 1.1). Поэтому мы рассматриваем их как плод этой культуры, как воплотившуюся ценность, созданную интеллектуальной творческой деятельностью нескольких поколений искусствоведов, исполнителей, педагогов, а не только в связи с необходимостью анализа литературы по теме исследования. И поскольку показателем уровня зрелости народно-инструментальной культуры письменной традиции является степень теоретического освоения художественной практики, мы ограничимся в настоящем разделе анализом разрабатываемой проблематики и оценкой качества научного осознания основных проблем народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции.

С первых шагов зарождения культуры изучаемого типа и до сегодняшнего дня в зону внимания музыкантов-практиков и теоретиков попадали наиболее острые и актуальные проблемы ее развития. Круг наиболее важных, первостепенных проблем определялся необходимостью осознания быстро накапливающегося практического опыта. В XIX — XX вв. вокруг новых явлений народно-инструментального творчества, которое на первый взгляд не всегда и не во всем соответствовало общеевропейским нормам, стандартам и эстетическим канонам, нередко завязывалась полемика. Научная мысль в этой области зарождалась и крепла в борьбе разных творческих направлений. Постепенно в музыковедении сложилась самостоятельная область исследований, направленная на изучение многочисленных и разнообразных проблем народно-инструментальной культуры письменной традиции, сформировались специфический терминологический аппарат и методологическая база, выявился круг авторов. И хотя общая история развития научной мысли в этом направлении еще не написана, дадим хотя бы общий ретроспективный анализ того, что накоплено в этом направлении научной деятельности.

Естественно, некоторые эстетические взгляды прошлого в настоящее время представляются наивными, а порой даже ошибочными, однако не учитывать их нельзя. Критический анализ показывает тот путь, которым шли исследователи, раскрывает генетическую связь и историческую преемственность научно-теоретической мысли современности и прошлого, обогащает опытом предыдущих поколений. Такой обзор полезен и для ученых нового поколения. Актуальность подобного историко-аналитического экскурса особенно значима для стран, где народно-инструментальная культура академической ориентации только зарождается. Поскольку практический художественный опыт в них идет зачастую по аналогичному пути, знание основных теоретических положений может предостеречь от ошибочных решений. Заимствованный опыт в этом случае может оказаться поистине бесценным, ибо поможет ускорить темп "созревания" народно-инструментальной культуры нового типа.

Центральной, определяющей теоретической проблемой изучаемой нами культуры является *проблема художественного переосмысления и творческого претворения национального фольклорного и общеевропейского академического наследия*. Фактически именно сквозь призму этой проблемы рассматриваются и решаются все без исключения теоретические вопросы.

Так, с ней напрямую связана *проблема адаптации традиционных народных музыкальных инструментов к новым условиям бытования в рамках культуры принципиально нового типа*. По существу суть ее заключается в творческом "переосмыслении" такого элемента традиционной культуры, как сам народный инструмент. Современный этап теоретической разработки этой проблемы позволяет очертить пути, методы и основные параметры "приспособления" аутентичных инструментов к новым социально-художественным потребностям, к иному жизненному предназначению и пространственно-акустической среде, а также обозначить основные художественные критерии, по которым осуществляется их модификация. В рамках этой проблемы решаются более конкретные задачи технологии производства и реконструкции инструментов, расчета их

технико-конструктивных параметров, выбора оптимальных материалов для их изготовления и др.

Одна из важных проблем народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции — *проблема формирования исполнительского мастерства в соответствии с нормами и стандартами национального традиционного и европейского академического инструментального искусства*. Она объединяет в себе ряд вопросов, требующих отдельной разработки. Тут и общие вопросы формирования системы профессионального образования музыканта-исполнителя на народных инструментах, и вопросы, связанные с его творческим становлением как артиста, и более частные вопросы развития соответствующих технических навыков и т.п. Среди прочих и вопросы методики обучения игре на том или ином инструменте. Здесь же обширный круг теоретических разработок, касающихся развития различных форм исполнительства — сольной, ансамблевой и оркестровой. Некоторые вопросы по мере их теоретического освоения постепенно оформляются в самостоятельные научные проблемы.

Так, создание Великолукского оркестра, а затем и многих других национальных оркестров народных инструментов поставило перед теоретическим музыковедением *проблему художественного функционирования оркестров народных инструментов*. Своеобразие подходов исследователей к решению означенной проблемы определяется зачастую не только историческими, но и национальными факторами. Ученые далеко не всегда единодушны в вопросах организации оркестров подобного типа, их оптимального инструментального состава. Различны критерии оценки возможностей национальных оркестров. Нет единого мнения по вопросу о художественных задачах, которые могут и должны решать подобные оркестры. Не уточнены их роль и место в художественной культуре конца XX в.

К названным проблемам народно-инструментальной культуры необходимо добавить еще одну, актуальность которой обозначилась уже на этапе ее зарождения. Это *проблема формирования репертуара*. В рамках данной проблемы обсуждаются сложные искусствоведческие вопросы: об

идейном и образно-эмоциональном содержании народно-инструментальной музыки, ее жанровом составе, стилистике и конкретных приемах композиторского письма, о принципах и методах инструментовки для ансамблей и оркестров народных инструментов, о специфике драматургии народно-инструментальных сочинений.

Как видим, круг проблем народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции, которые поднимаются в теоретическом музыкознании, весьма обширен. И вместе с тем анализ проблематики показывает, что наиболее крупные, определяющие проблемы связаны с основополагающими системными элементами этой культуры.

Для теоретиков народно-инструментальной культуры письменной традиции, предметом научного исследования которых стали народные музыкальные инструменты, на первый план выдвигается проблема функционирования этих инструментов за пределами устной традиции, в иных социальных и художественных условиях. В рамках этой проблемы органично сочетаются вопросы происхождения и бытования тех или иных инструментов в традиционной культуре, особенностей их конструкции, потенциальных художественных возможностей и степени реализации их в сценическом художественном творчестве, а также функционирования инструментов в практике традиционного музицирования и адаптации их к новым условиям бытования. По мере развития этноинструментоведения и народно-инструментальной культуры письменной традиции появляются новые теоретические подходы и принципиально новые решения этих вопросов.

Впервые к проблеме изучения национальных народных инструментов с точки зрения введения их в сценическую практику, обратился В. Андреев — один из основоположников русской народно-инструментальной культуры письменной традиции. Он сыграл решающую роль в возрождении старинных русских народных музыкальных инструментов и формировании инструментального состава Великоорусского оркестра. О его интересе к истории музыкальных инструментов русского народа, к изучению возможности их сценического использования свидетельствуют публикации разных лет: "О

русских народных инструментах", "О брелке и игроке на ней крестьянине Афанасии Яковлеве", "Накры и свирель", "Краткая историческая справка о происхождении народных музыкальных инструментов, входящих в состав Великолукского оркестра" [11, с. 32—40; 40—41; 43—44; 104—120].

Важную роль в формировании культуры письменной традиции сыграли публикации, посвященные анализу традиционного национального инструментария. Среди подобных работ конца XIX в. обращают внимание труды известного музыковеда того времени А.Фаминцына, фактически положившие начало изучению музыкальных инструментов народов России, и Н.Привалова — музыкального этнографа, инструментоведа, единомышленника и коллеги В.Андреева, в работах которых были выявлены и описаны наиболее характерные для устной традиции инструменты русского народа¹.

Изучение русских народных инструментов было продолжено в 1970-е гг. известным исследователем К.Вертковым. Монография, опубликованная им в 1975 г. [77], дала толчок появлению многих аналогичных изданий. В них на примере разных национальных музыкальных культур исследовались традиционный инструментарий и аутентичные народные инструменты, рассматривались вопросы их традиционного и сценического бытования. Следует отметить также труды украинского фольклориста А.Гуменюка [109], белорусского этноинструментоведа И.Назиной [222], казахского ученого Б.Сарыбаева [278] и молдавского исследователя Ч.Визитиу [81].

В 1980-е гг. появился ряд работ, посвященных детальному изучению отдельных народных инструментов, в которых рассматривались вопросы их происхождения, традиционного и современного бытования, анализировались потенциальные возможности их модификации и введения в концертную

¹ Имеются в виду работы Фаминцына А. "Гусли: русский народный музыкальный инструмент" (СПб., 1890), "Домра и сродные ей инструменты русского народа" (СПб., 1891), а также очерки Привалова Н. "Музыкальные духовые инструменты русского народа" (СПб., 1903), "Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа" (СПб., 1905), "Лира, лира, рыле, реле — русский народный инструмент" (СПб., 1907).

сценическую практику, а также предлагались пути решения наиболее актуальных вопросов исполнительства в сфере культуры письменной традиции. Сюда относятся труды литовских ученых Р.Апанавичюса [14], А.Вижинтаса [80] и А.Байки [28], а также работы Г.Гайсина [92], С.Абдулаевой [1] и О.Кулиева [177], написанные на материале других национальных культур.

История вопроса адаптации традиционных народных музыкальных инструментов к условиям сценической концертной деятельности насчитывает более ста лет. Первой пробой теоретического обоснования необходимости приспособления аутентичных народных инструментов к новой "среде обитания" стали высказывания В.Андреева в работах "Почему я посвятил свою жизнь усовершенствованию древних музыкальных инструментов русского народа", "Как мне пришла мысль заняться усовершенствованием балалайки", "К вопросу о русской народной музыке" [11, с. 79—80; 44—49; 74—79]

Создатель Великорусского оркестра исходил из того, что, поскольку из-за религиозных гонений в России стала невозможной деятельность профессиональных музыкантов-скоморохов и приостановился процесс естественной эволюции инструментов русского народа, они дошли до XIX в. в "примитивном" (выражение В. Андреева) виде и утратили свою художественную ценность, ибо не соответствовали в полной мере потребностям новой исторической эпохи. Таким образом, считал автор, искусственное усовершенствование народных музыкальных инструментов — есть условие, необходимое для того, чтобы возродить и вернуть народу утраченные художественные ценности [11, с.45].

Мастера андреевского времени модифицировали домры и балалайки либо на основе тех инструментов, которые еще сохранились в практике народного крестьянского музицирования, либо на основе музейных экспонатов. При этом В. Андреев и его единомышленники руководствовались принципами, которые создатель Великорусского оркестра неоднократно повторял. Примером может служить высказывание его о совершенствовании балалайки: "Усовершенствована она качественно, а не существенно (выделено В.Андреевым. — Н.Я.) ...в смысле материала,

правильности форм, размеров частей, вообще внешности, благодаря чему тип ее и национальность остались неприкосновенными, точно так же, как и во всех других мною усовершенствованных инструментах" [11, с.45]. При создании тесситурных разновидностей русских народных инструментов В.Андреев также опирался на научные факты. "У многих народов, имеющих в обращении струнные инструменты, — писал он, — они всегда появлялись семействами (выделено нами. — Н.Я.)... У русских тоже были разновидности домр: домра басистая, домра малая, или домришка ..." [там же, с.46]. Следует отметить, что критерии, которые были разработаны и внедрены в практику В.Андреевым и его единомышленниками, в 1920-е гг. послужили теоретической основой модификации музыкальных инструментов народов Советского Союза.

Теория "адаптации" народных музыкальных инструментов получила дальнейшее развитие в 1920—30-е гг. в работах русского ученого В.Беляева. В его трудах, которые отличаются строгой научностью выводов, закладывались основы научной систематизации музыкального инструментария народов СССР¹. Именно В.Беляев разработал теоретические основы "включения" народных музыкальных инструментов в музыкальную культуру письменной традиции и основные принципы их "академизации" и "европеизации". Теоретические выводы ученого стали фундаментом большой практической деятельности по модификации национальных инструментов народов СССР, а позже и народов других стран.

В наиболее концентрированном виде основные положения теоретической концепции В.Беляева изложены в тезисах его доклада [428]. Исследователь впервые обратил внимание на то, что все известные европейские оркестровые и концертные музыкальные инструменты есть не что иное, как усовершенствованные виды инструментов народных. Эволюция их шла естественным путем на протяжении

¹ См.: Беляев В. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. — М., 1931; Путеводитель по Первой Всероссийской выставке музыкальных инструментов народов СССР. — М., 1939; Музыкальные инструменты Узбекистана. — М., 1933.

нескольких столетий под воздействием все возраставших художественных потребностей общества, причем их конструктивные изменения приводили к постепенному расширению технико-выразительных возможностей [428, с.2]. Далее В.Беляев пришел к заключению, что эволюция инструментов в европейской академической культуре сводилась в основном к следующему: " а) к улучшению (а иногда к усилению) их звучности; б) к расширению их диапазона и хроматическому усложнению их звукоряда; в) к усовершенствованию их конструкции (в смысле удобства игры и звукоизвлечения)" [там же, с.3]. Как видим, теоретические выводы В.Беляева во многом объясняли успех работы В.Андреева, которая ни в чем не противоречила исторической логике естественной эволюции музыкальных инструментов.

Обращая внимание на важность решения задачи расширения звукорядов национальных инструментов и установления стандартного строя, ученый особо подчеркивал необходимость сохранения их национальных особенностей — формы, характера звучания, приспособленности к исполнению музыки определенного стиля и склада. Причем, если улучшение звучности, по мнению В.Беляева, предполагало чисто технический или по крайней мере практический экспериментальный подход, то создание оркестровых семейств требовало уже иного отношения. "Помимо рационального распределения по регистрам, — подчеркивал исследователь, — требуется в ряде случаев *учет национальных строев инструментов* (выделено нами. — Н.Я.), а также приближение их строев к международному оркестровому строю" [428, с.5].

Таким образом, считал В.Беляев, путь реконструкции лежит в направлении бережного, осознанного соединения национального, традиционного с интернациональным, европейским. В этом мы видим научно обоснованное решение не только проблемы модификации народных инструментов, но и проблемы творческого преломления фольклорных традиций.

В 1970—90-е гг. теоретические принципы В.Беляева были развиты исследователями применительно к разным национальным культурам. Вопросы модификации народных

инструментов в той или иной степени затрагиваются в уже упоминавшихся работах Р.Апанавичюса, Ю.Бойко, А.Вижинтаса, О.Кулиева, В.Шарова, С.Абдулаевой, А.Ташматовой [1, 14, 63, 80, 177, 313, 348]. Особенно успешно провели дальнейшую теоретическую разработку проблемы усовершенствования народных инструментов и практическую ее реализацию музыканты Средней Азии и Казахстана, которые предложили сочетать модификацию с реконструкцией аутентичных прототипов (вплоть до самых древних инструментов) с последующим внедрением их в практику сценического концертного музицирования [268; 278—279].

Следует заметить, что исследователи конца XX ст. располагают принципиально новой научной и материальной базой. В их распоряжении сложная современная акустическая аппаратура, богатейшие музейные коллекции, они опираются на фундаментальные теоретические работы отечественных и зарубежных этноинструментоведов и богатый практический опыт в реконструкции и модификации народных музыкальных инструментов, накопленный в разных странах мира. И это позволяет надеяться, что современной наукой будут найдены новые подходы, выработаны новые принципы и пути решения сложных теоретических вопросов.

Становление народно-инструментальной культуры письменной традиции в бывших республиках Советского Союза, а также в тех регионах Азии и Африки, где культура данного типа получила значительное распространение, связано с созданием национальных оркестров народных инструментов. Оркестровое исполнительство стало одной из наиболее стабильных форм сценического народно-инструментального музицирования, чем и объясняется устойчивое внимание исследователей к оркестрам народных инструментов как к самостоятельному и самобытному художественному явлению.

Впервые к проблеме художественного функционирования оркестров народных инструментов обратился В.Андреев. Критерии и принципы формирования состава оркестра народных инструментов мы находим в таких его работах, как "Конспекты докладов о Великоорусском оркестре", "Пояснения и материалы к обрисовке деятельности и значения

Великорусского оркестра" [11, с. 86—89; 90—95]. Создатель первого оркестра народных инструментов видел его общественно-художественное значение в привлечении масс к активному участию в художественном творчестве посредством коллективного занятия музыкой на близких народу по духу и легкодоступных модифицированных народных инструментах [11, с.136]. Неоднократно подчеркивая роль Великорусского оркестра в музыкальном просвещении народа, Андреев рассматривал его как "демократизированный симфонический", позволяющий "ввести в самую жизнь народа, в его обиход один из благороднейших видов искусства" [там же, с.140]. Безусловно, на рубеже XIX—XX вв., когда много писали о необходимости "демократизации искусства", "о музыке для народа", подобные социально-художественные задачи были своевременны и актуальны. Свою злободневность они не потеряли и в 1920—30-е гг., когда решались задачи музыкального просветительства и широко декларировался тезис создания массового демократического музыкального искусства.

Однако к концу 1950-х гг. эти задачи утратили свою остроту и значимость и на повестку дня встал вопрос о роли оркестров народных инструментов в новых социально-художественных условиях. Именно в эти годы началась дискуссия о месте оркестров народных инструментов в художественной культуре страны, о дальнейших путях и перспективах их развития. В ней приняли участие руководители национальных оркестров, музыканты-исполнители, композиторы, искусствоведы, среди которых были В.Беляев, И.Благовещенский, А.Пересада, В.Попонов, Г.Тихомиров, М.Черемухин [38, 54—56, 241, 255—257, 315, 345—346].

К решению вопросов, поставленных самой практикой, в 1960-е гг. наиболее глубоко подошел искусствовед И.Благовещенский. Выявляя историческую ограниченность наиболее распространенных суждений относительно задач социально-художественного предназначения оркестров народных инструментов, он констатировал: "Кажется, что один лишь круг идей овладел умами руководителей оркестров народных инструментов: эти оркестры должны нести

музыкальную культуру в массы; они более "понятны" народу, нежели симфонические; инструменты таких оркестров доступны для изучения в самодеятельности, а потому оркестры народных инструментов — это тот "мостик", который соединит народный музыкальный быт с развитыми формами симфонической музыки" [56, с.280]. По мысли И.Благовещенского, круг этих идей в ограниченном смысле верен, но не может быть основным в определении направления деятельности оркестров народных инструментов. Оценивая художественное значение таких оркестров, ученый подчеркивал: "Эти оркестры не временная или "подсобная" форма национальной музыкальной культуры. Это мир мастерства и виртуозности, сохранивший неповторимую национальную характерность" [56, с.280]. Такая оценка дала исследователю основание для выдвижения и утверждения идеи, отличающейся принципиальной новизной. "Необходимо понять, — писал И.Благовещенский, — что главная задача народных оркестров — *новаторское развитие национальных традиций*" [54, с. 101] (выделено нами. — Н.Я.). Думается, данное теоретическое положение, выдвинутое ученым еще в 1950-е гг., определяет приоритетное направление развития оркестров народных инструментов и в настоящее время.

Эволюция научных взглядов о критериях комплектования оркестров народных инструментов и их состава шла последовательно на протяжении столетия. От разработки В.Андреевым основополагающих принципов формирования Великорусского оркестра она прошла путь до современной теории комплектования оркестров народных инструментов.

Взгляды В.Андреева, касающиеся принципов организации Великорусского оркестра, отличались четкостью и конкретностью. В основу созданного им коллектива был положен скорее принцип смешанного хора, нежели симфонического оркестра с его темброво-разнородными группами [11, с.93]. Еще два важных принципа выдвигал В.Андреев как основополагающие: принцип введения в состав оркестра инструментов исключительно национальной принадлежности и принцип самостоятельности составов относительно иных оркестров.

Практика создания многочисленных национальных оркестров народных инструментов в республиках СССР в 1940—50-е гг. вызвала к жизни новые подходы к формированию их составов и привела к пересмотру принципов, предложенных В.Андреевым. Отход от них выражался в частичной замене народных инструментов инструментами симфонического оркестра (в группах ударных и деревянных духовых), а также во введении инструментов инонационального происхождения (например, баянов и аккордеонов).

В связи с этим в печати появился ряд статей научно-публицистического характера, авторы которых высказывали опасения, что подобный "симфонизированный" состав, во-первых, "нарушает чистоту жанра", во-вторых, нивелирует художественное своеобразие оркестров народных инструментов и ведет к утрате ими самобытности. Среди тех, кто стремился в те годы к осмыслению возникшей проблемы, были такие известные музыканты, как В.Блок, Е.Максимов, А.Польшина, В.Попонов [60—61, 190—193, 252, 255—256].

По мнению названных авторов, симфонизированный оркестр народных инструментов провоцирует композиторов к созданию сочинений, в которых преобладают принципы симфонического мышления и симфонической драматургии. Эти принципы не всегда соответствуют, а иногда и противоречат специфическим художественным возможностям национальных оркестров. Тенденция "симфонизации", ведущая к превращению оркестра народных инструментов в бесцветное подобие симфонического, препятствует утверждению его как самостоятельного, эстетически значимого художественного явления.

В 1980-е гг., отстаивая правомерность андреевских позиций, выступили литовские ученые Р.Апанавичюс и А.Вижинтас [14, 80]. В противовес утвердившейся практике "симбиоза" народных инструментов с симфоническими, исконных инструментов с заимствованными они вновь выдвинули андреевский принцип использования в оркестре инструментов исключительно национальной принадлежности. По их мнению, соблюдение этого принципа — залог сохранения национальной определенности и характерности оркестрового

звучания. "Помощь классических инструментов иллюзорна, — пишет А.Вижинтас, — и чревата привнесением пестроты и эклектичности, не соответствующим сущности уже становящимся сегодня поистине классическим оркестра (литовского. — Н.Я.) подлинно народных инструментов" [80, с.119]. И хотя по мнению некоторых других исследователей (М.Имханицкий, С.Борисов), которое мы разделяем, этот вывод противоречит логике художественной эволюции любого оркестрового состава, к подобным выводам приходят также ученые Украины П.Иванов [148] и М.Лысенко [183,184] и Азербайджана О.Кулиев [177].

При всей справедливости многих иных высказываний и мнений следует отметить, что взгляды большинства названных авторов относительно комплектования состава оркестров народных инструментов отличаются несколько волюнтаристским подходом. Рассматривая с разной степенью подробности тот или иной оркестр как своеобразный "музыкальный инструмент", обладающий рядом присущих ему признаков и художественных свойств, они упускают из виду тот важный факт, что оркестр является всего лишь *средством*, к которому обращается тот или иной композитор с целью выражения художественного замысла.

Впервые на явное нарушение логики научного познания по данному вопросу обратил внимание И.Благовещенский. Он подчеркивал: "Опыт показывает, что ни исполнители, создатели оркестров, ни педагоги, привлекаемые "со стороны", ни сами народные музыканты, играющие в оркестре, не могут решить проблему создания органически целостной и неповторимой партитуры. Поэтому *дальнейший ход развития народных оркестров зависит от композиторов*" (выделено нами. — Н.Я.) [54, с.101]. К сожалению, ни в 1950—60-е гг., ни позже это теоретическое положение не было поддержано и развито.

Лишь в конце 1970-х гг. в трудах ученых России М.Имханицкого и С.Борисова получили теоретическое обоснование новые подходы к решению вопроса комплектации инструментального состава народных оркестров [154, 66]. Изучение оркестра русских народных инструментов в непосредственной связи с музыкой дало возможность

рассматривать его состав не как неизменную величину, не как застывшую данность, а как живое, постоянно развивающееся художественное явление. Выводы ученых свидетельствуют о том, что состав оркестра обусловлен прежде всего художественным содержанием исполняемого произведения. А раз так, то содержание музыки определяет необходимость и возможность введения в оркестр тех или иных инструментов (вплоть до самых экзотических) и даже новых оркестровых групп. Однако, как подчеркивает М.Имханицкий, "дополнительные инструменты уместны лишь тогда, когда ... они еще полнее и ярче раскрывают специфику "коренных" усовершенствованных и реконструированных андреевских баалаек, домр, гуслей" [цит. по 11, с. 20—21].

Таким образом, современная теория формирования состава народного оркестра обогатилась важным положением о том, что критериями его правомочности являются не столько происхождение, сколько своеобразие звучания каждого конкретного инструмента. Но самый главный и ценный вывод заключается в признании и распространении на оркестры народных инструментов всеобщего объективного закона эволюции музыкальных инструментов, согласно которому закрепление или выбывание из состава различных оркестров каких-либо инструментов происходит *под влиянием изменившихся запросов социально-художественной практики*. И только композитор определяет, какие инструменты необходимы ему для воплощения художественной идеи музыкального сочинения, только он формирует тем самым состав национального оркестра.

Среди многих актуальных проблем народно-инструментальной культуры письменной традиции внимание исследователей постоянно привлекает проблема исполнительства на модифицированных народных инструментах. Начало теоретическим исследованиям в этой области положили работы методического характера, которые начали появляться уже с конца XIX — начала XX в. В методических пособиях по обучению игре на народных инструментах и репертуарных сборниках, в большом количестве выходящих тогда и в 1920—60-е гг., постепенно

откристаллизовывался круг вопросов, требующих теоретического осмысления¹.

Плодотворным этапом теоретической разработки наиболее важных вопросов исполнительства на модифицированных народных инструментах стали 1970—90-е гг. Активность теоретической разработки именно этого компонента была обусловлена в первую очередь насущными потребностями исполнительского искусства. В последнюю четверть XX в. результаты деятельности ученых, как никогда ранее, во многом определяют перспективы и качество развития профессионального мастерства музыкантов-исполнителей на народных инструментах. Поэтому неудивительно, что исследователи обратились в этот период к разработке теоретических основ развития исполнительского мастерства для отдельных народных инструментов, изучению проблемы формирования учебного и концертного репертуара, народно-оркестрового исполнительства.

Среди работ монографического характера заслуживают внимания актуальностью поставленных задач и научностью их решения исследования Н.Давыдова [113,114], Ю.Ястребова [387], Н.Кравцова [170], В.Завьялова [142], В.Чабана [339—344], В.Галактионова [93], Ф.Липса [182], посвященные теории баянного исполнительства. Значительно реже, чем баянисты, обращались к проблемам исполнительского искусства

¹ См., например: "Школа для балалайки" П.Селивестрова (СПб., 1887), "Школа для балалайки" В.Андреева (СПб., 1894), "Самоучитель игры на домре" В.Насонова, "Школа для трехрядной гармонике" Н.Куликова (М., 1875), "Школа коллективной игры на русских народных инструментах (трехструнные домры и балалайки)", "В помощь инструктору школьных оркестров народных инструментов, А.Илюхина (Л., 1937), "Элементарная школа-самоучитель для народной трехструнной домры" А.Илюхина и А.Чагадаева (М., 1930), "Школа игры на четырехструнной домре квинтового строя всех видов" Н.Кудряцева и С.Тэш (М., 1929), "Самоучитель для двухрядной гармонике" А.Новосельского (М., 1938) и другие подобные издания. В этом же ряду многочисленные публикации, изданные в республиках СССР: "Школа для белорусских цимбал" И.Жиновича (М., 1948), "Школа для чанга" А.Адылова и А.Петросянца (УзССР, 1961), "Школа для рубаба" Ф.Васильева (УзССР, 1963), "Школа игры на дутаре" М.Асилова и Ф.Васильева (УзССР, 1969), "Школа для кеманчи" Р.Миришли и А.Мартычева (Баку, 1970), "Школа для дудука" Е.Кочарова (Баку, 1977) и др.

исполнители на струнных и духовых народных инструментах. Поэтому особый интерес представляют работы украинских ученых Е.Бортника и В.Дутчак, в которых рассматриваются вопросы истории и теории исполнительства на домре и бандуре [67, 121].

Привлекала внимание исследователей и история исполнительства на народных инструментах. Появились первые значительные работы, посвященные анализу творческой деятельности отдельных народно-инструментальных коллективов, исполнителей и педагогов, народно-инструментальных академических исполнительских школ. Этим вопросам посвящены исследование Г.Преображенского [260], монографии А.Бендерского [43, 44], а также труды Е.Максимова [191, 195, 196], А.Илюхина [150, 151] М.Имханицкого [156, 158] и др.

Свидетельством возрастания роли наук в профессиональном обучении и исполнительстве на народных инструментах стали статьи в специальных научных и научно-методических сборниках, которые изданы в республиках бывшего Советского Союза [6, 34, 85, 86, 87, 208, 228].

Анализ зарубежных периодических изданий последней четверти XX в. также свидетельствует о первых опытах осмысления проблем исполнительства на модифицированных национальных инструментах учеными разных стран. Все чаще появляются публикации, в которых в научный обиход вносятся новые явления художественной жизни, связанные со сценическим бытованием народных инструментов, осмысливаются нетрадиционные формы и манера исполнительства на национальных инструментах [390, 391, 395, 401]. С помощью искусствоведов России и Украины в 1990-е гг. молодыми учеными развивающихся стран были подготовлены работы, в которых нашло отражение многие из перечисленных вопросов [9, 83, 186, 324].

Теоретическое осмысление еще одной важной и неизменно актуальной проблемы народно-инструментальной культуры письменной традиции — 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 [11, с.141—142]).

Толчок теоретической разработке данной проблемы дала все возрастающая в 1940—50-е гг. потребность исполнителей на народных инструментах в расширении концертного и учебного репертуара. Именно в это время началась дискуссия по вопросам содержания, жанровой и стилиевой 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 стала 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 направлении [234, 235, 241, 255, 334] ¹. 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.

¹ См. также: *Маркова Г.* Любимый народом жанр: произведения украинских композиторов для оркестра народных инструментов //Сов. музыка. — 1951. — №6; *Полов И.* Ближе к народу (о музыке советских композиторов для русского оркестра) //Сов. искусство. — 1953. — 4 февр.; *Кренкель Л.* Симфония для народного оркестра //Сов. музыка. — 1959. — №1; *Шишаков Ю.* Народным оркестрам — современный репертуар //Сов. музыка. — 1967. — № 7.

Среди работ 1950 — 70-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" [91, с.18]. 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" [56, с.286].

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 [251—254]. 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 масштабных-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 [152,153, 154, 155].

Исследуя музыку для оркестра русских народных инструментов 1960—70-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 [70], С.Платоновой [249, 250], В.Кузнецова [172]. Вопросы создания музыки для баяна частично затрагивались и в тех трудах, которые относились к проблеме исполнительства, как, к примеру, в работах Н.Давыдова [113], В.Завьялова [142], А.Басурманова [33], В.Чабана [342 — 344].

Авторы перечисленных выше работ приходят к заключению о том, что преимущественную интонационную основу сочинений для народных инструментов как 1950—60-х, так и 1970—90-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.

Анализ литературы по проблемам исследования показывает, что далеко не все компоненты народно-инструментальной культуры письменной традиции стали объектом внимания ученых. Наиболее разработанной оказалась проблематика, связанная с формированием и деятельностью оркестров народных инструментов и развитием баянного исполнительства, а также с вопросами создания баянного и оркестрового репертуара. Из поля зрения исследователей целиком выпали два важных блока: реципиенты культуры (слушатели), а также руководство развитием культуры и распределение ценностей. Почти отсутствуют исследования, посвященные целостному изучению народно-инструментальной культуры письменной традиции и разработке ее наиболее общих теоретических положений. Среди многих структурных компонентов наиболее часто в круг внимания исследователей попадают инструмент, исполнитель и музыка. Именно эти компоненты являются основными в структуре любой инструментальной музыкальной культуры, на что указывают выводы таких инструменталоведов, как Б.Струве, К.Вертков, С.Левин [76—78, 181, 307]. Это является убедительным аргументом, подтверждающим необходимость, своевременность и актуальность рассматриваемой нами темы и целесообразность избранного системного метода исследования.

1.4. Творческое переосмысление фольклора как основной принцип функционирования народно-инструментальной культуры сценического типа

Известно, что цивилизованное общество ставит перед собой задачу сохранения национального наследия. Среди многих материальных и духовных ценностей прошлого народные музыкальные инструменты, бесспорно, занимают значимое место. С исчезновением традиционного уклада крестьянской жизни, которая в подавляющем большинстве случаев является "естественной средой обитания" инструментального музыкального фольклора, народные музыкальные инструменты и связанная с ними культура могут исчезнуть, "раствориться"

в стремительном нашествии новых цивилизаций, как исчезли многие традиционные предметы народной жизни и быта. Сохранение их и всей культуры, которая над ними надстраивается, в наиболее чистом, аутентичном виде возможно в настоящее время в условиях музея либо действующего этнографического коллектива.

Практика, однако, показывает, что национальному музыкальному инструментальному фольклору можно продлить жизнь не только и не столько путем его музейной консервации, сколько путем художественного переосмысления и творческого развития. Этот путь лежит в направлении формирования народно-инструментальной музыкальной культуры принципиально иного типа. Выявить методы взаимодействия народной и академической музыкальных культур, определить пути синтеза фольклорных и общеевропейских академических традиций — одна из насущных задач современного музыкознания.

Изучение проблемы претворения традиций музыкального фольклора в профессиональном творчестве привело многих исследователей к выводу, что наиболее остро она выступает во взаимоотношениях специфического образного и жанрового содержания фольклорной музыки, а также национально-характерных средств ее выразительности, приемов и методов их воплощения в профессиональном музыкальном искусстве.

Отмечая этот важный факт, русский музыковед Ф.Арзаманов пишет: "Эстетическая сущность этого вопроса (взаимоотношения фольклорных традиций и академической музыки. — Н.Я.) состоит в том, что в любой области музыкального творчества, теории, педагогики невозможно (выделено автором. — Н.Я.) обойтись без привнесения в народную музыку классических методов, выработанных на протяжении веков" [16, с.164].

Этот же вывод мы находим в работах многих видных представителей русской музыкальной науки XX в., среди которых такие, как В.Виноградов, Д.Шостакович,

Б.Ярустовский, Т.Вызго-Иванова¹. Указывает на важность этого положения для общэстетического решения проблемы и А.Горковенко, который замечает: "Западноевропейский музыкальный язык приобрел международное значение, хотя его и нельзя назвать единым и всеобщим: в каждой национальной культуре он слился с интонационным языком фольклорного происхождения. Именно в вопросе соотношения "общевропейского" музыкального языка и музыкального языка, имеющего фольклорное происхождение, чаще всего и фокусируется проблема национального и инонационального в той или иной национальной музыкальной культуре" [105, с.68].

Подчеркивая, что в вопросе взаимоотношения традиций музыкального фольклора и традиций академической европейской музыки заключается сущность проблемы претворения фольклора в профессиональном музыкальном искусстве, исследователи данного вопроса доказывают, что такое взаимоотношение не только практически возможно, но и необходимо, ибо это единственный путь дальнейшего развития музыкальных культур не только письменной, но в определенной мере и устной традиций.

Возможность "благодарного сотрудничества" народной и академической музыки (имеются в виду ставшие классическими традиции европейского музыкального языка) обусловлена тем, что между ними нет антагонизма. Как показывает анализ, традиции профессиональной академической музыки также выросли на почве национально-народной музыкальной культуры. Известный исследователь музыки Средней Азии В.Виноградов замечает по этому поводу: "Между общепринятой европейской музыкальной системой и любой народной (выделено нами. — Н.Я.) нет неразрешимых противоречий. В результате соприкосновения они взаимно

¹ См.: Виноградов В. Вопросы развития национальных музыкальных культур в СССР. — М., 1961; Шостакович Д. Национальные традиции и закономерности их развития // Сов. музыка. — 1971. — №12; Ярустовский Б. Музыкальная культура народов мира: традиции и современность // Сов. музыка. — 1971. — №11; Вызго Т. Культурная изоляция или взаимообогащение культур // Сов. музыка. — 1971. — №9; Шахназарова Н. Художественная традиция в музыкальной культуре XX в. — М., 1997.

обогащаются" [82, с.59]. К этому же выводу приходят и другие авторы.

Именно из факта признания общности народной и академической музыкальных культур можно сделать вывод о наличии метода, который должен лежать и, как доказывает художественная практика, действительно лежит в основе взаимодействия любой народной и академической общеевропейской музыкальной культуры.

Наиболее четко и последовательно, как нам кажется, этот метод сформулирован в уже упоминавшейся работе Ф.Арзаманова. Подчеркивая необходимость привнесения в народную музыку традиционных приемов композиторского творчества, он указывает, что единственно возможный путь такого взаимодействия должен быть не насильственным внедрением, не механическим подражанием европейским нормам и образцам, а "... органическим слиянием объективных особенностей национальной музыки ... и классических приемов композиторского мастерства" (выделено автором. — Н.Я.) [16, с.164]. Автор акцентирует внимание на том, что это слияние должно происходить не путем "ущемления" или "уступок" с той или иной стороны, а путем "... взаимосочетания тех объективных выразительных качеств (выделено нами. — Н.Я.), которые являются полностью или в значительной мере сходными для методов развития национальной музыки и для самой национальной музыки".

Ценность цитируемой работы заключается в выявлении в ней основного метода, на котором базируются взаимоотношения фольклора и профессиональной музыки. Автор заключает, что метод, лежащий в основе взаимосвязи народной и академической музыкальных культур, есть *метод опоры на сходные звенья* [16, с.165].

Примечательно, что метод опоры на сходные звенья дает прекрасные результаты и при взаимодействии таких, далеких от европейской, музыкальных культур, как восточные и некоторые другие, опирающиеся на пентатонику. Это нашло подтверждение в практической и научной работе Ф.Арзаманова, И.Белорусца, В.Виноградова и других исследователей [16, 42, 82,105].

Данный метод позволяет определить потенциально возможные точки соприкосновения традиций национального музыкального фольклора и академической европейской музыки в области различных элементов, составляющих музыкальную форму (подразумевается музыкальная форма в широком смысле слова как комплекс средств выразительности). И здесь мы согласны с мнением А. Горковенко, который утверждал: "Рассматривая взаимосвязи профессиональной музыки с народной и "инонациональной" (имеется в виду "общеευропейской". — Н.Я.), необходимо вести речь о ладах, гармонии, полифонии, форме, принципах развития и т.п. Только такой подход способен показать, насколько существенно или несущественно отличается национально-специфическая система музыкального мышления (включающая интонационные, метроритмические, ладогармонические, тональные, структурные и другие композиционные особенности) от западноевропейской музыки" [105, с.68].

Для доказательства наличия большого количества "сходных звеньев" академической, европейской и народной музыки мы изобразили на рис. 1.5 структуру средств музыкальной выразительности. Схема "работает" в системе как академической европейской, так и традиционной фольклорной музыки. Фактически любой элемент или целый ряд элементов одной системы может быть замещен аналогичным элементом другой системы по методу "сходных звеньев".

Если проанализировать, что же, собственно, составляет сущность синтеза традиций фольклора и академической общеευропейской музыки, можно заметить: основу такого синтеза составляет не простое механическое замещение общих звеньев, а сплав, синтез элементов фольклора и академической музыки, который вызывает к жизни качественно новое целое.

Внедрение фольклора в академическую музыку европейского типа обязательно предполагает творческое отношение композитора к народной традиции. Только оно позволяет создать из разнородных элементов единое по форме и содержанию художественное произведение. Использование элементов фольклора не ограничивается их заимствованием и механическим включением (врезкой, инкрустацией) в авторский текст. Не исчерпывается оно даже

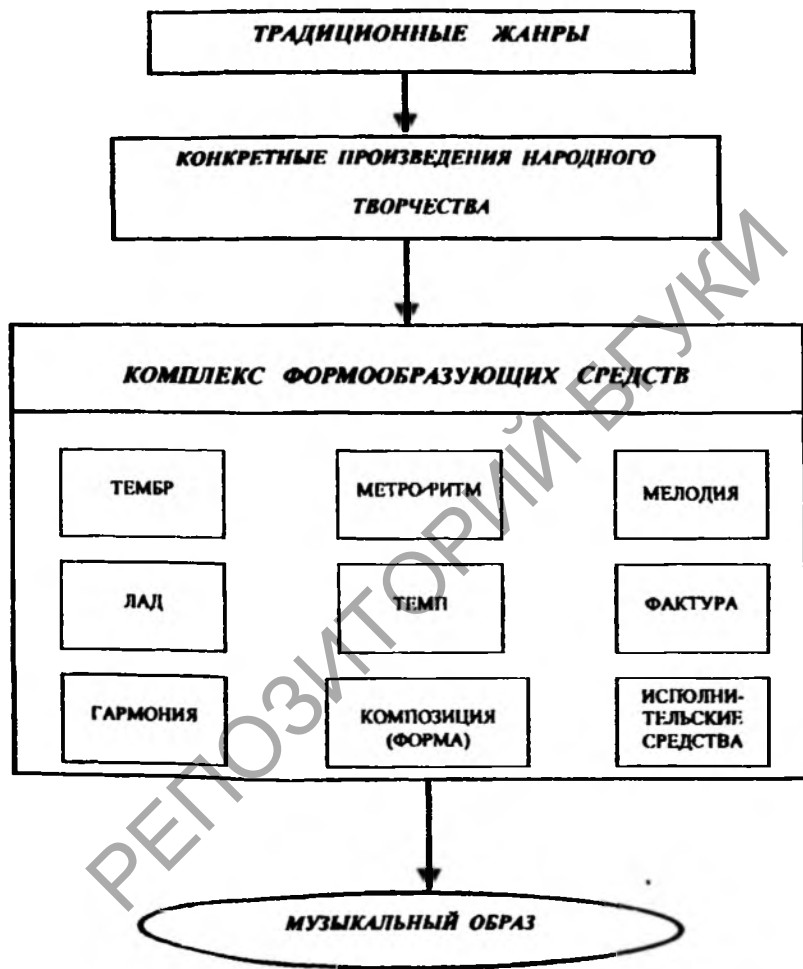


Рис. 1.5. Структура традиционных выразительных средств ("сходных звеньев")

и "индивидуальным формированием" (Б.Барток) этих элементов, хотя техника совмещения элементов фольклорного и академического музыкального языка составляет при этом существенную часть творческого процесса. Суть истинно творческого подхода к фольклорному материалу заключается в принципиально новом отношении к нему, в его творческом переосмыслении. Оно является не чем иным, как наполнением фольклорной традиции новым содержанием, или "переинтонированием" (термин Б.Асафьева).

Мы присоединяемся к мнению И.Земцовского, который в одной из своих работ, посвященных проблеме взаимоотношений композитора и фольклора, подчеркивает: "Тут, на мой взгляд, сосредоточена суть проблемы: индивидуальное преломление композитором фольклорных элементов представляет собой не что иное, как переинтонирование фольклора. В последнем же обнаруживает себя коренная *содержательная тенденция* композиторско-готворчества, обусловленная в конечном итоге социально. Это становится очевидным, если понимать переинтонирование по-асафьевски, как акт музыкального *переосмысления*" (выделено автором. — Н.Я.) [143, с.46]. Напомним классическую работу Б.Асафьева "Музыкальная форма как процесс", в которой автор постоянно обращает особое внимание на социально-художественную потребность творческого переосмысления, переинтонирования, "старой" музыки на каждой новой исторической ступени [18].

Мысль об обязательности переосмысления элементов старого, за которыми уже закреплено определенное содержание, высказывалась советскими исследователями неоднократно. Так, В.Гусев отмечает, что сама природа фольклоризма предполагает "... не столько аутентичное воссоздание фольклора, сколько его преобразование, трансформацию" [111, с.29]. О необходимости глубоко творческого использования средств фольклорного арсенала в литературе и поэзии пишет А.Яскевич, подчеркивая, что задачей художника является не простое усвоение фольклорного элемента, но "новое прочтение, художественное

открытие фольклора" ¹. Аналогичные мысли высказывает по поводу процесса переосмысления традиций народного танца Ю. Чурко, которая характеризует его как "перекодирование" ².

Исходя из положения об обязательном переинтонировании фольклора, можно представить синтез традиций народной и академической музыки как слияние переосмысленных, наполненных новым содержанием элементов фольклора и индивидуального языка композитора — представителя академических традиций. Таким образом, становится очевидным, что в основе взаимоотношения двух сторон — композитор-фольклор — лежит не просто наличие сходных звеньев, но в большей степени возможность их переинтонирования, переосмысления. Важно отметить, что переинтонирование не носит одностороннего характера. Не только фольклорные элементы переосмысливаются в сфере влияния академической музыки. Последняя, вбирая в себя многие особенности национального фольклора, также подвергается переосмыслению, вследствие чего обретает яркие черты индивидуальности и самобытности.

Конкретные пути и приемы переинтонирования музыкального фольклора весьма разнообразны. В зависимости от того, какие элементы фольклора вовлекаются в синтез, смешиваются с традициями академического общевропейского музыкального языка, можно выделить три основных типа переинтонирования:

а) переинтонирование через цитату (мелодию либо конкретное произведение народного творчества, введенное в авторский текст в полном или частичном объеме, в традиционном или измененном, но узнаваемом виде);

б) переинтонирование через жанр (путем имитации комплекса формообразующих средств, свойственных данному жанру и создание на этой основе авторской темы "в народном стиле" — колыбельной, плача, протяжной песни и т.п.);

в) переинтонирование через традиционные национальные средства музыкальной выразительности (тембр,

¹ См.: Яскевич А. Становление белорусской художественной традиции. — Мн., 1984. — С.183.

² См.: Чурко Ю. Белорусский хореографический фольклор. — Мн., 1990 — С.389.

исполнительские приемы, характерные интонации, типичные ритмоформулы, фактура и т.п.).

Иными словами, в качестве общего звена композитор может привлечь к синтезу с элементами своего собственного индивидуального языка народную мелодию, типичный традиционный жанр, средства выразительности (в различных сочетаниях, по отдельности или сразу весь комплекс формообразующих средств, см. рис. 1.5).

Иногда, как отмечает молдавский исследователь В.Аксенов, "среди отдельных выразительных средств музыкального фольклора объектом цитирования либо имитирования могут стать специфические тембры народных инструментов" [5, с.144]. Этим объясняется то особое значение, которое имеет принцип переинтонирования для народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции. Ведь в рамках культуры данного типа некоторые сходные звенья, такие, как, например, сами народные инструменты, их тембры или традиционные исполнительские приемы, присутствуют обязательно. Здесь переосмысления требуют прежде всего сами народные инструменты, звучание которых уже зарекомендовало себя во вполне определенном качестве. Задача композитора — качественно изменить привычные представления, создать принципиально новое путем переинтонирования инструментальных тембров, связанных с определенными образами.

На это обратил внимание в 1950-е гг. И.Благовещенский, который справедливо указывал: "... по моему глубокому убеждению, основной задачей народных музыкантов (письменной традиции. — Н.Я.) и народных оркестров остается развитие своего национального языка, в котором по-новому переосмысленная традиция, обогащенная элементами советской музыки, должна играть решающую роль" [55, с.115].

Совершенно очевидно, что И.Благовещенский имел в виду как раз содержательный аспект переосмысления народных традиций, т.е. наполнение их звучания новым содержанием, соответствующим иной исторической эпохе. К сожалению, это актуальное положение, имеющее методологическое значение, не получило должного развития в теоретических работах, посвященных народно-инструментальной культуре письменной

традиции. Тем не менее творческая практика стихийно следовала многие десятилетия именно по этому пути.

Как мы уже отмечали, основная эстетическая проблема народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции, которая заключается в необходимости слияния элементов национального инструментального фольклора и европейского академического инструментализма, требует не только теоретического, но в первую очередь практического решения. Поскольку, включаясь в новую систему, элементы фольклора переосмысливаются, в развитии народно-инструментальной культуры письменной традиции неизбежен особый адаптационный период, в течение которого сходные, но в то же время чужеродные для европейской академической традиции элементы фольклора приобретают новое содержание, качественно меняются. Активность освоения фольклорных элементов, формы и методы их "трансплантации" в систему народно-инструментальной культуры сценического типа, скорость самого процесса синтеза сходных звеньев зависят от конкретных социально-исторических условий и целого комплекса разнообразных факторов объективного и субъективного порядка, которые либо содействуют процессу переосмысления и ускоряют его, либо, напротив, его задерживают.

Первое, с чем сталкиваются исполнители на народных традиционных инструментах при включении в культуру письменной традиции, — это с необходимостью приспособления инструментов к новым стандартам звучания: к условиям сценической акустики и иным критериям художественной оценки. Требования сценической эстетики, своего рода "стандарты красоты", складывались в европейском концертно-сценическом академическом инструментальном исполнительстве на протяжении четырех столетий, и они коренным образом отличаются от тех норм, которыми руководствуются народные музыканты и сельская община в традиционном инструментальном музицировании. Приспособление к новым стандартам звучания требует и конструктивных изменений народных инструментов, и интенсивных поисков в области исполнительских средств —

новых приемов, иного качества звучания, другой исполнительской манеры в целом.

Переход традиционных музыкальных инструментов в систему письменной традиции предусматривает расширение их диапазона, унификацию звукорядов, хроматизацию этих звукорядов в соответствии с нормами европейской эстетики, конструирования тесситурных разновидностей инструментов.

Появляются и необычные для фольклорной практики соединения инструментов в одном ансамбле. На смену традиционным принципам объединения инструментов и закрепленному в общественном сознании звукоидеалу ансамблевого звучания приходят совсем иные принципы, приемы, методы тембровых соединений, которые отражают, в первую очередь, стандарты общеевропейской академической инструментовки.

Принципиально меняются и традиционные, выверенные веками законы построения формы по горизонтали и вертикали. На смену импровизационности, вариативности, комбинаторности приходят жесткие рамки фиксированного нотного текста. Многообразие и многовариантность национально-характерного строения музыкальной ткани по вертикали уступают место унифицированной фактуре гомофонно-гармонического типа и т.п.

Возникает необходимость играть иную музыку — музыку городской среды, музыку нового времени, которая отвечает современным потребностям городских слушателей. Она включает как переложения сочинений классики, так и обработанные в академическом стиле "европеизированные" народные мелодии и авторские сочинения, созданные композиторами специально для народных инструментов, адаптированных к европейской традиции.

Но едва ли не самое сложное — переосмысление тембров самих народных инструментов. Как известно, в традиционной музыкальной культуре они связаны с определенной сферой образности, которая определяется общественными функциями, выполняемыми тем или иным инструментом в "естественной среде" своего исконного бытования.

Например, тембр лиры у белорусов был связан с ремеслом кочующих инвалидов-нищих, которые

зарабатывали себе на жизнь тем, что пели песни религиозного, нравоучительно-бытового или исторического содержания, сопровождая себя на лире. Тембр дудки являлся носителем "пасторальности", ибо инструмент был связан с деятельностью пастухов. Звуки дуды и цимбал свидетельствовали о празднике, о жизнерадостном настроении, поскольку эти инструменты обычно звучали там, где люди веселились. Таким образом, для белорусского крестьянина достаточно сложно было представить, что цимбалы "запоют" жалобный лирический напев, а на дудке заиграют колыбельную или в неурочный час протрубит пастушеская труба.

В отличие от традиционной музыкальной культуры, где звучание инструментов связано с конкретным, локальным кругом образов, инструментальное академическое музыкальное искусство предполагает, что эмоционально-образное "амплуа" каждого инструмента будет достаточно широким, если не универсальным. Ведь в драматургии оркестрового или ансамблевого произведения тембр трактуется как мощное средство раскрытия художественной идеи, а иногда выступает даже как самостоятельный "персонаж" музыкально-драматургического действия. И хотя в общественном сознании многовековой музыкальной практикой закрепились представления об определенной образно-эмоциональной регламентированности тембров народных инструментов, о слиянии их с определенными сферами образности, в рамках народно-инструментальной культуры письменной традиции начинается постепенное, поэтапное переосмысление этих представлений. Под влиянием меняющихся общественно-художественных потребностей эти представления все более и более расширяются, иногда даже коренным образом меняются, что доказывает их временный, исторически преходящий характер.

Точно так же менялось на протяжении нескольких столетий образно-эмоциональное "амплуа" всех музыкальных инструментов европейской академической культуры. Таким образом, постоянное исторически, социально и художественно обусловленное "перейнтонирование" инструментальных тембров — закономерность общего характера, которая распространяется как на академическую европейскую

музыкальную культуру вообще, так и на народно-инструментальную музыкальную культуру письменной традиции в частности.

Можно утверждать, что на всех уровнях народно-инструментальной культуры письменной традиции наблюдается сущностное переосмысление отдельных элементов фольклорной традиции. Следствием процесса такого глубинного, масштабного переинтонирования, которое происходит в результате синтеза элементов фольклора и европейской академической традиции, становится рождение качественно иных художественных явлений. В результате возникают принципиально новые, нетривиальные формы музыкального искусства — от явлений самодеятельного инструментального творчества до суперсовременных элитарных образцов профессионального музыкального искусства XX в.

* *

*

Стремление к синтезу национального инструментального музыкального фольклора и европейского инструментального искусства оказало обоюдное воздействие как на традиционное, так и на академическое музыкальное творчество в XX в. Итогом этого синтеза стало формирование практически во всех регионах мира такой новой области академического инструментализма, как народно-инструментальная культура письменной традиции.

На протяжении почти вековой истории развития этой культуры складывалась ее научно-теоретическая основа — формировалась система представлений, понятий, теоретических знаний. Процесс накопления знаний и теоретической разработки основных проблем культуры изучаемого типа шел от статей популяризаторского, публицистического, музыкально-критического или методического характера к появлению в 1970-е гг. небольших работ научного характера, а в последующие десятилетия и специальных научных исследований, посвященных

отдельным актуальным вопросам формирования и развития народно-инструментальной культуры сценического типа, которые имеют не только практическое, но и методологическое значение.

Исследования народно-инструментальной культуры сценического типа, появившись в России, по мере продвижения вширь охватывали все более значительный ареал. К концу 1980-х гг. теоретическая научная деятельность в изучаемой нами области получила особенно плодотворное развитие в России, на Украине, в Литве, Беларуси, Узбекистане. В последнее десятилетие XX в. усиливается исследовательский интерес к культуре данного типа ученых тех стран мира, где она уже получила распространение.

Как показывает анализ, народно-инструментальная культура письменной традиции имеет двойственную природу. Она опирается на традиции, с одной стороны, национального музыкального фольклора, с другой — европейского академического инструментализма. Сущность художественного синтеза элементов разных культур заключается в их творческом переосмыслении, в трансплантации элементов фольклорной системы в систему европейского академического мышления и создания на этой основе качественно нового целого. Определяющим методом взаимоотношений и взаимодействия национальной народной и академической музыкальных инструментальных культур является метод "опоры на сходные звенья".

Именно взаимоотношение элементов традиционного музыкального фольклора и академического общеевропейского музыкального языка на уровне основных компонентов народно-инструментальной культуры письменной традиции Беларуси и является центральным вопросом нашего исследования.

ПЕРИОДИЗАЦИЯ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ В БЕЛАРУСИ

История народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции Беларуси ограничивается рамками XX в. Однако в отечественной искусствоведческой литературе до сих пор нет работы, которая давала бы целостный анализ ее развития. Наша задача — показать, как развивалась эта культура в Беларуси, в каких условиях проходили ее зарождение и становление, каковы ее истоки. Мы рассмотрим, как постепенно менялись отдельные ее компоненты, формировались и крепили структурные связи, обеспечивая самостоятельность, прочность и устойчивость изучаемого нами объекта.

Исследование любого явления в динамике исторической эволюции предполагает, прежде всего, выделение направляющих линий и опорных вех, которые позволяли бы с наибольшей очевидностью показать его в движении и давали бы возможность фиксировать происходящие в нем изменения, подтверждающие факт его развития. При этом следует обозначить его отдельные исторические грани и зафиксировать смену определяющей тенденции развития.

Ориентиром для установления границ исторических отрезков развития белорусской народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции служили очевидные изменения ее по тем параметрам, которые можно рассматривать как основополагающие и к тому же постоянные и повторяющиеся в пределах каждого рассматриваемого этапа. Мы стремились также по возможности найти в истории рассматриваемого явления те конкретные значимые события, которые могли бы служить точкой отсчета. Среди многих показателей мы выделили такие, изменение которых приводит к качественным преобразованиям анализируемого объекта. Таковыми, на наш взгляд, являются:

- историко-социальные условия;
- отношение к музыкальному фольклорному наследию;
- состояние народных музыкальных инструментов;

- уровень исполнительского мастерства (сольного, ансамблевого и оркестрового, любительского и профессионального)
- развитость системы профессионального образования исполнителей на народных инструментах;
- степень активности творчества композиторов в области народно-инструментальной музыки;
- уровень развития научно-теоретической мысли;
- степень участия государственных и общественных учреждений и объединений в организации, планировании и управлении развитием народно-инструментальной музыкальной культуры.

Перечисленные показатели имеют для исследования белорусской народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции принципиальное значение и позволяют с наибольшей последовательностью и обоснованностью проследить за теми существенными изменениями, которые свидетельствуют о ее качественных преобразованиях. Опираясь на предложенные показатели, мы выделяем 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—55-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.

Итак, предлагаемая периодизация принципиально не отличается от той, которая принята в искусствоведении для изучения истории белорусской музыкальной культуры советского периода в целом, чем подтверждаются ее научная корректность и обоснованность.

2.1. 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, разночинную 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 инструментальный 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 (вольтка), кларнет, гармонь [222, 225].

Звучание музыкальных инструментов сопровождало белоруса на протяжении всей жизни. Оно органично "вписывалось" в ежедневный быт, трудовые процессы, праздники, обряды. Носителями традиций инструментального исполнительства в белорусской деревне были профессиональные музыканты, которые играли "для веселья всех и каждого" (И.Назина). Помимо музыкантов-профессионалов, в деревне было немало любителей, которые играли на музыкальном инструменте для себя и своих близких, реализуя потребность в художественном творчестве. К носителям традиционной народно-инструментальной культуры относились и те, для кого игра на музыкальном инструменте была связана с профессиональными обязанностями: пастухи, охотники, звонари, сторожа. Звуковые представления белорусов обогащали также яркие, острохарактерные тембры труб, колоколов, трещоток, ветряков.

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—четырёх музыкантов, но и такие, в которых инструмент (или инструментальный ансамбль) аккомпанировал сольному либо групповому пению.

Инструментальной музыке отводилось важное место в народных обрядах календарно-земледельческого и семейно-бытового циклов. Музыканты были обязательными участниками крестин и свадеб. Они были непременными участниками Коляд, Купалья, масленичного и волочебного обрядов, весенних хороводов. Свадебный обряд не обходился без торжественных славильных маршей ("Марш молодым", "Прощальный марш"). Инструменты звучали на вечеринках, игрищах, ярмарках. Их можно было услышать в корчме и на представлениях батлейки — народного кукольного театра.

Музыка, исполнявшаяся сельскими музыкантами, в полной мере отвечала потребностям крестьян. Кроме традиционно закреплённой за тем или иным обрядом, исполнялась и внеобрядовая. Среди наиграннейшего такого рода преобладали шуточные, однако нередко можно было услышать и музыку лирического характера. В репертуаре народных инструменталистов было немало танцев. Наряду с традиционными белорусскими "Лявонихой", "Толкачниками", "Бульбой", "Юрочкой" были также танцы, позаимствованные у других народов или из городской культуры ("Кадриль", "Мазурка", "Чардаш", "Гопак", "Лансье", "Падеспань", "Тустеп" и др.). Иногда музыканты создавали свои местные польки и танцы, такие, например, как вальс "Для жены", полька "Зося", "Стародорожская полька". Профессиональные музыканты и любители часто импровизировали ("так что-то...", "сам себе придумал" — И.Назина). Скрипачи нередко исполняли наиграньи программного характера, такие как "На птичьем дворе", "Как ветер в поле гуляет", "Про телушечку" [38, 39, 224].

Подчеркнем, 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. Начиная входить в моду гармонь. Временами можно было услышать музыкальные инструменты, "перекочевавшие" из села. На городских окраинах нередко проживали выходцы из близлежащих сел, которые в часы досуга или во время некоторых обрядов, например свадьбы, использовали свои излюбленные инструменты: скрипку, цимбалы, турецкий барабан. В людных местах, на перекрестках оживленных улиц, в скверах, на рынке можно было услышать лирников. Появлялась в городе и батлейка, спектакли которой неизменно сопровождались традиционным ансамблем народных музыкантов. Изредка народные исполнители приглашались для участия в благотворительных любительских концертах. Так, например, в 1915 г. в концертах, которые устраивались в Минском госпитале для раненых, выступали деревенские цимбалисты¹.

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

¹ См.: Бядуля З. Батлейка // Вольны сцяг. — 1922. — Вып. 5—6. — С. 8.

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.

Мы согласны с такими русскими исследователями, как М.Имханицкий, Г.Британов и Г.Преображенский, которые выявили основные факторы, способствовавшие стремительному распространению исполнительства на русских народных музыкальных инструментах. Среди таковых — широкие технико-выразительные возможности, способность к передаче музыки как фольклорного, так и академических пластов, легкость начального освоения, транспортабельность и дешевизна этих инструментов [68, 158, 260].

Идея популяризации народных инструментов и коллективного исполнительства на них с конца XIX в. постепенно охватила провинции России, в том числе и далекие ее окраины. На Украине, в Беларуси и Закавказье эта идея была подхвачена и творчески развита местной интеллигенцией.

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. Такие коллективы возникли практически во всех городах и местечках. Существовали они, например, в Слуцкой и Виленской гимназиях, в Пружанском ремесленном училище, в Горецкой сельскохозяйственной академии [23; 202. — Т.1].

Распространению музицирования на русских народных инструментах и формированию домрово-балалаечных оркестров андреевского типа (так называемых "великорусских") способствовали солдаты российской армии. Благодаря известному царскому указу, принятому стараниями В.Андреева и обязывающему обучать на досуге солдат игре на балалайке и домре, народно-инструментальное исполнительство в царской армии стало массовым явлением. Как известно, на рубеже XIX—XX вв. на Могилевщине, Витебщине насчитывалось немало военных гарнизонов. Во многих были свои домрово-балалаечные оркестры. Так,

сводный оркестр Белорусского военного гарнизона насчитывал более шестидесяти участников [156, с. 140].

Пробный шаг в направлении сценического использования белорусских народных музыкальных инструментов был осуществлен на Первых белорусских вечерах в Вильно в 1910 г. Известный деятель белорусской культуры, режиссер и актер И.Буйницкий ввел в структуру вечеров народные танцы под аккомпанемент народных музыкальных инструментов. Несколько позже, в 1910–13 гг., в спектаклях театральной труппы И.Буйницкого играли талантливые музыканты: дудари А.Шульга и Ю.Москаленко, цимбалист И.Голер и его брат скрипач¹.

Постепенной кристаллизации идеи сценического исполнительства на народных инструментах способствовали выходящие на рубеже XIX–XX вв. работы известных русских ученых-этнографов и музыкантов-практиков. Большая часть их, как, например, упоминавшиеся в предыдущей главе публикации А.Фаминцына, Н.Привалова, В.Андреева, была посвящена русским народным музыкальным инструментам. Однако в эти же годы в Петербурге была собрана большая коллекция белорусских народных инструментов и появились первые работы русских этнографов, таких как Н.Никифоровский, П.Шейн, А.Маслов, Е.Романов, в которых содержатся ценные наблюдения об использовании этих инструментов в жизни белорусов.

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

¹ См.: Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период / Г.И.Барышев, А.Л.Капилов, Г.Г.Кулешова и др. — Мн., 1990.

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 теории 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.

К 1923 г. на основе собранных в экспедициях предметов культуры и быта сформировалась богатая и разнообразная коллекция музыкальных инструментов белорусского народа, которая была с успехом продемонстрирована в 1923 г. на Первой сельскохозяйственной выставке в Москве, в 1925 г. — на Международной выставке в Париже, позже — в Минске на научном конгрессе [40; 219; 362, с.70]. Но особый интерес вызвало экспонирование ее в 1927 г. на международной выставке "Музыка в жизни народов" во Франкфурте-на-Майне [41; 432—434]. Здесь впервые

в истории, благодаря молодому исполнителю Станиславу Новицкому, белорусские цимбалы зазвучали на концертной эстраде как сольный инструмент. Результатом экспонирования инструментов белорусского народа на выставках было не только проявление интереса к ним широкой общественности и музыкантов, но и выделение Совнаркомом Беларуси средств для их модификации¹.

Народные музыкальные инструменты не только экспонировались на стендах, тут же можно было услышать игру народных музыкантов: дударей, лирников, цимбалистов. Их нередко приглашали на различные концерты. Кроме того, внимание общественности к белорусским народным инструментам поддерживали издания республиканской периодической печати, где регулярно публиковались заметки и сообщения о подобных мероприятиях.

Результатом такой активной собирательской и пропагандистской работы стал все возрастающий интерес русских музыкантов к музыкальному фольклору Беларуси. 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 [219]. Была опубликована брошюра русского инструментоведа, также одного из коллег В. Андреева по Великоорусскому оркестру, Н. Привалова "Беларускія народныя музычныя інструменты" — первая работа, посвященная музыкальному инструментарию белорусов [261].

В становлении белорусской народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции значительную роль сыграли и деятели театра. В 1917—20-х гг. при Первом товариществе белорусской драмы и комедии был создан оркестр русских народных инструментов, которым руководил баалаечник 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 [464, л.20—21; л.42—43]. Популяризации белорусских народных инструментов и формированию новой, сценической эсте-

¹ См.: Польша. — 1928. — №2. — С.234.

тики 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 [4, с. 36, 56; 380, с.46].

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 [362, с.70; 380, с.44; 472, л.47—48].

В 1925 г. в республике начала работу республиканская радиостанция имени Совнаркома Беларуси, которая стала, вплоть до создания Белгосфиармонии 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 [438, л.54, 56—57; 442, л.95, 99, 101, 105, 106, 137]. 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.

В начале 1920-х гг. создавались первые самодеятельные народно-инструментальные коллективы. Так, струнный кружок действовал в Слуцком уезде, струнный оркестр — при подотделе театра и искусства Мозырского уездного ревкома. Существовали подобные кружки в Горецкой сельскохозяйственной академии, в Гродненской городской музыкальной школе. Многие самодеятельные оркестровые коллективы выступали в концертах республиканской радиостанции. Наиболее часто можно было услышать домрово-балалаечные оркестры клуба Наркомсвязи (руководитель В.Черниловский), клуба Минской таможни (руководитель Д.Захар), клуба Красной Армии (руководитель Д.Губин), клуба Белорусского государственного университета (руководитель С.Кужаренок), струнный оркестр фабрики им.Л.Кагановича, трио домр братьев Лapidус, ансамбль балалаечников-"беспризорников" (руководитель В.Струневский) [436, л.10, 18, 36; 438, л.55, 65, 162; 438, л. 56—57].

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.

2.2. Развитие белорусской народно-инструментальной культуры во второй четверти XX в. (1925—1955 гг.)

Конец 1930-х гг. был отмечен значительным ростом народно-инструментальной самодеятельности. По всей республике в школах, Домах пионеров, Домах детского творчества, в клубах и воинских частях организовывались оркестры русского, неаполитанского и белорусского

составов. После присоединения Западной Беларуси подобные коллективы возникли в Пинске и Гродно. На Первой всебелорусской олимпиаде были показаны многие народно-инструментальные коллективы, среди которых струнные оркестры сельского Совета Острошицкого городка и авторемонтного завода г.Могилева, оркестр русских народных инструментов Минской фабрики им.Кагановича, "шумовой" оркестр колхоза им.Червякова Брагинского района. Из солистов обратили на себя внимание балалаечник Каплан (Гомель), баянист Лепля (Минск), мандолинисты Дименштейн (Витебск) и Кремер (Минск). Нередко выступали в эти годы сводные оркестры большого численного состава. Так, сводный оркестр народных инструментов витебского Дома народного творчества в 1939 г. насчитывал 250 человек. А в совхозе им. Ланге Добрушского района был организован оркестр дударей из 52 участников под руководством слесаря совхоза, изготовившего дудки для всего коллектива. Одним из наиболее ярких самодельных оркестров фольклорного типа тех лет был объединенный оркестр белорусских народных инструментов колхоза "Ленинский путь" Дзержинского района Минской области и Хойникской МТС Полесской области [380, с.28—37].

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. Среди участников самодеятельности Д.Захар нашел единомышленников, которые в короткий срок освоили новый инструмент — цимбалы. В ноябре 1928 г. состоялось первое выступление белорусского оркестра народных инструментов [362; 380, с.42—51].

Как показал к этому времени опыт России, сценическая деятельность предъявляет достаточно высокие требования к качеству исполнения. Городские слушатели, искушенные выступлениями академических музыкантов, не собирались делать скидки для исполнителей на народных инструментах,

требуя от них столь же совершенного владения инструментом, изысканного звука, филигранной отточенности исполнительской техники, разнообразного репертуара. Это вызывало необходимость в специальной подготовке исполнителей на народных инструментах.

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. К началу 1930-х гг. завершили учебу еще несколько исполнителей на народных инструментах. Среди первых выпускников Минского музыкального техникума были многие музыканты, с именами которых в дальнейшем будет связано развитие отечественной музыкальной культуры: И.Герман, Д.Журавлев, Е.Фридман.

В 1937 г. в Минском музыкальном техникуме было открыто клубно-инструментальное отделение, которое готовило кадры для художественной самодеятельности. Занятия по классу народных инструментов — баяна, домры, балалайки, гитары, цимбал — вели лучшие исполнители и педагоги того времени, такие как Д.Захар, В.Струневский, С.Марковский, Вас. Савицкий. Хотя училище работало по учебным программам, которые разрабатывались московскими специалистами и были общими для всех республик, национальные особенности Беларуси были учтены: открыт класс цимбал и организован учебный цимбальный оркестр. Заметно возросший уровень профессионального образования позволил в том же 1937 г. открыть клубно-инструментальную специализацию в Белорусской государственной консерватории, а затем на ее базе — кафедру народных инструментов [445; 453, л. 34, 53, 211; 461, л.61, 73]. Руководить ею был приглашен украинский домбрист А.Мартинсен [244, с.70] ¹.

¹ Первое отделение народных инструментов в СССР было открыто в 1938 г. в Киевской консерватории.

Хотя в числе учащихся-народников было много участников художественной самодеятельности, не знавших нотной грамоты, уже к концу 1930-х гг. все чаще встречались те, кто имел начальное музыкальное образование. Выпускники и лучшие студенты работали, способствуя дальнейшему развитию народно-инструментальной культуры республики. Среди молодых специалистов, получивших образование в предвоенные годы, многие из тех, чья творческая и педагогическая деятельность в полную силу развернется после войны, — Г.Жихарев, А.Остромецкий, Э.Азаревич. В 1939 г. на Первом всесоюзном конкурсе исполнителей на народных инструментах выпускники Минского музыкального техникума достигли значительных результатов. Звание лауреатов конкурса получили цимбалисты А.Остромецкий (2-я премия) и И.Жинович (3-я премия), домбрист Н.Лысенко (3-я премия). Дипломантами конкурса стали балалаечник Г.Жихарев и баянист П.Костица [417, 422, 522, 523].

Начало 1930-х гг. было ознаменовано двумя важными событиями. В декабре 1931 г. специальным постановлением Наркомпроса республики был образован первый профессиональный народно-инструментальный коллектив — Ансамбль народных инструментов. Большую часть его артистов составили бывшие питомцы самодеятельного оркестра Д.Захара, выпускники Минского музыкального техникума. Сам Д.Захар был приглашен в ансамбль в качестве дирижера. И.Жинович стал художественным руководителем и солистом этого коллектива. Коллектив не только активно выступал по Беларуси, но и гастролировал в Москве, Закавказье и на Украине [514].

В 1932 г. при Радиокomiteе им. Совнаркома Беларуси был создан секстет четырехструнных домбр, с которым с первых дней сотрудничали композиторы республики и лучшие солисты Государственного академического Большого театра оперы и балета: А.Александровская, М.Денисов, М.Востоков [298, 485, 496, 504].

Среди получивших известность профессиональных исполнителей довоенных лет — белорусские цимбалисты. Именно на 1930-е гг. приходится плодотворная творческая деятельность дуэтов И.Жинович — С.Новицкий; С.Новицкий — Х.Шмелькин [488—491; 498; 501].

В 1937 г. на базе Республиканского радиокomiteа на основе Ансамбля народных инструментов был организован

белорусский оркестр народных инструментов, который в 1939 г. перешел в подчинение Белгосфилармонии. Судя по отзывам, оркестр был высоко профессиональным, национально-колоритным исполнительским коллективом [106, с. 64—92].

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) [374, с.56—58].

В 1933—37 гг. в Москве были сделаны записи на грампластинки секстета домр, белорусского народного оркестра, солистов-цимбалистов. Эти фонодокументы, которые сохранились до наших дней, подтверждают высокий общий уровень национальной народно-инструментальной культуры [483, 485, 487, 492—497, 499—500, 502—505].

Безусловно, читая многие рецензии довоенных лет на выступления солистов-инструменталистов, оркестров, ансамблей народных инструментов, не стоит забывать, что это были первые шаги на профессиональной концертной эстраде, первые опыты овладения новой академической исполнительской манерой, новыми исполнительскими приемами, новым академическим репертуаром. Исполнители на народных инструментах впервые были поставлены в условия реального сравнения с пианистами, скрипачами, история исполнительства которых насчитывала не одно столетие. И хотя на протяжении нескольких десятилетий, вплоть до 1970-х гг., не всегда удавалось преодолеть явный разрыв исполнительского уровня "народников" и представителей иных специальностей, все же анализ звукозаписей тех лет

является свидетельством высокого мастерства лучших представителей белорусской народно-инструментальной музыкальной культуры даже с позиций сегодняшнего дня.

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.

Как и во все времена, народные инструменты продолжали функционировать прежде всего в быту. Традиция бытования музыкальных инструментов в городской среде почти не изменилась. Судя по воспоминаниям тех лет, жители белорусских городов и местечек обращались к гитаре, баяну, мандолине едва ли не чаще, чем в довоенные годы. Люди с помощью музицирования "закрывались" от войны, от неразрешимых проблем и находили в музицировании психологическую поддержку и опору [519—523].

В оккупированном Минске оставалось немало профессиональных музыкантов, не успевших эвакуироваться, уйти на фронт или в партизанские отряды. Среди тех, кто продолжил работу в годы войны в условиях немецкой оккупации, были известные композиторы А. Туренков, Н. Клаус, Н. Куликович-Щеглов, Н. Ровенский. Функционировал и небольшой по составу ансамбль белорусских народных инструментов.

К сожалению, официальная политика оценивала работу на оккупантов как пособничество врагам, как косвенное предательство. Однако задумается, так ли плохо, что в годы, когда фашизм стремился к полному уничтожению славян и славянской культуры, звучали национальные

инструменты и создавалась музыка, отнюдь не лишенная национальных корней. Музыканты утверждали художественную значимость и ценность белорусской народной и профессиональной музыкальной культуры, достаточно высокий уровень исполнительства.

Поскольку в транспортабельности, а особенно демократичности сложно было соперничать с народными инструментами, они заняли лидирующее положение в художественной жизни партизан. Музыкант с баяном (гармонью) в руках постепенно становился центральной фигурой в бытовой жизни партизанского отряда.

Как пишет исследователь песенного творчества партизан Беларуси музыковед А.Мухаринская, музыка была важным звеном каждодневной жизни. Из участников партизанской самодеятельности к 1943 г. были сформированы специальные художественные отряды и агитбригады. На Витебщине была широко известна агитбригада А.Данукалова, в Лидском районе — партизанский ансамбль под управлением А.Ананьевой и П.Драгуна, в Кличевском районе действовал ансамбль "березовцев" под руководством М.Быкадорова. В Вилейском районе активно работал агитотряд им. А.Горького, которым руководил скрипач, домрист и дирижер А.Николаев (с его именем связано немало страниц послевоенной народно-инструментальной музыкальной культуры Беларуси). Инструментальным ансамблем художественной бригады партизанских соединений Минской области руководил С.Марковский. Среди участников подобных ансамблей было немало музыкантов, прекрасно владеющих игрой на народных инструментах. В историю отечественной музыкальной культуры военного времени вошли имена баяниста-импровизатора М.Быкадорова, баяниста, балалаечника и гитариста А.Вешева, скрипача-импровизатора И.Гусинцева, гитариста К.Гаврилова, балалаечника Н.Федулина, баяниста М.Захарова [220].

Эвакуировавшиеся исполнители — цимбалисты И.Жинович (он являлся солистом Казахской филармонии), Х.Шмелькин и С.Новицкий, балалаечник и домрист Г.Жихарев и некоторые другие — работали в сборных концертных фронтовых бригадах. Многие музыканты (солист-цимбалист А.Остромецкий, преподаватель Витебского музыкального техникума цимбалист Я.Никитин, баянист и аккордеонист М.Солопов) воевали на фронте.

Подчеркнем, что по некоторым внешним признакам, таким как устная форма бытования, импровизационный характер музицирования, вариантность, народно-инструментальная культура письменной традиции военных лет приблизилась к формам устного народного творчества. Сценические формы народно-инструментального исполнения, успевшие утвердиться в довоенной музыкальной культуре, сменились досуговым музицированием. И все же музыканты по-прежнему продолжали ориентироваться на синтез традиций общеевропейской академической музыки, национального фольклора и бытового городского музицирования. Таким образом, стержень народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции не разрушился. И, хотя основная ее эстетическая функция под влиянием объективных причин временно уступила место эмоционально-восстановительной, рекреативной, по сути своей она не изменилась, что и позволило в первые же послевоенные годы быстро возродить все ее компоненты.

Восстановление материальной базы народно-инструментальной культуры академического типа в первые послевоенные годы остро поставило вопрос о необходимости создания в республике фабрики по изготовлению тех народных инструментов, которые пользовались повышенным спросом. В начале 1950-х гг. возобновил работу цех по производству цимбал Борисовской фортепианной фабрики¹. Было налажено фабричное производство гармоной и баянов в Молодечно. После значительного перерыва активизировалась творческая экспериментальная работа музыкальных мастеров, которые изготавливали белорусские народные инструменты. Экспонирование инструментов белорусских мастеров в начале 1950-х гг. в Москве, в том числе очень высокого качества авторских экземпляров цимбал В.Крайко и И.Бохана, гармоной мастера И.Судника, а также дудок, лир и скрипок В.Крайко, вызвало интерес многих музыкантов. К сожалению, опыт мастеров Беларуси не получил распространения, и инструменты так и продолжали создаваться в единичных экземплярах.

¹ Первую партию цимбал фортепианная фабрика г. Борисова выпустила в 1937 г.

Наибольшие потери за время Великой Отечественной войны понесла белорусская народно-инструментальная музыкальная культура в сфере исполнительства и образования. Профессиональные коллективы распались. Для возобновления их деятельности необходимо было восстановить инструментарий, нотный фонд, репертуар, заново подготовить музыкантов.

Уже 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.Остромецкий 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 допр 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, составявшие до войны основной фонд оригинальной народно-оркестровой музыки, были изъяты из обращения в связи с репрессированием одних авторов и эмиграцией других. С помощью личных контактов, посредством публикаций в периодической печати, обращений по радио, выступлений на пленумах Союза композиторов удалось привлечь внимание композиторов к проблеме отсутствия репертуара [62, 235, 283, 447]. 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.

Многие партитуры, в частности переложения сочинений музыкальной классики, были выполнены самими руководителями и музыкантами коллективов. Аранжировки скрипичных, флейтовых, фортепианных сочинений для цимбал, баяна, балалайки, домры делали как педагоги, так и исполнители-солисты. Государственное союзное издательство (Музгиз) массовыми тиражами выпускало учебную нотную и методическую литературу для отдельных народных инструментов, самодеятельных ансамблей и оркестров. Был налажен выпуск инструктивной и методической литературы. Таким образом, в короткий срок общими усилиями была решена репертуарная проблема.

С 1945 г. во всех республиках возобновились смотры художественной самодеятельности. Как и прежде, самодеятельное творчество оставалось той базой, где получали первичную специальную подготовку многие исполнители на народных инструментах. Новым явлением художественной самодеятельности стали оркестры белорусских народных инструментов, сформированные по подобию традиционных инструментальных капелл. Основу таких коллективов составили скрипки и цимбалы, к которым изредка добавлялись гармони, ударные, а иногда и духовые инструменты (цимбальные оркестры д.Груздово Поставского района Витебской области, Сморгонского городского Дома культуры).

Достаточно быстро была восстановлена система профессионального образования. Значительно расширилась сеть детских музыкальных школ и училищ. Были открыты новые учебные заведения: Гродненское, Витебское и Могилевское культурно-просветительные училища, Брестское музучилище. В Белорусской государственной консерватории в 1946 г. начала работу кафедра народных инструментов, заведовать которой было поручено И.Жиновичу. Преподавательский состав училищ и консерватории по классу народных инструментов формировался из выпускников довоенного периода. Уже к концу 1940-х гг. пришли работать и студенты первого послевоенного выпуска. В музыкальных школах и училищах началась целенаправленная работа по пропаганде белорусских цимбал. Класс цимбал вели лучшие музыканты того времени — А.Остромецкий, И.Жинович и С.Новицкий.

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 [130]. 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.

Характерной особенностью послевоенных лет стало целенаправленное использование средств массовой информации и пропаганды (радио, периодических изданий) с целью привлечения общественного внимания к тем или иным проблемам народно-инструментальной культуры и совместного поиска путей решения этих проблем [331, 447—450].

К началу 1950-х гг. были практически полностью восстановлены материальная база, кадры, система профессионального образования в сфере народно-инструментального творчества письменной традиции. Возобновилась деятельность лучших профессиональных коллективов, воспитано новое поколение исполнителей и педагогов. 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. Были заложены материальные, теоретические и методические основы формирования белорусской академической цимбальной школы. Впервые теоретические и методические проблемы белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции стали предметом обсуждения музыкальной общественности.

Таким образом, на протяжении второй четверти XX в. народно-инструментальная музыкальная культура Беларуси письменной традиции полностью оформилась на уровне всех составляющих ее компонентов.

2.3. Усиление традиций академического музыкального искусства (1955—1975 гг.)

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.

Некоторые новые веяния возникли в отношении к музыкальному фольклору. Пафосное декларирование тезиса о безусловном следовании народно-инструментальной культуры письменной традиции фольклору, чуть ли не о перерастании его в самостоятельное творчество народных масс сменилось пониманием того, что это все же явления разного порядка. Более пристальное изучение устного народного музыкального творчества и сравнение его с внешне сходными явлениями в культуре письменной традиции (народные хоры, народно-инструментальное творчество) позволили выявить их существенные принципиальные отличия. В частности, в публикациях И.Благовещенского, И.Жиновича, В.Барсова, В.Елатова 1960-х гг. все чаще встречаются свидетельства того, что народно-инструментальная культура письменной традиции не только достаточно далеко ушла от традиций национального фольклора в направлении общеевропейской музыки, но нередко вообще их игнорирует [31; 54—56; 122; 130—133; 139—141].

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 цимбала. 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 упрежилось 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.

На новый качественный уровень поднялось самодеятельное народно-инструментальное творчество. Большую роль в повышении исполнительского мастерства самодеятельных музыкантов и в активизации народно-инструментального творчества сыграли создание республиканского и областных научно-методических центров народного творчества и культурно-воспитательной работы, проведение конкурсов, смотров и фестивалей художественной самодеятельности. Особенно популярной и распространенной формой стало народно-оркестровое исполнительство. Многочисленные оркестры народных инструментов (домрово-балалаечных и цимбальных), возглавляемые музыкантами послевоенного поколения, сыграли значительную роль в развитии народно-инструментальной музыкальной культуры Беларуси 1955—75-х гг. Среди лучших оркестров тех лет Минский оркестр народных инструментов Дворца культуры Белсовпрофа (руководитель Н.Прошко), Народный оркестр русских народных инструментов Дома культуры управления бытового обслуживания населения Минского горисполкома (руководители В.Перетяшко, Г.Жихарев), Сморгонский народный цимбальный оркестр районного Дома культуры (руководитель А.Деруго), Осиповичский народный цимбальный оркестр районного Дома культуры (руководитель М.Филатов), Минский народный оркестр народных инструментов Белорусского государственного университета (руководитель М.Лисицын) и др.

Заметные качественные изменения происходили в области профессионального народно-инструментального творчества. На Всебелорусском фестивале молодежи

и студентов 1957 г. заслужили звания лауреатов студенты отделения народных инструментов Белорусской государственной консерватории В.Буркович (1-я премия) и В.Перетяшко (2-я премия), педагог консерватории балалаечник Н.Прошко (2-я премия). Цимбалисты В.Буркович и Н.Шмелькин стали в 1957 г. лауреатами Всесоюзного и Всемирного фестивалей молодежи и студентов в Москве. В 1958 г. состоялся 1-й Республиканский конкурс молодых исполнителей, лауреатами которого стали домристы М.Пулкарёв и А.Смелковский (оба — 1-я премия), баянисты В.Болотов (2-я премия) и А.Гладкий (3-я премия).

Высокий уровень исполнительского мастерства Государственного народного оркестра БССР проявился уже в 1955 г. на концертах Второй декады белорусской литературы и искусства в Москве. О последовательном профессиональном росте коллектива свидетельствовали следующие факты: в 1957 г. оркестр заслужил золотую медаль и звание лауреата 1-й премии на конкурсе Всесоюзного фестиваля молодежи и студентов в Москве; тогда же — почетное звание лауреата VI Всемирного фестиваля молодежи. Еще одна награда того же года — диплом 1-й степени и звание лауреата Всесоюзного фестиваля театров, ансамблей и хоров. Оркестр завоевывал дипломы и звание лауреата также на всесоюзных смотрах 1963 и 1967 гг. [133, 266].

Пришло и международное признание белорусских исполнителей на народных инструментах. После почти сорокалетнего перерыва белорусские цимбалы вновь появились на европейской концертной эстраде. Цимбалисты В.Буркович, А.Остромецкий, Н.Шмелькин, Е.Гладков, А.Леончик, М.Беспамятных (М.Мицуль) начали концерттировать во Франции, Англии, Норвегии, Германии, Канаде, Китае. Активную гастрольную деятельность вел Государственный народный оркестр БССР¹. И хотя организация зарубежных поездок для большого коллектива была достаточно сложна, в 1967 г. на концертах Дней советской культуры на Всемирной выставке "Экспо-67" в Монреале (Канада) белорусским артистам все же удалось познакомить со своим искусством зарубежную публику.

¹ Официальное название Государственного академического народного оркестра РБ им. И.Жиновича в те годы.

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 А.Смелковский, способствовавший расширению инструментального состава коллектива (были введены баян и арфа), существенному обновлению его репертуара. Благодаря естественной смене артистических поколений ансамбль достиг высокого современного исполнительского уровня. С ним активно сотрудничали лучшие композиторы и солисты республики и в скором времени он превратился в один из ведущих музыкальных коллективов Беларуси [299].

Профессиональные критерии оценки мастерства исполнителей на народных инструментах на этом этапе еще более приблизились к нормам академического музыкального исполнительского искусства, а к середине 1970-х гг. выравнились с ними. Качество владения звуковой палитрой инструмента, разнообразие и техническое совершенство исполнительских приемов, виртуозность, яркая и убедительная образная и идейно-смысловая трактовка сочинения, глубокое раскрытие художественного замысла и соответствие стилю эпохи, жанра — все эти требования стали нормативными. Именно на требования истинно академического исполнительского искусства начали ориентироваться в 1955—75-е гг. представители белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции. При этом для все большего числа музыкантов обучение игре на народных инструментах и исполнительство на них стало профессией. Таким образом, именно *академизация* и *профессионализация* народно-инструментальной культуры стали наиболее яркими, отличительными признаками рассматриваемого этапа.

На академические стандарты и критерии ориентировались и музыканты Государственного народного оркестра БССР. К середине 1950-х гг. оркестр по количественному составу, типу организации, потенциальным художественным возможностям приблизился к симфоническому. В 1960-е гг. он достиг такого высокого профессионального исполнительского уровня, который вполне мог быть соизмерим с мастерством академических оркестровых музыкантов.

Определяя творческое кредо коллектива и его репертуарную политику, И.Жинович, который являлся его художественным руководителем и главным дирижером, стремился к тому, чтобы в программах было много сложных по драматургии, развернутых произведений симфонической классики. Исполнялись произведения В.Моцарта, Д.Россини, П.Чайковского, М.Мусоргского. На жанры симфонической музыки ориентировал И.Жинович и композиторов республики. В музыке для оркестра народных инструментов отдавалось предпочтение масштабным, драматургически развитым сочинениям, в которых преобладали принципы академического симфонического мышления, отдаленные приемы симфонического письма. Этими критериями руководствовались при создании сочинений Д.Каминский, Е.Глебов, Д.Смольский, С.Ронькин [377, 378]. Таким образом, в деятельности Государственного народного оркестра БССР проявилась, помимо академизации и профессионализации, еще одна выразительная черта периода — *симфонизация* народно-оркестрового исполнительства и творчества.

Означенный период характеризовался созданием сочинений для отдельных народных инструментов. Появились интересные произведения для цимбал, баяна, домры, балалайки Д.Каминского, Е.Дегтярика, С.Кортеса, Г.Пукста, В.Чередниченко, А.Шаг. 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 [317].

Следует обратить внимание на то, что отмеченные выше характерные признаки: академизация, профессионализация и симфонизация — были в 1955—75-е гг. общими для советской народно-инструментальной музыкальной культуры в целом и проявились в той или иной форме в народно-инструментальном творчестве композиторов и исполнителей большинства союзных республик. Можно предположить (и мировая художественная практика дает тому немало доказательств), эти признаки характеризуют определенный исторически и художественно необходимый этап формирования культуры изучаемого типа, которого невозможно избежать. Этап заимствования и подражания, на котором проявляются подобные признаки, предшествует дальнейшему, более самостоятельному и относительно

независимому следующему этапу развития народно-инструментальной культуры письменной традиции.

Помимо отмеченных выше общих типологических признаков народно-инструментальной культуры письменной традиции, обозначим также те ее особенности, которые имели региональный характер и проявились именно в 1955—75-е гг.

Одна из них — формирование национальной цимбальной исполнительской школы. Другая — открытие класса гитары в Минском музыкальном училище и создание в Беларуси объективных и субъективных предпосылок для возрождения профессиональной исполнительской традиции игры на гитаре. Третья отличительная особенность — расширение диапазона творческих интересов белорусских композиторов, которые постепенно перешли от создания музыки исключительно для цимбал и цимбального оркестра к написанию произведений также и для баяна, домры, балалайки и даже дудки. И, наконец, в эти годы проблема развития народно-инструментальной музыкальной культуры академического типа все чаще начала обсуждаться в периодической печати, на радио, на различных совещаниях и конференциях. Постепенно сформировался круг авторов, которые специализировались на отдельных вопросах этой области музыкального творчества. Среди них были как сами музыканты, работающие в этой сфере, — И.Жинович, В.Барсов, Д.Каминский, Д.Лукас [31; 130—133, 139—141; 162; 448], так и музыковеды более широкого профиля — Л.Ауэрбах, И.Благовещенский, И.Нисневич, Е.Ракова [26—27; 54—56; 234—238, 266—267; 448—452].

2.4. Утверждение народно-инструментальной культуры как эстетически ценного явления художественной жизни республики (1975—2000 гг.)

Последняя четверть XX в. характеризовалась многими принципиально новыми тенденциями и коренными изменениями, которые проявились в народно-инструментальном самодеятельном и профессиональном исполнительстве, композиторском творчестве, а также в области профессионального образования исполнителей на народных инструментах и в их отношении к фольклорным традициям.

К середине 1970-х гг. кардинально изменился внутренний облик самих носителей этой культуры, так как к этому времени произошла естественная смена поколений музыкантов. 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—90-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. Благодаря многолетним полевым экспедициям сформировались богатейший фоноархив, включивший около трех тысяч наигрышей, редкая коллекция аутентичных народных музыкальных инструментов, были созданы радиопередачи, теле- и кинофильмы, посвященные традиционным народным музыкальным инструментам, музыке, музыкантам. Результатом научных исследований И.Назиной стали монографии, научные статьи в энциклопедиях, доклады на научных конференциях [37, 39, 222—225]. 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.

Новым веянием времени явилось создание таких профессиональных и самодеятельных народно-инструментальных ансамблей фольклорного типа, которые продолжали традиции белорусского ансамблевого музицирования. Среди подобных коллективов назовем инструментальную группу фольклорно-хореографического

ансамбля "Хорошки", ансамбль народной музыки "Свята" Белорусской государственной филармонии, ансамбль народной музыки "Лявоны" Вороновского районного Дома культуры, ансамбль "Крупницкие музыки".

1975—90-е гг. были отмечены небывалым размахом деятельности самодеятельных народно-инструментальных коллективов. Заметному оживлению работы в области самодеятельного организованного творчества способствовало проведение всесоюзных и республиканских смотров, фестивалей и конкурсов, в которые были вовлечены тысячи участников.

Лучшие народно-инструментальные коллективы были отмечены почетным званием "народный". Это Слонимский оркестр народных инструментов городского Дома культуры, Столбцовский оркестр народных инструментов городского Дома культуры, оркестр народных инструментов Речицкого городского Дома культуры, оркестр народных инструментов клуба Белорусского политехнического института, цимбальный оркестр клуба профтехобразования г. Минска, Камерный оркестр русских народных инструментов г. Молодечно, Малоритский оркестр народных инструментов районного Дома культуры. Среди лучших народно-инструментальных коллективов было немало детских: оркестр народных инструментов Дома культуры Оршанского льнозавода, цимбальный оркестр Витебского Дворца пионеров и школьников, оркестр народных инструментов Дворца культуры железнодорожников г. Витебска, ансамбль цимбалистов Дворца пионеров и школьников г. Гомеля, оркестр народных инструментов СШ №102 г. Минска.

Следует отметить, что в народно-инструментальной самодеятельности проявились некоторые опасные тенденции. Так, многие коллективы создавались в период непосредственной подготовки к смотру, фестивалю и после их проведения переставали функционировать. Участие в художественной самодеятельности нередко становилось добровольно-принудительным и не всегда опиралось на внутреннюю потребность индивида к самовыражению. Массовость и высокий уровень исполнительского мастерства иногда обеспечивались привлечением в самодеятельные коллективы музыкантов-профессионалов (педагогов и учащихся музыкальных школ, училищ и вузов). Таким образом, профессиональное искусство все больше внедрялось в самодеятельность, подменяя собой истинно любительское

художественное творчество и "подминая" его под себя. Происходили профессионализация и академизация народно-инструментального самодеятельного творчества. Эта тенденция была весьма ощутимой и в репертуаре, который все более усложнялся и, как правило, заимствовался из репертуара профессиональных коллективов.

Означенная тенденция отражала распространенную в то время идею постепенного вытеснения самодеятельным народным творчеством профессионального искусства. Однако на самом деле происходило обратное — любительское творчество постепенно вытеснялось профессиональным.

Профессионализация способствовало и укреплению системы профессионального образования исполнителей на народных инструментах. Многолетняя целенаправленная подготовка музыкантов в этой сфере приносила все более ощутимые результаты. В 1975—90-е гг. в республике по специальности "народные инструменты" ежегодно заканчивали средние и высшие учебные заведения более 350 человек. Их готовили 12 музыкальных и 4 культурно-просветительных училища, Белорусская государственная консерватория. Подготовку музыкантов народно-инструментального профиля частично осуществлял также музыкально-педагогический факультет Минского педагогического института им. М.Горького. В 1975 г. был открыт Минский институт культуры, на кафедре оркестрового дирижирования которого началась подготовка руководителей самодеятельных народно-инструментальных оркестров и ансамблей.

Заметно изменился в этот период и педагогический состав музыкальных учебных заведений республики. На кафедрах и отделениях, готовящих специалистов в области народно-инструментальной культуры, происходила очередная смена поколений. Педагогические коллективы вновь открываемых учебных заведений (музыкальные училища Новополоцка, Мозыря, Лиды, Баранович) комплектовались за счет молодых выпускников консерватории. Преподавательский состав кафедры оркестрового дирижирования Минского института культуры складывался из лучших выпускников Белорусской государственной консерватории, а также Московского и Ленинградского институтов культуры (А.Волосюк, А.Таирова, А.Скоробогатченко, А.Суховарова, В.Широкова, А.Шибасева).

Претерпела изменения и кафедра народных инструментов консерватории. Только за 1970-е гг. она пополнилась молодыми музыкантами, закончившими ассистентуру-стажировку как в Белорусской государственной консерватории, так и в иных ведущих вузах Советского Союза. Среди них баянисты В.Чабан, Г.Мандрус, В.Писарчик; цимбалисты Е.Гладков и Т.Ченцова; балалаечник В.Щербак. Свою педагогическую деятельность в консерватории по классу домры начали Г.Осмоловская и Б.Красноярцев. На работу были приглашены преподаватель Саратовской консерватории баянист Б.Синецкий и директор Брестского музыкального училища, заслуженный работник культуры, баянист и аккордеонист М.Солопов, выпускники Московского педагогического института Э.Скуратова (аккордеон) и Н.Кошелев (гитара) [36, с.80—83].

Одной из отличительных особенностей народно-инструментального образования 1975—90-х гг. являлось то, что, наконец, сформировалась самостоятельная методическая база по всем без исключения инструментам. От заимствованных методик исполители на народных инструментах перешли к собственным оригинальным разработкам. Большое внимание при этом уделялось расширению учебного репертуара. Силами преподавателей республики были созданы репертуарные сборники, снабженные, как правило, развернутыми методическими указаниями и разработками.

Художественная практика 1975—90-х гг. дала немало примеров очевидных успехов белорусской народно-инструментальной педагогики. Все больше выпускников консерватории получали квалификацию "солист-исполнитель", становились лауреатами и дипломантами республиканских, всесоюзных и международных конкурсов. Так, лауреатами международных конкурсов в Клингентале (Германия) стали Н.Севрюков, И.Отрадно, А.Мацкевич, В.Людчик и др. Звание лауреатов республиканских и всесоюзных конкурсов заслужили баянистка С.Лясун, цимбалистки Т.Ченцова, А.Ткачова, О.Мишуга; домристы Ю.Валицкий, А.Холщенков, Н.Марецкий, С.Борейко, А.Авраменко, В.Воронов, гитарист В.Живалевский. На рубеже XX—XXI вв. началась творческая биография баянистов Д.Отрадна, М.Ракача, Д.Журавского, П.Невмержицкого, Ю.Тарасенко, И.Коломыцева, А.Кривчик;

аккордеонистов Г.Виноградского, Н.Слюсар, Е.Зыба; цимбалистов Л.Рыдлевской, С.Загуменкиной, Т.Мельниковой, М.Леончика, Е.Анохиной, О.Барушковой, Т.Горбик, Ю.Кузьменко, О.Мигуро; домристки Н.Дядечкиной, мандолинистки Н.Змитрович, балалаечницы М.Ильиной, гитаристов В.Захарова, Д.Асимовича.

Важной особенностью этих лет явилось быстрое развитие баянного, домрового, балалаечного и гитарного исполнительского искусства. Наряду с уже сложившейся на предшествующем этапе цимбальной исполнительской школой, отмеченной многими чертами национальной самобытности, произошло подтягивание, а в скором времени и выравнивание с ней баянной, домровой, балалаечной, а позже и гитарной школ, которые также обрели черты национальной самобытности.

Качественные изменения, характерные для народно-инструментального исполнительства 1975—90-х гг., носили поистине взрывной характер и становились неожиданностью для музыкантов других специальностей. Высочайший уровень творческой независимости исполнителей-солистов новой формации был гарантирован свободным владением всем арсеналом современных технических приемов. Для исполнительской манеры молодых музыкантов стали характерными профессиональная безупречность и академическая строгость. Их технические возможности обеспечивали должный уровень виртуозности и яркую артистическую свободу.

Характерно, что, помимо концертирующих солистов-цимбалистов, в республике впервые появились солисты-баянисты (Н.Севрюков, С.Лясун). На концертную эстраду вышли исполнители на домре и гитаре (Н.Марецкий, В.Живалевский). Все это свидетельствовало о коренных, существенных переменах, происходящих в 1975—90-е гг. в народно-инструментальной музыкальной культуре письменной традиции Беларуси.

Заметно изменился творческий облик ведущих профессиональных народно-инструментальных коллективов 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. Именно их новой музыке, создаваемой в расчете на выразительные возможности народных инструментов, был обязан коллектив своим новым творческим рождением. Смелый творческий поиск и художественный эксперимент сделали возможным появление сочинений, принципиально иных по художественной идее, образам, музыкальному языку. Новые принципы музыкального мышления, новые приемы оркестровой техники, широкое использование разнообразнейших средств музыкального языка XX в. вызвали к жизни новую композиторскую манеру, позволили сформироваться индивидуальным авторским почеркам, определившим в последнюю четверть столетия новые пути развития белорусского оркестра народных инструментов.

Существенно расширился спектр деятельности оркестра. В 1975—90-е гг. им было выпущено несколько грампластинок с записями лучших концертных программ, сделаны десятки звукозаписей в фонд Белгостелерадио. С участием оркестра подготовлены теле- и радиопередачи, сняты теле- и видеофильмы. Интенсивностью отличалась гастрольная концертная деятельность коллектива, неизменного популяризатора белорусской народной и профессиональной музыки, пропагандиста народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции, с честью представляющего музыкальное искусство Беларуси в Индии, Турции, Англии [386, с. 22—24].

Аналогичные изменения происходили также в Камерно-инструментальном ансамбле Национальной телерадиокомпании Республики Беларусь. В 1983 г. его руководителем 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.Холценков, 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. Постепенно расширились его функции. Помимо записей на радио и телевидении, ансамбль обратился также к концертной сценической деятельности. Маршруты гастрольных поездок Камерно-инструментального ансамбля включали уже не только Беларусь и Россию, но и Маврикий, Мозамбик, Мадагаскар, Италию, Испанию.

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 балаалаек "Витебские виртуозы" (руководитель Т.Шафранова), оркестр русских народных инструментов Могилевского музыкального училища (руководитель А.Иванов).

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 русских 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 А.Суховарова). Широкое распространение получили коллективы фольклорного направления, такие, например, как ансамбль Национальной телерадиокомпании РБ "Беседа" (руководитель А.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 "Паац", "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 А.Иванов) более традиционного направления.

В области самодетального 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 самостоятельных 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 самостоятельные 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.

Продолжает совершенствоваться сложившаяся система профессионального музыкального образования, в том числе и народно-инструментального. Происходит более четкая дифференциация на уровне среднего звена обучения. Культурно-просветительные училища преобразовываются в училища искусств, которые ежегодно выпускают музыкантов-исполнителей на народных инструментах по специализациям: "преподаватель детской музыкальной школы" и "руководитель художественного самостоятельного коллектива". Музыкантов-народников более узкого профиля воспитывают музыкальные лицеи, средние школы с эстетическим уклоном, музыкальные колледжи и школы искусств.

Претерпела изменения и высшая школа. Здесь открылись бакалавриат и магистратура, что позволило качественно улучшить теоретическую подготовку будущих специалистов. В системе подготовки специалистов высшей квалификации

все большую роль начала играть аспирантура. К высшим учебным заведениям, которые готовили кадры в сфере народно-инструментальной культуры, добавились новые: Мозырский филиал Белорусского государственного университета культуры, Могилевский филиал Белорусской государственной академии музыки. Открылись отделения народно-инструментального творчества также в Белорусском государственном педагогическом университете имени М.Танка, в Гродненском государственном университете. Все это позволило более точно ориентироваться на нужды художественной практики и осуществлять конкретную целевую подготовку исполнителей, педагогов средних и высших учебных заведений, руководителей профессиональных и самодеятельных народно-инструментальных коллективов, методистов, концертмейстеров, исследователей.

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 1975 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.Рошдинского, 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 пришлось 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, А.Шлег, К.Тесаков). Многие композиторы обратились к баяну (В.Грушевский, Э.Носко, Н.Литвин, А.Шлег, С.Янкович). В наименьшей степени была представлена в эти годы музыка для балалайки и домры (А.Клеванец, Э.Тырмонд, А.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.Роштинского заняли постоянное место в репертуаре оркестра и стали бесспорными достижениями белорусской музыки.

Новой тенденцией белорусской народно-инструментальной культуры означенного периода явилось повышение в ней роли науки. Появился ряд статей В.Чабана, Г.Ермаченкова, Н.Яконюк, Т.Воробьевой, В.Трамбицкой, освещающих разные грани этой культуры. Конец периода был ознаменован защитой ряда диссертаций в области педагогики и искусствоведения, подготовленных представителями белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции (В.Чабаном, К.Бульго, Н.Кузьминичем, В.Широковой, Н.Яконюк, И.Малаховой, А.Скоробогатченко, А.Таировой).

Последняя четверть XX в. отмечена некоторым повышением внимания государственных, научных и общественных учреждений и организаций к народно-инструментальной культуре, что нашло отражение в организации Республиканского конкурса исполнителей на народных инструментах им. И.Жиновича (с 1988 г.), проведении выставок народных музыкальных инструментов, выпуске издательством "Беларусь" методической и нотной литературы для баяна, цимбал, оркестров народных инструментов, создании ассоциаций домристов и мандолинистов, цимбалистов, баянистов, гитаристов Беларуси.

Отмечая положительные явления в области белорусской народно-инструментальной культуры второй половины 1970-х — 2000-го гг., следует обратить внимание настораживающую тенденцию ее излишней академизации, которая ведет к элитарности и утрате изначально присущего этой культуре демократизма, в результате чего она начинает терять свою ранее широкую массовую слушательскую аудиторию. И хотя с помощью гибкой репертуарной политики некоторым коллективам и исполнителям удается удержать публику, все же проблема отрыва от слушателя стала очевидной. А следовательно, возникла угроза самому существованию народно-инструментальной культуры письменной традиции, ибо, теряя публику, она подрывает основу своего существования.

Конец XX в. стал для белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции временем не только испытаний, но и достижений. Как ни парадоксально, несмотря на общий экономический и политический кризис, острые финансовые проблемы, разрушение материальной основы, она не только выжила, но и по многим параметрам продвинулась вперед. На наш взгляд, данный факт может быть объясним рядом причин, прежде всего высоким уровнем устойчивости, который имела культура данного типа в предыдущий период (1955—75 гг.) и который обеспечил мощную инерцию продолжающегося восходящего развития. Движение вперед было обусловлено в немалой степени и особым общественным подъемом, вызванным возрожденческими настроениями и политикой последнего десятилетия. 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.

* *

*

На протяжении XX в. в Беларуси сложилась народно-инструментальная музыкальная культура сценического типа. Истоки ее — в традициях национального музыкального фольклора, городского бытового музицирования и академического общеевропейского инструментализма. Развитие культуры данного типа шло поступательно и достаточно быстро, поскольку было поддержано государственной политикой в области культурного и национального строительства. К концу XX в. белорусская народно-инструментальная культура сценической, письменной ориентации сложилась полностью как самостоятельное художественное явление.

В первой половине XX в. оформились практически все формы народно-инструментального исполнительства: сольное, ансамблевое и оркестровое. Начала складываться многоступенчатая система профессионального образования исполнителей на народных инструментах. Появились первые профессиональные народно-инструментальные коллективы и утвердилось новое направление композиторского творчества — музыка для народных инструментов. С этими достижениями белорусская народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции вступила в следующую фазу своего развития. Несмотря на экстремальные условия, функционирование народно-инструментальной музыкальной культуры не прекратилось даже в сложные военные годы.

Характерными отличительными особенностями следующего периода были профессионализация и академизация народно-инструментальной культуры письменной традиции, а также симфонизация народно-оркестрового творчества. В сравнении с предыдущим периодом белорусская народно-

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. К успехам можно отнести дальнейшее совершенствование профессионального образования исполнителей на народных инструментах и повышение уровня музыкальной педагогики в этой области. Расцвет народно-инструментальной культуры получил подтверждение и в сочинениях для народных инструментов. Их бесспорные художественные достоинства отразили зрелость и социально-художественную значимость этой культуры. Положительным является стремление к возрастанию роли науки, характерное для конца периода. Культура означенного типа не просто находилась на подъеме в эти годы. Последние десятилетия XX в. стали временем утверждения ее художественной зрелости и самостоятельной эстетической ценности.

Итак, отечественной художественной практикой доказано, что все без исключения структурные компоненты народно-инструментальной культуры письменной традиции к концу XX в. достигли достаточно высокого уровня. Это позволяет поставить культуру Беларуси в один ряд с наиболее развитыми аналогичными культурами России, Украины, Узбекистана, Казахстана.

**ИНСТРУМЕНТ
КАК МАТЕРИАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ОСНОВА НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ**

В современном инструментоведении музыкальный инструмент рассматривается как важный материально-художественный компонент инструментальной музыкальной культуры, являющийся "выразительной данностью музыки" (Б.Асафьев) [18], средством ее воплощения. Для русской и отечественной инструментоведческой науки, изучающей музыкальные инструменты в неразрывной связи с практикой их общественного бытования и с музыкальным творчеством, непреложным является диалектическое единство и взаимодействие трех компонентов: самой музыки, исполнителя и инструмента. Подобная установка, вытекающая из методологических музыковедческих принципов Б.Асафьева, характерна для многих инструментоведческих работ Б.Струве, А.Рабиновича, С.Гинзбурга, К.Верткова. Обращая особое внимание на диалектическую взаимосвязь трех названных компонентов, известный инструментовед С.Левин неоднократно указывает на то, что "при данном диалектическом единстве трех начал *примат всегда остается за музыкой*" (выделено нами. — Н.Я.) [цит. по 77, с.9].

Отсюда эволюция музыкального инструмента связывается непосредственно с процессами историко-художественного развития музыкального искусства в целом. "Эволюция конструкции музыкальных инструментов, — справедливо подчеркивает С.Левин, — определяется не внутренними имманентными причинами, а изменениями историко-эстетического порядка, в частности — эволюцией музыкального творчества в его социально-исторической обусловленности" [181, с.6].

Подобные изменения историко-эстетического порядка, и в частности — развитие музыкального творчества в его закономерной обусловленности общественно-художественными потребностями, лежат не только в основе естественной

эволюции конструкции музыкальных инструментов. Они определяют также пути последовательного развития музыкального инструментария в целом. Так, С. Левин, анализируя основные теоретические положения инструментоведения, отмечает: "На протяжении истории музыкальных инструментов процесс обогащения и развития неизменно охватывал прежде всего те их типы, которые полнее отвечали рождавшимся в каждую новую эпоху социально-эстетическим потребностям и художественным запросам своего времени" [181, с. 6]. Именно это положение определяло ход развития инструментария в народно-инструментальной культуре письменной традиции Беларуси.

Вместе с тем время от времени процессы формирования инструментария и модификации конструкций музыкальных инструментов носили ускоренный, в определенной мере искусственный, характер. Включение в художественную практику новых музыкальных инструментов, а также конструктивные изменения их иногда происходили стихийно, на основе волюнтаристских решений, без предварительного изучения и учета художественных запросов общества. Музыкальные мастера, руководители художественных коллективов, исполнители, государственные учреждения и организации далеко не всегда считались с объективными законами историко-художественного процесса, и даже с реальными условиями, в результате чего естественная логика эволюции музыкального инструмента нарушалась. Примерами могут служить явное нежелание введения в сценическую народно-инструментальную практику скрипки — одного из наиболее распространенных национально-характерных инструментов сельского традиционного музицирования, которое наблюдалось вплоть до конца 1980-х гг.; искусственно создаваемые условия приоритетного развития цимбальной исполнительской школы или не менее искусственное изъятие из концертной практики более чем на десятилетие (1950-е-начало 60-х гг.) аккордеона и гитары.

Следствием подобного искажения естественного хода развития инструментальной культуры были превратные представления об истинной, определяющей роли творца музыки, о его месте в триаде компонентов "композитор —

исполнитель — музыкальный мастер". В результате подобной "насиаьственной" ускоренной эволюции инструмента возникала угроза "художественного зомбирования" общества путем искусственного формирования и внедрения в общественное сознание не всегда социально и художественно оправданных эстетических установок и оценок [383, с.102—108]. В подобных случаях дальнейшее движение народно-инструментальной культуры письменной традиции тормозилось из-за несоответствия художественной практики основным объективным закономерностям, определяющим поступательный ход развития музыкальных инструментов.

Примем во внимание тот факт, что музыкальный инструмент является материально-художественной основой народно-инструментальной культуры письменной традиции, тем важным компонентом, который во многом определяет параметры композиторского и исполнительского творчества и который, в свою очередь, сам эволюционирует под их влиянием. Проанализируем, как происходило "включение" аутентичных фольклорных инструментов в сценическую культуру Беларуси, каковы закономерности их адаптации, каким образом формировался такой своеобразный "многотембровый инструментальный аппарат" (И.Барсова), как белорусский оркестр народных инструментов, который выступает в народно-инструментальной культуре письменной традиции одним из ярких средств воплощения композиторского и исполнительского замысла.

3.1. Социально-художественное функционирование народного музыкального инструмента в культуре сценического типа

Сравнение музыкального инструментария, характерного для белорусской народно-инструментальной культуры устной и письменной традиций, свидетельствует о значительных расхождениях, которые проявляются как в самом составе инструментов, так и их конструктивно-художественных параметрах, а также в том, насколько значимы и востребованы те или иные инструменты в культуре этих двух типов.

В сценической музыкальной практике музыкальный инструментарий складывался под воздействием несколько иных факторов, эволюция инструментов проходила в иных социально-исторических условиях и при решающем влиянии иных социально-художественных потребностей, нежели в устной традиции. Исследование особенностей формирования музыкального инструментария, изучение динамики данного процесса, а также установление причин, способствующих либо тормозящих его, дают возможность выявления как национальных региональных, так и общих типологических закономерностей развития народно-инструментальной культуры сценического типа.

В формировании традиционного музыкального инструментария белорусского народа решающую роль играли два фактора: естественно-географический и историко-социальный. Воздействие художественного фактора, на наш взгляд, было менее значительно, ибо, как мы подчеркивали в первой главе, эстетическое начало в инструментальной культуре устной традиции хотя и играет свою роль, но все же не является решающим.

Земли Беларуси с ее обширными равнинными пространствами, покрытыми лугами и лесами, разделенными реками, озерами и болотами, предполагали появление звуковых орудий, способных выполнять коммуникативную функцию, — труб, рогов, колоколов. Традиционные промыслы племен, издавна проживавших на этих землях, — скотоводство, земледелие, охота — также способствовали широкому распространению сигнальных инструментов, связанных прежде всего с трудовыми процессами.

Географическое положение белорусских земель в центре Европы, на перекрестье торговых и военных путей, объясняет отчасти характерную открытость белорусской культуры к различного рода заимствованиям. Потому не удивительно, что многие музыкальные инструменты были привнесены из других культур и адаптированы к материальной и духовной жизни белорусов.

С древнейших языческих времен и до наших дней в традиционной культуре сохранились простейшие по конструкции музыкальные инструменты местного происхождения — глиняные свистульки, дудки из птичьей

кости, деревянные и роговые трубы, разнообразные самозвучащие из дерева, камня, металла, которые выполняли многие важные функции — обрядо-магическую, коммуникативную, хозяйственно-трудовую и т.п. [222, ч.1; 225].

Начиная с XVI и вплоть до XX в. инструментарий пополнялся в результате активных контактов с другими странами. Так, с начала XVI в. в старобелорусской литературе упоминаются цимбалы, а со второй половины XVII в. — колесная лира, инструменты, которые были позаимствованы в Западной Европе [222, ч.2; 225]. Ощутимым было воздействие музыкальной культуры белорусских магнатов и католической церкви. В начале XVIII в. произошло дальнейшее расширение инструментария благодаря привнесению в практику крестьянского музицирования музыкальных инструментов симфонических и военных оркестров, таких как кларнет, басетля, "турецкий барабан" [115].

Присоединение в XVIII в. белорусских земель к Российской империи вновь дало толчок развитию музыкального инструментария. Во второй половине XVIII в. из русской музыкальной культуры были позаимствованы балалайка и гитара. В середине XIX в. инструментарий белорусов обогатился западноевропейской мандолиной, русской гармонью. На рубеже XIX—XX вв. на белорусские земли через Латгалию и Псковщину проникла цитра, а через Литву и Польшу — окарина [222, ч.2; 225].

Необходимо отметить, что инструментально-музыкальная культура как деревни, так и города в Беларуси на протяжении многих столетий развивалась в значительно более благоприятных условиях, нежели в соседних славянских странах. Так, известно, что искусство скоморохов Украины и особенно России испытывало жесточайшие гонения со стороны церкви и царских властей. Носители этой культуры подвергались преследованиям, музыкальные инструменты уничтожались. Эти факты приводятся в исследованиях К.Верткова, М.Имханицкого, Е.Бортника [67, 77, 156].

Способствовала развитию инструментальной культуры и поликонфессиональная ситуация, характерная для Беларуси. В условиях сосуществования разных религиозных конфессий православная церковь не могла вести

последовательную целенаправленную политику запрещения и уничтожения "бесовских гудебных сосудов". Католическая же церковь, как известно, во все времена широко использовала музыкальные инструменты в церковной службе и внехрамовых праздничных шествиях. По данным О. Дадимовой, католическая церковь Беларуси (как и Западной Европы) стала в XVII — XVIII вв. одним из очагов формирования оркестрового симфонического искусства и, безусловно, оказала активизирующее воздействие на формирование инструментальной музыкальной культуры не только города, но и деревни [115].

Мощным стимулом для плодотворного развития традиционной народной инструментальной культуры служила светская усадебная жизнь. В театральных оркестрах магнатов и ансамблях мелкопоместной шляхты насчитывалось немало блестяще обученных исполнителей — выходцев из ближайших деревень. Они не только принимали участие в традиционных обрядовых сельских праздниках, но и передавали секреты исполнительского мастерства, обучая деревенскую молодежь [115, 396].

Как мы уже отмечали в разделах 1.2 и 2.1, формирование белорусской традиционной инструментальной культуры было обусловлено объективными насущными потребностями сельской общины. Инструментальная музыка была не только вовлечена во многие сферы общественной жизни, но и востребована в календарно-земледельческих и семейных обрядах, общинных и семейных праздниках, забавах, танцах, играх, в трудовых процессах, в быту.

Вслед за исторически изменявшимися общественными потребностями расширялось образно-эмоциональное содержание традиционного песенного и инструментального творчества, формировались новые музыкальные жанры, заимствовалась музыка города. Следствием жанрово-стилистических изменений было усложнение конструкции традиционных народных инструментов, замена старинных традиционных музыкальных инструментов новыми, которые в большей степени соответствовали меняющимся потребностям крестьянской культуры. Процесс многовековой естественной исторической эволюции самих инструментов и музыкального инструментария в целом шел в Беларуси последовательно и неуклонно. Так, на рубеже XIX—XX вв. началось постепенное "вытеснение" гармонью дуды — одного

из наиболее распространенных инструментов белорусов. В 1920—30-е гг. в связи с новыми условиями общественной жизни исчезает из бытования лира. Отмирание профессии пастуха привело к "вымыванию" из естественной среды обитания дудки и пастушеской трубы. Вместе с тем наблюдалось и мирное сосуществование древних инструментов достаточно примитивной конструкции с более сложными инструментами поздних исторических пластов. Например, наряду со скрипкой, гармонью, цитрой в крестьянской среде были по-прежнему востребованы свистулька, жалейки разных видов, берестянка, лист травы, многие простые самозвучащие инструменты [222, 225].

Формирование музыкального инструментария в культуре письменной традиции шло по иному пути. Бесспорно, значимой была роль традиций сельской и городской музыкальной практики. Немаловажным был и субъективный фактор, который находил проявление в активной творческой деятельности исполнителей, музыкальных мастеров, композиторов. И все же решающее значение играли государственные учреждения и организации, проводящие и утверждающие государственную политику в области культуры и искусства. Именно идеологический фактор нередко обуславливал "судьбу в искусстве" тех или иных музыкальных инструментов. Он же в немалой степени определял интенсивность их использования в художественной практике и обозначал приоритеты в развитии форм народно-инструментального исполнительства [380, с.28—37; 383].

Общая схема становления музыкального инструментария в белорусской культуре письменной традиции достаточно проста и лаконична. В целом он сложился еще в 1920—30-е гг. Именно тогда в профессиональном и самодеятельном народно-инструментальном творчестве утвердились издавна характерные для Беларуси цимбалы, дудка и лира (два последних использовались исключительно в практике оркестрового исполнительства), а также ставшие уже в начале XX в. интернациональными гитара, мандолина, балалайка, домра, гармонь, баян и аккордеон, которые вошли в музыкальную культуру белорусского народа значительно позже.

К 1950-м — началу 60-х гг. относится факт официального "изъятия" из музыкальной культуры Беларуси (как и других

республик СССР) аккордеона и мандолины, популярных в практике досугового любительского музицирования. Поводом для подобной "репрессии" стало "западное происхождение" этих инструментов, якобы являющихся проводниками буржуазной морали и идеологии. Тогда же была предана забвению гитара. Она сохранила былую популярность лишь в условиях городской и отчасти сельской бытовой музыкальной среды. Только в середине 1960-х гг. по мере возрождения и укрепления общественного интереса к гитаре происходит постепенное ее признание со стороны "официальной" профессиональной и самодеятельной народно-инструментальной культуры. (Правда, по темпам и интенсивности развития признание гитары и сейчас, спустя сорокалетие, далеко отстает от реальных общественных потребностей в ней.) Попытки искусственного устранения инструментов, уже утвердившихся в культуре письменной традиции, проявляются и в конце XX в. Так, в 1990-е гг. музыкальной общественности республики с трудом удалось предотвратить очередную государственную "кампанию" по искоренению домры, с которой связано немало ярких страниц в истории белорусского музыкального искусства. Тогда же началось целенаправленное возрождение мандолины. ("Реабилитация" аккордеона произошла еще раньше, в конце 1970-х гг.)

Последняя четверть XX в. стала этапом активнейшего освоения традиционного национального музыкального инструментария. К концу столетия подавляющее большинство известных белорусских народных инструментов в той или иной мере начали использоваться в сценической концертной деятельности. В это же время в сферу действия народно-инструментальной культуры письменной традиции внедряются и, наконец, занимают надеждащее им место такие характерные для белорусского инструментального фольклора инструменты, как скрипка и басетя.

В целом введение в практику тех или иных инструментов в условиях давления со стороны государства и принятия решений, далеко не всегда оправданных реальными потребностями общественной практики, имело непоследовательный, стихийный характер и протекало в распространенной для социалистического общества форме "организованных кампаний". Нередко не художественные потребности становились побудительной причиной

формирования музыкального инструментария и совершенствования конструкции музыкальных инструментов, а художественные запросы общества "насаждались сверху" и подгонялись под реализованные проекты.

Уже в 1920—30-е гг., когда закладывалась основа инструментария белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции, процесс этот был в значительной мере политизирован. Так, подчеркнутое выделение цимбал из числа других традиционных белорусских инструментов имело в своей основе не только (и не столько) художественные, сколько идеологические причины. В 1920-е гг., в период, когда проходила белоруссизация всех сфер культуры, музыкальному искусству республики необходим был яркий национальный элемент, некий убедительный символ. Он должен был свидетельствовать о потенциальном художественном богатстве традиционной культуры белорусского народа, олицетворять ее самобытность по отношению к иным национальным культурам и в кратчайшие сроки ввести новое белорусское пролетарское искусство в контекст европейской музыкальной цивилизации. Именно таким символом и стали цимбалы, заимствованные в XVI в. из музыкальной культуры Западной Европы и укоренившиеся в традиционной сельской культуре многих регионов Беларуси.

Своеобразный сплав многих факторов положил начало новой традиции — цимбальному сольному, ансамблевому и оркестровому исполнению, которому было суждено стать одним из значительных достижений отечественной музыкальной культуры. Налицо были благоприятные историко-социальные и политические условия, потребность государства в ярком, художественно убедительном а главное, национально-характерном явлении, готовность слушательской аудитории к его принятию. Таким явлением стала активная исполнительская деятельность талантливых потомственных народных цимбалистов С.Новицкого и И.Жиновича, которая способствовала сначала привлечению внимания к цимбалам, а затем и утверждению их в качестве символа белорусской музыкальной культуры советской эпохи. Что касается лиры и дудки, то они, хотя и привлекали к себе внимание острой характерностью своих

тембров, однако, будучи введены в состав национального оркестра народных инструментов, долгие годы оставались лишь инструментами эпизодического применения.

В том, что именно цимбалы, а не дудка или жалейка заняли особое место в музыкальной культуре Беларуси, есть элемент случайности. Так, на Украине, для инструментального фольклора которой также характерны цимбалы, музыкальным символом стала бандура (кобза). В народно-инструментальной музыкальной культуре письменной традиции Литвы наибольшее распространение получила бирбине (язычковый духовой инструмент типа кларнета), тогда как цимбалы заняли положение второстепенного оркестрового инструмента.

Внимание к домре (а для Беларуси в 1920—60-е гг. были характерны трех- и четырехструнная разновидности этого инструмента) и балалайке было обусловлено в большой степени широким распространением в городской среде оркестров великорусского состава. Благодаря легкости освоения навыков игры на русских народных инструментах, их транспортабельности, относительной дешевизне и доступности, а главное, их значительным художественным возможностям, они стали особенно необходимыми для организованной художественной самодеятельности.

Безусловно, следует учитывать характерную для музыкального искусства бывшего Советского Союза тенденцию к некоторой унификации, стремление "к слиянию отдельных культур в единую культуру с одним общим языком" [цит. по 277, кн. 2, с.48], чем объясняется тот факт, что домра и балалайка попали в разряд инструментов, особо поддерживаемых государственной политикой культурного строительства. Важно подчеркнуть, что в Беларуси процесс включения в профессиональную и любительскую музыкально-сценическую практику инструментов русского народа протекал естественно, без нажима и давления со стороны государства и не носил сколько-нибудь искусственного характера. Основной причиной равноправного использования в сценической музыкальной культуре Беларуси инструментов как белорусского, так и русского народов стал отнюдь не политический фактор, а прежде всего перечисленные выше причины социально-художественного порядка.

С научной точки зрения не имеется никаких оснований для того, чтобы ставить под сомнение необходимость и целесообразность использования домры в современной музыкальной жизни республики. За почти сто лет бытования на белорусской земле этот инструмент адаптировался к национальной культуре, и сегодня бесспорным является значительный вклад исполнителей-домристов и в развитие отечественного музыкального искусства, и в музыкально-эстетическое воспитание народа Беларуси. Никто не оспаривает значимости и художественной ценности для национальной культуры также оркестров русских народных инструментов. Однако место домры в белорусской музыкальной культуре все же определяется концертной эстрадой в отличие от подобных ей балалайки и мандолины, принятых как в сельском, так и в городском быту и утвердившихся в общественной практике и в общественном сознании как истинно народные белорусские музыкальные инструменты (это неоднократно подтверждается современными исследованиями И.Назиной и А.Скоробогатченко) [222, 225, 282]. Показательно, что в условиях белорусской деревни, в которой на домре умеет играть немало бывших выпускников музыкальных школ и кружков, она никогда не заменяет в традиционном народном музицировании "для себя" и "на миру" родственные ей балалайку или мандолину.

Баян и аккордеон, общественная потребность в которых в сельской и городской среде очевидна, в отличие от домры, получили самое широкое применение не только в сценической музыкальной практике. Они прочно утвердились в качестве сольных, ансамблевых и оркестровых инструментов как в массовой музыкальной культуре (в сфере чистого любительского музицирования и в организованной самодеятельности), так и в области профессионального сценического музыкального искусства. Следует отметить, что в Беларуси, особенно в западных ее областях, аккордеон весьма распространен. Он широко используется в бытовом домашнем городском музицировании, охотно обращаются к нему и сельские музыканты, которые играют на нем соло или в составе традиционных ансамблей во время обрядов, праздников. Более того, даже гармони, изготовленные отечественными мастерами, нередко имеют не кнопочную, а клавишную

аккордеонную клавиатуру. Можно предположить, что перспектива развития этого инструмента в Беларуси требует более пристального внимания, чем, к примеру, в России или на Украине.

Обращает на себя внимание тот факт, что в сценическую культуру Беларуси чрезвычайно медленно, сравнительно со многими иными республиками, входили традиционные национальные инструменты, имеющие в культуре устной традиции многовековую историю. До начала 1970-х гг., кроме цимбал, в концертной практике можно было встретить лишь дудку и лиру, да и то их использование ограничивалось скромным эпизодическим применением в оркестре. В то же время известно, что в некоторых регионах, к примеру, в республиках Средней Азии, в Казахстане, в Болгарии национальный инструментарий уже давно освоен в полном объеме [247, 268, 278, 395]. Безусловно, белорусская народно-инструментальная культура письменной традиции имеет в этом плане еще значительные резервы. Потому одной из ближайших перспектив ее развития должно быть именно овладение богатством национального музыкального инструментария во всей полноте и разнообразии.

Необходимо учитывать, что внедрение каждого нового инструмента в концертно-сценическую практику непременно требует предварительного изучения общественно-художественной целесообразности тех или иных форм народно-инструментального музицирования, решения сложных технологических вопросов изготовления и тиражирования инструмента и обучения игре на нем, создания специального учебного и концертного репертуара. Все это не представляется возможным без принятия специальной государственной программы по возрождению и развитию художественных ценностей национальной музыкальной культуры, каковыми являются традиционные музыкальные инструменты белорусов. Первым шагом в этом направлении можно считать решение Министерства культуры Республики Беларусь по возрождению белорусской дуды, принятое в 1999 г.

Искусственное перемещение традиционного народного музыкального инструмента в принципиально новые условия бытования, в качественно иную среду, концертно-сценическую практику, требует приспособления к ней.

Известно, что неперенным условием трансплантации любого элемента одной системы в другую является возможность его адаптации. "Вживание" каждого чужеродного для новой системы элемента сопровождается, как правило, его перестройкой, которая состоит в приобретении им новых признаков и свойств, благодаря чему он не отторгается новой системой, а начинает полноценно функционировать в ней. Именно этот универсальный механизм лежит в основе "пересадки" народных инструментов из системы устной в систему письменной традиции.

Сама идея необходимости подобного "приспособления" фольклорных музыкальных инструментов естественно вытекает из того, что не всегда имеется возможность "вписать" их в аутентичном виде в издавна утвердившиеся стандарты европейской сценической практики. Инструменты, которые сформировались в рамках культуры определенного типа (в устной традиции), столетиями бытовали в конкретной пространственно-акустической и общественной среде, имели четко заданное социально-художественное предназначение и обладали свойствами и качествами, соответствующими этому предназначению. Многие генетические свойства этих инструментов (например, бурдон лиры или дуды, натуральный звукоряд трубы) противоречат общепринятым требованиям академического европейского инструментализма.

Адаптация фольклорных аутентичных инструментов протекает в соответствии с задачами и условиями профессиональной концертной эстрады, которая предполагает направленность на слушателя и обуславливается эстетическими нормами европейской музыкальной культуры. Такая адаптация осуществляется на трех уровнях: конструкции инструмента, а также его композиторской и исполнительской трактовки—и нередко сопровождается значительным, иногда кардинальным изменением его художественно-выразительных свойств и возможностей. Степень подобных изменений зависит от многих причин: социально-исторических условий, субъективных факторов, активности протекания процесса адаптации, наконец, от глубины погружения народного инструмента в систему письменной традиции и избранных форм и методов трансплантации.

"Строй инструментов, — по справедливому утверждению русского инструментоведа Б.Струве, — сила и качество звука, тембр, мелодические и полифонические возможности его должны соответствовать тем задачам, которые характерны для того или иного периода развития музыкальной культуры". Далее ученый утверждает: "Именно такое соответствие делает инструмент жизненным и целесообразным" [307, с.32—33]. И поскольку одной из приоритетных задач народно-инструментальной культуры письменной традиции является исполнение на инструментах фольклорного происхождения музыки в академическом европейском стиле, то возникает необходимость унификации их строев, хроматизации звукорядов, создания их тесситурных разновидностей и изменения качества звучания, что может быть достигнуто лишь в результате определенных конструктивных изменений. И чем больше музыкальная культура того или иного народа отличается от академической европейской, тем более значительными будут эти изменения.

Рассмотрим, насколько различной может быть степень модификации народного музыкального инструмента. Так, белорусская дудка (продольная одиночная флейта) вначале подверглась минимальным конструктивным изменениям. В результате в художественную практику вошел инструмент, имеющий значительную степень сходства со своим фольклорным прототипом — с диатоническим звукорядом и шестью игровыми отверстиями, но с темперированным строем (конструкция мастера Д.Захара). Создание в 1940—60-е гг. мастером В.Крайко тесситурных разновидностей дудок также принципиально не противоречило народной традиции, так как в практике сельского музицирования нередко встречались инструменты с разной мензурой и соответственно разной тесситурой. Так, по устному сообщению И.Назиной, для Полесья характерны дудки теноровой и даже басовой тесситуры, в то время как на Минщине и Могилевщине больше распространены инструменты сопрановые. Подобная вариантность создавала благоприятные предпосылки для конструирования целого семейства дудок (сопрано, альт, тенор и бас), которые в 1970-е гг. нашли применение в белорусском оркестре народных инструментов. В 1980-е гг. в художественную практику вошла дудка конструкции украинского мастера

Д.Деменчука, имевшая десять игровых отверстий и хроматический темперированный звукоряд. Новый инструмент по своим технико-выразительным параметрам был больше похож на европейскую блок-флейту, чем на традиционную белорусскую дудку. Однако он давал такие широкие возможности для развития исполнительской традиции, что сразу закрепился в отечественной музыкально-сценической практике. Появление инструмента более совершенной конструкции дало начало развитию сольной формы исполнительства на дудке и создало объективные предпосылки к появлению солистов-виртуозов, таких как А.Кремко, К.Трамбицкий, Ю.Головка, А.Коляда. Модифицированная дудка стимулировала композиторов к созданию оригинальной музыки для дудки и ансамбля дудок (П.Альхимович, В.Войтик, Н.Литвин), а также ввело ее в партитуру симфонических произведений (симфония "Белая вежа" О.Янченко). Так на примере белорусской дудки получило подтверждение теоретическое положение о диалектической взаимозависимости трех основных компонентов народно-инструментальной культуры письменной традиции: инструмента, исполнителя и музыки.

Более значительной была модификация белорусских цимбал. В конце 1920-х гг. белорусскими мастерами К.Сушкевичем и Д.Захаром были созданы цимбалы нового типа. Увеличение в сравнении с аутентичными цимбалами резонаторной коробки позволило расширить диапазон до четырех октав и хроматизировать звукоряд. По своему внешнему облику и основным художественным параметрам (силе и качеству звучания, тесситуре, строю и диапазону) цимбалы этого типа имели заметное сходство с теми, которые были распространены в XVII — XVIII вв. в светской музыкальной культуре Европы — в Германии, Испании, Швейцарии, Англии [215]. Гораздо в меньшей степени белорусские академические цимбалы были схожи со своим фольклорным прототипом. Правда, цимбалы альт-тенор сохранили многие существенные художественные признаки и качества аутентичного инструмента: яркость звучания, звонкость, звонность, связанную с богатством обертонов и остаточных призвуков, вызванных отсутствием демпферов.

Конструктивные преобразования белорусской колесной лиры, произведенные в конце 1920-х гг. Д.Захаром, были

также существенными. С лиры были сняты бурдонные струны, в результате чего она превратилась из многоголосного инструмента, который способствовал широкому распространению и утверждению в традиционной инструментальной музыке белорусов многоголосия бурдонного типа, в одноголосный мелодический. И лишь внешний вид лиры и ее острохарактерное звучание, отличительными чертами которого были резковатость и специфическая хриповатость, "гнусавость", остались неизменными. Звукоряд инструмента был хроматизирован и темперирован. В 1950-е гг. мастер В.Крайко расширил диапазон звучания лиры с одной октавы до двух с половиной и поставил две мелодические струны, а также заменил клавиши кнопками баянного типа. Этот вариант лиры сохранился до конца XX в.

В связи с модификацией народных инструментов необходимо обратить внимание на распространенное заблуждение, которое прочно укоренилось в художественной практике и искусствоведении и оказывает негативное влияние на дальнейшее развитие народно-инструментального творчества сценического типа. Этим заблуждением является идея усовершенствования народных инструментов. Термин "усовершенствование" был предложен еще В.Андреевым и до настоящего времени широко используется в учебной и научной литературе. Однако, на наш взгляд, вряд ли правомочно называть модификацию фольклорных прототипов усовершенствованием. Ведь аутентичные народные музыкальные инструменты, которые в народной среде шлифовались веками, для естественных условий своего бытования *совершенны в полной мере*. Более корректным в данной ситуации было бы использование термина "адаптированный народный инструмент". Термин же "усовершенствованный" создает предпосылки негативной ложной оценки технико-выразительных возможностей аутентичных народных инструментов и провоцирует пренебрежительное отношение к ним.

В этой связи заметим, что адаптация народных аутентичных инструментов к нормам и критериям академического общеевропейского инструментализма, обусловленная введением их в сценическую практику, по нашему мнению, является исторически преходящей и необходима лишь для определенного этапа развития

народно-инструментальной культуры письменной ориентации. Как мы уже отмечали в параграфе 1.1, в художественной практике конца XX в., особенно второй его половины, стали наиболее востребованы именно те уникальные возможности, которыми располагают только аутентичные музыкальные инструменты. Композиторы с успехом используют своеобразные, зачастую весьма далекие от устоявшихся академических представлений архаичные первозданные тембры, нетемперированные звукояды, специфические ладовые системы, особенности национальной исполнительской манеры, чтобы выйти за пределы сковывающих творческую фантазию норм и стандартов общеевропейского музыкального мышления предыдущих эпох.

К сожалению, в сценической народно-инструментальной культуре Беларуси народные инструменты используются лишь в модифицированном виде. Вместе с тем художественная практика иных народов дает немало примеров использования в концертно-сценической практике наряду с модифицированными и национальных инструментов в их аутентичном виде [1, 268, 279]. Причем, как показывает опыт, они являются одинаково притягательными и для национальных композиторов, и для слушательской аудитории. В Беларуси апробация подобного опыта осложнена из-за того, что в республике до настоящего времени нет государственной коллекции традиционных инструментов. Сдерживают освоение нового опыта также отсутствие специализированной мастерской по реставрации и изготовлению фольклорных прототипов, а также пассивность исполнителей и композиторов.

Показательно, что, несмотря на те или иные изменения конструкции, которым подверглись фольклорные аутентичные инструменты, многие их определяющие тембровые характеристики остались неизменными. Это отчасти объясняется тем, что тембр имеет зонную природу, и зона звучания модифицированного инструмента частично совпадает (при некоторых условиях) с зоной аутентичного. Так, тембр академических цимбал альт-тенор сохраняет наибольшее сходство при сравнении с тембром традиционных белорусских цимбал. У цимбал прима это сходство проявляется в низком регистре, при игре на форте ударом необшитой стороной палочек. По мере изменения

динамики, регистра либо приема звукоизвлечения тембр цимбал прима будет все более отдаляться от тембра их фольклорного прототипа (рис. 3.1).



Рис. 3.1. Схема соотношения тембровых зон аутентичных диатонических и модифицированных хроматических белорусских цимбал

Тембр модифицированного народного инструмента быстро закрепляется в общественном сознании как яркий национально-характерный признак и начинает выполнять роль своеобразного национально-маркирующего фактора. (Напомним, что тембр в ряду многих средств выразительности является для восприятия слушателя, в том числе и музыкально не подготовленного, более доступным средством музыкальной выразительности, чем ритм или даже мелодия.) Поэтому музыка, исполненная на народном инструменте, всегда приобретает оттенок национальной характерности.

И. Благовещенский, отмечая исключительно важную роль тембра в музыке для народных инструментов, придерживался той точки зрения, что "через творческое развитие традиционной тембровости композитор скорее

найдет путь к своему слушателю". Однако, по его мнению, это вовсе не означает, что "именно *тембр* (выделено автором. — Н.Я.) есть единственная и решающая для всех национальных культур черта народной музыки ... Тембровая характеристика вместе со всем комплексом приемов исполнительской виртуозности является как бы первой инстанцией в восприятии. Вслед за этой инстанцией и мелодика (с ее ладовостью), и ритмика начинают играть свою роль в формировании национальных черт музыки" [52, с.100].

Оговоримся, что, по мнению некоторых этноинструментоведов, среди которых Р.Апанавичюс, В.Беляев, Ю.Бойко, А.Вижантас, Б.Сарыбаев, одним из негативных последствий модификации аутентичного музыкального инструмента является неизбежная утрата им национально-характерных тембровых качеств [14, 63, 80, 278—279, 428]. Безусловно, изменение размеров модифицированного инструмента, использование нетрадиционных материалов и способов изготовления его конструктивных деталей и узлов, применение иных принципов их крепления и тому подобные изменения влияют в конечном счете на окраску звучания. В результате самобытная тембровая палитра, характерная для традиционных фольклорных инструментов, "размывается", теряет свою национально-специфичную определенность и подменяется в культуре письменной традиции европейски унифицированной, нередко лишь в отдаленной степени напоминающей подлинную, традиционную.

Модификация аутентичного народного инструмента создает предпосылки к формированию в общественном музыкальном сознании нового звукоидеала (термин Ф.Бозе) — исторически складывающегося представления о качестве звучания того или иного народного музыкального инструмента. Эти предпосылки реализуются тем быстрее, чем активнее протекает утверждение того или иного народного музыкального инструмента в концертной практике и чем шире он пропагандируется средствами массовой информации. Под их влиянием складываются новые эстетические оценки и критерии звучания и постепенно происходит корреляция издавна привычных представлений. Именно так произошло с академическими цимбалами, сопрановое звучание которых пришло на смену

традиционному звукоидеалу и стало отождествляться в общественном сознании с истинным звучанием аутентичных сельских цимбал, тембровая характеристика которых очень мало совпадает с характеристикой модифицированного инструмента.

Как показывает музыкально-историческая практика, в фольклорной среде звукоидеал также изменчив. По справедливому замечанию этноинструментоведа Д.Абдунасыровой, "звуковой идеал — не замкнутая система, а эволюционирующая, отражающая в свернутом виде исторические этапы формирования звуковой эстетики", основным свойством которой, как далее подчеркивает автор, "является открытость к разного рода влияниям и взаимообогащения с другими параллельно существующими традициями" [2, с.113].

Хотя изменение звукоидеала — явление социально и художественно оправданное и исторически неизбежное, желательно, стремясь к дальнейшему расширению технико-выразительных возможностей народных инструментов и продолжая работу по их модификации, сохранить яркие, наиболее характерные тембровые качества их аутентичных прототипов. С этой целью необходимо вести работу по сбору, изучению и реконструкции сохранившихся старинных образцов и изготовлению новых инструментов по тем же конструктивным параметрам в соответствии с традиционной технологией. Это даст возможность использовать в художественной сценической практике наряду с модифицированными также и оригинальные аутентичные фольклорные инструменты и сохранить наследие народа во всем его богатстве и многообразии.

3.2. Принципы организации и структура белорусского оркестра народных инструментов

Художественная практика конца XX в. дает примеры успешной творческой деятельности многих национальных оркестров народных инструментов, созданных по типу Великорусского оркестра В.Андреева и опирающихся на принципы, откристаллизовавшиеся в ходе развития общеевропейского симфонического оркестра. При всей уникальности входящих в состав этих оркестров

национальных музыкальных инструментов, разнообразии и исключительности их художественно-выразительных качеств и свойств можно говорить о некоторых наиболее общих принципах построения подобных оркестров. Исследуем оркестр народных инструментов как художественную данность и постараемся выделить наиболее важные, определяющие, сущностные его черты. Приемлемым для этого нам представляется анализ оркестра народных инструментов как своеобразной многоэлементной системы, для которой свойственны сложные многовариантные структурные связи.

Прежде всего рассмотрим те черты состава и структуры народного оркестра, которые являются единственными и обязательными для любого оркестра (симфонического, духового, народного, эстрадного), как особым образом организованного многотембрового инструментального аппарата (И.Барсова). При этом мы исходим из научной посылки, что в культуре письменной традиции оркестром считается такая общность инструментов, которая представлена тесситурными разновидностями инструментов хотя бы одного семейства и в которой есть группы одинаковых инструментов, играющих в унисон.

В качестве самостоятельных элементов оркестра возможно выделить отдельные инструменты, унисонные подгруппы одинаковых инструментов и оркестровые группы инструментов одного семейства. Как видим, структура любого оркестра достаточно сложна: система объединяет простые элементы, составные и сложные. Между ними образуются разные типы и виды связей: двух и более отдельных тождественных или разных инструментов; одного инструмента на фоне группового унисона; оркестровых групп в их одновременном сочетании и т.п. Разветвленность возможных связей уже на уровне элементов свидетельствует о значительном внутреннем потенциале системы (оркестра).

Несколько проще оркестровая структура на уровне высоты звучания отдельных элементов системы. На основе связи элементов, тождественных по высоте, образуется унисон. Соединение близких по высоте элементов организует в пределах небольшого высотного диапазона звучание инструментов разных по тембру и выполняемым функциям. Степень регистрового размаха разновысотных элементов

может быть различна – от незначительной до максимально большой (в зависимости от общего диапазона оркестра).

Наиболее многообразна и богата структурная связь элементов оркестра на уровне тембровых отношений. Даже в оркестрах однородного состава, сформированных из инструментов одного семейства, такие связи присутствуют. В этом случае различие тембров обеспечивается индивидуальными тембрами тесситурных разновидностей инструментов (скрипка, альт, виолончель, контрабас), неоднородностью тембровой шкалы одного инструмента в пределах общего его диапазона, разнообразием артикуляционных, динамических, исполнительских оттенков. Еще более сложна и разветвлена структура оркестра, в состав которого входят инструменты разных семейств. Здесь различие источников звука и способов его звукоизвлечения дает исключительное многоцветье тембров и их оттенков — от близких, сходных до абсолютно противоположных. И, конечно, чем богаче представлены в оркестре инструменты разных типов и видов, тем значительнее его внутренние тембровые ресурсы, ибо богатство инструментальных красок инструментов каждого отдельного семейства, умноженное на многовариантность регистровых, артикуляционных, динамических нюансов, позволяет получить удивительную по многокрасочности и тончайшую по оттенкам тембровую палитру.

Необходимо учитывать и особенности психологии восприятия инструментальных тембров. Известно, что в этом плане тембры можно разделить на нейтральные, не утомляющие восприятия на протяжении длительного времени (чаще всего тембры струнных инструментов), и напряженные, ведущие к быстрому утомлению слуха (многие инструменты семейства духовых, звучание отдельных инструментов в крайне высоком и крайне низком регистрах). В идеале в составе оркестра должны преобладать инструменты нейтрального звучания, но важно и наличие инструментов напряженного тембра. Поочередное их использование дает возможность организации музыкальной формы на значительных по протяженности временных отрезках.

Структура оркестра на уровне тембровых свойств элементов во многом зависит от степени тембрового сходства или различия. Среди возможных связей,

образованных по принципу соответствия или контраста, можно выделить связи нескольких основных типов. Связь *усиления* возникает при сочетании тождественных инструментов, в результате чего тембр остается неизменным, но основные его признаки усиливаются (унисон).

При связи *дополнения* во взаимодействие вступают инструменты родственного (но не тождественного!) тембра и тембровые признаки одного дополняются обогащаются признаками другого. В связях такого типа могут участвовать как инструменты одного семейства, близкие по звучанию, так и инструменты разных семейств.

Связи *преобразования* приводят к появлению нового тембра — тембрового микста, возникающего в результате смешения сходных тембров. Основой связей данного типа служит тембровое сходство инструментов. Указывая на возможность подобных соединений в симфоническом оркестре, русский композитор С.Василенко писал: "... наиболее органично соединяются тембры, которые имеют сходство того или иного порядка... На частичном сходстве тембров основываются многочисленные приемы ... смягчений и усиления тембров, приемы получения сложных ("смешанных") тембров" [73, ч.2, с.51]. Это теоретическое положение распространяется на оркестры любых составов.

Усложнению структуры оркестра и расширению его художественного потенциала способствуют связи типа *корректирования*. Последние возникают между элементами, имеющими отдаленную степень тембрового родства, позволяющую, тем не менее, тембру одного инструмента либо смягчать тембровые признаки другого, либо "исправлять" некоторые негативные качества звучания (к примеру, неустойчивость интонирования, крайнюю резкость и напряженность тембра) [367, 387].

Важным условием устойчивости и художественной полноценности состава и структуры оркестра выступает наличие в нем инструментов, обладающих протяженным звуком. Возможность воплощения кантилены является для оркестровых инструментов одним из наиболее ценных художественных качеств. Можно даже утверждать, что художественная "эффективность" оркестра находится в прямой зависимости от количества таких инструментов. Возможность "пения" на инструменте включает его в процесс "очеловечивания" инструментализма, процесс, о котором

Б.Асафьев писал: "... без внедрения *bel canto* в инструментализм не добиться было бы выразительной гибкости речи отдельных инструментов, а следовательно, и тематического развития" [18, с.220]. Кантиленные, "певучие" инструменты дают доступ к эмоциональной одушевленности человеческой речи и открывают возможность освоения лирики в самом широком смысле слова, в смысле способности отражения тончайших нюансов богатого внутреннего мира человека.

Кроме того, противопоставление кантиленных инструментов тем, звучанию которых свойственны прерывистость, дискретность, составляют в оркестре важное ядро тембрового контраста, нередко становящегося основой драматургического развития. Наличие в оркестре двух противоположных по своей сущности сфер звучания — протяженности и дискретности, ударности и певучести — создает предпосылки столкновения предельно чужеродных по звучанию элементов, благодаря чему возникают особые зоны напряженности и возрастают возможности использования контрастной тембровой драматургии.

Известно, что оркестр как художественное явление появился в европейской музыкальной культуре в тот период, когда в качестве господствующего средства музыкальной выразительности выделилась и утвердилась мелодия. Именно подчеркивание выразительности мелодии на фоне аккомпанемента и стало одной из основных художественных задач инструментальной в целом и в частности оркестровой музыки. Поэтому одним из основных принципов, который обусловил формирование симфонического оркестра, являлся принцип функционального деления музыкальной ткани на компоненты: мелодию, бас и аккомпанирующие голоса. Инструментальные тембры должны были способствовать дифференциации функций, обеспечивать четкость и самостоятельность каждого отдельного голоса, каждой оркестровой функции.

Важным условием формирования оркестра является наличие в его структуре элементов, способных к воплощению мелодической функции. Несмотря на то, что мелодия чаще всего расположена в высоком или среднем регистрах, при необходимости она может быть поручена также инструментам низкого звучания. В то же время многие элементы должны быть потенциально способны

к выполнению дополнительных и вспомогательных функций баса, аккомпанемента, контрапункта. Художественная полноценность оркестра обеспечивается возможностью свободной функциональной заменяемости отдельных его элементов. Такая возможность создает предпосылки гибких и многовариантных взаимосвязей на функциональном уровне и ведет в конечном счете к повышению художественной мощности системы — оркестра.

Таким образом, художественная устойчивость оркестра в целом обеспечивается не столько количеством входящих в него инструментов и конструктивно-выразительными свойствами, сколько зависит от сложности его структуры, многоуровневости, гибкости, многовариантности взаимосвязей составляющих его структурных элементов. Однако не следует забывать о том, что потенциальные художественные ресурсы оркестра могут быть реализованы только при условии творческой деятельности композитора, который, откликнувшись на требования своего времени, воплотит художественную идею в музыкальном произведении, а также музыкантов и дирижера, которые воплощают композиторский замысел в оркестровом звучании.

Перечисленные выше закономерности, характерные для оркестра как сложного художественного организма, объединяющего разнообразные музыкальные инструменты, являются общими для оркестра любого состава. Но есть и некоторые типологические признаки, отличающие именно оркестр народных инструментов. Эти признаки имеют не менее устойчивый характер и выступают в разряде типологических.

К наиболее важным признакам относится объединение в оркестре музыкальных инструментов, характерных для традиционной культуры того или иного народа. Критерии отбора инструментов могут быть разными. В одном случае создатели национального оркестра стремятся ограничиться инструментами "исключительно национального происхождения", как это в свое время сделал В. Андреев, или хотя бы ограничиться инструментами, характерными для традиционной культуры более ранних исторических пластов, исключив при этом те, которые были заимствованы у других народов и получили распространение только в XX в. По этому же пути пошел, к примеру, основатель литовского

оркестра народных инструментов Й.Швядас [14]. Нередко музыканты, стоящие у истоков национального оркестра, стремятся как можно шире продемонстрировать богатство и разнообразие национального инструментального фольклора. Именно так поступили и создатели Восточного симфонического оркестра (оркестра народных инструментов республик Закавказья), национальных оркестров Казахстана, Узбекистана, Болгарии [147, 177, 184, 247, 279, 394]. Зачастую на основе большинства национальных инструментов были сконструированы оркестровые тесситурные разновидности. В результате состав и структура оркестров народных инструментов чрезвычайно усложнились.

Еще один путь представляет собой включение в состав национального оркестра только тех инструментов, которые отличаются оригинальностью облика и неординарностью конструктивно-выразительных свойств. Так, в белорусский оркестр народных инструментов вначале попали цимбалы, дудка и лира, именно те инструменты, которые обратили на себя в 1920-е гг. особое внимание музыкальной общественности и которые к тому времени не входили в состав никакого иного национального оркестра [262, 380].

Создатели национальных оркестров народных инструментов, как правило, активно декларировали тезис о неповторимости инструментального состава и стремились к тому, чтобы инструменты, входящие в состав оркестров, не входили в состав других оркестров. К сожалению, на практике этот тезис оказалось невозможно реализовать, поскольку большинство традиционных инструментов одного народа имели аналоги в культурах иных народов, на что мы уже обращали внимание в параграфе 1.3. Однако как художественное явление оркестры разных народов, тем не менее, действительно неповторимы по своим составам и уникальны по своим художественно-выразительным свойствам и качествам.

Отмеченные выше признаки, общие для большинства оркестров народных инструментов, выступают как их отличительные типологические черты и позволяют выделить эти оркестры как устойчивый самостоятельный тип инструментальных коллективов. Примечательно, что, в сравнении с оркестрами других известных в музыкальной практике типов (к примеру, духовыми, эстрадными),

народные оркестры отличаются большим видовым разнообразием, что объясняется существованием значительного количества разных национальных составов.

Художественное своеобразие каждого национального оркестра обусловлено даже не столько различием инструментальных составов, сколько спецификой их структуры, выражающейся в разнообразии отдельных элементов и различии потенциально возможных взаимосвязей между ними, на что впервые обратили внимание исследователи в 1980-е гг. [66, 367, 379]. Так, например, цимбалы входят в состав многих национальных оркестров — молдавского, украинского, узбекского, литовского, белорусского, однако лишь в двух последних на основе этого инструмента сформированы оркестровые группы. Но только в белорусском оркестре цимбальная группа занимает ведущее положение, что является сущностной чертой именно данного оркестра и определяет его основополагающие структурные свойства. В литовском же оркестре цимбальная группа вместе с группой канклес выступает как подчиненная, второстепенная по отношению к иным инструментальным группам, что и составляет своеобразие положения цимбал в структуре литовского оркестра народных инструментов.

Исследование состава, а главное, структуры каждого отдельного национального оркестра народных инструментов позволяет не только изучить конструктивно-выразительные свойства и возможности отдельных инструментов и групп, принципы внутренней организации оркестра, определить его потенциальные художественные ресурсы, но и установить с наибольшей очевидностью различие между ними. Знание их даст возможность при непосредственном анализе музыки выявить, в какой мере используются эти ресурсы композиторами на том или ином этапе развития народно-оркестрового творчества. Индивидуальные признаки отдельного коллектива такого типа будут рассмотрены нами на примере белорусского оркестра.

Состав и структура белорусского оркестра народных инструментов определялись уже в период его основания. Модификация аутентичных белорусских цимбал и создание их оркестровых разновидностей позволили сформировать первую оркестровую группу. Яркая тембровая характеристика, обусловленная ударной природой

звуконизвлечения, насыщенность и интенсивность звучания, динамическая гибкость и широкая динамическая шкала, богатство регистровых красок, возможность использования разнообразных исполнительских приемов позволили ей занять ведущее положение в оркестре. По типу организации цимбальная группа была аналогична струнной группе симфонического оркестра, в котором каждая партия исполняется унисоном тождественных инструментов. В 1928-м—30-е гг. состав оркестра ограничивался лишь одной группой цимбал (чуть более двадцати инструментов). По сути это был цимбальный оркестр, к которому при необходимости присоединялись дудка и лира, выполнявшие вспомогательную, эпизодическую роль [367, 380, 387].

В результате объединения видовых цимбал в подгруппы проявились такие их структурные свойства (т.е. те, что становились заметными лишь при совместном звучании), которые на уровне отдельных инструментов были почти незаметны. Так, звучанию всех подгрупп было свойственно легкое гудение, возникающее из-за остаточных призвуков. (Белорусские цимбалы, как аутентичные, так и модифицированные, не имеют демпферного устройства, а используемый музыкантами прием пальцевого глушения в условиях оркестрового исполнительства все же не дает абсолютной демпферизации.)

Недостаточно удовлетворительное качество оркестровых инструментов приводило к тому, что в процессе игры строй их несколько искажался (понижались как высота звучания отдельных струн в хоре, так и высота разных звуков). В результате стихийно возникал строй с ощутимыми колебаниями в сравнении с эталонным темперированным строем ("с разливом"). Некоторая высотная нечеткость, интонационная "размытость" звучания были также отличительными свойствами структуры цимбальной группы.

Индивидуальные и структурные свойства цимбал определяли художественные возможности каждой подгруппы и их потенциальную функциональную нагрузку. Достаточно богатый технический и выразительно-колористический потенциал цимбал прима давал повод к их относительно широкой трактовке — они могли выступать как в мелодической, так и в гармонической функциях. Возможности цимбал альт и тенор как мелодического инструмента были значительно ниже, чем у прим, так как

из-за свойственного им гудения они теряли интонационную выразительность (особенно при большой силе звука). И хотя в определенных условиях им можно было доверить мелодию, все же более естественной для них была функция аккомпанемента. Цимбалы бас и контрабас были монофункциональны. Высотная неопределенность, связанная с сильным гудением инструмента, ограничивала их использование басовой функцией.

Художественная неравноценность инструментов цимбальной группы почти исключала возможность функциональной взаимозаменяемости и ограничивала вариантность связей внутри группы. Именно она обусловила своеобразие взаимоотношений элементов цимбальной группы на всех структурных уровнях как на этапе становления белорусского оркестра, так и спустя семьдесят лет.

Несмотря на довольно сложную организацию, внутренние ресурсы цимбальной группы были незначительны. Недостаток в инструментах, способных к полноценному выполнению основной мелодической функции, их качественная неравноценность, сравнительно небольшая зона выразительной игры, интонационная неустойчивость и гудение не позволяли белорусскому оркестру развиваться на основе однородного состава, поэтому цимбальная группа сразу была дополнена другими мелодическими инструментами — дудкой и лирой.

Дудка и лира выполняли в оркестре вспомогательную роль и по мере необходимости замещали в мелодической функции инструменты цимбальной группы. Унисонные подгруппы цимбал выступали как постоянные элементы во взаимосвязях разных типов, поскольку, кроме них, в оркестре того периода не было инструментов, которым можно было поручить функцию аккомпанемента.

Характерной чертой структуры оркестра на уровне высотных отношений была концентрация ведущих мелодических инструментов в высоком регистре оркестрового диапазона (верхний регистр первой — третья октава). Такое высотное положение инструментов уже на этом этапе определило светлый, прозрачный колорит звучания.

Своеобразие структуры белорусского оркестра народных инструментов с особой силой проявилось на уровне

тембровых отношений. Относительная нейтральность цимбального тембра и то особое положение, которое цимбалы занимали в структуре оркестра, давали основание к их сквозному использованию. Звонкий, праздничный, колокольный тембр этого инструмента стал определяющим в звучании белорусского оркестра.

Однородный тембр цимбальной группы служил прекрасным фоном для контрастных тембров дудки и лиры. Их яркое, острохарактерное звучание существенно обогащало оркестровый колорит и способствовало образованию связей типа противопоставления, в основе которых лежал тембровый контраст. Отметим также ведущую роль этих инструментов в образовании полифонических тембровых сочетаний, в которых ясно прослеживается мелодическая линия каждого голоса (тогда как в цимбальной группе возможности полифонического развития довольно ограничены из-за неравноценности художественных свойств инструментов цимбального семейства).

Несмотря на существенные различия индивидуальных тембровых свойств дудки и лиры, обусловленные разной природой звукоизлучения, им свойствен один общий признак — плавность, текучесть звучания. Благодаря этому отличительному свойству лира и дудка образовали в белорусском оркестре единую, общую сферу звучания — кантиленную, резко контрастную звучанию цимбальной группы. (Напомним, что цимбальная кантилена, которая достигается с помощью приема тремоло, в основе своей прерывиста.) Противопоставление двух диаметрально противоположных сфер — ударной, дискретной, "пунктирной" и кантиленной, линейной — стало одной из существенных устойчивых черт структуры белорусского оркестра.

Как видим, структура белорусского оркестра в общих чертах сложилась уже в период создания. Характерными отличительными особенностями ее были выделение цимбальной группы в качестве ведущей, основополагающей; преобладание высокого регистра и национально-характерных тембров в общем звучании оркестра; наличие двух контрастных сфер звучания — ударной и кантиленной. Художественные возможности оркестра были обусловлены не столько индивидуальными свойствами отдельных

инструментов, сколько своеобразием оркестровой структуры, прежде всего его цимбальной группы.

1955—75-й гг. стали в истории белорусского оркестра народных инструментов решающими. Именно в это время выкристаллизовались такие его своеобразные состав и структура, которые сохранились в своей основе и до наших дней. Оркестр нового состава включал более пятидесяти инструментов, которые образовали пять оркестровых групп: цимбал (она по-прежнему оставалась ведущей), баянов, деревянных духовых, дудок и ударных инструментов. Лира осталась инструментом эпизодического использования. Как видим, это был уже не цимбальный оркестр, а оригинальный по звучанию, собственно *белорусский оркестр народных инструментов* [367, 379].

Помимо инструментов старого состава, в оркестр были введены новые, в частности баяны, которые значительно обогатили партитуру. Их широкий диапазон, хроматический звукоряд, значительные технико-конструктивные возможности, разнообразие артикуляционных приемов в полной мере соответствовали потребностям оркестровой практики. Баяны восполнили недостаток белорусского оркестра в виртуозных инструментах и способствовали некоторому расширению палитры духовых тембров. К тому же они позволяли имитировать звучание жалейки (тембр баяна, как и жалейки, несколько гнусавый, резковатый).

Оркестровую группу баянов, состоящую из трех-четырех инструментов, отличают некоторые существенные особенности. В ее состав входят тождественные многоголосные инструменты, диапазон которых равен диапазону всего оркестра. Это определяет своеобразие структурных взаимоотношений в рассматриваемой группе.

В функциональном отношении баян универсален, что дает основание к образованию в данной группе связей равноправия, когда инструменты выполняют все вместе одинаковую функцию, и подчинения, при которой один баян ведет мелодию на фоне аккомпанемента других баянов. Благодаря своей конструктивно обусловленной полифункциональности баяны обладают высокой степенью самостоятельности по сравнению с другими инструментами оркестра и способны вступать в межгрупповые связи как попарно, так и всей группой.

В 1950-е гг. в белорусский оркестр помимо дудки были введены гобой, а затем кларнеты и флейта, создавшие самостоятельную группу деревянных духовых. Они органично включились в сложившуюся систему структурных взаимоотношений и не исказили национально-характерного колорита, поскольку и по способу звукоизвлечения, и по тембру были родственны белорусским дудкам и жалейкам. Примечательно, что в окружении других народных инструментов (цимбал, дудок, баянов) неожиданно даже проявились новые свойства "академических" деревянных духовых инструментов: их звучание приобрело своеобразный "фольклорный" оттенок. Это еще раз подтверждает известное философское положение, согласно которому элементы разных систем, сочетаясь и образуя новую систему, приобретают и новые свойства, которыми вне нового целого обладают лишь потенциально.

Флейта, гобой и кларнеты позволили отразить, хотя бы посредством имитации, оттеночное многообразие традиционных духовых тембров. Напомним, что у белорусов их палитра представлена различными по характеру и колориту тембрами одиночных и парных дудок, жалеек (из камыша, соломки, коры деревьев, самих деревьев с язычками из разных материалов и разного способа крепления), кларнета, труб и рогов с мундштуками и без них. Обращение к деревянным духовым инструментам было вынужденным и объяснялось сложностью модификации аутентичных духовых инструментов [322].

Характерно, что флейта, гобой и кларнеты заняли со временем столь устойчивое положение, что теперь их присутствие в белорусском оркестре представляется вполне естественным и необходимым, а их звучание в наши дни не воспринимается как чужеродное.

Наличие в составе белорусского оркестра академических деревянных духовых инструментов не стало препятствием для введения в него народных духовых в их подлинном или модифицированном виде, что успешно подтверждается художественной практикой. Так, в партитурах 1990-х гг. нередко используются оркестровые разновидности дудок, различные жалейки, окарины.

Своеобразием структуры белорусского оркестра является то, что звучание духовых не захватывает нижнего регистра оркестрового диапазона, поскольку тут нет инструментов

басовой тесситурой — фагота, контрфагота. Это определяет специфику структурных связей как внутри группы, так и оркестра в целом.

Несмотря на небольшое количество входящих в нее инструментов, группа деревянных духовых имеет достаточно развитую и многоплановую структуру. В ее организации совмещаются принципы единичности (звучание солирующих инструментов) и парности (когда они выступают в дуэте).

Специфика взаимоотношений элементов данной группы обусловлена, с одной стороны, высотными соотношениями их звукорядов, с другой — ярко индивидуальной окраской звучания отдельных инструментов и тембровыми различиями их регистров. Они могут вступать во взаимоотношения в самых разнообразных сочетаниях. В семиглосии, при условии дифференциации партий, группа способна выступать и как целостный элемент.

И все же способность деревянных духовых инструментов быстро утомлять внимание слушателей значительно ограничивает возможность их сквозного использования. Из-за чрезвычайно яркой экспрессивности звучания степень автономности этой группы ниже, чем у ведущей группы цимбал или нейтральной по звучанию группы баянов. И тем не менее, органично включившись в состав белорусского оркестра, группа деревянных духовых инструментов не нарушила его внутренней организации, а напротив, способствовала цементированию оркестра, созданию тембрового баланса струнных и духовых инструментов и дальнейшему разветвлению структурных взаимосвязей.

В 1950-е гг. в белорусском оркестре была образована группа ударных инструментов. Естественным основанием для ее формирования было то, что мембранофоны и самозвучащие весьма широко представлены в национальном фольклорном инструментарии. В группу вошли, помимо литавр, заимствованных из симфонического оркестра, инструменты, принадлежащие одновременно как академической, так и традиционной народной исполнительской практике: тарелки, треугольник, бубен.

Известно, что этим инструментам свойственна исключительно яркая тембровая индивидуальность, к тому же тембр некоторых из них при изменении силы звука или исполнительских приемов не просто приобретает иной оттенок, а полностью трансформируется. Именно благодаря

своей тембровой многокрасочности ударные позволили существенно расширить тембровую палитру белорусского оркестра и способствовали дальнейшему развитию его структуры.

Итак, к середине 1950-х гг. в белорусском оркестре народных инструментов сформировались все оркестровые группы. Примечательно, что они не были элементами, искусственно внедренными в оркестр, а образовались как естественное продолжение уже имевшихся элементов на основе тембрового сходства (рис. 3.2).

Белорусский оркестр народных инструментов конца XX в. объединил в своем составе уже четыре постоянные и две вспомогательные группы (дудок и струнных смычковых), а также инструменты, которые используются эпизодически. Три группы (цимбал, деревянных духовых инструментов и баянов) обладают высокой степенью художественной самостоятельности и развитой структурой благодаря полифункциональности входящих в их состав элементов. К ним приближается и группа ударных, в которую в 1975—90-е гг. было добавлено много инструментов с определенной высотой звучания, способных к полноценному выполнению мелодической функции.

Структуру современного белорусского оркестра народных инструментов отличают исключительная мобильность и динамичность связей. Относительная функциональная равноценность большинства элементов дает основание к свободной взаимозаменяемости, в связи с чем значительно повышается степень вариантности структурных отношений. Благодаря преемственности основных компонентов белорусского оркестра, сохраняются его основные элементы и наиболее устойчивые признаки его структуры, что обеспечивает целостность этого художественного объекта и его тождественность самому себе на протяжении многих десятилетий.

Как и ранее, в 1928—75-м гг. в общем звучании оркестра преобладают инструменты национально-характерного тембра. Цимбальная группа занимает стабильно ведущее положение. Звучание по-прежнему концентрируется в высоком и среднем регистрах оркестрового диапазона, что обусловлено сосредоточением подавляющего большинства "мелодических" инструментов на сравнительно небольшом отрезке (рис. 3.3).

1928 г.

1955 г.

1990-е гг.

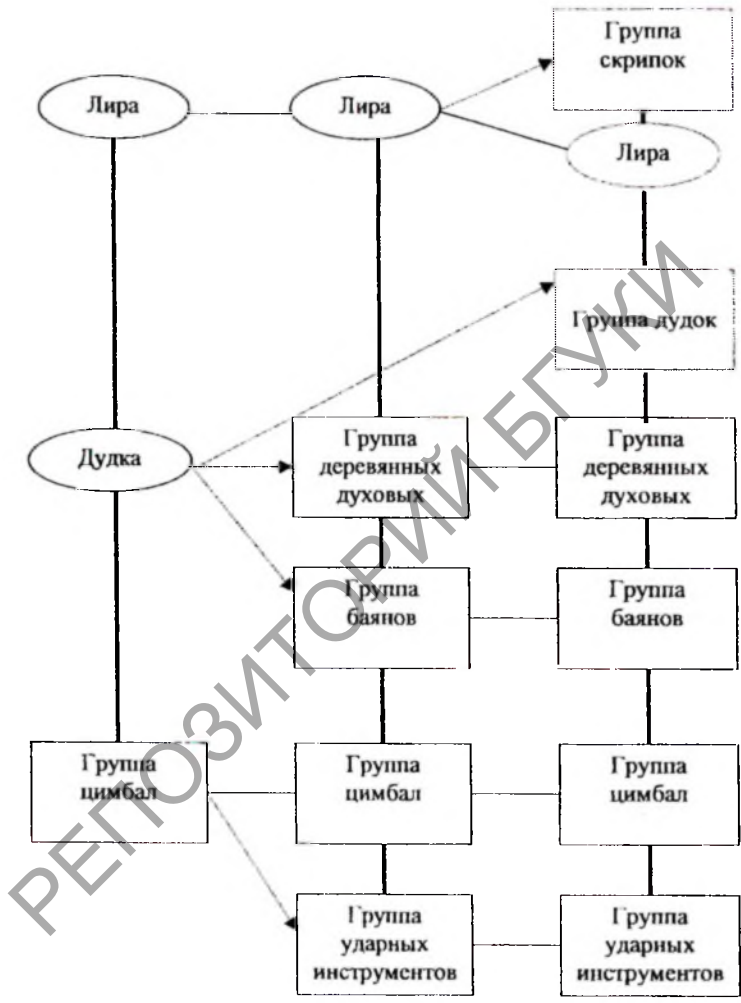
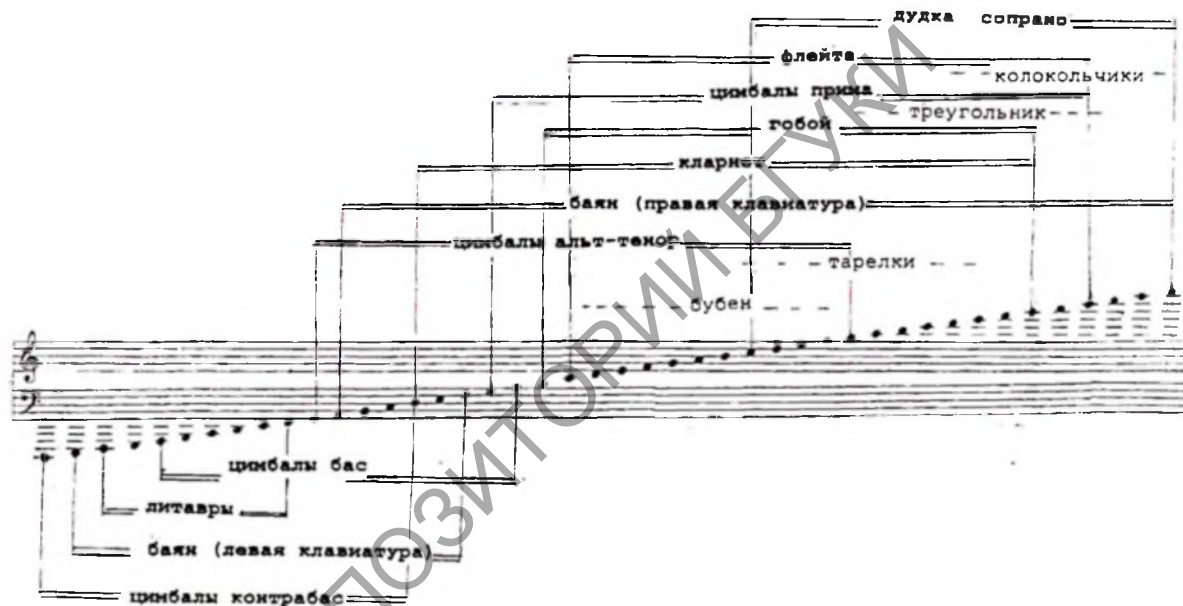


Рис. 3.2. Схема формирования элементов структуры белорусского оркестра народных инструментов



Все диапазоны приводятся в соответствии со звучанием

Рис. 3.3. Соотношение диапазонов инструментов белорусского народного оркестра

Неизменным осталось в белорусском оркестре и основное ядро тембрового контраста, заключающееся в противопоставлении ударности и певучести. С появлением в оркестре новых групп равномерно расширились и сфера ударности, и сфера кантиленности. Благодаря этому степень контраста, сила напряженности, которые возможно достичь при столкновении "чужеродных" по природе элементов, возросла.

Итак, история белорусского оркестра народных инструментов свидетельствует о его непрерывной эволюции, что выражается в периодических изменениях состава и структуры. Количественные накопления, т.е. увеличение мощности множества системы, приводят время от времени к качественным превращениям этого художественного объекта. Они вызываются необратимыми изменениями социально-художественных потребностей. И в этом смысле мы можем говорить, что развитие оркестра опирается на те же законы, которые свидетельствуют об эволюции любого отдельно взятого музыкального инструмента. Тембровый колорит оркестра, который определяется ведущим положением цимбальной группы, за годы его существования настолько прочно утвердился в общественном сознании, что мы уже с полным основанием можем назвать его национально-характерным. Подчеркнем, что таковым он является лишь для национальной сценической художественной культуры XX в., а не для многовековой музыкальной устной традиции.

* *

*

Вхождение народных инструментов в культуру письменной традиции сопровождалось многими необратимыми изменениями. Складывалась иной, нежели в устной традиции, инструментарий, происходила вынужденная модификация аутентичных инструментов, результатом которой нередко было изменение их тембровых характеристик, а вслед за этим формирование в общественном сознании новых представлений об идеале и национальной характерности их звучания.

В народно-инструментальной музыкальной культуре письменной традиции Беларуси распространение получили как исконно белорусские, так и заимствованные народные инструменты. Причем, помимо тех, которые традиционно использовались в крестьянской среде, не меньшую популярность получили инструменты, характерные для городской музыкальной культуры, такие как гитара или аккордеон. Наряду с собственно белорусскими народными инструментами активно используются и русские, среди которых в практике самодеятельного и профессионального сценического музицирования особенно популярна домра.

Отличительной чертой культуры исследуемого типа в Беларуси стало использование исключительно модифицированных народных инструментов. Примеры обращения на сцене к аутентичным народным инструментам не зафиксированы. В то же время опыт многих народов убеждает в том, что практика сценического применения аутентичных народных инструментов наряду с модифицированными весьма плодотворна. И поскольку в конце столетия начался обратный процесс (академическая система европейской культуры стала перестраиваться, активно адаптируясь к выразительным средствам, которые заимствуются у региональных музыкальных цивилизаций, открытых этномузыкологами в XX в.), у отечественной народно-инструментальной культуры имеются в этом плане значительные резервы.

Одной из принципиально новых форм исполнительства, которая возникла в народно-инструментальной культуре письменной традиции, стала оркестровая. Эта форма потребовала создания такого сложного исполнительского "организма", как оркестр народных инструментов. В инструментальном фольклоре мы никогда не найдем прямых аналогов тем оркестровым составам, которые утвердились в сценической практике. В оркестрах инструменты объединяются произвольно по отношению к народной традиции, поэтому возникшее в результате такого объединения сочетание тембров является качественно новым для национальной музыкальной практики. Тем не менее достаточно непродолжительного времени, чтобы звучание оркестра народных инструментов стало восприниматься как национально-характерное явление. В результате сценической деятельности,

тиражирования звучания национального оркестра посредством радио, телевидения, звукозаписи в общественном сознании формируется новый звукоидеал. Через некоторое время национальный оркестр не только начинает восприниматься как национально-характерное явление, но и нередко становится средством национальной самоидентификации музыкальной культуры. Важно, однако, подчеркнуть, что новый звукоидеал совместного звучания отнюдь не выступает как отражение фольклорного звукоидеала, а является качественно новым представлением общественного сознания о красоте, целесообразности и национальной характерности.

Рассмотренные процессы и явления были социально и художественно обусловлены, оправданы и в определенной мере исторически неизбежны. Они ни в коей мере не противоречили всеобщим закономерностям развития мировой музыкальной культуры, однако развитие их протекало в весьма сжатые сроки, что вызывало некоторые заблуждения, а временами и серьезные ошибки. Некоторые из них тормозят развитие художественной практики и поныне.

МУЗЫКА ДЛЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ ОБЛАСТЬ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Музыка для народных инструментов — это тот компонент народно-инструментальной музыкальной культуры, в котором особенно ярко и отчетливо проявляются индивидуальные региональные отличия. Это очевидно и для инструментального музыкального фольклора, и для музыкальной культуры письменной традиции. В известной диалектической триаде "музыкальный инструмент — исполнитель — музыка" именно музыка играет доминирующую роль, и именно она, отражая социально-художественные потребности общества, выступает как наиболее активный компонент народно-инструментальной культуры письменной традиции, обуславливающий ее развитие в целом. И в этом мы придерживаемся точки зрения, на которую опираются многие известные инструментоведы, такие как Б.Асафьев, Б.Струве, К.Вертков. Мы согласны с мыслью С.Левина, который отмечает: "... совершенствование строения инструментов является прямым следствием развития музыкального творчества и вслед за ним — исполнительского мастерства; в свою очередь совершенствующаяся конструкция создает условия для эволюции инструментальной музыки и исполнительского искусства". И далее ученый подчеркивает: "Это тесная диалектическая взаимосвязь, основанная на безусловном примате музыкального начала" (выделено нами. — Н.Я.) [181, т.2, с. 8].

На уровне народно-инструментальной музыки национальное проявляет себя с наивысшей силой, ибо в музыке отражается сам дух народа, особенности его социальной жизни, его ментальность, в этой области наименее всего возможны какие-либо теоретические обобщения. Однако образно-эмоциональное содержание музыки разных народов не ограничивается национальными рамками, так как в нем выражается наиболее важное, общечеловеческое, что и делает ее общезначимой.

Региональные различия проявляются не только в образно-эмоциональном содержании музыки и преобладающих

жанрах, но и в их трактовке, наконец, в драматургии. С очевидностью проступают они также в инструментальной стилистике, т.е. в самой технике инструментального письма для разных, порой уникальных по своей конструкции национальных инструментов.

Как свидетельствует концертно-сценическая практика, исполнители на народных инструментах включают в свой репертуар как произведения, специально написанные для народных инструментов, так и переложения сочинений, созданных для академических музыкальных инструментов, а также симфонического оркестра. В данной главе мы обращаемся к анализу музыки, изначально предназначенной для народных инструментов.

4.1. Жанровая эволюция белорусской народно-инструментальной музыки

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 определялись 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 семьдесят 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 [317, с.45].

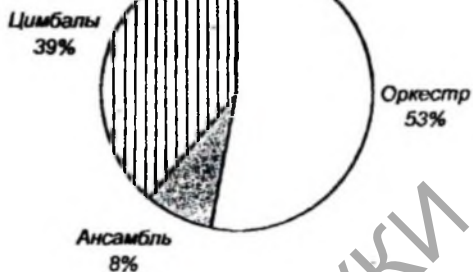
На всех этапах композиторы уделяли значительное внимание созданию сочинений для цимбал и цимбального оркестра, они составляют наибольшую часть от общего числа произведений. Такие инструменты, как баян, домра, балалайка, начинают понемногу осваиваться лишь в 1950—60-е гг. Первые произведения для гитары 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 (рис. 4.1, данные из статьи И.Толкач) [317].

Важным фактором, определившим своеобразие белорусской народно-инструментальной музыки, стало ее образно-эмоциональное содержание. Как известно, "наиболее выпукло типизированное содержание проявляется в жанре" [325, с.25]. 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.

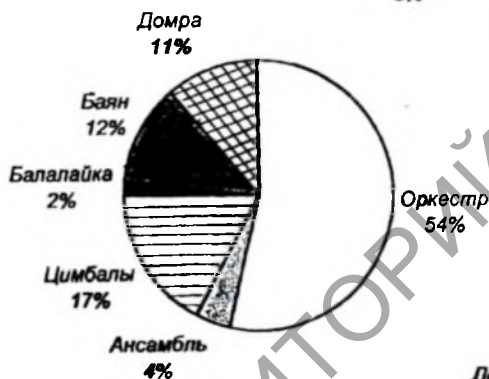
Творчество для народных инструментов развивалось в Беларуси так же, как в других республиках Советского Союза. Однако если формирование жанрового фонда протекало в русле общих тенденций, характерных для данной области творчества, то образно-эмоциональное содержание народно-инструментальной музыки белорусских 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

1925—1955 гг.



1955—1975 гг.



1975—2000 гг.

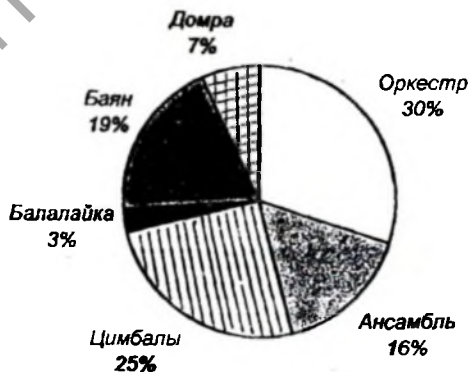


Рис. 4.1. Диаграммы соотношения произведений, созданных для белорусских народных инструментов, в 1925—2000 гг.

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 (рис. 4.2).

На каждом относительно завершенном этапе развития белорусской народно-инструментальной музыки ее жанровая структура заметно изменялась. 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 [374].

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") [374]. 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" [374], созданная специально в расчете на колоритные специфические возможности национального оркестра народных инструментов.

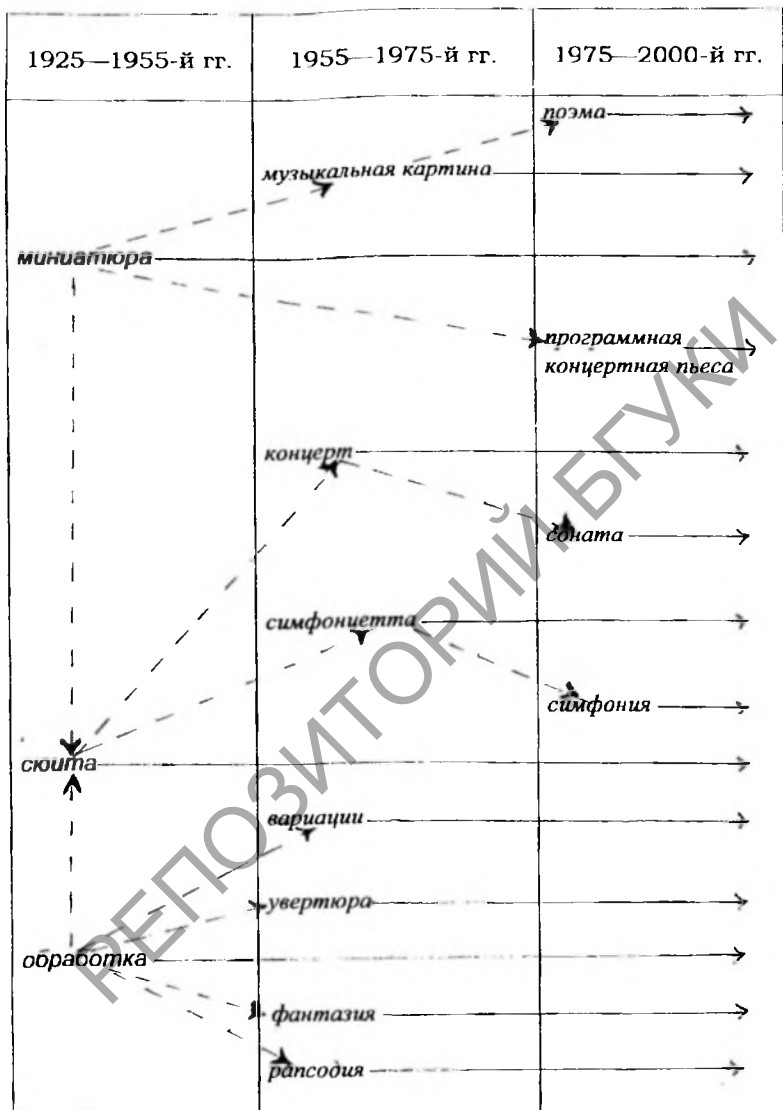


Рис. 4.2. Схема жанрового развития белорусской народно-инструментальной музыки

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.

В 1955—75-м 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 симфониетта. 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). На фоне многообразия народно-оркестровых и ансамблевых сюит разных типов достаточно скромное место занимают всего лишь две сюиты для цимбал и фортепиано — "Белорусская танцевальная сюита" И.Жиновича и Сюита С.Кортеса [377].

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).

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 (Д.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).

Наибольшее внимание композиторы уделяли созданию пьес малой формы. Среди миниатюр, появившихся в те же годы — десятки пьес для цимбал и фортепиано. Это цикл Л.Абелиовича "Двадцать прелюдий" (1949), а также "Белорусские новеллы", Думка, Юмореска, Скерцо, Рондо, Вальс и другие пьесы Д.Каминского, музыкальные картинки, этюды и пьесы И.Жиновича, Прелюдия Н.Аладова, Скерцо Г.Вагнера. Хотя к другим народным инструментам композиторы обращаются еще не так часто, все же появляются первые миниатюры для баяна: "Полька-шутка", "Крыжачок", "Белорусская кадриль", "Еврейский танец" С.Полонского; Рондо Л.Захлевногo. Создаются первые сочинения для домры с фортепиано (Колыбельная С.Аксакова, 1964; Рондо Л.Захлевногo, 1968). 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).

Подчеркнем, что 1955—75-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.

Середина 1970-х гг. знаменует наступление очередного этапа в истории белорусской народно-инструментальной музыки. Происходит дальнейшее обновление ее тематики и содержания, все чаще разрабатываются, хотя и в несколько специфичном преломлении, актуальные темы высокого звучания: патриотическая, гражданская, философско-мировоззренческая (фреска-картина "Земля отцов" В.Иванова и его же музыкальная картина "Солдатское поле", фреска "Партизанская мадонна" Д. Смольского, симфония "Память земли" А.Мдивани для белорусского оркестра народных инструментов). Характерное для всей советской музыки этого периода повышенное внимание к внутреннему миру современника приводит к значительному усилению роли индивидуального начала и в произведениях для народных инструментов. Наряду с уже традиционными жанрово-бытовым и лирико-эпическим направлениями получают развитие героико-эпическое, лирико-психологическое и даже лирико-драматическое (музыкально-драматическая картина "Сьмон-музыка" В.Иванова и его же "Песня дубрав", "Драмасюита" К.Тесакова для белорусского оркестра народных инструментов, концерт для цимбал с оркестром "Памяти И.Жиновича" Д.Смольского).

В белорусской народно-инструментальной музыке продолжают развиваться все жанры, которые разрабатывались на предыдущем этапе, и осваиваются новые — соната, поэма, концертно, симфония. Некоторые "старые" жанры претерпевают существенные изменения, что связано с их гибкой, подчас весьма индивидуализированной трактовкой, обусловленной стремлением композиторов выйти за рамки типизированного жанрового содержания. Примером могут служить обработки для белорусского народного оркестра А.Мдивани ("Бульба", "Крыжачок", "Юрочка"), обработки для цимбал В.Курьяна, В.Войтика.

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, "Марш-полька" для баяна Э.Зарицкого). Все чаще встречается такое явление, как слияние чисто инструментальных жанров с хоровыми, сценическими (сказбылина "О земле белорусской" И.Жиновича для чтеца и народного оркестра, сюита "Родные песни" Ю.Семеняко для хора и народного оркестра, народные сцены "Калядки" В.Помозова для хора, ансамбля "троистой музыки" и ударных). Означенные процессы свидетельствуют о постоянных поисках белорусскими композиторами новых путей жанрового обогащения.

Как мы уже отмечали, жанровая эволюция белорусской народно-инструментальной музыки протекала в русле общего развития народно-инструментального творчества в Советском Союзе. Подобный жанровый фонд примерно в эти же годы складывался в народно-инструментальном творчестве композиторов России и Узбекистана, Азербайджана и Литвы. Такое совпадение объясняется как единством содержания советской музыки в целом, так и общностью путей развития народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции в отдельных республиках.

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. Свообразие ее объясняется,

с одной стороны, специфическими выразительными свойствами самих народных инструментов, с другой — некоторыми особенностями национального музыкального фольклора.

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. Во-первых, как отмечают многие исследователи, песенные и танцевальные наигрыши составляют основополагающие пласты белорусского инструментального фольклора [37, с.14; 224]. Во-вторых, жанр обработки утвердился в народно-инструментальной культуре письменной традиции как приоритетный еще со времен В.Андреева, который неоднократно подчеркивал, что "национальный инструмент передает лучше всего свою народную песню" [11, с.85].

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. По образному выражению И.Земцовского, этот тип обработок "иллюстрирует народную песню, так сказать, портретирует ее или же раскрывает ее приглушенные в оригинале стороны, дополняя ее, но все же, как правило, обходится без радикального переосмысления, что вполне понятно, ибо это не входит в задачу жанра" [143, с.48]. 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. Такая многоплановость содержания по сути не противоречит

традициям белорусского инструментального фольклора, который, как справедливо отмечает И.Назина, "впитал в себя все богатство образно-эмоционального содержания" и охватывает "как древнейшие по истокам пласты обрядовой календарно-земледельческой песенности, так и пласты более позднего историко-стилевого формирования" [224, с.34—35].

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, волочebные и т.п.) песнями.

Помимо обработок классического типа, в музыке для белорусских народных инструментов 1975—2000 гг. все чаще встречаются обработки более свободного плана. Стремясь к раскрытию глубинных, сущностных, скрытых при поверхностном наблюдении свойств фольклорной мелодии и текста, композиторы находят в них индивидуальные, современные по стилистике, убедительные художественные решения. В таких обработках народная тема подвергается значительно более смелому переосмыслению, а нередко и трансформации. И все же эти сочинения, хотя и занимают промежуточное положение между собственно обработкой и жанрами, предоставляющими композитору более широкие возможности в работе с фольклорным первоисточником, остаются по существу обработками.

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.

Другой разновидностью белорусской народно-инструментальной сюиты, закрепившейся несколько позже, но тем не менее ставшей в 1975—2000 гг. доминирующей, можно считать программную сюиту живописно-образительного плана. В ней раскрываются различные стороны жизни народа, рисуются картины природы. Нередко в качестве самостоятельной части подобной сюиты выступает танцевальная миниатюра или миниатюра-"настроение". Особенно же часто композиторы обращаются в таких сюитах к программной миниатюре картинного плана. Поэтичные, яркие народно-инструментальные сюиты программного типа продолжают линию жанрового и отчасти лирико-эпического симфонизма.

Нередко в сюитах обоих видов прослеживаются черты сонатно-симфонического цикла. Это находит выражение в характере образности и типе соотношения частей, в интонационно-мелодическом единстве их тематического материала, а порой и в концепционности замысла. Такие сюиты дали толчок формированию в народно-инструментальной музыке Беларуси циклических жанров сонаты, симфониетты, симфонии, концерта.

Параллельно с сюитой, хотя и не столь активно, в белорусской народно-инструментальной музыке развивались жанры *фантазии* и *рапсодии*. Среди многочисленных разновидностей фантазии наиболее традиционной стала та, которая берет начало от "Камаринской" М.И.Глинки. Ей родственна рапсодия на народные темы, также встречающаяся в творчестве композиторов Беларуси.

Поскольку в основе сочинений этих жанров лежит контрастное сопоставление народных мелодий лирического песенного и оживленного танцевального складов, по своему содержанию они весьма близки друг другу, как близки они и сюите типа "венка" народных песен и танцев, о которой речь шла выше. (На относительность различий и размытость границ между фантазией на народные темы и рапсодией указывал в свое время В.Цуккерман) [336, с.97]). Обращаясь в этих повествовательных-эпических жанрах к народному тематизму, белорусские композиторы стремятся показать не только богатую, разнохарактерную музыку своего народа, но и отразить через нее наиболее типичные стороны национального характера.

По мере совершенствования исполнительского мастерства музыкантов, играющих на белорусских народных инструментах, для них стали все чаще создаваться сочинения крупной формы типа *концертштюка*. В них господствует, как правило, стихия движения (танцевальность либо скерцозность), присутствует момент соревновательности, акцентируется виртуозно-техническая сторона инструментального исполнительства. Общими чертами этих сочинений являются праздничность, искрометность, красочность, "бриозность". Произведения типа концертштюка подготовили появление концерта и способствовали становлению и дальнейшему развитию этого сложного циклического жанра.

Среди народно-инструментальных концертов белорусских композиторов мы встречаем сочинения для цимбал (их абсолютное большинство), баяна, балалайки, домры и гитары. Наиболее распространенным типом концерта является классический трех- или четырехчастный. Неоромантические тенденции вызвали к жизни одночастный концерт, имеющий признаки циклической формы. Как и принято в этом жанре, в качестве основных средств драматургического развития избираются инструментальная виртуозность и поочередное концертное исполнение солирующего инструмента и оркестровых групп, а также противопоставление отдельных инструментальных тембров групповому или общему тугти.

Народно-инструментальные концерты изобилуют виртуозными исполнительскими приемами, многие из которых в этих сочинениях впервые апробируются и только затем вводятся в исполнительскую практику. Ряд концертов написан в содружестве с лучшими исполнителями-солистами, такими как цимбалисты В.Буркович, А.Остромецкий, Н.Шмелькин, Е.Гладков, Л.Рыдлевская, баянистка С.Лясун, балалаечница М.Ильина, и создавались специально в расчете на их индивидуальные исполнительские возможности. Народно-инструментальные концерты в значительной степени способствовали скорейшему формированию национальной исполнительской профессиональной школы и максимальному раскрытию потенциальных художественных возможностей народных инструментов.

В 1955—75-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.Мясковского.

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. Надо заметить, что увертюры именно этих двух разновидностей получили широкое распространение в музыке для многих национальных оркестров народных инструментов — русского, литовского, украинского, узбекского.

Преобладанием в народно-оркестровой музыке увертюр отмеченных двух видов объясняются отчасти некоторые специфические черты их содержания и драматургии. Известно, что сущность жанра увертюры заключается в противоборстве образов, конфликтном развертывании тематизма. Этого мнения придерживаются многие исследователи. "В увертюре, пусть она будет сказочного плана, или пусть концертной, — подчеркивает Б.Асафьев, — непременно должны проявиться драматическая или трагическая коллизия, соревнование действующих лиц или "комедия характеров" [20, с.242]. Белорусские же 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 действенностью, опора на принцип экспозиционного развертывания материала. Тяготее к повествовательности, статичной описательности, а также

учитывая некоторые специфические особенности белорусского оркестра народных инструментов¹, 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 "венок" народных мелодий, расподией, фантазией на народные темы. И хотя бесконфликтность, описательность, экспозиционность в 1950—60-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

¹ Интонационную мотивную разработку в белорусском оркестре народных инструментов затрудняют структурные свойства его ведущей цимбальной группы: сильное гудение струн в нижнем и среднем регистрах, неудовлетворительное качество интонационной выразительности цимбал альт-тенор в относительно быстрых темпах.

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 Симфонietta 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 Симфонiette 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.

Вершиной современного этапа развития белорусской народно-инструментальной музыки можно по праву считать монументальную программную лирико-эпическую симфонию А.Мдивани "Память земли", написанную для большого состава белорусского оркестра народных инструментов (с расширенными группами деревянных духовых и ударных инструментов) и смешанного хора, трактованного как самостоятельный "инструментальный" тембр. Сочинение относится к симфониям, сложившимся под непосредственным воздействием сюиты и сохранившей некоторые ее видовые признаки. "Структурные признаки симфонии в сочинениях этой группы выражены слабо. Но все же это не сюиты в прямом смысле слова. В них имеется симфонический замысел, который как бы преодолевает сюитность, объединяя цикл в единое целое", — пишет о сочинениях данного вида музыковед М.Арановский [15, с.181]. Симфония "Память земли" — первое и пока единственное в белорусской народно-инструментальной музыке сочинение, носящее мировоззренческий характер, в котором жанровая и лирико-эпическая образность подняты на столь высокий уровень философского обобщения.

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 закрепились 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 "Сымон-музыка" и "Полесский праздник", "Купальская ночь" О.Залетнева.

Надо признать, что "поэдность" как принцип, как непосредственное личностное, глубоко переживаемое эмоциональное отношение к действительности, как экспрессивное, романтически свободное авторское высказывание ощущается в 1975—2000 гг. и в народно-инструментальных сочинениях многих жанров. Среди такого рода произведений концертно "На Купалье" А.Мдивани и миниатюра "Песня дубрав" В.Иванова, написанные для белорусского оркестра народных инструментов.

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.¹ Особенности содержания оказали решающее влияние и на драматургию профессиональных сочинений для народных инструментов, что будет подробнее рассмотрено нами в следующем параграфе.

4.2. Специфика содержания и драматургии народно-инструментальных сочинений

Специфика содержания народно-инструментальной музыки белорусских композиторов обусловлена главным образом некоторыми особенностями ее эстетики, вытекающими из того, что народно-инструментальная культура письменной традиции сформировалась в результате своеобразного синтеза элементов традиционной народной и академической общевропейской музыкальной культур. Проблема народности, важная для любой области композиторского творчества, приобрела в народно-инструментальной музыке особое, определяющее значение.

Как мы отмечали выше, центральной темой народно-инструментального творчества является тема народа во всей ее многогранности. История Беларуси, жизнь народа во всех ее проявлениях — его быт, труд, обряды, празднества, черты характера, мечты, чувства и окружающая природа — определяют тематические границы народно-инструментального творчества белорусских композиторов. При этом содержание музыки концентрируется вокруг определенных сфер образности: танцевальности,

¹ Автор неоднократно обращался к жанрово-стилевому анализу сочинений для народных инструментов в рецензиях, музыкально-критических и научных публикациях. См.: 365, 366, 374, 377, 382, 384.

маршевости, скерцозности и лирики, представленных в самых разных оттенках. Доминирующее же положение в сочинениях всех периодов, невзирая на жанры, занимают образы, связанные с моторикой. Роль лирической образности намного меньше, хотя в 1975—2000 гг. она существенно увеличивается.

В белорусской народно-инструментальной музыке преобладают оптимистические, светлые, праздничные настроения и, как правило, отсутствуют драматизм, чрезмерная внутренняя концентрация, излишняя эмоциональная напряженность, философичность и психологизм.

Большинство сочинений отличаются особой организующей, эмоционально объединяющей, коллективной направленностью. Это музыка, ориентированная в большей степени "вовне", нежели "вовнутрь". Какая бы тематика ни разрабатывалась в народно-инструментальных сочинениях, в них большое место занимают массовые образы и чаще находит отражение собирательный образ народа, нежели отдельной личности. Даже многооттеночная лирика носит по преимуществу объективный, внеличный характер. Все это созвучно музыкальному инструментальному ансамблевому фольклору белорусов, отличительной чертой которого является общинный характер чувствования.

Интонационную основу белорусской народно-инструментальной музыки, а следовательно, ее содержание и образный строй на всех этапах развития определяет национальный песенно-танцевальный фольклор. Народ опосредованно участвует в процессе композиторского народно-инструментального творчества. По меткому выражению русского эстетика Ю.Борева, выражается это участие в том, что "народ создает арсенал художественных образов, из которого художник черпает свою образную систему" [65, с. 129].

В разные периоды развития белорусской народно-инструментальной музыки композиторы осваивают различные пласты национального музыкального фольклора. Меняется и их отношение к фольклорному первоисточнику. Интонационным фундаментом сочинений 1925—55-х гг. были в основном танцевальные, шуточные, игровые, реже лирические протяжные песни. На мелодику некоторых сочинений наложила отпечаток бытовая музыка города.

Основным методом разработки народно-песенного материала долгие годы являлось пассивное цитирование, что прослеживается во многих сочинениях.

Обогащение тематики народно-инструментальной музыки 1955—1975 гг. повлекло за собой расширение ее интонационных истоков. И хотя роль песенно-танцевального фольклора по-прежнему сильна, доля протяжной лирической песни несколько возрастает. Композиторы смелее обращаются к музыкальному фольклору поздних исторических слоев и разрабатывают такие его жанры, как рекрутскую, партизанскую, современную колхозную песни. Многие сочинения этого времени пронизаны интонациями бытовых жанров городской музыки (марш, полька, вальс, галоп, романс).

В 1975—2000 гг. интонационный фонд белорусской народно-инструментальной музыки в основе своей сохраняется. В то же время наблюдается заметное его обогащение. Под влиянием "новой фольклорной волны" национальный музыкальный мелос осваивается более интенсивно. Авторы обращаются к новым его пластам: частушке, детской песне, а в некоторые произведения вводят интонации русских народных песен. Цитатный принцип уступает место новому методу. Все чаще композиторы трактуют фольклорную тему как собственную, авторскую, подвергая ее свободной обработке или используя лишь некоторые ее характерные интонационные обороты. Это, впрочем, типично для композиторского творчества 1975—2000 гг. "Фольклор ныне перестал быть для композиторов исходной информацией — своего рода семантикой образного содержания произведений, что было характерно для периода становления белорусской музыки, — пишет белорусский музыковед Г.Глуценко. — В наиболее ярких произведениях белорусской музыки отмечаются индивидуальное прочтение национальных сюжетов, собственный авторский подход к ним, личная художническая позиция. Композиторы переосмысливают фольклорную образность, отыскивают в ней новые грани, а иногда и выходят за ее пределы. При этом национальное начало в музыке сохраняется, ибо ... оно коренится в сознании композитора, составляет важную особенность его мировоззрения" [100, с. 23].

Значительно повышается доля народно-инструментальных сочинений, основанных полностью на авторском тематизме, в котором интонационная связь с народным музыкальным творчеством простирается опосредованно. Появляются первые опыты освоения речитативной декламационности. Все чаще композиторы обращаются к мелодике инструментального типа, что ранее не было свойственно народно-инструментальной литературе. В произведениях, воспроизводящих моторику трудового процесса, композиторы нередко опираются на чисто инструментальную токатность. В связи с возрастанием выразительной роли ритма вводятся интонации и острохарактерные пунктирные синкопированные ритмы современных танцев: шейка, румбы, танго, рок-н-ролла. Стремление к психологизации, ярко проявившееся в народно-инструментальных сочинениях 1975—2000 гг., проявилось в особой заботе композиторов об эмоциональной яркости, экспрессивности кантиленных мелодий. Благодаря этому в народно-инструментальную музыку широко проникли интонации городского романса и советской лирической песни.

Так по мере эволюции белорусской народно-инструментальной музыки наблюдается обогащение ее интонационного фонда за счет постепенного и неуклонного возрастания авторского тематизма. Примечательно, что эта тенденция к концу XX в. усиливается, что свидетельствует о ее дальнейшей профессионализации, т.е. повышении в ней роли традиций академической музыкальной культуры и профессионального композиторского начала. Профессионализация проявляется и в принципиально изменившемся отношении композиторов к фольклору.

И все же, несмотря на новые тенденции, интонационным фундаментом подавляющего большинства сочинений для народных инструментов был и остается национальный музыкальный фольклор. Наряду с тембром самих народных инструментов он составляет в наибольшей степени ее национальное своеобразие и специфику, определяя образно-тематические границы народно-инструментальной музыки, ее содержание, а также некоторые особенности драматургии.

Очевидно, регламентация композиторского народно-инструментального творчества традициями национального

музыкального фольклора совсем не случайна. В свое время белорусский музыковед Л. Ауэрбах заметил: "Впечатление такое, будто цимбалы — извечный инструмент сельского музицирования — сами по себе требуют традиционного, а не новаторского, требуют сельской деревенской тематики" [27, с. 63]. Такое заключение основано на существующем в общественном сознании и закреплённом многовековой общественной музыкальной практикой представлении об объективной взаимозависимости между звучанием народных инструментов и содержанием музыки, которая на них исполняется. Именно инерция этого представления и объясняет конкретную тематическую избирательность и направленность содержания, которые характерны для народно-инструментальной музыки композиторов Беларуси.

Однако, хотя подобная особенность народно-инструментальной музыки представляется ее сущностной, отличительной чертой, по нашему мнению, это явление исторически преходящее. Несмотря на устойчивость в общественном сознании представления о взаимосвязи тембров тех или иных народных инструментов с определенной сферой образности, оно все же имеет временный характер. Художественная практика убедительно демонстрирует все возрастающую тенденцию к обновлению, расширению привычных традиционных границ содержания музыки для народных инструментов. Эта тенденция не противоречит закономерностям развития ни народной, ни академической музыки. Так, репертуар сельских музыкантов непрерывно расширяется за счет бытовой и композиторской музыки города, музыки разных народов. История же общеевропейской инструментальной музыкальной культуры — это история такого постоянного, безостановочного расширения границ ее сферы образности, что скорее можно говорить о потенциальной *безграничности* содержания, способного быть воплощенным тем или иным инструментом. И здесь своевременно вспомнить меткое замечание Н. Римского-Корсакова о необычайной способности инструментальных тембров гибко приспосабливаться к настроению мелодии.

Совершенно закономерно, что образно-эмоциональное переосмысление тембров народных инструментов со стороны как композиторов, так и слушателей, — процесс сложный и длительный. Начавшись в белорусской народно-

инструментальной культуре письменной традиции в 1920-е гг., он продолжается и в наши дни, причем наблюдаются его постепенное ускорение и интенсификация.

Все большее число сочинений подтверждает, что белорусские композиторы раздвигают жанровые и образно-эмоциональные границы народно-инструментальной музыки. Это позволяет сделать вывод о том, что народным инструментам доступен более широкий круг образности, чем предполагалось, и, видимо, не лишена оснований мысль о незамкнутости, принципиальной беспределности границ доступного им содержания.

Нет сомнения, что новые, пока еще не затронутые до настоящего времени темы и образы могут быть показаны в белорусской народно-инструментальной музыке не менее ярко, глубоко и убедительно, чем в музыке для скрипки, фортепиано или симфонического оркестра. Правда, следует оговориться, что определенные темы и образы будут показаны здесь с иной степенью обобщения и детализации, хотя и с максимальным использованием тех специфических средств музыкальной выразительности, которыми потенциально располагают народные музыкальные инструменты.

Как и любой самостоятельный вид композиторской деятельности, музыка для народных инструментов имеет свои отличительные особенности, которые проявляются на уровне драматургии. Эти особенности характерны как для сочинений, написанных для отдельных народных инструментов или народно-инструментальных ансамблей, так и для народно-оркестрового творчества. Это дает основание говорить об особых внутривидовых чертах народно-инструментальной драматургии точно так же, как мы ведем речь о специфике симфонической, оперной, балетной драматургии.

Можно предположить, что особенности народно-инструментальной драматургии в наибольшей степени, нежели в иных видах композиторского творчества, зависят от традиций национального инструментального фольклора, хотя этот вопрос, на наш взгляд, требует специального исследования на основании сравнительного анализа национальных народно-инструментальных культур письменной традиции.

Многие отличительные признаки драматургии обусловлены наиболее общими особенностями содержания народно-инструментальной музыки. Одной из таких особенностей является ее программность, истоки которой кроются в традициях инструментального фольклора белорусов. В.Елатов писал, что традиционные наигрыши чаще всего есть не что иное, как инструментовка вокального образца, известного исполнителю хотя бы в общих чертах. И далее подчеркивал: "Вообще музицирования на отвлеченные темы белорусская музыка (имеется в виду инструментальная. — Н.Я.) не знает. В этом отношении она *принципиально программна*" (выделено нами. — Н.Я.) [123, с.220]. Эту отличительную черту инструментального музыкального фольклора белорусов неоднократно отмечала и И.Назина [39; 224].

Согласно В.Елатову, для традиционной народно-инструментальной музыки характерны два вида программы — программа слова и программа движения, причем в последней преобладают жанры с танцевальной программностью [123, с.210—211].

Эти же два вида программности мы находим и в народно-инструментальных сочинениях композиторов Беларуси. Поскольку произведения всех жанров и жанровых разновидностей для отдельных народных инструментов, ансамблей и национального оркестра опираются в той или иной степени на народный тематизм, здесь доминирует программа слова, источником которой является народная песня. И хотя русский музыковед О.Соколов считает, что "не следует относить к программному роду музыку, сочиненную на народные темы, даже если эти темы указаны в заглавии" [284, с.92]], все же думается: для такой специфической области композиторского творчества, как народно-инструментальное, выделение этого вида программности вполне правомерно, поскольку текст фольклорного источника, даже при условии знания слушателем содержания хотя бы в самых общих чертах, в полной мере выполняет в произведении на народные темы функцию программы, ибо направляет и конкретизирует восприятие, придает ему конкретно-понятийную направленность. А как известно, именно эту функцию программности исследователи выделяют как основную [325, с.11].

Но и в тех случаях, когда сочинение нельзя безоговорочно признать программным, хотя его тематический материал явно фольклорного происхождения (а таких народно-инструментальных сочинений достаточно много), народная мелодия все же стимулирует слушательское восприятие, дает толчок к более глубокой жанровой и образной конкретизации.

Иногда композиторы обращаются к сюжетной программности картинного типа, когда программа бывает намечена лаконичным выразительным заголовком. Программность этого вида особенно характерна для народно-инструментальных миниатюр, которые создаются с целью расширения концертного или учебного репертуара. Характерно, что программность подобной разновидности встречается в традиционной народно-инструментальной музыке белорусов (программные пьесы с чертами изобразительности, исполняемые народными скрипачами [39, с.5—6; 54, с. 98]).

Традиции национального инструментального фольклора определяют и преобладание в народно-инструментальной музыке драматургического развертывания разного рода. Мы отмечаем, что в музыке белорусских композиторов для народных инструментов почти не встречаются сочинения даже с намеченным конфликтом. Образно говоря, драматургическое развитие представляет собой не что иное, как непрерывное экспонирование, построенное на противопоставлении и глубинном интонационном развитии образно-тематического материала. Еще одним типичным вариантом драматургического развития является образное сопоставление (но отнюдь не противопоставление!) разнохарактерных тем, опять же в их последовательном экспонировании. И, наконец, еще один вариант драматургического развертывания представляет собой показ (также посредством экспонирования) отдельных граней образа на основе темброво-фактурного варьирования.

Видимо, далеко не случайно распространение в профессиональной народно-инструментальной музыке именно таких жанров и жанровых разновидностей, которые предполагают лишь экспонирование, а не драматургически насыщенное действие. Преобладание жанров миниатюры, сюиты, фантазии, так же как и специфическая трактовка жанров сонаты, инструментального концерта, симфонии,

увертюры, о которых мы писали выше, объясняется склонностью композиторов к повествовательности, описательности, экспонированию тем-образов, относительно замкнутых в плане образно-эмоционального содержания.

Отсюда, по всей видимости, и своеобразная "экспозиционная" подача излюбленных в народно-инструментальной музыке форм: простой и сложной, двух- и трехчастной, сонатной (как правило, без разработки, с эпизодом). На наш взгляд, бесконфликтность, созерцательность, картинность, сюитность не являются негативными чертами музыки для народных инструментов. Они выступают скорее как основополагающие принципы профессионального народно-инструментального мышления, корни которого, очевидно, следует искать в традициях национального народно-инструментального музицирования с его многократным повторением варьируемых в той или иной степени куплетов, чередованием-развертыванием разнохарактерных колен в кадрили или последовательной сменой различных по образно-эмоциональному содержанию танцев.

Важное место в драматургии народно-инструментальных сочинений занимает тембровое развитие как по горизонтали, так и по вертикали. Создание такого инструментального колорита, который подчеркивал бы и углублял образно-смысловую сторону народно-инструментальных сочинений, всегда было для композитора важной задачей. И становление инструментального стиля шло по пути осмысления колористических и выразительных возможностей тембров народных инструментов.

Среди методов драматургического развития, наиболее характерных для белорусской народно-инструментальной музыки, самым простейшим является метод раскрашивающей инструментовки. Он наиболее типичен для тех сочинений, в которых музыкальный текст в известной степени отчужден от средств его инструментального воплощения, иными словами, инструментально не ориентирован¹. При методе раскрашивающей инструментовки используются тембровые контрасты по горизонтали и вертикали. Тембровая "раскраска" является одним из действенных факторов, определяющих тембровое

¹ Такие сочинения создаются, как правило, в фортепианном clavire и лишь позже инструментуются.

движение, разнообразные изменения тембрового состояния. Последовательное перемещение темы из одной тембровой среды в другую служит важным средством образно-эмоционального колорирования, усиливает или смягчает образно-эмоциональный контраст, а значит, способствует драматургическому развитию. Колористическое разнообразие достигается за счет игры чистых, ярких тембров и тембровых оттенков — регистровых, динамических, фактурных, артикуляционных и т.п.

Более сложным методом инструментальной драматургии является метод фактурно-тембрового варьирования, при котором тембровые перемещения сочетаются с фактурными изменениями, а нередко и с орнаментальным или мелодико-интонационным варьированием. Как известно, этот метод распространен и в исполнительской практике белорусских музыкантов устной традиции.

Нередко инструментовка рассматривается композиторами не как свободное, ничем не регламентируемое раскрашивание или фактурно-тембровое варьирование тематического материала, но как драматургически обоснованное, осмысленное "распределение ролей", при котором тембровый контраст способствует воплощению природы образа. Иными словами, инструментовка превращается в свособразную режиссуру инструментальных тембров, в результате которой от куплета к куплету разворачивается игровое действие в "театре инструментальных тембров". Таким образом, в народно-инструментальных сочинениях композиторы Беларуси успешно используют метод инструментальной персонификации, предполагающий нерасторжимую связь тембра и образа. Этот метод имеет глубокие корни в белорусском традиционном народном инструментализме. Наиболее полно он проявляется в программных инструментальных пьесах, которые еще и до сих пор нередко встречаются в репертуаре народных скрипачей, что неоднократно отмечалось белорусскими фольклористами. Примером подобных пьес могут служить такие, как "Телушечка", "Как сын потерял корову" [39, с.66—85]. Вероятно, народной традицией объясняется тот факт, что метод инструментальной персонификации является одним из весьма распространенных в белорусской народно-инструментальной музыке. Он служит основанием для

драматургически яркого и убедительного воплощения образно-эмоционального содержания и обобщенной идеи народно-инструментального произведения.

Анализ многих сочинений для народных инструментов убеждает в том, что зачастую индивидуализированные инструментальные тембры олицетворяют тот или иной музыкальный образ, выступая как самостоятельный персонаж музыкально-драматургического действия. Развитие тембровых отношений, т.е. тембровое движение, отражает основные моменты условной "программы-сценария" музыкального произведения, где в основе лежит текст народной песни или танцевальной припевки, мелодия которой явилась интонационно-тематической основой данного сочинения. И хотя для традиционной практики эта особенность не свойственна, в сценическом профессиональном творчестве она выступает не просто как нормативная, но как национально-характерная черта народно-инструментальной драматургии.

Открытая программность народно-инструментальных сочинений предъявляет особые требования к инструментовке, предполагая ее красочность и изобретательность. Не удивительно, что в народно-оркестровых сочинениях часто используется метод звукоизобразительности. Особенно часто он применяется в программных сочинениях картинно-живописного плана. Так, создавая изысканные поэтичные пейзажные зарисовки, композиторы прибегают к трепетным трелям, причудливым фиоритурам, ритмически сложно организованным фигурациям, напряженным тембрам крайних инструментальных регистров, необычным исполнительским приемам, чтобы имитировать звонкий щебет и разноголосное пение птиц, шум леса, завывания ветра и т.п. Напомним, что народные музыканты Беларуси также с большой достоверностью имитируют в звукоподражательных наигрышах разнообразные речевые интонации, звуки живой и неживой природы, темброво-характерные звучания некоторых музыкальных инструментов [39, с.59—88; 224, с.31—32].

В народно-инструментальной музыке последних двух десятилетий в связи с усилением личного, индивидуального начала и ростом лирики появляется тенденция к экспрессивной трактовке народных инструментов.

Лирические образы народно-инструментальных сочинений этого периода представлены уже не обобщенными типовыми персонажами, а образами индивидуализированных лирических героев, с которыми композиторы, ведя высказывание от первого лица, отождествляют самих себя. В результате происходит постепенное сближение инструментализма с вокальностью, "очеловечивание инструментализма" (по Б.Асафьеву). Так народные музыкальные инструменты вовлекаются в сферу эмоционально-психологических музыкальных воплощений. И здесь композиторы республики достигают нового по своей сути уровня инструментализма, при котором тембр понимается как "качество колорита, входящее в идейно-образный мир художества", как "живая интонация в безграничных оттенках *одушевления* инструментального *выявления*" [20, с.260].

Новая тенденция характерна не только для народно-инструментального творчества, но и для всей музыки XX в. Она отражает основную закономерность эволюции музыкального мышления. "Путь к тембру как выразительному элементу музыки, — писал Б.Асафьев, — шел через очень распространенное ощущение и понимание тембра как фактора *изобразительности*, как *выявления* *звукочасности*... Нельзя смешивать стадию — современную — понимания тембра как *выразительной речи* с пониманием тембра как *"раскрашивания интонаций"* [18, с.186]. В последнем случае тембровость приложима к любой музыке, как бы наслаиваясь на нее, в первом же тембр определяет собой мелодию, гармонию, ритм, образность, становится интонационным единством.

Как видим, развитие драматургии в народно-инструментальной музыке, как, впрочем, и в симфонической, идет именно по пути изменения понимания сущности тембра, в связи с чем необычайно возрастает роль инструментальных средств выразительности и индивидуального композиторского мышления. Происходит качественный переход от *инструментовки* к драматургически выразительному *тембровому мышлению*, предполагающему высокую степень конкретности музыкального замысла в плане инструментальной его предназначенности.

4.3. Характерные черты народно-инструментальной стилистики

Вопросы формирования инструментального стиля занимают особое место среди многочисленных проблем музыки для народных инструментов. Рассмотрение стилистических процессов и норм в такой специфической и в сущности малоизученной области композиторского мышления, как народно-инструментальное, представляет несомненный теоретический и практический интерес. В процессе развития столь специфической области творчества композиторами вырабатывается национально-характерная система инструментальных средств выразительности, формируются принципы художественной трактовки инструментов, а также нормативы и конкретные приемы письма, отвечающие природе народных инструментов и раскрывающие их уникальные потенциальные возможности.

Композиторы разных эпох и теоретики инструментовки неоднократно отмечали, что инструментальный тембр в музыкальном произведении всегда выступает в диалектическом единстве выразительной и формообразующей сторон. Так, М.Глинка, Н.Римский-Корсаков, П.Чайковский, А.Шнитке подчеркивали формообразующую роль тембра, которая, по их мнению, состоит в том, чтобы способствовать выделению того или иного компонента музыкального целого — мелодии, баса, гармонического сопровождения, придать ему характерность и особый смысл. Как пишет по этому поводу В.Цуккерман, "... тембр содействует прояснению каждой фактурной функции путем отделения ее от других, усиления ее индивидуального облика и показа ее роли для целого" [337, с. 343]. Одновременно тембр является действенным средством раскрытия идейно-образного содержания музыкального произведения. "В результате перемещения в иные тембровые условия, — указывает А.Веприк, — музыкальное явление приобретает иной характер, иное значение. Это обстоятельство очень важно подчеркнуть, так как смена тембров нередко становится мощным средством развития" [75, с.109]. Именно во взаимосвязи тембра и содержания, тембра и фактуры происходят наиболее

глубокие и заметные качественные изменения в области инструментальной стилистики.

Создание такого инструментального колорита, который подчеркивал бы и углублял образно-смысловую сторону народно-инструментальных сочинений, всегда было важной задачей для композиторов. И становление инструментального стиля шло по пути осмысления тембров народных инструментов со стороны их колористических и выразительных возможностей. Примечательно, что впервые приемы письма для отдельных народных инструментов — цимбал, баяна, дудки — композиторы апробировали в музыке для белорусского оркестра народных инструментов. И если учесть, что сочинения для названных инструментов появились сравнительно поздно, лишь в начале 1950-х гг., становится очевидно, что становление стилистики инструментального письма для каждого конкретного инструмента способствовали именно партитуры белорусского народного оркестра.

Вначале в оркестровой музыке композиторы осваивали выразительные специфические свойства народных инструментов. И лишь в 1975—2000 гг. положение коренным образом меняется. По мере развития исполнительского мастерства цимбалистов, баянистов, домристов и благодаря созданию оригинальных сочинений, которые в большей степени, чем ранее, стали соответствовать природе, конструктивным и выразительным возможностям различных народных инструментов, стилистика камерных народно-инструментальных сочинений становится более разнообразной. Ее развитие идет за счет широкого использования новых элементов исполнительской и композиторской техники. Так начинается обратный процесс: средства инструментальной выразительности, характерные для камерной народно-инструментальной музыки, начинают активно воздействовать на формирование национального оркестрового стиля. Исполнительские приемы, которые вначале были доступны лишь лучшим исполнителям-солистам, постепенно осваиваются и другими исполнителями и все более активно включаются композиторами в оркестровые партитуры. И все же многие явления стилевого порядка, сформировавшиеся в литературе для оркестра народных инструментов, становятся нормой для народно-инструментального письма

в целом, что дает нам основание подробно рассмотреть формирование народно-инструментальной стилистики именно на примере народно-оркестровых партитур.

На всех этапах развития народно-оркестровой музыки композиторов республики привлекал к национальному оркестру прежде всего яркий, неповторимый, самобытный колорит звучания народных инструментов. Одной из первостепенных задач народно-оркестрового творчества стало выявление национального своеобразия оркестровой палитры. Поэтому не удивительно, что из двух известных в инструментовке направлений, таких как колористическое и эмоционально-психологическое, явное предпочтение отдавалось первому.

В 1955-м—60-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, рhapsодии и фантазии в сравнении с ними нередко значительно проигрывают в изобретательности и красочности.

В 1975—2000 гг. народно-оркестровое мышление белорусских композиторов поднялось на качественно иной уровень. В процессе познания национального оркестра открылась бесконечная вариантность связей, комбинаций, превращений оркестровых тембров. Для народно-оркестрового творчества этого времени характерны наметившаяся индивидуализация авторских почерков и заметная активизация поисков в области инструментального колорита. (Напомним, что повышенное внимание к оркестровому колориту — одна из отличительных черт музыки XX в. в целом.) Эти же тенденции наблюдаются

и в сочинениях для отдельных народных инструментов, в особенности для цимбал В.Копытько (Дивертисмент для белорусских цимбал и "приготовленного" рояля, пьеса "Танец Давида"), В.Курьяна (пьесы "Перезвоны", "Перепелочка", "Часы"), В.Войтика (Сюита в старинном стиле, пьесы "Призыв весны", "Акварель").

Обогащение тембровой палитры белорусского оркестра народных инструментов шло в эти годы, с одной стороны, за счет внедрения в его состав новых инструментов (особенно в группе ударных), с другой — разработки его внутренних ресурсов (фреска-картина "Земля отцов" В.Иванова, фреска "Партизанская мадонна" Д.Смольского, Праздничная поэма Е.Глебова). А.Мдивани, В.Иванов и А.Друкт вводят в норму специфические, в прошлом редко употребляемые в оркестровой практике приемы звукоизвлечения, раздвигают границы зоны выразительной игры, более эффективно применяют отдельные тембры и тембровые соединения ("Частушка", "Бубенцы", "Народные игры" и симфония "Память земли" А.Мдивани, Концерт-поэма для оркестра В.Иванова, "Колокола" А.Друкта). Примечательно, что колористическое направление успешно разрабатывают в народно-оркестровой музыке 1975—2000 гг. и композиторы других республик, примером чему может служить творчество В.Бояшова и Б.Кравченко в России, А.Лапинскаса и А.Кловы в Литве, Ф.Алимова и Т.Курбанова в Узбекистане.

К последней четверти XX в. относятся первые опыты экспрессивной трактовки инструментов белорусского оркестра, вызванные стремлением композиторов отразить в народно-оркестровых сочинениях сложный мир человеческих переживаний. В таких произведениях, как "Драма-сюита" К.Тесакова, "Элегия" и "Белорусский распев" Д.Смольского, поэма "Сымон-музыка" В.Иванова, инструментализм не просто сближается с вокальностью. "Очеловечивание инструментализма" (выражение В.Асафьева) свидетельствует о постепенном освоении белорусской народно-оркестровой музыкой нового для нее направления инструментовки, при котором тембры народных инструментов несут значительную эмоционально-психологическую нагрузку.

Наблюдая стилевые процессы на относительно протяженных отрезках времени, можно заметить, что каждый инструмент белорусского оркестра выступает как

своего рода "семантическая единица" и на каждом конкретном этапе становится выразителем тех или иных музыкальных образов, драматургических ситуаций. Показательно, что вплоть до середины 1970-х гг. взаимосвязи типа "тембр—сфера образности" в белорусской народно-оркестровой музыке во многом определялись традициями национального инструментального фольклора и носили весьма устойчивый, в чем-то даже стереотипный характер. К примеру, тембр цимбал преобладал в музыке танцевальной и маршевой, связанной с коллективными образами (напомним, что основу репертуара народных цимбалистов составляют именно танцевальные и маршевые наигрыши). Область лирики прочно удерживалась за инструментами группы деревянных духовых (а мы знаем, что лирическая сфера — одна из характерных именно для деревянных духовых инструментов в традиционной музыкальной культуре белорусов). Баяны широко применялись в музыке скерцозного, шуточного, игрового характера. И тут прослеживается взаимосвязь тембра гармоника с частушечными наигрышами и шутивными припевками. (Примерами могут служить пьесы "Голубец" и полька "Партизанка" Н.Чуркина, его же сюиты, обработка белорусской народной песни "Перепелочка" А.Туренкова.) Так в сочинениях формируется типовой для белорусского народно-инструментального творчества *образно-смысловой словарь тембров*.

В процессе развития белорусской народно-оркестровой музыки происходит постепенное переосмысление тембров народных инструментов, в результате чего они начинают интерпретироваться в образно-смысловом плане более свободно по отношению к народной традиции. Так, в оригинальных сочинениях для белорусского народного оркестра 1975—2000 гг. цимбалы все чаще трактуются как выразительное средство воплощения лирического начала ("Белорусский распев" Д.Смольского, "Песня дубрав" В.Иванова). В музыке философского или лирико-драматического характера композиторы отдают предпочтение солирующему баяну ("Драма-сюита" К.Тесакова). Деревянные духовые все более активно осваивают сферу танцевальности и скерцозности (концертино "Народные игры" А.Мдивани, его же "Частушка"). Иными словами, раздвижение границ

содержания белорусской народно-оркестровой музыки приводит к изменению образно-смысловой трактовки инструментов, что выражается в постепенном расширении их функций на уровне раскрытия содержания музыкального произведения. И если на ранних этапах развития белорусской народно-оркестровой музыки в творчестве Н.Чуркина, Н.Аладова, Е.Тикоцкого, П.Подковырова образно-смысловая трактовка инструментов сводилась к узкоассоциативным "амплуа", то в сочинениях А.Мдивани, Д.Смольского, В.Иванова она приобретает все большую свободу и многозначность.

Как видим, в области образно-смысловой трактовки инструментальных тембров произошли значительные изменения. Развитие оркестрового стиля выразилось в постепенном расширении образно-эмоциональной "семантики" инструментов белорусского оркестра. Тембровая спецификация основных излюбленных сфер образности существенно преобразилась. В историческом аспекте образно-смысловая трактовка инструментов представляла собой путь "от узкоассоциативных амплуа ко все большей свободе, к многозначности, к абстрактности" [117, с.136].

Все более глубокое постижение природы, специфики художественных свойств и возможностей народных инструментов, познание глубинных структурных свойств оркестра, овладение ставшей уже традиционной системой приемов инструментовки открыло перед композиторами перспективу бесконечной многовариантности связей, комбинаций, преобразований оркестровых звучностей, истинной творческой свободы в использовании потенциальных художественных ресурсов белорусского оркестра народных инструментов, дало простор индивидуальным авторским решениям.

Композиторы конца XX в. более раскованно и свободно, нежели их предшественники, используют традиционные приемы народно-оркестровой техники, ищут и изобретают новые, стремятся найти собственную; неординарную трактовку инструментов, групп, оркестра в целом. В творчестве А.Мдивани, Д.Смольского, В.Иванова преобладает поисковое начало. Их разнохарактерные по содержанию, художественно убедительные по форме произведения отличаются самостоятельностью и яркой самобытностью оркестровых почерков. Это бесспорно

свидетельствует о значительном возрастании на современном этапе роли индивидуального композиторского мышления, которое ранее не оказывало столь явного воздействия на формирование национального оркестрового стиля.

Народно-оркестровый стиль претерпел достаточно существенные изменения и на уровне организации музыкальной ткани. На начальном этапе развития народно-оркестровой музыки, в 1930-е гг., решающую роль в формировании оркестровой фактуры сыграли традиции городского бытового музицирования, в частности традиция пения с сопровождением (гитарным, фортепианным, гармошечным), которая, преобладавшая в народно-оркестровых сочинениях, привела к четкому размежеванию оркестровой ткани на два относительно самостоятельных пласта — мелодический и аккомпанементный. Сыграли свою роль и традиции русской народно-оркестровой культуры, сложившиеся в творчестве В.Андреева, Н.Фомина, Ф.Нимана. Основным типом фактуры первых оригинальных сочинений для белорусского оркестра народных инструментов стал гомофонно-гармонический. Композиторы обращались к нему в сочинениях не только танцевального, маршевого, скерцозного, но и лирического характера. Именно гомофонная фактура получила преимущественное распространение в белорусской народно-оркестровой музыке на всех последующих этапах ее эволюции. И это при том, что данная фактура не характерна для традиционной инструментальной культуры белорусов, в которой предпочтение отдается многоголосию бурдонного типа. (Напомним, что бурдонная полифония — один из древнейших видов многоголосия — обусловлена конструкцией таких белорусских народных инструментов, как лира, дуда.)

В 1955—75 гг. белорусские композиторы обычно руководствовались в организации оркестровой ткани гомофонного типа нормами академической инструментовки, к чему побуждало некоторое внешнее сходство белорусского народного оркестра с симфоническим. Ведущими принципами оркестрового письма в этот период были аккордовая организация голосов с соблюдением их темброво-динамического равновесия; функциональная стабильность голосов в пределах достаточно крупных разделов музыкальной формы. Тяготея к слитному, ровному.

сбалансированному звучанию оркестровой вертикали, авторы мыслили преимущественно "оркестром в массе", стремясь увязать весь комплекс гармонических голосов в плотный монолитный звуковой пучок.

Наряду с гомофонной фактурой в народно-оркестровых сочинениях рассматриваемого периода эпизодически встречалась и фактура других типов: монодическая, аккордовая (родственная белорусскому кантовому многоголосию). Изредка при сохранении гомофонного склада изложения композиторы использовали элементы подголосочной полифонии, характерной для русской оркестровой музыки, или полифонии имитационной. Эти же типы фактуры преобладают в сочинениях для баяна, для цимбал с фортепиано.

Некоторые качественные изменения в области организации оркестровой ткани наблюдаются в белорусской народно-оркестровой музыке в 1975—2000 гг. Хотя в творчестве А.Мдивани, Д.Смольского, В.Иванова и прослеживаются черты стилевой преемственности, все же в отдельных сочинениях они ориентируются на иные принципы формообразования: линейной организации оркестровой ткани по горизонтали и диагонали, свободной функциональной переменности голосов и их эпизодического включения, нестабильной плотности оркестровой фактуры. Наряду с традиционным гомофонным складом изложения все чаще применяется новый — линейно-гармонический (термин А.Шнитке), сохраняющий гомофонную основу, но более развитый, благодаря мелодической активизации втростепенных голосов и использованию некоторых приемов полифонической техники. Нередко названные выше композиторы обращаются к фактуре, сочетающей в себе черты гомофонии и бурдонного многоголосия (фреска-картина "Земля отцов" и музыкальная картина "Солдатское поле" В.Иванова, концертно "Народные игры" А.Мдивани").

В условиях полифонизации оркестровой фактуры возникает потребность в разреженном звуковом пространстве и достижении выразительности и четкости каждого отдельного голоса, что заставляет перейти от трактовки белорусского оркестра "в массе" к трактовке его как ансамбля солистов. Эта же причина приводит к камернизации оркестрового состава. Устойчивому, уже ставшему типовым, большому составу белорусского оркестра

народных инструментов композиторы теперь нередко противопоставляют малые индивидуализированные составы, которые варьируются в зависимости от художественного замысла.

Формирование новых стилевых черт белорусского народно-инструментального творчества 1975—2000 гг. протекает в русле общих закономерностей развития инструментальной музыки. Предпосылками, обусловившими их возникновение, являются: дальнейшее раздвижение границ образно-эмоционального содержания музыки для народных инструментов, значительное повышение уровня исполнительского мастерства музыкантов, существенный рост профессиональной композиторской техники в области народно-инструментального, и в частности народно-оркестрового, письма.

В процессе эволюции национального народно-оркестрового стиля сложилась определенная, довольно устойчивая (особенно в рамках каждого периода) трактовка инструментов белорусского оркестра на функциональном уровне.

В народно-оркестровых партитурах всех периодов ведущее место занимает цимбальная группа, а в ней — цимбалы прима. Наиболее интонационно-выразительные и технически подвижные среди всех инструментов цимбального семейства они выполняют преимущественно мелодическую функцию. В отличие от них цимбалы альт, тенор, бас и контрабас используются в качестве мелодических лишь в особых случаях. Основная роль цимбал этих разновидностей — функция гармонического сопровождения. Их звучание образует непрерывный, интенсивно пульсирующий поток-фон, который выступает как основа активного временного развития.

Наряду с цимбальной группой в организации оркестровой ткани немалую роль играет группа деревянных духовых инструментов. Дудки, флейты, гобои и кларнеты, входящие в ее состав, особенно часто фигурируют как солирующие мелодические инструменты либо корректируют звучание цимбал в наиболее ответственных партиях. Активно применяются они с целью полифонизации оркестровой фактуры. Несколькими реже духовые используются в гармонической функции, объединяясь друг с другом или с инструментами иных групп. По своей значимости

в оркестре группа деревянных духовых почти приравнивается к цимбальной: без нее художественное функционирование белорусского оркестра народных инструментов не может быть полноценным.

Группа баянов играет в оркестре роль связующего звена между группами цимбал и деревянных духовых инструментов. Звучание баянов хорошо соединяется с тембрами инструментов как одной, так и другой групп, заполняя средний, наиболее "уязвимый" регистр оркестрового диапазона, и придает плотность и слитность общему звучанию оркестра. Благодаря тембровому родству баянов и деревянных духовых, они трактуются по аналогии. При этом белорусские композиторы предпочитают интерпретировать баяны как одноголосные инструменты духового тембра, рассматривая их условно как сопрано, альт, тенор и бас и закрепляя за каждым из баянов условную рабочую tessитуру. Баяны применяются в качестве мелодических солирующих инструментов, нередко используются как темброво-однородный хор в унисонных соединениях с деревянными духовыми или корректируют звучание цимбал. Чаще других инструментов оркестра баяны трактуются как виртуозные инструменты, выступая при этом носителями фигуративно-линейного движения.

Специфика трактовки инструментов группы ударных определяется тем, что функцию ритмического подчеркивания в оркестре непроизвольно выполняют цимбалы подгруппы сопровождения. Ударные же используются преимущественно с целью усиления блеска и мощи оркестрового тупти, заострения граней формы, придания музыке жанровой характеристики. Особенно широко применяются композиторами Беларуси колористические свойства ударных. В этом случае ударные обогащают спектр оркестровых звучностей и сами по себе, и в соединении с инструментами ведущей цимбальной группы, ибо на основе тембрового родства композиторы добиваются тонкого оттеночного колорирования.

Лира из-за своего острохарактерного тембра выполняет в белорусском оркестре чаще эпизодическую роль. Ей поручают либо мелодическую функцию (нередко соло), либо функцию гармонического сопровождения в виде фоновой педали.

Как видим, функциональная нагрузка инструментов белорусского оркестра обусловлена, с одной стороны, их индивидуальными и структурными свойствами, с другой — закономерностями организации фактуры гомофонного типа.

Анализ народно-оркестровых партитур композиторов Беларуси на уровне фактуры свидетельствует о том, что в направлении ее организации оркестровая стилистика формировалась при решающем влиянии традиций общеевропейской симфонической оркестровой культуры. Это проявилось и в закономерностях строения оркестровой ткани, и в наиболее распространенных типах фактуры, и в следовании принципам симфонической инструментовки. И все же фактура народно-оркестровых сочинений отмечена своеобразием, которое заключается в относительной простоте, малокомпонентности оркестровой фактуры; в разреженной облегченной середине оркестровой вертикали при высокой степени регистрового размаха; в незначительной активности гармонических голосов; в преобладании наименее развитых форм аккомпанемента (ритмической фигурации, короткозвучных и протянутых аккордов); в выделении в оркестре постоянной подгруппы сопровождения (цимбалы альт, тенор, бас и контрабас). Отмеченные национально-специфические черты фактуры сохраняются на всех этапах развития оркестрового стиля и объясняются внутренними структурными свойствами национального оркестра народных инструментов.

Итак, в процессе исторической эволюции белорусской народно-оркестровой музыки сложился самостоятельный, отличающийся национально-самобытными признаками оркестровый стиль, который свидетельствует о достаточно высоком уровне развития народно-оркестрового творчества в республике. Истоки этого стиля — в богатейших традициях мировой симфонической культуры, а также белорусского песенного и инструментального городского и крестьянского фольклора позднего исторического пласта. Характерно, что традиции европейского и русского симфонизма позволили в кратчайшие сроки заложить профессиональные основы инструментовки для белорусского оркестра народных инструментов, тогда как традиции национального музыкального фольклора определили неординарность и национальный колорит оркестрового "почерка".

Своеобразие национального народно-оркестрового стиля проявляется на образно-смысловом и фактурном уровнях и наблюдается на всех этапах его формирования в творчестве композиторов разных стилевых направлений и индивидуальностей. Устойчивость отличительных признаков оркестрового стиля обеспечивается постоянными структурными свойствами национального оркестра, традициями белорусского музыкального фольклора и профессиональной народно-оркестровой культуры¹.

* *

*

Музыка для народных инструментов — одна из самых молодых областей композиторского творчества, которое может сравниться по возрасту лишь с киномузыкой. Однако если музыка кино является прикладной, подчиненной областью композиторской деятельности (хотя и обретает зачастую самостоятельность и выходит на уровень высокого музыкального искусства), то народно-инструментальная музыка выступает как самостоятельное ответвление камерно-инструментального и оркестрового творчества.

Развитие народно-инструментальной музыки, которая наряду с хоровой музыкой и массовой песней трактовалась как одна из наиболее демократических и доступных областей профессионального композиторского творчества, во многом определялось государственной политикой и долгое время находилось под влиянием известных эстетических установок "ждановского искусства". Эти ложные установки не только ограничивали творческие искания композиторов, но и нередко направляли народно-инструментальное творчество в русло псевдонародной, псевдофольклорной массовой культуры.

¹ Подробнее о формировании национального народно-оркестрового стиля, о его особенностях и трактовке инструментов белорусского оркестра см. в опубликованных работах автора: 378, 379, 382, 384, 387.

Этим объясняется неравномерный, скачкообразный характер развития народно-инструментальной музыки, в которой композиторы то приспосабливались к потребностям массовой слушательской аудитории, нередко "опускаясь" до уровня вкусов "средней потребительской массы" и имитируя доступные жанры бытовой, досуговой музыки, то, напротив, значительно опережали социально-художественные потребности публики.

Хотя на протяжении продолжительной истории народно-инструментальной музыки в Беларуси все композиторы обращались к этой сфере деятельности, она все же в определенном смысле находилась до середины 1970-х гг. на периферии их профессиональных интересов. Поэтому наряду с общепризнанными художественными достижениями в этой области создано немало сочинений трафаретных, примитивных, антихудожественных (более чем во многих иных областях профессиональной музыки). И лишь по мере накопления опыта в этой сфере творчества, раскрытия уникальных потенциальных возможностей народных инструментов и осознания неповторимости и самобытности их звучания, чему в немалой степени способствовало развитие национальной исполнительской народно-инструментальной школы, музыка для народных инструментов превратилась в действительно самостоятельную, художественно-полноценную область композиторской деятельности.

Жанрово-исторический анализ белорусской народно-инструментальной музыки свидетельствует о том, что ее непрерывное жанровое обновление обусловлено постоянным и неуклонным расширением и углублением образно-эмоционального строя и стимулируется все возрастающим уровнем исполнительского мастерства музыкантов-солистов и оркестрантов. В свою очередь расширение образно-эмоционального строя объясняется изменением общественно-художественных потребностей и активной поисковой деятельностью композиторов.

В музыке для народных инструментов постепенно кристаллизуются приемы и методы инструментального письма. Они формируются в русле общих закономерностей, определивших эволюцию европейской и русской оркестровой и камерно-инструментальной музыки. Развитие народно-инструментальной стилистики подтверждает

всеобщий объективный характер этих закономерностей. Направляющая линия развития народно-инструментального стиля идет от типовых унифицированных решений ко все большей свободе и вариантности в выборе инструментальных средств выразительности, к постепенной индивидуализации авторских почерков и оформлению в недрах единого национального народно-инструментального стиля отдельных, относительно самостоятельных стилевых направлений.

Подводя итог анализу народно-инструментальной музыки композиторов Беларуси и определяя ее основные характерные черты, необходимо обратить внимание на следующее. Ни в одной другой области композиторского творчества так явно и открыто, как в музыке для народных инструментов, не проявляется *национальный колорит*. Он проступает не только в интонационном и образно-эмоциональном ее складе, в своеобразии идейно-художественного замысла и стилистики, но прежде и ярче всего в колоритных тембрах самих народных инструментов.

В свое время Б.Асафьев, анализируя Фантазию на сербские темы, Увертюру на русские темы Н.Римского-Корсакова и другие аналогичные произведения, высказал мысль о том, что в сочинениях такого рода национальный колорит выступает уже не просто как *свойство* музыки, но становится *целью задания* [22, с.163]. Эта мысль, на наш взгляд, в полной мере может быть отнесена к такой своеобразной области композиторского творчества, как народно-инструментальная музыка. Причем яркий ее национальный колорит, создаваемый разными средствами, в том числе и тембрами народных инструментов, становится ее сущностной отличительной чертой.

**ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА НАРОДНЫХ
ИНСТРУМЕНТАХ
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ НАЦИОНАЛЬНОГО
ФОЛЬКЛОРА И ЕВРОПЕЙСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА**

В структуре народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции исполнительская деятельность выступает как один из основополагающих элементов, а потому представляет особый интерес для исследователя. В ней ярко и непосредственно проявляются многие существенные типологические черты данной культуры и вместе с тем находят отражение ее отличительные региональные особенности.

Как известно, исполнительская деятельность является средством раскрытия, истолкования, передачи идейно-образного содержания и эмоционального строя музыкального сочинения. В этом смысле она представляет собой необходимое промежуточное звено, которое отсутствует в культуре устной традиции, где создатель музыки и ее исполнитель выступают в одном лице. В то же время исполнительская деятельность может рассматриваться как своего рода воплощенная ценность, ибо акт творческого воссоздания нотного текста, бесспорно, представляет собой художественную ценность. Причем в наши дни эта ценность может быть зафиксированной (записанной) с помощью современной аудио- и видеоаппаратуры, что является еще одним доказательством ее отношения к культуре письменной традиции.

Развитие исполнительства на народных инструментах в сфере народно-инструментальной культуры письменной традиции протекало в ускоренном темпе. Фактически тот путь, на который академическому европейскому инструментализму понадобилось несколько веков, в народно-инструментальной культуре Беларуси, России и других республик бывшего СССР был пройден за полстолетия. Сформировавшись как самостоятельная область творчества, исполнительство на народных инструментах, наряду с другими компонентами культуры письменной традиции,

представляет собой результат сложного синтеза "сходных звеньев" общеевропейского инструментального искусства и национального музыкального фольклора. Постараемся определить, в чем же заключается своеобразие народно-инструментального академического исполнительства, каковы его истоки, его общие эстетические принципы, что составляет особенности его развития в Беларуси.

5.1. Музыкант-исполнитель в системе народно-инструментальной культуры письменной традиции

Становление и развитие народно-инструментальной сценической исполнительской традиции в Беларуси весьма показательны в плане отношения к национальному фольклорному наследию и европейскому академическому инструментализму. Прежде всего формирование народно-инструментальной культуры письменной традиции привело к появлению нового типа исполнителя, синтезирующего в своей деятельности фольклорные и европейские академические традиции.

Для традиционной инструментальной музыкальной культуры белорусов основными типами, как известно, являются музыкант-профессионал и музыкант-скоморох, которым присуща игровая природа творчества [222, с.271; 271, с.74; 272, с. 260—261]. Исполнителей названных типов отличают целостно-синкретический взгляд на жизнь и искусство (И.Мациевский) и полифункциональность профессиональной деятельности. Они сочетают в себе качества и умения музыканта-исполнителя, творца музыки, актера, организатора массового действия, а нередко еще учителя и мастера по изготовлению и ремонту музыкальных инструментов, на что, в частности, указывают И.Назина и А.Ромодин.

Иные типы исполнителя складывались в ходе развития профессиональной инструментальной европейской культуры. История европейского академического инструментализма предстает как цепь последовательной эволюции разных типов исполнительства. *Исполнитель ремесленник* эпохи средневековья, деятельность которого предполагала неуклонное выполнение целого свода строго предписанных правил, в XVI — начале XVII в. уступил место *исполнителю*

композитору. В основе деятельности исполнителя этого типа, объединявшего в одном лице творца музыки и ее исполнителя, лежало искусство импровизации. Инструментализм конца XVIII – начала XIX в. с его яркой полнотой чувств выдвинул тип *исполнителя-оратора*, чье творчество было направлено на большую аудиторию. Все возрастающий интерес к инструментальной музыке привел в эпоху романтизма к формированию такого типа музыканта, как *сочиняющий виртуоз*, для которого композиторское творчество было средством демонстрации блестящего исполнительского мастерства. И, наконец, в инструментальном искусстве XX в. сформировался новый тип музыканта – *исполнитель-интерпретатор*, основной задачей которого стало истолкование чужого композиторского творчества [360, с. 586—588].

С целью выявления обобщенного типа исполнителя на народных инструментах обратимся к анализу деятельности наиболее ярких представителей отечественной народно-инструментальной культуры.

У истоков отечественной народно-инструментальной культуры письменной традиции стояли многие всесторонне одаренные музыканты. Особым, незаурядным творческим дарованием отличался *Дмитрий Андреевич Захар*, который был одним из основоположников сценического народно-инструментального исполнительства в Беларуси. Как балалаечник-виртуоз и гитарист он был хорошо известен минским любителям музыки. Он свободно владел и многими другими музыкальными инструментами: фортепиано, кларнетом, дудкой, бандурой, домрой. В качестве дирижера Д.Захар руководил многими любительскими оркестрами, такими как духовой оркестр Минского ремесленного училища, оркестры русских народных инструментов Первого белорусского товарищества драмы и комедии, Минской таможни, клуба пиццевиков. Именно он основал в 1927 г. первый любительский белорусский оркестр народных инструментов, а затем, в 1931 г., стал руководителем государственного Ансамбля народных инструментов.

В 1920—30-е гг. раскрылись и композиторские способности Д.Захара. Им были созданы обработки народных песен и танцев ("Перепелочка", "Ой, летели гуси", "Бульба"), аранжировки, инструментовки и оригинальные сочинения для балалайки и гитары, для оркестров русских

и белорусских народных инструментов ("Верас", "Вальс-каприс", "Свадебная полька") [519—521]. Сохранившиеся его произведения исполняются и поныне.

Разносторонний талант Д.Захара проявился и в реконструкции музыкальных инструментов. Так, он сам изготовил бандуру, для белорусского оркестра сделал дудки темперированного строя, модифицировал лиру. По его чертежам и при его участии были сконструированы оркестровые цимбалы пикколо, прима, альт-тенор и бас.

Хотя в педагогической деятельности талант Д.Захара проявился в меньшей степени, все же нельзя не отметить, что в 1920—30-е гг. он был одним из первых профессиональных преподавателей Минского музыкального техникума по классам гитары и балалайки.

Именно благодаря реализации богатых художественных способностей, профессиональной активности и энтузиазму, разнонаправленности творческих интересов Д.Захар занял в музыкальной культуре своего времени положение лидера.

Особой масштабностью и значимостью в белорусской народно-инструментальной культуре письменной традиции выделяется фигура *Иосифа Иосифовича Жиновича*. Представитель рода потомственных народных цимбалистов и цимбальных мастеров, он занял ведущее положение в отечественной народно-инструментальной культуре академического типа. Один из лучших в истории белорусского музыкального искусства солист-цимбалист, тонкий ансамблист и оркестровый дирижер — таков разнообразный спектр исполнительского сценического дарования И.Жиновича.

Обширное поле педагогической деятельности И.Жиновича — предмет особого изучения. Основоположник отделения народных инструментов Белорусской государственной консерватории, заведующий кафедрой, профессор, он во многом определил пути развития белорусской народно-инструментальной академической исполнительской школы по всем без исключения специальностям. Но особая его заслуга состоит в том, что он явился родоначальником новой академической традиции игры на белорусских цимбалах и создателем национальной цимбальной исполнительской школы. Талантливый педагог, он стал автором уникального, ставшего классическим, методического пособия "Школа для белорусских цимбал" [130], которым руководствуются

и поныне цимбалисты многих стран. Первый теоретик инструментовки для белорусского оркестра народных инструментов, он оставил лаконичный и в то же время исчерпывающий свод практических рекомендаций и впервые дал инструментоведческое описание входящих в белорусский оркестр инструментов [133].

Велика заслуга И.Жиновича в создании оригинального репертуара цимбалистов. Им написано немало сочинений для цимбал и цимбального оркестра, которые до настоящего времени украшают репертуар многих исполнителей, сделала десятки инструментовок и аранжировок сочинений русских, белорусских и зарубежных композиторов. По его инициативе и под его редакцией создавались многие сочинения для цимбал и белорусского оркестра народных инструментов (Д.Каминского, Н.Чуркина, Е.Тикоцкого, Е.Глебова, Ю.Семеняко).

И.Жинович был первым представителем белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции, который обратил внимание на необходимость ее целенаправленной и постоянной популяризации и пропаганды через средства массовой информации и начал активную работу в периодической печати и на радио. Он же был первопроходцем в разработке некоторых теоретических проблем этой культуры. Его публикации фактически стали отправной точкой развития в Беларуси современной научной мысли в данной области музыковедения [130—133; 139—141].

Не менее ярким представителем белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции был *Георгий Иванович Жихарев*. Как блестящий домрист и балалаечник он заявил о себе еще в довоенные годы, став дипломантом Первого всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах. В 1950—70-е гг. все стороны его многогранного дарования раскрылись особенно ярко. Педагогическая деятельность Г.Жихарева, которая охватывала все звенья образовательной цепи — школу, училище и консерваторию, — представляет собой самостоятельный, еще не изученный пласт национальной народно-инструментальной культуры. Он вел основные дисциплины специализации: специальный инструмент (домру и балалайку), инструментовку, дирижирование, оркестровый класс, — и потому практически все студенты

консерватории народно-инструментальной специализации были в той или иной степени его учениками.

Обладая универсальным талантом, Жихарев умел раскрыть разносторонние способности своих учеников и был ориентирован на целенаправленную подготовку специалистов многофункционального типа. Среди его выпускников такие яркие представители национальной народно-инструментальной культуры, как Н.Фалейчик, А.Смелковский, Г.Осмоловская, В.Перетятко, Т.Шафранова, Е.Дягилев, А.Хоащенко. Так же, как и их педагог, они проявили себя в самых разных формах народно-инструментального творчества: как концертирующие исполнители — солисты, ансамблисты, оркестранты, как дирижеры и инструментовщики, как создатели и художественные руководители разнообразных по составам учебных, самостоятельных и профессиональных народно-инструментальных коллективов.

Г.Жихарев возглавлял многие подобные коллективы. Это и секстет домр Белорусского радио, и октет балалаек преподавателей Минского музыкального училища и консерватории, баянные оркестры училища и двух музыкальных школ, балалаечный и цимбальный оркестры Минского музыкального училища, оркестр баянов и оркестр русских народных инструментов Белорусской государственной консерватории, сводные самостоятельные оркестры. Репертуар каждого коллектива складывался из оркестровок и аранжировок Г.Жихарева (всего их создано несколько сотен). Многочисленными аранжировками произведений белорусских композиторов и собственными обработками народных песен и танцев он подчеркивал и утверждал национальную принадлежность и самобытность отечественной народно-инструментальной культуры.

Талант баяниста и дирижера, профессора *Михаила Григорьевича Солопова* не менее разноплановый и многомерный. Весьма широк спектр его педагогической деятельности. За полстолетия им подготовлены в музыкальных школах, училищах, консерватории сотни баянистов и аккордеонистов, среди которых есть и лауреаты международных конкурсов. М.Солопов является автором многих методических разработок (в том числе и уникальной авторской разработки по обучению искусству импровизации) и учебных программ. Он составитель

и редактор многих репертуарных сборников для баяна, аккордеона, цимбал.

Не менее плодотворно исполнительское творчество М.Солопова. Начав свою сценическую деятельность как солист - баянист и аккордеонист, он стал впоследствии художественным руководителем и дирижером любительского симфонического оркестра и народной хоровой капеллы учителей г.Бреста.

Им создан ряд оригинальных сочинений: обработки для ансамблей и оркестров разных составов, пьесы для баяна, песни и романсы, а также многочисленные аранжировки сочинений музыкальной классики.

Большой интерес представляют музыкально-критические работы М.Солопова. Обращаясь к наиболее интересным и актуальным проблемам музыкального исполнительства, педагогики и самодеятельности, он опубликовал в различных республиканских периодических изданиях, в методических и научных сборниках более тысячи статей и рецензий [296—299]. Одаренный и артистичный лектор, он провел сотни лекций и лекций-концертов по музыкальному искусству в народных университетах культуры и лекториях. Незаурядные организаторские способности проявил М.Солопов, будучи директором Брестского музыкального училища, инициатором и организатором многих научных и научно-практических конференций по проблемам развития народно-инструментальной культуры письменной традиции.

Столь же широк и разнообразен диапазон профессиональной деятельности многих представителей разных поколений белорусской народно-инструментальной культуры. Утверждать это дает основание анализ деятельности А.Авсиевича, Э.Азаревич, Я.Волосюка, В.Волотковича, Е.Гладкова, Г.Ермаченкова, М.Козинца, Г.Гришаева, В.Грома, В.Живалевского, Л.Иванова, А.Кремко, Э.Лембовича, М.Лисицпына, Г.Мандруса, Н.Марецкого, Г.Осмоловской, В.Перетятко, Н.Прошко, Вл.Савицкого, Н.Сироты, Л.Смелковского, Л.Соломоника, Г.Сороко, Н.Фалейчика, Т.Шафрановой. Как видим, развитие белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции привело к формированию исполнителя особого типа, отличающегося разнонаправленной, многофункциональной творческой

деятельностью. Такой исполнитель обладает разнообразными умениями и навыками не только собственно исполнительской, но и композиторской, педагогической, организаторской, методической, научной и общественной деятельности и свободно реализует их в своей творческой практике.

Сравнение типологических моделей исполнителя на модифицированных народных и академических музыкальных инструментах свидетельствует о многих существенных различиях между ними. Так, модель исполнителя на академических струнных или духовых инструментах предполагает развитие навыка игры в камерных ансамблях и симфоническом оркестре. Однако составы этих коллективов давно унифицированы, и исполнитель редко сталкивается с необходимостью создания коллектива нетипового инструментального состава и даже просто с организационной работой по формированию нового коллектива.

Еще реже инструменталист академических специальностей связан с необходимостью создания репертуара, как сольного, так, тем более, ансамблевого или оркестрового. Этот репертуар складывался веками благодаря усилиям представителей разных национальных композиторских школ. Исполнитель же на народных инструментах весьма ограничен в выборе учебного и концертного репертуара. Во-первых, этот репертуар недостаточно обширен по причине относительной исторической новизны самой народно-инструментальной культуры письменной традиции (чуть более ста лет). Во-вторых, сочинения для национальных инструментов создаются только композиторами данной страны. И хотя исполнители на гитаре, баяне, домре и даже балалайке, ставших к концу XX в. интернациональными, находятся в более благоприятном положении, все же созданный композиторами далеко не достаточно, чтобы удовлетворить их потребности. Репертуар же для цимбал, несмотря на весьма широкую распространенность этого инструмента в современной мировой художественной практике, требует более-менее значительной аранжировки, поскольку белорусские, венгерские, китайские или узбекские цимбалы отличаются, и порой значительно, по своей конструкции. Из-за недостатка репертуара исполнитель-народник

вынужден делать аранжировки сочинений мировой музыкальной классики, приспособляя их к возможностям своего инструмента. Из этого следует, что овладение навыками импровизации, инструментовки, композиции, которые, безусловно, важны для становления музыканта любого профиля, для исполнителя на народных инструментах является не просто значимым, но профессионально необходимым.

Однако не следует забывать о том, что в диалектической триаде элементов "исполнитель—инструмент—музыка" музыка является основным рычагом, обеспечивающим прогресс музыкальной культуры. И хотя порой создается обманчивое впечатление, что из-за универсальности личности исполнителя на народных инструментах именно он выступает как первичный, основополагающий элемент, обеспечивающий поступательное движение народно-инструментальной культуры письменной традиции, все же приоритетную роль в ее развитии играет композитор. Поэтому формирование исполнителя универсального типа следует сочетать с воспитанием композитора, свободно и профессионально владеющего национально-характерными приемами народно-инструментального письма и к тому же заинтересованного в том, чтобы писать музыку для национальных инструментов.

Очень важно в деятельности музыканта-исполнителя то, что она направлена непосредственно на слушателя — реципиента народно-инструментальной культуры сценической традиции, для которого, собственно, эта культура и существует. Русский искусствовед Б.Бернштейн справедливо замечает: "Движение художественной информации от "авторов" к "реципиентам" составляет необходимое условие не только нормального функционирования, но и самого существования художественной культуры" (выделено нами. — Н.Я.) [51, с.12]. Исследователь посредством схемы изображает цепь художественной коммуникации, которая, по его мнению, является системообразующим ядром художественной культуры "автор → произведение → реципиент" [там же, с.11]. Применительно к народно-инструментальной культуре письменной традиции данная схема будет несколько иной, поскольку между музыкальным произведением и реципиентом необходимо разместить важное промежуточное

звено — исполнителя. Таким образом, схема будет выглядеть следующим образом: "автор → произведение → исполнитель → реципиент", т.е. исполнитель становится важным звеном, обеспечивающим функционирование и само существование данной культуры.

Напомним, что всеобщая социально-художественная потребность в народных инструментах, столь характерная для культуры устной традиции, с переходом этих инструментов в новую концертно-сценическую среду постепенно угасает и они теряют свою былую значимость для всех без исключения членов общества, на что мы обращали особое внимание в параграфе 1.2. Поскольку интерес к народным инструментам и к самой культуре письменной традиции, которая формируется вокруг них, проявляет лишь незначительная часть потенциальных слушателей, начинается постепенное отчуждение народных инструментов от слушательской аудитории, культура становится все более элитарной, востребованной лишь небольшим кругом специалистов и знатоков. Обособление культуры идет тем быстрее, чем сложнее для восприятия музыка, создаваемая композиторами для народных инструментов. В обеспечении художественной коммуникации исполнитель играет едва ли не решающую роль, поскольку он, во-первых, находится в непосредственном контакте со слушателем, во-вторых, не заинтересован в разрушении и прекращении функционирования культуры, носителем которой является.

Несомненно, народно-инструментальная музыка и исполнительство Беларуси конца XX в. представляют собой явления эстетически ценные, художественно значимые и не уступают многим областям музыкального искусства, сложившимся ранее. Однако, если в течение предыдущих десятилетий реальное преобладание сельского населения обеспечивало естественную популярность этой сферы музыкального творчества, то в связи с изменением в наши дни социальной структуры общества и кардинальной переориентацией музыкально-художественных запросов потенциальной слушательской аудитории рейтинг народно-инструментальной культуры письменной традиции значительно снизился. Появилась очевидная необходимость в ее преднамеренной популяризации и пропаганде,

в целенаправленном формировании устойчивого общественного интереса к ней.

Это следует учитывать в процессе обучения будущих специалистов, включив в план их профессиональной подготовки учебный курс "Основы музыкальной критики и журналистики". Не менее важными будут знания и практические навыки в области менеджмента и маркетинга, которые помогут не только в обеспечении слушательской аудитории, но и в организации концертов и гастрольных поездок, а значит, будут способствовать необходимой социальной защищенности исполнителей на народных инструментах и соответственно дальнейшему поступательному движению народно-инструментальной культуры письменной традиции в Беларуси. В этом направлении музыканты России уже предприняли первые шаги, объявив в одном из вузов Санкт-Петербурга набор студентов по специализации "менеджер музыкального искусства в сфере народно-инструментальной культуры" ¹.

Вышесказанное объясняет необходимость особого внимания, которое следует уделять на современном этапе развитию необходимых разнонаправленных навыков профессиональной деятельности будущих специалистов в сфере народно-инструментальной культуры письменной традиции. Конечная цель профессионального народно-инструментального образования нового, XXI в. — формирование исполнителя нового типа, деятельность которого простирается далеко за пределы собственно исполнительства. Это универсальный, синтетический тип исполнителя, который объединяет в себе черты традиционного обрядового музыканта-профессионала и черты, характерные для известных общеевропейских академических моделей исполнителя-импровизатора, исполнителя-композитора и исполнителя-интерпретатора. Именно такой универсальный, многогранный тип музыканта в наибольшей степени соответствует современному уровню развития белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции.

Логика подсказывает, что подготовка исполнителя на народных инструментах преимущественно как интерпретатора малоцелесообразна, поскольку он не сможет качественно выполнять разнохарактерные задачи своей

¹ См.: "Народник". — 1996. — №2. — С.17.

будущей профессиональной деятельности, обусловленные широкими социально-художественными потребностями сегодняшнего дня.

Формирование в русле народно-инструментальной культуры письменной традиции исполнителя нового типа сопровождалось утверждением новой исполнительской манеры. На основе органичного синтеза элементов фольклорной и академической традиций постепенно кристаллизовались новые исполнительские средства инструментальной выразительности. Рассмотрим на примере белорусских цимбал, как шло переосмысление исполнительской трактовки традиционного для фольклорной практики инструмента.

Появление цимбал на концертной эстраде потребовало коренного изменения репертуара. Помимо традиционных наигрышей, типичных для фольклорной исполнительской традиции, цимбалисты начали играть песни лирического характера и осваивать популярные сочинения мировой музыкальной классики. Расширение репертуара сопровождалось поисками новых исполнительских средств выразительности.

Основным приемом звукоизвлечения на модифицированных цимбалах, как и на народных, был удар, в результате которого возникал четкий и сильный звук. Однако в сценической практике музыканты стали использовать удар двух разновидностей: мягкой, обшитой стороной палочек и жесткой, обратной их стороной (*col legno*), который приближал тембр инструмента модифицированной конструкции к тембру аутентичных цимбал. Удар как нельзя лучше подчеркивал упругость ритма танцевальных и маршевых наигрышей, преобладающих вначале в репертуаре цимбалистов.

По мере освоения лирической сферы образности цимбалисты начали все чаще использовать редкий для народных музыкантов прием тремоло, который позволил достичь кантилены на ударном по своей природе инструменте.

Возможность исполнения на цимбалах кантилены может быть приравнена по своему значению лишь к аналогичному моменту в истории фортепиано, ибо благодаря тремоло цимбалы включились в процесс "очеловечивания инструментализма" — процесс, о котором Б.Асафьев говорил:

"... без внедрения *bel canto* в инструментализм не добиться было бы выразительной гибкости речи отдельных инструментов, а следовательно, и тематического развития" [18, с.220]. Прием тремоло открыл для цимбал доступ к выразительной одушевленности человеческого голоса и приблизил их к освоению новой для этого инструмента образной сферы — лирики в самом широком смысле. Возможность "пения" на цимбалах существенно повысила их значимость не только как сольного, но и как ансамблевого и оркестрового инструмента и явилась одной из решающих причин их утверждения в отечественной художественной культуре XX в.

Кроме удара и тремоло, цимбалисты стали использовать и другие приемы, заимствованные из академической исполнительской практики: пиццикато, как пальцевое, дающее более мягкий звук, так и ногтевое, более яркое; глиссандо; квинтовые и октавные флажолеты; игру аккордами арпеджиато или пиццикато. В последнее десятилетие арсенал исполнительских средств выразительности пополнился такими новыми приемами, как игра молоточками по деке, игра ключом, использование нетемперированного строя и "препарированного" инструмента. Сочетание традиционных и новых приемов игры значительно расширило художественные возможности модифицированных цимбал.

Новые пространственно-акустические условия бытования инструмента и новая исполнительская эстетика способствовали выявлению разнообразных динамических возможностей. Оказалось, что им доступны постепенные нарастания и спады силы звука — от тончайшего пианиссимо до мощного фортиссимо. Использование тремоло позволило добиться тонкой филировки звука. Богатая и разнообразная динамическая нюансировка обеспечила выразительность исполнения, гибкость фразировки и придала кастилене одухотворенность.

Белорусскими цимбалистами был освоен и прием пальцевого глушения. Для народного исполнительства характерно гудящее, обогащенное многими призвуками звучание цимбал, которое возникает вследствие продолжительного колебания струн после удара и наложения последующих звуков на предыдущие. Необходимость устранения вибрации струн на модифицированных

цимбалах, не имеющих, в отличие от узбекских и венгерских, демпферного устройства, вызвала к жизни прием пальцевой демпферизации, позволяющий избежать "гудения" и расплывчатой звучности. Этот прием имел особое значение, так как глушение обеспечивало относительную тембровую чистоту звучания и усиливало интонационную выразительность. (По мысли Б.Асафьева, от этих свойств "зависят тончайшие оттенки смысла музыки") [20, с.260.]

Таким образом, сценическое исполнительство, выявляя новые выразительные свойства цимбал, способствовало становлению качественно иной исполнительской эстетики и иной, в сравнении с фольклорной традицией, исполнительской стилистики. Качественно определяющим признаком народно-инструментального сценического исполнительства в Беларуси стала ярко выраженная академическая ориентация. Аналогичные изменения исполнительской трактовки были характерны и для многих других народных инструментов, которые культивировались в культуре письменной традиции.

Как видим, сценическая исполнительская народно-инструментальная традиция складывалась в Беларуси на протяжении XX в. в результате синтеза элементов традиционной исполнительской практики и европейского инструментализма. В процессе ее утверждения произошло коренное изменение исполнительской трактовки народных инструментов, выкристаллизовались новые исполнительские средства выразительности, сформировался новый тип исполнителя. К концу XX в. концертно-сценическая народно-инструментальная исполнительская традиция утвердилась как яркое явление художественной культуры республики.

5.2. Отличительные черты сценического народно-инструментального исполнительства Беларуси

Белорусская народно-инструментальная культура письменной традиции дает основание говорить о сложившейся и развитой национальной народно-инструментальной исполнительской школе. Принимая толкование этого понятия Л.Баренбоймом, Л.Николаевым, А.Алексеевым, под исполнительской школой мы понимаем наличие пляды исполнителей, деятельность которых

характеризуется преемственностью традиций и опирается на общие художественные принципы [цит. по 74, с.135]. Последние касаются эстетико-стилевых взглядов, трактовки инструментов, исполнительской стилиевой манеры, репертуарной направленности, а также педагогических методов. Подтверждением того, что в Беларуси действительно существует народно-инструментальная исполнительская школа, может служить прежде всего деятельность известных исполнителей-солистов, а также многочисленных профессиональных, самодеятельных и учебных народно-инструментальных коллективов. В пользу этого говорят утвердившиеся разнообразные формы и виды сольного, ансамблевого и оркестрового исполнительства. Об этом же свидетельствуют существующая в Беларуси многоступенчатая система профессионального образования исполнителей на народных инструментах и сложившиеся устойчивые традиции народно-инструментальной педагогики и методики. Утверждать это дает возможность также национальный концертный и учебный народно-инструментальный репертуар, созданный на протяжении нескольких десятилетий. Наконец, наличие национальной исполнительской народно-инструментальной школы неоднократно отмечали в своих публикациях многие белорусские исследователи, среди которых В.Чабан, М.Солопов, Г.Осмоловская, В.Живалевский, А.Таирова, С.Васильева [23—24; 74; 135—137; 286—299; 309—312; 339—344].

Наиболее быстро сформировалась и утвердилась белорусская академическая цимбальная исполнительская школа. Уже в 1920—30-е гг. сложились основные формы исполнительства на цимбалах: сольная, ансамблевая и оркестровая. Убедительными были творческие достижения первых вышедших на концертную эстраду цимбалистов: Станислава Новицкого, Иосифа Жиновича, Аркадия Остромецкого, Ханона Шмелькина. Немалую роль в художественной жизни республики играла творческая деятельность белорусского (цимбального) оркестра народных инструментов. Белорусская цимбальная академическая школа 1950—60-х гг. представлена такими исполнителями, как Вениамин Буркович и Николай Шмелькин, которые, как и исполнители предыдущего поколения, были потомственными сельскими музыкантами. Именно благодаря

им белорусские цимбалы зазвучали в концертных залах мира.

Качественно новый этап развития профессиональной белорусской исполнительской цимбальной школы 1975—2000 гг. связан прежде всего с именами Евгения Гладкова, Марии Беспамятных (Мицуль), Александра Леончика, Татьяны Ченцовой. Продолжая разработку теоретических принципов цимбального исполнительства, начатую И.Жиновичем, ведущие педагоги-методисты республики Е.Гладков, Т.Сергеенко, Р.Подойницына стали уделять особое внимание вопросам развития методики цимбального исполнительского мастерства. О значительных достижениях современной белорусской цимбальной школы свидетельствуют многочисленные победы на конкурсах международного уровня таких исполнителей, как Лариса Рыдлевская, Ольга Мицула, Светлана Веремейчик, Михаил Леончик, Екатерина Анохина. Создание Ассоциации цимбалистов Республики Беларусь и включение ее в состав Всемирной цимбальной ассоциации стало дальнейшим стимулом к развитию отечественной цимбальной школы.

Поскольку цимбалы в белорусской сценической культуре являются одним из немногих народных инструментов, имеющих богатую историю в фольклорной практике, можно предположить, что именно цимбальная школа должна была продолжать и развивать традиции сельского музицирования. Однако на самом деле это не совсем так. Среди представителей академической цимбальной школы периода ее формирования было немало потомственных музыкантов, первоначальное становление исполнительского мастерства которых проходило в условиях традиционной обрядовой музыкальной культуры и которые генетически были связаны с традициями фольклорного творчества (И.Жинович, С.Новицкий, Х.Шмелькин, В.Буркович). Вначале в их сценической деятельности специфические черты народно-инструментальной культуры устной ориентации проявлялись достаточно ярко, что находило выражение как в репертуаре, так и в исполнительской стилистике манере. Однако по мере получения ими профессионального академического образования признаки, которые характерны для фольклорной исполнительской традиции, проявлялись в их сценической практике все реже. Прискорбно, что никто из исполнителей, имевших прочные корни в культуре устной

традиции, не передал своим ученикам ни своеобразной исполнительской манеры, отличающей игру народных музыкантов, ни умения создавать музыку в соответствии с нормативами народного творчества, ни того особого, неповторимого качества звучания — мощного, сочного, выразительного, которое было органично присуще народным музыкантам, владеющим мастерством игры на традиционных аутентичных цимбалах альтово-теноровой тесситуры, и которое в определенной степени обусловило характерную особенность их исполнительской манеры на академических цимбалах прима. По нашему мнению, освоение аутентичных цимбал и сценическое возрождение традиционной для Беларуси стилевой исполнительской манеры народных цимбалистов является одной из перспектив развития белорусской цимбальной школы.

Значительные потенциальные резервы заложены, на наш взгляд, также в формировании сценической традиции сольного и ансамблевого исполнительства на цимбалах альт-тенор. В наибольшей степени сходные с аутентичными белорусскими цимбалами, они обладают уникальными выразительными свойствами: бархатистым "грудным" тембром особой глубины и благородства, напоминающим человеческий голос, и поистине вокальной протяженностью звучания. Обращение исполнителей и композиторов к инструменту этой разновидности могло бы существенно обогатить художественную национальную практику и способствовало бы развитию всех форм цимбального исполнительства — сольного, ансамблевого и оркестрового.

Не менее активно, чем цимбальная, формировалась и белорусская академическая баянная (аккордеонная) исполнительская школа, зарождение которой относится к 1930-м гг. Среди баянистов довоенного времени выделяется фигура Василия Савицкого, который по праву считается родоначальником традиции белорусского академического баянного исполнительства. Его педагогические принципы, которые заключались в опоре на лучшие достижения скрипичной и фортепианной педагогики, развитии аналитического мышления и творческой самостоятельности исполнителя, стали основополагающими для отечественной баянной школы и впоследствии были творчески развиты его ученицей и преемницей Эльфридой Азаревич, из класса которой

вышла замечательная плеяда исполнителей и педагогов: Эдуард Лембович, Владимир Савицкий, Валентин Чабан, Татьяна Короткая, Георгий Мандрус.

1955—75-й гг. связаны с педагогической деятельностью музыкантов послевоенного поколения, среди которых Г.Гришаев, Вл.Савицкий, Э.Лембович, Г.Назаренко, М.Солопов.

Современный этап истории белорусской баянной академической исполнительской школы начинается в середине 1970-х гг. и характеризуется плодотворной педагогической деятельностью баянистов нового поколения: В.Чабана, Н.Севрюкова, В.Писарчик, Т.Короткой. В этот период баянная традиция Беларуси обогащается благодаря расширению непосредственных творческих контактов с ведущими представителями русского баянного исполнительского искусства и педагогики А.Сурковым, Н.Чайкиным, Ф.Липсом, С.Колобковым. Кроме того, русская баянная школа оказывает опосредованное влияние на белорусскую через музыкантов, которые работали или учились в высших учебных заведениях России (Б.Синецкий, Н.Севрюков, В.Чабан, В.Писарчик, С.Лясун). Отметим, что при бесспорном влиянии русской баянной традиции белорусская баянная школа имеет тем не менее свои отличительные национально-характерные признаки и ни в коей мере не является "калькой" русской школы. На это, в частности, указывают многие музыканты — педагоги и исполнители, среди которых Э.Азаревич, Вл.Савицкий, М.Солопов, В.Чабан [292, 344, 522, 523].

Заметный рост профессионального мастерства баянистов способствовал утверждению не только оркестровой и ансамблевой, но и сольной формы исполнительства. Среди концертирующих солистов-баянистов республики лауреаты международных и всесоюзных конкурсов Николай Севрюков и Светлана Лясун. О качественном росте белорусской национальной баянной школы свидетельствуют победы молодых исполнителей на международных конкурсах в Германии, Италии, Болгарии. Белорусские музыканты Игорь Отраднов, Александр Мацкевич, Виктор Людчик, Михаил Ракач, Дмитрий Журавский, Павел Невмержицкий способствовали признанию отечественной баянной школы на международном уровне.

Необходимо подчеркнуть, что формирование белорусской баянной школы протекало в несколько иных условиях, чем в России, что, возможно, и являлось одной из причин ее большей академической направленности. Так, в России становление сценической баянной исполнительской школы проходило на фоне уже полностью сложившейся национальной традиции игры на гармонии, характерной как для сельского, так и городского досугового музицирования. Именно эта традиция оказала существенное, если не решающее, влияние на сценическую практику русского баянного исполнительства. В Беларуси же формирование исполнительской традиции игры на гармонии в культуре устной ориентации и на баяне в культуре письменной шло почти одновременно. Вероятно, потому манера народных музыкантов не получила в сценической практике столь значительного развития, как в России. (Напомним, что распространение гармонии на белорусских землях началось достаточно поздно, лишь в середине XIX в., а в некоторых регионах даже в начале XX в. [222, 225].) К сожалению, на современном этапе академический характер баянного исполнительства в Беларуси все более усиливается. Постепенно утрачиваются тот демократизм и те немногие черты близости с манерой бытового музицирования — особая раскованность, творческая свобода, импровизационность, — которые, хотя и в меньшей, чем в России, степени, все же были присущи белорусским баянистам 1955—75-х гг.

Почти одновременно с цимбальной и баянной академической исполнительской традицией в Беларуси начинают складываться академические основы исполнительства на домре и балалайке. Базой для формирования новой домрово-балалаечной исполнительской традиции явились многочисленные любительские оркестры русских народных инструментов. Несмотря на то, что первыми педагогами по классу домры и балалайки были музыканты-любители (домрист М.Зорин, балалаечники Д.Захар и В.Струневский), уже к концу 1930-х гг. белорусские музыканты достигли первых побед на Всесоюзном конкурсе исполнителей на народных инструментах. Надо отметить, что подобных успехов вряд ли возможно было достичь столь скоро, если бы не помощь домристов России и Украины, где исполнительская традиция

игры на домре сформировалась раньше, чем в Беларуси. Тут можно отметить и неоднократные консультации В.Трояновским Д.Захара [518, 520], и помощь, оказываемую исполнителями секстета домр Всесоюзного радиокомитета [298], и работу в 1939—41-х гг. на кафедре Белорусской государственной консерватории украинского домриста А.Мартинсена [244, с. 70].

Развитие белорусской домровой школы в послевоенные годы определялось личностью Г.Жихарева, творческие принципы которого утвердились практически во всех регионах республики. Среди его выпускников были такие видные представители отечественной народно-инструментальной культуры, как Николай Фалейчик, Владимир Перетячко, Леонид Смелковский, Галина Осмоловская, Александр Холщенков. Последнее двадцатилетие в истории национальной домровой школы связано с именем заслуженной артистки республики Г.Осмоловской, из класса которой вышли многие лауреаты республиканских и всесоюзных конкурсов: Николай Марецкий, Леонид Черняк, Алла Авраменкова, Надежда Дядечкина. По уровню исполнительского мастерства домристы Беларуси не уступают исполнителям России и Украины. В конкурсном соперничестве этих трех республик музыканты Беларуси нередко лидируют, свидетельством чему являются победы молодых представителей отечественной домровой школы Ю.Валицкого, С.Борейко, В.Воронова, Н.Дядечкиной.

Успехи белорусской академической школы игры на балалайке сравнительно скромны. Одним из ее родоначальников был любитель-виртуоз Д.Захар, исполнительским мастерством которого восхищался сподвижник В.Андреева русский балалаечник-виртуоз Б.Трояновский. В 1955—75-е гг. активному развитию профессионального академического исполнительства на ней способствовал известный артист Николай Прошко, который совмещал концертную деятельность с педагогической, просветительской и организаторской. Современный этап развития белорусской балалаечной школы невозможно представить без имен Тамары Шафрановой, Валентина Щербака, Марины Ильиной, которые стремятся продолжить и развить национальные традиции академического балалаечного исполнительства.

Одной из наиболее молодых народно-инструментальных академических исполнительских школ Беларуси является гитарная, у истоков которой стояли в 1920-е гг. талантливые гитаристы-любители В.Струневский, Д.Захар, А.Сеткевич, А.Менакер [135; 517].

Становление белорусской гитарной академической исполнительской школы приходится на конец 1960-х годов. Благодаря энтузиазму и педагогическому мастерству таких музыкантов, как Павел Короткий, Карл Погоцкий, Николай Кошелев, Владимир Бельшев, в республике было начато последовательное профессиональное обучение игре на гитаре, и в короткий срок возродилась традиция любительского и сценического исполнительства на ней [135, 137].

Среди гитарных школ республик СНГ гитарная школа Беларуси занимает лидирующее положение. Ее лучшими представителями являются лауреаты и дипломанты республиканских, всесоюзных и международных конкурсов Владимир Бельшев, Евгений Гредюшко, Валерий Живалевский, Владимир Захаров, Ян Скрыган, Денис Асимович. Высокий уровень исполнительского мастерства демонстрируют и совсем юные гитаристы Беларуси, многие из которых также стали лауреатами престижных конкурсов (П.Смотрицкий, В.Раскин, И.Делусенко).

В 1990-е гг. в Беларуси сложились благоприятные предпосылки для формирования академической исполнительской школы игры на дудке. Традиция игры на ней в народно-инструментальной культуре сценического типа зародилась более полувека назад, когда дудка была введена в белорусский оркестр народных инструментов. Среди исполнителей, которые способствовали становлению оркестрового исполнительства на этом, исконно белорусском, народном инструменте были Дмитрий Захар, Ефим Фридман, Петр Шадюн, Константин Федорович. В 1960-е гг. в Государственном народном оркестре БССР был создан квартет дудок. Аналогичный коллектив — квартет "Копыльские дудари" — появился в художественной самодеятельности.

Создание в 1980-е гг. музыкальными мастерами Украины модифицированной хроматической дудки послужило основой развития сольной формы исполнительства на ней и в Беларуси. В 1983 г. в Минском институте культуры было

начато обучение игре на дудке. Благодаря этому в Беларуси появился ряд молодых музыкантов, исполнительская манера которых отличается виртуозностью и свободой, характерными для сольной формы музицирования. Среди них выделяется виртуозными исполнительскими данными и ярко выраженной концертной трактовкой инструмента Александр Кремко — солист Государственного академического народного оркестра им. И.Жиновича. Его ученики, такие как Константин Трамбицкий, Юрий Головки, Анна Завадская, Александр Коляда, развивают новую для республики сольную сценическую традицию игры на дудке. Можно предположить, что освоение национальной манеры исполнительства, характерной для музыкантов устной традиции, и изучение опыта Украины, Молдавии и других народов, у которых развито искусство игры на инструментах близкой конструкции, будут способствовать быстрому становлению отечественной школы игры на дудке [166, 393, 394].

Отличительной чертой белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции стала ее принципиальная опора исключительно на модифицированные народные инструменты. При этом, как отмечалось ранее, большая часть традиционных музыкальных инструментов Беларуси до настоящего времени не включена в концертно-сценическую практику. В то же время в Узбекистане или Казахстане накоплен достаточный опыт успешного параллельного сценического использования как модифицированных, так и аутентичных инструментов [268, 279]. Причем национальный инструментарий освоен в этих республиках во всем богатстве типов и видов, представленных в устной традиции. Это дает основание предположить, что одним из перспективных направлений развития белорусской народно-инструментальной музыкальной культуры XXI в. можно считать освоение национального инструментария в более широком объеме и формирование сценической традиции сольной, ансамблевой и оркестровой игры на дуде, жалейке, пастушеской трубе, окарине, цитре, варгане. Именно в этом направлении и начата в 2000 г. экспериментальная работа в Белорусском государственном университете культуры.

Особого внимания требует и вопрос признания в системе народно-инструментального специального образования

скрипки, одного из наиболее характерных и распространенных инструментов традиционной музыкальной культуры белорусов. Десятилетний опыт обучения скрипачей на кафедре народно-инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры позволяет утверждать, что подготовка их для последующей деятельности в коллективах народной музыки существенно отличается от профессиональной подготовки исполнителей симфонических или камерных оркестров. Иная репертуарная направленность, участие в коллективах иного, чем в академической традиции, инструментального состава, изучение и творческое преломление исполнительской манеры народных музыкантов формируют скрипачей принципиально другой направленности.

Обращает внимание такая характерная для Беларуси черта, как максимальная академическая ориентация сценического народно-инструментального исполнительства. С первых шагов сценическое исполнительство на народных инструментах в Беларуси опиралось на нормативы и стандарты, выкристаллизовавшиеся в ходе многовекового развития общеевропейского академического инструментального искусства. Этому способствовали три основные причины. Во-первых, становление белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции проходило при непосредственном воздействии и влиянии уже сформировавшейся русской народно-инструментальной культуры данного типа, ориентированной на общепринятую в Европе сценическую исполнительскую эстетику. Во-вторых, это становление совпало с периодом истории советской музыкальной культуры, когда господствовало мнение, что фольклор является всего лишь строительным материалом и "примитивные" традиции народного творчества нуждаются в художественной обработке, которая позволяет "поднять фольклор до уровня настоящего искусства". Наконец, в-третьих, у истоков сценического народно-инструментального исполнительства в Беларуси стояли преимущественно композиторы и исполнители строгой академической ориентации. Таковыми были русские музыканты М.Ипполитов-Иванов и Г.Любимов, одобрявшие первые опыты сценического использования белорусских цимбал и профессионального обучения игре на народных инструментах в Беларуси. Академическую установку давали

своим ученикам педагог по цимбалам С.Марковский (в прошлом питомец Петербургской консерватории по классу ударных инструментов) и Вас. Савицкий, получивший образование как скрипач в Московской консерватории. И позже, в 1940–60-е гг., И.Жинович целенаправленно вел своих учеников-цимбалистов в направлении именно академического исполнительства. Он же, будучи в эти годы заведующим кафедрой народных инструментов Белорусской государственной консерватории, выдерживал общую линию академической ориентации белорусского народно-инструментального исполнительства в целом.

Известно, что и в России среди педагогов отделений народных инструментов в 1920–50-е гг. нередко можно было встретить музыкантов, получивших профессиональное образование по другим специальностям (фортепиано, скрипка, ударные инструменты). Не удивительно, что на первых порах в народно-инструментальное обучение внедрялись общие принципы академической музыкальной педагогики (в том числе и принципы формирования учебного репертуара), а также специфические, частные методики обучения скрипачей, пианистов, духовиков. Естественно, они творчески преломлялись соответственно особенностям каждого отдельного народного инструмента. Подобное "приспособление" лучших достижений методической мысли выдающихся представителей русского и европейского инструментализма (Г.Нейгауза, Л.Баренбойма, И.Гофмана, Л.Ауэра) наблюдалось и в Беларуси в классах баяна, домры, балалайки и цимбал. Заимствовался также учебный и концертный репертуар скрипачей, пианистов, флейтистов. И лишь по мере развития народно-инструментальной культуры письменной традиции и естественной смены поколений среди педагогов по классу народных инструментов все чаще стали появляться "чистые народники".

Примечательно, что формирование системы обучения исполнителей на народных инструментах в некоторых странах шло по иному пути. Так, к примеру, в Казахстане, Узбекистане, Азербайджане, Болгарии к преподаванию были привлечены лучшие музыканты устной традиции, и обучение опиралось на метод, названный болгарскими искусствоведами "слухо-нотно-подражательным" [395, с.390]. Метод позволял использовать как навыки нотного чтения,

так и слуховые, и подражательные способности, благодаря чему сохранялась исполнительская манера, которая была свойственна для традиционного народно-инструментального музицирования. Однако и в названных странах по мере развития народно-инструментального сценического исполнительства обучение стандартизировалось и в конце концов полностью перешло на методы, выработанные европейской музыкальной педагогикой. К сожалению, в Беларуси негативным последствием предельной академической ориентации народно-инструментальной культуры письменной традиции стала утрата многих ярких элементов традиционной исполнительской манеры, определяющих ее национальную характерность. Потому одной из перспективных задач современной народно-инструментальной педагогики является поиск форм и методов, которые помогут изучить и освоить особенности традиционной исполнительской манеры народных музыкантов.

Большую роль в народно-инструментальном исполнительстве академической традиции играет репертуар. Потребности сценической концертной практики и профессионального обучения игре на народных инструментах обусловили необходимость создания особого репертуара, коренным образом отличающегося от репертуара традиционных народных инструменталистов. Концертный и учебный репертуар исполнителей на народных инструментах в системе культуры письменной традиции формируется по единому принципу в большинстве стран, где культура этого типа развита. Этот репертуар складывается из обработок народной музыки, аранжировок сочинений мировой музыкальной классики, оригинальных произведений, создаваемых специально для народных инструментов. Именно по этой схеме формировался репертуар исполнителей на народных инструментах Беларуси, только соотношение между сочинениями этих трех групп в разные периоды развития культуры изучаемого типа было разным.

Важное место в репертуаре белорусских цимбалистов, баянистов, домристов, гитаристов составляют оригинальные сочинения, написанные в расчете на специфические выразительные возможности народных инструментов и учитывающие уровень современного развития

исполнительской техники (им была посвящена предыдущая глава). Значительную долю занимает музыка разных исторических эпох и стилевых направлений, созданная в оригинале для академических музыкальных инструментов или симфонического оркестра и аранжированная для народных инструментов. Помимо переложений фортепианной и скрипичной литературы, в репертуар включаются и пьесы, созданные для духовых инструментов: флейты, кларнета, гобоя. Весьма широк географический и временной диапазон музыки, исполняемой на народных инструментах. Это известная музыка европейских композиторов XX в., уже ставшая классикой, и новые сочинения, созданные композиторами России, Украины, Молдавии. Разнообразен репертуар также в стилевом отношении. Тут можно встретить и изящные пьесы французских клавесинистов, и эмоционально-насыщенную музыку композиторов эпохи романтизма, и утонченные сочинения импрессионистов. Современным исполнителям подвластны и образцы строгой музыки мастеров прошлого, и экспериментальные авангардные произведения XX в.

Не менее значимый раздел репертуара — обработки народной музыки. Именно они в наибольшей степени сближают исполнительское искусство представителей культуры письменной и устной традиций. Эта близость проявляется в образно-эмоциональном содержании музыки, в единстве тематического материала, в преобладании вариантного метода его развития, в господстве импровизационного начала, а также в том, что подобные обработки нередко создаются самими исполнителями.

И все же в своей основе репертуар народных музыкантов и исполнителей академического направления различается. Именно этот новый по своему содержанию и стилистике репертуар в совокупности с новой сценической эстетикой, на которую ориентировались белорусские музыканты с момента становления национальной народно-инструментальной культуры письменной традиции, потребовал принципиального изменения исполнительской трактовки народных инструментов, о которой шла речь выше.

На протяжении исторического пути развития народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции в Беларуси происходило становление

и утверждение различных форм народно-инструментального исполнительства. Самые распространенные его формы можно дифференцировать по нескольким наиболее устойчивым признакам. Так, в соответствии с социально-художественным статусом исполнителей можно говорить о профессиональной и любительской исполнительской деятельности. Любительство, в свою очередь, в культуре письменной традиции мы подразделяем на досугово-бытовое (которое, заметим, существует и в устной традиции) и самодеятельное, под которым мы понимаем организованное художественное творчество. В фольклорной практике подобная форма отсутствует.

Состав участников позволяет выделить сольное и коллективное народно-инструментальное исполнительство. Последнее в зависимости от типа организации коллектива выступает в ансамблевой и оркестровой формах. Подчеркнем, что оркестровых форм народно-инструментальная культура устной традиции не знает, и это коренным образом отличает ее от письменной традиции, на что мы уже обращали внимание в параграфе 3.2.

В зависимости от инструментов, которые используются музыкантами, можно выделить в качестве отдельных видов сольное (ансамблевое, оркестровое) исполнительство на различных народных инструментах — баяне, цимбалах, гитаре, дудке и т.д.

Наибольшее внимание будем уделять профессиональным формам народно-инструментального исполнительства, поскольку с момента своего становления они находились в поле зрения соответствующих государственных учреждений и организаций, средств массовой информации, привлекали внимание общественности и музыкантов-профессионалов, стремящихся осознать новые явления художественной жизни. Имеющиеся публикации послужили основанием для некоторых сравнений и выводов. Любительское же исполнительство в его неорганизованных бытовых формах изучено недостаточно как в сельской, так и в городской среде. Что же касается самодеятельности, выросшей на базе стихийного любительского движения, то в области именно народно-инструментального исполнительства в этой сфере уже с 1930-х гг. наблюдается все усиливающаяся тенденция профессионализации. Как мы уже писали в параграфах 2.2 и 2.3, по мере развития

системы народно-инструментального образования это проявилось и в составе участников, и в репертуаре, и в ориентации коллективов на концертную деятельность. Вследствие этого самостоятельные формы народно-инструментального исполнительства, хотя и имеют некоторую специфику, все же в значительной мере являются повторением распространенных профессиональных форм.

Различие художественных задач и разное общественное предназначение народно-инструментальных коллективов, а также специфика их творческой деятельности позволяют дифференцировать их, выделив в качестве самостоятельных три типа: профессиональные, учебные и самостоятельные.

Основные задачи, стоящие перед профессиональными коллективами, как государственными, так и теми, которым оказывают материальную поддержку спонсоры, — развитие и пропаганда профессиональной народно-инструментальной культуры письменной традиции и музыкально-эстетическое воспитание народа. Эти задачи реализуются в активной концертной деятельности, которая осуществляется в республике и за ее пределами. Направленность самостоятельных, любительских коллективов несколько иная. Она состоит в реализации потребности участников этих коллективов в самовыражении посредством музицирования на народных инструментах. Перед коллективами третьего типа в качестве основной выдвигается задача подготовки специалистов-профессионалов в области народно-инструментальной культуры письменной традиции. Заметим, что самостоятельные и учебные коллективы нередко с успехом решают параллельно основным задачам также задачи музыкально-эстетического воспитания населения, пропаганды народной и классической музыки, популяризации исполнительства на народных инструментах.

Традиции народно-инструментального коллективного исполнительства в белорусской деревне имеют многовековую историю. Как уже отмечалось в параграфе 2.1, для инструментального музыкального фольклора Беларуси характерно ансамблевое музицирование, при котором музыканты-профессионалы обслуживают потребности сельской общины, участвуя в обрядах календарно-земледельческого или семейно-бытового цикла, на вечеринках, игрищах, ярмарках. Такие традиционные

ансамбли состоят из двух—пяти участников, которые играют вместе не один десяток лет [222].

Важным звеном в исторической цепи развития народно-инструментального исполнительства Беларуси являлись ансамбли — инструментальные капеллы (называвшиеся еще "литовская музыка"), — временно складывающиеся коллективы из 15—20 исполнителей. Такие капеллы которые составлялись из профессиональных деревенских музыкантов, приглашаемых в усадьбу богатого магната по случаю семейного праздника или бала, играли с целью развлечения гостей.

Эти традиции, безусловно, послужили основой развития коллективных форм музицирования на народных инструментах в культуре сценического типа. Они не только существенно облегчали процесс становления и утверждения форм коллективного исполнительства, но и обусловили значительное разнообразие их типов и видов.

И в этом плане путь белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции отличался от того, который был пройден некоторыми иными национальными культурами. Так, к примеру, сама идея коллективного многоголосного инструментального исполнительства весьма сложно прививалась в Узбекистане и Азербайджане, в традиционной музыкальной культуре которых преобладала монодия. Трудности становления ансамблевых и оркестровых форм народно-инструментального музицирования в Болгарии объяснялись тем, что там традиция профессионального исполнительства на народных инструментах исконно была закреплена за цыганами и турками, которые обслуживали потребности местной сельской общины. Самими же болгарями игра на народных инструментах воспринималась как непрестижная деятельность людей "второго сорта", потому идея создания оркестра болгарских народных инструментов долго не находила признания [394, с. 386].

Что касается Беларуси, то здесь уже на ранних этапах становления культуры нового, сценического типа с легкостью складывались разнообразные виды коллективного народно-инструментального исполнительства, которые сохранили свое значение и до наших дней. Высокий исполнительский уровень подавляющего большинства отечественных народно-инструментальных коллективов свидетельствует

о значительной степени зрелости практически всех его форм и видов. Видовое многообразие современного коллективного народно-инструментального исполнительства можно классифицировать, выделив несколько групп.

К наиболее характерным для республики разновидностям оркестров мы относим пять: оркестр русских народных инструментов (домрово-балаалаечный); белорусский оркестр народных инструментов (с ведущей цимбальной группой); коллектив, основой которого можно считать инструментальную капеллу (с тремя равноправными группами — цимбал, струнных смычковых и гармоник); оркестр неаполитанского состава (с основными группами мандолин и гитар) и оркестр гармоник (с основными группами баянов и аккордеонов).

Как уже отмечалось, распространение в Беларуси в начале XX в. оркестров русских народных инструментов являлось определенной данью моде того времени. Примечательно, что деятельность оркестров этого типа на протяжении всей истории белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции ограничивалась либо самодеятельной, либо учебной практикой. И лишь в конце 1990-х гг. создаются сразу два профессиональных государственных коллектива: камерный оркестр молодых виртуозов Мингорисполкома и оркестр русских народных инструментов Могилевской филармонии¹. Несмотря на то, что оркестры данного типа в Беларуси были учебными и самодеятельными, они тем не менее сыграли важную роль в художественной жизни республики и со временем утвердились как национально-характерное явление. Этому способствовали не только переложения сочинений белорусских композиторов, которые составляли значительную часть их репертуара, но и эпизодическое включение в оркестры домрово-балаалаечного состава цимбал, тембр которых придавал общему оркестровому звучанию национальный колорит. Главной же причиной, по нашему мнению, является то, что по своим художественным возможностям, содержанию и направленности деятельности оркестры русских народных инструментов в полной мере соответствовали потребностям широкой слушательской аудитории.

¹К сожалению, творческая судьба первого коллектива оказалась непродолжительной

И не случайно именно по типу оркестра русских народных инструментов в 1927 г. был сформирован белорусский оркестр народных инструментов¹. Спустя десятилетие любительский оркестр цимбалистов был преобразован в профессиональный и включен в число коллективов Государственной филармонии. Развитие цимбальной академической исполнительской школы привело к появлению большого количества инструменталистов высокого профессионального уровня. Благодаря этому на протяжении второй половины XX в., помимо известного в республике и за рубежом Государственного академического народного оркестра Республики Беларусь им. И.Жиновича, возникло еще около шестидесяти самодеятельных и учебных оркестров аналогичного состава, которым доступны партитуры самой высокой степени сложности [216, с.19]. Богатые выразительные возможности и высокий исполнительский уровень многих учебных и самодеятельных коллективов (например, цимбальных оркестров Осиповичского районного Дома культуры, Дзержинского городского Дома культуры, Республиканского Дома культуры профтехобразования "Юность", Лидского музыкального училища, Белорусской государственной академии музыки) позволяют решать самые сложные художественные задачи. Это же объясняет их значительный вклад в развитие общей музыкальной культуры республики.

Традиции белорусской инструментальной капеллы получили продолжение в деятельности сразу двух оркестров одинакового состава — любительском коллективе "Крупичские музыки" и учебном оркестре Белорусского государственного университета культуры "Спадчына". Оба были созданы почти в одно и то же время (в начале 1980-х гг.) и ставили целью творческое преломление традиций инструментального музыкального фольклора, в частности традиции ансамблевого исполнительства. Напомним, что впервые коллективы подобного рода появились в белорусской культуре письменной традиции еще в 1940—50-е гг. (самодеятельные коллективы села Груздово, городов Дзержинска и Сморгони), однако вскоре они уступили место цимбальным оркестрам академического

¹ История создания, инструментальный состав и структура его подробно проанализированы в опубликованных работах автора [см.:362, 363, 367, 380, 384, 387].

состава, подобным Государственному академическому народному оркестру Республики Беларусь им. И.Жиновича. Лишь в 1990-е гг. под влиянием очередной волны национального возрождения возникла общественная потребность воссоздания оркестров, которые в большей степени соответствуют народной традиции.

Инструментальный состав "Крупницких музык" и "Спадчыны" имеет внешнее сходство с типовым составом сельского ансамбля "полного комплекта" [282], в который входят скрипка, цимбалы, гармоник и бубен (или турецкий барабан). Партитура капеллы объединяет пять оркестровых групп: цимбал, струнных смычковых, гармоник, духовых и ударных инструментов. В оркестр по необходимости вводятся лира, кларнет, дуда и другие инструменты, характерные для традиционной музыкальной культуры белорусов. Обратим внимание на то, что в подобном сочетании перечисленные выше инструменты не встречаются ни в одном из оркестров, известных в мировой художественной практике.

Сочинения, входящие в репертуар названных коллективов, нередко основаны на образцах аутентичного фольклора. Кроме аранжированной народной музыки, в репертуар "Крупницких музык" и "Спадчыны" включена бытовая музыка города, а также сочинения XVII—XVIII вв. М.Радзивила, М.Огинского, И.Голанда. Как свидетельствует художественная практика, оркестры типа инструментальной капеллы по своим художественным возможностям не уступают академическому цимбальному оркестру классического образца и могут с успехом решать исполнительские задачи разного уровня сложности.

Оркестры неаполитанского состава бытуют в Беларуси в нескольких вариантах. Наиболее устойчивыми можно считать два. В одном мандолины соседствуют с гитарами, в другом — с балалайками. Особое распространение подобные любительские оркестры имели до середины XX в. В 1960-е гг. из-за упоминавшихся уже "гонений" на мандолину такие оркестры прекратили свою деятельность. И лишь в начале 1990-х гг. началось постепенное их возрождение. Среди первых коллективов конца XX в., познакомивших новое поколение слушателей с традиционным для Беларуси инструментальным составом, неаполитанские оркестры Белорусского государственного

университета культуры и Полоцкого колледжа искусств. Специфический тембровый колорит оркестров данного типа, присущая им особая камерность звучания и камерный же, соответствующий возможностям оркестра репертуар служат, по нашему мнению, объективным основанием для закрепления их в музыкальной культуре республики и для формирования собственной слушательской аудитории.

Баянно-аккордеонные оркестры (оркестры гармоник) появились в Беларуси еще в конце 1930-х гг. (оркестр Минского музыкального техникума). Прототипом их был созданный в России в конце XIX в. оркестр тульских гармонистов. Как и коллективы неаполитанского состава, баянно-аккордеонные оркестры Беларуси не вышли за пределы учебных и самодеятельных, причинами чему являются отсутствие качественных инструментов и некоторое тембровое однообразие, несколько ограничивающие художественные возможности оркестров подобного типа. Вместе с тем высокий исполнительский уровень участников оркестров, разнообразный интересный репертуар, а также транспортабельность и широкая популярность баянов и аккордеонов позволяют многим коллективам вести активную концертную деятельность (оркестры Полоцкого педагогического училища, Брестского педагогического университета, Минского училища искусств) [356, с.14].

Не менее разнообразны по своим видам народно-инструментальные ансамблевые коллективы, типичные для музыкальной культуры письменной традиции Беларуси. В них так же, как и в оркестровых, элементы белорусского фольклора и европейского академического музыкального искусства прихотливо сочетаются по принципу "сходных звеньев".

Как мы отмечали, традиция совместного инструментального музицирования в коллективах, небольших по числу участников, характерна на протяжении вот уже нескольких столетий для сельской и городской музыкальной культуры Беларуси. На это указывают многие исследователи [115, 222, 282]. Эта традиция, которая, как известно, базируется на принципе объединения в коллективе солистов, нашла свое продолжение и в народно-инструментальном исполнительстве.

Среди ансамблевых форм музицирования, типичных для белорусской народно-инструментальной культуры письменной традиции, встречаются самые различные. По количеству участников ансамбли разделяются на камерные (дуэты, трио, квартеты) и такие, которые представляют собой уменьшенный оркестр. В зависимости от инструментального состава можно выделить ансамбли однородные и смешанные. В свою очередь среди однородных ансамблей встречаются коллективы, организованные по принципу оркестровой группы, в которых объединяются инструменты одного семейства, но разной тесситуры (они распространены в наибольшей степени), и ансамбли одинаковых инструментов, базирующиеся на принципе унисона.

Из ансамблей малого состава нередко можно встретить такие, в которых объединяются струнный народный модифицированный инструмент (домра, балалайка, цимбалы, гитара) и фортепиано. Прототипом их можно считать классический дуэт скрипки и фортепиано. Заметим, что подобные коллективы строго академического направления утвердились в народно-инструментальной культуре разных стран. Несколько ближе к белорусской фольклорной традиции дуэт, где народные инструменты объединяются с аккомпанирующим баяном.

Достаточно распространенными являются камерные ансамбли однородного состава, в которых партии инструменталистов различны (дуэты, трио и квартеты цимбалистов, баянистов, гитаристов). В числе наиболее ярких примеров дуэты цимбалистов (С.Новицкий и И.Жинович, С.Новицкий и Х.Шмелькин), квартет цимбалистов Белорусской государственной филармонии, концертная деятельность которого приходится на 1950-е гг., трио баянистов Белорусской государственной консерватории (в составе Г.Мандрус, Т.Короткой, В.Писарчик), квартет баянистов Гомельского колледжа искусств им. Н.Соколовского, Трио-Минск, трио баянистов и квартет исполнителей на дудках Государственного академического народного оркестра Республики Беларусь им.И.Жиновича и др. Конец XX в. ознаменован экспериментальными, пока еще одиночными, попытками создания подобных ансамблей из иных традиционных инструментов: жалеек, окарин, труб.

Среди однородных коллективов большого состава можно выделить те, прототипом которых был известный в России Кружок любителей игры на балалайке, организованный в конце XIX в. В. Андреевым. К коллективам этого типа относятся Секстет домр Белорусского радио, октет балалаечников "Витебские виртуозы", ансамбль аккордеонистов "Тутти" Белорусского государственного университета культуры.

В 1970-е гг. в республике стали создаваться ансамбли цимбалистов, опирающиеся на принцип унисонного исполнения партий. И по типу организации, и по репертуару такие коллективы творчески развивали концертную традицию Ансамбля скрипачей Большого театра СССР, получившего в это время значительную популярность. Среди коллективов такого рода многочисленные ансамбли цимбалистов различных музыкальных учебных заведений республики.

Потребность в относительно небольших по численности народно-инструментальных коллективах, обладающих достаточно широкими возможностями, обусловила создание ансамблей смешанного типа, являющихся своего рода мини-оркестрами домрово-балалаечного или цимбального в своей основе состава. Особенно много любителейских и учебных коллективов подобного рода возникли в 1980—90-е гг. В это время претерпел значительные изменения инструментальный состав даже такого стабильного профессионального коллектива, как Камерно-инструментальный ансамбль Гостелерадиокомпании Республики Беларусь, который расширился благодаря введению цимбал, арфы, баяна, дудки.

Во второй половине 1980-х гг. появляются принципиально новые для народно-инструментальной культуры письменной традиции коллективы — ансамбли фольклорного типа. За пятнадцать последующих лет число подобных коллективов увеличивается, отражая общую для конца XX в. тенденцию фольклоризации художественной культуры и свидетельствуя о возрастающем интересе различных социальных и возрастных групп к национальной музыкальной традиции.

К коллективам отмеченного типа можно отнести профессиональные ансамбли народной музыки "Свята" Белорусской государственной филармонии и "Беседа"

Гостелерадиокомпании Республики Беларусь, любительский студенческий ансамбль "Литвины", самодеятельные коллективы "Терница" Дворца железнодорожников г. Минска и "Лявоны" Вороновского районного Дома культуры Гродненской области.

В инструментальном составе этих ансамблей такие распространенные в традиционной народной практике инструменты, как скрипка, цимбалы, жалейка, дудка, дуда, гармонь, бубен, звучание которых создает своеобразный тембровый колорит. Инструментальная музыка не существует в этих ансамблях сама по себе. Она неразрывно связана с песней, танцем, театрализованным действием, что обусловлено глубиной синкретичной природой национального музыкального фольклора. Это позволяет в какой-то мере воплотить на сцене подлинные традиции инструментального музицирования.

Основу репертуара составляет народная музыка, причем исполнители часто отказываются от аранжировки фольклора в стиле академических традиций, а стремятся, насколько возможно, исполнять песни и наигрыши почти без стилизации, так, как они звучат в сельском быту. Поэтому коллективы фольклорного типа нередко пропагандируют традиционное инструментальное творчество белорусов за рубежом — в Америке, Африке, Европе. Например, в американском музыкальном проекте "Unblocked" ансамбль "Литвины" представлял аутентичный белорусский фольклор. Благодаря музыкантам ансамбля "Свята" с традиционной музыкой Беларуси познакомились слушатели многих стран Азии, Африки, Европы. Однако коммерциализированная сценическая деятельность (а все перечисленные коллективы активно выступают) развивается по своим законам. Поэтому в их репертуар иногда включаются номера, которые представляют собой подделку "под фольклор" и отвечают "эстетике сувенира".

Принципиально новым явлением народно-инструментальной культуры Беларуси 1990-х гг. стали коллективы, сочетающие элементы аутентики с выразительными средствами молодежных музыкальных направлений — рок, джаз, поп-музыки. В таких группах широко используются национально-характерные музыкальные инструменты, такие как дуда, дудки, жалейки, окарина, лира, акустическая гитара. Музыканты этих групп

ориентируются на молодежную аудиторию, поэтому работают в популярных в молодежной среде стилях фольк-фьюжн, фольк-рок, фольк-модерн. В репертуаре подобных групп народная музыка приобретает совершенно иной облик.

Среди групп подобного типа можно назвать такие разные по своим творческим устремлениям коллективы, как рок группы "Палац", "Криви", "Юр'я", этно-трио "Троица". К сожалению, это интересное и перспективное стилевое направление пока развивается в республике достаточно скромно, и творчество названных групп больше знакомо слушателям ближнего и дальнего зарубежья — России, Украины, Словении, Голландии, Германии, Австрии, — нежели соотечественникам. Тем не менее следует обратить внимание на то, что подобный синтез традиционного и современного, возможно, будет лидировать в молодежной музыке начала XXI в.

Подчеркнем, что по мере повышения уровня профессионального мастерства исполнителей на народных инструментах расширяется потенциальная возможность дальнейшего развития ансамблевых форм. Перспектива видится в создании малых ансамблей как уже апробированных в сценической деятельности, так и принципиально новых составов (цимбал прима с цимбалами альт-тенор, мандолины с гитарой, дудки с мандолиной, дудки с цимбалами и других), в более широком использовании старинных традиционных инструментов белорусского народа (варгана, дуды, лиры), в обращении к ансамблям, объединяющим, вплоть до самых неожиданных сочетаний, аутентичные или модифицированные народные и академические музыкальные инструменты (например, дудку с органом, цимбалы с органом, цимбалы с гобоем, цимбалы с виолончелью, флейтой и другие) ¹.

Итак, анализ художественной практики позволяет утверждать, что народно-инструментальное исполнительство Беларуси воплощается как в общеевропейских камерно-академических формах классического образца, так и в формах, приближающихся к традиционным

¹ Один из примеров ансамблей такого рода — трио "Джайзелс бенд", инструментальный состав которого включает акустическую гитару, домру контрабас и разнообразные ударные.

фольклорным. И хотя качественно определяющим признаком народно-инструментального сценического исполнительства в Беларуси стала ярко выраженная академическая ориентация, по мере его развития наблюдается все более явное стремление к возрождению традиционных народных музыкальных инструментов и характерных для фольклорной практики инструментальных ансамблевых составов.

* *

*

Таким образом, в процессе становления и развития в Беларуси народно-инструментальной музыкальной культуры сценического типа в профессиональной и самодеятельной практике постепенно оформлялись и утверждались различные формы народно-инструментального исполнительства: сольная, ансамблевая и оркестровая. Закрепление этих форм протекало неравномерно относительно тех или иных народных инструментов. В разные исторические периоды в практике профессионального и самодеятельного музицирования народные инструменты использовались с различной интенсивностью. Примечательно, что лишь исполнительство на цимбалах и баяне (аккордеоне) полноценно проявило себя во всех формах уже начиная с первого этапа развития культуры рассматриваемого типа. Для домры и балалайки наиболее характерными вплоть до конца 1980-х гг. оставалось ансамблевое и оркестровое исполнительство (исключение составляет многолетняя сольная концертная деятельность балалаечника Н.Прошко в 1950—70-е гг.). Дудка и лира долгое время использовались только как оркестровые инструменты. Для гитары преобладающей стала сольная форма исполнительства, хотя в 1925—55-е гг. этот инструмент нередко использовался в оркестрах неаполитанского состава.

Народно-инструментальное исполнительство в Беларуси достаточно многообразно. На протяжении XX в. в художественной практике возникали и возникают все новые формы и их разновидности. Они складывались на

основе синтеза разных традиций: национального инструментального фольклора, европейского академического инструментализма и русской народно-инструментальной культуры письменной традиции.

Многие из выявленных нами форм обладают высокой степенью устойчивости. Оформившись в первой четверти XX в., они сохранили свое социально-художественное значение до наших дней. Среди причин, обеспечивших стабильность отдельных форм народно-инструментального исполнительства, следует отметить их богатые выразительные внутренние возможности и потенциальное соответствие потребностям широкой слушательской аудитории, а также активность композиторов в создании музыки данных форм и государственная поддержка.

Важной причиной разнообразия форм и видов исполнительской деятельности, характеризующих народную культуру письменной традиции Беларуси, стало формирование в ее недрах исполнителя принципиально нового типа. Он сочетает в себе черты, заимствованные из традиционной народной и европейской академической практики разных эпох, и может быть охарактеризован как *исполнитель универсального типа*. Непременным условием дальнейшего плодотворного развития народно-инструментальной музыкальной культуры Беларуси в XXI в. является целенаправленная подготовка в процессе профессионального обучения исполнителей именно такого типа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный на материале Беларуси анализ народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции дает основание для следующих выводов.

1. На протяжении XX в. в Беларуси сформировалось принципиально новое для нее художественное явление — народно-инструментальная культура письменной традиции. Она прошла несколько фаз развития, для каждой из которых были характерны существенные качественные преобразования всех составляющих ее компонентов. Мы можем выделить четыре относительно самостоятельных периода в развитии этой культуры: зарождения (1900—1925 гг.), становления (1925—1955 гг.), академизации и профессионализации (1955—1975 гг.), утверждения художественной самостоятельности и эстетической ценности (1975—2000 гг.).

2. Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции существует одновременно и параллельно с аутентичным инструментальным фольклором, городским досуговым музицированием и профессиональным академическим инструментальным искусством. Хотя внешне она является как бы ступенью развития традиционного народного инструментализма, в действительности это принципиально новое, не тождественное ему художественное явление. Общими атрибутивными признаками народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции являются: функционирование народных инструментов в условиях концертной эстрады; синтез традиций национального музыкального фольклора и общеевропейского академического искусства на уровне всех компонентов культуры; использование в той или иной степени европейской системы нотации и темперированного двенадцатиступенного звукоряда.

3. Народно-инструментальной культуре Беларуси письменной традиции присущи черты национальной характерности и своеобразия, которые выделяют ее на фоне других культур подобного типа и позволяют говорить о ее самостоятельности и уникальности. Национальное, однако,

проявляется здесь не только в этническом плане. Преобладающую роль играют традиции художественного мышления, которые сформировались в рамках профессионального музыкального творчества страны. По мере развития этническое утверждается в ней все убедительнее, а ее национальная специфичность проявляется все полнее и многограннее.

4. Связь народно-инструментальной культуры письменной традиции с фольклором выражается в частичном заимствовании традиционных народных инструментов; использовании отдельных национально-характерных форм фольклорного инструментального ансамблевого музицирования; ориентации на многофункционального исполнителя универсального типа. Эта связь прослеживается также в опоре на фольклорный тематизм, обращении к сферам образности и жанрам, излюбленным в традиционной народной инструментальной музыке, преобладанию характерных для нее вариантности и приема фактурно-тембрового варьирования.

5. К национально-отличительным признакам народно-инструментальной культуры Беларуси письменной традиции относятся неравномерность освоения традиционного инструментария; применение в концертно-сценической практике исключительно модифицированных народных инструментов. В этом же ряду — равноправное использование инструментов как белорусского, так и русского народов; ярко выраженная академическая ориентация этой культуры на уровне всех составляющих ее компонентов; повышенное внимание композиторов и исполнителей к цимбалам и как следствие — приоритетное развитие цимбальной исполнительской школы.

6. Использование народных инструментов в концертно-сценической практике вызывает необходимость модификации их фольклорных прототипов. Одновременно с этим утверждается новая, не характерная для традиционной практики их трактовка композиторами и исполнителями, ориентированными на эстетические нормы европейского музыкального искусства. Как следствие, изменяются тембровые характеристики аутентичных инструментов, в общественном сознании формируются новые представления об идеале и национальной

характерности звучания, которые основаны уже на тембрах модифицированных инструментов.

7. Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции является сценической культурой. Этот определяющий признак детерминирует особенности ее эстетики, ориентированной на общеевропейские критерии *сценического искусства* и, как следствие, обуславливает специфику всех составляющих ее компонентов.

Отсюда — необходимость в высокохудожественном репертуаре, который создается профессиональными композиторами в соответствии с жанрово-стилевыми нормативами музыки своей эпохи, а также в музыканте-интерпретаторе, чья стилевая манера адаптирована к восприятию слушателя, воспитанного в рамках европейской сценической традиции. Отсюда потребности в музыкальных инструментах, качественные характеристики которых соответствуют пространственно-акустическим условиям концертного зала. Наконец, отсюда и важность воспитания специальной слушательской аудитории, стандартизированные вкусы которой следует целенаправленно формировать в соответствии с постоянно растущим уровнем развития культуры изучаемого типа.

8. Анализ основных компонентов народно-инструментальной культуры Беларуси письменной традиции — создаваемых ценностей, деятельности по их созданию, носителей культуры — подтверждает ее высокий художественный уровень и дает основание ставить ее в один ряд с наиболее развитыми национальными культурами этого типа: русской, украинской, узбекской. Вместе с тем на современном этапе наблюдается нарушение равновесия в общей структуре взаимосвязей из-за отставания в развитии отдельных компонентов. "Подтягивание" их является рычагом поступательного движения всей системы. Ближайшие перспективы народно-инструментальной культуры в Беларуси видятся в освоении национального инструментария во всем его многообразии, в дальнейшем совершенствовании модифицированных народных инструментов, изучении стилевой исполнительской манеры народных музыкантов и творческом внедрении ее в практику сценического исполнительства. Важно также обратить внимание на устранение противоречий в подготовке специалистов в области народно-

инструментального творчества, активизацию интереса композиторов к созданию музыки для народных инструментов, подготовку новой слушательской аудитории, а также на изучение и заимствование лучшего мирового опыта.

9. Хотя эволюция народно-инструментальной культуры письменной традиции подчиняется общим закономерностям, обуславливающим ход поступательного движения музыкальной культуры в целом, однако в ее формировании значительную, а на этапе становления определяющую роль играет субъективный фактор. От композиторов, исполнителей и музыкальных мастеров зависят скорость и интенсивность развития этой культуры, ее ориентация (фольклорная или академическая, любительская или профессиональная), приоритетные формы композиторского и исполнительского творчества.

10. Культура данного типа характерна для многих стран мира. Ее зарождение и становление в подавляющем большинстве случаев происходят в условиях формирования и самоопределения наций и отвечают потребности общества, с одной стороны, в возрождении и творческом переосмыслении национального духовного наследия, с другой — в стремлении "вписать" национальную культуру в контекст общеевропейской музыкальной цивилизации. Наиболее яркое и активное развитие этой культуры, как правило, совпадает с периодами подъема национального самосознания, поэтому большое значение в ее формировании имеет идеологический фактор.

Общность путей развития национальных народно-инструментальных музыкальных культур письменной традиции в разных странах и значительные успехи белорусских музыкантов в области народно-инструментального сценического творчества создают благоприятные предпосылки широкого использования накопленного опыта там, где формирование культуры подобного типа только начинается. Формы такой помощи могут быть различны — от обучения талантливой молодежи иных стран в музыкальных учебных заведениях республики, приглашения белорусских специалистов в качестве консультантов или проведения ими мастер-классов, до создания методических пособий, аудио- и видеокассет и дисков, распространения информации через Интернет.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

Литература

1. *Абдулаева С.А.* Современные азербайджанские народные музыкальные инструменты. — Баку: Ишыл, 1984. — 76с.
2. *Абдулнасырова Д.* К проблеме звукоидеала в татарской народной скрипичной традиции //Вопросы инструментоведения: Сб.реф. третьей междунар. инструментоведческой конф. сериала "Благодатовские чтения", СПб., 3—6 нояб., 1997 г. /Сост. и ред. В.П.Свободов. — Спб.: Рос. ин-т истории искусств, 1997. — Вып. 3. — С. 109—113.
3. *Аксентьев В.* Оркестр русских народных инструментов. — М.: Музгиз, 1962. — 67 с.
4. *Адхмуушы* заслоны часу... Успаміны пра Уладзіслава Галубка. — Мн.: Маст. літаратура, 1979. —127 с.
5. *Аксенов В.В.* Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект) //Молдавский музыкальный фольклор и его претворение композиторском творчестве. — Кишинев: АН МССР. Отд. этнографии и искусствоведения, 1990. — С. 136—158.
6. *Актуальные* проблемы исполнительства на народных инструментах. Метод. рекомендации для преп. муз. училищ. — Петрозаводск: Б.и., 1992. — 72 с.
7. *Алексеев П.* Русский народный оркестр. — М.: Музгиз, 1953.
8. *Алексеев А.Д.* Музыка для русских народных инструментов //История русской советской музыки: В 4 т. — М.: Госмузиздат, 1956. — Т. 1. — С. 297—308; М.: Госмузиздат, 1959. — Т.2. — С. 490—499.
9. *Аль-Фаттих Хусейн Ахмед.* Гитара в музыкальной жизни Судана. История становления и развития: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02 /Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — М., 1997. — 23 с.
10. *Алексеев Э.Е.* Фольклор в контексте современной культуры. — М.: Сов. композитор, 1988. —237 с.
11. *Андреев В.В.* Материалы и документы. — М.: Музыка, 1986. — 351 с.
12. *Ансамбль* народных инструментаў у Закаўказзі //ЛІМ. — 1932. — 10 мая.
13. *Антоневич В.А.* Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором. — Мн.: Бел. гос. акад. музыки, 1999. — 271 с.
14. *Апанавичюс Р.З.* Бирбине — литовский народный духовой язычковый музыкальный инструмент (эволюция и перспективы усовершенствования): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Гос. консерватория Лит. ССР — Вильнюс, 1981. — 23 с.
15. *Арановский М.Г.* Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960—1975 годов: исследовательские очерки. — Л.: Сов. композитор, 1979. — 287 с.
16. *Арзаманов Ф. Г.* К вопросу о методике преподавания полифонии строгого письма на основе пентатонного лада //Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин: Сб. ст. — М.: Музыка, 1967. — С.161—174.
17. *Асафьев Б.В.* О народной музыке /Сост. И.Земцовский. — Л.: Музыка, 1987. — 248 с.

18. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс.— 2-е изд. — Л.: Музыка, 1971. — Кн. 1 и 2. — 376 с.
19. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1973. — 144 с.
20. Асафьев Б.В. М.И.Глинка. — Л.: Музыка, 1978. — 311 с.
21. Асафьев Б.В. Симфонические этюды. — Л.: Музыка, 1976. — 264 с.
22. Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века. — Л.: Музыка, 1979. — 344 с.
23. Асмалюўская Г.В. Мандалінае выканальніцтва на Беларусі. Традыцыі і іх адраджэнне //Пытанні культуры і мастацтва Беларусі. Міжвед. зб. /Рэдкал.: Я.Грыгаровіч (гал.рэд.) і інш. — Мн.: Беларусь, 1994. — Вып. 13. — С. 28—34.
24. Асмалюўская Г.В. Мандаліна — значная частка нашага мінулага //Мастацтва. — 1994. — №10. — С. 32—33.
25. Астахаў А. Адыходзіць у нябыт? Невясёлы роздум пра "вызначальную ролю" народна-інструментальнай музыкі // ЛІМ. — 1989. — 4 жн. — С. 10—11.
26. Ауэрбах Л. Музыка для цымбалаў //Музыка наших дзён. — Мн.: Беларусь, 1974. — С. 52—68.
27. Ауэрбах Л. Музыка для цимбал //Музыкальная культура Белорусской ССР. — Сост. Т.Щербакова. — М.: Музыка, 1977. — С. 129—149.
28. Байка А.М. Традиционное искусство сельских гармонистов в Литве: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Гос. консерватория Лит. ССР. — Вильнюс, 1986. — 22 с.
29. Банин А.А. Русская народная инструментальная музыка фольклорной традиции. — М.: Гос.респ. центр рус. фольклора, 1997. — 248 с.
30. Барсова И.А. Оркестр как тип тембровой организации музыкальной ткани //Музыка: Науч.-реф. сб. — М.: Музыка, 1982. — Вып. 2. — 24 с.
31. Барсаў У. Слова ў спрэчках (водгук на артыкул В.Ептава) //ЛІМ. — 1959. — 4 ліп. — С. 3.
32. Бары І. На алімпіядзе //ЛІМ. — 1940. — 23 крас.
33. Басурманов А.П. Справочник баяниста. — М.: Сов. композитор, 1987. — 422 с.
34. Баян и баянисты. Сб. метод. ст. — М.: Сов. композитор, 1970. — Вып. 1. — 149 с.; М., 1974. — Вып. 2. — 128 с.; М., 1977. — Вып. 3. — 172 с.; М., 1978. — Вып. 4. — 115 с.; М., 1981. — Вып. 5. — 133 с.; М., 1984. — Вып. 6. — 128 с.; М., 1987. — Вып. 7. — 77 с.
35. Белик П.А. Оркестровое письмо в музыке для оркестров русских народных инструментов как элемент стилиевой системы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Ленингр. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. — Л., 1990. — 24с.
36. Белорусская ордена Дружбы народов государственная консерватория им. А.Луначарского: Очерки истории. — Мн.: Беларусь, 1984. — С. 62—84.
37. Белорусские народные наигрыши /Сост. И.Назина. — М.: Музыка, 1986. — 126 с.
38. Беляев В. Русский народный оркестр // Сов. музыка. — 1950. — №3. — С. 57—58.
39. Беларуская народная інструментальная музыка /Фоназапісы, натацыя, рэд. і сістэматызацыя найгрышаў, уступ. арт і навуц. каментарый І.Д.Назінай. — Мн.: Навука і тэхніка, 1989. — 655 с.
40. Беларускі навуковы кангрэс і музыка //Сав. Беларусь. — 1925. — 26 ліст.

41. *Беларускія народныя інструменты на франкфурцкай выстаўцы* //Сав. Беларусь. —1928.—3 сак.—С. 3.
42. *Белорусец И.* Композитор и фольклор: Из опыта работы с вьетнамскими композиторами // Сов. музыка. — 1971. — №11. — С.26—28.
43. *Бендерский Л.Г.* Страницы истории исполнительства на народных инструментах. — Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1983. — 110 с.
44. *Бендерский Л.Г.* Киевская школа воспитания исполнителя на народных инструментах. — Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. — 192 с.
45. *Беразоўская Р.* На мове цымбалаў // ЛіМ. — 1988. — 27 мая. — С.13.
46. *Берасцець С.* Не таму, што сёння гэта модна //ЛіМ. — 1988. — 30 сн. — С. 10—11.
47. *Берасцець С.* Залаты век беларускай гітары //ЛіМ. — 1993. — 19 сак.
48. *Берасцець С.* Сумленнае пакаленне выбірае ... //ЛіМ. — 1994. — 10 чэрв.
49. *Бернштейн Б.М.* Несколько соображений в связи с проблемой "искусство и этнос" //Сов. искусствознание. — 1978. — №2. — С. 274—294.
50. *Бернштейн Б.М.* Традиция и социокультурная структура //Сов. этнография. — 1981. — №2. — С. 107—109.
51. *Бернштейн Б.М.* Искусствознание и художественная культура (вопросы теории и исторического описания): Дис. в виде науч. докл. на соискание учен. ст. д-ра. искусствоведения / МГУ им. М.В. Ломоносова. — М., 1993. — 66 с.
52. *Биберган В.* Неподведенные итоги: Беседа //Музыкальная академия. — М., 1995. — №4-5. — С. 60—65.
53. *Бирюкова С.С.* Модели развития народных инструментов //Третьи Державинские чтения. Культурология. Искусствоведение. Социокультурная деятельность: Материалы науч. конф., Тамбов, февр., 1998 /Тамбовский гос. ун-т. — Тамбов, 1998. — С. 47—48.
54. *Благовещенский И.П.* Старое и новое в народном инструментализме //Сов. музыка. — 1959. — №3. — С. 97—100.
55. *Благовещенский И.П.* Некоторые вопросы музыкального искусства. — Мн.: Наука и техника, 1965. — С. 103—143.
56. *Благовещенский И.П.* Заметки о народной инструментальной музыке //Музыкальная фольклористика. — М.: Сов. композитор, 1986. — Вып. 3. — С. 279—288.
57. *Благовещенский И.* Новое в постановке рук гиджакиста //Методика обучения и исполнительства на узбекских народных инструментах: Сб.ст. — Ташкент: Укивутш, 1987. — С. 3—11.
58. *Благодатов Г.И.* Русская гармоника: очерк истории инструмента и его роли в русской музыкальной культуре. — Л.: Музгиз, 1960. — 182 с.
59. *Блауберг И., Юдин З.* Становление и сущность системного подхода. — М.:Наука, 1973. —270 с.
60. *Блок В.* Проблема гораздо сложнее (по поводу ст. Е.Максимова "Народные инструменты и чистота жанра") //Сов. культура. — 1977. — 15 февр.
61. *Блок В.* Пусть поиск продолжается (дискуссия о составе народных оркестров) //Культпросветработа. — 1981 — №11. — С. 14—15.
62. *Богатырев А., Нисневич И.* Белорусский народный оркестр //Сов. музыка. — 1949. — №9. — С. 65—68.

63. *Бойко Ю.* Русские народные инструменты и оркестры русских народных инструментов //Традиции и фольклор в современной художественной жизни. — Л.: Мин-во культуры РСФСР, ЛГИТМИК, 1984. — С. 45—48.
64. *Бойко Ю.* Народная инструментальная музыка и джаз (некоторые тенденции и перспективы) //Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. — М., Музыка, 1974. — С. 68—76.
65. *Борев Ю.* Эстетика. — М.: Изд-во полит. лит-ры, 1981. — 399с.
66. *Борисов С.В.* Структура оркестра русских народных инструментов и тенденции его развития: Автореф. дис. ... канд искусствovedения: 17.00.02 //Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кино. — Л., 1982. — 26 с.
67. *Бортник Е.А.* Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей: Автореф. дис. ... канд искусствovedения: 17.00.02 //Киев. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. — Киев, 1982. — 25 с.
68. *Британов Г.Ф.* Русские народные инструменты в советской музыкальной культуре (историко-социологический анализ): Автореф. дис. ... канд искусствovedения: 17.00.02 //Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кино. — Л., 1978. — 17 с.
69. *Бутнева М.А.* Фольклорное музицирование на народных инструментах в современном ансамбле как педагогическая проблема: Автореф. дис. ... канд пед. наук 13.00.02 //Моск. гос. открытый пед. ун-т. — М., 1997. — 23 с.
70. *Бычков В.В.* Творчество Н.Я.Чайкина и актуальные проблемы современной баянной музыки: Автореф. дис. ... канд. искусствovedения: 17.00.02 //Ленингр. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. — Л., 1986. — 17 с.
71. *Вайнштэйн А.* Мой сярбар — балалайка //Тэатральны Мінск. — 1985. — №6. — С. 30— 32.
72. *Вальт Л.* Соотношение структуры и элементов //Вопр. философии. — 1963. —№5. —С. 44— 53.
73. *Василенко С.Н.* Инструментовка для симфонического оркестра. — М.: Музгиз, 1952. — Т. 1. — 396 с.
74. *Васильева С.* Развіццё нацыянальнай народна-інструментальнай выканальніцкай школы: да пастаноўкі пытання //Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя: 36 навук. арт. //Пад рэд. Н.Яканюк. — Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. —С. 133— 138.
75. *Веприк А.М.* Трактовка инструментов оркестра. — М.: Музгиз, 1961. —302 с.
76. *Вертков К.А.* Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР //Проблемы музыкального фольклора народов СССР. — Сост. И.Земцовский. — М.: Музыка, 1973. — С. 262— 274.
77. *Вертков К.А.* Русские народные музыкальные инструменты. — Л.: Музыка, 1975. — 280 с.
78. *Вертков К.А., Благодатов Г.И., Язовицкая Э.Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР //Под ред. И.Алендера. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1975. — 399 с.
79. *Вертков К.А.* О развитии народных музыкальных инструментов в СССР //Современность и фольклор: Сб.ст. — М.: Музыка, 1977.
80. *Вижинтас А.Д.* Проблемы формирования и развития скудучай в Литве: Автореф. дис. ... канд. искусствovedения: 17.00.02 //Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кино. — Л., 1983. — 23 с.

81. *Визитиу Ч.* Молдавские народные музыкальные инструменты. — Кишинев: Лат. артистике, 1985. — 261 с.
82. *Виноградов В.С.* Состояние и задачи музыкального творчества в республиках Средней Азии и Казахстана // Вопросы развития музыкальных культур в СССР. — М.: Музыка, 1961. С. — 135—148.
83. *Влаева-Стоянова И.Р.* Классическая инструментальная музыка северной Индии (Хиндустани): проблемы истории и теории: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Москв. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. — М., 1997. — 20 с.
84. *Вольфович В.А.* Русские национальные инструменты: устные и письменные традиции : Ючерки по курсу "История исполнительства" для студентов муз. вузов и ин-тов культуры. — Челябинск: Челябин. ин-т искусства, 1995. — 183 с.
85. *Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах: Материалы науч.-метод. конф. / Ростовская гос. консерватория; Под ред. Л.В.Варавина, Ю.В.Леднева.* — Ростов-на-Дону, 1998. — 72 с.
86. *Вопросы музыкальной педагогики и исполнительства на русских народных инструментах: Сб.ст.— Тамбов, 1997. — Вып. 4. — 44 с.*
87. *Вопросы профессионального воспитания баяниста: Сб. тр. / Под ред. Б.Егорова.* — М.: Гос. муз.-лед. ин-т им.Гнесиных. — 1980. — 160 с.
88. *Воробьева Т.Г.* Об особенностях музыки для оркестра белорусских народных инструментов (1970—1980-е годы) // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Межвед. сб. / Редкол. Н.Заренок (гл. ред.) и др.. — Мн.: Беларусь, 1990. — Вып. 9. — С. 44—50.
89. *Вопросы стилистики баянной музыки 30—60-х годов: Метод. разработка / Сост. В.А. Чабан— Мн.: Метод. кабинет Мин-ва культуры РБ. — 1991. — 21 с.*
90. *Вызго-Иванова Т.С.* Узбекский оркестр народных инструментов. — Ташкент: Гослитиздат Уз ССР, 1962. — 140 с.
91. *Вызго-Иванова Т.С.* Новые пути жанра // Сов. музыка. — 1973. — №2. — С. 15—19.
92. *Гайсин Г.А.* Гармоника и ее разновидности в музыкальной культуре Казахстана (к проблеме взаимодействия национальных культур): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ленингр. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. — Л., 1986. — 18 с.
93. *Галактионов В.* Слухо-двигательная основа академического баянного исполнительства: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — М., 1993. — 27с.
94. *Галушко М.* В поисках обновления традиций // Муз. жизнь. — 1981. — №6. — С.12.
95. *Гизатов Б.* Казахский государственный оркестр народных инструментов им. Курмангазы: очерк творческого пути. — Алма-Ата: Казгослитиздат, 1957. — 176 с.
96. *Гладков Е.П.* Совершенствование приемов звукоизвлечения при игре на белорусских цимбалах. — Мн.: Вышэйш. школа, 1976. — 40 с.
97. *Гладков Е.П.* Школа игры на цимбалах. — Мн.: Беларусь, 1983. — С. 3—21.
98. *Глазунов В.Н.* Из истории формирования оркестра туркменских народных инструментов // Известия АН ТССР. Сер. общ. наук. — 1986. — №4. — С. 84—91.

99. *Глуценко Г.С.* Национальное и интернациональное и вопросы обновления стиля в белорусской советской музыке //Музыкальная культура Белорусской ССР: Сб.ст. / Сост. Т.Щербакова. — М.: Музыка, 1977. — С. 5—25.
100. *Гісторыя беларускай савецкай музыкі / Глушчанка Г.С., Мухарынская Л.С., Нісневіч С.Г. і інш.* — Мн.: Вышэйш. школа, 1971. — 544 с.
101. *Гнутов В.* О звучании русского оркестра //Муз. жизнь. — 1959. — № 12. — С. 14.
102. *Голикова Л.Ф.* О типологии принципов программности в белорусской симфонической поэме //Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Межвед. сб. /Редкол. Н.Заренок (гл. ред.) и др. — Вышэйш. школа, 1985. — Вып. 4. — С. 9—16.
103. *Головинский Г.Л.* Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX—XX веков. — М.: Музыка, 1981. — 280 с.
104. *Головач И.М.* Аудитория музыкального искусства: по материалам социологических опросов жителей больших городов Беларуси. — Мн.: Бел. гос. акад. музыки, 1997. — 160 с.
105. *Горковенко А.* Музыкальный язык фольклора как основа профессиональной музыкальной культуры //Актуальные вопросы современной фольклористики / Сост. В.Гусев. — Л.: Музыка, 1980. — С. 65—82.
106. *Городинский В.* Музыка Советской Белоруссии //Искусство Советской Белоруссии. — М.; Л.: Искусство, 1940. — С. 64—92.
107. *Грица С.Й.* Народний професіоналізм. Динаміка взаємодії колективно-індивідуального та індивідуально-колективного //Мистецтво та етнос. Культуралагічны аспект. — Київ: Наукова думка, 1991. — С. 5—35.
108. *Громава Н.* У пошуках музычных рэліктаў //Мастацтва Беларусі. — 1985. — №3. — С. 60—63.
109. *Гуменюк А.І.* Українські народні музичні інструменти. — Київ: Наук. думка, 1967. — 243 с.
110. *Гусев В.Е.* Эстетика фольклора. — Л.: Наука, 1967. — 319 с.
111. *Гусев В.Е.* Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма) //Современность и фольклор: Ст. и материалы. /Сост. В.Гусев, А.Горковенко. — М.: Сов. композитор, 1977. — С. 7—27.
112. *Гуцал В.* Киевский оркестр народных инструментов //Народна творчість та етнографія. — 1975. — № 1. — С. 14—15.
113. *Давыдов Н.А.* Теоретические основы переложения для баяна инструментальных произведений: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Киевск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. — Киев, 1973. — 24с.
114. *Давыдов Н.А.* Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02 /Киев. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. — Киев, 1990. — 35с.
115. *Дадимова О.В.* Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. — Мн.: Наука и техника, 1992. — 207 с.
116. *Дадзіёвава В.У.* Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі. — Мн.: Бел. дзярж. акад. музыкі, 2000. — 254 с.
117. *Дмитриев Г.П.* О драматургической выразительности оркестрового письма. — М.: Сов. композитор, 1981. — 176 с.
118. *Дорожкин А.* О состоянии русского народного оркестра //Сов. музыка. — 1957. — № 7. С. 39—40.

119. *Друкт А.А.* Типологические черты развития белорусской современной музыки (постановка проблемы). Исследование. — Мн.: Бел. гос. акад. музыки, 1992. — 35 с.
120. *Дубкова Т.А.* Цымбалы //Полымя. —1970. — №12. — С. 198— 215.
121. *Дутчак В.* Развитие профессиональных начал бандурного искусства 1970— 1990-х годов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Киев. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. — Киев, 1996.—22 с.
122. *Елатаў В.І.* Шляхі развіцця народнага аркестра //ЛіМ. — 1959. — 10 чэрв. — С. 3.
123. *Елатов В.И.* Ритмические основы белорусской народной музыки. — Мн.: Наука и техника, 1966. — 220 с.
124. *Ермачэнкаў Г.А.* На новым этапе: Сімфонія “Памяць зямлі” А.Мдзівані для аркестра беларускіх народных інструментаў // Мастацтва Беларусі. — 1987. — №11. — С. 69— 71.
125. *Ермачэнкаў Г.А.* Рысы наватарства ў музыцы В.Помазава для аркестра беларускіх народных інструментаў// Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. — 1988. — №2. — С. 71—74.
126. *Ермоченков Г.А.* Новые тенденции в современной музыке для оркестра белорусских народных инструментов// Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Межвед. сб. /Редкол. Н.Заренок (гл. ред.) и др. — Мн: Вышэйш. школа, 1986. — Вып. 5. —С. 56—60.
127. *Ермоченков Г.А.* О некоторых стилистических особенностях музыки для оркестра белорусских народных инструментов В.Иванова //Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Межвед. сб. /Редкол. Н.Заренок (гл. ред.) и др. — Мн: Вышэйш. школа, 1987. — Вып. 6. — С. 77— 84.
128. *Ермоченков Г.А.* Фольклорные элементы в музыке для оркестра белорусских народных инструментов //Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Межвед. сб. /Редкол. Н.Заренок (гл. ред.) и др. — Мн: Вышэйш. школа, 1990 — Вып. 9. — С. 40—44.
129. *Еще раз о народных инструментах* // Сов. музыка. — 1965. — №10. — С. 64.
130. *Жинович И.И.* Школа для белорусских цимбал. — М.: Музгиз, 1948.—161 с.
131. *Жинович И.И.* Государственный белорусский народный оркестр. — Мн: Госиздат БССР, 1958. — 47 с.
132. *Жинович И.И.* Белорусские цимбалы //Науч.-метод. записки Бел. гос. консерватории — Мн: Изд. БГУ, 1958. — С.48—68.
133. *Жинович И.И.* Оркестр цимбалистов. — Мн: Беларусь, 1969. — 35 с.
134. *Журавлев Д.И.* Союз композиторов БССР: Краткий биографический справочник. — Мн.: Беларусь, 1978. — 304 с.
135. *Жывалеўскі В.* Лютня і гітара на беларускіх землях //Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Межвед. сб. /Редкол. Н.Заренок (гл. ред.) и др. — Мн: Вышэйш. школа, 1990 — Вып. 10. — С. 20—23.
136. *Жывалеўскі В.* Інакш — не даруе гісторыя: з нагоды аднаго дэбюту /Запіс. С.Берасцець //ЛіМ. — 1993. — 19 лют. — С. 10—11.
137. *Жывалеўскі В.* Сімвалам еднасці стань для краіны ... Гісторыя бытавання лютні на беларускіх землях у люстэрку літаратуры //ЛіМ. — 1994. — 11 ліст.
138. *Жылуновіч С.* Пара сказаць: бываіце здаровы, лявоніха і цымбалы //Сав. Беларусь. — 1926. — № 132. — 13 чэрв.

139. *Жынові І.І.* Цымбалы //ЛіМ. — 1946. — 13 крас. — С. 3—4.
140. *Жынові І.І.* Аб народных інструментах //ЛіМ. — 1952. — 26 ліп. — С. 2.
141. *Жынові І.І.* Час творчасці, час справаздач //ЛіМ. — 1967. — 9 лют.
142. *Завьялов В. Р.* Пути формирования баянного исполнительства и педагогики в условиях влияния развитых инструментальных культур: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Ленингр. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. — Л., 1981. — 22 с.
143. *Земцовский И.И.* Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. — Л.;М.: Сов. композитор, 1978. — 173 с.
144. *Заключы канцэрт дэкады* //ЛіМ. —1940. —23 чэрв. — С.4.
145. *Залека Т., Лук'янюк С.* Каб дуда іграла ... //Добры вечар. — 1993. — 18 кастр.
146. *Загародні Г.М.* Жывая крыніца "Свята" — фальклор //Рэспубліка. — 1993. — 29 чэрв. — С. 10.
147. *Іванов П.Г.* Оркестр українських народних інструментів братніх республік //Народна творчість та етнографія. — 1975. — № 2. — С. 6—17.
148. *Іванов П.Г.* Оркестр українських народних інструментів. — Київ: Музична Україна, 1981. — 111 с.
149. *Ільченко О.О.* Художні основи аматорського народно-оркестрового виконавства: Автореф. дис. ... докт.містецтвазнаўства: 17.00.01 /Київ. держ. канс. — Київ, 1996. — 60 с.
150. *Ілюхин А.С.* Материалы к курсу истории исполнительства на русских народных инструментах. — М.: Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1969. — Вып. 1. — 60 с.
151. *Ілюхин А.С.* Методический материал к курсу истории исполнительства на русских народных инструментах. — М.: Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1971.— Вып. 2. — 89 с.
152. *Імханицький М.И.* Современная музыка для русского народного оркестра и задачи воспитания исполнителей:Тр./ Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных — М., 1976. — Вып. 24.
153. *Імханицький М.И.* Творчество Юрия Шишакова. — М.: Сов. композитор, 1976. — 93 с.
154. *Імханицький М.И.* Музыка для оркестра русских народных инструментов на современном этапе (60—70-е годы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Гос.муз.-пед. ин-т им.Гнесиных — М., 1977. — 15 с.
155. *Імханицький М.И.* Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра: Учеб. пособие по курсу "История исполнительства на русских народных инструментах". — М.: ГМПИ, 1981. — 79 с.
156. *Імханицький М.И.* У истоков русской народной оркестровой культуры. — М.: Музыка, 1987. — 189 с.
157. *Імханицький М.И.* О сущности русских народных инструментов и закономерностях их эволюции: Тр. / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М.: ГМПИ, 1987. — Вып. 95.
158. *Імханицький М.И.* Формирование и развитие русской народной инструментальной культуры письменной традиции: Автореф дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02 /Київ.гос. консерватория им. П.И.Чайковского. — Киев, 1989. — 33 с.

159. *Интонационно-стилистические* особенности звучания фортепианной музыки на готово-выборном баяне: Метод. разработка /Сост. В.А.Чабан. — Мн.: Бел. гос. консерватория, 1989. — 12 с.
160. *І.І.Жыноў* ва ўспамінах сучаснікаў: 36.нарысаў. — Мн.: Бел. дзярж. акад. музыкі, 1997. — 60 с.
161. *Каган М.С.* Морфология искусства. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
162. *Камінскі Д.* Беларускі аркестр народных інструментаў //ЛіМ. —1958. — 29 студз.
163. *Капилов А.Л., Ахвердова Е.И.* Музыкальная культура Беларуси XIX—начала XX веков. — Мн.: Ин-т современных знаний, 2000. — 142 с.
164. *Капустин Ю.В.* Музыкант-исполнитель и публика. — М.: Музыка, 1985.
165. *Кароткая Т.* Урокі жыцця і творчасці // Мастацтва Беларусі. — 1986. — №12. — С. 72 —73.
166. *Киселица В.Д.* Пастушеская флейта “флуер лунг”: инструмент, ареал бытования, особенности исполнения //Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве: Сб. ст. — Кишинев: АН МССР. Отд.этногр. и искусствоведения, 1990. — С. 136—158.
167. *Конан У.* Фальклор у сістэме сучаснай мастацкай свядомасці //Узроўні фальклорных уплываў /36. арт. —Мн., 1982.
168. *Конан У.* Ля вытокаў самапазнання: станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору. — Мн., 1989. — 166 с.
169. *Коўшык Ф.* Няўжо згінучы ліры, цымбалы і жалейкі //Сав. Беларусь. — 1929. — 10 сак.
170. *Кравцов Н.А.* Усовершенствование органно-фортепианной клавиатуры аккордеона и назревшие проблемы гармонно-баянного исполнительства: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Ленингр. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. — Л., 1982. — 17 с.
171. *Кривошеев Ю.И.* Формирование у младших школьников интереса к музицированию на народных инструментах: Автореф. дис. ... канд. педагогических наук: 13.00.01 /Исслед. центр эстет. воспитания Рос. акад. образования. — М., 1995. — 15 с.
172. *Кузнецов В.Ф.* Концерты и сонаты для баяна: анализ музыкальной формы. — Киев, 1990. — Ч.1. — 152 с.
173. *Кузнецов В.М.* Европейские духовые инструменты и их роль в эволюции негритянских барабанных оркестров / Краснодар. акад. культуры. — Краснодар, 1994. — 24 с. Деп. в НИО "Информкультура" Рос. гос. б-ки. №2912.
174. *Кузьменко В.* Перспектива народно-инструментальной музыки //Музыка. — Київ, 1984. — №4. — С. 22—24.
175. *Кузьмінч М. Л.* Час брацца за справу //ЛіМ. — 1989. — 3 ліст.
176. *Кузьмінч М.Л.* Мастацкая творчасць. —Мн.: Бел. навука, 1998. — 142 с.
177. *Кулиев О.* Оркестр азербайджанских народных инструментов и его роль в развитии музыкальной культуры республики: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Тбилиск. гос. консерватория. — Тбилиси, 1978. — 23 с.
178. *Кульпін В.* Музыка сонечнага куста //ЛіМ. — 1981. — 15 мая. — С.15.
179. *Лазоўскі А.* Пра льявоніху і цымбалы //Сав. Беларусь. — 1926. — 26 ліп.
180. *Левашкевіч М.* Трыо аднадумцаў //Мастацтва Беларусі. — 1985. — №6. — С. 35.
181. *Левин С.Я.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. — Л.: Музгиз, 1973. — Т. 1. — 194 с.; 1983. — Т. 2. — 192 с.

182. Липс Ф. Искусство игры на баяне. — М.: Музыка, 1998. — 145 с.
183. Лысенко Н.Т. Народному оркестру — современный состав //Сов. музыка. — 1968. — №4. — С. 52—53.
184. Лысенко М.В. Пути формирования и развития инструментальных ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ленингр. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. — Л., 1977. — 11 с.
185. Лыч Л., Навіцкі У. Гісторыя культуры Беларусі. — Мн.: Эксперспектыва, 1996. — 453 с.
186. Лэу Тхи Ким Тхань. Гонимые ансамбли во Вьетнаме (Мыонг и север Тэй Нгуен): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Гос. ин-т искусствознания. — М., 1996. —21 с.
187. Магаліф Я. Усе сямейства балалаек //ЛіМ. — 1980. — 23 мая. — С. 11.
188. Макаранка С. "Свята" і яго будні //ЛіМ. — 1986. — 17 кастр. — С. 10.
189. Макаренко А.П. Межнациональные связи в процессе формирования и творческой деятельности оркестров народных инструментов союзных республик СССР: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Ленингр. ин-т театра, музыки и кино. — Л., 1987. —22 с.
190. Максимов Е.И. Симфонизация народных оркестров //Клуб и художественная самодеятельность. — 1968. — №5. — С. 27.
191. Максимов Е.И. Ансамбли и оркестры гармоник. — М.: Сов. композитор, 1974. — 174 с.
192. Максимов Е.И. Народные инструменты и "чистота жанра" //Сов. культура. — 1977. — 25 янв.
193. Максимов Е.И. Пути совершенствования деятельности оркестров и ансамблей народных инструментов: Тр. /НИИ культуры. — М., 1982. — №110: Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества. — С. 85—98.
194. Максимов Е.И. Культура и новаторство //Культпросветработа. — 1982. — № 11. — С. 37—39.
195. Максимов Е.И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов. — М.: Сов. композитор, 1983. — 152 с.
196. Максимов Е.И. Российские музыканты-самородки. Факты. Документы. Воспоминания. — М.: Сов. композитор, 1987. — 199 с.
197. Марцелев С.В. К духовному расцвету: исторический опыт развития белорусской советской культуры. — Мн.: Беларусь, 1974. — 406 с.
198. Марцелев С.В. Художественная культура Белоруссии на современном этапе. — Мн.: Беларусь, 1978. — 206 с.
199. Марциновский С. Каким быть оркестру народных инструментов? //Музыка. — 1987. — №2. — С. 13—14.
200. Марциновский С. Инструменты украинского народного оркестра //Народна творчість та етнографія. — 1987. — №4. — С. 82.
201. Масленікава В.П. Музыкальная адукацыя ў Беларусі. — Мн.: Навука і тэхніка, 1980. — 112 с.
202. Мастацтва Савецкай Беларусі: 36. дакументаў і матэрыялаў: У 2 т. — Мн.: Навука і тэхніка, 1976. — Т. 1: 1917— 1941 гг. — 400 с.; т.2: 1941— 1965 гг. — 319 с.

203. *Мацевский И.В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (к насущным проблемам этноинструментоведения.) //Актуальные вопросы современной фольклористики //Под ред. В.Гусева, А.Горковенко. — Л.: Музыка, 1980. — С. 143—170.

204. *Мацевский И.В.* Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02 //Киевск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. — Киев, 1990. — 47 с.

205. *Мдзівані Т.Г., Сяргіенка Р.І.* Кампазітары Беларусі. — Мн.: Беларусь, 1997. — 399 с.

206. *Мдзівані Т.Г.* Музыка души: новыя рысы стылісты і формаўтварэння ў музыцы для аркестра беларускіх народных інструментаў на прыкладзе п'есы "Званы" А.Друкта //Мастацтва Беларусі. — 1988. — №2. — С. 8—9.

207. *Мезін Ч.* Поющее дерево // Сов. Белоруссия. — 1976. — 10 марта.

208. *Методыка і практыка работы самадзейнага аркестра народных інструментаў: Вучэб.-метадыч. дапам.* — Мн.: Міністэрства культуры, 1992. — 89 с.

209. *Мирек А.М.* Гармоника. Прошлое и настоящее: Науч.-историческая энциклопедическая книга. — М.: Интерпракс, 1994. — 534 с.

210. *Митрофанов А.* Обогащая звучание народных оркестров //Клуб и художественная самодеятельность. — 1964. — №16 — С. 12—13.

211. *Мицуль М.Н.* Проблемы формирования национального репертуара цимбалиста //Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Межвед. сб. /Редкол. Н.Заренок (гл. ред.) и др. — Мн.: Вышэйш. школа, 1985. — Вып. 4. — С. 55—59.

212. *Мицуль М. Н.* Яркія фарбы цымбалаў //ЛіМ. — 1984. — 10 жн. — С. 13.

213. *Мицуль Н.Я.* Майстар і яе школа //Мастацтва. — 1995. — №12. — С. 18—19.

214. *Мицуль Н.Я.* У рытме пошуку //Мастацтва. — 1998. — №1. — С. 38—39.

215. *Мицуль Н.Я.* Цымбалы ў сусветнай мастацкай культуры: да праблемы генезісу і гістарычнай эвалюцыі // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя: 36 навук. арт. //Пад рэд. Н.Яканюк. — Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. — С. 65—78.

216. *Мишуров Г.С., Трамбичкая В.И.* О роли государственного оркестра народных инструментов имени И.Жиновича в формировании репертуара самодеятельных цимбальных оркестров //Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Межвед. сб. /Редкол. Н.Заренок (гл.ред.) и др. — Мн.: Вышэйш. школа, 1987. — Вып. 6. — С. 18—25.

217. *Мишуров Г.С., Яканюк Н.П.* Народно-инструментальная культура Белоруссии: Учеб.-метод. пособие. — Мн.: Минский ин-т культуры, 1991. — 67 с.

218. *Можейко З.Я.* Календарно-песенная культура Белоруссии: опыт системно-типологического исследования. — Мн.: Наука и техника, 1986. — 247 с.

219. *Морозовский М.* Белорусская культура перед судом Москвы //Звезда. — 1923. — 4 окт. — С.2.

220. *Мухаринская Л.С.* Белорусская народная партизанская песня 1941—1945. — Мн.: Беларусь, 1968. — 128 с.

221. *Назайкинский Е., Рагс Ю.* Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука //Применение акустических методов исследования в музыкознании: Сб. ст. — М.: Музыка, 1964. — С. 79—100.

222. *Назина И.Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты. — Мн.: Наука и техника. — 1979. — Ч. 1. — 144 с.; 1982. — Ч.2. — 120 с.

223. *Назина И.Д.* О понятии "голос" в традиционной музыкально-инструментальной культуре белорусов //Голос и ритуал: Материалы конф. (май 1995) — М.: Союз композиторов России, 1995. — С. 56—59.
224. *Назина И.Д.* Традиционная народно-инструментальная музыка Беларуси: Науч. докл. на соискание учен. степени докт. искусствоведения. — М., 1998. — 57 с.
225. *Назіна І.Д.* Беларuskія народныя музычныя інструменты. — Мн.: Беларусь, 1997. — 239 с.
226. *Народному оркестру — современный состав* //Сов. музыка. — 1968. — №4.
227. *Народные знания. Фольклор. Народное искусство.* Сб. ст.— М.: Наука, 1991. — Вып. 4. — 168 с.
228. *Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя:* 36. навук. арт. /Пад. рэд. Н.Яканюк. — Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. — 141 с.
229. *Насценка З.* Іосіф Жыновіч. — Мн.: Беларусь, 1969. — 44 с.
230. *Насценка З.* Яркая палітра цымбалаў //ЛіМ. — 1988. — 18 сак. — С. 8.
231. *Нейштадт И.Я.* Проблемы жанра в современной теории музыки: Тр. /Гос. муз. пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1981. — Вып. 54: Проблемы музыкального жанра. — С. 6—20.
232. *Некрасов В.* Лири мастера //Вечерний Минск. — 1976. — 13 дек.
233. *Нгуен Лионг Хонг.* Ансамбли гонгов населения горного района Тэй Нгуен //Сов. музыка. — 1990. — №12. — С. 79—81.
234. *Нісневіч І.* Першы беларускі цымбальны канцэрт //ЛіМ. — 1947. — 2 жн.
235. *Нісневіч І.* Кампазітары і аркестр. (Да 25-й гадавіны аркестра беларускіх народных інструментаў.) //ЛіМ. — 1955. — 6 жн.
236. *Нісневіч І.* Традыцыі і наватарства //ЛіМ. — 1958. — 1 ліст. — С. 2—4.
237. *Нісневіч І.* Народны артыст. (Да 50-годдзя І.Жыновіча) //ЛіМ. — 1956. — 11 мая.
238. *Нісневіч І.* Беларuskія цымбалы за мяжой //ЛіМ. — 1960. — 6 студз.
239. *Новожилов В.В.* Претворение русской инструментальной традиции в современной музыке для баяна (конец 1950—1980-е гг.): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1996. — 24 с.
240. *Павлович К.* Восемь звездочек Тамары Шафрановой //Белая Русь. — 1994. — 30 дек.
241. *Пересада А.И.* Внимание народным инструментам //Сов. музыка. — 1969. — №5. — С. 38.
242. *Пересада А. И.* Справочник балалаечника. — М.: Музыка, 1977. — 224 с.
243. *Пересада А.И.* Оркестры русских народных инструментов: Справочник. — М.: Сов. композитор. — 1985. — 296 с.
244. *Пересада А.И.* Справочник домриста. — Краснодар: Краснодар. изд.-полиграф. производственное предприятие, 1993. — 399 с.
245. *Пескин А.* Шматалічная гітара //ЛіМ. — 1994. — 17 сак.
246. *Песнякевіч Т.* Майстар //ЛіМ. — 1990. — 23 лют.
247. *Петросянц А.И.* Инструментоведение. Узбекские народные инструменты. — Ташкент: Укитувш, 1980. — 127 с.

248. *Подойницина Р.Г.* О взаимообусловленности развития музыкального инструментария и исполнительского стиля (на примере белорусских цимбал) //Проблемы этнамузыкології і гісторыі музыкі ў сучасных даследаваннях: 36. дакл. III навук. чытанняў памяці Л.С.Мухарынскай, Мінск, 24—25 сак. 1994 г. — Мн.: Бел. дзярж. акад. музыкі, 1996. — С. 44—54.

249. *Платонова С.М.* Современный оригинальный репертуар баянистов: к вопросу об образно-эмоциональном строе и выразительных средствах музыки 60—80-х годов //Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах. — М.: Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1984.

250. *Платонова С.М.* Новые тенденции в современной советской музыке для баяна (1960-е — 1-я половина 1980-х гг.): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 //Гос. консерватория Лит. ССР. — Вильнюс, 1988. — 26 с.

251. *Польшина А.Д.* Жанровые особенности оркестра русских народных инструментов и пути его развития: Тр./ НИИ культуры. — М., 1974. — Вып. 20.: Народное творчество. — С. 117—133.

252. *Польшина А.Д.* Формирование оркестра русских народных инструментов на рубеже XIX—XX веков. — М.: Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1977.

253. *Польшина А.Д.* Оркестр русских народных инструментов в творчестве композиторов XX века. — М.: Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1978. — 64 с.

254. *Польшина А.Д.* Обработка русской народной песни в репертуаре оркестров и ансамблей народных инструментов: Метод. пособие. — М.: ВИМЦТИКПФ, 1983. — 144 с.

255. *Полонов В.* Больше внимания русским народным оркестрам //Сов. музыка. — 1948. — №7. — С. 54.

256. *Полонов В.* Симфонизация... Нужна ли она? //Клуб и художественная самодеятельность. — 1969. — №23. — С. 17—18.

257. *Полонов В.* Еще раз о современности: дискуссия о составе народных оркестров //Культпросветработа. — 1981. — №5. — С.23.

258. *Пракапцова В.П.* Мастацкая адукацыя ў Беларусі. — Мн.: Бел. ун-т культуры, 2000. — 209 с.

259. *Прашко М.* Домра ў "ролі" мандаліны і скрыпкі //ЛіМ. — 1987. — 20 сак.

260. *Преображенский Г.* Пути развития исполнительства на русских народных инструментах в Ленинграде в 1917—41 гг.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 //Ленингр. гос. ин-т культуры. — Л., 1983. — 22 с.

261. *Прывалаў Н.* Народныя музычныя інструменты Беларусі. — Мн.:Б.в., 1928. — 72 с.

262. *Пузыня У.* Лірнік. Школа ігры на беларускіх народных інструментах. — Мн.: Нав.-даслед. ін-т праблем культуры, 1993. — 112 с.

263. *Раццоў У.* Выстава беларускага Страдзівары //Рэспубліка. — 1993. — 12 чэрв. — С. 3.

264. *Раманцоў В.* 20 твораў для баяна //Мастацтва Беларусі. — 1976. — №6.

265. *Ракава А.* Ці хопіць энтузіязму ў лаўрэатаў? //ЛіМ. — 1992. — 21 студз.

266. *Ракова Е.* Государственный народный оркестр БССР имени И.И.Жиновича. — Мн.: Беларусь, 1978. — 49 с.

267. *Ракова Е.* Играет народный оркестр //Сов. музыка. — 1978. — № 2. — С. 103—105.

268. Рахимджанов Б.Х. Методика изучения, сбора и совершенствования народных музыкальных инструментов (на примере деятельности лаборатории музыкальных инструментов Узбекской ССР): Метод. пособие. — М.: ВНИИ ИТ и КТР МК СССР, 1987. — 42 с.

269. Реянт В.А. Развитие и роль музыкального образования в подъеме духовной культуры Белоруссии (1941—1980 гг.): Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / АН БССР. Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. — Мн., 1986. — 258 с.

270. Розе Н. Почему редко звучат народные инструменты // Сов. музыка. — 1956. — №2.

271. Ромодин А.В. Феномен творческой личности народного музыканта-скомороха // Вопросы инструментоведения: Сб. реф. третьей междунар. инструментоведческой конф. сериала "Благодатовские чтения", СПб., 3—6 нояб., 1997 г. / Сост. и ред. В. Свободов. — СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 1997. — Вып. 3. — С. 73—79.

272. Ромодин А.В. О некоторых особенностях творчества традиционных северобелорусских музыкантов-инструменталистов (ассоциации со скоморохами) // Судьбы традиционной культуры: Сб. ст. — СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 1998. — С. 259—265.

273. Рытов Д.А. Традиции народно-инструментальной культуры в организации детского музыкального досуга: Автореф. дис. ... канд. педагогических наук: 13.00.02 / Ленингр. гос. ин-т культуры. — СПб, 1995. — 17 с.

274. Салаўва Т. Крыніцы натхнення // Мастацтва Беларусі. — 1986. — №6. — С. 28—30.

275. Салаўва Т. Нашчадкі майстра // Мастацтва Беларусі. — 1988. — № 6. — С. 39—40.

276. Салаўва Т. Паэт цымбалаў // Мастацтва Беларусі. — 1991. — №1. — С. 49.

277. Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории 1930—1950 гг.: В 2 кн. — М.: Гос. ин-т искусствознания, 1995. — Кн.1. — 301 с. — Кн.2. — 293 с.

278. Сарыбаев Б.Ш. Казахские народные музыкальные инструменты. — Алма-Ата, 1978. — 172 с.

279. Сарыбаев Б.Ш. Казахские народные музыкальные инструменты: Прошлое и настоящее усовершенствования и исполнительства: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. ин-т искусствознания. — М., 1979. — 53 с.

280. Сітніца Р. Пакуль ліра гучыць — жыве Беларусь // Мастацтва. — 1995. — №11. — С. 68.

281. Скоробагатчанка А.В. Беларускі музычны фальклор: інструментальная традыцыя: У 2 ч. — Мн.: РНМЦ МТ і КТР, 1990.

282. Скоробагатчанка А.В. Народная інструментальная культура Беларускага Паазер'я. — Мн.: Навука і тэхніка, 1997.

283. Смольскі Б.С. Рэпертуар аркестра народных інструментаў // ЛіМ. — 1955. — 8 сн.

284. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. — Горький: Нижне-Вятское книж. изд-во, 1977. — С. 12—58.

285. Соколов О. Об эстетических принципах программной музыки // Сов. музыка. — 1985. — №10. — С. 90—95.

286. *Солалаў М.Р.* Высокі строй душы //ЛіМ. — 1972. — 12 мая.
287. *Солалаў М.Р.* Чалавек з цымбаламі //ЛіМ. — 1973. — 20 ліп.
288. *Солалаў М.Р.* Ці вучылі дырыжораў? //ЛіМ. — 1977. — 25 сак. — С. 10—11.
289. *Солалаў М.Р.* Чаго плакала жалейка... //ЛіМ. — 1977. — 17 чэрв. — С. 9.
290. *Солалаў М.Р.* У яго было імя //ЛіМ. — 1980. — 2 ліст.
291. *Солалаў М.Р.* Ад першага цымбальнага: Дзяржаўнаму народнаму аркестру імя Жыновіча — 50 //ЛіМ. — 1980. — 12 сн.
292. *Солалаў М.Р.* Прыступка да будучых вяршынь //ЛіМ. — 1984. — 20 ліп.
293. *Солалаў М.Р.* Суладдзе //ЛіМ. — 1984. — 18 вер. — С. 11.
294. *Солалаў М.Р.* Цымбальны Арфей: Да 80-годдзя з дня нараджэння нар.арт.СССР І.Жыновіча //ЛіМ. — 1987. — 22 мая. — С. 11.
295. *Солалаў М.Р.* Цымбалаў срэбраструнны голас //ЛіМ. — 1987. — 21 жн. — С. 10—11.
296. *Солалаў М.Р.* Цымбалаў сярэбраны голас //ЛіМ. — 1987. — 12 сн.
297. *Солалаў М.Р.* "Акадэмія мандаліны Антонія Вівальдзі" //ЛіМ. — 1993. — 5—11 чэрв. — С. 10.
298. *Солопов М.Г.* Жемчужина белорусского народно-инструментального искусства (камерно-инструментальный ансамбль Белорусского радио и телевидения). 1932—50-е гг. //Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Межвед. сб. /Редкол. Н.Заренок (гл. ред.) и др. — Мн.: Вышэйш. школа, 1991. — Вып. 10. — С. 61—66.
299. *Солалаў М.Р.* Жамчужына беларускага народна-інструментальнага мастацтва (творчы партэт камерна-інструментальнага ансамбля тэлебачання і радыёвяшчання Рэспублікі Беларусь. 60—70-я гг.) //Пытанні культуры і мастацтва Беларусі: Міжвед. зб. /Рэдкол. Я.Грыгаровіч (гал. рэд.) і інш. — Мн.: Вышэйш. школа, 1993. — Вып. 12. — С. 17—25.
300. *Сохор А.Н.* Социология и музыкальная культура //Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. — Л.: Сов. композитор, 1980. — Т. 1. — С. 10—135.
301. *Сохор А.Н.* Социалистическая музыкальная культура //Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. — Л.: Сов. композитор, 1980. — Т. 1. — С. 198—205.
302. *Сохор А.Н.* Музыка — культура — музыкальная культура //Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. — Л.: Сов. композитор, 1980. — Т. 1. — С. 206—221.
303. *Сохор А.Н.* Эстетическая природа жанра в музыке //Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. — Л.: Сов. композитор, 1981. — Т. 2. — С. 231—293.
304. *Сохор А.Н.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы //Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. — Л.: Сов. композитор, 1983. — Т. 3. — С. 129—142.
305. *Стателова Р.* Проживаю в България. Рок, поп, фолк 1990—1994. — София: Рива, 1995. — 123 с.
306. *Степанцевич К.И.* Новые тенденции в развитии белорусского музыкального искусства. Конец 50-х — первая половина 70-х годов. — Мн.: Вышэйш. школа, 1981. — 68 с.
307. *Струев Б.В.* Процесс формирования виол и скрипок. — М.: Музгиз, 1959. — 269 с.

308. *Сцелуро Л.А.* Камерно-оркестровые жанры в творчестве белорусских композиторов 60—70-х годов //Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Межведомств. сб. /Редкол. Н.Заренок (гл. ред.) и инш.. — Мн.: Вышэйш. школа, 1985. — Вып. 4. — С. 16—24.
309. *Твірава Л.С.* Адказы на ўсе пытанні //Мастацтва Беларусі. — 1991. — №7. — С. 13—16.
310. *Твірава Л.С.* Перамога непрэстыжнай домры //Мастацтва. — 1993. — №7. — С.24—26
311. *Твірава Л.* Мандаліна — праз стагоддзі //Мастацтва. — 1994. — №10. — С. 28—31.
312. *Твірова Л.С.* Тенденции развития народно-инструментального исполнительства Беларуси XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 /Белорусский гос. ун-т культуры. — Мн., 1999. — 20 с.
313. *Ташматова А.Р.* Проблемы формирования и развития оркестрового исполнительства на народных (реконструированных) инструментах в Узбекистане: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Узбекская гос. консерватория. — Ташкент, 1998. — 21 с.
314. *Титова Т.* Звучат белорусские цимбалы //Сов. музыка. — 1978. — №2. — С.48.
315. *Тихомиров Г.* Белорусский оркестр //Сов. музыка. — 1961. — №1. — С.63.
316. *Тодоров М.* Българският народен оркестр. — София: Наука и изкуство, 1957. — 78 с.
317. *Толкач І.* Музыка кампазітараў Беларусі для народных інструментаў //Народная музычная інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя: 36 навук. арт. /Пад рэд. Н.Яканюк. — Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. — С. 45—52.
318. *Трамбіцкая В.І.* На цымбалах і на ліры. Дзейнасць калектываў народных інструментаў рэспублікі //ЛіМ. — 1975. — 21 ліст. — С. 12.
319. *Трамбіцкая В.І.* Некаторыя асаблівасці засваення фальклору ў дзіцячым народна-інструментальным калектыве //Пытанні культуры і мастацтва Беларусі: Міжвед. 36 /Рэдкол. Я.Грыгаровіч (адк. рэд.) і інш. — Мн.: Вышэйш. школа, 1993. — Вып. 12. — С. 132—138.
320. *Трамбіцкая В.І.* Блізкае, жаданае, чаканае //ЛіМ. — 1996. — 13 сн. — С. 10—11.
321. *Турава Файзулла.* Музыкально-эстетическое воспитание студентов в процессе обучения игре на народных инструментах: Автореф. дис. ...канд. педагогических наук: 13.00.02. — Киев, 1989. — 22 с.
322. *Удасканаленне беларускіх народных інструментаў* //ЛіМ. — 1939. — 3 сак.
323. *Узбагаціць праграму аркестра* //ЛіМ. — 1952. — 8 сак.
324. *Фан Динь Тан.* Гитарное искусство Вьетнама (в контексте мирового гитарного искусства): Автореф. дис. ...канд искусствоведения: 17.00.02 /Киев. гос. консерватория им. П.Чайковского. — Киев, 1996. — 21 с.
325. *Хохлов Ю.Н.* О музыкальной программности. — М.: Музгиз, 1963. — 147 с.
326. *Царова А.А.* Шчыра падзяліцца //ЛіМ. — 1981—26 чэрв. — С. 12.
327. *Царова А.А.* Упершыню ў Клінгенталі //ЛіМ. — 1982. — 30 ліп.
328. *Царова А.А.* Мелодый адмыслы ўзор //ЛіМ. 1983. — 23 сн.
329. *Царова А.А.* Цымбалы — голас родны // ЛіМ. — 1990. — 17 жн.
330. *Цымбалы ... на сусветным ўзроўні* //ЛіМ. — 1994. — 18 ліст. — С. 12.

331. *Цитович Г.И., Смольский Б.С.* Музыкальная культура союзных республик: Белорусская ССР. — М.: Музгиз, 1956. — 88 с.
332. *Цытович В.И.* Некоторые аспекты тембровой драматургии //Современные вопросы музыкознания: Сб. ст. — М.: Музыка, 1976. — С.207—237.
333. *Ціханава А.* Гучы, балалайка //ЛіМ. — 1981. — 6 лют. — С. 13.
334. *Цікоці Я.* Аб творах беларускіх кампазітараў //ЛіМ. — 1956. — 21 крас.
335. *Цуккерман В.А.* "Камаринская" Глинка и ее традиции в русской музыке. — М.: Госмузиздат, 1957. — 497 с.
336. *Цуккерман В.А.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. — М.: Музыка, 1964. — 159 с.
337. *Цуккерман В.А.* Тембр и фактура в оркестровке Н.А. Римского-Корсакова //Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. О музыкальной речи Н.А.Римского-Корсакова. — М.: Сов. композитор, 1975. — Вып. 2. — С. 341—464.
338. *Цуккерман В.С.* Музыка и слушатель: опыт социологического исследования. — М.: Музыка, 1972. — 208 с.
339. *Чабан В.А.* Становление интонационного стиля искусства гармоники-баяна: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. консерватория Лит. ССР. — Вильнюс. — 1985. — 24 с.
340. *Чабан В.А.* Мастра народнай музыкі //Мастацтва Беларусі. — 1986. — №5. — С. 51—52.
341. *Чабан В.А.* Русская народная музыка — интонационный базис становления искусства гармоники-баяна /Деп. в НИО "Информкультура". — №1282. — М., 1986. — 192 с.
342. *Чабан В.А.* Вопросы стилистики баянной музыки 30—60-х годов. Метод. разработка — Мн.: Бел. гос. консерватория, 1991. — 23 с.
343. *Чабан В.А.* Аб репертуарных тэндэнцыях у беларускім баянным мастацтве //Пытанні культуры і мастацтва Беларусі: Міжвед. зб. /Рэдкал. Я.Грыгаровіч (гал.рэд.) і інш.. — Мн.: Вышэйш. школа, 1994. — Вып. 13. — С. 36—46.
344. *Чабан В.А.* Баяннае мастацтва ў Беларусі: пытанні тэорыі і метадалогіі выканальніцтва. — Мн.: Бел. дзярж. акад. музыкі, 1997. — 183 с.
345. *Черемухин М.* Прошлое и настоящее оркестров русских народных инструментов //Сов. музыка. — 1949. — №5. — С. 53—56.
346. *Черемухин М.* Оркестры народных инструментов на подъеме //Сов. музыка — 1950. — №2. — С. 34—38.
347. *Шаров В.П.* Музыкально-выразительные возможности баяна. — Кишинев. — 1992. — 180 с.
348. *Шаров В.П.* Расширение музыкальных выразительных возможностей баяна в его электронной модификации: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Киев. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. — Киев, 1992. — 22 с.
349. *Шахматов Н.М.* Инструментовка для оркестра русских народных инструментов: Учеб. пособие. — Л.: Музыка, 1985. — 120 с.
350. *Шахназарова Н.Г.* Художественная традиция в музыкальной культуре XX в. — М.: Музыка, 1997. — 134 с.
351. *Шелеманов Е.* Проблема развития оркестров народных инструментов (вопросы совершенствования народных инструментов) //Теоретические проблемы народно-инструментальной музыки: Сб.ст. — М., 1974

352. Широкова В.И. Педагогические условия развития социальной активности участников народно-оркестровой самодеятельности: Автореф. дис. ... канд. педагогических наук: 13.00.05 / Моск. гос. ин-т культуры. — М., 1991. — 22 с.
353. Шишаков Ю. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов. — М.: Музыка, 1970. — 212 с.
354. Шу Ш. К созданию оркестра адыгейских народных инструментов // Культура и быт адыгов: Сб.ст. — Майкоп, 1981. — Вып. 4. — С.21—26.
355. Шчарбак В. Вялікі майстар у галіне народнай музыкі // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі: Міжвед зб. / Рэдкал. Я.Грыгаровіч (гал. рэд.) і інш.. — Мн.: Вышэйш. школа, 1993. — Вып. 12. — С. 72—85.
356. Широкова В.И., Ганчарова В.С. Народна-аркестравая самадзейнасць Беларусі: сучасны стан і тэндэнцыі развіцця. — Мн.: РНМЦ МТ і КТР, 1990. — 49 с.
357. Широкова В.И., Ганчарова В.С. Народна-аркестравая самадзейнасць: Педагагічныя ўмовы дзейнасці. — Мн.: Бел. ін-т праблем культуры, 1992. — 48 с.
358. Щербакова Т.А. О белорусской симфонической музыке // Музыкальная культура Белорусской ССР: Сб.ст. / Сост. Т.Щербакова. — М.: Музыка, 1977. — С. 93—128.
359. Щербо Т. О претворении национальных традиций в концертных жанрах музыки для цимбала // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Межведомств. сб. / Редкол. Н.Заренок (гл. ред.) и др.. — Мн.: Вышэйш. школа, 1984. — Вып. 3. — С. 42—46.
360. Ямпольский И.М. Исполнение музыкальное // Музыкальная энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1974. — Т.2. — С. 583—591.
361. Яканюк Н.П. Калі б пачуць натхнёны голас! // ЛіМ. — 1983. — 14 кастр.
362. Яканюк Н.П. Аркестр цымбалаў, жалеек і лір // Мастацтва Беларусі. — 1984. — №9. — С. 68—71.
363. Яканюк Н.П. Артыст, музыкант, заснавальнік // ЛіМ. — 1984. — 10 лют.
364. Яканюк Н.П. Сааўтар мастацкіх ідэй // ЛіМ. — 1984. — 17 жн.
365. Яканюк Н.П. Прэм'ера ў жыновічаўцаў // ЛіМ. — 1984. — 7 сн.
366. Яканюк Н.П. Пра што раскажаш, народны аркестр? (Роздум напярэдадні новага канцэртнага сезона.) // ЛіМ. — 1985. — 13 вер.
367. Яканюк Н.П. Эвалюцыя структуры аркестра беларускіх народных інструментаў // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. — 1986. — №3. — С. 97—103.
368. Яканюк Н.П. Зробім наступны крок! // ЛіМ. — 1989. — 3 вер.
369. Яканюк Н.П. Беларуская народна-інструментальная культура як аб'ект даследавання // Актуальныя праблемы і навуковыя пошукі ў галіне культуры і мастацтва: Тэз. дакл. на навук. канф., Мінск, 19—20 крас. 1994 г. — Мн.: Бел. ун-т культуры, 1994. — С. 34—36.
370. Яканюк Н.П. Пра юных, сталых і набалелыя праблемы ... // ЛіМ. — 1996. — 9 жн.
371. Яканюк Н.П. Беларуская народна-інструментальная музычная культура: Праграма курса. — Мн.: Бел. ун-т культуры, 1997. — 78 с.
372. Яканюк Н.П. Народна-інструментальная культура Беларусі: да пытання фарміравання нацыянальнага інструментарыя // Культура Беларусі: спадчына і сучаснасць: Тэз. дакл. на навук.-творчай канф., Мінск, 18—19 крас. 1996 г. — Мн.: Бел. ун-т культуры, 1997. — С. 116—117.

373. Яканюк Н.П. Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя: Зб. навук. арт. / Пад рэд. Н.Яканюк. — Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. — С. 3—8.

374. Яканюк Н.П. Музыка беларускіх кампазітараў для народных інструментаў 1920—30-х гадоў (на матэрыялах архіўных росшукаў) // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя: Зб. навук. арт. / Пад рэд. Н.Яканюк. — Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. — С. 52—65.

375. Якіменка Т.С. Творы для дзяржаўнага аркестра імя І. Жыновіча 60—80-х гг. // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Міжведэ. зб. / Рэдкал. Я.Грыгаровіч (гал. рэд.) і інш. — Мн.: Вышэйш. школа, 1992. — Вып. 11. — С. 9—13.

376. Яконюк Д.Л. Радио в формировании музыкальных интересов рабочей молодежи.: Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.09 / АН БССР. Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. — Мн., 1982. — 232 с.

377. Яконюк Н.П. Жанровая эволюция белорусской народно-оркестровой музыки / Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Межведомств. сб. / Редкол. Н.Заренок (гл. ред.) и др. — Мн.: Вышэйш. школа, 1986. — Вып. 5. — С. 42—46.

378. Яконюк Н.П. Цимбалы в народно-оркестровом творчестве белорусских композиторов // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Межведомств. сб. / Редкол. Н.Заренок (гл. ред.) и др. — Мн.: Вышэйш. школа, 1987. — Вып. 6. — С. 25—29.

379. Яконюк Н.П. Проблемы формирования национального оркестрового стиля в музыке для белорусского оркестра народных инструментов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. консерватория Лит. ССР. — Вильнюс, 1988. — 24 с.

380. Яконюк Н.П. Народно-инструментальная культура Белоруссии 1920—30-х годов // Мишуров Г.С., Яконюк Н.П. Народно-инструментальная культура Белоруссии: Учеб.-метод. пособие. — Мн.: Мин. ин-т культ., 1991. — С. 26—59.

381. Яконюк Н.П. Народно-инструментальная музыкальная культура устной и письменной традиции: теоретические проблемы взаимосвязи и взаимодействия // Славянская этномузыкалогия. Направления. Методы. Концепции: Тез докл. на междунар. науч. конф., Минск, 23—26 окт. 1996 г. — Мн.: Бел. гос. акад. музыки, 1996. — С. 79—81.

382. Яконюк Н.П. Произведения для оркестра народных инструментов // Белорусская музыка 1960—1980-х годов: Пособие для учителя / Под ред. проф. Г.С.Глущенко. — Мн.: Беларусь, 1997. — С. 255—264.

383. Яконюк Н.П. Национальные музыкальные инструменты в художественной культуре XX века: мистификации, заблуждения и реальность // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия: Материалы междунар. науч. конф. "Цивилизация и культура: проблема актуальности национального фактора на рубеже третьего тысячелетия (музыкальный аспект)", Минск, 29—30 окт. 1998 г. — Мн.: Бел. ин-т проблем культуры, 1999. — С. 102—108.

384. Яконюк Н.П. Белорусский оркестр народных инструментов // Проблемы народно-инструментального творчества: Сб. тр. / Под ред. М.Имханицкого. — М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 1999. — Вып.153. — С. 42—65.

385. Яконюк Н.П. Высшая школа на рубеже столетий: новое в подготовке специалистов — исполнителей на народных инструментах // Подготовка специалистов в сфере культуры и искусства: Юбилейный сб. к 40-летию открытия худож. специализаций / Под ред. Е.Максимова. — М.: Мос. гос. ун-т культуры и искусства, 2000. — С. 91—94.
386. Яконюк Н.П. Партитура оркестра белорусских народных инструментов: Метод. указания. — Мн.: Минск. ин-т культуры, 1988. — 12 с.
387. Яконюк Н.П., Кузьмінч М.Л. Инструментознаўства і інструментоўка для аркестраў і ансамбляў беларускіх народных інструментаў: Вучэб.-метад. дапаможнік. — Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2001. — 203 с.
387. Ястребов Ю.Г. Современные принципы баянной аппликатуры: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. консерватория Лит. ССР. — Вильнюс, 1988. — 21 с.
388. *Akkordeonen-Kompositionen des 20. Jahrhunderts: Eine Aus mahl // Neue Zeitschrift für music.* — 1994. — №2. — S. 26—27.
389. *Asmat Dream. New Music of Indonesia (Recording Reviews) // Ethnomusicology.* — 1995. — Vol. 42, №1. — P.184—187.
390. *Berman J. Traditional of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity / Book Reviews.* — *Ethnomusicology.* — 1995. — Vol. 39, №1. — P.133—136.
391. *Bon P. Musique populaire: theorie de l'archaïque en opposition a la theorie du social // Bulletin of the international Kodály society.* — 1996. — Vol. 21, №1. — P. 3—10.
392. *Braun G. Die flöte als idealer klangsnuller? // Neue Musikzeitung.* — 1989. — №4. — S. 24—25.
393. *Brinner B. Freedom and formulaity in the playng of Bapak Tarnopangrawit // Asian Music.* — 1993. — Vol. 24, №2. — P.1—37.
394. *Buchanan D. Metamorphos of power, metamorphos of truth: The politics of music professionalism in Bulgarian folk orchestra // Ethnomusicology.* — 1995. — Vol. 39, №3. — P.381—416.
395. *Dadiomova O. O przetwarzaniu elementow ludowych w kulturze muzycznej Nieświeża w drugiej połowie XVIII w. // Miasto i cultura ludowa w dziejach Bialorusi, Litwy, Polski i Ukrainy.* — Krakow, 1995. — S. 283—293.
396. *Humoncourt N. Dawne instrumenty — ta czy nie? // Ruch musyczny.* — 1995. — №7. — S.10—14.
397. *Hüssong S. Ein Instruments des 20. Jahrhunderts // Neue Zeitschrift für music.* — 1994. — №2. — S. 7—9.
398. *Jing J. The influence of traditional Chines music on professional instrumental composition // Asian Music.* — 1991. — Vol. 22, №2. — P.83—96.
399. *Luderwaidr A. Gamelan // Neue Zeitschrift für music.* — 1993. — №2. — S. 26—33.
400. *Manuel P. Popular music in India // Popular music.* — 1988. — Vol. 7, №2. — P.157—176.
401. *Mao Yu Run. Music under Mao, its background and aftermath // Asian Music.* — 1991. — Vol. 22, №2. — P.97—105.
402. *Schaffer B. Wstep do compozycji.* — Krakow PWM, 1976. — Cz. 3. — Barwa. — S. 211—244.
403. *Schwaen K. (hrsg.) Instrumentationslehre fur Volkinstruments.* — Leipzig: Hoffmeister, 1954. — 46 s.

404. *Scott-Maxwell A.* (Rec. Ad op. Sutton R.A. Traditional of gamelan music in Java: Musical pluralism and regional identity. New York, 1991, 291 s.) // *Ethnomusicology*. — 1995. — Vol. 39, №1. — P.133—136.

405. *Smolenska-Sielinska.* Koncert na marimby Marty Ptaeszynskiey // *Ruch muzyczny*. — 1988. — №12. — S.8—10.

406. *Stock J.* (Rec. Ad op. Jones S. Folk music of China: Living instrumental traditions. Oxford, 1995. — 422 s.) // *Music and Letters*. — 1995. — Vol. 77, №3. — P.483—484.

407. *The New Grove dictionary of musical instruments* [Ed. By Stanley Sadie]. — London: Macmillan press. New York. Grove's dictionaries of music inc. — 1984. (1. A to F XXXVI. — 805 s.; 2. G to O XIII. — 982 s.; 3. P to Z XIII. — 921 s.).

Архивные материалы

Российский центральный государственный архив литературы и искусства

409. *Выпуски* из протоколов заседаний жюри по оценке концертов национальных ансамблей и отзывы о солистах за 1930 г. //Ф.645, оп.1, ед.хр. 341.

410. *Государственный русский народный оркестр им. Осипова* (статья Г.Поляновского 1961 г.) //Ф.2919, оп.1, ед.хр. 55.

411. *Докладная записка* о состоянии работы по искусству в БССР за 1938 г. //Ф.962, оп.3, ед.хр. 401.

412. *Отчеты* учебных заведений Управления по делам искусств БССР за 1937 г. //Ф.962, оп.19, ед.хр. 159.

413. *Перепуска* оркестра им. В.Андреева с оркестрами русских народных инструментов за 1928 г. //Ф.667, оп.1, ед.хр. 59.

414. *Программа* заключительного концерта Декады БССР в Москве в 1940 г. //Ф.962, оп.21, ед.хр. 28.

415. *Программа* курсов для руководителей оркестрами народных инструментов (сер. 30-х гг.) //Ф.962, оп.14, ед.хр. 156.

416. *Программа* курсов для руководителей оркестров и ансамблей народных инструментов художественной самодеятельности. 1940 г. //Ф.962, оп.4, ед.хр. 80.

417. *Протокол* заседаний жюри I-го Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах (1939 г.) //Ф.962, оп.5, ед.хр. 270.

418. *Протоколы* и материалы художественной методической комиссии по музыкальной самодеятельности Белоруссии за 1937 г. //Ф.962, оп.14, ед.хр. 80.

419. *Сводный отчет* управления по делам искусств и ДНТ БССР за 1939 г. //Ф.962, оп.19, ед.хр. 310.

420. *Сводный отчет* управления по делам искусств БССР за 1940 г. //Ф.962, оп.19, ед.хр. 394.

421. *Списки коллективов художественной самодеятельности на Декаде БССР в Москве в 1940 г.* //Ф.962, оп.21, ед.хр.30.

422. *Списки участников 1-го Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах (1939 г.)* //Ф.962, оп.5, ед.хр. 273.

423. *Списки участников Декады белорусской литературы и искусства в Москве в 1940 г.* //Ф.962, оп.21, ед.хр. 26.

424. *Списки участников Декады БССР в Москве в 1940 г.* //Ф.962, оп.21, ед.хр.27.

425. *Стенограмма Всероссийской конференции по музыкальному самодейтельному искусству (1931 г.)* //Ф.645, оп.1, ед.хр. 344.

426. *Учебные программы для музыкальных училищ (народные инструменты) за 1940 г.* //Ф.962, оп.4, ед.хр. 492.

427. *Фонд оркестра им. В.Андреева. Списки оркестров художественной самодеятельности за 1927-30 гг.* //Ф.667, оп.1, ед.хр. 52.

Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И.Глинки

428. *Беляев В. Народные музыкальные инструменты и их развитие в советскую эпоху (доклад на конференции композиторов национальных республик 1939 г.)* //Ф.340, оп.1, ед.хр. 628.

429. *Беляев В. Народные музыкальные ансамбли на I-й Всесоюзной олимпиаде 1930 г. (рецензия)* //Ф.340, оп. 1, ед.хр. 2376.

430. *Беляев В. Отзыв на работу П.Зими́на "Народные музыкальные инструменты как прототипы инструментов современного оркестра"* //Ф.340, оп.1, ед.хр. 2972.

431. *О работе музыкально-этнографической секции ГИМНа за 1931 г.* //Ф.294, оп.1, ед.хр. 309.

Российский центральный государственный архив Октябрьской революции

432. *Докладная записка и протокол музыкальной секции Всесоюзного общества культурной связи с заграницей по вопросу участия СССР на выставке во Франкфурте-на-Майне (1927 г.)* //Ф.5283, оп.11, ед.хр. 14.

433. *Переписка с Наркоматами СССР республик об устройстве Франкфуртской выставки* //Ф.5283, оп.11, ед.хр. 17.

434. *Переписка с референтом по Отделу Центральной Европы и полномочным представительством СССР в Германии о ходе Франкфуртской выставки 1927 г.* //Ф.5283, оп.11, ед.хр. 18.

435. *Списки экспонатов, план расположения Международной музыкальной выставки во Франкфурте-на-Майне (1927 г.)* //Ф.5283, оп.11, ед.хр. 15.

Национальный архив Республики Беларусь

436. *Ведомости* Белрадиоцентра на выдачу зарплаты за 1929 г. //Ф.245, оп.1, ед.хр. 4.
437. *Ведомости* Белрадиоцентра на выдачу зарплаты за 1930 г. //Ф.245, оп.1, ед.хр. 5.
438. *Ведомости* Белрадиоцентра на выдачу зарплаты за 1931—32 гг. //Ф.245, оп.1, ед.хр. 9.
439. *Доклады* и сведения о работе красноармейского клуба им. Ленина в Минске за 1921 г. //Ф. 42, оп.1, ед.хр. 48.
440. *Материалы* о работе Минского музыкального техникума за 1926 г. //Ф.42, оп.1, ед.хр. 1419.
441. *Приказы* по личному составу Белрадиоцентра за 1932 г. //Ф.245, оп.1, ед.хр. 12.
442. *Рапортчика* дежурных Белрадиоцентра о передачах //Ф.245, оп.1, ед.хр. 13.
443. *Сведения* о работе гарнизонных клубов Западного военного округа за 1921 г. //Ф.42, оп.1, ед.хр. 895.

Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Республики Беларусь

444. *Библиография* творчества И.Нисневича за 1946—77 гг. //Ф.236, оп.1, ед.хр. 280.
445. *Личное дело* педагога Захара Д. А. (1935 г.). //Ф.83, оп.2, ед.хр. 62.
446. *Лукас Д.* Альбом рукописей Сюиты для оркестра белорусских дудок в 3-х частях и "Копыбельная" для самодеятельного ансамбля копыльских дударей (1963 г.). — ф.139, оп.1, ед.хр. 56.
447. *Лукас Д.* Концерт белорусского народного оркестра (статья 1947 г.). //Ф.139, оп.1, ед.хр. 158.
448. *Нисневич И.* Цимбалы (заявка на музык. докум. телефильм). //Ф.236, оп.1, ед.хр. 14.
449. *Нисневич И.* Аб паходжанні і гісторыі беларускіх народных інструментаў. Сцэнарый 1949 г. (радыёклуб для дзяцей, 4-е пасяджэнне). //Ф. //Ф.236, оп.1, ед.хр. 41.
450. *Нисневич И.* Беларускі народны аркестр. Сцэнарый 1950 г. (радыёклуб для дзяцей, 11-е пасяджэнне). //Ф.236, оп.1, ед.хр. 47.
451. *Нисневич И.* Заметки о Жиновиче (1967—77 гг.). //Ф.236, оп.1, ед.хр. 202.
452. *Нисневич И.* Информация о театральной и музыкальной жизни республики (1946—77 гг.). //Ф.236, оп.1, ед.хр. 222.
453. *Переписка* с Всесоюзным комитетом по делам искусства СССР и БССР по вопросам основной деятельности Белорусской государственной консерватории (1937 г.). //Ф. //Ф.83, оп.2, ед.хр. 34.
454. *Письмо* зав. отделом народного быта зав. научной секцией главного комитета Всероссийской с/х выставки, члену президиума проф. Тулайкову Н.(1923 г.) //Ф.188, оп.1, ед.хр. 133.

455. Планы работы, программы академических концертов студентов, протоколы заседаний кафедры народных инструментов БГК (1955—56 г.). //Ф.83, оп.1, ед.хр. 58.
456. Подковыров П. "Колхозная сюита" для белорусского оркестра народных инструментов (клавир), 1948г. //Ф.247, оп.1, ед.хр. 36.
457. Подковыров П. Пьесы для "Колхозной сюиты". Клавир. 1948 г. //Ф.247, оп.1, ед.хр. 37.
458. Подковыров П. Белорусская плясовая (для цимбал с фортепиано). 1939 г. //Ф.247, оп.1, ед.хр. 53.
459. Подковыров П. Списки музыкальных произведений за 1930—69; 1937—66; 1947—50 гг. //Ф.247, оп.1, ед.хр. 106.
460. Полонский С. На ярмарке. Музыкальная картина из прошлого Белоруссии (для белорусского оркестра народных инструментов). Клавир. //Ф.30, оп.1, ед.хр. 32.
461. Постановления СНК БССР и переписка с СНК БССР, Наркомпросом БССР по вопросам основной деятельности Белорусской государственной консерватории (1934 г.). //Ф.83, оп.2, ед.хр. 15.
462. Приказы директора Белорусской государственной консерватории и музыкального техникума деятельности (1935 по основной г.). //Ф.83, оп.2, ед.хр. 18.
463. Приказы по Белорусской государственной консерватории по основной деятельности и по личному составу (1935—37 гг.). //Ф.83, оп.2, ед.хр. 30.
464. Приказы директора БДТ-I по основной деятельности и личному составу за 1926—27 гг. //Ф.126, оп.1, ед.хр. 1.
465. Приказы директора БДТ-I по основной деятельности и личному составу за 1924—25 гг. //Ф.126, оп.1, ед.хр. 3.
466. Протоколы заседаний художественного совета Белорусской государственной консерватории (1948—50 гг.) //Ф.83, оп.1, ед.хр. 7.
467. Протоколы заседаний художественного совета Белорусской государственной консерватории (1949—50 гг.) //Ф.83, оп.1, ед.хр. 11.
468. Протоколы заседаний художественного совета Белорусской государственной консерватории (1949—50 гг.) //Ф.83, оп.1, ед.хр. 12.
469. Протоколы заседаний художественного совета Белорусской государственной консерватории (1950—51 гг.) //Ф.83, оп.1, ед.хр. 16.
470. Протоколы заседаний художественного совета Белорусской государственной консерватории (1951—52 гг.) //Ф.83, оп.1, ед.хр. 21.
471. Протоколы заседаний художественного совета Белорусской государственной консерватории (1952—53 гг.) //Ф.83, оп.1, ед.хр. 24.
472. Протоколы заседаний правления литературного кружка, общих собраний и бюро Минского филиала Всебелорусского объединения поэтов и писателей "Маладняк" // Ф.225, оп.1, ед.хр. 13.
473. Списки преподавателей и студентов Белорусской государственной консерватории и музыкального техникума за 1935 г. //Ф.83, оп.2, ед.хр. 25.
474. Тикоцкий Е. Сюита на темы белорусских колхозных песен для белорусского народного оркестра в 5-ти частях. Оп.45. //Ф.181, оп.1, ед.хр. 20.
475. Тикоцкий Е. Вариации на тему белорусской народной песни "Ах, ты дуб, а я береза". Для белорусского народного оркестра. Рабочий клавир-партитура. Оп. 55. 181, оп.1, ед.хр. 22.
476. Тикоцкий Е. Вариации для цимбал с фортепиано на белорусскую народную тему. Оп. 55 а (1960 г.). //Ф.181, оп.1, ед.хр. 23.

477. Чуркин Н. 1-я сюита для цимбал на тему "Сваток" (1953 г.). //Ф. //Ф.123, оп.1, ед.хр. 25.

478. Чуркин Н. 2-я сюита для оркестра цимбал (клавир). //Ф.123, оп.1, ед.хр. 27.

479. Чуркин Н. Сюита для цимбал. набросок. //Ф.123, оп.1, ед.хр. 28.

480. Чуркин Н. Сюита для народного оркестра. 1-я часть. //Ф.123, оп.1, ед.хр. 31.

481. Чуркин Н. Белорусская рапсодия для домрового оркестра. Варианты. //Ф.123, оп.1, ед.хр. 34.

482. Чуркин Н. Материалы к Белорусской рапсодии. Черновой автограф (1945 г.). //Ф.123, оп.1, ед.хр. 35.

Российский центральный государственный архив звукозаписей

Звукозаписи 1930-х годов

483.А ў полі вярба. Белорусская деревенская пляска. Исп. на цимбалах С.Новицкий (граморигинал) //Арх. № 20116.

484.А ў полі вярба. Исп. нар. артистка СССР Л.Александровская и артист Бел.гос. театра оперы и балета М.Боровский. Гос. нар. хор п/у С.Полонского. Акомп. В.Савицкий (аккордеон) //Арх. № 21610.

485.А ў полі вярба (обр. А.Туренкова). Исп. секстет домр белорусского радиокомитета п/у Г.Самохина (граморигинал) //Арх. № 23606.

486.Белорусская лявониха. Белорусский казачок. В дуду поиграю ("барыня"). Исп. Степан Шиковский (73-х лет) на белорусской дуде.(Фонограф.) //Арх. № 249.

487.Белорусская народная песня в гармонизации В.Теравского. Исп. на цимбалах С.Новицкий (1934 г.) (граморигинал) //Арх. № 20289.

488.Белорусская полька. Исп. на цимбалах Х.Шмелькин и С.Новицкий //Арх. № 23307.

489.Белорусский казачок в обр. И.Любана. Исп. дуэт цимбалистов Х.Шмелькин и С.Новицкий (1934—35 гг.) //Арх. № 23599.

490.Восень (обр. И.Любана). Исп. Л.Александровская в сопр. цимбалистов Х.Шмелькина и С.Новицкого (граморигинал) //Арх. № 23607.

491.Крыжачок. Полька. Исп. на цимбалах солисты гос. ансамбля нар. инструментов И.Жидович (Жинович) и С.Новицкий (граморигинал) //Арх. № 20278.

492.Крыжачок (обр. А.Туренкова). Исп. гос. ансамбль цимбалистов п/у Г.Самохина (1936 г.) (граморигинал) //Арх. № 25006.

493.Купалинка (обр. А.Туренкова). Исп. оркестр бел. нар. инструментов БГФ п/у Г.Самохина (граморигинал) //Арх. № 28693.

494.Лявониха (обр. А.Туренкова). Исп. гос. ансамбль цимбалистов п/у Г.Самохина (1936 г.) (граморигинал) —//Арх. № 24364.

495.Микита. Юрочка. Крыжачок. Толкачики. Янка. Лявониха. Исп. И.Жинович (цимбалы), К.Вальтер (ф-но) //Арх. № 26681.

496.Ой, ды ў нашым сяле. Исп. артист Бел. гос. театра оперы и балета М.Денисов в сопр. секстета домр БРК п/у Г.Самохина (граморигинал) //Арх. № 23611.

497. *Ой, загуду*. Исп. И.Жинович (цимбалы), Н.Клаус (фортепиано). // Арх. №51756-II.

498. *Ой, хадзю, гуляю, малодчык*. Исп. артист Бел.гос. театра оперы и балета М.Денисов в сопр. цимбалистов Х.Шмелькина и С.Новицкого (1934—35 гг.). // Арх. № 23311.

499. *Перепелочка* (обр. А.Туренкова). Исп. оркестр бел. нар. инструментов БГФ плу Г.Самохина (граморигинал). //Арх. № 28694.

500. *Тайкачыкі* (обр. А.Туренкова). Исп. оркестр бел. нар. инструментов белорусского радиокомитета плу Н.Щеглова-Куликовича. // Арх. № 23661.

501. *Чаму ж мне ня пець*. Исп. Л.Александровская в сопр. цимбалистов Х.Шмелькина и С.Новицкого. —//Арх. № 21248.

502. *Чарнушачка*. Исп. секстет домр белорусского радиокомитета плу Г.Самохина. // Арх. № 23663.

503. *Черный ворон* (бел.нар.песня в обр. Оленина). Исп. на цимбалах С.Новицкий (1931 г.), (граморигинал). //Арх. № 20291.

504. *У месяцы верасні выпала пароша*. Исп. арт. белорусского радиокомитета Н.Востоков в сопр. секстета домр БРК плу Г.Самохина. //Арх. № 23648.

505. *Янка* (бел. полька). Исп. Л.Александровская (вокал) и С.Новицкий (цимбалы) (1936 г.). // Арх. № 22139.

Национальный архив кинофотофонодокументов Республики Беларусь

Фотографии (ч.8, ящ.141)

506. *Выступление* Белорусского оркестра народных инструментов Гос. филармонии БССР. — 1938 г. / ЦГАКФД России (репр.). // Инв. № 19393.

507. *Жинович И.* — лауреат I-го Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах. — 1939 г. // Инв. № 0-100193.

508. *Квартет* цимбалистов БГФ (И.Жинович, Х.Шмелькин, С.Новицкий, Г.Самсонов). — 1946 г. // Инв. № 0-19395.

509. *Концерт* оркестра народных инструментов БССР в цехе Минского тракторного завода. — 1953 г. // Инв. № 0-7279.

510. *Лауреат* VI Всемирного фестиваля молодежи в Москве цимбалист БГФ В.Буркович. — 1958 г. //Инв. № 018117.

511. *С.Новицкий и Х Шмелькин* — засл. артисты БССР, цимбалисты БГФ. — 1959 г. // Инв. № 2-1036.

512. *Юный И.Жинович* в кадре первого белорусского фильма "Лесная быль" (1926 г.) // Инв.№ 0-118438.

**Национальный музей истории и культуры Беларуси
(отдел фондов)**

513. *Афиша* концерта автора виртуоза на балалайке Д.Захара (1924 г.)
//№ 23777/7.
514. *Беларускі дзяржаўны ансамбль* (буклет). — Мн.: б.и., 1931 г. //№ 23777/1.
515. *Беларускі дзяржаўны ансамбль народных інструментаў* (афиша 1932—35 гг.) //№ 23777/5.
516. *Воспоминания* о Д.Захаре Ф.Ковшик (рукопись, 1968 г.) //№ 23777/8.
517. *Воспоминания* о Д.Захаре участника оркестра русских народных инструментов Пекарского А. (рукопись). //№ 23777/9.
518. *Письмо* Н.Смолич: *Воспоминания* о Д.Захаре (рукопись, 1967 г.)
//№ 23777/10.

Материалы из личного архива автора

519. *Воспоминания* З.И.Барановой, участницы первого белорусского оркестра народных инструментов. 24.02.1984 г.
520. *Воспоминания* А.И.Пекарского, участника народно-оркестровой самодеятельности г.Минска 1920-х гг. 20.09.1983 г.
521. *Воспоминания* дочери Д.Захара, Г.Д.Шербатюк. 12.09.1983 г.
522. *Воспоминания* М.Т. Жура, одного из старейших артистов Государственного народного оркестра БССР. 12.05.1991 г.
523. *Воспоминания* доцента В.Ф.Савицкого — баяниста, педагога, композитора, методиста. 18.04.1996 г.

Оглавление

От автора	3
Введение	4
Глава 1. Теоретические основы народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции	11
1.1. Объект исследования. Уточнение понятий	12
1.2. Народно-инструментальная музыкальная культура устной и письменной традиции: сравнительный анализ.....	24
1.3. Разработка основных теоретических проблем народно-инструментальной культуры письменной традиции.....	35
1.4. Творческое переосмысление фольклора как основной принцип функционирования народно-инструментальной культуры сценического типа.....	56
Глава 2. Периодизация народно-инструментальной культуры письменной традиции в Беларуси	70
2.1. Социально-исторические условия и художественные предпосылки зарождения в Беларуси народно-инструментальной музыкальной культуры сценического типа (1900—1925 гг.).....	72
2.2. Развитие белорусской народно-инструментальной культуры во второй четверти XX в. (1925—1955 гг.).....	81
2.3. Усиление традиций академического музыкального искусства (1955—1975 гг.).....	92
2.4. Утверждение народно-инструментальной культуры как эстетически ценного явления художественной жизни республики (1975—2000 гг.).....	97
Глава 3. Инструмент как материально-художественная основа народно-инструментальной культуры письменной традиции	112
3.1. Социально-художественное функционирование народного музыкального инструмента в культуре сценического типа.....	114
3.2. Принципы организации и структура белорусского оркестра народных инструментов.....	131
Глава 4. Музыка для народных инструментов как самостоятельная область композиторского творчества	151
4.1. Жанровая эволюция белорусской народно-инструментальной музыки.....	152
4.2. Специфика содержания и драматургии народно-инструментальных сочинений.....	172
4.3. Характерные черты народно-инструментальной стилистики.....	184

Глава 5. Исполнительство на народных инструментах в контексте традиций национального фольклора и европейского академического инструментализма.....	198
5.1. Музыкант-исполнитель в системе народно-инструментальной культуры письменной традиции.....	199
5.2. Отличительные черты сценического народно-инструментального исполнительства Беларуси.....	211
Заключение.....	237
Использованные источники.....	241
Литература.....	241
Архивные материалы.....	261

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Научное издание

ЯКОНЮК Наталья Павловна

**Народно-инструментальная музыкальная культура
письменной традиции в Беларуси:
опыт системного анализа**

Редакторы И.В.Смеян, Л.Т.Спиридонова
Компьютерный набор Н.П.Яконюк

Подписано в печать 27.03.2001 г. Формат 60x84 1/16
Бумага писчая. Глубокая печать.
Усл. печ. л. 16,62. Уч.-изд. л. 15,6
Тираж 500 экз. Заказ 267.

Белорусский государственный университет культуры
220 001, Минск, ул.Рабочниковская, 17
Лицензия ЛВ №283 от 22.04.1998 г.

Напечатано на ризографе Белорусского государственного университета культуры
220 001, Минск, ул. Рабочниковская, 17