

Министерство культуры Российской Федерации  
Казанская государственная консерватория  
(академия) им. Н.Г.Жиганова  
Кафедра народных инструментов

**ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО  
НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ  
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

*Материалы Международной  
научно-практической конференции  
Казань, 10 марта 2014*

**Казань**

**2014**

**УДК 78.07**

**ББК 85.31**

**И88**

*Печатается по решению редакционно-издательского совета Казанской  
государственной консерватории (академии) им. Н.Г.Жиганова*

**Редактор-составитель**

УСОВ А.А., кандидат искусствоведения, доцент

**Редакционная коллегия**

ИМХАНИЦКИЙ М.И., доктор искусствоведения, профессор

ЯКОВЛЕВ В.И., доктор исторических наук, профессор

УСОВА О.В., кандидат искусствоведения, доцент

**И88** **Исполнительство на народных инструментах: теория, история, практика:** Материалы Международной научно-практической конференции, Казань, 10 марта 2014 года / Сост. А.А.Усов. – Казань, 2014. – 332 с.

**ISBN 978-5-9903474-9-6**

В сборнике представлены материалы Международной научно-практической конференции «Исполнительство на народных инструментах: теория, история, практика», которая состоялась 10 марта 2014 года в Казанской консерватории.

Сборник посвящен анализу ряда актуальных проблем народно-инструментального искусства, находящихся в сфере научных интересов ведущих ученых, педагогов и аспирантов из России, Беларуси, Казахстана, Украины и Китая.

Издание предназначено для преподавателей, аспирантов, студентов высших и средних музыкальных учебных заведений.

**УДК 78.07**

**ББК 85.31**

**ISBN 978-5-9903474-9-6**

© Казанская государственная консерватория, 2014  
С Усов А.А., составление, редактирование, 2014

## СОДЕРЖАНИЕ

### I

#### *СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ ОРИГИНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА*

|  |           |
|--|-----------|
| <b>ЛЕБЕДЕВ Александр</b> (Саратов)   | <b>8</b>  |
| Концерт для баяна с оркестром 1930–50-х годов в русле традиций социалистического реализма          |           |
| <b>ТРОФИМОВ Михаил</b> (Петрозаводск)  | <b>17</b> |
| Развитие народно-инструментальной культуры Удмуртии во второй половине XX века                     |           |
| <b>БОЖЭНСКИЙ Андрей</b> (Дрогобыч, Украина)  | <b>30</b> |
| Творчество Виктора Власова как составляющая грань репертуара для баяна на рубеже XX–XXI веков      |           |
| <b>ДЯЧЕНКО Юрий</b> (Харьков, Украина)   | <b>36</b> |
| Эстрадно-джазовые стилевые модели в произведениях современных украинских композиторов-баянистов    |           |
| <b>ОЗЕРОВ Сергей</b> (Нижний Новгород)   | <b>43</b> |
| Феномен содружества композитора и исполнителя (на примере творчества музыкантов Нижнего Новгорода) |           |
| <b>ТАЖИБАЕВА Ляйля</b> (Алматы, Казахстан)   | <b>49</b> |
| Современные тенденции в развитии и расширении репертуара казахского народного инструмента кобыз    |           |
| <b>ДЯКУНЧАК Юрий</b> (Дрогобыч, Украина)   | <b>57</b> |
| Эволюция стиля в произведениях для баяна (аккордеона) современных композиторов Украины             |           |
| <b>БЛИНОВА Ирина</b> (Железногорск, Курская область)   | <b>60</b> |
| Программная музыка в репертуаре балалаечника-школьника   |           |

*II*  
*ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ*

|   |            |
|---|------------|
| <b>ИМХАНИЦКИЙ Михаил</b> (Москва)   | <b>66</b>  |
| Новое о артикуляции в музыкальном искусстве   |            |
| <b>ЗЕЛЕНЬКИЙ Виктор</b> (Красноярск)  | <b>76</b>  |
| Тремоло как основной домровый прием   |            |
| <b>МАЛЫХИН Сергей</b> (Нижний Новгород)   | <b>85</b>  |
| Подготовка и профилактика игрового аппарата балалаечника                                  |            |
| <b>ПОТАПОВА Людмила</b> (Казань)  | <b>95</b>  |
| К вопросу о работе над техникой в классе трехструнной домры                               |            |
| <b>КУЧИН Александр</b> (Санкт-Петербург)  | <b>110</b> |
| Постановка игровых движений балалаечника в динамике                                       |            |
| <b>ГОЛУБКОВА Ирина</b> (Томск)  | <b>117</b> |
| Предпосылки развития техники на начальном этапе обучения в классе домры                   |            |
| <b>ЗАВОДЕНКО Елена</b> (Томск)  | <b>123</b> |
| Некоторые особенности формирования навыков чтения с листа на гитаре в первый год обучения |            |
| <b>СКРИПНИК Наталья</b> (Железногорск, Курская область)                                   | <b>128</b> |
| Основные функции аппликатуры и смена позиций при игре на 4-х струнной домре               |            |
| <b>КАРИПОВА Ольга</b> (Бавлы, Республика Татарстан)                                       | <b>133</b> |
| Ансамблевое музицирование в классе баяна  |            |

*III*  
*АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ*  
*ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА*

|  |            |
|--|------------|
| <b>УСОВ Артем</b> (Казань)<br>Страницы истории зарубежного балалаечного искусства  | <b>140</b> |
| <b>СКАЧКО Лидия</b> (Минск, Беларусь)<br>Искусство транскрипции как компонент системы обучения аккордеониста   | <b>158</b> |
| <b>КУЛИК Александр</b> (Харьков, Украина)<br>Аутентичное направление в гитарном исполнительстве<br>(на примере музыки рубежа XVIII–XIX веков)  | <b>164</b> |
| <b>ПАРШИН Михаил</b> (Тольятти, Самарская область)<br>Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции   | <b>173</b> |
| <b>ЮРЧЕНКО Ольга</b> (Харьков, Украина)<br>Стилевые направления исполнительства на цимбалах системы Шунды (мировая практика конца XX–начала XXI веков)                                   | <b>183</b> |
| <b>НАДЕЖДИНА Ольга</b> (Альметьевск, Республика Татарстан)<br>Воспитание мировоззрения ребенка и поиск художественного образа произведения (некоторые мысли вслух педагога-балалаечника) | <b>195</b> |
| <b>ФАХРАЗИЕВА Гелчачак</b> (Казань)<br>Роль учителя в воспитании учащегося-музыканта в музыкальной школе   | <b>200</b> |

*IV*  
*ВЫДАЮЩИЕСЯ ИСПОЛНИТЕЛИ, ПЕДАГОГИ И*  
*КОМПОЗИТОРЫ: ТВОРЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ*

|  |            |
|--|------------|
| <b>ШИРЯЕВА Елена</b> (Воронеж)<br>Последняя репетиция А.В.Тихонова                   | <b>205</b> |
| <b>ЯКОВЛЕВ Валерий</b> (Казань)<br>Профессор А.В.Тихонов: личность, педагог, дирижер | <b>209</b> |

**ГАЛЬ Галина** (Оренбург) **213**  
Оренбургский период в творчестве композитора Валентина Лаптева

**ПИМЕНОВА Вероника, ЯСЬ Людмила** **219**  
(Орск, Оренбургская область)  
Геннадий Иванович Дерюгин: его роль в формировании школы игры на баяне Южного Урала

**ДОНСКАЯ Эльвира** (Москва) **223**  
Творческий портрет Владимира Болдырева

*V*

*ВОПРОСЫ КОНСТРУКЦИИ ИНСТРУМЕНТОВ  
И ТЕХНОЛОГИИ ИХ ИЗГОТОВЛЕНИЯ*

**ДОРМИДОНТОВ Александр** (Саратов) **234**  
Двухгрифовые варианты домры и балалайки

**ДИКОЕВ Андрей** (Петрозаводск) **241**  
Классификация гармоник. Опыт экспериментальной методики

*VI*

*ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИОННОГО  
НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И АКАДЕМИЧЕСКОГО  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА  
НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ*

**ТАТАРИНОВА Татьяна** (Нижний Новгород) **263**  
Традиционные музыкальные инструменты в смеховых жанрах русского музыкального фольклора

**КАЮМОВА Эльмира** (Казань) **270**  
Гусельная традиция татар-кряшен Балтасинского района и ее современные носители

**БЕЗРУКОВА Олеся** (Дзержинск, Нижегородская область) **277**  
Функционирование некоторых русских народных инструментов в творчестве государственного академического Северного русского народного хора: к вопросу о сохранении локальных традиций и их метаморфозах

*VII*

*РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В РАЗВИТИИ  
НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА*

**ВАН ДЭЦУН** (*Нижний Новгород – Китай*) **283**  
Аккордеонное исполнительство в Китае в период с 1949 по 1966 годы

**БАСЫКАРА Ерсайын** (Алматы, Казахстан) **286**  
Казахский музыкальный инструмент шертер: возрождение, развитие, типологические параллели

**ШАФЕТА Валерий** (Дрогобыч, Украина) **295**  
Научно-методические приоритеты формирования коллективного баянно-аккордеонного исполнительства Львовщины

**ДАЙ ЮЙ** (Цюй Фу, Китай) **302**  
Традиционные инструменты в новой китайской музыке

**КИСАМЕДЕНОВА Мольдир** (Алматы, Казахстан) **309**  
Женская домбровая традиция Западного Казахстана

**КУЗЁ Вера** (Дрогобыч, Украина) **316**  
Научные приоритеты народно-инструментального искусства Дрогобыча в начале XXI века

**ДУШНИЙ Андрей** (Дрогобыч, Украина) **320**  
Дрогобычские конкурсы баянистов-аккордеонистов как фактор пропаганды народно-инструментального искусства

# I

## СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ ОРИГИНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА

**Александр Лебедев**

*кандидат искусствоведения,  
доцент СГК им. Л.В.Собинова (Саратов)*

### **Концерт для баяна с оркестром 1930-50-х годов в русле традиций социалистического реализма**

XX век явился периодом зарождения и расцвета жанра концерта для баяна с оркестром. Впервые заявив о себе как о самостоятельном жанре инструментальной музыки в 1930-е годы, баянный концерт за относительно небольшой исторический отрезок времени заметно эволюционировал, приобрел черты зрелого жанра со своими традициями и историей.

Чтобы лучше понять исторические предпосылки возникновения жанра баянного концерта, необходимо взглянуть на панораму развития жанра инструментального концерта в первой половине XX века. 1930-е годы ознаменовались окончательным утверждением эстетики социалистического реализма, в основе которой метод «исторически конкретного художественного изображения действительности в ее революционном развитии» [3, с. 49]. На первый план выходит образ человека труда, «полный отваги, мужества, дерзновенный в преодолении препятствий, обязательно оптимист с жизнеутверждающим мировоззрением, простой



в обращении, возвышенный и чистый в помыслах, беззаветный в служении обществу, носитель лучших черт своего народа» [4, с. 49].

Критики соцреализма справедливо отмечают свойственную ему установку на *позитив*, что не могло отражать всего спектра человеческих переживаний и реальных событий. Зачастую провозглашенный на словах *реализм* на деле оборачивался однобоким отражением социалистической действительности, выполненным в русле политической конъюнктуры. Как пишет М.Тараканов, «последователи нового метода на деле творили романтический миф с характерным для художников-романтиков двоемирием. Ужасам старого мира... противостояла приподнятая гармоничность нового общества строителей и борцов – рыцарей без страха и упрека» [3, с. 49–50]. Отсюда, как указывает автор, «настойчивое требование оптимизма, оптимизма по команде..., подозрительное отношение к трагической теме и к художникам трагического мироощущения» [там же, с. 50].

Из сказанного отметим наиболее важное в контексте данного исследования, а именно наличие *романтической установки* в музыке того времени. Именно традиции русского музыкального романтизма становятся основой для формирования жанра баянного концерта, его образностилевой и фактурной специфики. Романтическое «двоемирие» позволяет спроецировать на новую инструментальную почву великие традиции русской классики, по-новому воспроизвести романтический *концертный стиль*, которого в силу исторической молодости оказались лишены баян и все академические русские народные инструменты.

В начальном периоде своего становления баянный концерт вступает в активный диалог с классическим наследием. Направление композиторских поисков в жанре баянного концерта в этот период определяется ориентацией на исторически-устойчивые жанрово-стилевые инварианты, сформировавшиеся в русской музыке конца XIX – начале XX веков. Традиции русского концертного стиля, так ярко проявившиеся в творчестве А.Рубинштейна, Н.Римского-Корсакова, М.Балакирева, П.Чайковского, а позже развитые А.Глазуновым, Н.Мясковским, С.Прокофьевым, оказались тем фундаментом, на котором в 1930-е годы начал формироваться молодой жанр.

Подобно тому, как в фортепианном концерте наметились две основные линии развития<sup>1</sup>, в сфере баянного концерта можно условно выделить два основных направления. *Первое* – от Ф.Климентова и Ф.Рубцова к Ю.Шишакову и Н.Речменскому; *второе* – от Н.Чайкина к К.Мяскову<sup>2</sup>.

Для сочинений первого направления характерно *эпическое* начало в сочетании с возвышенной героикой и жанровыми зарисовками. В этих концертах, как правило, доминируют повествовательность, картинность образов, орнаментальность тематического развития, а также жанровость (в финалах). Фресковое, декоративное начало, а также графичность тематизма, свойственные их историческим прототипам – концертам М.Балакирева и Н.Римского-Корсакова, еще не получают достаточного развития в силу ограниченности фактурных средств баяна и конструктивных ограничений (прежде всего отсутствия выборной системы). Вместе с тем, данные элементы отчетливо намечаются в виде использования вариационной орнаментики и специфических мажоро-минорных фигураций.

К этому нужно добавить *народность*, проблема которой в музыке для баяна всегда была одной из приоритетных. В концертах народность проявляется в обращении к мелодиям былинного типа, а также танцевальной сфере. Национальная самобытность проявляется не только в фольклорных интонациях, но и в характере эмоций, чувственности, славянской задушевности. К сочинениям данного направления относятся концерты Ф.Климентова (1935), Т.Сотникова (№1, 1938, изд. 1982), Ф.Рубцова (№1, 1937, изд. – 1947; №2, 1955, изд. – 1957), Ю.Шишакова (1949, вторая ред. – 1953), Н.Речменского (1953, изд. – 1956), а также не столь известные сочинения Ю.Зарицкого (1970), Т.Сотникова (№2, 1953).

---

<sup>1</sup> Одна – идущая от А.Рубинштейна к П.Чайковскому и С.Рахманинову и другая – от М.Балакирева к Н.Римскому-Корсакову (т.н. «кучкистская») (см. [4]).

<sup>2</sup> В.Бычков в развитии жанра концерта на начальном этапе также выделяет два направления: *народно-инструментальный концерт* и *симфонизированный*. При этом автор исходит из наиболее общих признаков произведений, не дифференцируя их образную сферу и не рассматривая детально реализацию принципов концертности (см. [1]).

Для второго направления характерна *лирика*, дополненная *драматизмом* и в отдельных случаях ориентацией на психологизм. В концертах данного типа развитие драматургии существенно динамизируется, картинность уступает место сквозному развитию. Стремление к драматизму подкрепляется мощной многослойной аккордовой тканью, а в структуре лирической напевности начинают господствовать романсовые интонации. В этой группе – одно из наиболее ярких сочинений изучаемого периода Концерт №1 для баяна с симфоническим оркестром Н.Чайкина (1951), Концерт №1 К.Мяскова (1961), а также менее популярные концерты С.Коняева (№1, 1953), А.Рыбалкина (1958).

Примером реализации *эпического* начала может служить тема вступления Концерта Ф.Рубцова (созданного в 1937 году и долгое время считавшегося первым сочинением в жанре баянного концерта). Не случайно В.Бычков подчеркивает близость образного строя Концерта музыке М.Глинки. Как указывает исследователь, «некоторые черты влияния его “Камаринской” проявляются в жанровой основе музыки Ф.Рубцова..., идентичности тонального плана... и в решении драматургии» [1, с.26]. Материал вступления представлен локально и в ходе разработки активно вытесняется более динамичными и интонационно рельефными темами главной и связующей партий. Лишь в дальнейшем материал вступления станет основой каденции солиста.

Более развернуто представлен эпический компонент в Концерте Н.Речменского. Масштабная структура цикла, классическое деление на экспонирующие и развивающие фазы позволили реализовать эпический тип драматургии во всем многообразии обрамляющих его жанровых ответвлений. Образно-стилевую основу главной партии можно охарактеризовать словами Б.Яворского, как «...организованность стихийно-богатырской мощи, представляющей из себя единство истовости и радостного, широко энергичного волевого и действенного народного мироощущения» [5, с.94]. Она, в отличие от начальной темы Концерта Ф.Рубцова, пронизывает весь материал первой части и во многом определяет образный строй Концерта.

Похожий материал лег в основу Концерта Ю.Шишакова. Тематическим зерном концерта является тема вступления. Впервые появляясь в виде мощного оркестрового унисона, она становится основой главной партии. Былинная, повествовательная, по сути, она программирует все дальнейшее интонационное развитие. Не случайно М.Имханицкий называет ее своего рода «зачином», который составляет драматургический стержень произведения [2, с.269]. Характерной чертой былинной темы у Ю.Шишакова становится ее метрическая ненормативность, проявляющаяся в постоянных сменах размера.

Вторым по значимости в образной сфере концертов становится *лирический модус*. Подобно фортепианному концерту первой половины XX века, в баянном концерте зачастую происходит закрепление в партии солиста развернутых лирических монологов, песенно-романсовой стилистики тем. Лирика во многом повлияла на характер фактурных решений. Прежде всего, это проявилось в стремлении к полифонизации музыкальной ткани (включая чисто технические эпизоды), мелодической многоплановости, усилении интонационных взаимосвязей в масштабе композиции.

Лирика в баянном концерте обрела особую глубину. Причина этого кроется в комплексе тембрально-акустических свойств баяна, возможности гибко управлять звуковедением с помощью меха, реагировать на малейшие движения мелодии и аккомпанемента. Богатство баянной кантилены, способность передавать живое дыхание и при этом воспроизводить полноценную многоголосную фактуру – все это открывало жанру баянного концерта широчайшие возможности в реализации именно лирического звукового спектра.

Лирическая сфера рельефнее всего представлена в побочных партиях концертов. В основе тем – мелодии романсового склада. Данный тип мелодики, наиболее резонировавший стилистике советского периода, является непосредственным продолжением традиций любительского музицирования, сложившихся в баянном исполнительстве уже в начале XX века. Примером того, как лирика проявляется в концертах «кучкистского» направления, может служить главная партия первой части Концерта Ф.Рубцова. Тема основана на восходящем движении по звукам то-

нического трезвучия. Более мелодически развитая, проникновенная, по сравнению с темой вступления, она воспринимается как ее продолжение.

В Концерте Н.Речменского тема побочной партии проходит через весь цикл, становясь центром сближения основных образных сфер. Близкая по своему интонационному строю советским массовым песням, она получает поистине монументальное воплощение, становясь вершиной в воплощении подобных жанровых решений в жанре баянного концерта этого периода. Таким образом, именно теплота, задушевность романса, проникновенный тон городской песни, прочно ассоциировавшиеся с баяном на этапе строительства нового общественного строя, стали основой лирической сферы первых баянных концертов, превратились в неотъемлемый атрибут жанра.

Несмотря на некоторую банальность подобных стилевых заимствований и эклектичность итоговой стилевой модели, поиски в жанре баянного концерта продолжают, и одной из первых попыток преодолеть подобную стилевую ориентацию уже на раннем этапе становится Концерт Ю.Шишакова. В концерте происходит *инструментализация* народного мелоса. Песенность все более заменяется инструментализированной мелодикой. Это одна из первых попыток выйти из традиций серьезного, монументального стиля, отказаться от непрременной праздничности и гимновости.

Тенденции «осовременивания» характерны для всего творчества Ю.Шишакова. К современным народным песням, региональным фольклорным традициям композитор обращается в своих крупных сочинениях для народного оркестра. В жанре баянного концерта это была одна из первых попыток коренного переосмысления романтической модели концерта, создания нового типа *народно-инструментального концерта*, основанного на специфике звучания баяна и родственных ему струнных щипковых инструментов<sup>3</sup>. Побочная партия первой части при всем своем лиризме больше напоминает советскую молодежную песню,

---

<sup>3</sup> Об этом свидетельствует состав оркестра, для которого написано сочинение, а именно *оркестр русских народных инструментов*.

распевность которой строится на живом, пульсирующем ритме и стремлении вперед.

И все же в концертах первого направления лирика не является доминирующей сферой. Основанная на эпической повествовательности, она не имеет столь выраженного доверительного тона, в который окрашиваются темы побочных партий в произведениях Н.Чайкина и К.Мяскова. В условиях отсутствия выраженного контраста между основными линиями лирические темы воспринимаются как продолжение начальных.

В сочинениях *второго направления* создается иная образная сфера. Элементы повествовательности существенно дополняются внутренним драматизмом, экспрессией. Уже первые такты в Концерте №1 Н.Чайкина вызывают ассоциации с Первым фортепианным концертом П.Чайковского. Призывные фанфары у солиста и мощное оркестровое тутти становятся пружиной действия, задают мощный импульс дальнейшему развитию. Тема главной партии – величавая, распевная, при этом в ее характере отчетливо ощущаются черты мужественности, богатырское начало. В этом также угадываются параллели с главной партией Концерта П.Чайковского. Основанная на широком движении по звукам мажорного трезвучия, тема несет в себе выраженный национальный колорит. Не случайно В.Бычков в качестве драматургической основы концерта выделяет тему Родины, ассоциирующуюся, прежде всего, со сферой главной партии. Как отмечает исследователь, «тема Родины как символ выражения глубоко национального объединяет и тесно связывает столь различные части Концерта Н.Чайкина: симфоническое сонатное аллегро, жанрово-народные вторую часть и финал» [1, с. 67].

В Финале концерта за счет использования подлинной народной темы «Во кузнице» русское национальное начало еще более усиливается. Характер высказывания наделяется непосредственностью и эмоциональностью. В звучании темы на первый план выходят действенность, устремленность вперед. Молодецкая удаль эффектно обрамляется виртуозной орнаментикой и мощной аккордовой фактурой.

Тема главной партии в Концерте №1 К.Мяскова еще более действенная, целеустремленная. Она становится основой всего действия и его дальнейшей драматизации<sup>4</sup>. Идея сквозного развития, пожалуй, впервые так ярко заявляет о себе в жанре баянного концерта, становится средством создания драматургии нового типа. Именно на материале главной партии строится весь тематизм финала, во многом сохраняющего драматически-напряженный характер. В характере темы, в отличие от Концерта Н.Чайкина, заостряется ее интонационная дробность. На первый план выходит аккордовая патетика и речитативность. Первое заставляет вспомнить фортепианные концерты С.Рахманинова, в которых с особой рельефностью заявила о себе мощная фортепианная аккордика с опорой на «крепкие» басы. К.Мясков идет по похожему пути, используя широкий диапазон клавиатур и крупноплановую октавную технику.

В противовес усилению лично-экспрессивного тона в главных партиях концертов, существенно обостряются элементы *лирики* в побочных. Темы побочных партий наделяются особой проникновенностью, доверительностью, теплотой, становятся подлинными центрами лирического высказывания. В обоих концертах темы побочных партий весьма близки по характеру и впервые появляются у солиста<sup>5</sup>. В Концерте К.Мяскова сфера побочной партии наиболее прочно ассоциируется с солистом и становится основой его блестящего инструментализма, который он то и дело противопоставляет оркестру. В этом также просматриваются параллели с концертами С.Рахманинова. Мелодизм К.Мяскова достаточно многообразен и богато обрамляется фигурационной орнаментикой.

По-новому реализуется в концертах Н.Чайкина (№1) и К.Мяскова (№1) и сама *идея концертности*. Композиторы активнее, нежели

---

<sup>4</sup> Нельзя не отметить сходство главной партии первой части Концерта с началом Третьего фортепианного концерта С.Рахманинова. И в том, и другом случае в качестве начальных интонаций выступают секундовые мотивы ямбического строения.

<sup>5</sup> Как указывает В.Бычков, в основу темы побочной партии в первой части Концерта №1 Н.Чайкина положена песня о маршале С.Тимошенко, написанная Н.Чайкиным в довоенные годы (см. [1]).

Ф.Климентов, Ф.Рубцов и Ю.Шишаков, используют концертно-игровые принципы для драматизации действия. Если в более ранних концертах концертность была представлена в основном контрастным противопоставлением солиста и оркестра, виртуозным орнаментальным варьированием, то у Н.Чайкина и К.Мяскова солист выступает как активный оппонент оркестра, вступает с ним в открытое противоборство. Все проявления концертного диалога обостряются, в характере сольной партии на первый план выходят патетика и подчеркнутая экспрессия. Средствами воплощения конфликтной драматургии становятся мощная оркестровая фактура, виртуозность сольного инструментализма, неожиданные контрастные сопоставления. Можно с уверенностью утверждать, что возникает новый для баянного концерта тип музыкальной драматургии – *лирико-драматический*.

Резюмируя сказанное, можно утверждать, что баянный концерт в общих чертах повторил этапы эволюции инструментального концерта с той лишь разницей, что отправной точкой его развития стали не барочные *concerto grosso*, а традиции *романтической эстетики*. За основу была взята модель *романтического концерта*, а ее успешной адаптации способствовали профессиональные композиторы, работавшие, помимо народно-инструментальной сферы, в жанрах академической музыки. Именно им выпала роль осуществить *идею преемственности* по отношению к традициям русских композиторов, воплотить в баянной музыке то, чего в силу своей исторической молодости она была лишена. Восприняв многое из того, что долгое время накапливалось в отечественном музыкальном искусстве, опираясь на апробированные исполнительской практикой художественно-эстетические константы, жанр концерта для баяна с оркестром стал одним из продолжателей традиций русского симфонизма и вместе с тем обрел свое неповторимое лицо.

В условиях социалистического реализма на первый план выходит *позитивность образности* и ориентация на *монументальный советский стиль*. Вместе с тем, необходимость «наверстывать», а также скорое крушение идеологической системы привели к тому, что пери-



од освоения романтической модели концерта был весьма кратким, сжатым во времени.

### Литература

1. Бычков В.В. Баянная музыка России. – Челябинск: Версия, 1997.
2. Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.
3. История современной отечественной музыки / Ред. М.Тараканов. – М.: Музыка, 1995. – Вып. 1.
4. Раабен Л.Н. Советский инструментальный концерт (1968 – 1975). – Л.: Музыка, 1976.
5. Яворский Б.Л. Избранные труды. М.: Сов. композитор, 1987. – Т. II, ч.1.

**Михаил Трофимов**

*аспирант ПГК им. А.К.Глазунова (Петрозаводск)*

### **Развитие народно-инструментальной культуры Удмуртии во второй половине XX века**

Как известно, в XX столетии мастерами, композиторами, педагогами и исполнителями проделана огромная работа по совершенствованию конструкций русских народных инструментов, развитию исполнительства, теории и методик обучения молодых музыкантов. Русские народные инструменты – баян, аккордеон, балалайка, домра, – за довольно короткий отрезок времени встали в один ряд с такими академическими инструментами, как фортепиано, скрипка и другими инструментами симфонического оркестра. Подтверждением этому служат появившиеся на рубеже веков многочисленные произведения для народных инструментов ведущих композиторов – С.Губайдулиной, С.Беринского, М.Броннера, Е.Подгайца, Т.Сергеевой.

Процесс академизации народных инструментов связан в первую очередь с творческой жизнью крупных городов, культурных центров

России. Однако сходное явление наблюдается и на периферии, в областях и республиках, где музыка всегда довольно тесно сопряжена с национальным фольклором. В этой связи большой интерес представляет музыка для народных инструментов композиторов Удмуртии, до сих пор не получившая всестороннего исследования и малоизвестная профессионалам.

Как и во многих периферийных республиках, в Удмуртии профессиональная музыка для народных инструментов начала формироваться чуть позже, чем в крупных центрах страны. Ее становление, в основном, пришлось на вторую половину XX века, что было обусловлено рядом факторов. В первую очередь сказывалось отсутствие профессиональных музыкальных учреждений, и, как следствие, композиторов, способных писать качественную музыку, а также музыкантов профессионального уровня, чтобы ее исполнять. Вплоть до 1970-х годов музыка для народных инструментов представляла собой в основном концертные обработки удмуртских народных песен для баяна, сюиты и фантазии на темы удмуртских песен для оркестра народных инструментов, отдельные транскрипции для домры и пьесы для детей, которые писали сами исполнители и самодеятельные композиторы. Наиболее яркими из них в те годы были В.Егоров, Н.Лукиных, Г.Матвеев, Г.Шаклеин. Профессиональные же композиторы до 1970-х годов еще не обращались серьезно к написанию музыки для народных инструментов, что свидетельствует о значительном отставании от общих тенденций народно-инструментальной культуры в России.

Так, 1960-е годы, когда в Удмуртии только начинает зарождаться оригинальная литература для народных инструментов, отмечены, пожалуй, наиболее значительным подъемом в развитии народно-инструментальной культуры в центральной России. Музыка для народных инструментов проделала в этот период значительный путь в своем развитии, двигаясь от обработок народных мелодий и первых сочинений, создаваемых исполнителями и композиторами, к высокохудожественным произведениям, считающимся на сегодняшний день классикой. Музыкальная литература для народных инструментов заметно изменилась, наметились новые тенденции ее дальнейшего развития, которые

в первую очередь были связаны с поиском наиболее глубинных и серьезных художественных образов на основе самобытного тембрального материала. Происходило постепенное сближение в области образности, стилистики, современного музыкального языка и средств выразительности с музыкой для других сольных академических инструментов. От образов светлой лирики и празднично-плясового характера, которые, как отмечает М.И.Имханицкий, были весьма типичны для предшествующих десятилетий, композиторы уходят в сторону психологизации и драматизации. В произведениях перед исполнителями ставятся задачи философского и нравственного порядка.

Важной тенденцией стал интерес композиторов к фольклорным истокам, вследствие чего происходит активное освоение новых пластов народно-национального искусства культур России. Преобразуются жанровые и стилистические основы музыки для народных инструментов. Также происходит существенное изменение всей интонационной ткани (мелодия, ладогармонический язык, метроритм), в связи с чем возникают предпосылки и к обновлению самого музыкального языка. Авторы активно используют современные техники композиторского письма – алеаторику, сонорику, серийную технику, полистилистику и др.

В Удмуртии же, как и во многих других автономных республиках, все эти тенденции проходили несколько позже и заметно скромнее. Существенные изменения в развитии музыки для народных инструментов в Удмуртии пришлись именно на 1970-е годы. Этот период в республике отмечен значительным взлетом композиторского творчества и существенным подъемом профессиональной камерно-инструментальной музыки. Значимым событием, повлекшим заметные сдвиги в процессах развития народно-инструментальной культуры, явилось создание в 1973 году Союза композиторов, в который вошли молодые, талантливые музыканты. Это событие определило новые пути развития, как в музыкальной культуре республики, так и в профессиональной народно-инструментальной музыке. Актуальность задач по созданию камерно-инструментальной музыки, прежде всего, легла на плечи молодых композиторов. Многие из них были выпускниками Казанской консерватории класса профессора А.Луппова. Это Л.Васильев,

Ю.Толкач, А.Корепанов, Н.Шабалин, С.Черезов, А.Проскурин. Именно они стали формировать репертуар для народных инструментов в Удмуртии.

С появлением Союза композиторов наметились важные задачи, связанные с поиском новых средств выразительности и «новых жанровых моделей»<sup>6</sup>. Народная песня и фольклор при этом остались, как и прежде, фундаментом для начинаний молодых композиторов. Наряду с этим продолжили активную работу и самодеятельные композиторы, внося по-сильный вклад в развитие репертуара для баяна в республике.

Таким образом, музыка для народных инструментов начала развиваться в двух направлениях. Одно было связано с созданием обработок народных песен, а другое – с сочинением новой оригинальной литературы. Если в первом случае авторы могли отталкиваться от опыта, накопленного за предшествующие десятилетия, то во втором такой возможности фактически не было. Вероятно, поэтому композиторы постепенно и довольно осторожно подходили к воплощению национальной специфики в музыке для народных инструментов. Очень значимым для них в этом плане стал опыт двух ярчайших представителей удмуртской композиторской школы Г.Корепанова и Г.Корепанова-Камского. Именно они явились создателями первых образцов инструментальной музыки в Удмуртии, написанных в академической традиции на основе национального фольклора.

Работу в области обработок удмуртских народных песен для баяна продолжили В.И.Дерендяев, В.Е.Новиков, позже А.М.Дячук. У каждого из них свой метод воплощения национальных истоков. В.Дерендяев, например, более разносторонне оперирует возможностями современного инструмента, нередко используя выборную клавиатуру. Им написано значительное количество обработок для баяна на удмуртские темы, а также оригинальные детские сюиты. Наиболее популярны из них пьеса «Весенний день», Парафраз на удмуртскую народную тему «Вало но возь вылын», Вариации на тему удмуртской народной песни «Ули», «Парафраз на удмуртскую тему», Вариации на тему песни Г.Корепанова

---

<sup>6</sup> Голубкова А.Н., Чуракова Р.А. Музыкальная культура Удмуртии: учебное пособие. – Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет», 2004.

«Милям арганчимы» («Наш гармонист»), обработка удмуртской народной песни «Ялыке», «Диптих на удмуртские темы», сюиты («Из народной жизни», Детская сюита, «Колобок») и др.

Свой творческий путь в Удмуртской республике В.Дерендяев начал в 1970-е годы. Творчество композитора, в основном, посвящено начинающим музыкантам. Все сочинения отличаются большим удобством в исполнении, простым и понятным гармоническим языком, что немаловажно для детей. Композитор сам прекрасно владеет инструментом и хорошо знает его специфику. Так, в отличие от своих предшественников Н.Лукиных и Г.Матвеева, писавших обработки удмуртских народных песен для готового баяна, В.И.Дерендяев заметно разнообразнее использует возможности современного инструмента. В его творчестве обработки удмуртских народных песен для баяна выходят на качественно новый уровень. В первую очередь, это связано с самой трактовкой инструмента, который в Удмуртии долгое время существовал как народно-бытовой. В произведениях В.И.Дерендяева впервые используется выборная клавиатура, заметно расширяющая возможности композиторского письма. Пьесы представляют собой яркие концертные обработки, предназначенные не только для учащихся музыкальных школ, но и для студентов училищ.

Большинство из его произведений написано, как уже упоминалось, на материале удмуртского фольклора либо песен удмуртских композиторов. В работе с фольклорным материалом автор демонстрирует глубокое понимание его особенностей, творчески развивает его, стараясь при этом максимально сохранить основные стилистические особенности народной культуры. Произведения отличает яркая звукоизобразительность<sup>7</sup> и интересное развитие мелодического материала, через которое прекрасно видно бережное отношение автора к народной мелодии. Такая популяризация удмуртской музыки на фоне общей нехватки национального репертуара для детей делает творчество В.И.Дерендяева значимым и уникальным в республике.

---

<sup>7</sup> Звучание и фактура произведений нередко апеллируют к удмуртским национальным инструментам.

Что касается области оригинальной литературы для народных инструментов, то здесь все обстояло немного иначе. Эта сфера нуждалась в качественно ином подходе, который мог сформироваться только с появлением в республике профессиональных композиторов. Так, только в 1970-е годы, когда приток композиторов заметно увеличился, начинает формироваться оригинальный репертуар для народных инструментов. Перед композиторами встала серьезная задача по пополнению репертуара.

Одним из первых композиторов, обратившихся к народным инструментам и стоявших у истоков Союза композиторов Удмуртии, был выпускник Казанской консерватории Л.Васильев – создатель первого в республике *Концерта для баяна и камерного оркестра* (1974). В последующие годы наиболее плодотворно и ярко в области музыки для народных инструментов проявили себя С.Черезов, Н.Шабалин, А.Корепанов. Также обращались к написанию музыки для народных инструментов Ю.Толкач, А.Проскурин. Творчество каждого из них заслуживает отдельного внимания. А.Корепанов, например, написал немало произведений для домры, Н.Шабалин значительно пополнил репертуар для баяна, а С.Черезов активно работал в области оркестровой музыки, создавая яркие произведения для оркестра русских народных инструментов. Остальные композиторы работали в сфере музыки для народных инструментов не так интенсивно, но внесли свой вклад в развитие репертуара. Каждый из них выработал свой собственный стиль, но также можно говорить и об общих тенденциях, которые были присущи всем композиторам того времени.

В произведениях композиторов Удмуртии 1970–1980-х годов явно прослеживаются изменения в образно-эмоциональном строе, становится все заметнее стремление к более глубокому, философски наполненному содержанию произведений, что не было свойственно для творчества удмуртских композиторов предшествующих лет. Наряду с этим, обновление происходит и в области композиторского письма. Существенные перемены наблюдаются в работе композиторов с фольклорным материалом. Как отмечает А.Н.Голубкова, «приемы их творческой работы с народным искусством профессионально многообразны, нередко связаны

с переосмыслением исходного материала»<sup>8</sup>. Все эти тенденции довольно ярко проявились и в музыке композиторов Удмуртии для народных инструментов, которая постепенно выходит на качественно новый уровень развития. Остановимся подробнее на творчестве С.Н.Черезова – одного из ярких ее представителей.

С.Н.Черезов родился 2 марта 1955 года в городе Белая Холуница Кировской области. Его творчество и жизненный путь неразрывно связаны с народными инструментами, знакомство с которыми случилось еще в юности. Композиторская деятельность С.Черезова довольно разнообразна и многогранна. Проявлять интерес к написанию музыки он начал еще в годы учебы в Кировском музыкальном училище. Его первым учителем по композиции был Л.В.Васильев, уже работавший в те годы в Удмуртии. В 1984 году С.Н.Черезов окончил Казанскую консерваторию по классу композиции А.Б.Луппова. В этом же году начал преподавать в Республиканском музыкальном училище г. Ижевска, где работает по настоящее время.

Ко времени написания своих первых сочинений для народных инструментов, композитор уже имел прочные навыки работы в области симфонической и вокально-хоровой музыки. Что касается музыки для народных инструментов, то имя С.Черезова, в первую очередь связано с произведениями для оркестра русских народных инструментов. На сегодняшний день им написано значительное количество интересных и самобытных произведений и переложений для этого состава.

К наиболее значительным сочинениям С.Н.Черезова для народных инструментов относятся: сюита «Вятские песни» для малого симфонического оркестра (переложение для оркестра русских народных инструментов автора), Фантазия для крезя<sup>9</sup> с оркестром «Уральский сказ», сюита «По удмуртским народным мифам», «Хоровод», «Танец шамана»,

---

<sup>8</sup> Голубкова А.Н., Чуракова Р.А. Музыкальная культура Удмуртии: учебное пособие. – Ижевск, 2004.

<sup>9</sup> Крезь – наиболее известный струнный щипковый удмуртский музыкальный инструмент, представляющий собой разновидность гусель. Деревянный корпус инструмента изготавливается в виде полукруга и имеет в основном 20 диатонически настроенных струн. В ранние века существовал как инструмент бытовой и культовой и использовался во время календарных праздников, свадеб, общественных молений и ритуальных танцев.

«Напев и танец», а также «Концертино» для баяна с камерным оркестром, сюита «Деревенские вечера» для флейты, гобоя и балалайки, сюита «Игрушки» для готово-выборного баяна.

Все произведения для оркестра русских народных инструментов отличает яркая индивидуальность, мастерская инструментовка и тонкое чувство композитором удмуртского фольклора. Прекрасное внутреннее слышание звучания народного оркестра и знание специфики инструментов позволяют С.Н.Черезову добиваться красочного звучания в произведениях. Особое место среди них занимает *Фантазия для кретья с оркестром русских народных инструментов «Уральский сказ»*. Это первое в Удмуртии концертное произведение для кретья с оркестром.

Фантазия отличается ярким национальным колоритом, сбалансированной инструментовкой и сочными красками оркестровой палитры народного оркестра. Пьеса состоит из трех разделов. Крайние части представляют собой неторопливое эпическое повествование (показателен переменный размер), в котором главная роль «сказителя» отведена солирующему кретью. Начало произведения воспринимается как некий рассказ о далеких, давно забытых временах и несет в себе атмосферу архаики. В ее создании немалую роль играет «серебристый» тембр кретья, который буквально завораживает с самого начала. Композитор прекрасно чувствует природу инструмента, его соло звучит очень естественно, свободно.

Крайние разделы «Уральского сказа» опираются на диатонику, ладовой основой служит натуральный минор. Композитор прибегает к эффектам параллельно-переменного лада, переменности опорных тонов, что очень характерно для удмуртской музыки. Достаточно интересна сфера гармонии. Во всех трезвучиях постоянно используются побочные тоны – внедренные секунды. Благодаря тесному расположению, а также долго негаснущему звуку кретья, эти аккорды фактически превращаются в мягкие диатонические кластеры. Их красочное, обволакивающее звучание обуславливает специфический колорит сочинения.

Новые краски вносит светлое, необычайно красивое соло флейты с оркестровым сопровождением, где партия оркестра максимально прозрачна и напоминает гусельное арпеджато, после которого вновь возвра-



щается солирующий, несколько «тоскливый» крезь. Его сочетание с певучим тембром флейты звучит очень гармонично и демонстрирует тонкое оркестровое слышание композитора.

Средний раздел в произведении имеет совершенной иной, праздничный характер, погружая слушателя в атмосферу деревенского веселья. Гармошечный наигрыш и синкопированный аккомпанемент у гусель создают яркий образ народного гулянья. В самом начале ритм этого наигрыша напоминает о плясовой (в частности, «Камаринской»). В мелодической линии композитор умело использует украшения (в основном триольные), напоминающие народные наигрыши.

Ярким национальным колоритом отмечена сюита *«По удмуртским народным мифам»*. Сочинение состоит из семи миниатюр: «Вступление», «Песня пчеловода», «Песня поля», «Молитва», «Луговая песня», «Песня-танец охотника» и «Сюан» («Свадьба»). Пьесы образуют цельную завершённую композицию, удмуртскую по колориту, тонко инструментованную, где яркие зарисовки демонстрируют подлинно творческое проникновение автора в фольклорные истоки. Сюита изобилует интересными находками композитора в области фактуры и состава оркестра. В оркестровых миниатюрах, изначально существовавших как музыка к спектаклю для детей, отражены наиболее глубинные образы из жизни и быта удмуртского человека.

«Вступление» представляет собой небольшую, лаконичную по форме пьесу. Характер изложения, спокойный темп, прозрачная фактура и яркий удмуртский колорит создают в этой части ощущение начала увлекательного сказочно-театрального действия. Прозрачность фактуры достигается композитором при помощи использования лишь струнной группы оркестра и двух крезей.

Ладовую особенность произведения составляет диатоника с элементами пентатоники: в опорных звуках мелодии образуется полный звукоряд ангемитонной пентатоники (с–d–e–g–a), а в сопровождении и гармонии пентатоника игнорируется. В звучании хорошо ощущается действие параллельно-переменного лада. Следует отметить интересную находку композитора в области состава оркестра. Так, в первом проведении темы можно наблюдать оригинальный, самобытный ансамбль

из двух крезей и клавишных гусель, сбалансированное звучание которого придает спокойной, певучей теме кристально чистое, светлое звучание. Во втором проведении, где партии крезей сменяются домровой группой, а к аккомпанементу клавишных гусель добавляется мягкое арпеджато у балалаек, довольно витиеватая тема становится более насыщенной и певучей.

Вторая миниатюра – «Песня пчеловода» – представляет собой маленькую пьесу-зарисовку, воссоздающую образ веселого пчеловода. Часть отличается яркой звукоизобразительностью. Музыкальная ткань очень прозрачна. Композитор здесь использует неполный состав оркестра. Легкий аккомпанемент, отсутствие нижних регистров, баянной группы и ударных обеспечивают «невесомость» инструментовки. Непрерывающиеся фигурации в аккомпанементе у альтов *pizzicato*, флейтовые попевки с использованием *frullato* в верхнем регистре создают эффект полетности.

Третья часть – «Песня поля», еще одна изящная, небольшая миниатюра. Поэтическипрониновенная мелодика этой пьесы ярко выразилась в мягких тембрах флейты, баяна и особенно в кантилене домровой группы. Так, спокойная певучая тема, изложенная сначала у альтовых домр и баяна, воспроизводит образ красивой природы удмуртских полей. Особой выразительностью отличаются крайние разделы произведения, где несколько одинокое соло флейты звучит на фоне аккомпанемента струнной группы.

Наиболее самобытна во всем цикле четвертая часть – «Молитва», являющаяся композиционным центром сюиты. Используя скромный домровый состав с одним баяном, гусли, басовую функцию балалаечной группы и древние удмуртские инструменты во вступлении, композитор достигает в пьесе необычайно самобытного колорита. Специфичность звучания во многом обусловлена красочными тембрами удмуртских национальных инструментов. Аутентичное звучание варгана<sup>10</sup>, шуланов<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Варган – древний язычковый музыкальный инструмент. В Удмуртии получил местное название *ымкресь*. Инструмент изготавливался из кости или металла и имел широкую область распространения.

<sup>11</sup> Шулан – один из наиболее ранних удмуртских духовых инструментов. Он представляет собой глиняную свистульку с различным количеством отверстий, закрывая и открывая которые можно получить звуки различной высоты. Инструмент часто изготавливался в виде утки и имел обрядовое значение. Сейчас шулан широко известен в виде детской игрушки.

и выразительная импровизация крезя во вступлении погружают слушателя в атмосферу глубокой древности.

Медленно, свободно

Варган  
Шуланы I  
II  
Клавиес  
Металлофон  
палочки от клавиес

1

Металлофон  
Крезь

Пьеса написана в форме вариаций на бассо-остинато. Общее развитие материала имеет крещендирующий вектор, так как связано с постепенным расширением диапазона звучания и ростом динамики. Кульминация произведения приходится на последнее проведение темы, где наивысшая точка динамического развития совпадает с наиболее широким охватом оркестровой фактуры.

Мрачное, несколько суровое звучание «Молитвы» обуславливается ладовыми особенностями (опора на фригийский *e-moll*), низким регистром и *glissando* неполных аккордов у клавишных гусель<sup>12</sup>. Особую напряженность теме придает непрерывающееся, поступенное восходящее движение мелодической линии альтовых домр.

Пятая пьеса цикла, «Луговая песня», имеет авторский подзаголовок «На Троицу». В отличие от предыдущей части музыка носит совершенно иной, светлый характер. Блеск и острота струнной группы оркестра, со-

<sup>12</sup> Необычного звучания *glissando* у клавишных гусель композитор достигает при помощи скольжения ребром медиатора.

здающие своеобразное «мерцание» в верхних регистрах, имитируют звучание колокольного звона, который стал колоритнейшим элементом не только в этой части, но и во всем цикле. Колокольные перезвоны пронизывают все пласты фактуры произведения: сначала они слышны в верхних и средних регистрах домровой группы, у баяна и гусель; затем у колокольчиков, басов и в среднем регистре у баяна.

1 unis.

Домра малая I, II  
 Домра альт I, II  
 Домра бас I, II  
 Баян I  
 Колокольчики  
 Гусели  
 Бал-ка пр.  
 Бал-ка сек.  
 Бал-ка альт  
 Бал-ка К-Бас

Немалую роль в выявлении колокольности играет и гармония. Гармоническая вертикаль благодаря диатоническим мнимотерцовым (тоника и субдоминанта с внедренными секстами) и многотерцовым (нонаккорд II ступени) созвучиям обладает яркими фоническими свойствами.

Шестая пьеса – «Песня-танец охотника» – начинается с небольшого вступления, где используется еще один народный удмуртский

инструмент – тутэктон<sup>13</sup>. Медленные удары литавр, вкрапления клавишных гусель, басовых домр и тутэктона на фоне педали в низком регистре на *pp* у баяна образуют в самом начале несколько затаенное звучание и создают состояние ожидания, которое, нагнетаясь за счет постепенного ускорения и увеличения динамики во вступлении, разряжается с началом зажигательного танца шестой части.

По своему эмоциональному строю и колориту музыка этой части напоминает древний ритуальный танец. Большую роль здесь играют ударные инструменты, создающие четкий ритмический рисунок. Наиболее ярко во всем произведении выделяется характерная ритмическая формула: две шестнадцатые – восьмая, которая звучит на протяжении всей пьесы на фоне сочного, красочного аккомпанемента. Специфический колорит музыки связан с использованием дорийского лада, благодаря которому изящная минорная тема приобретает оттенки светлого звучания.

Веселым, праздничным настроением отличается последняя, седьмая часть сюиты – «Сюан» («Свадьба»), где синкопированный ритм в аккомпанементе, танцевальные интонации темы и яркое использование композитором ударных инструментов и гусель создают картину праздничной суеты, неутомимого веселья. Изящная тема крайних разделов, изложенная у баянов на фоне фигураций домр, имеет очень простую гармонизацию: напев базируется всего лишь на одной гармонии. Несмотря на это, произведение не звучит однообразно. Пьеса отличается тонкой, изысканной инструментовкой и разнообразием динамических оттенков.

Яркость тематического материала сюиты, тонкое вплетение в оркестровую палитру русского народного оркестра древнейших удмуртских инструментов и мастерская инструментовка делают произведение одним из наиболее ярких и репертуарных сочинений композитора.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что русские народные инструменты, естественным образом проникнувшие в фольклорную среду Удмуртии, в XX веке стали большим подспорьем для профессиональных композиторов в создании ярких самобытных произведений на основе

---

<sup>13</sup> Тутэктон – пастуший берестяной рожок.

национального материала. Несмотря на довольно позднее становление композиторской школы и некоторое отставание народно-инструментальной культуры в Удмуртии, на сегодняшний день композиторами написано немало замечательных, ярких произведений в области оркестровой и камерной музыки, которые регулярно исполняются, способствуют приобщению к национальной культуре в процессе музыкального образования и представляют собой существенный вклад в культурное наследие республики.

**Андрей Божэнский**

*преподаватель ДГПУ им. И.Франко  
(Дрогобыч, Украина)*

### **Творчество Виктора Власова как составляющая грань репертуара для баяна на рубеже XX–XXI века**

Творчество композиторов Украины для баяна (аккордеона) находится в постоянном поиске новых приемов и методов исполнительской интерпретации музыкальных произведений. Данную проблему активно исследует ряд ученых (М.Булда [2], Н.Давыдов, И.Ергиев, М.Имханицкий [4], С.Карась, Д.Кужелев, Я.Олексив, А.Семешко [6], А.Сташевский [7], А.Черноиваненко, М.Черепанин [8], Ю.Чумак, А.Шамигов, В.Янчак [9; 10] и др.), которые работают над анализом композиторских стилей, творческих подходов и интерпретации музыки для того или иного инструмента. Среди ряда композиторов современности (А.Гайденко, В.Зубицкого, В.Подгорного, В.Рунчака, Л.Самодаевой, А.Сташевского, Я.Олексива, А.Нижника и др.), которые своим творчеством пополняют оригинальный репертуар для баяна (аккордеона), значительная роль принадлежит композитору-легенде, заслуженному деятелю искусств Украины, профессору Одесской национальной музыкальной академии им. А.Неждановой Виктору Петровичу Власову.

Сегодня наработки автора для баяна составляют более ста произведений. Жанрово-стилевой аспект весьма широк: от обработок народных ме-

лодий – к большим современным произведениям, от детской музыки – до современных полижанровых опусов, от джазовых пьес – к романтическим миниатюрам.

Первые композиции для баяна были созданы В.Власовым в начале 1960-х годов. Одним из самых интересных произведений этого периода, которое приобрело популярность благодаря известным исполнителям В.Бесфамильнову и А.Беляеву, стала пьеса «На ярмарке» (1964). В ней происходит постоянное сочетание оригинального танцевального русского тематизма с авторским материалом, колоритное развитие темы в соотношении с четким раскрытием народного празднования и всестороннее выявление выразительных средств инструмента.

Еще более репертуарным произведением этого периода стала пьеса «На вечерке» (1970). В ее основе – импровизационность фольклорного исполнения темы частушки балалаечником, который условно пытается подобрать начальные мелодические обороты танцевальной темы, украсив их своеобразными форшлагами вспомогательных звуков [4, с.302–303]. Со временем «На ярмарке» и «На вечерке» были объединены с композицией «На тройке» в цикл «Русский триптих».

Данный период творчества В.Власова представлен как обработками, так и оригинальными пьесами малых форм – Вариациями на тему украинской народной песни «Ой за гаем, гаем», «Экспромтом», «Этюдом-галопом», «Вальсом» и др. Главное достижение – написание двух концертов для баяна с оркестром (1964, 1965) [6, с. 94].

В 70-е годы творческий актив композитора пополняется «Концертом №3», «Думкой и скерцо» (для двух баянов), «Ноктюрном», а также рядом пьес народного характера – Фантазией на тему украинской народной песни «Взяв би я бандуру» и парафразом на народную тему. Благодаря яркости изложения, введению новых фактурных приемов, ритмической изобретательности «Парафраз на народную тему» в 1980-е годы стал одним из самых популярных в жанре обработки и был отмечен III-й премией на Республиканском конкурсе музыки для народных инструментов [5].

В «Ноктюрне» (1976) мы находим совершенно новый образно-эмоциональный состав, который проявляется в гибкости, капризности мелодических линий, тревожной взволнованности, тембровом разнообразии,

полифонической фактуре. Заметим, это первое произведение, написанное автором для выборного баяна.

В данный период творчества композитор обращается к двум новым жанровым направлениям – джазовому («Джазовая сюита»<sup>14</sup> и ряд джазовых пьес, написанных автором под влиянием деятельности в эстрадном ансамбле) и пьесами для детей (которые в будущем войдут в «Детский альбом»<sup>15</sup>).

Вторая половина 70-х годов значительно расширяет круг жанровых интересов композитора. Автор пишет первое циклическое произведение для баяна-соло «Сюиту» (второе название «Сюита-симфония»). Как замечает М.Имханицкий: «Сюита стала новым словом в развитии баянной литературы...» [4, с. 373], она отражает образец «современной баянной музыки» максимально насыщенной разнообразными баянными эффектами (кластерами, глиссандо, ударами по корпусу и меху, использованием воздушного клапана, регистровое глиссандо и т.д.).

80-е годы в творчестве В.Власова характерны появлением Сонаты-экспромта «Буковинская» для баяна и ударных инструментов. В отличие от «Сюиты» в этом произведении откровенно прослеживается опора на фольклор, что способствовало ее широкому распространению и популярности. Соната создается на интонационно-жанровой основе народной музыки. Композитор своеобразно использует здесь большой набор ударных инструментов, украшающих партию баяна характерными тембрами, которые подчеркивают и обостряют метроритмический пульс, хотя не имеют определенного интонационного тематического материала.

В данный период автор продолжает обращаться к жанру обработки. На основе собственных тем в сочетании со стилизациями народных мотивов он создает «Веснянку», «Колядку», «Гаивку», воссоздающих атмосферу народных праздников.

В эти годы появляется ряд оригинальных детских пьес для баяна, объединенных позднее в «Альбом для детей и юношества»<sup>16</sup>. Учитывая

---

<sup>14</sup> Власов В. «Джазова сюіта для баяна». Педагогічний репертуар баяніста: навч. пос. – Дрогобич, 2011.

<sup>15</sup> Власов В. Дитячий альбом (цикл п'єс для виборного баяна): навч. - реп. зб. – Дрогобич, 2012.

<sup>16</sup> Власов В. Альбом для детей и юношества. – Одесса, 1999.



особенности детского восприятия, В.Власов разбивает «Альбом» на своего рода «блоки» – сборники инструментальных пьес: от простых небольших миниатюр для начального этапа обучения игры на баяне (I-й раздел «Альбом первоклассника», II-й раздел «В гостях у сказки») до сложных современных произведений (III-й раздел «Камерные пьесы») со зрелой стилистикой, разнообразным комплексом музыкально-выразительных средств (IV-й раздел «Народные мелодии») и сочинений высшего технического исполнительского уровня (V-й раздел «Эстрадно-джазовые пьесы»).

«Альбом для детей и юношества» В.Власова является одним из лучших циклов украинского детского репертуара для баяна [9, с. 230]. Впервые в украинской баянной литературе для детей используется джазовая стилистика [7, с. 77]. В пьесах «Альбома» большое внимание уделяется всестороннему художественному и техническому развитию юных музыкантов. В произведениях ученик развивает слуховой опыт восприятия современного гармонического языка и сонорики, начальные навыки исполнения характерных приемов игры (меховое тремоло, рикошет, кластер, ударно-шумовые приемы и т.д.).

На рубеже 80-х–90-х годов творческий багаж композитора пополняется новым циклом «Восемь джазовых пьес»<sup>17</sup>. Цикл включает высокопрофессиональные образцы баянно-джазовой музыки («Шаги», «Босса нова», «Драйв», «Мне нравится этот ритм», «Когда уходят друзья», «Степь», «Тростник», «Бассо остинато»). Отсутствие традиций профессионального джазового музицирования в советском баянном исполнительстве сделало появление этого цикла событием в оригинальной литературе этого времени.

Тематизм пьес цикла создан таким образом, что, опираясь на образно-ретроспективные аллюзии, не вызывает навязчивых параллелей. В каждой из восьми пьес имеется фактически одна тематическая основа. Изложенная компактно она становится фундаментом для джазового развития [10, с. 140–141]. Большую популярность композиции цикла приобрели на различных конкурсных соревнованиях баянистов-аккордеонистов в номинации «Музыка варьете» [7, с. 77]. В своих эстрадно-джазовых произведениях, написанных по программному принципу, В.Власов осуществляет не

---

<sup>17</sup> Власов В. Восемь джазовых пьес для баяна. – Одесса, 1994.

обычную реставрацию стиля, а представляет собственную авторскую концепцию, тесно связанную с личными творческими предпочтениями [1, с. 13].

1990-е годы полноценно раскрывают композиторский талант Виктора Власова. Этот период отличается созданием крупных форм исключительно в академическом русле. В них максимально используются современные средства выразительности баяна. Среди произведений этого периода – сюита «Пять взглядов на страну Гулаг», концертный триптих на тему картины И.Босха «Страшный суд», сюита «Образы», пьеса-перформанс «Телефонный разговор», фантазия «Infinito» для баяна с оркестром.

«Телефонный разговор» – новый для баянного искусства жанр перформанса (музыка в соединении с театрализованным действием). Как отмечает сам автор, «по сути это маленькая театральная сцена, где роль женского голоса играет баян, а мужскую роль – сам исполнитель. На короткие высказывания исполнителя отвечают эмоциональные «реплики», передаваемые художественно-выразительными средствами баяна» [6, с. 33].

Фантазия «Infinito» для баяна с камерным оркестром относится к определенному этапу творчества. Все новое в творчестве В.Власова нашло свое воплощение в данном произведении, в гармонии языка, формообразовании и использовании сонорных средств. В «Infinito» автор впервые обратился к камерному оркестру. «На одном с московских фестивалей «Баян и баянисты» это произведение получило высокую оценку признанного мэтра современной баянной музыки Ф.Липса», отмечает композитор [6, с. 33].

Одним из самых своеобразных на сегодняшний день и исключительным в баянной литературе стал сюитный цикл «Пять взглядов на страну ГУЛАГ»<sup>18</sup>. Необычность произведения заложена в самом названии, воспроизводящем рельефные картины трагедии безвинно осужденных, тяжелого лагерного быта, которые передаются специфическими звуковыми средствами. Сюита состоит из пяти колоритных образных зарисовок – «Зона», «Пеший этап», «Блатные», «Лесоповал», «Пахан и шестерка», в которых автор демонстрирует богатые ресурсы баянной звукоизобразительности, создавая колоритные пейзажи строгой природы «страны Гулаг».

---

<sup>18</sup> Власов В. П'ять поглядів на країну ГУЛАГ. – Тернопіль, 2004.

В последние годы автор все больше посвящает произведения выдающимся деятелям украинского баянного искусства – «В лабиринте души» или «Terra incognita» – Н.Давыдову, Импровизация и токката на тему ААСЕ – А.Семешко, «Виват Владимиру! Сегодня праздник» – В.Бесфамильнову и Концертный триптих – династии Воеводиных.

В последнее десятилетие возник творческий тандем В.Власова с известным баянистом, заслуженным артистом Украины, профессором Владимиром Мурзой, который стал первым исполнителем и пропагандистом многих новых произведений композитора. По мнению исследователей, «В.Власову удалось найти талантливое, оригинально мыслящее, чувствительное к композиторскому замыслу интерпретатора» [8, с. 135].

Уникальность стилеобразования В.Власова в том, что в своих профессиональных устремлениях он сумел воплотить в баянно-аккордеонном исполнении лучшие достижения джазовой классики с богатством ее разновидностей [8, с. 135]. Признание эстрадно-джазовой музыки В.Власова – это качественно новый уровень украинской композиторской школы и исполнительства, а В.Власов по праву является «основателем школы джаза на баяне и аккордеоне» [2]. Его произведения включили в свой репертуар известные украинские исполнители: С.Гринченко, В.Зубицкий, Ю.Калашников, В.Мурза; дуэты О.Мищенко и И.Снедков, братья Б. и Р. Пирогы, «Каданс» (И.Ергиев, баян – А.Ергиева, скрипка); ансамбли «Мелодия» и «Джерело».

Своей популярностью музыка В.Власова обязана чрезвычайной репрезентативности жанрово-стилевого спектра, а значит его музыка – «на все вкусы». Начав с традиционных обработок народных песен, композитор в дальнейшем овладел различными стилевыми моделями – от фольклористики и пластов развлекательной эстрадно-джазовой музыки, до современных композиций на основе усложненной интонационности и внефункциональной гармонии.

Таким образом, творчество В.Власова внесло важный вклад в пополнение и обновление баянного (аккордеонного) репертуара, образного строя и стилистики, утвердив авторский «власовский» стиль в контексте мировой композиции.

## Литература

1. Булда М. Стилєві напрямки естрадно-джазових творів Віктора Власова для баяна-аккордеона // Творчєсть композиторів України для народних інструментів: зб. мат. наук. -практ. конф. – Дрогобич: Посвіт, 2006.
2. Власов В. Школа джаза на баяне и аккордеоне: учебное пособие. – Одесса: Астопринт, 2008.
3. Голубова І. Його грають баяністи світу // Музика. – 1997. – № 3.
4. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства: учебное пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.
5. Кирейко В. Підсумки конкурсу // Культура і життя. – К., 1977.
6. Семешко А. Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (в формі діалогів): Віктор Власов. – К:Ассо-орус, 2004.
7. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: навч. пос. [для студ. вищих навч. закладів мистецтв і освіти]. – Луганськ: Поліграфресус, 2006.
8. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона: монографія. – Івано-Франківськ: Видтво «Лілея-НВ», 2008.
9. Янчак В. «Альбом для дітей та юнацтва» В.Власова в контексті розвитку дитячого репертуару для баяна // Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини: зб. мат. наук. - практ. конф. – Дрогобич: Коло, 2005.
10. Янчак В. Джазові рецепції в репертуарному сьогоденні професійного баяніста (на прикладі «Восьми джазових п'єс для баяна» В.Власова) // Львівська баянна школа та її видатні представники (70-річчю від дня народження А.Онуфрієнка присвячується): зб. мат. наук. - практ. конф. – Дрогобич: Коло, 2005.

**Юрий Дяченко**

*ассистент-стажер ХНУИ им. И.П.Котляревского*

*(Харьков, Украина)*

## **Эстрадно-джазовые стилевые модели в произведениях современных украинских композиторов-баянистов**

Творчество украинских композиторов и процесс развития баянного искусства стали предметом исследования многих музыковедов. Так, весомый вклад в научное наследие баянной педагогики внесли академики Н.Давыдов, М.Имханицкий, А.Семешко, А.Сташевский. Исследования каждого из них невозможно переоценить. «Теоретические основы фор-

мирования мастерства баяниста» Н.Давыдова<sup>19</sup> является одним из базовых источников библиографии многих научных работ, статьи А.Сташевского направлены на системное описание процессов, происходящих в украинском баянном композиторском и исполнительском творчестве. Научные труды М.Имханицкого имеют огромное значение для всего народно-инструментального искусства. «История исполнительства на русских народных инструментах» – это первый опыт осмысления всего периода развития отечественного искусства игры на баяне, балалайке, домре, гитаре, изучение вопросов репертуара этих инструментов.

В последнее десятилетие внимание ученых направлено на поиски новых аспектов в развитии современного баянного искусства. Одним из самых фундаментальных научных трудов является исследование А.Черноиваненко «Фактура в определении выразительных свойств баянной музыки». Центральной идеей этой работы является проявление «театральности» как зрелищной составляющей инструментально-исполнительского искусства, его зрительно-видового ряда, обусловленного содержанием музыкального материала.

Творческий поиск стилевых и жанровых новаций в творчестве композиторов побуждает к более детализированному изучению и осмыслению исполнительского репертуара учеными. Так, А.Гончаров исследовал неофольклористические тенденции в баянном творчестве В.Зубицкого, Г.Голяка – творчество В.Зубицкого в контексте развития современного баянного репертуара.

Первой попыткой исследовать эстрадно-джазовую музыку в аккордеонно-баянном искусстве Украины второй половины XX – начала XXI века сделала М.Булда в диссертационном исследовании, где автор разделяет понятия «эстрадная» и «джазовая» музыка<sup>20</sup>.

Творчество современных украинских композиторов-баянистов придает академической жизни баяна новый виток развития. Пристальное композиторское внимание к эстрадным и джазовым стилевым моде-

---

<sup>19</sup> Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: навч. Посібник. — К. : Муз. Україна, 1997.

<sup>20</sup> См. Булда М.В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини XX – початку XXI століття : композиторська творчість і виконавство: автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства. – Харків, 2007.

лям связано с развитием мирового джазового движения. Также следует отметить большой интерес к произведениям данной стилевой направленности среди современных исполнителей и слушателей.

Весомый вклад в развитие баянного репертуара внес харьковский композитор и баянист, застуженный деятель искусств Украины, профессор, обладатель «Серебряного диска» РАМ им. Гнесиных Владимир Подгорный. Одним из самых значимых произведений В.Подгорного является «Ретро-фантазия» для баяна соло. Уникальность данного опуса заключается в том, что каждая из частей имеет в своей основе одну из тем популярных песен 1930-50-х годов. Цикл имеет также другое название – «Ретро-сюита». Необычность названия с двойным жанровым признаком обусловлена следующими обстоятельствами: вначале композитор создал «Ретро-сюиту» на темы популярных песен 30–50-х годов, которая имела восемь частей. В соответствии с нормами сюитного цикла части (за исключением седьмой) должны исполняться отдельно в виде самостоятельных пьес. Позже появился вариант, где каждая из частей гармонично перетекает в следующую – так «Ретро-сюита» преобразовалась в «Ретро-фантазию».

По сути, «Ретро-фантазия» является своеобразной стилизацией эстрадно-джазового музицирования, построенной на известных музыкальных темах прошлых лет. Автор дает новую жизнь популярным советским песням. Широкое использование музыкально-выразительных средств баяна, полифонизация фактуры выгодно выделяют творчество Владимира Подгорного в ряду других композиторов-баянистов. Обработки популярных советских песен В.Подгорного наполнены выразительностью мелодического развития, импульсивностью метра, колоритной септ- и нонаккордовой гармонией в общей полифоничности письма, где каждый голос «живет своей собственной жизнью». Следует отметить, что за исключением нескольких эпизодов, произведение написано для баяна с готовыми аккордами, хотя это не мешает композитору мастерски использовать максимальные возможности инструмента. Сочетание нескольких готовых аккордов в партии левой руки дает возможность композитору значительно обогатить гармонический язык произведения.

Наличие варианта этого произведения для аккордеона расширяет количество его исполнителей. Следует отметить, что вариант для аккордеона выполнил молодой аккордеонист Евгений Кочетов (Воронеж, Россия), что свидетельствует о значительном внимании к этой музыке и аккордеонистов.

«Ретро-фантазия» Владимира Подгорного имеет огромное значение в развитии эстрадно-джазового направления современного баянного искусства. Произведение распространено в концертных программах известных исполнителей и занимает достойное место среди разнообразной оригинальной баянной литературы.

Другим знаковым опусом являются «Эстрадно-джазовые композиции» Виктора Власова. Виктор Петрович Власов – известный украинский композитор, педагог, исполнитель, лауреат Всеукраинского конкурса на лучшее произведение для народных инструментов, член Союза кинематографистов Украины, член союза композиторов Украины, заслуженный деятель искусств Украины.

Проанализировав произведения альбома, следует провести между ними определенную аналогию: все они имеют четкий гармонический и формообразующий каркас (как гармонический квадрат в джазовой музыке). Стилизация произведений связана с имитацией джаз-бенда. Типичными становятся многократные переключки между «солистом» и «бендом», импровизации солистов. Для имитации ударных инструментов композитор использует самые разнообразные сонорные эффекты:

- удары левой рукой по клавиатуре левого полукорпуса;
- удары правой рукой по решетке инструмента;
- удары разведенными в разные стороны 1-м и 5-м пальцами по решетке;
- стук пальца по переключателю регистра;
- удар пяткой правой ноги по полу.

Так же часто можно встретить нетемперированное глиссандо, специфический баянный звуко-изобразительный прием, имитирующий «подъезды» к звуку у саксофона или кларнета.

Композиторское наследие В.Власова оказывает особое влияние на развитие всего последующего эстрадно-джазового направления в баянных произведениях украинских композиторов. Основываясь на стилизации джаз-бенда, В.Власов вывел свой собственный композиторский стиль произведений данного направления. Его произведениям присущи черты типичного джазового музицирования:

- импровизация;
- четкий гармонический квадрат;
- ритмические формулы, которые подчеркивают свингование тем.

Имя Владимира Зубицкого известно всем баянистам Украины, ближнего и дальнего зарубежья. Владимир Данилович Зубицкий – современный украинский композитор, баянист, дирижер. Выпускник Киевской консерватории по трем специальностям: баян (класс профессора В.Бесфамильнова, 1976), композиция (класс профессора М.Скорика, 1977), оперно-симфоническое дирижирование (класс профессора В.Гнедаша, 1979). В 1975 году В.Зубицкий стал победителем международного конкурса баянистов «Кубок Мира» (Хельсинки, Финляндия), исполнив во время конкурсных прослушиваний свое собственное произведение.

Особенностью композиторского творчества В.Зубицкого является синтез фольклора и современных академических направлений музыкального искусства. Важное место в нем занимают произведения эстрадно-джазового направления. К таковым следует отнести: «Концертная партита в стиле джазовой импровизации №1»; «Концертная партита в стиле джазовой импровизации №2»; «Танцующий скрипач»; «Ni amo, Pesaro»; «Джаз-скерцо»; «От Франчелли до Гальяно» и др. Так, джаз-вальс «Ti amo, Pesaro» посвящен итальянскому городу Пезаро, в котором ныне живет сам композитор.

Гармонический язык В.Зубицкого, основываясь на лучших примерах мировой музыкальной культуры, усложнен путем соединения нескольких готовых аккордов в партии левой руки с добавлением недостающих звуков в партии правой руки.



Несколько произведений В.Зубицкого, также как и у В.Подгорного, созданы на основе тем других композиторов: «Танцующий скрипач», «От Франчелли до Гальяно», «After you've going», что свидетельствует о схожем композиторском подходе. Хотя джазовая стилистика В.Зубицкого, например, в «Ti amo, Pesaro» более разнообразна. Усложнение ритма вальса, использование альтерированных аккордов, синкоп и легкое смещение акцентов – все это придает произведению более определенную джазовую направленность. Автор использует широкий спектр сонорных эффектов: щелчки пальцев, удары правой рукой по грифу инструмента во время звучания, удары рукой по правому полукорпусу и меху, голосовые шумовые эффекты. Хотя главным является джазовый язык произведения.

В целом можно утверждать, что Владимир Зубицкий приблизил баянное искусство к «классическому» джазовому музицированию на рояле.

Итак, изучив творчество украинских композиторов второй половины XX века, мы можем сделать вывод, что каждый из них внес свой значительный вклад в развитие отечественной эстрадно-джазового стиля в баянном искусстве, разрабатывая оригинальную баянную эстрадно-джазовую стилистику. На основе проанализированного материала следует обозначить основные стилевые эстрадно-джазовые модели каждого из композиторов.

1. Творчество В.Подгорного является уникальным достоянием современного баянного репертуара. Автор был одним из первых, кто начал внедрение эстрадно-джазовой стилистики в украинском баянном искусстве. Отличительной чертой композиторского творчества В.Подгорного является полифоничность письма и использование усложненной (для баянного искусства) гармонии. «Ретро-фантазия» является уникальным примером соединения «эстрадности» и «джазовости». Используя известные темы советских песен, автор воплотил эстрадный принцип музицирования. Специфическая обработка этих песен придает легкую «джазовость» всему циклу. Именно в подобном значении – объединения разных стилистических элементов в одно целое – и следует употреблять понятие «эстрадно-джазовая» стилистика.

2. Огромное значение для развития современного баянного исполнительства имеет творчество В.Власова. Произведения, написанные композитором, имеют свое влияние на эстрадно-джазовую баянную стилистику и сегодня. Сравнив композиторский стиль В.Власова со стилем В.Подгорного, следует отметить схожесть в использовании четкой ритмической основы того либо иного стиля. Основной моделью композиции В.Власова становится *стилизация*. Индивидуально-стилевые поиски композитора определяют характерные черты авторской школы как стилового явления в развитии отечественного и европейского баяно-аккордеонного искусства.

3. Продолжая развитие стилистики, основанной В.Подгорным и В.Власовым, В.Зубицкий опирается на принцип жанрово-стилового синтеза. Так, он первым в Украине создал баянную партитуру в джазовом стиле. Используя цитаты тем других композиторов и известные джазовые стандарты, В.Зубицкий стремится приблизить баянное исполнительство к «классическому» джазовому музицированию на рояле.

Исходя из выше сказанного определим уровни существования эстрадно-джазовой модели в современном украинском баянном искусстве:

- во-первых, уровень *стилистики* (интонационный уровень);
- во-вторых, уровень *композиции*;
- в-третьих – *образно-содержательный* уровень.

Используя в своем творчестве каждый из этих уровней, композиторы моделируют собственный эстрадно-джазовый стиль.

По нашему мнению, развитие данного стиля в дальнейшем будет основываться на более детальной кристаллизации элементов «чистого» джаза в баянном искусстве. Анализ тенденции развития эстрадно-джазового направления от его зарождения до сегодняшних дней показывает усложнение музыкальной стилистики, формы произведений, наконец, жанрово-стилового синтеза. На взгляд автора статьи, развитие эстрадно-джазового направления характеризуется следующими чертами:

- «театрализация» исполнительства (использование музыкально-визуальных эффектов, создание элементов шоу и другие элементы *эстрадности*);

– усложнение средств музыкальной выразительности (интонационные изменения, фактурное наполнение, использование выборного варианта инструмента для более широкой палитры гармонических красок);

– синтезирование жанров.

Итак, эстрадно-джазовая стилистика, которую мы исследовали в творчестве украинских композиторов второй половины XX – начала XXI веков находится на стадии своего развития. На сегодняшний день созданы все условия для дальнейшего развития эстрадно-джазового направления, новых поисков в композиторском и исполнительском творчестве.

**Сергей Озеров**

*ст. преподаватель ННГК им. М.И.Глинки  
(Нижний Новгород)*

### **Феномен содружества композитора и исполнителя (на примере творчества музыкантов Нижнего Новгорода)**

Начиная с 50-х годов XX века музыкальная жизнь г.Горького (ныне Нижний Новгород) поднялась на новый уровень в образовательном и исполнительском развитии. Открытие кафедры композиции (1959) и класса баяна при фортепианной кафедре в Горьковской консерватории (1959) происходило в период становления в городе высшего музыкального образования. Для продуктивного и быстрого развития этих кафедр необходимы были поиски новых направлений, смелые творческие решения на базе классических основ.

Со временем стало формироваться взаимное творческое стремление к сотрудничеству композиторов и исполнителей-баянистов. Итогом этого процесса стало появление новых сочинений для баяна. Думается, что такое взаимодействие композиторской и исполнительской школ было предрешено. Многие композиторы, будучи преподавателями различных дисциплин на кафедре народных инструментов, привлекали

в учебный процесс оригинальные партитуры, обсуждая их с непосредственными исполнителями. Отчетливо заметным было и обратное влияние на пути сотрудничества двух кафедр. Студенты баянисты и их педагоги работали над пьесами горьковских композиторов, создавая переложения и обработки для баяна. Например, В.И.Голубничим была сделана баянная обработка номера из балета «Тимур и его команда» – «Русская пляска» А.А.Нестерова<sup>21</sup>.

В данной работе остановимся подробнее на наиболее ярких примерах подобного творческого взаимодействия.

С 1967 года в Горьковской консерватории начинает свою деятельность педагог и исполнитель В.И.Голубничий, – в то время концертирующий музыкант, исполняющий музыку разных стилей и эпох. Одним из первых примеров творческого взаимодействия, которое продлилась длительное время, можно считать его работу с композитором Г.Н.Комраковым. Музыка для баяна, представленная Германом Никандровичем Комраковым, открыла новое направление в развитии баянного творчества горьковчан, основанное на фольклорных традициях Якутии, а затем и Нижегородского края.

Обращение композитора к фольклору прослеживается на протяжении всей его творческой жизни. Не могло это не отразиться и на музыке для баяна. Цикл «Шесть лирических пьес» (второе название – «Лирическая сюита») (1976) изначально был задуман для фортепиано. Г.Комраков предложил В.Голубничему выполнить исполнительскую редакцию для баяна данного произведения. После выполненной работы и показа сочинения, автор принимает решение о закреплении данного произведения как баянного. Так, «Шесть лирических пьес» стали оригинальным произведением для баяна.

---

<sup>21</sup> Из воспоминаний В.И.Голубничего: «Я боялся показать автору свою смелую работу. Но, поскольку обработка готовилась к изданию, набрался смелости и пришел к нему в кабинет с нотной записью, положил на стол и остался стоять. Он посмотрел, поначалу не понял (тема в неузнаваемом размере появилась только в конце первой страницы, а потом – переворот и впереди вместо 8 тактов – 11, а потом – еще и еще... Стоял, не жив, и не мертв. А.Нестеров одобрил работу и посоветовал не скромничать и расширить код. На этом знакомство с обработкой завершилось. Дальше эта пьеса звучала в моем исполнении неоднократно в авторских концертах композитора. Кстати, этот танец в авторской транскрипции для скрипки и фортепиано тоже иногда звучал в исполнении Ю.Андрианова».

Не менее интересна история названия произведения. Комраков расценивал произведение как «пьесы в цикле», имея ввиду большую автономию, самостоятельность каждой отдельной пьесы. По-иному воспринял этот цикл В.И.Голубничий, который видел некую единую драматургию, пытаясь воплотить это единство в исполнении. Он вспоминает: «Я играл это сочинение на разных творческих встречах как единый цикл. Они создают чувство одного...»<sup>22</sup>. В.И.Голубничий предложил называть сочинение «Лирическая сюита», но автор все же настаивал на названии – «Шесть лирических пьес», полагая, что это будет более удобно для исполнения данного сочинения как отдельными номерами, так и единым циклом.

В марте 1980-х годов Г.Н.Комраков, приехав из Москвы, объявил об идее выпуска сборника произведений горьковских композиторов для баяна. Мысль о выпуске такого сборника зародилась во время встречи Г.Н.Комракова со своим другом студенческих лет П.П.Лондоновым<sup>23</sup>, которая состоялась на Съезде композиторов в Москве. П.П.Лондонов в то время работал в издательстве «Советский композитор» и принимал многие решения о выпуске различных нотных сборников. Следует отметить, что подготовка данного сборника сильно вдохновила горьковских композиторов к созданию сочинений для баяна. Многие из них откликнулись на просьбу о сотрудничестве, в том числе и ректор Горьковской консерватории, профессор А.А.Нестеров, написавший специально для сборника «Былину» для баяна.

Стоит отметить, что обращаясь к созданию баянной музыки, композиторы того времени зачастую не владели полными знаниями обо всех возможностях, которые предоставлял данный инструмент. При этом горьковская исполнительская школа на баяне уже в то время находилась на достаточно высоком уровне. Ограниченность компози-

---

<sup>22</sup> Из воспоминаний В.И.Голубничего.

<sup>23</sup> Петр Петрович Лондонов – композитор. Окончил в 1948 Пензенское музыкальное училище по классу баяна, в 1952 – Музыкальное училище при Московской консерватории по классу композиции, в 1957 – Московскую консерваторию по классу композиции Е.И.Месснера. В 1958–1959 старший научный сотрудник кабинета народной музыки Московской консерватории, с 1959 редактор издательства «Музыка» (позднее «Советский композитор»), с 1972 года заведующий редакцией музыки для народных инструментов.

торских навыков зачастую не позволяла достойно раскрыть все возможности и ресурсы инструмента.

Последующие тенденции развития композиторской мысли Г.Н.Комракова прослеживаются в Сонатине для баяна (1983). Пьеса была написана для публикации в сборнике произведений Горьковских композиторов для готово-выборного баяна (М., Советский композитор, 1983). В самой Сонатине, если изучать ее с позиции современного исполнителя, очень четко прослеживается принцип развития техники композиторского письма от простого к сложному. Конечно, в наши дни Сонатина покажется многим баянистам простой по своим техническим приемам игры и отсутствию некоего драматизма, к которым так привыкли сегодняшние исполнители. Однако, стоит заметить, что в свое время это сочинение предложило решение некоторых важных исполнительских проблем того времени. Так, в третьей части композитор использует заранее задуманный прием арпеджированных ходов по аккорду. Причем, написаны они так, что их исполнение без обязательного участия первого пальца правой руки (прием подкладывания) невозможно. Именно в это время у баянистов происходило активное развитие игры пятипальцевой аппликатурой. Это требовало определенных навыков и усилий, которые должны быть подкреплены определенными упражнениями и видами данной фактуры в оригинальных сочинениях. Таким образом, композитором, с одной стороны, была решена техническая задача, а с другой, создавался определенный художественный эффект.

Г.Н.Комраков во время написания Сонатины был уже зрелым, опытным композитором. На протяжении всей творческой деятельности ему был присущ тонкий юмор, который он искусно воплощал в своих сочинениях. В частности, в той же Сонатине во второй части за основу взята тема из музыки к спектаклю кукольного театра по В.Шукшину «До третьих петухов». Эта тема в спектакле сопровождает странствование Ивана-дурака. Интересно проследить, как тонко и деликатно «шутит» композитор: в серьезной грустной теме Ивана, который обеспокоен своими неудачами в жизни, неожиданно появляются фоготовые нисходящие ходы из пяти нот, которые в дальнейшем обрываются оригинальным приемом – «нетемперированным глиссандо», что вызывало

несомненный «сдвиг в логике»<sup>24</sup>. Этот прием подчеркивается регистром «фагот», который придает наиболее точную тембральную краску для передачи композиторского юмористического замысла.

Следующим примером творческого содружества композитора и баяниста являются В.Д.Холщевников и Ю.Е.Гуревич. В.Д.Холщевников – один из наиболее ярких представителей нижегородской композиторской школы. Его индивидуальность проявляется не только в том, что он относится к самым плодовитым композиторам в области, пишущим для баяна, но и в смелом и неординарном языке композиторского письма. «Когда я впервые услышал эту музыку, ощутил, будто попал в некую стратосферу, как будто оторвался от всех. Музыка атональная, интонация присутствует в чистом виде. Причем она чисто русская, но с западной техникой письма», – вспоминает Ю.Гуревич<sup>25</sup>. После долгих поисков своего стиля композитор выработал индивидуальную технику письма, в которой прослеживается стиль западной техники. «Техника эта близка комбинаторному мышлению сериализма, но сам композитор указывает на другой ее исток – контрапунктическое искусство старых нидерландских мастеров»<sup>26</sup>.

Этот творческий союз существует с 90-х годов XX века. А начинался он, когда Ю.Гуревич, будучи студентом класса В.И.Голубничего, исполнил «Поэму – фантазию» перед автором. «Я месяц учил данное произведение, – пишет Ю.Гуревич, – а вскоре автор прослушал его. После исполнения Холщевников молча встал и ушел... Так началось наше первое знакомство. Затем в 1996-м, уже в качестве дирижера я исполнил «Status animi» В.Холщевникова для виолончели, характеристического оркестра и ударных. Это целая симфония, которая звучала более получаса. Тогда она произвела сильное впечатление: кто-то высказывался, что это не музыка, а кто-то отзывался восторженно. Следующим этапом был 1999-й год, когда была написана Соната-элегия на темы из «Детского альбома» Чайковского для 3-х струнных (скрипка,

---

<sup>24</sup> Термин по А.Платонову – русский писатель и драматург, один из наиболее самобытных по стилю и языку русских литераторов первой половины XX века.

<sup>25</sup> Из личной беседы с Ю.Гуревичем.

<sup>26</sup> Сыров В. Владимир Дмитриевич Холщевников // [URL – электронный ресурс] <http://www.unn.runnet.ru/rus/univers> (дата обращения 28.08.2014)

альт, виолончель), оркестра баянов и ударных. В 2004-м году в консерватории звучала вторая редакция этого сочинения.

Несмотря на давнее знакомство, общение наше не было частым. Тем не менее, периодически мы с ним пересекались, беседовали о современном положении искусства, о его дальнейшем развитии. Ведь каждый композитор пытается заглянуть в будущее! И я для себя находил какие-то ответы на вопросы, стоявшие передо мной»<sup>27</sup>.

Следующее обращение В.Холщевникова к баяну-соло будет только через двадцать четыре года. В 2010 году были написаны Пять капризов «В предчувствии возможного» по фортепианным пьесам Р. Шумана op.124, «Совершенное основание», чуть позже – «Две Багатели» (2013), Соната для баяна (2013) и др. Весь промежуточный период композитор был увлечен сочинением камерной музыки. За эти годы он пишет немало произведений для камерных составов, и очень показательно, что баян в сочетании с различными музыкальными инструментами применяется практически во всех сочинениях. Кроме того, во многие симфонические партитуры В.Холщевников включает баян в качестве равноправного участника оркестра.

Решающую роль в развитии такой тенденции сыграло сотрудничество композитора с творческой группой «Ars mobile»<sup>28</sup>. Можно с уверенностью сказать, что конкретный исполнитель провоцировал композитора к написанию музыки для баяна. С другой стороны, наличие ярких и творческих исполнительских фигур в Нижнем Новгороде, в частности в баянном искусстве, также стимулировало активность композиторов в написании музыки для разных инструментов. Эта тенденция творческого содружества композитора и исполнителя прослеживается до сих пор. «Сначала мы обсуждаем желаемое направление, стиль, авторов, и тогда я берусь за эту работу. Все, что уже сделано нами, как правило, обсуждалось, делалось прицельно», – рассказывает В.Холщевников<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Из личной беседы с Ю.Гуревичем.

<sup>28</sup> Творческая группа «Ars Mobile» возникла в 90-е годы XX века в Нижнем Новгороде благодаря содружеству композитора В.Холщевникова и исполнителя – баяниста Ю.Гуревича.

<sup>29</sup> Холщевников В.Д.: «Сегодня художник должен стать универсальнее...». Интервью журналу «КонсАрт», ННГК, 2006 // [URL – электронный ресурс] <http://www.stinfa.ru/?id=108443> (дата обращения 28.08.2014).



Таким образом, еще раз мы замечаем, что профессиональные качества как исполнителей, так и композиторов активно и плодотворно взаимодействуют в творческом процессе. Оттого, насколько эффективно это взаимодействие, напрямую зависит творческий результат. Важно отметить, что многие творческие тандемы в Нижнем Новгороде, подобные рассмотренным выше, до сих пор активно продолжают сотрудничество. Результатом этого является регулярное создание нижегородскими композиторами новых произведений для баяна, которые благодаря исполнителям-баянистам региона находят отклик у слушателей. Примером могут послужить следующие тандемы: композитор Г.Н. Комраков – В.И. Голубничий, композитор А.В.Пенкина – Ю.Е.Гуревич, композитор В.Д. Холщевников – Ю.Е.Гуревич, композитор Б.В.Сазонов – П.Черкасов, композитор Н.Д.Бордюг – С.Озеров и др.

**Ляйля Тажибаева**

*старший преподаватель КНК им. Курмангазы  
(Алматы, Казахстан)*

### **Современные тенденции в развитии и расширении репертуара казахского народного инструмента кобыз**

О происхождении казахского народного инструмента кобыз существует легенда, в которой рассказывается не только о мифическом происхождении инструмента, но и о «рецепте» его создания. Это легенда о Коркыте, и о том, как во сне явились к нему ангелы и рассказали из какого дерева, какой кожи, какой формы должен быть этот инструмент, чтобы на нем можно было подражать пению птиц, вою волков, шуму ветра и т.д. Так в IX веке н.э. был изобретен этот инструмент, и появилась первая мелодия, написанная самим же Коркытом.

Судьба распорядилась так, что вскоре после смерти Коркыта о кобызе позабыли, он не был распространен так же, как, например, домбра. Зато его широко использовали шаманы, которые благодаря

кобызу лечили людей, вводя их в транс. Они исполняли свои импровизированные мелодии, стучали по деке, украшали металлическими висюльками, вешали зеркала на внутреннюю сторону деки инструмента для вхождения в потусторонний мир. Но в широких кругах инструмент постепенно начал уходить в забвение<sup>30</sup>.



*Коркыт ата*

Так продолжалось вплоть до XIX века. Ключевой фигурой в возрождении и становлении кобызовой музыки стал Ыхлас<sup>31</sup>. Именно с его именем можно связать становление кобызовой исполнительской школы. С приходом в мир музыки степи Ыхласа, кобыз обрел новую жизнь, а вместе с тем и новые кюи<sup>32</sup>, более динамичные, виртуозные, сложные по форме.

Род Ыхласа с древних времен был династией кобызистов. Он буквально «вырвал» кобыз из рук шаманов и заставил этот замечательный инструмент служить людям, выражать их радости и горести, их мечты и свершения. Последователи Ыхласа с восхищением вспоминали о его богатой технике и сочном звуке. Вполне возможно, что не все кюи Ыхласа дошли до нас, а те, что дошли, скорее всего, несколько видоизменились.

---

<sup>30</sup> Жубанов А. Струны столетий. Алма-Ата, 1967. С.28

<sup>31</sup> Ыкылас (Ыхлас) Дукенов (Дукенулы) (1843–1916) – казахский народный композитор-кюйши, кобызист, один из основателей школы кобыза.

<sup>32</sup> Кюй - название традиционной для казахского народа инструментальной пьесы. Исполняется на домбре или других народных музыкальных инструментах. Тех, кто исполняет кюи, называют *кюйши*.

Тем не менее, то, что сохранилось, является ценнейшим музыкальным наследием<sup>33</sup>.

В результате многовекового развития традиции исполнительства на кобызе имеют богатейший арсенал технических приемов. В кюях часто встречаются трели, форшлагги, флажолеты, двойные ноты, глиссандо, обертоновые звуки. Многие извлекаемые звуки и приемы не поддаются современному нотному фиксированию.

После Ыхласа лучшими кобызистами являются Жаппас Каламбаев, Даулет Мыктыбаев, творческая деятельность которых сыграла немаловажную роль в развитии кобызовой школы.

Жаппас Каламбаев был музыкально одаренным ребенком, уже в детстве играл на домбре. Он участвовал во всех ярмарках и праздниках аула. Однажды он познакомился с домбристом-кюйши, современником Ыхласа Сугуром. Много кюев Коркыта и Ыхласа играл Сугур. От него их перенял Жаппас и вернул кобызу его кюи. Также он сделал многое по сбору народной музыки. В 1968 году его приглашают на кафедру народных инструментов в Алматинскую консерваторию имени Курмангазы преподавателем по классу кобыза. Активная исследовательская деятельность Жаппаса Каламбаева способствовала сохранению наследия Ыхласа и развитию исполнительской школы.

В 1934 году на первом слете деятелей народного искусства Казахской ССР выступил ансамбль домбристов. В дни смотра концерт этого ансамбля наглядно убедил слушателей, что ансамблевое исполнение народных песен и кюев усиливает художественную выразительность народного творчества. В том же году выходит постановление Казахского центрального исполнительного комитета о создании оркестра казахских народных инструментов.

Организатором, первым дирижером и художественным руководителем стал Ахмет Жубанов. Вскоре после создания оркестра он ищет новую форму кобыза для расширения его диапазона, технических возможностей и устойчивого строя. Таким образом появляется кобыз-прима. Название его взято из партитуры. В 1958 году завершаются этапы поиска и моделирования этого инструмента. В том же году кобыз-прима

---

<sup>33</sup> Жубанов А. Струны столетий. – Алма-Ата, 1967. С.15.

получает четыре металлические струны, такие же, как у скрипки, вместо кожаной деки деревянную и дужку между деками<sup>34</sup>.



*Кобыз-прима*

Новый инструмент потребовал повышения исполнительского мастерства. Диапазон расширился, на нем стало легче интонировать, исполнительские приемы игры приблизились к скрипичным. Основной прием звукоизвлечения остается прежним – ногтевым.

В это время в алматинской консерватории выпускают целую плеяду новых молодых талантливых исполнителей на кобыз-прима, таких как Г.Баязитова, Ф.Балгаева, Д.Тезекбаев, М.Каленбаева и др.

Ф.Балгаеву называют основательницей и главой кобызовой школы. Она первая исполнительница на кобызе, получившая высшее профессиональное музыкальное образование. Ее педагогом в консерватории был И.Лесман ученик Л.Ауэра. Она талантливый педагог, целиком посвятившая свою творческую жизнь становлению кобызового профессионального искусства, воспитанию квалифицированных исполнительских и педагогических кадров в Казахстане. Ф.Балгаева является одной из первых среди исполнителей на казахских народных инструментах, именно она вынесла на мировую арену этот скромный казахский инструмент, приняв участие в международном фестивале творческой молодежи в Берлине в 1957 г., где исполнила «Жез киик» Ахмета Жубанова и «Поэму» Мукана Тулебаева.

<sup>34</sup> Сарыбаев Б. Казахские народные инструменты. – Алма-Ата, 1978. С.30

Благодаря этим первым профессиональным исполнителям на кобыз-приме репертуар начал расширяться. Так как на тот момент не было ни одного произведения, специально написанного для кобыза-примы, исполнители начали осваивать скрипичный репертуар. Так, например, в репертуаре Ф.Балгаевой появляются следующие произведения: П.Чайковский «Русский танец», Д.Шостакович «Весенний вальс», «Романс», А.Глазунов «Испанская серенада», И.Брамс «Венгерские танцы», Н.Паганини «Кантабиле»<sup>35</sup>.

На время становления кобыза-примы – 50-70-е годы XX века – пришелся и расцвет казахской классической музыки. Среди композиторов того времени – М.Тулєбаев, Л.Хамиди, Г.Койшибаев, К.Мусин, Н.Тлендиев и многие другие. Их произведения явились значительной ступенью развития казахской музыки. В 70-х годах композитор Сыдык Мухамеджанов пишет Концерт в трех частях для кобыза-примы с оркестром – первое произведение крупной формы для кобыза. Это был новый репертуар для нового поколения музыкантов – Г.Молдакаримова, Р.Мусаходжаева, Г.Оразалиева и др. Они развили технические возможности кобыза-примы еще больше. Теперь на нем стало возможным исполнение таких произведений как Финал из сюиты «Бозайгыр» Е.Брусиловского, «Романс», «Вальс-скерцо» Г.Венявского, «Тарантелла» А.Вьетана, «Андолузский романс», «Цыганские напевы» П.Сарасате и др.

За последние двадцать лет исполнительское искусство на кобызе-приме переросло в целую кобызовую школу, которая готовит высококвалифицированные кадры. В репертуаре поколения 90-х годов появляются скрипичные концерты П.И.Чайковского, Ф.Мендельсона, Г.Венявского и др. Вместе с тем композиторы Казахстана все чаще пишут для кобыза-примы. Так в свет выходят произведения М.Сагатова (авторские произведения, обработки и транскрипции народных песен и кюев), А.Бестыбаева, Х.Тастанова.

В последнее время исполнителей очень заинтересовало переложение домбровых кюев для кобыза в сопровождении фортепиано. Главная

---

<sup>35</sup> Рауандина Ш. Исполнительское мастерство и педагогическая деятельность Народной артистки Республики Казахстан профессора Фатимы Балгаевой. – Алматы, 2001. С.27

задача этого нововведения – расширить репертуар посредством народной самобытной музыки. В этой сфере значительную роль сыграл композитор, домбрист и музыковед Ермурат Усенов. Его переложения для кобыза вошли в учебный процесс консерватории и специализированных школ, а также в репертуар ведущих исполнителей.

Работу в данном направлении продолжает Заслуженная артистка, профессор КНК им. Курмангазы Меруерт Каленбаева. В начале 2000 года она выпустила сборник-хрестоматию, в которую вошли переложения домбровых авторских и народных кюев: «Акбай», «Кунтай», «Салтанат» и другие. В этом сборнике домбровые кюи перевоплотились в произведения для смычкового инструмента. М.Каленбаева усложнила кюи, включив в них каденции, разнообразные сложные штрихи, двойные ноты, а также выделила мелодии кюев для щипкового инструмента посредством штрихов легато.

Молодые композиторы Казахстана сочиняют для кобыза-примы все новые произведения, которые гораздо сложнее, виртуознее, крупнее по форме. Так в 2010 году молодой композитор Арман Жайым пишет Концерт для кобыза с оркестром, его первым исполнителем стала лауреат международных конкурсов, концертмейстер Государственного академического оркестра народных инструментов имени Курмангазы Жанар Ермагамбетова.

За молодыми композиторами пошли и композиторы старшего поколения. Кенес Дуйсекеев – профессор, дирижер, композитор, Заслуженный деятель РК, в 2011 году пишет замечательную композицию для кобыза и фортепиано «Скерцо», весьма виртуозную, яркую и стремительную по характеру. В основе этого произведения лежит народный кюй «Косалка». Это произведение полюбили исполнители всех возрастов и категорий.

Но на этом путь развития кобыза не останавливается. Сегодня молодые исполнители чтят традиции, но хотят дальнейшего роста и расширения исполнительских рамок в игре на кобызе. Так, в казахской музыкальной культуре появляется новое течение, развивающее фольклорный инструментарий в эстрадных жанрах. Музыканты стали пробо-

вать кобыз в джазовых, роковых, блюзовых композициях. Но особенно широкое признание получило исполнение в легких поп-композициях. Последние покоряют сердца людей благодаря своей легкой текстуре и обработкам современными техническими достижениями в сфере аранжировок.

С 2000 года на эстраде Казахстана появляются такие группы и исполнители в новом жанре как «Арт ДАЛА», «Инжу-маржан», «Саз отау», «Асыл», Газиза Габдрахимова, Акерке Тажибаева и др.

Квартет «Арт ДАЛА» был основан в 2004 году студентками КНК им. Курмангазы. В его составе четыре кобыза – два старинных кобыза и два кобыза-примы. Эта группа была первой в своем роде. В начале творческого пути ее репертуар базировался на композициях из знаменитого ирландского танцевального шоу «Ривердэнс» композитора Б.Уиллана. Звучание кобыз-примы сливалось с мотивами ирландской музыки настолько гармонично, что быстро нашло отклик в сердцах у слушателей. Затем исполнители «Арт ДАЛА» осваивают казахский репертуар. Таким образом появились композиции «Бозайгыр» Евгения Брусиловского, «Жез киик» Ыхласа. Эти произведения исполнялись в легком поп-жанре.

Исполнительница Газиза Габдрахимова пошла дальше – под ее руководством была организована группа «Magic of nomads», в которую вошли кобыз, кобыз-прима, домбра, фольклорные инструменты жетыген, сыбызгы, саз сырнай, гитара, бас-гитара, ударные, клавиши. Такой разнообразный состав принес группе большую популярность как в Казахстане, так и за рубежом. Эта группа исполняет казахские народные песни и кюи в джаз-поп, блюз жанре.

Вокально-инструментальное трио «Инжу-маржан» вбирает в себя все эти эксперименты и идет еще дальше. В состав этой группы входят кобыз, кобыз-прима и домбра. В репертуаре – помимо казахских народных песен и кюев есть также ирландские, румынские, испанские композиции. Эта группа исполняет и классическую музыку, например, Каприс №24 Н.Паганини, Партита №3 И.С.Баха, Испанский танец М.Де Фалья.

Также у них в репертуаре есть композиции на песни популярных зарубежных групп «Beatles», «ABBA», «Earth, Wind, Fire».

«Инжу-маржан» впервые начали совмещать народные песни с кюями – вокальные темы казахских песен обрамляются кюями. Это нововведение вызвало особый интерес у аудитории старшего поколения. Знаменитый кюй «Саржайлау» был сделан в жанре джаз-рок, попури на народные и зарубежные песни сделаны в модном современном жанре club mix. Эта группа сотрудничает с такими современными композиторами как Едиль Кусаинов. С ним в дуэте они записали композицию «Восток-запад», которая в дальнейшем была использована в саундтреке к фильму «Аншы бала» (Мальчик-охотник). «Инжу-маржан» с удовольствием встречаются за рубежом, группа выступает с концертами на выставках, днях культуры Казахстана, различных политических и культурных мероприятиях.

В завершении хочу добавить, что традиционную культуру нужно развивать, но при этом не забывать дары предков, их многовековой опыт. Жизнь есть движение, как говорили мудрецы. Почему бы не развивать родную культуру придавая ей многообразие и яркость? В любом случае, мы имеем такой своеобразный и интересный инструмент кобыз-приму, который набирает популярность в народе и в среде музыкантов-профессионалов.

Я благодарна судьбе, что когда-то решила играть на инструменте, имя которому кобыз-прима.



**Юрий Дякунчак**  
концертмейстер ДГПУ им. И. Франко  
(Дрогобыч, Украина)

## **Эволюция стиля в произведениях для баяна (аккордеона) современных композиторов Украины**

Народно-инструментальное исполнительство второй половины XX – начала XXI века отмечается стремлением композиторов и музыкантов к поиску новых средств художественного выражения и исполнительской концепции. Это ярко проявляется в сфере баянно-аккордеонного искусства. Новаторские находки отечественных и зарубежных музыкантов относительно природы баяна (аккордеона) способствуют преодолению определенной стандартности в формировании его звукового образа.

В украинской музыкальной культуре современности «наблюдается сосуществование-наложение нескольких стилевых парадигм» с использованием в новой форме качественных характеристик предыдущего периода [1, с. 35]. Также, в украинской баянно-аккордеонной музыке неофольклорного направления мы находим авторское перевоплощение народной музыки сквозь призму собственного стиля. Композиторское переосмысление фольклорных источников часто достигает глубинных архаических пластов народного музицирования, к которым ученые относят: *мелос* (характерный аутентично-национальному инструментальному музицированию); *специфические признаки в ладовой структуре* (хроматизованные переменные лады, гуцульская гамма и др.); *гармонию* (использование параллелизма квинт и октавных унисонов и т.д.); *жанровые особенности; разнообразие развития музыкального материала* (импровизационность, рапсодийность) [2, с. 110].

Другим примером исторически-закономерного процесса является взаимопроникновение фольклора и джаза: от национального до международного, от интернационального к «новонациональному» [5]. Влияние фольклорных истоков (музыкальных национальных диалектов) в сочетании с джазовыми ритмами порождает возникновение новых художественных направлений в развитии жанровых и стилевых систем. Такой синтез –

один из путей проявления неофольклоризма как стилевого направления музыки второй половины XX века, ярко представленного в баянно-аккордеонном творчестве украинских композиторов: А.Белошицкого, В.Власова, А.Гайденко, В.Зубицкого, К.Мяскова, В.Подгорного, В.Рунчака, А.Сташевского, Ю.Шамо, Г.Шендерова, Я.Олексива и др.

Развитие музыкальной культуры, в частности инструментального исполнительства, имеет ярко обозначенную тенденцию модернизации музыкального языка, которая представляет широкий спектр различных стилевых направлений в композиторском творчестве. Она связана с появлением «полистилевых моделей» (М.Копица) – новаторского художественного мировоззрения, новых интонаций в музыке второй половины XX века.

Профессиональное творчество композиторов так или иначе основывается на фольклорных истоках, которые и определяют национальный (или региональный) стиль композитора. Рядом с существованием традиционных музыкальных явлений, которые в полной мере выполняют «культурно-защитную функцию» (И.Коханик), актуальными становятся новейшие (синоним – «нео») средства музыкальной выразительности и исполнительские формы выражения, сосредоточенные на фольклоре. Фольклорная тематика повлияла на формирование индивидуального стиля многих композиторов-баянистов. Один из первых, кто предоставил фольклору новые черты выразительности, – В.Подгорный.

Своеобразный музыкальный язык в творчестве композиторов-баянистов (аккордеонистов) часто сосредоточен на глубинных интонациях песенно-танцевального фольклора во взаимодействии с современными средствами выразительности. Ряд композиторов (В.Власов, Ю.Шамо, В.Зубицкий, Н.Чайкин, А.Тимошенко, А.Гайденко) обращаются к источникам календарно-обрядового фольклора, лирико-эпической элегии, романса и шуточной песни, танцевальных мелодий и народного музицирования, а также к культурам других народов, интерпретируя их исходя из собственных художественно-творческих позиций.

Еще одним фактором, который значительно повлиял на модернизацию музыкального языка, становится явление жанровой трансформации аккордеонной-баянной музыки в жанр сюиты, который, по мнению Сташевского, получил термин «симфонизированная сюита» [3].

Ярким представителем неофольклоризма, классиком современной баянной музыки в Украине является В.Зубицкий. Его творчество<sup>36</sup> «аккумулирует в себе самые архаичные пласты фольклорных источников разных народов, разных культур» [4, с. 22].

Творчество В.Власова также ярко отражено в неофольклористическом направлении современной музыки («Веснянка»). Музыкальную ткань ряда баянных произведений композитора существенно обогащают новейшие приемы и элементы джазовой стилистики («Телефонный разговор», «Пять взглядов на страну Гулаг», «Infinito»). Новым проявлением искусства модернизации является «живое» исполнение джазовой импровизации в сопровождении рок-музыки, которое апробируется композитором как «репетиционный эксперимент». В.Власов использует фонограммы популярных мелодий разных оркестров и ансамблей и на этом фоне записывает собственные импровизации (музыка «Каравана», «Дезафинадо», «Черный Орфей», «Бесаме мучо» и т.п.).

Эксперименты с использованием джазовой стилистики осуществляет А.Белошицкий в Концертной партите №3, «Фантазии-каприччио на темы Дж.Гершвина» и «Двух импровизациях в стиле джаз-ретро» [4, с. 30]. Интонационно-стилевую палитру украинской баянной литературы приумножают произведения композитора А.Сташевского (Сюита №1 «Образы», пьеса «Монолог-ход», Сюита-тетрадь «Древнекиевские фрески») [4, с. 107–111].

Новым направлением в украинском исполнительском искусстве стал камерно-инструментальный жанр – «Модерн-аккордеон» (термин М.Еллегарда – И.Ергиева). Суть этого понятия заключается в эволюции аккордеонного исполнительства в направлении исключительно «новой» оригинальной музыки, «новых» композиторов, и соответственно, «новых» исполнителей, их сотрудничества с создателями этой музыки (П.Фенюк – В.Рунчак, В.Мурза – В.Власов, И.Ергиев – К.Цепколенко, Л.Самодаева, Ю.Гомельская). В этом контексте переосмысливается значение самого инструмента как «акустического синтезатора», способного к «микро»-

---

<sup>36</sup> Соната №2 «Славянская», «Болгарская тетрадь», Карпатская сюита, соната «Fatum», Концерт «Посвящение Астору Пьяццолле», Джаз-партиты № 1, 2 и др.

и «макроинтонационным» звуковым воспроизведениям, присущих искусству абстракционизма.

В итоге, ряд репертуара написан на фольклорной основе с использованием современных приемов игры и интерпретации музыки самим композитором, а иногда и исполнителем. Таким образом, поиск нетрадиционных средств музыкальной выразительности за счет внедрения различных постмодернистических техник композиции подчиняется идеи нового мировоззрения, глубине философского воплощения, что можно считать искусствоведческим феноменом мировой музыкальной культуры.

### Литература

1. Коханик И. Проблема музыкального стиля и стилеобразования в контексте постмодернизма // Музичне мистецтво і культура: наук. вісник Одеської держ. муз. академії ім. А.Нежданової. – Одеса, 2003. – Вип. 4. – Кн. 2.
2. Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музика про життя ...». Аналітичні есе баянної творчості: монографічне дослідження. – Луцьк: Волин. обл. друкарня, 2004.
3. Сташевський А. Тенденції розвитку жанру сюїти в українській музиці для баяна // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах: зб. стат. і доп. за мат. I та II Міжнар. наук.-практ. конф. – Луганськ, 2005. – Вип. 1.
4. Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. мат. наук.-практ. конф. / [ред.-упоряд. А.Душний, Б.Пиц, С.Карась]. – Дрогобич: Посвіт, 2006.
5. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона: монографія. – Івано-Франківськ: Вид-тво «Лілея-НВ», 2008.

**Ирина Блинова**

*преподаватель ДШИ (Железногорск, Курская область)*

### **Программная музыка в репертуаре балалаечника-школьника**

Обучение на инструменте педагог должен строить на основе постоянного расширения музыкального репертуара и кругозора ученика. Репертуарный план ученика предусматривает знакомство с произведениями, различными по жанру и стилю. В него должны включаться произведения народного творчества, русской и зарубежной классики,

а также лучшие образцы современной отечественной и зарубежной музыки.

В последнее время уровень исполнительства на балалайке необычайно возрос. Концертные программы известных исполнителей на балалайке содержат не только виртуозные обработки народных песен и танцев, но и оригинальные сочинения современных композиторов. Расширение и усложнение репертуара напрямую связаны с совершенствованием исполнительской техники балалаечника, появлению новых приемов игры, существенно обогативших выразительные возможности инструмента. В связи с этим в классе балалайки Детской музыкальной школы значительное место должно уделяться вопросу технической подготовки, чтобы подготовить учащегося к исполнению произведений любой сложности и стилистики. Целесообразным при этом видится использование в педагогической практике произведений современных российских композиторов.

Программные пьесы современных композиторов имеют разнообразную тематику, характер, музыкальный язык и форму, что делает их привлекательными для работы в классе балалайки и помогает осваивать различные исполнительские приемы, развивая творческое воображение учеников.

При изучении современного репертуара, наряду с качественным освоением разнообразных исполнительских приемов, важна работа над художественным образом, которая решает следующие задачи:

- активизация мысленных процессов деятельности учащихся на создание первоначального образа пьесы;
- работа над выразительностью музыкального языка, преодолением исполнительских трудностей;
- достижение уровня образной завершенности в пьесах.

Решение этих задач можно продемонстрировать на музыкальном материале сюиты *Альберта Зверева*<sup>37</sup> «Из любимых книжек».

---

<sup>37</sup> Зверев Альберт Всеволодович (1932–2000) – балалаечник, педагог, композитор. Окончил музыкальное училище имени М.П.Мусоргского (1953) и Московский музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (1964), класс преподавателя П.И.Нечепоренко. Артист оркестра народных инструментов имени В.В.Андреева (1951), Ансамбля песни и пляски Ленинградского военного округа (1952). Многие годы работал в Ленинградском дворце пионеров и школьников (1951), Ленинградском институте культуры (1969). Более двадцати лет являлся сопредседателем Городского методического бюро секций народных инструментов. Автор многочисленных сочинений для балалайки для музыкальных школ. Автор первого «Детского альбома для балалайки». Заслуженный работник РФ (1991).

В сюите IV части: «Медведь и Маша», «Буратино и пудель Артемон», «В царстве Снежной королевы», «Петрушка на ярмарке». Сюита написана для учеников средних классов.

### *I часть «Медведь и Маша»*

Работа над пьесой начинается с разбора, в котором анализируется: форма пьесы, обозначения темпа и характеров (Медведь – умеренно, тяжело; Маша – нежно), тональность – a-moll (мелодический), размер –  $\frac{2}{4}$ , элементы выразительности – штрихи (pizz БП, бряцание, акценты), динамика – *f* – образ Медведя; *vibrato*, *legato*, *p* – образ Маши.

Следующий этап работы включает подробное изучение текста. С первого взгляда можно определить две контрастные темы: первая тема – характеристика Медведя; она звучит тяжело, грузно. В мелодии нужно делать акценты на каждую ноту и слышать такие же акценты в аккомпанементе. Во время работы, чтобы точнее передать образ Медведя, мы придумали слова – «Я хозяин леса здесь повсюду, я хозяин леса здесь один». Тема Медведя проходит в разных октавах.

Вторая тема – тема Маши, она контрастна теме Медведя. Играется на *vibrato*. В мелодии, нисходящие попевки исполняются на *legato*, в окончании темы – *staccato*, звучит тема нежно, лирично. Слова: «Домой хочу я», «Я убегу».

Трудности: передать образы героев; точность и технически правильное исполнение штрихов (приемы); работа над качеством звука – должны быть слышны проведения тем во II-ой и III-ей октавах.

Завершающий этап работы – сыграть пьесу в едином темпе, раскрывая два образа.

После такого тщательного разбора пьеса стала понятной, доступной, поэтому ученик понимает и исполняет произведение с большим удовольствием.

*II часть. «Буратино и пудель Артемон».* Форма произведения 2-х частная. Обозначение темпа и характеров (сдержанно, упруго). Два об-

раза – Буратино (веселый, задорный); пудель Артемон (лай собаки – передается интервалом малой секунды); основная тональность A-dur, в середине пьесы идет отклонение в F-dur.

Вступление построено на секундовых интонациях, передающих голос собаки. Сложность исполнения этой темы – восьмые на слабую долю. Трудности: перенесение интервалов в партии левой руки в быстром темпе из одной октавы в другую. Для этого мы использовали прием *pizz* Б.П.

Тема Буратино – веселая, энергичная, задорная, играет на фоне отголосков темы пуделя. Она построена на синкопах, диссонирующих интервалах (тритоны, септимы), хроматизмах. Все это подчеркнуто фортепианной партией (диссонансы в гармонии, острый ритм, акценты).

Для ученика точное ритмическое исполнение синкопированного ритма пьесы представляло определенные трудности. В самом начале работы над пьесой мы с учеником хлопали ритм, потом добавляли придуманные нами слова. В результате получилось вот такое четверостишие:

«Я веселый Буратино  
Не грущу я никогда,  
И коварного злодея  
Одолею я всегда».

Когда ученик исполняет эту тему со стихотворным сопровождением, ритмические проблемы исчезают. В дальнейшем он ритмично играет мелодию и без стихов.

Во время работы над образом Буратино для осмысления его музыкальной характеристики были придуманы слова: «Я веселый, я озорной» (тема проходит несколько раз в различных октавах и с разной гармонической окраской). Последний этап работы – хроматизмы, переход с бряцания на *pizz* Б.П. Для облегчения игры в ходе разбора цифры придумывали слова:

«Длинный нос сую повсюду,  
Мне и горе не беда.  
И признаюсь вам, ребята,  
Не скучаю никогда».

В четвертой цифре вновь появляется тема Артемона и для исполнителя представляет трудность точное вступление на «и» в начале

такта, при этом ученику необходимо слышать сильную долю (в аккомпанементе звучит тема Буратино). Для решения этой проблемы мы делали такие упражнения: сильная доля – хлопки в ладоши, слабая – хлопки по коленям. Потом исполняем тему пуделя на инструменте (ученику необходимо услышать тему Буратино в фортепианной партии).

### *III часть «В царстве Снежной королевы»*

Форма произведения 3-х частная. Темп и характер – сдержанно, строго, величественно. Тональность С–dur. Пьеса заканчивается на III ступени.

При разборе следует обратить внимание ученика на появление случайных знаков альтерации (соль #, соль ♮, ре #, ля #, фа #), акцентов, постоянно внимания требует смена штрихов: legato, non legato, staccato; отработка приемов игры – glissando, натуральных флажолетов, тремоло. Все это важно в передаче образов темы – шаги королевы, хрустальный перезвон. В пьесе важно услышать переключки двух партий – балалайки и фортепиано. Большую роль в пьесе играет динамика (от *p* до *f*).

Трудности, преодолеваемые при работе над произведением: добиться прозрачного звучания; отработать приемы игры – glissando, staccato, натуральные флажолеты.

### *IV часть «Петрушка на ярмарке»*

Форма произведения – вариационная. Темп произведения – умеренно скоро. Тональность E–dur. Это яркая пьеса комического содержания – Петрушка потешает народ. При первом знакомстве ученика с пьесой сразу же обращаем внимание на переключки с партией фортепиано, секундовые интонации, использование шумовых эффектов, синкопы, перенесение мелодии из одной октавы в другую, использование глissандо.

Очень яркая динамика передается акцентами на слабые доли, staccato. Важно в произведении слышать первую долю, четко исполнять в одном темпе. Акценты на разные доли такта передают веселый, задорный образ Петрушки. Замедление в конце пьесы, а потом возвращение



в первоначальный темп демонстрируют комический характер персонажа. Динамический план от *mp* до *ff* позволяет играть пьесу смело, показывая веселый, задорный нрав Петрушки.

Этот сборник, как и другие пьесы современных композиторов, пишущих для детей, полезны для учащихся средних и старших классов. Они помогают развивать образное мышление детей, т. к. надо раскрыть название каждой пьесы и донести своей игрой это до слушателя. Также дети знакомятся с различными видами аккомпанемента, что очень важно для развития исполнительского и слухового опыта.

Таким образом, на данных примерах мы видим, что, современный музыкальный язык при правильном подходе может быть вполне понятен детям, программность репертуара помогает развитию их образного мышления и исполнению музыкального произведения. Хочется отметить, что ученикам нравится играть программные произведения, раскрывать их образы посредством музыки. Различные сказочные персонажи, знакомые с раннего детства, будят фантазию и воображение детей, способствуют воплощению их в музыкальных произведениях.

Грамотный подход преподавателя к выбору репертуара и включение в него новых интересных современных пьес позитивно сказывается на отношении учеников к занятиям инструментом и, как следствие, способствует повышению результативности домашних и классных занятий, формированию исполнительских навыков и приемов игры. Увлеченность ребенка музыкальным исполнительством стимулирует концертную деятельность.

## II ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ

**Михаил Имханицкий**

*доктор искусствоведения,  
профессор РАМ им. Гнесиных (Москва)*

### **Новое о артикуляции в музыкальном искусстве**

Сегодня все более очевидным становится существенный подъем исполнительского искусства. И тем не менее нередко приходится слышать невыразительную, безликую игру. Одной из наиболее существенных причин этого является непонимание закономерностей артикуляции. Воспитание артикуляционного мастерства исполнителей становится важной задачей музыкальной педагогики.

Одним из первых в музыкальном искусстве, кто уделил специальное внимание изучению артикуляционных феноменов, посвятив им объемное и на редкость глубокое исследование – книгу «Артикуляция (о произношении мелодии)», стал выдающийся органист, пианист, педагог, методист И.А.Браудо. Это явление формулируется здесь так: «Слово это заимствовано музыкантами из науки о языке. Там говорят об артикулировании слогов, о той или иной степени ясности, расчлененности слогов при выговаривании слова. Подобно этому в музыкальной теории под артикуляцией понимается искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчлененности или связности ее тонов» [1, с. 3]. В произнесении им прежде всего выявляется именно определенная степень *ясности*

в качестве наиболее важного свойства при артикулировании слогов того или иного слова.

Между тем такая ясность на самом деле представляет их *отчетливость*. Качественная артикуляция, следовательно, – это не столько слоговое разъединение и чередования, как отмечается в этой формулировке, расчлененных и связных или же укороченных и выдержанных длительностей. Современная педагогика и исполнительская практика убеждает: *подобно словесной речи, ясность и отчетливость музыкального произнесения определяется, прежде всего, системой акцентно-силового выделения опорных звуков, сопоставляемых с безопорными, мягкими. Это и является основой любых явлений качественной и членораздельной дикции.*

В фонетике русского языка краткие согласные – *п, б, т, д, к, г*, – называются «взрывными». Если органы речи (губы, щель между зубами, голосовые связки) мгновенно размыкаются, позволяя говорящему резко вытолкнуть воздух из легких, то такого рода звук образуется, по принятой в этой науке терминологии, «от взрыва при размыкании сомкнутых органов речи» [2, с. 349]. Для сопоставления следует упомянуть другую группу согласных, где, напротив, струя воздуха проходит через щель губ, зубов, голосовых связок постепенно – *в, ф, з, с, ш, щ, х*. Такие согласные называются «щелевыми». Взрывные согласные обуславливают особенно сильные ударения. Причина тому – отсутствие предварительных колебаний голосовых связок. Максимально резкий акцент при речевой артикуляции возникает именно благодаря прорыву давления воздушной струи.

Подобные аналоги взрывным согласным звукам очень важны и во многих явлениях музыки. Четко артикулируемые, аналогично словесной речи, они и создают ясность музыкальной дикции. «Сгустки» энергии при переходе от звука к звуку, «музыкальные согласные» связаны с наиболее активными артикуляционными движениями в исполнительском процессе.

Важно подчеркнуть, что область моторики, декламации – столь же важная часть музыки, как и лирика, распевность, – обуславливается характером мускульных движений. А они подразумевают первоочередную

*четкость метрического пульса* в исполнительском процессе – важнейшего при организации и стимулирования любых мускульных движений воспринимающих. Здесь принцип акцентности звуковой атаки особенно органичен и соответствует всем инструментам, в которых первичен акцентный тип звукообразования!

По сравнению с моторикой характер произношения в сочинениях *кантиленных* особенно нагляден. Если в исполнительской моторике первоочередно апеллирование к движению крупных двигательных мускулов, то в лирической музыке – к их относительной статике. Исполнительский тонус интонирования кантилены в огромной степени обуславливается психологическим состоянием, вызывающим ассоциации с *дыхательным процессом*, с самим *запасом дыхания*. По своей природе дыхание значительно менее автоматизировано, нежели пульс человека, его моторные ощущения. В кантилене именно оно во многом определяет эмоциональный строй того, что мы выражаем<sup>38</sup>. Например, волнение обуславливает дыхание прерывистое, в состоянии покоя оно ровное и достаточно глубокое.

Поскольку любой дыхательный процесс связан с группировкой тонов, тем или иным их соединением, то энергия, весомость атаки каждого тона самого по себе во всем кантиленном интонировании неизбежно уменьшается. И прежде всего, это проявится в звуковом смягчении.

Но неизбежна и обратная зависимость: артикуляционная мягкость «взятия» тонов имеет предрасположенность к их объединению в группу, стимулирует и обуславливает ее. Иными словами, располагает к слитности в той же мере, что и округленность слогов, всей музыкальной речи – к преобладанию кантиленного пения.

Сама округленность артикулирования, нежность взятия звука – надежная произносительная основа для художественно убедительной передачи лирического начала и у вокалиста, и у инструменталиста.

---

<sup>38</sup> Б.В.Асафьев отводил исполнительскому дыханию очень большую роль и неоднократно обращал внимание на его «запас, силу и интенсивность», например, в песенном искусстве. Ибо, как подчеркивал ученый, «короткое или длинное дыхание влияет на строение и расчленение мелодий». А они, действительно, очень различаются в зависимости от того, соотносится ли музыка «со спокойным положением организма или с его движением и с формами этого движения»! (6, с. 30).

Лишь тогда оказываются достижимыми самые тонкие проявления лирической экспрессии, вокальной в самом своем существе. Более того, чем лиричнее выражаемое чувство, тем мягче формирование звуков – тонкость их «взятия».

Между тем в методике обучения в качестве единственных нередко выдвигаются различные степени их отдельности–связности. В результате для воспроизведения других сфер музыкального искусства – декламационности или же моторики становится характерным превалирование мягкой артикуляции при явной недооценке энергетики, остроты звуковой атаки, нередко доминирует внимание к воспроизведению распева. Причем именно там, где необходимо реализовывать ярко зажигающую акцентность.

В большинстве явлений музыкального искусства возможна максимально широкая шкала артикуляционных градаций, от предельно нежных до очень жестких. Но управление артикуляцией возникает именно благодаря самому соединению тонов.

Но чтобы определить, что один тон энергичнее другого, они должны соотноситься между собой. Играет немалую роль и их ведение, завершение, а особенно – характер взаимопереходов. В свою очередь, такие процессы в немалой степени определяют характер самой атаки. Именно поэтому звук, соединяемый с соседними в группу, по отношению к расположенным рядом отдельным, при прочих равных условиях, становится менее значимым, не столь активно артикулируемым. И напротив, отделенный от группирующихся в связке неизбежно в весомерности увеличивается. Вместе с тем укорачиваемый звук при сопряжении с полностью выдерживаемым становится легче.

Это и является важнейшим условием яркого исполнения. Артикуляционный контраст, проявляющийся в сопоставлении твердой и мягкой звуковой атаки, в совокупности с их сокращением или выдерживанием, разъединением или слиянием, во многом и определяет умение исполнителя эмоционально увлечь слушателя своим музыкальным произношением.

Искусство интерпретации, в соответствии с претворением той или иной художественной идеи, заключается в создании бесчисленного ко-

личества артикуляционных градаций. И они, как это глубоко проанализировано И.АБраудо, связаны с достижением различных степеней соединения–разделения чередующихся тонов. Диапазон этих параметров поистине широчайший: от максимально укорачиваемых до полностью выдерживаемых и даже немного превышающим предписанную длительность при наслоениях. Между тем не менее важна иная плоскость – от едва уловимой до предельно весомой атаки звукообразования.

Но ведь звук помимо атаки, имеет период своего ведения, перехода в следующий или окончания. Однако при всей их важности, все-таки в большинстве явлений музыкального искусства они неизбежно подчиняются самому моменту формирования сопряженных тонов – соотношениям степеней твердости или мягкости атаки. Пространство артикуляционной шкалы в музыкально-исполнительском искусстве простирается в объемном звуковом спектре. Одна крайняя его точка – в сфере предельно мягкого тонообразования, порой дополняющегося еще и звуковой слитностью. Противоположная точка достигает области самого острого, активного и резкого разъединения звукопотока импульсами. Именно так возникает ясность музыкальной дикции. При всей значимости укорачивания, полного выдерживания или удлинения «слов» и «словов» музыки, наиболее важным в членораздельной музыкальной речи на большинстве инструментов или в вокальном искусстве становится то, насколько мы акцентируем одни слоги, смягчая другие.

Для пояснения достаточно привести самые элементарные аналогии с речью словесной. Мы сразу убедимся в первоочередности критерия слоговой акцентности–безакцентности по отношению к раздельности-слитности. Это можно наглядно проиллюстрировать на примере любой бытовой фразы или предложения. К примеру, произнесем: «Сейчас хорошая погода». Максимально расчленим слоги и слова, но артикулирование акцентных образований речи – согласных букв – сделаем пассивным, вялым. Речь сразу же станет невнятной и безликой, а слоги окажутся совершенно невразумительными. Окружающие нас люди даже не разберут смысла сказанного! Напротив, оно становится не только артикуляционно четким, но и строго определенным по смысловому выра-

жению при подчеркивании одних слогов и сглаживании других. Так, при маркированном произнесении первого слова и микшировании последующих – «*Сейчас* хорошая погода» – подчеркивается время. При ударении на втором слове – «Сейчас *хоршая* погода» – внимание концентрируется на качественной характеристике. При акцентном выделении третьего слова – «Сейчас хорошая *пожда*» – речь идет о самом характеризуемом явлении. Произнесенному предложению придается тот или иной смысл *именно с помощью артикуляционных средств*.

Уменьшение энергетики безударных слогов происходит прежде всего за счет смягчения силового фактора их атаки, отсутствия акцентирования. А оно тогда становится ясно выделенным. Но наряду с этим энергетически-силовым условием, есть и два других условия, также очень существенных. *Второе условие* заключается в том, что звук становится заметно весомее при увеличении протяженности требуемого для выделения в нем слога по отношению к менее выдержанным. Например, удлиним ударный слог в приведенном предложении. Он становится более значимым даже без акцентирования. Достаточно сравнить: «*Сейча-ас* хорошая погода» или же «Сейчас *хоро-ош*ая погода». Удлинение гласного делает его ударным, ибо более длинный звук увеличивает силовые затраты по отношению к более краткому, а больший отрезок времени имеет большую емкость. *Именно такой емкостью объясняется также зависимость артикуляции от темпа*. При любом его замедлении, естественно, увеличивающим длительность звуков, весомость высказывания усилится. И наоборот – значимость сказанного нивелируется при любом темповом ускорении и вытекающем из него убыстрении длительностей.

*Третье условие* – обособление выделяемого слога и особенно, слова от остальных, расположенных рядом. Любое разделение слов, небольшой перерыв между слогами делает их значимее. Как и при продлении звука, этим разделением мы удлиняем энергетическую емкость сказанного. Например, если в приведенном предложении отчетливо расчленишь слоги в первом слове, а остальные произнесем слитно, оно явно

выделится. Сравним: «сей-час хорошая погода» и «сейчас хо-ро-шая погода». Аналогично этому, отделение слова от рядом расположенных, небольшое паузирование перед последующими, произнесенными нерасчлененно, единым потоком, явно выделит его: «Сейчас ||хорошая погода». Момент ожидания чего-то важного обостряет внимание на слове, которое предстоит выделить, также повышает его энергетическую емкость. Например: «Сейчас ||хорошая|| погода». Разумеется, когда все три фактора – и силовое ударение, и сокращение–растягивание слогов, и их обособление от произносимых слитно, проявляются в совместном действии, выделение требуемых тонов становится особенно заметным, ярко воздействующим на слушателя. Например: «сей - час ||хорошая погода» или «сейчас хорошая ||по-гда».

И тем не менее, как становится ясным из аналогии с речью, *в решающей мере определяют энергетическую сторону словесного произношения именно сопоставления атаки тонов – твердой или мягкой, сам критерий их возникновения.* Музыкальный звук во многом может соответствовать речевому слогу, мотивы и субмотивы, подобно словам, содержат один основной акцент. Сходными с речевыми окажутся также фразы и предложения: даже в самой общности их названий – и в музыке, и в словесной речи – это сходство наглядно обнаруживается. Связь заключена, прежде всего, в соподчиненности чередующихся звуков по энергетике их образования. От меры остроты «взятия» или же, напротив, невесомости, от распределения между собой ударных и безударных долей во многом и зависит то, *что именно мы говорим и с какой степенью ясности.* Особенно рельефны критерии весомости-затушевывания, и прежде всего, остроты–мягкости в сочинениях подвижных и быстрых по темпу. Моторика обязательно базируется здесь на метрической пульсации с ясно выраженным контрастом долей сильных и слабых. Как только такие сопоставления сглаживаются, нивелируются, исполнение становится безжизненным и малоинтересным.

Таким образом, музыкальную артикуляцию можно определить как *степень четкости (или, напротив, размытости) музыкального произ-*



*ношения*, проявляющуюся в сопоставлении силовой энергетике при образовании сопряженных звуков. Она выражается, подобно словесной речи, прежде всего в контрастах степени весомости их атаки именно за счет остроты или округленности атаки сопоставляемых звуков, и уже во вторую и третью очереди – за счет их выдержанности или сокращенности и слитности или отдельности.

И.А.Браудо невольно был вынужден апеллировать лишь к двум последним средствам, приобретающим компенсаторное значение. Только с их помощью можно преодолеть ограничения в разнообразии самого момента формирования звука на органе и клавише. Но такая компенсация имела очень благотворное значение для всего исполнительского искусства. Она позволила обнаружить множество разнообразных градаций слитности и расчлененности в соотношении тонов, выделения одних из них при микшировании других за счет степени их выдержанности–сокращенности и разъединения–связывания. Наряду с обычным легато, музыкант отмечает также легато «сухое», «акустическое» [1, с.10]; подчеркивая «многообразие средств нон легато», он выделяет нон легато «глубокое», «метрически определенное», когда «звучащая часть равна паузированной», «веское» и т.д. Нон легато, однако, может быть в его книге и совсем иным – как «максимально продленным», так и означать «активное, довольно короткое стаккатирование»! [цит. изд., с.12].

Сами по себе подобные характеристики звукоотношений для рельефного артикулирования, действительно, чрезвычайно важны. Между тем Браудо полагал, что критериев полной выдержанности тонов, сопоставляемых с сокращенными, совершенно достаточно. Эти критерии, согласно ощущениям музыканта, во всем музыкально-исполнительском искусстве вполне могут удовлетворить любым градациям, связанным с артикуляционными явлениями звуковой энергетике, или по его терминологии, «атакированности». Суть книги И.А.Браудо – в скрупулезном изучении, по его терминологии, «звучащей» и «незвучащей», «частей

нот»<sup>39</sup>. Непреходящую важность имеет здесь то, что артикуляция рассматривается не в проекции на звук сам по себе, а на его сопоставления с расположенными рядом. Именно так и возникает одна из важнейших функций, задач артикуляции, которую он называет *различительной*.

Но такие соотношения становятся лишь *дополнительными*, хотя и весьма значимыми для вокального искусства и целого ряда инструментов – всех тех, которые обладают возможностью достижения самых разнообразных степеней мягкости–остроты атаки тонообразования. А именно достижение его самых различных градаций, их регулирование, как очевидно из изложенного, является основным средством достижения ясности, внятности произношения.

*Подобно акцентному подчеркиванию или сглаживанию, затенению слогов в речи, те же свойства первичны в любом явлении музыкального исполнительства, будь то вокальное в момент смыкания голосовых связок или инструментальное при рождении тона. По аналогии со словесной речью, в первую очередь сопоставлением звуковой акцентности–смягченности определяется энергетическая сторона музыкального произношения.*

Между тем данная сторона в должной мере в орбиту внимания И.А.Браудо все же входила явно недостаточно. Выявленные артикуляционные закономерности, заключающиеся лишь «в слитности и расчлененности, краткости и продленности» [1, с. 193], оказалось для него возможным рассматривать вне какого-либо учета этой акцентно-энергетической стороны дикции на клавишных инструментах. Да и не только

---

<sup>39</sup> Представляется целесообразным вынести за скобки неточность повсеместно используемого в книге слова «нота»: она является лишь всего-навсего графическим выражением двух параметров – высоты и длительности звука. Действительно, эти параметры имеют не абсолютный, а зонный характер: на нетемперированных инструментах, прежде всего, смычковых, высота, соответствующая определенному звуку, находится лишь в зоне определенных частот, и высотные колебания в пределах полутона могут значительно обострять ладовые тяготения. Аналогичную зонность имеет и длительность: зафиксированная в нотном знаке, она может укорачиваться, полностью выдерживаться, порой немного удлиняться – при артикуляционных наложениях тонов. Однако то, что нота, как пишет И.А.Браудо, «может являться представителем сложного звукового процесса» [1, с. 190] вовсе не меняет самого понятийного значения термина «нота»: все процессы происходят не внутри графических знаков – нот, а в звуках.

к ним. Обращение для музыканта к «клавишной игре» важно «лишь как к модели, на которой удобно продемонстрировать действие произношения в узком смысле слова» [цит. изд., с. 192]. Его поистине безграничная и всепоглощающая увлеченность искусством органной игры обусловила полное распространение, «экстраполяцию» законов органного звукообразования на всю сферу музыки<sup>40</sup>.

Таким образом, название «*Артикуляция на органе*», инструменте, не обладающем достаточными возможностями варьирования степеней остроты или мягкости атаки звука, полностью соответствовало бы содержанию этой книги. Между тем и ее наименование «Артикуляция», и все изложение апеллируют вовсе не только к инструментам, где исполнитель не может в должной мере повлиять на процесс регулирования звуковой атаки. Приводимые автором многочисленные примеры, как уже отмечалось, взятые из фортепианной, вокальной, скрипичной, виолончельной, камерно-ансамблевой, кантатно-ораториальной и оркестровой литературы, убедительно свидетельствуют о том, что адресат книги – любой музыкант. Закономерности артикуляции, характерные для органа и клавесина, были невольно распространены И.А.Браудо на все исполнительство. В течение полувекового периода со времени первого издания книги ее концепция все более превращалась в общепризнанную у музыкантов всех специальностей.

Однако совершенно неверным было бы заключение, что артикуляционная теория И.А.Браудо, с ее опорой на «искусство использовать в исполнении все многообразие приемов легато и стакато» [1, с. 3] является узкоцеховой. Как раз его книга ни в коей мере не уподобляется большинству трудов в области конкретных методик, адресованных лишь одной музыкальной специальности. Закономерности соотношений сокращения и выдерживания звуков, их отдельности и связности, которые выявлены в этом труде, действительно, очень важны для всех музыкантов. Достаточно хотя бы напомнить, что основная функция артикуляции – различительная, скрупулезно здесь исследованная, стала бесценным подспорьем для всего исполнительства и педагогики. Поэтому идеи выдающегося музыканта, требующие, однако, в наши дни некоторых

---

<sup>40</sup> Не случайно Л.Г.Ковнацкая во вступительной статье к сборнику методических работ И.А.Браудо отмечает, что полное владение органом, знание истории и техники органостроительства «позволяло ему видеть в том или ином инструменте представителя отдельного органного “рода” и доставляло видимое наслаждение узнавать в нем наследственные черты» [3, с. 3].

корректив, могут во многом способствовать пониманию самой артикуляционной сущности в музыке.

### Литература

1. Браудо И.А. Артикуляция. (О произношении мелодии). Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1973.
2. Ожегов С.И. Словарь русского языка. Изд. 14-е. М., Русский язык, 1982, стб. 349.
3. Ковнацкая Л.Г. Артист, педагог, ученый // Браудо И.А. Об органной и клавирной музыке. Сост. А.Браудо, общ. ред. М.С.Друскина. Л.: Музыка, 1976.

**Виктор Зеленый**

*Заслуженный артист РФ, профессор КГАМиТ  
(Красноярск)*

## Тремоло как основной домровый прием

### *Характеристика термина*

Энциклопедическое толкование термина: тремоло (итал. tremolo, буквально – дрожащий): 1. – многократное быстрое повторение одного звука, интервала, аккорда (или частей «разложенного» аккорда); 2. – чередование двух звуков, расположенных на расстоянии не менее малой терции.

К обозначенному понятию *тремоло* близко примыкает *трель*: (итал. trillo, от trillare – дребезжать; франц. trille; нем. triller, англ. shake, trill) – мелодическое украшение, состоящее из 2-х быстро чередующихся звуков: основного и верхнего вспомогательного, находящихся на расстоянии тона или полутона от основного звука.

Обратим внимание на объединяющий оба термина момент:

*тремоло* (2-е значение): – чередование двух звуков, расположенных на расстоянии не менее малой терции;

*трель* – украшение, состоящее из 2-х быстро чередующихся звуков, находящихся на расстоянии тона или полутона от основного звука.

Очевидно, что в приведенной характеристике отличие тремоло от трели заключается в интервальном расстоянии чередующихся звуков: 0,5 тона и 1,0 тон – трель; 1,5 тона и более – тремоло.

Для определения различия между трелью и тремоло указанного вида в музыкальной теории и практике используются следующие термины – варианты тремоло: *трэмандо*, *трэмолландо*, *транбле*. Корневое значение перечисленных обозначений – *дрожание*. Все они указывают на один и тот же способ исполнения: многократное быстрое чередование двух и более звуков, расположенных на расстоянии не менее малой терции. Немаловажно также и то, что во всех вышеназванных приемах количество повторяющихся звуков (звеньев) регламентированное (учтенное).

В варианте приема *тремоло*, как многократно повторяющегося звука одной высоты (1-е значение), также существует отличие:

– регламентируемое (учтенное) количество импульсов заданной длительности – *репетиция*;

– нерегламентированное (неучтенное) количество импульсов на заданную длительность – собственно *тремоло*;

Выбор и определение того или иного вида тремоло зависит от вида инструмента и технических возможностей исполнения этого приема на нем.

Так, например, быстрое нерегламентированное повторение звука одной высоты на фортепиано, гитаре, струнных смычковых, духовых и некоторых других инструментах невозможно. Именно поэтому на них чаще всего применяются перечисленные выше разновидности трели (*трэмандо*, *трэмолландо*, *транбле*) или регламентированное повторение звука одной высоты (*репетиция*).

Регламентированное повторение звука одной высоты (*репетиция*) в игре на струнных смычковых инструментах известно, как *оркестровое тремоло*; в игре на духовых называется приемом *frullato*, а в игре на гитаре – *гитарным тремоло*.

Применяя и характеризуя прием тремоло на вышеперечисленных инструментах, мы всегда подразумеваем регламентированное количество извлеченных звуков.

Нерегламентированное повторение звука одной высоты возможно на некоторых ударных (ксилофон, литавры, малый барабан и др.), ударно-молоточковых (цимбалы и их разновидности), а также на щипковых (балалайка) и плекторных (домра, мандолина) инструментах. Прием тремоло на многих перечисленных инструментах применяется эпизодически.

В игре на домре и балалайке, наряду с приемами «удар» и «щипок», тремоло является основным приемом игры.

### *Структура домрового приема тремоло*

Тремоло как основной прием игры на домре извлекается медиатором и состоит из следующих компонентов:

1. Частота импульсов;
2. Амплитуда;
3. Сила нажатия медиатора на струну;
4. Глубина погружения медиатора;
5. Точка контакта медиатора со струной.

Все перечисленные компоненты неотделимы и зависимы друг от друга. В процессе исполнения приема они могут и должны варьироваться в различных сочетаниях.

Рассмотрим подробнее каждый из перечисленных компонентов.

1. Частота импульсов. Прием тремоло на домре представляет собой ряд повторяющихся импульсов<sup>41</sup> и применяется для увеличения длительности звука: пульсирующее заполнение должно создавать иллюзию непрерывности звучания.

Частота – количество импульсов за единицу времени – колеблется в установленных пределах и может быть достаточно плотной или разреженной.

Каковы же эти пределы, и при каких условиях звук воспринимается как непрерывный? Исследованиями установлено, что при частоте чередования звуков от 1 до 5 в секунду слух воспринимает звук как прерывистый (т.е., способен зафиксировать начало и окончание каждого звука и учесть их количество). При частоте от 5 до 8 импульсов способ-

---

<sup>41</sup> Импульс – приложение направленной силы к точке.

ность фиксации каждого звука ухудшается. При частоте от 9 импульсов и более звук воспринимается как непрерывный.

Таким образом, предельно *низкой* (разреженной) *частотой* тремоло принято считать частоту 9 импульсов в секунду (или 9 Гц). Как уже было сказано выше, при такой частоте слух не фиксирует каждый звук в отдельности и сосчитать количество импульсов без соответствующего прибора невозможно, да и не нужно. Нижняя пороговая частота пульсаций тремоло определяется «на слух»: если звук воспринимается как непрерывный, значит, необходимая частота достигнута.

*Наивысшая частота* пульсаций в приеме тремоло определяется физическими возможностями человеческой руки. Измерительным прибором было установлено, что действуя рукой в направлениях «вниз-вверх» можно совершать до 14 колебаний (14 Гц) в секунду. Эта частота импульсов и будет предельно высокой для человеческой руки.

Таким образом, при извлечении звука приемом тремоло, в распоряжение домриста есть 6 основных позиций частот: 9, 10, 11, 12, 13, 14 Гц.

Для удобства, назовем разреженную частоту (9–10 Гц) «тремоло-раскачивание», высокую частоту (13 – 14 Гц) «тремоло – дрожание», а частоту 11 – 12 Гц – тремоло *промежуточное* (или *обычное*).

Тремоло на одном звуке может извлекаться с постоянной или переменной частотой пульсаций. Выбор частоты будет зависеть от следующих факторов:

1. *сила звука* (тихий звук – тремоло-дрожание, громкий звук – тремоло-раскачивание, звук умеренной силы – тремоло обычное);

2. *длина звучащего отрезка струны* (короткий отрезок – тремоло-дрожание, длинный – тремоло-раскачивание, отрезок средней длины – тремоло обычное);

3. *высота звука* (относительно высокие звуки – тремоло-дрожание, относительно низкие звуки – тремоло-раскачивание, звуки среднего регистра – тремоло обычное);

4. *количество струн* (одна струна – тремоло-дрожание или обычное, две, три струны – тремоло-раскачивание или обычное).

Перечисленные закономерности сами по себе не абсолютны: окончательный выбор частоты импульсов тремоло домрист определяет само-

стоятельно. Важно осознание того, что в процессе исполнения приема тремоло, в зависимости от места нахождения звуков на грифе, от их силы и количества, можно и нужно изменять частоту пульсаций. Постоянно меняющаяся частота пульсаций тремоло создает эффект так называемого «живого» звука!

При извлечении звука приемом тремоло, исполнителю – домбристу необходимо также понимание того, что разная частота пульсаций обеспечивается разными группами мышц правой руки. Можно сформулировать и так: разные группы мышц руки выполняют различные функции. *Узел мышц кисти* обеспечивает *силу* пульсаций, а *узел мышц плеча и предплечья* – *скорость*.

Тремоло-раскачивание (9–10 Гц) осуществляется *основным напряжением группы мышц пальцев и кисти* правой руки и вспомогательным напряжением группы мышц предплечья. Сфера применения тремоло-раскачивания: громкие звуки, низкие струны, длинные звучащие отрезки струн, двойные звуки, аккорды.

Тремоло-дрожание (13–14 Гц) осуществляется *основным напряжением группы мышц предплечья и плеча* и вспомогательным напряжением группы мышц пальцев и кисти. Сфера применения тремоло-дрожания: тихие, высокие звуки, короткие отрезки струн.

Тремоло промежуточное или обычное (11–12 Гц) осуществляется комбинированным или переменным напряжением группы мышц пальцев, кисти, предплечья и плеча. Сфера применения обычного тремоло: звуки средней высоты и громкости, звучащие отрезки струн средней длины.

Разреженная (9–10 Гц) и обычная (11–12 Гц) частота тремоло может осуществляться двумя способами: как комбинированным напряжением группы мышц пальцев, кисти, предплечья и плеча, так и пальцево-кистевым напряжением: в этом диапазоне частот исполнитель может варьировать напряжение мышечных групп по своему выбору.

Высокая частота тремоло – *дрожание* – обеспечивается *основным напряжением группы мышц предплечья и плеча*. Узел мышц пальцев и кисти не может создать высокую частоту импульсов по своей анатоми-



ческой природе; его «подключение» необходимо лишь по мере усиления динамики.

Изменяя частоту пульсаций в приеме тремоло, домрист чередует напряжение разных групп мышц правой руки, предохраняя исполнительский аппарат от перегрузок.

2. Амплитуда – максимальное удаление тела от положения равновесия. Величина отклонения правой руки при выполнении разнонаправленных движений в приеме тремоло зависит от частоты импульсов и может быть *широкой* или *узкой*.

Под *широкой* амплитудой следует понимать максимальное отклонение руки с опорой на нижележащую (при движении вниз) или вышележащую (при движении вверх) струну. При игре на крайних струнах рука отклоняется на величину, равную промежуточному расстоянию между струнами.

Под *узкой* амплитудой следует понимать отклонение руки на расстояние, приблизительно равное амплитуде возбуждаемой струны.

Амплитуда может быть *умеренно узкой* (от струны до середины расстояния между струнами) и *умеренно широкой* (от точки середины расстояния между струнами до полного отклонения.)

3. Сила нажатия медиатора на струну. Рассматривая эту составляющую приема тремоло, следует иметь в виду, что речь идет о мышечной энергии руки, которая посредством медиатора передается струне и воздействует на нее соответствующим образом: в одних случаях эта *энергия* направлена на получение *скорости*, в других – на достижение определенной *силы* звука. Следует также иметь в виду и то, что такое разделение мышечной энергии весьма условно: и сила звука, и скорость пульсаций сообщается струне одновременно. В одних случаях *преобладает передача энергии скорости*, в других – *энергия силы*, в-третьих, *передача энергии (силы) и скорости происходит комбинированно*.

Сила нажатия на струну определяется заданной динамикой:

– для получения *громкого звука* необходимо приложить максимальное усилие *мышц кисти и ногтевых фаланг пальцев*, сжимающих медиатор (в этом случае функция передачи скорости будет вспомогательной);

– для получения *тихого звука* необходимо приложить максимальное усилие *мышц предплечья и плеча*, направив это усилие на достижение высокой скорости пульсаций (мышцы кончиков пальцев необходимо «отпустить»; их сила в этом случае вспомогательная и направлена на удерживание медиатора в равновесии);

– для получения *звука умеренной силы* следует равномерно распределить усилия *всех перечисленных мышечных групп*.

Таким образом, получаем три условных позиции нажатия медиатора на струну:

– силовое воздействие: + сила, – скорость;

– скоростное воздействие: + скорость, – сила;

– комбинированное воздействие: + сила, + скорость.

4. Глубина погружения рабочей части медиатора. В процессе тремолирования рабочая часть медиатора может «погружаться в струну» на различную «глубину».

Выступающая из пальцев рабочая часть обычно равна 5-6 мм в длину; именно в этих пределах возможно варьирование глубины погружения медиатора.

Следует различать:

– мелкое погружение: от 0,5 мм до 1,5 мм;

– среднее погружение: от 1,5 мм до 2,5 мм;

– глубокое погружение: от 2,5 мм до 3,5 мм.

Соответствующая глубина погружения медиатора не является произвольной: она имеет свои закономерности и зависит от параметров частоты пульсаций и амплитуды. Рассмотрим эти закономерности.

Как правило, выбор частоты, глубины погружения медиатора и амплитудного отклонения правой руки определяется месторасположением звука на грифе инструмента и его заданной динамикой (силой).

Для извлечения громкого звука приемом тремоло на длинных отрезках струны целесообразно установить такие параметры:

– разреженную частоту пульсаций;

– глубокое погружение медиатора;

– широкую амплитуду;

– сильное давление медиатора на струну.

Для получения тихого звука на длинных отрезках струны целесообразно установить такие параметры:

- умеренно разреженную частоту пульсаций;
- среднее погружение медиатора;
- умеренно узкую амплитуду;
- умеренно слабое давление медиатора на струну.

Для извлечения громкого звука на коротких участках струны целесообразно установить такие параметры:

- умеренно высокую частоту пульсаций;
- среднее погружение медиатора;
- умеренно широкую амплитуду;
- сильное давление медиатора на струну.

Для извлечения тихого звука на коротких участках струны требуется установить:

- высокую частоту пульсаций;
- мелкое погружение медиатора;
- узкую амплитуду;
- слабое давление на струну.

Выбор частоты пульсаций приема тремоло не ограничивается приведенными выше примерами. В зависимости от места расположения звуков на грифе, от их количества (двойные звуки, аккорды), от заданной динамики, а также от поставленных художественных задач эти параметры могут и должны варьироваться в широких пределах. Так, например, для достижения напряженного звучания «*f*» на длинном звучащем отрезке струны частоту пульсаций можно, и даже необходимо увеличить.

Небезынтересно было бы сосчитать количество возможных комбинаций приема тремоло в контексте наших рассуждений и рекомендаций. Для этого, перемножим перечисленные позиции каждого рассмотренного компонента тремоло:

6 позиций частоты пульсаций умножаем на 3 позиции глубины погружения медиатора = 18; полученный результат 18 умножаем на 4 позиции амплитуды = 72; новый результат, 72 умножаем на 3 позиции силы нажатия медиатора на струну = 216.

Итак, мы получили 216 возможных вариантов комбинаций приема тремоло.

Разумеется, не все из них применимы на практике. Так, например, такая комбинация: разреженная частота пульсаций, глубокое погружение медиатора, широкая амплитуда и слабое нажатие на струну, создаст много шумов при звукоизвлечении, и, поэтому, непригодна для практического применения. Тем не менее, осознание того, что при исполнении приема тремоло можно использовать более 200 различных вариантов существенно обогащает технический багаж домриста, в значительной степени изменяет укоренившееся представление об этом приеме (чем чаще тремоло, тем лучше!) и, по-новому заставляет оценить возможности управления домровым звуком.

5. Точка контакта медиатора со струной. Тембровая окраска домрового звука напрямую зависит от того, в каком именно месте медиатор контактирует со струной во время звукоизвлечения.

Наиболее благоприятным местом контакта медиатора является точка, расположенная в одной трети ( $1/3$ ) звучащего отрезка струны. На открытой струне домры она находится над 19 порожком. Воздействие на струну в указанной точке является наиболее благозвучным для слухового восприятия: звук наполняется соответствующим количеством обертонов и приближается к тембровому «эталону». Поскольку игра на домре сопровождается постоянным укорачиванием или удлинением звучащего отрезка струны, точка наибольшего благозвучия постоянно смещается: при укорачивании – в сторону подставки (извлечение сравнительно высоких звуков), при удлинении – к грифу (извлечение сравнительно низких звуков).

Сольная игра на домре предполагает использование как низких, так и высоких позиций в полном объеме, поэтому нередко возникают ситуации, когда звуки низких позиций следуют за звуками высоких позиций и наоборот. Совершать манипуляции рукой при каждом изменении длины звучащего отрезка не всегда возможно. В таких случаях устанавливается «компромиссная» точка контакта. Для звуков открытых струн и первой позиции такая точка находится над 20-21 порожками (так называемая точка «ordinary», т.е., обычная).

В пассажной технике, когда перемещение руки практически невозможно, используется «компромиссная» точка контакта медиатора со струной.

При извлечении звуков приемом тремоло в кантилене, возможность перемещения руки возникает сравнительно чаще. Такую возможность обязательно нужно использовать для достижения необходимого тембрового эталона. В идеале, для каждого звука должна быть найдена соответствующая эталонная точка контакта медиатора со струной.

Нередко, для достижения тембрового единства звуков, извлекаемых в разных позициях приемом тремоло, точка «ordinary» смещается с 20-21 порожка почти на 100 мм в сторону подставки.

Каждый миллиметр указанного отрезка является своеобразной «подвижной» точкой контакта медиатора со струной, которая в сочетании с другими компонентами создает многообразие тембровых комбинаций приема тремоло. В цифрах, это выглядит весьма впечатляюще: умножив 216 указанных выше вариантов на 100 точек контакта, получим 21600 комбинаций!

**Сергей Малыхин**

*профессор ННГК им. М.И.Глинки (Нижний Новгород)*

### **Подготовка и профилактика игрового аппарата балалаечника**

Проблемы игрового аппарата существуют у исполнителей на всех музыкальных инструментах, включая, естественно, и голос. Умение набрать игровую форму и удержать ее – вот истинное и базовое качество профессионала, фундамент исполнительского успеха, обладать которым стремятся все концертирующие музыканты.

Многие начинающие исполнители на балалайке зачастую не придают особого значения проблемам состояния игрового аппарата, а ведь

в итоге от этого чаще всего и зависит результат долгих и упорных занятий.

Балалайка – один из немногих струнных инструментов, на котором исполнитель (в основных приемах игры) извлекает звук непосредственно ударом указательного пальца правой руки по струнам. Если говорить более точно, то удар по струнам наносится ногтевой фалангой указательного пальца, которая имеет прямой контакт с первой металлической струной. Именно поэтому при неправильном соприкосновении со струной ноготь расслаивается, и палец разбивается до крови; тем самым ученик лишается возможности полноценно заниматься, сдавать экзамены или принимать участие в концертах.

Так что же делать и как все-таки суметь уберечь свои руки от целого комплекса неприятностей – трещин, водянок, расслаивания ногтя на указательном пальце и других проблем?

На этот вопрос можно ответить довольно коротко: нужно регулярно и правильно заниматься на инструменте. Вопрос о грамотных занятиях и подготовке к ним игрового аппарата балалаечника требует более детального рассмотрения. Начнем с самых азов обучения игре на балалайке и последовательно рассмотрим проблемы, которые возникают с руками в процессе занятий.

Сразу хочется заметить, что на всех уровнях развития исполнительского мастерства существуют сложности, прежде всего, из-за первой металлической струны «ля».

Одним из первых приемов игры, с которым знакомится ученик в школе, является, как правило, *игра большим пальцем* правой руки (вначале по открытым струнам, затем с прижатием струн на грифе пальцами левой руки). Какие сложности при этом могут возникнуть?

Первая неприятность, с которой приходится столкнуться ученику, – это водянка (водянка – скопление жидкости в полостях и тканях тела) на первой фаланге большого пальца правой руки. Почему же это происходит?

Если ученик с чрезмерным усердием начинает извлекать звуки на балалайке (даже по открытым струнам!), то непременно у него через несколько дней, появятся болевые ощущения под кожей на пальце. Та-

кая участь может постигнуть не только начинающих балалаечников, но и довольно опытных учащихся музыкальных училищ и ВУЗов, приступающих к занятиям после длительного перерыва. Для того, чтобы помочь молодому балалаечнику избежать «встречи» с водянкой, педагог должен рассказать ученику о возможной неприятности и объяснить важность постепенного приложения силы к струнам, особенно, как уже было упомянуто выше, при работе с первой струной.

Для того, чтобы предотвратить появление водянки на пальцах, можно порекомендовать использовать такое простое и общедоступное средство, как медицинский йод. При малейшем ощущении жжения под кожей необходимо маленьким тампоном, пропитанным йодом, смазать больное место на пальце (процедуру необходимо проделать несколько раз, но, ни в коем случае не «пережигать» кожу на пальце, тем самым доводя ее до очень темного цвета). Этот способ хорошо применять и после длительного перерыва в занятиях, когда мозоли на левой руке значительно уменьшаются. Хочется дать струнникам небольшой совет личного характера: при сдаче анализа крови из пальца, не подавайте левую руку, так как проколоть мозоль с первого раза удастся далеко не всегда, а вот болевые ощущения можно получить при каждом уколе.

Далее рассмотрим проблемы, которые возникают с игровым аппаратом при игре таким приемом, как *бряцание*. Здесь состояние ногтевой фаланги во многом зависит от правильности постановки данного приема игры.

Некоторые педагоги допускают ошибку при постановке правой руки, когда предлагают наносить удар по струнам всем ногтем указательного пальца, тем самым увеличивая площадь соприкосновения ногтя со струнами. Эту проблему можно значительно уменьшить, если край ногтя будет касаться струны минимально. Удар будет наноситься подушечкой первой фаланги указательного пальца, где должна сформироваться «рабочая» мозоль, при образовании которой, кстати сказать, полезно смазывать кончик пальца облепиховым маслом. «Набивать» палец о струны, нужно очень осторожно и главное постепенно, не форсируя звук.

Ноготь сам сточится о струну с небольшим наклоном в сторону среднего пальца, тем самым подушечка освободится от излишней части ногтя. Полностью уберечь ноготь от расслоения не удастся, но поддерживать его в рабочем состоянии необходимо. Для этого следует иметь при себе минимальный маникюрный набор - кусачки, пилочку для ногтей, а также полоску наждачной бумаги для обработки сильно огрубевших мозолей на пальцах.

Педагог должен научить ученика ухаживать за ногтями, а особенно за указательным пальцем правой руки – основного «игрового» инструмента балалаечника.

Несколько слов о гигиене. Обгрызать ногти не только не гигиенично, но и небезопасно. Ничего нельзя на руках отрывать – только подрезать! Это должно быть «железным» правилом. Процесс ухода за руками должен быть полностью контролируемым. Отрывая ноготь, край мозоли или заусеницу (о них будет сказано ниже), учащийся рискует: могут возникнуть болевые ощущения, раны и, как печальный итог, воспаления. Также не рекомендуется обрезать ногти до самого края подушечек, потому что при нажатии ими на струны могут возникать болевые ощущения. Обрезав ногти, нужно обязательно сгладить острые и царапающие края специальной пилочкой. Движения должны быть легкими и без нажима, только по направлению к середине ногтя с двух сторон. Что же касается обработки указательного пальца, то здесь нужен несколько другой подход. Расслоения ногтя можно избежать, предварительно обработав его кусачками, убрав торчащие кусочки ногтя, а затем движениями пилочки в одну сторону от меньшего края к большему аккуратно подточив его, стараясь не стачивать гладкую поверхность ногтя (тем самым не делать его тоньше).

При активных занятиях на инструменте палец все равно будет разбиваться, и не только ногтевая фаланга будет расслаиваться, но и будет выступать кровь, так как при игре кусочки ногтя будут отрываться, если, конечно, вовремя за этим не уследить. Безусловно, чем крепче мозоль на пальце, чем опытнее исполнитель, тем, естественно, попадания по струне более точны и ущерба для пальца меньше. Но как же все-таки лечить разбитый до крови палец?



Есть очень доступный и, по сути своей, универсальный способ – обработка раны паром. Да, именно паром! Обработанная таким способом рана обеззараживается, и процесс восстановления значительно ускоряется.

Этот способ весьма доступен: нужно взять обыкновенный чайник с водой и довести до кипения, затем к струйке пара поднести палец (но только осторожно – чтобы не обжечься!) Все делать нужно постепенно и очень аккуратно. Эффект от этой процедуры будет заметен уже на следующий день.

Продолжая лечить палец, можно использовать пихтовое масло, которое зарекомендовало себя как прекрасное ранозаживляющее средство. Достаточно пропитать маслом салфетку или ватный тампон и наложить их на палец. Данную процедуру необходимо выполнять несколько раз в день.

Еще в таких случаях активно пользуются медицинским йодом, также делают горячие ванночки для пальца в растворе марганцовки (в кипятке растворить несколько кристаллов марганца), но это можно делать только раз или два – строго для дезинфекции. Частое применение йода и марганца, ведет к пережиганию кожи и ее высушиванию, что в итоге может вызвать трещину на коже возле ногтя.

Потрескавшаяся кожа напоминает русло высохшей реки, и причина этого всегда одна: недостаток воды. Высыхание кожи происходит после исчезновения влаги с ее поверхности. Испарение влаги влечет за собой образование нескольких слоев омертвевших клеток, вызывающих в свою очередь шелушение кожи. Играть такими руками больно и сложно: теряются ощущения и тактильная связь с инструментом. Обезвоженная кожа становится хрупкой, она перестает быть эластичной, и при сгибании на ней образуются трещины. Сухой воздух в квартире «высасывает» влагу из кожи, некоторые отопительные приборы создают в доме атмосферу, напоминающую климат пустыни, что приводит к исчезновению влаги из кожи. Отсюда понятно, почему проблема становится особенно актуальной в зимне-весеннее время. Особенно следует обращать внимание на учеников, которые приезжают на учебу из других регионов.

Влага исчезает с поверхности кожи под влиянием таких раздражающих веществ, как стиральные порошки, моющие и чистящие средства и даже вода другого географического района имеет специфическое воздействие на кожу рук. Если ученик сталкивается с подобными проблемами и у него возникают трещины, нужно предложить ему надевать на руки резиновые перчатки, когда он имеет дело с мыльными растворами и чистящими средствами.

При появлении трещин смягчающее действие оказывают ванночки из отвара ромашки (1 столовая ложка на 1 л воды). В миску надо налить умеренно горячий отвар (40-42°C), погрузить в него руки на 15-20 мин., а затем слегка осушить их мягкой салфеткой или полотенцем и после процедуры втереть в кожу жирный крем. Также стоит порекомендовать ученику проконсультироваться с врачом и подобрать комплекс восстановительных витаминов, кремы и мази для рук.

Рассмотрим следующий прием игры – *двойное пиццикато*. Здесь основная проблема выпадает на долю большого пальца правой руки. Сформировать и удержать мозоль на первой фаланге большого пальца правой руки – вот основная задача, связанная с поддержанием ее в рабочем состоянии для данного приема игры. При формировании мозоли, конечно, нужно быть осторожным и попытаться избежать водянок. Для этого необходима целенаправленная и планомерная работа с инструментом, возможна даже отработка приема по открытым струнам, так как они имеют меньшую силу натяжения. Далее необходимо переходить на короткие упражнения или фрагменты произведений. Увлекаться силой звука не следует, потому что на большом пальце кожа довольно грубая, жжение сразу и не чувствуется, а потом вдруг может появиться внутренняя водянка, которая образуется под мозолью, что, безусловно, еще хуже, чем водянка обычная.

Есть еще одна неприятность: иногда трескается край мозоли в районе кутикулы на ногтевой фаланге большого пальца. Если вовремя не подрезать в указанном месте ноготь и сильно загрубевшую мозоль, она треснет и образуется довольно неприятная и болезненная рана, которая затруднит качественное выполнение двойного пиццикато. Если

эта неприятность уже случилась, то нужно подрезать края образовавшейся раны и попробовать обработать их паром, а затем смазать пихтовым маслом или мазью «Спасатель» или «Солкосерил» (она существует двух видов – гель для мокнувших ран и эмульсия-мазь для сухих ран). Эту процедуру надо повторять, пока палец не восстановит естественное состояние. Ту мозоль, что сильно загрубела, надо обработать наждачной шкуркой. Подточив немного, смазать кремом или использовать облепиховое масло.

Заусенцы – это очень неприятная вещь. Они не только некрасиво выглядят, но при глубоком повреждении кутикулы весьма болезненны и иногда кровоточат. Если сразу не отреагировать на появление заусенцев, то может возникнуть заражение, что приведет к воспалению и нагноению кожных покровов, расположенных вдоль ногтя, и тогда занятия на инструменте будут сильно и надолго затруднены. Поэтому, если у вас появились заусенцы, следует немедленно взяться за их лечение и избавиться от них как можно быстрее. Прежде всего, нужно взять йод и с его помощью обработать заусенцы. Но при нанесении йода на глубокие кровоточащие заусенцы он вызывает чувство жжения, поэтому большего эффекта можно достичь, если перед применением йода целенаправленно подсушивать глубокие заусенцы на протяжении нескольких дней или использовать «Солкосерил». Также можно попробовать обработку паром, это универсальный антибактериальный способ, который будет способствовать затягиванию глубокой раны. Затем перед сном осторожными движениями втереть в область заусенца одну каплю масляного раствора витамина «Е». Это ускорит заживление свежих царапин и ранок, что просто-таки незаменимо при лечении недавно образовавшихся заусенцев.

Еще через день можно взять кусочек только что снятой кожуры грейпфрута и потереть белой внутренней поверхностью вдоль поверхности заусенца. Витамин «С» и другие антиоксиданты, которые содержатся в грейпфрутовой кожуре, стимулируют дальнейшее заживление заусенцев. Следует помнить при этом, что маникюрные ножницы или кусачки всегда должны находиться под рукой, так чтобы учащийся имел возможность срезать шершавый кончик только что образовавшегося

заусенца. Это предотвратит его увеличение (нужно подрезать осторожно, чтобы не захватить живую ткань!) Затем надо постараться сразу же продезинфицировать поверхность спиртом или йодом. Помогает избавляться от заусенцев и систематическое втирание любого жирного крема вокруг ногтей.

Сложности возникают и при игре приемом *вибрато*. Довольно часто можно наблюдать трещину на ребре ладони – в том месте, где край ладони соприкасается за подставкой с первой струной. Кожа в этом месте трескается, и при игре струна попадает в рану, что приводит к резкой боли. Устранить эту проблему можно, смазав это место кремом или облепиховым маслом (предварительно нужно обработать рану паром). Трещины по капиллярным линиям дерматоглифического рисунка можно также намазать тонкой полоской обыкновенной зеленки, взяв спичку или зубочистку.

Некоторые балалаечники используют оплетку с тонкой многожильной проволоки, сделанной в виде трубочки, которую надевают на струну от нижнего порожка до подставки. Таким образом, струна закрывается, и при игре приемом вибрато рука защищена от касания со струной.

*Гитарный прием* выполняется пальцами правой руки. Если до этого прием использовался учеником не часто, то при игре до появления мозолей на пальцах правой руки нужно быть аккуратным и постараться не «украсить» пальцы водянками. При ежедневной отработке данного приема нужно мазать пальцы йодом до тех пор, пока на них не образуются защитные мозоли.

*Искусственные флажолеты*. Этим приемом большие эпизоды играют не часто, поэтому, когда нужно отработать и сыграть целое построение искусственными флажолетами, кончик большого пальца правой руки часто оказывается «не готов». Может появиться внутреннее жжение и легкое покалывание. Необходимо сразу начинать обработку йодом. Не следует форсировать занятия, рассчитанные на отработку данного приема! Постепенность и точный расчет позволят укрепить палец и должным образом выполнить игровой прием. Очевидно, что по-

явившаяся водянка, отнимет много времени на восстановление кожного покрова большого пальца.

Существует еще одна малоприятная проблема, которая мешает занятиям на инструменте, – повышенная потливость рук. Причины обильного потоотделения у здоровых людей – защита от перегрева при физической нагрузке или высокой температуре внешней среды. Повышенная потливость тела наблюдается и при стрессах. Нервная система человека реагирует на эмоции учащением сердцебиения, повышением артериального давления, приведением мышц в тонус. А в крайних ситуациях реагируют и потовые железы, которые начинают обильно выделять пот на руках. В этих случаях хорошо помогают ежедневные ванночки с марганцовкой розового цвета. После ванночки кожу рук нужно тщательно вытереть и обработать присыпкой или специальным дезодорантом. Очень эффективны ванночки из коры дуба: отвар для них готовится из 1 столовой ложки сырья на 1 л воды, затем отвар нужно процедить и добавить 2-3 чайные ложки уксуса. Сначала следует делать такие пятиминутные ванночки для рук 3 раза в неделю, затем 2 раза, далее – 1 раз, и так до получения ощутимого результата. Если потливость не уходит, курс повторяют.

*Одинарное пиццикато* направлено, в основном, на игру на первой металлической струне, поэтому очень важно сохранить ногтевую фалангу и палец в целости и сохранности. Как беречь палец, рассматривалось выше, а о сохранности ногтя необходимо добавить несколько слов. Очень полезно делать ванночки с морской солью, она хорошо воздействует на ногти и укрепляет их. Особенно это касается тех, у кого ногти отличаются чрезмерной болезненной хрупкостью. Купленную в аптеке соль разводят обычной водой (желательно без хлора, так как хлор отрицательно влияет на ногти). Делать такие процедуры следует раз в неделю. Очень полезно делать массаж рук (особенно полезно это для учащихся, у которых руки часто бывают холодными).

Использование различных эспандеров, ребристых и колючих валиков или обыкновенной поролоновой губки способствуют поддержанию рук в наилучшей игровой форме. Для таких тренировок нужно установить режим и желательно заниматься гимнастикой для пальцев в одни

и те же часы. На кисти имеется много точек с рефлекторными клетками, эффект от этого массажа благотворным образом скажется и на самочувствии ученика.

Часто можно наблюдать, как ученики перед выступлением оставляют инструмент на столе или кладут в футляр, а потом, взяв его, идут на сцену. После этого некоторое время руки плохо чувствуют инструмент, становятся влажными, при смене позиций теряется необходимое скольжение и ловкость, образуется ненужное трение рук о гриф и панцирь. Это следствие разности температуры организма и инструмента. Для того чтобы этого не происходило, перед выходом на сцену инструмент лучше держать в руках и своим теплом согревать его. Особенно это отражается на черном дереве, из которого изготавливается накладка на грифе профессиональных инструментов. На некоторых балалайках из него делают также и панцирь, или же имеется покрытие шпоном. Черное дерево очень чувствительно к влаге и температурным перепадам, поэтому на это нужно обращать внимание и минимизировать воздействие окружающей среды на инструмент. На современных балалайках многие мастера ставят пластиковый панцирь. Существуют различные виды материала, которые используют для их изготовления (оргстекло, эбонит и т.д.), звучание инструмента с таким панцирем мы не обсуждаем, но с точки зрения гигиены, пластик выглядит предпочтительнее. Он легко вытирается, на нем не собираются потовые выделения с рук, как это можем наблюдать на панцире с красного дерева. Если его не вытирать после игры, то в волокнах собирается грязь и скольжение пальцев по панцирю будет затруднено. Под ногтями начинает скапливаться грязь, которую при игре пальцы собирают с инструмента, особенно при игре гитарных приемов.

Известно, что 95% всех микробов, находящихся на руках, скапливаются именно под ногтями. Подрезать ногти очень коротко не следует, об этом говорили выше, а чистить их лучше щеточкой с мылом. Можно предложить, как вариант, использование старой зубной щетки.

Еще более проблемную картину можно наблюдать в оркестровых классах, где одним инструментом пользуются несколько ребят (репети-

ции по группам), к тому же, на оркестровых инструментах панцирь не из натурального дерева, а окрашен нигрозином в черный цвет. Руководитель должен закрепить инструмент персонально за учеником и научить его ухаживать за доверенным ему инструментом в полной мере. На сцене ученик должен иметь при себе носовой платок и вытирать пот со лба и рук, иначе капли пота будут падать на струны и панцирь. Кроме того, влага на руках ведет к быстрому разбиванию пальцев о струны. Для вытирания инструмента нужно иметь отдельную салфетку, так как часто приходится наблюдать, что ученик вначале вытирает пот, затем инструмент и так «по кругу» в процессе выступления.

Первое и основное правило ухода за кожей рук, к которому приучают еще в детстве – *это содержание рук в чистоте*. На инструменте нужно заниматься чистыми руками. После занятий, протерев тщательно тканью инструмент, следует привести в порядок и руки.

**Людмила Потапова**

*декан факультета народных инструментов,  
профессор КГК им. Н.Г.Жиганова (Казань)*

### **К вопросу о работе над техникой в классе трехструнной домры**

По утверждению психологов все способности человека, в том числе и двигательные в музыкальном исполнительстве, поддаются развитию. Решающую роль в проявлении способностей в той или иной области играет методика обучения определенному виду деятельности. Это же подтверждают мысли Г.Нейгауза и Б.Покровского о том, что талант создать нельзя, поскольку он – продукт природы. Но можно создать питательную среду для его произрастания, развития и расцвета.

Для ответа на вопрос о необходимости регулярной и продуманной работы над техникой необходимо хорошо понимать, что включает в себя понятие «техника». В широком смысле слова «техника» – это сумма умений, навыков, приемов игры, при помощи которых музыкант-испол-

нитель добивается необходимого художественного, звукового воплощения музыки. Техника в узком смысле – это скорость и точность пальцев, их беглость и ловкость. Таким образом, моторная сторона исполнительства, связанная с беглостью пальцев, является лишь составляющей частью широкого понятия «техника». В домровой методике существенное влияние на формирование техники оказывает координация движений. Отсутствие хорошо налаженного взаимодействия рук часто является камнем преткновения в исполнительстве на домре. Поэтому эта сторона совершенствования технических возможностей всегда должна быть в поле зрения как преподавателя, так и исполнителя.

Начинать заботиться о развитии моторики необходимо как можно раньше. С другой стороны, не следует забывать – наличие пальцевой беглости без качества воспроизводимого звука (недожатые струны, некрасивый тембр инструмента, «шлеп» медиатора, неровность штриха, «грязные» аккорды) и отсутствии художественной, выразительной стороны звучания также не несет в себе ничего привлекательного. Подобная игра малоинтересна, она раздражает дополнительными шумами, непонятностью сыгранной мысли, а потому не затрагивает ни слушателя, ни самого исполнителя.

Существует мнение, что возможность извлекать выразительный звук зависит лишь от музыкальных способностей. Однако, хорошо «настроенный» музыкальный слух – важный, но не единственный фактор, влияющий на качество извлекаемого звука. Есть немало примеров, когда обладающие абсолютным слухом люди не имеют такого необходимого для музыканта качества как музыкальность, они мало отличают тембровые качества звука, его полноту и окраску. Вместе с тем, многие выдающиеся музыканты-педагоги, среди которых имя известнейшего педагога-скрипача А. Ямпольского, указывали на необходимость и *возможность научить* извлекать выразительный звук. Доказательством этому служит опыт лучших исполнительских школ, в которых воспитанию культуры звука придается важнейшее значение.

Преподаватель должен *объяснять* ученику, что извлекаемый на инструменте звук может быть не просто тихим или громким, но при этом может быть еще «тихим и мягким» или «тихим и настороженным»,



«громким и насыщенным» или «громким и резким». Здесь собираются воедино понятия динамики и артикуляции.

Задача извлечения звука с необходимыми выразительными свойствами является сложной, требующей определенного навыка и представления о том, каким образом добиться нужного звучания. Отрабатывать звуковую выразительность, «разность» и многообразие звучания позволяет игра гамм.

Лучше, если ученик подойдет к работе над музыкальным произведением, уже имея представление, каким образом возможно извлечь звук на инструменте в зависимости от того, что следует «изобразить». Подход к обучению игре на инструменте с точки зрения художественности звучания, при котором механическая сторона не выпирает на первый план, а сочетается с выразительными задачами исполнения, видится наиболее продуктивным, т.к. подталкивает ученика к творческому поиску выразительных средств, поддерживая тем самым интерес к дальнейшему обучению. Также он следует одному из главных принципов музыкальной педагогики – равномерности технического и художественного развития ученика.

Итак, работа над техникой в широком смысле – это целенаправленное формирование отдельных способностей, игровых навыков, беглости, владение средствами выразительности и артикуляции.

Для формирования устойчивых исполнительских навыков нужна продуманная пошаговая, систематизировано-выстроенная работа по их накоплению и совершенствованию. На начальном этапе обучения, а также в тех случаях, когда исполнитель не овладел необходимой «школой» ранее, педагогически не оправдана постановка перед ним одновременно сразу нескольких задач, с которыми он прежде никогда не сталкивался. Все необходимые навыки воспитываются постепенно в процессе их освоения и качественной отработки (насколько это возможно на данном этапе) выполнения игровых действий пальцев левой руки на грифе и правой руки с медиатором на струнах. Преподаватель должен очень точно представлять себе последовательность в освоении тех или иных

навыков, и в ходе занятий сознательно направлять и регулировать развитие ученика.

В этом поможет технический комплекс, включающий в себя:

- упражнения;
- гаммы, исполняемые различными приемами игры, штрихами, нюансами и артикуляцией;
- гаммы, исполняемые различными ритмическими фигурами;
- короткие и длинные арпеджио основных трезвучий и их обращений;
- арпеджио септаккордов;
- хроматические гаммы;
- гаммы двойными нотами;
- группировки и их сочетания.

Хорошо организованная и систематическая работа над техническим комплексом:

- развивает моторно-двигательные навыки обеих рук и скоординированность их движений;
- способствует усвоению аппликатурных принципов и правил взаимодействия обеих рук;
- разнообразит навыки работы над звуком и сформирует осознанное изучение различных штрихов и приемов игры;
- вырабатывает динамическую гибкость исполнения;
- способствует упрочению ритмической устойчивости;
- воспитывает ощущение контакта пальцев со струной, четкость артикуляции.

Результаты работы над каждым разделом комплекса будут ощутимы в случае, если всякий раз перед учеником будет поставлена определенная, понятная ему задача, которую он должен стремиться выполнить; каждый последующий урок станет логическим продолжением и развитием урока предыдущего, а домашние занятия станут закреплением пройденного материала. Ситуация успеха, возникшая как следствие проведенной работы, явится стимулом для дальнейших плодотворных занятий ученика и будет способствовать его техническому и творческому росту.

Упражнения и гаммы комплекса выполняют особую роль. Они дают возможность в наиболее концентрированном виде работать над основными фактурными формулами, встречающимися в исполнительской практике (аппликатурные группы, стандартные переходы, ощущение позиции и др.). Это своего рода строительные «кирпичики», из которых впоследствии сложится «конструкция» любой пьесы или более крупного произведения.

У большинства у нас с детства слово «упражнение» ассоциируется с чем-то скучным, нудным и неинтересным. Между тем, с первых шагов обучения упражнения способствуют развитию ловкости движений, пальцевой ровности и беглости. Для достижения лучшего эффекта от данного вида работы должен проявить себя педагогический принцип сознательности обучения. Предлагая ученику какое-либо упражнение, педагог должен, прежде всего, уметь ясно сформулировать задачу, стоящую перед ним в данный момент и убедиться в том, что ученик ее понял. Если задача ясна, освоение необходимого навыка будет ускорено во времени и не составит для ученика больших трудностей. Вспомним слова Г.Нейгауза: «... чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как надо это сделать. Цель сама уже указывает средства для ее достижения»<sup>42</sup>.

Работа над упражнениями и гаммами является совокупностью психических и физических действий. Для достижения хорошего результата необходимо выстроить следующий алгоритм:

- осознать трудность, сосредоточить внимание на ней;
- проанализировать двигательное движение, отобрать его наиболее целесообразную форму;
- окончательно закрепить приобретенный навык в представлении и ощущении.

Особое внимание в работе над упражнениями следует уделить дисциплине движения пальцев левой руки и работе медиатора у струны. Во время игры пальцы должны располагаться низко над ладами. Падение активной подушечки пальца на гриф должно быть четкое и точное. Обратите внимание – пальцы должны именно падать (подобно

---

<sup>42</sup> Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры. – М., 1961. С.102

молоточкам в фортепиано), а не давить на гриф! Излишнее давление приводит к зажатию и скованности пальцев, кисти или предплечья левой руки играющего, а, следовательно, заведомо становится препятствием на пути развития моторики. Для лучшего представления о характере падения пальцев в качестве примера можно привести состояние ноги после того, как она ступила на пол – с одной стороны плотно, уверенно, с другой, без давления на него.

Не меньшее внимание нужно уделить поднятию пальцев. После падения палец не должен отскакивать высоко от струны, а лишь чуть приподняться, оставаясь на ней, приобретая ощущение легкости, которое присутствовало до начала игры.

Движения правой руки при извлечении звука должны быть строго рациональными. Не следует совершать больших замаховых движений: струны – не канаты! Для того, чтобы звук был приятным и одновременно достаточно плотным, нужно цепко удерживать медиатор между большим и остальными, прилегающими друг к другу, пальцами. При этом не должна возникать скованность запястного сустава и нарушаться его подвижность. Медиатор сквозь струну проходит с ускорением, как бы «в точку». При возвратном движении характер соприкосновения между мизинцем и панцирем инструмента сохраняется – сила трения и опоры остается неизменной как при движении вниз, так и при движении вверх.

Играть упражнения следует в том темпе, в котором ученик в состоянии проконтролировать сознанием и слухом такие моменты как:

- а) качество падения пальцев на лад;
- б) одновременность подцепа струны медиатором и падения пальца на лад;
- в) свободное перемещение левой руки вдоль грифа.

Значение количественной стороны в работе над упражнениями заключается в том, что при многократном повторении одних и тех же движений, в силу приспособляемости исполнительского аппарата и управляющих им нервных центров, происходит естественный отбор наиболее целесообразных, удобных и свободных движений, что ведет в конечном итоге к овладению исполнительским навыком. Продуктивность упраж-

нений и гамм зависит не столько от их количественной стороны, сколько от участия во время работы над ними сознания, сосредоточенности внимания и целенаправленности волевых усилий. Временная норма занятий для каждого ученика определяется педагогом индивидуально. Последующая скорость исполнения упражнений будет зависеть от способностей ученика, развитости музыкальных данных, его работоспособности и целеустремленности.

*Рекомендации преподавателям по работе над упражнениями*

1) при подборе упражнений с целью развития или преодоления отставания ученика в технической подготовке учитывайте физиологические особенности строения рук ученика и характер технических проблем;

2) объедините упражнения в индивидуальный для каждого ученика комплекс для разыгрывания; периодически эти упражнения (одно или несколько) можно заменять другими;

3) подберите из авторских сборников или сочините самостоятельно упражнения, направленные на преодоление конкретной технической сложности, с которой учащийся столкнулся в ходе работы над определенным музыкальным произведением;

4) для совершенствования и поддержания хорошей исполнительской формы включайте упражнения в ежедневную работу ученика. Особенно это важно для профессионально-направленных учеников, учащихся училищ и студентов вузов.

Следующим пунктом технического комплекса является игра гамм. Для более продуктивной работы над ними необходимо использовать различные варианты исполнения и методы работы. Для успешной работы определяющее значение имеет аппликатура.

*Аппликатура* – способ расположения и чередования пальцев при игре на музыкальном инструменте.

При игре гамм удобно использовать так называемый «аппликатурный принцип» запоминания, т.е. когда любая гамма, начинающаяся либо с открытых струн, либо с любого лада, исполняется по одной схеме,

с одинаковой последовательностью чередования пальцев. Другими словами, это типовая формула, которую нужно понять и усвоить. В младших классах лучше остановить внимание ученика на освоении одного вида аппликатуры, наиболее распространенной в пьесах педагогического репертуара. По мере взросления и достигнутых успехов целесообразно поиграть гаммы иными аппликатурными вариантами. Разная аппликатура помогает развить необходимую гибкость в исполнении, быстро реагировать на смену направления в движении мелодии, или ее фактуры. Большую пользу приносит знание разных формул исполнения при знакомстве с новыми произведениями и при чтении с листа. Это особенно важно для профессионально-направленных учащихся, но не повредит и в любительском музицировании, т.к. ускорит процесс знакомства с новыми произведениями.

*Рекомендации преподавателям по работе над гаммами и арпеджио:*

1) не допускайте механической игры, приучайте ученика к постоянному слуховому контролю: вслушиваться в мелодический характер гаммы, слышать длительное дыхание мелодической линии, учиться на гаммах навыкам певучести и выразительности игры *legato*;

2) на всех стадиях обучения при игре гамм следует требовать четкой ритмизации каждой длительности от четвертей до тридцатьвторых в едином темпе; увеличение скорости звуков должно быть строго пропорционально;

3) не допускайте неритмичности исполнения – ритмически неорганизованная игра гамм делает ее с музыкальной точки зрения бесполезной; играйте гаммы с акцентами и в разных ритмах;

4) основной задачей должно быть не столько стремление к быстрому темпу, а постоянное улучшение качества исполнения; рабочий темп выбирайте тот, в котором все прослушивается и получается, постепенно его ускоряя;

5) объясните и добейтесь усвоения основного вида аппликатуры гаммы и арпеджио;

6) играйте гаммы с различной артикуляцией (различными штрихами); выбранный штрих в исполнении гаммы должен быть определенный, ярко выраженный;

7) играйте в разных динамических нюансах;

8) добивайтесь тембровой ровности звучания.

Поскольку гаммы часто являются составной частью фактуры музыкальных произведений, необходимо переключить слух и сознание ученика на выполнение возможных художественных задач, добиваясь нужного звучания. Объясните ученику, что качество звука напрямую связано с соответствующим действием пальцев, рук, корпуса. В зависимости от характера музыки должны «звучать» и различные движения исполнителя. Если преподаватель сумеет настроить ученика на поиск взаимосвязи «характер музыки – качество звука – нужное движение», то у него постепенно выработается автоматическая реакция между желаемым звучанием и движением рук, то есть должно сформироваться так называемое мышечное чувство. Поиск звука нужного качества и характера приведут учащегося к нахождению целесообразного приема, удобного ощущения. Добиваясь необходимого звукового результата, ученик со временем будет совершенствовать свои исполнительские движения, физически приспособившись к выполнению поставленной художественной цели. Кроме объяснения технической стороны извлечения звука *f*, обратитесь к музыкально-слуховым представлениям ученика. Учите гаммы различными приемами, туше, штрихами, задействуйте динамические, артикуляционные и ритмические варианты исполнения, задачи на координацию движений обеих рук в различных динамических и артикуляционных соотношениях.

*Динамические варианты исполнения* развивают гибкость мышц пальцев левой руки и технику владения медиатором. В начале обучения, когда в основном участвуют крупные мышцы правой руки, лучше тренироваться на *mf*. В последующие годы обучения, переходя к исполнению более разнообразной динамики, необходимо будет научиться вклю-

чать и выключать из работы различные группы мышц, в зависимости от динамики играть кистью, кистью с предплечьем и всей рукой.

Необходимо сразу настроить ученика на правильное звукоизвлечение любого нюанса от *pp* до *ff*, объявив его техническую сторону, иначе ученик сам может применить неправильный прием: жать, давить на струну, что приведет к перенапряжению и зажимам. Играть звуком *forte* – это не значит сильно напрячь мышцы правой руки, сильно сжать пальцами медиатор, теряя при этом пластику, «схватить» гриф, выколачивать пальцами левой руки, играть грубо, жестко, форсировать звук. Звук должен быть ярким, оставаясь при этом сочным, глубоким, благородным. Ученику надо подсказать, как добиться желаемого результата: в воспроизведении *forte* участвует вся рука от плеча, свободная от напряжения во всех суставах; вес верхней части руки свободно опирается на точку, образованную мизинцем правой руки и пальцами, удерживающими медиатор.

С помощью контроля за силой опоры на точку мизинец-медиатор можно регулировать необходимую громкость и наполненность звука. Играя гамму *riano*, важно не «шептать». Тремоло не должно становиться редким, «жидким». Наоборот, чем тише необходимое звучание, тем тремоло должно быть чаще. Чтобы добиться нужного качества звука, ученику можно подсказать следующий исполнительский прием: мышцы верхней части руки удерживают ее в подвешенном состоянии, рука легкая, воздушная. Вся нагрузка приходится на кончики пальцев правой руки с упругим удержанием медиатора.

При волнообразном исполнении гаммы нужно научиться соотносить свои физические ощущения (разумное регулирование веса руки с чувством мышечной свободы) со слышимым звуковым результатом. Сначала покажите ученику нужное движение и настройте его слуховую фантазию на определенный образ. Осознав поставленную звуковую задачу, ученик сможет сам найти технический прием, который приведет к нужному качеству и характеру звука. Например, при игре гаммы «звуковысотной динамикой»: вверх – *crescendo* вниз – *diminuendo*, можно настроить ученика на образ: мы забираемся на гору. При походе к вершине идти становится труднее, следовательно, мы затрачиваем



на подъем больше силы и энергии, значит, нажим медиатора на струну тоже должен быть сильнее, его погружение более глубокое, пальцы левой руки плотнее контактируют с грифом. И наоборот, при отдалении от вершины, рука придерживается мышцами плеча, прикосновение пальцев и медиатора к струне облегчается (при сохранении частоты тремолирования).

*Артикуляционные варианты исполнения* необходимы для художественно-выразительного исполнения музыки, связаны с развитием гибкости во владении штрихами. Более того, они развивают умение быстро перестроить сознание и тонус мышечной системы ученика в процессе исполнения пьесы. В работе над артикуляционными упражнениями преподавателю хорошо использовать метод показа и объяснения своих практических действий. Показ на инструменте – очень важный элемент педагогического воздействия на уроке (но только в том случае, если показ качественный). Он способствует выработке у начинающих музыкантов умения осознанно использовать в своей исполнительской деятельности средства художественной выразительности; благодаря целенаправленному анализу своих действий ученик сможет лучше передать музыкально – исполнительский замысел и образное содержание произведения.

Играя гамму певучим звуком на legato, мы готовимся к исполнению канителенных протяжных мелодических линий. Представим образ: скольжение лодки по зеркальной глади воды - плавно, без толчков. Нельзя по-настоящему сыграть legato, не слыша его интонационно. Задача исполнителя: играть ровное, наполненное необходимой динамикой, тремоло, дослушивать каждый звук, «переливать» его в другой, заполняя тремолированием межзвуковые «пространства» и объединяя всю мелодическую линию единым движением к ее вершине – кульминации. Все звуки с первого до конечного верхнего надо объединить одним движением запястья и предплечья левой руки. Рука перемещается над грифом плавно, пальцы, находящиеся над ним, с каждым новым звуком погружаются в струны мягко и глубоко. Нажимом передаем вес руки от плеча через кончики пальцев и чувствуем эту опору до перехода в следующий звук. Во избежание нарушения legato, следите, чтобы в момент перехода

с лада на лад и со струны на струну не было каких-либо толчковых действий, подчеркиваний в правой руке, сохранялась одинаковая сила сжатия медиатора, а тремоло оставалось ровным по частоте и динамике.

Чтобы сыграть гамму *staccato*, можно представить, как град или крупные капли дождя стучат по крыше. Воспроизвести это явление природы на инструменте поможет верное движение: небольшой отскок кисти с медиатором с одновременной опорой и отталкиванием от струны. Если нужно сыграть громче, то отталкиваемся всей кистью с предплечьем. Если легче, то только кистью. Для исполнения очень отрывистого, легкого, «прыгающего» звука к *staccato*, исполняемого правой рукой, добавляем кончики пальцев левой руки – они должны быть фиксированными, и сразу же «отскакивать» от грифа после того, как звук сыгран. При этом пальцы не поднимаются высоко над грифом, а как-бы отжимают струну.

*Ритмические варианты* исполнения гамм позволяют усвоить шкалу длительностей, различные ритмические фигуры и их сочетания, в единой пульсации переходить от одних длительностей к другим, уяснить принципы исполнения сильных и слабых долей. Все это способствует упорядочению и воспитанию метроритмической стабильности ученика, а также развитию беглости, которая напрямую зависит от развитости чувства ритма.

Большую пользу в развитии взаимосвязанных действий сознания, слуха и координации рук приносит работа над *ритмическими группировками* и их сочетаниями. Здесь главное понять взаимосвязь направления движения медиатора (вниз или вверх) с количеством нот в группе (четное или нечетное) и, соответственно то, в каком направлении придется делать акцентировку. Акцент нужен для лучшего слухового восприятия и метрической ровности доли, в которую помещается та или иная группа нот. Напряжение пальца на акценте должно моментально смениться его расслаблением. То, что во время исполнения гаммы акценты приходится все время на разные пальцы, способствует концентрации внимания ученика, развивает их активность, координацию взаимодействия рук.

Облегчает усвоение ритмических сложностей *метод словесной подтекстовки*. Смысл его заключается в подборе к определенному ритму или группе нот равнозначных по количеству слогов в словах или словосочетаниях. Важно установить единицу метра, в которую «укладывается» слово или словосочетание. Например, для триоли подходят и «гладко ложатся» слова «ма-лень-кий», «жел-тень-кий», «бе-лень-кий». Если играть квинтоль, то ее можно подтекстовать как «ма-ма-мила-я» или «мо-ре-си-не-е», произнося ритмически ровно все слоги на одну метрическую единицу (четверть). Легче играть группировки, если воспринимать слова или словосочетания как бы написанные с заглавной буквы. Например, если квинтоль «Мо-ре-си-не-е» воспринимать как написанную с заглавной буквы, становится проще выделять акцент ударом вверх. Если эти же это словосочетание разбить на две метрические единицы (две доли) и произносить «Мо-ре» на одну четверть, а «Си-не-е» на другую, то получим группировку 2+3 (дуоль плюс триоль).

#### *Рекомендации по работе над ритмическими группировками*

1. В работе над ритмическими группировками используйте метод словесной подтекстовки в отдельных группах и их сочетаниях. Сначала выберите метрическую единицу (пульс) в котором будете играть. Простучите его в ладоши. Затем в выбранном пульсе проговорите слово или словосочетание, соответствующее по количеству слогов. Проговаривайте столько раз, пока ученик не будет внутренне спокойно и естественно проговаривать слова в соответствии с ритмичным отстукиванием долей. После этого приступайте к игре на домре.

2. Разберите и логически объясните ученику правила в установлении правильной акцентировки и направления движения медиатора:

а) при четном количестве нот в группе (4, 6, 8) или сочетании групп (2+4, 4+6, 2+6), каждая из них всегда будет начинаться движением вниз;

б) если группа нечетная (3, 5, 7, 9), то будет попеременное чередование акцента вниз или вверх на первый звук последующей группировки;

в) если сочетаются четные и нечетные группы, то нужно обратить внимание и запомнить с какой из них начинается игра. Например, в сочетаниях 2+3, 4+5, то каждая четная сначала играется вниз, а затем вверх. Если наоборот (3+2, 5+4), то нечетные группы следует начинать подчеркиванием вниз, а при повторе движением вверх;

г) расчет скорости движения целесообразно производить от той группы, в которой больше нот. Сначала проговорите вслух и продирижируйте, чтобы установить метр, в котором вы успеваете хорошо представить и проговорить данную группу. Затем в определенном уже вами метре добавьте группу, в которой меньшее количество нот;

д) если группы близкие (2+3, 3+4, 4+5), то обратите внимание – более мелкие длительности не должны игратья намного быстрее, просто играйте их чуть «лениво».

Всякий раз, когда приступаете к исполнению группировок, сначала обговаривайте с учеником ход рассуждений и порядок действий. В процессе обсуждения и проговаривания вслух лучше и быстрее усваиваются закономерности, игра группировок становится интересной головоломкой и не является более сверхтрудным заданием. Следовательно, естественен большой шанс преодоления проблем и поддержания интереса к занятиям на домре.

Как уже говорилось ранее, гаммы на домре довольно просто освоить по аппликатурному принципу, запомнив порядок чередования пальцев на каждой струне в восходящем и нисходящем движении. Этот совет актуален по отношению к мажорным и минорным гаммам в равной степени. Достаточно хорошо освоить аппликатуру, скажем, фа мажора или соль минора, и по этой схеме играть любую мажорную или минорную гамму, начинающуюся на струне «ми». Исключение составят лишь гаммы, начинающиеся с открытой струны (и то, аппликатурная разница по сравнению с прочими гаммами всего лишь в первом тетра хорде). Изначально можно даже не знать количество знаков в новой гамме. Основное – соблюдать порядок постановки пальцев, слухом контролировать звучание мажора или одного из видов минора, запомнить окраску и характерность их звучания. Эти рекомендации относятся не только к учащимся с хорошим музыкальным слухом, но и к тем, кто не

отличающимся его тонкостью. Связано это с тем, что в процессе регулярных занятий и при постоянном обращении внимания на точность интонации со стороны сначала преподавателя, а затем самого ученика. происходит улучшение остроты слуха.

С методологической точки зрения работу над мажорными и минорными гаммами лучше разделить по полугодиям. В начальных и средних классах первое полугодие посвящаем мажору, как наиболее удобному в исполнении на домре и сохраняющему сочетание тонов-полутонов в направлениях вверх и низ; второе – игре минорных гамм, меняющих это сочетание в зависимости от вида минора (гармонический или мелодический). В младших классах не следует изучать оба вида минора одновременно. Приступайте к мелодическому только после того, как ученик уверенно освоит аппликатуру гармонического минора, приучит свои пальцы четко вставлять на нужные лады и слухом научится контролировать правильность звучания.

В старших, особенно выпускных классах допускается, а для профессионально направленных учащихся рекомендуется параллельная игра мажорных и минорных гамм. Больше времени в миноре уделите игре на legato (как тремолируемое, так и исполняемое единичным движением медиатора). Добивайтесь хорошего интонационного слышания соединения звуков гаммы, особенно при повышении ступеней и их возврате к натуральному виду.

Особое значение имеет игра *хроматических упражнений и гамм* на всех этапах обучения. Это оправдано, прежде всего, физиологически: пальцы играющего работают в тесном расположении, на близком расстоянии друг от друга, что не требует дополнительных растяжек (особенно актуально для детской руки), появляется устойчивое ощущение грифа. Освоение хроматики происходит довольно быстро вследствие элементарности построений. Упражнения дают быстрый результат игры даже в том случае, если не совсем усвоена нотная грамота. Они способствуют укреплению пальцев левой руки и ее постановке в целом, налаживают координацию движений обеих рук, позволяют быстрее освоить гриф, подготавливают к смене позиций.

Как показывает многолетняя практика, к игре вышеупомянутых упражнений дети относятся весьма благосклонно: срабатывает спортивный интерес и ощущение «Я могу!».

**Александр Кучин**

*преподаватель музыкального лицея (Санкт-Петербург)*

### **Постановка игровых движений балалаечника в динамике**

В современной педагогике уже никто не оспаривает значительную пользу обучения детей игре на музыкальных инструментах для их разностороннего развития. Этот процесс преследует множество целей, среди которых:

- развитие психомоторики;
- эмоциональное развитие;
- умение организовывать свое свободное время;
- умение нести ответственность за выполненное дело;
- адаптация ребенка в коллективе и коллективное творчество.
- адаптация ребенка в коллективе и коллективное творчество.

Возраст детей, начинающих заниматься на балалайке, как правило, 5-7 лет. Для детей этого возраста изготавливаются инструменты по своим размерам меньше стандартной балалайки-примы. Маленький инструмент позволяет преподавателю с первых шагов обучения учить ребенка правильной посадке с инструментом, правильной постановке левой и правой рук.

В учебном процессе можно использовать различные методы преподавания. Например, показ преподавателем игровых движений, принцип «делай как я». Ученик играет так, как ему удобно, но с постоянной корректировкой игровых движений. Удержание инструмента также в таком положении, как ему удобно, но с соблюдением определенных угловых точек ориентирования.

Всегда следует помнить, что ребенок при выполнении домашнего задания будет держать инструмент и располагать пальцы так, как ему удобно. Задача преподавателя – сделать так, чтобы играть неправильно было неудобно. Для контроля выполнения домашних заданий эффективна запись домашних занятий на видео. При просмотре видео видно, как организован дома учебный процесс: какой высоты стул, удобная ли подставка для ног, вмешиваются ли в процесс самостоятельных занятий родители. Чтобы не терять время на обсуждение результатов видеосъемки на уроке, возможна отправка резюме в письменном виде по электронному адресу ученика.

При обучении музыке ребенка следует на первое место поставить получение удовольствия от занятия музыкой. Ребенок хочет показать, что он умеет такого, чего не умеют сделать другие. В нашем случае – играть знакомые мелодии на балалайке. Особенно интересно сыграть на концерте для друзей, для родителей. При этом очень важен правильный подбор репертуара. Для первых шагов достаточно известных народных мелодий, песенок, которые дети поют на занятиях хора. Для детей чуть постарше будут более привлекательны популярные мелодии из детских мультфильмов.

Многие дети, приходящие в музыкальную школу, обладают ярко выраженными музыкальными способностями, но зачастую при дальнейшем обучении одних природных музыкальных данных недостаточно. Задача преподавателя – постепенно приучить ученика к систематическим, регулярным занятиям. Домашнее задание должно быть понятным и выполнимым. Количество времени, затрачиваемое на выполнение домашнего задания, должно быть сопоставимым с реальной загруженностью ребенка домашними заданиями в основной общеобразовательной школе. Часто родители, особенно учеников подготовительных классов, слишком настойчиво контролируют своих детей при выполнении домашних занятий. Надо стараться, чтобы ученик дома только повторял пройденное на уроке. Закреплял многократными повторами те навыки, которые он получил на уроке. Совсем не обязательно отсиживать с инструментом целый час. Гораздо легче и полезнее разбить этот час на четыре подхода по 10-15 минут. Задача родителей

при этом – напомнить ребенку о необходимости выполнить эти четыре подхода.

Для первоначальной фазы одним из важнейших условий успешного обучения является удобство, комфортность игры на инструменте. Это включает в себя правильную посадку, правильное удержание балалайки. Отсюда важным условием удобной, свободной игры является размер балалайки, высота стула, на котором сидит обучаемый.

Существует три различных размера балалайки: 5-6-летние дети играют на балалайке-половинке, 7-9-летние - на балалайке три четверти, 10-летние дети и старше переходят на полноразмерную балалайку-прима. Подставка для ног может быть высокой и низкой.

Основные простейшие игровые движения – удар сверху вниз и отскок, удар снизу вверх. Чередование ударов вниз и вверх формирует основные балалаечные приемы игры «Бряцание» и «Тремоло».

В начальной фазе обучения основная задача преподавателя – научить ребенка использовать энергию свободного падения руки вниз. Зачастую эта задача является непреодолимой преградой к овладению основными приемами игры из-за непонимания преподавателем проблемы, которая возникает у ученика при просьбе сыграть «свободной рукой». Само понятие «свободная рука» нужно объяснять и растолковывать. Самой по себе «игры свободными руками» не существует. Мы играем всегда с привлечением работы мышц, однако профессионалы, играющие на инструменте несколько десятков лет, делают игровые движения рациональными. При движении руки вниз мы максимально используем энергию свободного падения, а при ударе вверх – энергию отскока. Для нас, взрослых исполнителей, это само собой разумеющееся. Для ученика вся эта техника – тайна за семью печатями.

Специфика обучения в Санкт-Петербургском музыкальном лицее Комитета по культуре дает возможность преподавателю балалайки проследить весь цикл обучения с первых шагов до поступления учащегося в Высшее музыкальное учебное заведение. Как правило, для обучения на музыкальных инструментах в лицей поступают дети, уже прошедшие предварительный отбор, а некоторые – уже отучившиеся на подготовительном отделении без инструмента один – два года. Для обучения игре



на балалайке дети приходят с 5-6 лет, что требует применения специальных средств обучения, как-то: специальные низкие стулья, подставки под ноги, противоскользкие подкладки под инструмент.

Как известно, балалайка имеет форму треугольника. Удержание инструмента двумя ногами, нажатие пальцами левой руки струн на грифе в горизонтальной плоскости, а правой рукой игра сверху вниз и снизу вверх – весь этот очень сложный, с точки зрения координации, процесс преподаватель должен разложить на простейшие составляющие.

Очень важно понимание учеником, что вся игра на инструменте начинается с простых физических движений руки вниз и вверх. Задача преподавателя – постоянно контролировать посадку ученика, положение инструмента, состояние рук, координацию движений. Стараться все время показывать ученику все технические приемы.

Начиная с первых классов и дальше, в 3-4 классах, необходимо продолжать отрабатывать игровые движения, основанные на элементарных физических законах. В различных ситуациях знание этих законов помогает преподавателю лучше понять всю механику игровых движений.

В средних классах большое значение приобретает мотивация ученика к занятиям музыкой. Если в начальных классах ученик слушает родителей, делает все, что ему говорят, то в возрасте 10-12 лет зачастую происходит переоценка мотиваций ребенка к занятиям музыкой. В средних классах учебный процесс должен полностью захватывать ученика. Ему должно быть интересно заниматься на балалайке. При этом важно, чтобы он видел цель занятий – вместе играть в оркестре, хорошо сыграть на концерте для родителей и друзей, получить премию, стать лауреатом на конкурсе. Но в конечном итоге для ученика самое главное – получать удовольствие от занятия музыкой.

10-11 классы лицея соответствуют 1-2 и 3-4 курсам музыкального колледжа. Программа выстроена таким образом, чтобы молодой музыкант получал музыкальное образование вместе с общими предметами.

В этой связи профессиональные занятия на балалайке должны быть полностью рациональны с точки зрения физической формы ученика. Эта линия постановки игровых движений в динамике, которая начи-

нается с подготовительного класса, не прекращается фактически всю жизнь.

Не секрет, что чрезмерное использование физических усилий часто приводит к возникновению профессиональных заболеваний. Переигранные руки, искривление позвоночника, онемение ног – все это результат непонимания важной роли «свободной руки» в инструментальном исполнительстве.

С самых первых шагов обучения на балалайке ученик испытывает сложности при нажатии пальцев левой руки на струны. Задача ученика – поставить палец на струну с такой силой, чтобы струна зафиксировалась под пальцем. Это упражнение требует от ребенка значительных физических усилий. Практически всегда появляется боль в кончиках пальцев при занятиях на балалайке. Очень часто эта боль является причиной охлаждения интереса к музыкальным занятиям. Ребенок 5-7 лет очень трепетно относится к своим ощущениям, и ощущение боли при занятиях на балалайке может оттолкнуть его от занятий музыкой. Чтобы этого не произошло, надо с ребенком поиграть. Во-первых, существует начальный, доигровой период обучения, когда следует разделить постановку левой и правой рук, посадку с инструментом, игровые движения на простейшие составляющие. Придумать различные упражнения без инструмента. Например, для укрепления пальцев левой руки, особенно подушечек пальцев существует следующее упражнение: положить ладонь левой руки на стол, максимально поднимать пальцы и поочередно ударять по поверхности стола кончиками пальцев. При этом нужно применять определенную силу, при которой удар должен быть слышен. Это упражнение укрепляет мелкие мышцы кисти, удар подушечками пальцев по поверхности притупляет болевые ощущения в кончиках пальцев.

Чтобы максимально снизить болевой порог в кончиках пальцев левой руки, следует ослабить натяжение первой струны, начинать постановку левой руки не с первой позиции, а с середины грифа, где натяжение струн слабее. При постановке правой руки преподаватель должен уберечь ребенка от чрезмерных усилий. Очень часто старания ученика

выражаются в том, что он играет громко, «усердно», с большим применением физической силы. Как правило, первым техническим приемом звукоизвлечения на балалайке является игра большим пальцем правой руки по одной струне и по всем трем струнам, так называемое «поглаживание». При объяснении ученику этого приема игры следует сравнить поглаживание большим пальцем по струнам с поглаживанием по спинке котенка. Или, например, предложить ученику погладить себя по руке и сказать, какое усилие ему требуется для того, чтобы только дотронуться до руки. Всегда нужно контролировать тонкие, тактильные ощущения ребенка.

Следующий технический прием – «Бряцание». На первый взгляд, прием очень травмоопасный. Представьте себе – нужно ударить по трем струнам, одна из которых тонкая и металлическая, со всего размаха, да еще и кончиком пальца! А если «промажешь» и ударишь не по струнам, а по краю панциря. А если ударишь не кончиком пальца, который защищен ногтем, а краем пальца, и удар будет очень болезненным. Поэтому начинать нужно не с собственно удара, а с потряхивания кистью над струнами. Все внимание ребенка нужно уделить аккуратному касанию кончиками пальцев правой руки струн. Пальцы правой руки при этом движении свободно распушены.

В правой руке, в отличие от левой, мы должны все время контролировать силу сжатия пальцев. Чрезмерное усилие приводит к облегчению веса руки, конкретно кисти. Для игры приемом «Бряцание» нужно использовать все части руки и части верхнего плечевого пояса.

Для начального периода обучения процесс объяснения должен носить игровой характер. Ребенок 5-7 лет не воспринимает долгих и сложных объяснений. В данной ситуации очень подходит методика «игры с рук». Преподаватель показывает простейшие игровые движения, а ученик пытается их максимально точно повторить. В данной ситуации задача педагога – не заставлять правильно выполнять игровые движения, а стремиться не допускать неправильные. Очень часто некоторые игровые движения, которые делают при первых шагах ученики, сильно отличаются от академически правильных, «шаблонных» движений. Однако постепенно, под контролем

преподавателя, все игровые движения должны придти в норму.

В рамках данной методической статьи невозможно подробно расписать процесс постановки всего комплекса игровых движений балалаечника, так как: 1) для каждого конкретного ученика разрабатывается свой индивидуальный учебный план; 2) каждый ученик обладает определенным умственным и эмоциональным уровнем развития; 3) должны учитываться индивидуальные физические данные ученика.

Итак, некоторые выводы:

Основная и главная задача педагога – сделать так, чтобы ребенку было интересно, чтобы он получал удовольствие от занятий музыкой, чтобы занятия музыкой не вредили его здоровью.

Постановка игровых движений в динамике условно разбивается на три периода. Начальный, основной и подготовительный к профессиональной деятельности.

Начальный – возраст 5-9 лет – включает следующие задачи: первоначальная постановка приемов игры; правильная посадка с инструментом; координация левой и правой рук; привыкание к инструменту.

Основной – возраст 10-14 лет – включает: закрепление первоначальных навыков; контроль над свободой движения рук; правильная осанка; расширение игрового репертуара; смена инструмента с малоразмерного на стандартный.

Подготовительный к профессиональной деятельности – возраст 15-18 лет: осмысление игровых движений; соблюдение режима дня музыканта-инструменталиста.

Постановка игровых движений в динамике требует от преподавателя музыкальной школы выполнения определенных требований. Всегда важно помнить, что все первоначальные навыки игры на инструменте, посадка с инструментом закладываются на первых уроках. Нельзя торопить ученика, если он чего-то не понимает. Все ошибки и недоработки, сделанные на начальном этапе обучения, впоследствии многократно увеличиваются, и исправить их часто становится невозможно.

Обучение детей музыке многое им дает. Большинство учеников музыкальных школ не становятся профессиональными музыкантами, но занятия музыкой, часы, проведенные за инструментом,

вырабатывают такие качества, как работоспособность, чувство ответственности за порученное дело. Они развивают в детях эмоциональную отзывчивость, учат слышать гармонию созвучий.

Обобщив свой педагогический опыт и методические разработки коллег, пришел к выводу, что обучая ребенка музыке, преподаватель сам учится у своих учеников заново переживать процесс познания прекрасного.

**Ирина Голубкова**

*преподаватель музыкального колледжа  
им. Э.В.Денисова (Томск)*

### **Предпосылки развития техники на начальном этапе обучения в классе домры**

Начальный этап обучения имеет особую значимость для ребенка, ведь это фундамент, на котором строится все дальнейшее развитие ученика. Ошибки в овладении игровыми навыками, заложенные на этом этапе, в дальнейшем трудно поддаются корректировке. Данная статья посвящена важному вопросу работы над техникой на начальном этапе обучения в классе домры. Основные положения работы разработаны на основе многолетнего педагогического опыта автора. Музыкальный материал, использованный в данной статье, является авторским переложением фортепианной литературы.

Говоря о технике, мы понимаем ее в узком и широком значении. В узком – это беглость пальцев, четкость штрихов, свобода игры. В широком – умение, способность реализовать замысел композитора. Развитию техники способствует работа над гаммами, этюдами, упражнениями, которая должна планомерно и систематически проводиться на протяжении всех лет обучения. В первый год важно эту работу построить увлекательно и интересно, чтобы не только

подкрепить любознательность ученика, но и стимулировать деловой интерес – научиться играть скучные, на первый взгляд, упражнения и гаммы.

На начальном этапе обучения (подготовительный класс и первое полугодие первого класса) работа над развитием техники не выделяется как отдельный вид или форма работы на уроке. Главным достижением в этот период является приобретение навыков пластичности и свободы движений, ритмичности исполнения. Эти положения в дальнейшем станут основой формирования правильной моторики. Поэтому развитие техники происходит в работе над простыми музыкальными произведениями. И только во втором полугодии первого класса работа над техникой становится самостоятельным разделом обучения.

В современной музыкальной педагогике большое значение придается заинтересованности ученика. Имея дело с учащимися дошкольного и младшего школьного возраста, преподаватель обязан считаться с особенностью их восприятия и мышления. Интерес к музыке часто возникает через образ, вызванный словом, рисунком. Музыкальный материал – яркий, занимательный с интересным стихотворным текстом, даст больший эффект, нежели сухое последовательное изложение упражнений. Текст поможет понять ритм и образ пьес. Предполагается, что текст только помощник в работе, а цель – исполнение пьесы без слов.

Во втором полугодии работа над техникой выделяется, как уже было обозначено, в самостоятельный раздел. Одним из первых видов техники, с которым знакомится ученик, является *гаммообразное* движение. Изучение гаммы можно начинать с упражнения «Козочка». Методика изучения, следующая: читаем слова – слушаем песенку в исполнении педагога – поем вместе с учеником – разбираем на инструменте – учим наизусть и подбираем по слуху от любого звука – знакомимся с гаммой До мажор.

## Козочка

А. Игнатъев

Козочка рогатая, козочка бодатая  
Убежала за плетень, проплясала целый день



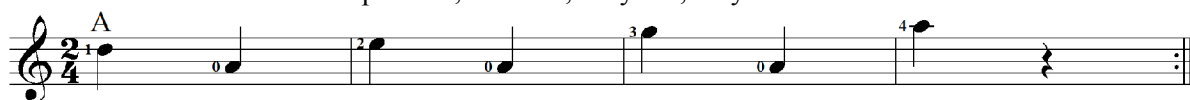
В этом упражнении ученик осваивает наиболее простой переход из позиции в позицию, который мы называем «лесенкой». Важно обратить внимание на то, как осуществляется этот переход в левой руке: находясь на последней ноте в предыдущей позиции (на 4 пальце), кисть группируется и плавно переносится с помощью предплечья на 1-й палец следующей позиции. В восходящем движении пальцы левой руки необходимо оставлять на струне, но надо следить за тем, чтобы пальцы не были зажаты и скованны. Такой прием оставления пальцев на ладах нужен для экономичности и четкой организации движений, так необходимой в дальнейшем для развития беглости. Кроме того, умение играть, не снимая пальцы со струны, очень помогает исполнению хорошего легато и способствует закреплению этого навыка в будущем.

Еще одним из доступных видов смены позиции для данного этапа обучения является переход в другую позицию через открытую струну. В этом случае левая рука передвигается по грифу во время звучания открытой струны, сохраняя округлую форму пальцев, в то же время оставляя кисть гибкой, эластичной. Например, упражнение «Мяч».

## Мяч

И. Голубкова

Мой веселый, звонкий мяч, ты куда помчался вскач?  
Красный, желтый, голубой, не угнаться за тобой!



Преподаватель должен уделять особое внимание правилам техники смены позиции. Виднейший педагог русской скрипичной школы Л. Ауэр рассматривает технику левой руки скрипача, прежде всего, как

свободную смену позиций<sup>43</sup>. Это правило в равной степени относится и к домбристам. Ученик может иметь хорошие руки, беглость пальцев в одной позиции, но при плохом владении техникой смены позиции, его техника всегда будет ущербной. Поэтому момент освоения и отработки смены позиции заслуживает пристального внимания со стороны преподавателя. Вот некоторые принципиальные правила:

- перенос левой руки вдоль грифа осуществляется с помощью предплечья;
- во время передвижения рука свободна;
- «скользящий» палец не отрывается от струны, нажим его минимальный;
- форма пальцев не меняется;
- начало скольжения осуществляет палец, игравший последнюю ноту в предыдущей позиции, и в нужный момент меняется на палец, который будет играть первую ноту в следующей позиции;
- большой палец скользит свободно, слегка касаясь боковой части грифа.

Учитывая вышеперечисленные правила, в первом классе разучиваются следующие гаммы: Ми мажор, Ля мажор, Ре мажор. Гаммы играют в одну октаву двумя видами аппликатуры.

The image displays three musical staves, each representing a major scale in a different key. Each staff shows two directions of play (ascending and descending) with fingerings (0-4) indicated above the notes. Chord labels (D, A, E) are placed above and below the notes to indicate the starting and ending chords of the scale runs.

- Staff 1 (D Major):** Ascending: D (0), E (1), F# (2), G# (3), A (1), B (2), C# (3), D (4). Descending: D (4), C# (3), B (2), A (1), G# (4), F# (3), E (2), D (1). Chords: D above, A below.
- Staff 2 (A Major):** Ascending: A (0), B (1), C# (2), D (3), E (1), F# (2), G# (3), A (4). Descending: A (4), G# (3), F# (2), E (1), D (4), C# (3), B (2), A (1). Chords: A above, E below.
- Staff 3 (E Major):** Ascending: E (0), F# (1), G# (2), A (3), B (1), C# (2), D (3), E (4). Descending: E (4), D (3), C# (2), B (1), A (4), G# (3), F# (2), E (1). Chords: E above, A below.

Игра гамм в младших классах преследует цель не столько развития беглости пальцев, сколько прочного освоения аппликатурных навыков, овладение красивым певучим звуком, достижения четкой артикуляции пальцев, ритмичности исполнения. При хорошем выполнении вышеперечисленных задач можно переходить к исполнению гамм в подвиж-

<sup>43</sup> См.: Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. – М., 1965.



ных темпах. При этом очень важно помнить, что при восходящем движении пальцы левой руки остаются на струне, а при нисходящем движении все четыре пальца ставятся на лады заранее. Работу над гаммообразным видом техники желательно подкреплять пьесами, в которых встречаются аналогичные пассажи, например, пьеса С.Ляховицкой «Колобок».

### Колобок

С.Ляховицкая

Катится веселый колобок, вкусно подрумянен его бок,  
Никого он не боится, в даль неведомую мчится,  
И задорно песенку поет: я бесстрашный, смелый колобок,  
На дорогу из окошка скок! Прыгну сам тому я на зубок в рот,  
Кто мне четко гамму пропоет!

The musical score consists of three systems of four measures each. The first system starts with measure 1, the second with measure 6, and the third with measure 11. Chords A, E, and D are indicated above the notes. Fingerings (1-4) are shown above the notes. The piece ends with a double bar line at the end of the third system.

*Изучение пьес в одной позиции.* Основой или исходным моментом для развития мелкой техники является игра различных мелодических формул в пределах одной позиции. Для этого годятся пьесы, где большинство фигур мелкой техники представляют собой короткие, однотипные по ритмическому строению звенья, часто повторяющиеся на протяжении всей пьесы. Их игра способствует развитию цепкости, силы и независимости пальцев левой руки, подтягивания слабых до уровня сильных. Например, этюды С.Ляховицкой. Кроме того полезно включать в программу интересные упражнения В.Рябова – «Альпинист», «Завывание ветра».

## Этюд

С.Ляховицкая

Как-то выше крыши бросил мячик Миша,  
Удивились рощи и луга. Только выше Миши  
бросил мячик Гриша, удивились даже облака!



## Этюд «Весенний»

С.Ляховицкая

Как звенит капель! На дворе апрель.  
Радуетя солнышко, весна пришла.  
Ручеек журчит, весело бежит,  
И кругом смеется детвора!

Закладывая базу для развития техники, преподавателю необходимо руководствоваться основными дидактическими принципами обучения – последовательности и постепенности. Особенно это касается быстрых темпов исполнения и уровня сложности репертуара. К быстрым темпам надо подходить постепенно, а репертуар завышенной сложности принесит огромный вред. Необходимость преодолевать трудности без подготовленных для этого навыков может привести к зажатию исполнительского аппарата, потере интереса к музыкальным занятиям.

Как справедливо указывает В.А.Рябов<sup>44</sup>, при работе над элементами исполнительской техники преподаватель должен помнить о главном – о формировании у ученика способности к эмоциональному переживанию музыки, музыкальному мышлению. Прививать эти качества нужно начинать с первых уроков, одновременно с освоением первых элементов игровых навыков. Художественное начало в воспитании музыканта является ведущим, техническое же развитие – это та основа, без которой невозможна реализация творческих замыслов.

**Елена Заводенко**

*преподаватель музыкального колледжа  
им. Э.В.Денисова (Томск)*

### **Некоторые особенности формирования навыков чтения с листа на гитаре в первый год обучения**

Формирование навыков игры с листа, начиная с первых занятий музыкой, делает процесс обучения более эффективным, развивает музыкальный слух и воображение учащегося. Важной целью детских музыкальных школ является общемузыкальное развитие учеников, и именно чтение музыки с листа – одно из передовых средств практического достижения этой цели. Необходимость формирования навыков чтения с листа общепризнанна, т.к. владение этими навыками способно сыграть самую активную роль в процессах становления и развития музыкального сознания.

Приобретение первоначальных навыков чтения с листа непосредственно связано с процессом освоения элементарной нотной грамоты, который может иметь свои особенности. Они зависят от наличия общемузыкальной подготовки учащегося, подготовительного «доинструментального» периода именно до поступления в музыкальную школу. Не-

---

<sup>44</sup> Рябов В. Формирование основ двигательной техники левой руки в классе домры. – М., 1988.

редко учиться игре на инструменте приходят дети, посещавшие дошкольные образовательные заведения, в которых много внимания уделяли музыкальному развитию, музыкально-двигательным упражнениям, приобретению элементарных навыков владения темпом, динамикой, ритмом, занятиям, основанным на методике Карла Орфа.

Наряду с подготовленными учиться приходят и те дети, которые не имеют абсолютно никакого представления об элементах музыки. С ними каждый из компонентов формирования навыка игры по нотам должен быть подготовлен особо тщательно.

Принято выделять:

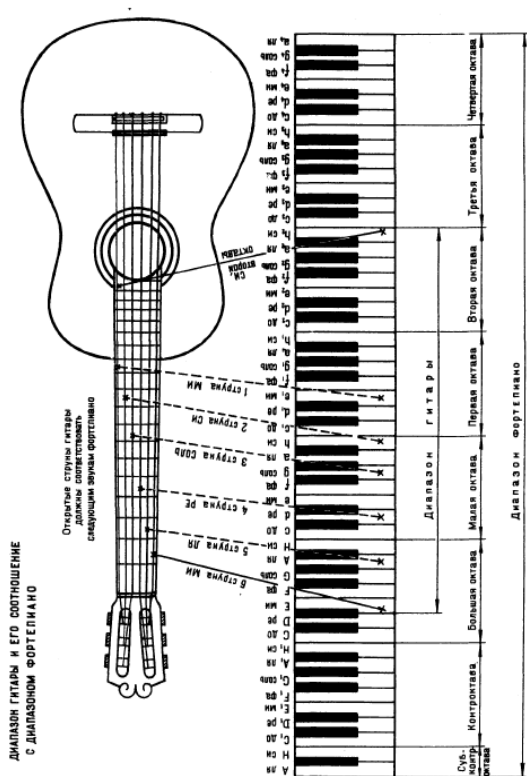
- технику восприятия нотного текста;
- технику воспроизведения музыкальной записи;
- технику предвосхищения нотного текста.

Восприятие нотного текста основано на знаниях нотной грамоты, которую целесообразно подразделяют на отдельные подготовительные части: освоение ритмической графики, освоение звуковысотной графики, восприятие типичных оборотов-формул (поступенное движение, арпеджированное, аккорды...).

Для гитаристов справедливо утверждение фортепианной педагогики о том, что «способ усвоения «музыкальных букв» непосредственно сказывается на качестве чтения этих «букв», когда они объединяются в «слова» [3].

Если изучение ритма происходит одинаково вне зависимости от инструмента, то воспроизведение нотного текста на гитаре во многом осложнено координацией рук, различиями в работе правой и левой рук при игре. Кроме того, многим учащимся достаточно сложно сопоставить и совместить понятие натурального звукоряда, изучаемого на уроках сольфеджио, соответствующего фортепианной клавиатуре, и закономерности расположения нот на грифе гитары, некоторым необходимо осознать отсутствие взаимосвязи между линиями нотного стана и строем открытых струн инструмента.

Всю методическую литературу по гитаре, посвященную освоению техники восприятия и воспроизведения нотного текста можно разделить на два направления.



ДИАПАЗОН ГИТАРЫ И ЕГО СООТНОШЕНИЕ С ДИАПАЗОНОМ ФОРТЕПИАНО

А.И.Иванов-Крамской.

«Школа игры на шестиструнной гитаре».

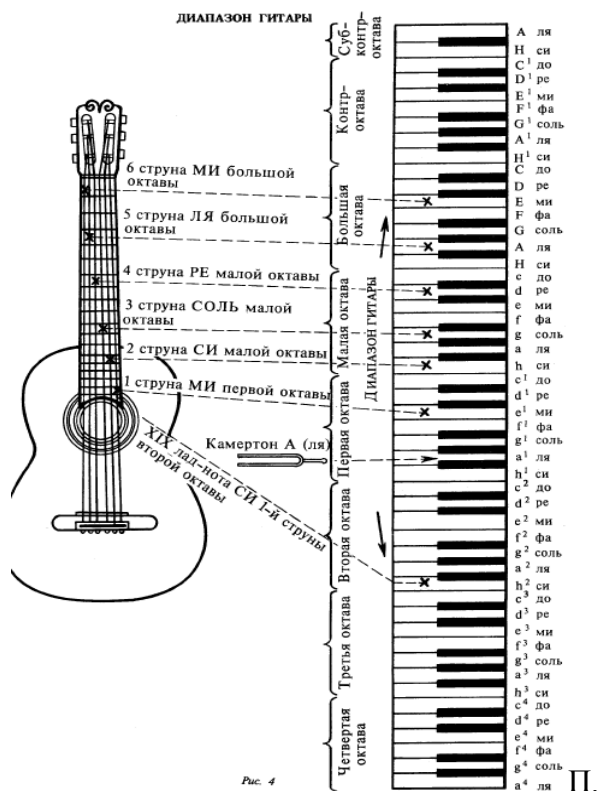


Рис. 4

Агафошин.

«Школа игры на шестиструнной гитаре».

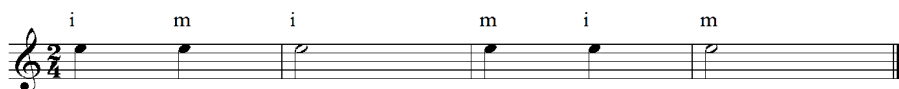
П.

Одно заключается в стремлении изначально раскрыть особенности натурального звукоряда, понятия октавы и т.д., опираясь на фортепианную педагогику [1]. И уже после приобретения определенных теоретических знаний предлагается освоение конкретно гитарного строя и закономерностей расположения нот на грифе. Часто подобные издания включают варианты иллюстраций с использованием макета фортепианной клавиатуры [4].

Другое направление отличается углубленным изучением специфики и особенностей грифа гитары, параллельно идет ознакомление со звуками открытых струн и записью этих звуков в нотах, происходит постепенное освоение нот в системе и их озвучивание на инструменте. В итоге к последовательности натурального звукоряда учащиеся приходят в процессе изучения нот первой позиции.

В таких учебных пособиях много упражнений и пьес, расположенных постепенно в порядке ознакомления с закономерностями гитарного строя. Среди них попевки на открытых струнах, и пьески с внедрением нот, которые необходимо прижимать на грифе [5].

Струна 1 «ми»



Струна 2 «си»



Струна 3 «соль»



1 струна, первая позиция

### Полька

В Калинин



2 струна, первая позиция

Л. Соколова



3 струна, первая позиция

Л. Соколова



4 струна, первая позиция



И так далее на пятой и шестой струне. А затем с добавлением альтерированных звуков.

Отличие одного способа от другого в том, что, изучив упорядоченную запись нот на нотном стане, ученик долго запоминает расположенные в беспорядке соответствующие ноты на грифе. И наоборот, отталкиваясь от звуков, извлекаемых на открытых струнах, постепенно осваивая гриф, ребенок одновременно запоминает нотную запись каждого звука, знакомится с простыми мелодическими рисунками.

Первый способ освоения нотной грамоты неизбежно предполагает продолжительный подготовительный период. Использование этого способа более уместно при работе с детьми, имеющими дошкольную музыкальную подготовку.

Качество воспроизведения нотного текста во многом зависит от умения ученика ориентироваться на инструменте, для чего необходимо вырабатывать навык «слепой» игры правой рукой и освоить некоторые закономерности аппликатуры левой руки, ее зависимость от позиции.

От навыков восприятия нотного текста, умения его грамотно проанализировать и воспроизвести во многом зависит постепенное формирование техники предвосхищения нотного текста.

Навык свободного чтения с листа гитарной литературы возникает, как правило, лишь в результате направленного педагогического воздействия на основе тщательно разработанной методики, продуманного подбора репертуара, индивидуального подхода к каждому учащемуся с учетом его музыкальных способностей и подготовленности на момент поступления в класс гитары. Наилучшие результаты при этом достигаются тогда, когда навык чтения формируется с первых шагов обучения гитариста – до того, как успеет укорениться привычка играть текст «по слогам» или с педагогического показа, которая впоследствии становится серьезной помехой в обучении [2].

### Литература

1. Агафшин П. Школа игры на шестиструнной гитаре. – М.: Музыка, 2008.
2. Александрова М. Обзор гитарных школ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://guitarists.ru/index.php?option=comcontent&task=view&id=10&Itemid=4>
3. Брянская Ф. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. – М.: Классика–XXI, 2005.
4. Иванов-Крамской А. Школа игры на шестиструнной гитаре. – Ростов н/Д: Феникс, 2013.
5. Соколова Л. Чтение нот. Пособие для начинающих (шестиструнная гитара). – СПб: Композитор, 1966.

**Наталья Скрипник**  
*преподаватель ДШИ*  
*(Железногорск, Курская область)*

## **Основные функции аппликатуры и смена позиций при игре на 4-х струнной домре**

Активное развитие домры как сольного инструмента предъявляет к современной методике обучения новые требования. В первую очередь, эти требования можно отнести к самому раннему, начальному этапу обучения, когда начинается формирование исполнительской школы домриста закладывается основное зерно интеллектуальной и технической базы, которая является основой для всего последующего развития музыканта. Очень важно на этом этапе максимально эффективно использовать желание ребенка научиться играть на инструменте, сделав его продуктивным и насыщенным по объему учебного теоретического материала и практических игровых навыков. Для этого нужно четко представлять себе каждый новый шаг учебного процесса, уметь анализировать педагогическую ситуацию, своевременно и грамотно, ненавязчиво корректировать ее и постоянно расширять интеллектуальное и исполнительское поле деятельности ребенка, давая ему возможность самореализовываться и развиваться.

Цель данной статьи – на основе анализа и обобщения тенденций развития методологии преподавания в классе домры обозначить актуальные проблемы начального периода преподавания, связанные с аппlikатурой, определить наиболее эффективные и приемлемые методы их решения в педагогической практике.

Значение понятия «аппликатура» многогранно. Оно охватывает в процессе обучения практически все стороны исполнительской деятельности, начиная с формирования основ исполнительских движений левой руки и заканчивая творческим поиском аппликатурных вариантов при исполнении художественного музыкального произведения. В связи с этим понятие аппликатуры следует трактовать более широко, чем это обозначено: «...способ расположения и порядок

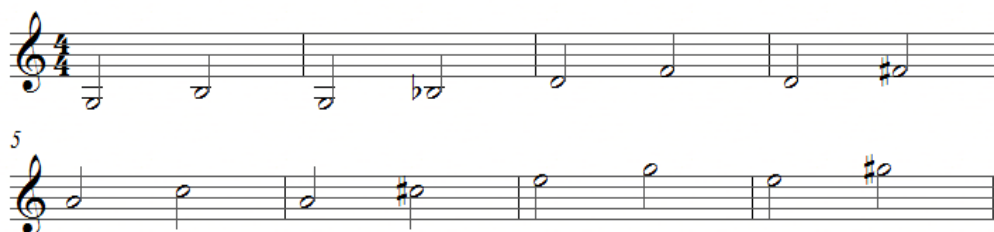


чередования пальцев при игре на музыкальном инструменте»<sup>45</sup>. С ним тесно связано и понятие «позиция» – положение левой руки на инструменте, которое определяется по расположению 1-го пальца.

На первом уроке ребенок знакомится с открытыми струнами и интервалами прима и квинта.



Первый палец, который подключается к игре – средний, (нота ДО и ДО #), в связи с этим даются понятия «терция», «мажор» и «минор» в сочетании с представлением об эмоционально-смысловой характеристике музыки.



Нажим и опускание струны нужно совершать средним пальцем на различных участках грифа, ладах с перемещением всей кисти. Подключение к игре 3-го пальца после 2-го определяется его центральным, серединным положением. Здесь же знакомим ученика с интервалом кварта.



Соединяя движение 2-го и 3-го пальцев, ученик узнает интервал секунда и знакомится с понятием «секвенция», так как движение 2-3-го пальцев сочетается с перемещением кисти по грифу.



исполнять на струнах G, D и E.

<sup>45</sup> Музыкальный энциклопедический словарь /под ред. Г.В.Келдыша. – М. «Советская энциклопедия», 1991.



*техническую функцию*. В процессе подробного разбора и отработки аппликатурных приемов формируются основные правила смены позиций:

– для того чтобы избежать «обратного» штриха при переходе со струны на струну, следует помнить о принципе четности – переход со струны на струну производится только после проигрывания четного количества звуков (2, 4, 6, 8): лучше 4+2, 4+4 и т.п., нельзя 3+1 и наоборот;

– этот же принцип используется при переходе из позиции в позицию на одной струне;

– при перемещении из одной позиции в другую однотипные музыкальные построения (секвенции) желательно исполнять одинаковой аппликатурой;

– «аппликатуру необходимо согласовывать со штрихами»<sup>46</sup>.

Помимо решения технических задач, необходимо рассмотреть возможности аппликатуры и как средства музыкальной выразительности. Если она используется как средство, помогающее подчеркнуть какие-либо нюансы при исполнении музыки или для достижения большей певучести, тогда мы говорим о *художественной функции аппликатуры*.

Довольно часто используется термин «фразировочная аппликатура», смысл которого сводится к использованию позиционной аппликатуры (игра на одной струне) в течение фразы, мотива с целью создания большей связанности нотного текста. В подобных случаях очень часто простой вариант приходится заменять более сложным. Все решает, в конечном счете, выразительное произношение музыкальной интонации.

Аппликатурные приемы зависят от различных выразительных средств: артикуляционных, динамических, тембровых. Вариант аппликатуры может быть различным, например, при изменении штрихов:

– legato требует игры на одной струне, staccato может допустить свободный выбор струн;

– при изменении динамики на более сильное звучание, желательно пользоваться 1-й, 2-й и 3-й струнами, а не 2-й, 3-й и 4-й. Такая корректировка необходима и при поиске новых вариантов тембрового сочетания звуков;

---

<sup>46</sup> Чунин В. Аппликатура начального этапа обучения домристу. – М., 1988.

– подчеркивание границ однотипных ритмических построений или границ других, но, обязательно, секвенционных групп, может быть усилено особым аппликатурным приемом – *portamento*, т.е. соединением смежных (пограничных) звуков скольжением одного пальца. Выразительное значение этого приема особенно заметно в медленных темпах;

– необычным приемом является репетиция пальцев при исполнении повторяющейся несколько раз ноты при штрихе *legato*. Этот тип смены позиции получил широкое применение в кантиленных произведениях и является особым средством выразительности, родственным вокальному приему, поскольку позволяет добиться певучести, не нарушая законов артикуляции.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что выбор аппликатуры в произведении напрямую зависит от характера и музыкального языка автора.

В целом, в результате наблюдения, анализа в процессе многолетней практики преподавания игры на 4–х струнной домре, убеждаемся в том, что умение обучающихся грамотно и логично подбирать аппликатуру, свободно владеть игрой в позициях способствуют быстрому техническому росту ученика, позволяет самостоятельно грамотно и в короткие сроки разучивать музыкальные произведения, вдумчиво относиться к нотному тексту. Эти исполнительские навыки помогают решать художественные задачи, связанные с вопросами звукоизвлечения, тембра, динамики и других элементов музыкальной речи, что способствует расширению репертуара и кругозора, снимает психологические зажимы, страх перед технически трудными местами или исполнением произведений в быстром темпе.

Опробованная нами методика, основанная на взаимосвязи изучения аппликатуры со сменой позиций, дает хорошие результаты и позволяет ребенку за довольно короткий период наработать необходимый объем теоретических знаний и практических умений и навыков, важных как для исполнительской практики, так и для предметов музыкально-теоретического цикла, помогает поддерживать у учеников постоянный интерес к занятиям, изучать новые музыкальные примеры, принимать участие в классных, школьных (в зависимости от индивидуальных воз-

возможностей ребенка) или родительских концертах. А это, в свою очередь, приобщает учеников к концертной деятельности, дает неоценимый и необходимый опыт сценической практики, возможность творческого самовыражения.

### **Литература**

1. Гареева И. Ступени мастерства домриста. – Екатеринбург, 1996.
2. Жилин В. Занимательные игры для чтения с листа. – Челябинск, 2005.
3. Концепция развития детских школ искусств в Российской Федерации. – М., 2012.
4. Лукин С. Школа игры на трехструнной домре. – Иваново, 2008.
5. Рябов И., Мурзина Е. Воспитание и обучение в ДМШ. – Киев, 1988.
6. Типовая программа домра трехструнная. МК РФ, 2003.
7. Федеральные государственные требования «Народные инструменты», 2012.
8. Чунин В. Аппликатура начального этапа обучения домристов. – М., 1988.
9. Якубовская В. Вверх по ступенькам. – Л., 1981.

**Ольга Карипова**

*преподаватель ДШИ (Бавлы, Республика Татарстан)*

### **Ансамблевое музицирование в классе баяна**

С древних времен музыка привлекалась для воспитания подрастающего поколения. Музыкальное воспитание, будучи неотъемлемой частью любой системы образования, всегда способствовало совокупному развитию всех граней личности ребенка. Сюда входит интеллектуальное развитие, расширение кругозора, эмоциональное сопереживание и многое другое. Одной из эффективных форм музыкального воспитания и развития учащихся являются занятия в ансамбле, которые не только способствуют динамичному развитию творческих способностей, но и являются сильнейшим стимулом для дальнейшего музыкального обучения.

Ансамбль – это вид совместного музицирования, которым занимались во все времена и на любом уровне владения инструментом. Многие выдающиеся композиторы писали произведения в этом жанре, предназначенные как для концертных выступлений, так и для обучения и до-

машнего музицирования. Сам термин «ансамбль» (франц. Ensemble – вместе) – многогранное понятие, подразумевающее стройность, совокупность, согласованность. Ансамблевое искусство характеризуется единством художественных намерений, эмоционального сопереживания исполняемой музыке, рождаемого совместной игрой. Обязательным критерием ансамбля является сбалансированность и целостность составляющих его частей, а творческой целью – воплощение единого художественного образа.

И будущему музыканту-профессионалу, и участнику самодеятельности игра в ансамбле, коллективные выступления дают яркие музыкальные впечатления: ансамбль радует его неожиданными возможностями, новыми тембровыми сочетаниями, яркой динамикой, захватывает общностью творческой задачи, объединяет и направляет музыкальные эмоции. Нередки случаи наиболее полного и яркого раскрытия индивидуальности именно в ансамблевом, а не сольном исполнительстве. Занятия в классе ансамбля способствуют закреплению навыков, приобретенных на уроках специальности, стимулируют интерес ученика к инструменту, прививают любовь к совместному творчеству. Возникает чувство ответственности перед партнерами за результат общей работы, качество публичного выступления. Понимание исполняемого произведения, вдохновенная работа создают атмосферу коллективного творческого энтузиазма. Преподаватель, направляя увлеченность детей, раскрывая секреты ансамблевой игры, воспитывает в них творческую и исполнительскую дисциплину.

Важно начинать работу над ансамблем с самых первых занятий на инструменте. Чем раньше ученик начнет музицировать, тем гармоничнее будет происходить его музыкальное развитие и выше вероятность воспитания грамотного и разностороннего музыканта.

На начальном этапе ансамблевое обучение лучше всего происходит в форме дуэта «учитель – ученик». Учитель в этой ситуации выступает и внимательным наставником, и чутким партнером. Дуэтное музицирование способствует преодолению различных психологических зажимов, возникающих при сольном исполнении. Ансамблевая игра хорошо развивает чувство ритма, гармонический слух. В своем классе я начинаю

обучение с фортепиано, как наиболее доступного и удобного инструмента для освоения первых навыков музицирования. В донотный период учим с показа очень простые, легко запоминающиеся и знакомые песенки (с последующим транспонированием в другие тональности). Я играю сопровождение на фортепиано, как правило, бас-аккорд, но возможны и вариации. Детям очень нравится солировать. Мы стараемся выучить больше разных песенок, накопить слуховой багаж, пополнить запас художественных впечатлений юного музыканта, обогатить его творческое мышление и музыкальный вкус. Этот процесс продолжается долго, по желанию ученика, так как до самостоятельного исполнения (на баяне) двумя руками еще далеко, а музицировать хочется уже сейчас. Иногда даже получается играть в четыре руки на фортепиано (например, «Вальс собачек»).

Параллельно с освоением клавиатур баяна создается ансамбль баян – фортепиано. Я аккомпанирую мелодии, исполняемой учеником уже на баяне, и это плавно переходит в баянный дуэт, так как на своем инструменте у меня больше возможностей для варьирования (здесь по возможности тоже стараемся транспонировать). На данном этапе работы ученику важно прочувствовать специфику гомофонно-гармонического изложения, а также попробовать себя в исполнении пьес с элементами полифонии. Пьесы следует выбирать разнообразные по темпу, характеру и т.д. Мы используем пьесы из сборника Т.Бойцовой «Юный аккордеонист», из учебно-методического пособия В.С.Брызгалина «Я играю на баяне», а также из хрестоматии для 1–3 классов ДМШ «Класс ансамбля баянов (аккордеонов)» В.Шрамко. Параллельно с освоением нот мы начинаем игру мелодических упражнений из сборника Д.Самойлова «15 уроков игры на баяне».

По мере освоения учащимися инструмента, я использую сочетание индивидуальной и коллективной форм работы. Например, разделяю мелодию и аккомпанемент произведений, изучаемых каждым из учеников по специальности, и поручаю им определенные функции, которые затем меняю. Это необходимо для более глубокого осознания особенностей изложения и развития музыкальной ткани. Также на уроках совместно играем упражнения, ведь соревновательная атмосфера оживляет урок, повышает рабочий тонус.

На следующем этапе мы развиваем полученные навыки и умения, постигаем глубины ансамблевого музицирования. В процессе работы ученик развивает слух для исполнения пьес с аккомпанементом (левой рукой), концентрирует внимание на ритмической точности, осваивает первоначальные игровые навыки. Нашу совместную работу, даже на раннем этапе, мы с удовольствием представляем родителям на классных собраниях. Эти выступления позволяют ребенку почувствовать себя артистом, являются прекрасным стимулом к дальнейшим занятиям на инструменте, способствуют формированию профессионального авторитета наставника, вызывающего уважение и доверие родителей. Игрой в ансамбле мы продолжаем заниматься все годы обучения.

Занятия в классе ансамбля – не только совместное разучивание. Безусловно, необходимо свободное владение текстом, техническая подготовка для решения специфически ансамблевых задач – объединения нескольких человек в единый исполнительский организм. Вся работа в ансамбле подчинена одной идее – созданию единого художественного образа произведения. А для достижения этого необходимо достичь единства штрихов, метроритма, динамики, фразировки, интонирования.

Работа над штрихами – это уточнение музыкальной мысли, поиски наиболее удачной формы ее выражения. Игра в ансамбле требует единой штриховой культуры. Штрих является результатом взаимодействия различных приемов атаки, ведения, снятия и соединения звуков, поэтому в процессе ансамблевого музицирования уже на раннем этапе надо уделить пристальное внимание идентичному выполнению всех приемов. Это связано с пониманием природы инструмента, процесса звукообразования на баяне и роли важнейших элементов – движения меха и пальцев. Для формирования одинаковых игровых навыков рекомендуется освоить ряд упражнений на копирование действий партнера:

- зарождение звука и его изменения (*crescendo – diminuendo*);
- при мягкой атаке – постепенное усиление звука (*crescendo*);
- при твердой атаке – изменения динамики (*crescendo – diminuendo*);
- при жесткой атаке – затухание звука (*diminuendo*);
- изменение громкости на одну градацию (*p – mp – mf – f*);
- тянущийся звук с подчеркиванием меха.



Функция меха в ансамблевом исполнительстве весьма существенна благодаря его участию в микропроцессах звукообразования, поскольку любая штриховая неточность может разрушить целостное восприятие художественного образа.

Чтобы достичь синхронности, необходимо единое понимание и ощущение партнерами темпа и ритмической пульсации, которое не ограничивается только регулярными чередованиями сильных и слабых долей. Имеется в виду упорядоченная организация музыкального времени пьесы в целом. В области темпа и ритма индивидуальные особенности исполнителей сказываются очень отчетливо. Единство ритмической пульсации создает внутреннюю согласованность и упругость, впечатление сольной, «монолитной» игры. При разучивании метроритмически сложного произведения лучше выбрать в качестве единицы пульсации наименьшую длительность, затем, с ускорением темпа, сменять ее более крупной. Время от времени рекомендуется возвращаться к более медленным темпам.

Достижению синхронности способствует визуальный контакт между всеми участниками ансамбля. Основной принцип размещения – обеспечение слухового и зрительного контакта. Во время исполнения особое значение приобретают невербальные средства общения (жесты, мимика и пантомимика).

В ансамбле огромное значение имеет динамический баланс. Динамика – одно из самых действенных выразительных средств, для чего требуется ясное осознание формы, развития, общих и местных кульминаций, построения предложений, фраз, расстановки логических акцентов во всех построениях, понимание смысловой нагрузки своей партии в тот или иной момент и т.д. Исполнитель, владеющий всем многообразием атаки, соединения, снятия звуков, управляющий временными процессами, располагает большим арсеналом выразительных средств. Творческий подход к ансамблевому музицированию создает одухотворенную атмосферу, неповторимый колорит музыкального общения.

В ансамбле любому инструменту могут быть поручены различные функции, поэтому каждому участнику надо уметь делать следующее:

1. Взять инициативу в свои руки (когда мелодия проходит в данном инструменте);

2. Передать мелодию другому инструменту, сохраняя динамику, характер и эмоциональную окраску;

3. Владеть техникой перехода от ведения мелодии к сопровождению и наоборот;

4. Вести сопровождение в полном соответствии с характером мелодии, обогащая, дополняя и оттеняя ее, создавая необходимый колорит.

Этапы работы над музыкальным произведением в ансамбле: выбор произведения, знакомство, детальный разбор и выучивание, подготовка к концерту. В процессе детального разбора помимо индивидуального освоения партий в ансамбле идет уточнение штрихов, приемов игры, динамики и т.д. Здесь от ансамблистов требуется умение осмысливать текст как по горизонтали (мотивы, фразы, предложения), так и по вертикали (вертикальное слышание фактуры). Выучивание наизусть происходит как в индивидуальном порядке, так и в процессе ансамблевой игры, уточняется стиль, форма, драматургия произведения, синхронизация действий в целом и в моменты темповых изменений. Свобода общения в ансамбле возможна только при требовательной работе над своей партией.

Для более красочного звучания дуэта или трио баянов допускается расширение состава. Дополнительными инструментами могут быть ударные, фортепиано, синтезатор, контрабас, которые способны «раскрасить» произведение для концертного выступления. Но в классе лучше заниматься без дополнений и вводить дополнительные инструменты только после проведения основной работы.

Для выступления нужно накапливать разножанровый репертуар, подобранный с учетом пожеланий самих участников по следующим направлениям:

- образцы народной песенно-танцевальной музыки;
- переложение классической музыки;
- оригинальные сочинения;
- произведения эстрадного характера;
- переложения народно-оркестровой музыки и сочинений для сольных народных инструментов.

Охват разнообразного ансамблевого репертуара обогащает запас художественных впечатлений, творческое мышление и музыкальный

вкус юного исполнителя. Преподаватель ДМШ ответственен за формирование музыкального вкуса своих воспитанников. Педагог должен помнить о главном смысле своего дела – нести детям радость общения с музыкой.

Концертные выступления детских ансамблей пользуются успехом у слушателей, они способствуют приобретению уверенности, чувства сценической свободы, прививают вкус и любовь к публичным выступлениям. В своей работе я широко применяю практику ансамблевого музицирования (ансамбль учитель-ученик, дуэт баянистов, дуэт баян-балалайка, трио баянистов). Дети с интересом ходят на ансамблевые занятия даже после окончания музыкальной школы и, возможно, именно это подвигнет их продолжить музыкальное образование в дальнейшем.

### III

## АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

**Артем Усов**

*кандидат искусствоведения, доцент КГК им. Н.Г.Жиганова  
(Казань)*

### **Страницы истории зарубежного балалаечного исполнительства**

На протяжении XX века исполнительство на русских народных инструментах становится все более ярким явлением общемировой музыкальной культуры. На сегодняшний день существует множество известных исполнителей, оркестры русских народных инструментов во многих странах Европы, Азии и Америки.

В истории исполнительства на балалайке значительной и важной страницей является ее зарубежная жизнь. Балалайка активно развивалась не только в России, но и в других странах, имела своих исполнителей, пропагандистов, многие композиторы обращались в своем творчестве к этому инструменту. Однако в современной науке о балалайке эта проблема изучена недостаточно широко, и зачастую ограничивается лишь перечислением имен и небольшими историческими справками. В связи с этим обращение к теме изучения творчества зарубежной ветви исполнительства на балалайке обуславливает актуальность исследования.

Балалаечное исполнительство за рубежом берет начало со времен поездок Великоорусского оркестра В.В.Андреева по странам Западной

Европы и Америки в конце XIX – начале XX века. В таких поездках принимали участие и известные в ту пору солисты оркестра, балалаечники А.Д.Доброхотов и Б.С.Трояновский. В 1909–1912 годах некоторые участники оркестра по рекомендации Андреева стали выезжать за рубеж, где они обучали игре на балалайке и создавали оркестры русских народных инструментов. Так, по просьбе англичан, в Лондоне работал А.С.Чагадаев, который, благодаря знанию языка, с большим успехом пропагандировал балалайку и русскую музыку, став основателем балалаечного оркестра в Лондоне. «Мои выступления соло, – писал Чагадаев Андрееву, – сопровождаются громадным успехом. У меня есть много рецензий из самых лучших газет, где очень хвалят мои игру, а также балалайку». По словам историков «приезжающие из английских колоний люди, прослушав игру Чагадаева и его оркестра, увозили с собой в Новую Зеландию, Индию, Южную Америку русские балалайки и домры... это дало повод говорить, что Чагадаев сделал русскую балалайку интернациональным инструментом»<sup>47</sup>.

После прошедших с большим успехом гастролей Великоорусского оркестра в Германии там также стали появляться свои оркестры русских народных инструментов. В качестве инструкторов этих оркестров Андреев командировал туда несколько человек из своего оркестра. Одним из них был балалаечник Ф.Е.Реннике, работавший в Данциге с начала 1912 года по 1914.

Андреев впоследствии писал: «Наш народный инструмент произвел там громадное впечатление, заинтересовав самые серьезные музыкальные круги. Теперь я получаю из Германии много писем, в которых сообщают о решении сформировать кружки для изучения игры на балалайке и просят моих указаний»<sup>48</sup>.

В 1911–1912 годах с целью популяризации инструмента и пропаганды русской народной музыки в Соединенные Штаты Америки приехали А.Кириллов, А.Иванов и А.Полянский.

---

<sup>47</sup> Пересада А.И. Балалайка: Популярный очерк. – М., 1990. С. 48- 49.

<sup>48</sup> Андреев В.В. Материалы и документы / Сост., текстологическая подготовка и примеч. Б.Грановского. – М., 1986. С. 62.

В годы революции и гражданской войны из России хлынула мощная волна эмиграции. Среди эмигрантов было немало музыкантов, в т.ч. исполнителей на народных инструментах. В Харбине, Стамбуле, Сиднее и Риме русские оседали, приспособлялись и жили. А.Вертинский пишет: «Всего во Франции русских было, вероятно, тысяч двести-триста. В Париже нас было тысяч восемьдесят... Вся эта публика группировалась около ресторанов и ночных дансингов. Одни служили гарсонами, другие метрдотелями, третьи на кухне мыли посуду и т.д., потом шли танцоры, артисты, певцы, музыканты... Балалайки заливались в оркестре, в руках веселых парней, разодетых а малиновые, зеленые и желтые рубашки с золотыми позументами...»<sup>49</sup>. В поисках заработка многие эмигранты вспоминали свои былые увлечения и доставали музыкальные инструменты.

Среди эмигрантов «первой волны» оказался *Александр Дмитриевич Доброхотов* (1884–1938). Из России он выезжал через Сибирь в Харбин, где в 1918 году дал свой первый концерт. Затем около полутора лет играл и дирижировал балалаечным оркестром при Добровольной команде. После Харбина музыкант жил три года в Японии, где собрал вокруг себя небольшой оркестр. Участвовал в озвучивании кинофильмов; внес конструктивные изменения в японский народный инструмент – сямисен (даже получил три патента). С 1923 года до конца жизни А.Д.Доброхотов пропагандировал балалайку и русский оркестр в США. Там он продолжал мастерить инструменты, организовал оркестр, много гастролировал по Америке, озвучил экранизации русских романов, давал уроки игры на балалайке.

*Владимир Степанович Погорелов* (1884–1951) талантливый музыкант, освоивший балалайку самостоятельно, работая при этом чиновником в Петербурге. Был участником Великорусского оркестра В.Андреева, много с ним гастролировал. Является автором многих произведений для балалайки<sup>50</sup>, в том числе и Концерта для балалайки с оркестром «Воспоминания о Чайковском» (1918), посвященного М.Иг-

---

<sup>49</sup> Вертинский А.А. Дорогой длиною... – М., 1991. С.186.

<sup>50</sup> Более подробно о музыке В.Погорелова можно узнать из статьи А.Помазкина «Владимир Погорелов – создатель первых образцов академического концертного репертуара для балалайки» // Вопросы исполнительства на балалайке: теория, история, практика. Сост. А.Усов. – Казань, 2012.

натьеву. После эмиграции Погорелов жил в Германии, много сочинял для балалайки. В 40-х годах В.С.Погорелов изобрел грушевидную балалайку, назвав ее «Тремолиной», с которой очень часто выступал в варьете. Погорелов мастерски владел инструментом и, по воспоминаниям современников, был обладателем яркого и очень выразительного тремоло.

В конце 50-х годов впервые за рубежом, в Осло, было организовано Норвежское балалаечное общество (Norsk balalaika selskap), основной задачей которого было сохранить традиции исполнительства на балалайке, узаконить ее для исполнения серьезного репертуара и полноценной концертной деятельности, выявлять и воспитывать начинающих исполнителей, и добиться того, чтобы музыкальная критика, композиторы, пресса, радио и телевидение относились к балалайке большим интересом.

В 70-80-х годах по аналогии с Норвегией были созданы балалаечные общества в разных странах: США (BDAA – балалаечно-домровая ассоциация Америки), Франции (АОСВ – ассоциация по организации балалаечных концертов), Дании, Канады, Японии и Германии (ассоциации на базе оркестров русских народных инструментов). Серьезная работа этих обществ и ассоциаций способствовала утверждению балалайки как полноправного концертного академического инструмента как за рубежом, так и в России.

В конце 70-х годов впервые в истории исполнительства на балалайке на гастроли в СССР приезжал скандинавский балалаечник Николай Цветнов. Со Стокгольмским симфоническим оркестром он исполнил концерт известного эстонского композитора Э.Тубина для балалайки с оркестром под управлением народного артиста СССР Г.Рождественского. Немалую лепту в процесс популяризации балалайки за рубежом вносили и другие балалаечники – Бибс Эккель и Роберт Бирс (Англия), Михаил Игнатъев (ФРГ), Хорст Кюссике (ГДР), Алексей Боткин (Швейцария), Михаил Макаренко, Николай Кедров, Михаил Черкасский (Франция), Стив Воловник, Леонард Девис, Саша Полинов (Полищук), Григорий Титов (США), Иван Путилин (Финляндия),

Евгений Павловский (Дания), Николай Арсеньев (Шумов), Эмбрик Ундердаль, Борис Гофман (Норвегия), Александр Эпплер (Болгария), Роже Хендрикс (Бельгия), Цутому Китагава (Япония). Некоторые из них – Б.Эккель, Н.Цветнов, М.Игнатъев – давали сольные концерты и довольно часто выезжали за пределы своей страны.

*Иван Федорович Путилин* (1909–1997) родился в Выборге, после выхода Финляндии из России остался с родителями в Хельсинки. В школьном возрасте играл в оркестре на балалайке, гитаре. Как балалаечник в середине 30-х годов гастролировал по городам Финляндии и Скандинавии. Одним из первых зарубежных исполнителей исполнил Концерт для балалайки С.Василенко, за что получил одобрительные отзывы публики. В свои выступления, помимо традиционного балалаечного репертуара, Путилин включал свои сочинения и обработки, которые, к сожалению, остались неизданными.

Одним из ярких представителей зарубежной исполнительской ветви является *Михаил Евгеньевич Игнатъев* (1910–1991). Семья Игнатъева после революции эмигрировала в Германию, где Михаил и начал играть на балалайке в любительском ансамбле. Позже под влиянием В.С.Погорелова и В.И.Шумакова он начинает профессионально осваивать балалайку и готовится к самостоятельным выступлениям. В 1931 году Игнатъев впервые выступил как солист в концерте радиооркестра г. Штутгарта, после чего получил приглашения в Австрию, Чехию, Швейцарию. В 1934 году начал заниматься по теории музыки в Берлинской консерватории. На одном из концертов состоялось знакомство М.Игнатъева с великим певцом Ф.И.Шаляпиным, который поддержал его стремление стать профессиональным балалаечником. В 1936 году Игнатъев впервые выступил на Берлинской студии телевидения, которая начала регулярные телевизионные передачи. Музыкант старался привлечь известных композиторов к созданию оригинальной литературы для балалайки. Так, по его инициативе появляются сочинения А.Гречанинова, а затем А.Давидова, И. Попелки, Л.Иоганниса, О.Пандера, Ц.Бресгена, М.Мишле и др.



*Григорий Титов* (1901–1991) родился в Петербурге, а в 1911 году уехал вместе с семьей в Харбин, где обучался игре на балалайке у старшего брата Николая. С 1923 года до конца жизни Г.Титов жил в США, где создал небольшой ансамбль. Совместно с русским хором ансамбль трижды совершал длительные гастроли по США, выезжал в Мексику, при этом каждая поездка занимала почти год. С годами он стал популярен и неоднократно приглашался в Голливуд для озвучивания множества кинофильмов, среди которых «Огни большого города» с участием Чарли Чаплина. Как солист Г.Титов выступал в известном ночном клубе ресторана «Балалайка», в лучших отелях Вашингтона, на радио, трижды его балалайка звучала в «Карнеги-Холле».

Из американских балалаечников не меньшую популярность имел *Александр Семенович Полищук* (сценические псевдонимы – Саша Ларю, Саша Полинов) (1906–1999). Он родился в Харбине, в 13 лет уехал в США. Знакомство с А.Д.Доброхотовым привело его к профессии солиста-балалаечника. Некоторые программы балалаечник записал на грампластинки. Особым успехом пользовался его диск под названием «Самая быстрая балалайка Америки», многие годы считавшийся единственным «учебным пособием» для начинающих балалаечников Америки. А.Полищук был ярким представителем эстрадного направления в исполнительстве на балалайке. В его репертуаре нет классических произведений или оригинальных сочинений для балалайки, но зато он блестяще исполнял русские народные песни и танцы, популярные песни советских композиторов, пользовавшиеся в эмигрантских кругах Америки невероятным успехом.

*Бибс Эккель* (р.1946) – один из ярких пропагандистов искусства игры на балалайке в Англии и Канаде. Начал заниматься на балалайке в 18 лет (вначале играл медиатором), консультировался у М.Рожкова, М.Игнатьева и Б.Феоктистова. «Я был поражен красотой звука этого простого треугольного инструмента... и волею судьбы в этот же период мне была подарена, совершенно случайно, сувенирная балалайка»<sup>51</sup>. С гитаристом Джоном Лонгдоном Б.Эккель создал дуэт и в 1970-х годах много и успешно выступал в крупных английских концертных залах.

---

<sup>51</sup> Цит.по: Пересада А. Энциклопедия балалаечника. – Краснодар, 2008. С. 136.

Дуэт провел четырехнедельную серию лекций-концертов о русском фольклоре на радио «BBC», записал грампластинку. Б.Эккель много выступал, давал частные уроки, смастерил четыре балалайки, организовывал ансамбли, сочинял обработки для балалайки. В 1997 году им опубликован «Исчерпывающий путеводитель и самоучитель на балалайке» (издательство «Мел Бей», США).

*Николай Николаевич Цветнов* (р.1929) – наиболее известный балалаечник Скандинавии. Начал заниматься на балалайке с юного возраста в любительском оркестре русских народных инструментов при «Русском эмигрантском кружке в Норвегии» (оркестром руководил Б.Гофман). Уже с 15-летнего возраста Цветнов начал выступать с сольными номерами на радио, телевидении и в различных концертных бригадах. Своей незаурядной личностью – он является видным ученым (доктор медицинских наук, профессор нейрохирургии), спортсменом (двукратный Олимпийский чемпион, шестикратный чемпион Норвегии по стрельбе из пистолета) и активный общественный деятель – Цветнов привлекает большое внимание культурной общественности к балалайке и является тем самым инициатором создания большого количества сочинений для балалайки.

*Михаил Макаренко* (р.1950) является наиболее известным балалаечником Франции. Он родился в семье русских эмигрантов, родственников русского композитора А.Н.Скрябина (Михаил является его правнуком). Начал осваивать балалайку в возрасте 15 лет. Будучи студентом архитектурного университета, Макаренко часто подрабатывал игрой на балалайке на различных концертных площадках, в ресторанах, и даже в русском балете. В конце 70-х годов он получил приглашение открыть класс балалайки в русской консерватории им. С.Рахманинова в Париже. Со своей женой и концертмейстером Анной Першат (фортепиано) он много гастролирует, в том числе и в России (Москва, Санкт-Петербург, Нижний Новгород). Музыкант играет на балалайке мастера С.Налимова (год и номер инструмента неизвестны).

В настоящее время в общеобразовательных школах и гимназиях Швеции и Норвегии, консерваториях г. Лозанны (Швейцария) и Парижа (консерватория имени С.Рахманинова) существуют факультативы

по классу балалайки. В некоторых странах издается своя методическая литература для балалайки: школы М.Игнатьева (ФРГ), С.Воловняка (США); самоучители И.Хатанака (Япония), Б.Гофмана (Норвегия), Н.Карновой (США), Б.Эккеля (Англия)<sup>52</sup>.

Длительное время в Дании ежеквартально издавался «Балалаечный листок», рассказывающий об исполнителях и событиях в истории русских народных инструментов в Западной Европе. С 1978 года в США выходит ежеквартальный журнал «BDAА», повествующий об успехах и исторических событиях в исполнительстве на народных инструментах в США и в других странах. Таким образом, зарубежная ветвь является неотъемлемой частью истории исполнительства на балалайке и ее современности и вносит в нее важный вклад.

Современный репертуар для балалайки на сегодняшний день включает достаточно значительное количество сочинений зарубежных композиторов. К сожалению, многие из них до сих пор находятся в рукописях и мало известны в России. В большинстве случаев их появление связано с активной исполнительской деятельностью музыкантов-балалаечников, живущих за границей.

За всю историю балалаечного исполнительства за рубежом написано множество оригинальных сочинений, в том числе сочинения крупной формы: концерты С.Йохансона, В.Погорелова, О.Пандера, М.Каркова, Э.Тубина; сонаты – А.Гречаникова, С.Йохансона, Ф.Мартенсона; сюиты – Ц.Бресгена, М.Игнатьева, Т.Марка.

Своими яркими выступлениями Николаю Цветнову удалось развеять у зарубежных слушателей-любителей и музыкантов-профессионалов неверное представление о балалайке как инструменте узконациональном. Ему удалось пробудить интерес к ней композиторов сначала Швеции, а потом и Норвегии. Н.Цветнов стал инициатором создания большого количества сочинений для балалайки. Среди них: Соната Ф.Мортенсена, Сонатина и Концерт для балалайки с симфоническим оркестром С.Йохансона, Ноктюрн и «Koncerto da camera» для балалайки и симфонического оркестра М.Каркова, Концерт для балалайки и сим-

---

<sup>52</sup> Пересада А.И. Балалайка: Популярный очерк. – М., 1990. С. 52.

фонического оркестра Э.Тубина, «Иронико» К.Винте, «Юмореска» О.Квама.

Первым композитором, написавшим произведение специально для Цветнова, был норвежец *Фин Мортенсен*, профессор Музыкальной академии в Осло. Соната для балалайки и фортепиано, написанная в серийной технике, была довольно трудной, и над ней пришлось много работать и обыгрывать на разной публике. Однако, в дальнейшем это сочинение Цветновым практически не исполнялось.

Второй композитор, сыгравший определенную роль с популяризации балалайки в Скандинавских странах, был *Свен-Эрик Йохансон*<sup>53</sup>. Под впечатлением игры Цветнова он решился написать сочинение для балалайки. Предварительно ознакомившись с техникой игры на балалайке, Йохансон создал двухчастную сонатину, а позднее Концерт для балалайки и камерного оркестра. По мнению Цветнова, сонатина была одним из самых удачных сочинений композитора, и в течение длительного времени он играл ее в своих концертах по всему миру.

Несложная по форме и музыкальному содержанию *Сонатина для балалайки и фортепиано* (1957) полна диссонансов и резких звучаний за счет использования расширенной хроматической тональности: тональный центр ослаблен, используются аккорды, характерные для музыки XX века (квартового и кварто-секундового строения). По-видимому, шведский композитор «русское» воспринимает сквозь призму музыки И.Стравинского «русского периода», для которого характерны моторика, угловатость и языческие архаизмы.

Первая часть двухчастного цикла имеет в основе сонатную форму без разработки, где главная и побочная партия интонационно взаимосвязаны.

---

<sup>53</sup> Йохансон Свен-Эрик (р. 1919 г.) – композитор. Был членом «понедельной» группы в Стокгольме (среди композиторов группы – С.Эрикбек, Й.Арлик, И.Лид, К.Блумдаль), основоположником авангарда и ведущим композитором в Гетеборге. Ученик Ф.Валлена. Автор более 700 сочинений для различных инструментов. Среди сочинений для балалайки – Сонатина и Концерт с камерным оркестром.

С.Йохансон Сонатина I ч., Главная партия

$\text{♩} = 112$   
*mf*  
*p*  
*cresc.*  
*mf*  
*f*

С.Йохансон Сонатина I ч., Побочная партия

$\text{♩} = 112$   
*p*  
*pp*

Отсутствие разработки сказалось на репризе: в ней наблюдаются явно разработочные эпизоды, как в главной, так и в побочной партии. Характерно, что в завершении первой части композитор проводит зеркальную мини-репризу – сначала в обращении проходят мотивы побочной партии, а затем и главной.

Вторая часть написана в форме вариаций, фактурно развивающих тему. Они выстроены по принципу постепенного усложнения и *crescendo* к последней вариации, которая утверждает одноименный мажор.

С.Йохансон Сонатина II ч., Основная тема

$\text{♩} = 52$   
*vibr.*  
*p*  
*p*

Таким образом, Сонатина С.Йохансона стала одним из первых оригинальных сочинений для балалайки зарубежья, которое завоевало внимание исполнителей и публики.

Крупным сочинением для балалайки с симфоническим оркестром стал Концерт *Эдуарда Тубина*<sup>54</sup>, так же посвященный Н.Цветнову. Композитор серьезно отнесся к созданию этого сочинения, внимательно изучив технические и выразительные возможности балалайки.

Данное сочинение является интересным примером проявления принципа концертности, состязательности солиста и оркестра. Концерт был впервые исполнен в 1964 году (дирижер Сикст Эккенберг, солист – Н.Цветнов). На протяжении всего сочинения оркестровые эпизоды органично сочетаются с сольными высказываниями балалайки. Классическая жанровая модель концерта обогащается индивидуальным драматургическим решением, которое способствует достижению художественной цели. И в этом сложная концепция концерта Тубина приближается к жанру симфонии. Как пишет исследователь симфонического творчества композитора Маргус Пятрлас, «...его симфонии, несомненно, принадлежат к линии проблемного, концепционного симфонизма XX века... Тубин часто смотрит на общечеловеческие проблемы сквозь призму трагической судьбы своего народа...»<sup>55</sup>. Подобная философско-драматическая линия развивается и в Концерте для балалайки. Он полон драматических, даже трагических образов, попытки преодоления негативных сил, враждебных человеку, заканчиваются неудачей – в финале мы видим торжество зла, которое воплощено в грубой, ожесточенно-механистической остиной пляске<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Тубин Эдуард (1905–1982) – эстонский композитор, дирижер. Ученик Х.Эллера, в 1930–1944 дирижер театра «Венемуйне», руководитель хоров в Тарту. С 1944 года жил в Швеции. Один из крупнейших эстонских композиторов – симфонистов. Автор первого эстонского балета «Домовой» (1940). Среди сочинений: оперы «Барбара фон Тизенхузен» (1969), «Пастор из Рейги» (1979), 10 симфоний (1934 – 1973, 11-я не окончена), концерты для инструментов с оркестром: два для скрипки (1941, 1945), контрабаса (1948), балалайки (1964).

<sup>55</sup> Пятрлас М. Симфонии Эдуарда Тубина: тематизм и формообразование: Автореферат... кандидата искусствоведения. – СПб, 1992. С.3–4.

<sup>56</sup> И здесь нельзя не вспомнить творчество Шостаковича, который аналогично воплощал образы зла в своих симфониях.

Трехчастный цикл Концерта объединен сквозной линией развития. Единству частей способствуют интонационные связи, а также принцип *attacca* между частями. Основой многих тем произведения становится начальное тематическое ядро, которое заключает в себе огромный потенциал для дальнейшего развития. Характерными его чертами являются напряженный ход – тритон, уменьшенная кварта, но чаще чистая кварта, а также синкопированный ритм.

Э.Тубин Концерт I ч., Главная партия

Именно из этого зерна в дальнейшем интонационно вырастут практически все основные темы Концерта.

Музыкальный язык концерта достаточно смел и современен: используется хроматическая расширенная тональность, неустойчивость, напряженность гармонических сочетаний. Первая часть написана в сонатной форме с модифицированной репризой-разработкой. В главной партии, напряженно-импульсивной, активно развиваются характерные обороты начального тематического ядра.

Связующая партия развивает новые интонации, в которых на первый план выходит малая секунда. Более светлая, напевная побочная партия сохраняет в себе хроматические ходы и некоторое напряжение за счет тревожных басов, которое усиливается к концу экспозиции. Характерно, что обе эти темы интонационно связаны с начальным ядром и, по сути, продолжают его развитие в контрастных образах.

Э.Тубин Концерт I ч., Побочная партия

Следующий раздел первой части совмещает функции разработки и репризы: в процессе мотивных преобразований элементы главной и связующей партий переплетаются между собой. Побочная партия в репризе является ее кульминацией, при этом содержит разработочный материал. Особенностью первой части является ее разомкнутость, незавершенность, постепенный переход ко второй части цикла. Подобные принципы мышления Тубина (усиленная разработочность и структурная открытость тем и частей) находят свое проявление не только в этом сочинении, но свойственны другим жанрам крупной формы, в частности, симфонии, о чем также пишет в своем исследовании М.Пяртлас.

Вторая часть Концерта является лирическим центром цикла, оттеняющим напряжение крайних частей, в котором активно проявляется импровизационное начало. Так, первая тема представляет собой производные от темы-ядра из первой части наигрыши балалайки на фоне оstinатных кластерных созвучий оркестра.

Э.Тубин Концерт II ч.



Особенность формы общей трехчастной структуры части заключается в разного рода совмещенных репризах каждого из разделов.

Третья часть (Финал) – рондо-соната, где главная партия интонационно производна от побочной партии первой части и имеет драматический скерцозный, танцевальный характер. Однако синкопированный аккомпанемент оркестра, изломанность метроритмического рисунка темы вызывает ассоциации со зловещими скерцо Шостаковича. Очень показательно, что остинатный аккомпанемент сохранится на протяжении всей этой части, создавая ощущение непрерывного, механистического движения.

Э.Тубин Концерт III ч., Главная партия

The musical score shows the main theme of the third movement. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It is marked 'Allegro giocoso' and 'mp'. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature, marked 'p'. The piano accompaniment consists of a rhythmic ostinato pattern of eighth notes: G2, A2 (with F#), G2, A2, G2, A2, G2, A2.

Таким образом, сочинение является ярким примером сочетания традиционных принципов концертного жанра и музыкального мышления композитора второй половины XX века. И вместе с тем это сочинение ярко раскрывает наиболее существенные черты стиля композитора. Тяготение к экспрессивным концепциям обусловило сложный музыкальный язык с изломанными мелодическими линиями, сложной гармонической вертикалью, тональной неопределенностью.

Другой важной стилевой особенностью музыки Тубина, которую мы находим и в Концерте, является широкое использование техники остинато. Особенно ярко это проявляется во второй и третьей частях Концерта.

Но, пожалуй, наиболее существенной чертой музыкального мышления композитора является его «тематизм короткого дыхания, крайним выражением которого являются лаконичные, интонационно сконцентри-

рованные темы-зерна, основанные на нескольких звуках...»<sup>57</sup> При этом Тубин всегда стремится к интонационной и ритмической индивидуальности тематизма, его выделенности на фоне остального материала. И рассмотренный Концерт для балалайки с оркестром стал ярким примером воплощения творческой индивидуальности Э.Тубина.

Кроме названных композиторов для Цветнова писал *Кали Винте*, авангардист, с которым Цветнов учился композиции в Норвежской академии музыки. Он обращался к сенсорному экспериментаторству и написал пьесу для балалайки и фортепиано под названием «Ироники», которая прошла незамеченной.

В 2005 году норвежский композитор *Одвар Квам* написал по заказу Цветнова миниатюрную пьесу «Юмореска» для балалайки и фортепиано, которая пользуется у слушателей большой популярностью и часто включается Николаем Николаевичем в концертные программы.

Таким образом, своей исполнительской и общественной деятельностью, направленной на пропаганду балалайки, Николай Цветнов привлек внимание ряда композиторов Западной Европы, чьи наиболее удачные сочинения для балалайки вошли в репертуар современного балалаечника.

Михаил Игнатъев, который, как известно, стал вдохновителем Сонаты Гречанинова, смог обратить внимание на балалайку не только русского композитора, но и его современника – немецкого композитора *Иоахима Попелку* (1910–1965). В 1949 году выходит в свет его трехчастная *Соната для балалайки и фортепиано h-moll op.30*, которая посвящена *Михаилу Игнатъеву*. В отличие от Гречанинова Попелка подходит к жанру сонаты «по-немецки». Национальный колорит русского инструмента проявляется лишь в использовании композитором натурального минора (в темах главной и побочной партий), как одной из характеристик народной музыки. Тематизм опирается на классико-романтические традиции западноевропейской музыки. Преобладают интонации восходящей кварты, используется много разного рода остинато, гармонических фигураций. В сонате Попелки достаточно сложный гармо-

---

<sup>57</sup> Пяртлас М. Симфонии Эдуарда Тубина: тематизм и формообразование: Автореферат... кандидата искусствоведения. – СПб, 1992. С.5.

нический план – сопоставляя одноименный мажоро-минор, композитор уходит в довольно далекие тональности, строя на этом развитие или противопоставляя разные темы. Так, например, традиционное характерное противопоставление главной и побочной партий в первой части подчеркнуто и тонально: *h moll* – *es moll* (через *H dur*).

И.Попелка Соната I ч., Главная партия

*Andantino moderato*

*p*

*pp*

И.Попелка Соната I ч., Побочная партия

*Andantino moderato*

*p* *tranquillo*

*ppp*

*pp*

Характерно, что в репризе обе темы так и не объединяются тонально – побочная партия лишь немного «приблизится» к тональности главной и прозвучит в *cis moll* (через одноименную субдоминанту – *E dur*). Игра одноименных мажоро-минора продолжается и во второй части, где они сосуществуют одновременно в одной теме.

Для сонаты характерна особая полифоничность изложения музыкальной мысли, которая особенно проявляется во второй и третьей частях. Композитор использует хоральное изложение темы,

И.Попелка Соната II ч., Основная тема



одновременное развитие нескольких мелодических линий,

И.Попелка Соната II ч., Средний раздел



такие полифонические приемы развития как обратимый контрапункт, проведение темы в обращении.

С точки зрения функций частей Попелка достаточно традиционен. Первая часть – доминирующий центр всего цикла – написана в четкой сонатной форме без разработки с большой кодой. Медленная вторая часть выполняет функцию лирического центра сонаты и имеет в своей основе трехчастность (стоит отметить «неквadraticность» крайних частей, которые имеют форму периода из трех предложений). Финал – динамичное завершение цикла – построен на развитии одной темы, которая проходит через различные вариации, как тематические (тема в обращении), фактурные, так и тонально-гармонические.



Таким образом, соната для балалайки и фортепиано И.Попелки является еще одним примером обращения к этому жанру зарубежных композиторов. Опираясь на традиции сонатно-симфонического цикла классико-романтического типа, композитор подходит к балалайке как к полноценному академическому инструменту, выступающему на равных с другими, обладающему широким спектром возможностей, что для того времени (конец 1940-х гг.) было достаточно смелым и важным решением.

Зарубежное исполнительство на балалайке является неотъемлемой частью истории исполнительства на народных инструментах. Находясь в трудных условиях, музыканты зарубежья смогли сохранить и развивать балалаечное искусство, оказать влияние на отечественных исполнителей, внести свой вклад в пополнение оригинального репертуара для балалайки.

Яркие музыканты в этой области – Н.Цветнов, М.Игнатъев, Б.Эккель и другие – демонстрировали свое искусство и широкие возможности балалайки практически по всему миру. Своим зарядом, бережным отношением к инструменту они смогли покорить многих зарубежных композиторов, которые под их влиянием создавали сочинения для нового и необычного для себя инструмента – балалайки. Опираясь на традиции европейского музыкального искусства, композиторы создают образцы сочинений, которые отходят от традиционной трактовки балалайки как национального инструмента с характерным набором интонаций. Балалайка в этих сочинениях – полноценный академический инструмент, способный современным музыкальным языком воплощать сложное му-

зыкальное содержание. Постоянно расширяющийся репертуар, концерты в престижных залах мира, запись на радио и телевидении, грампластинки, громкие имена дирижеров – все это привело к тому, что балалайка стала интернациональным инструментом, активно развивающимся не только на своей родине, в России, но и в странах зарубежья.

**Лидия Скачко**

*аспирантка БГАМ (Минск, Беларусь)*

### **Искусство транскрипции как компонент системы обучения аккордеониста**

Своеобразие современного аккордеонного искусства обусловлено особенностями его исторического развития. Как известно, становление аккордеона как сольного академического инструмента происходило лишь во второй половине XX столетия. Отметим основополагающие причины, замедлившие вхождение аккордеона в сферу академического искусства:

1. Исчезновение клавишного инструмента с советской концертной эстрады в начале 1950-х годов. В контексте идеологических установок того времени инструменты были условно разделены на представителей «национального» и «инонационального» происхождения (см. подробно: [3, с. 227]). Аккордеон, имеющий явно «иностранский» генезис, трактовался как чуждое советской идеологии средство западного культурного влияния.

2. Присущие конструкции аккордеона 50-х – начала 70-х годов XX столетия определенные несовершенства – наличие только «готовых» аккордов<sup>58</sup> в левом полукорпусе, а также своеобразный «разлив» – совмещение в звучании инструмента двух, а иногда и трех голосов, настроенных не точно в унисон. Исполнение классической

---

<sup>58</sup> Встроенная в левый полукорпус выборная клавиатура, сочетающаяся с клавиатурой трех-четырёхоктавных басов в аккордеоне появилась только в середине 1970-х годов.

музыки на таком инструменте противоречило интонационным идеалам академического искусства.

При этом указанные причины стали своеобразным препятствием на пути вхождения аккордеона (вслед за баяном) в систему высшего академического музыкального образования<sup>59</sup>.

Впоследствии реконструкция аккордеона в готово-выборный многотембровый концертный инструмент и стремительный рост уровня аккордеонного исполнительского искусства укрепили его позиции в системе профессионального музыкального образования.

Однако в настоящее время в сфере обучения игре на аккордеоне существует немало нерешенных проблем. В частности:

*1. Отсутствие устойчивого учебно-методического обеспечения.* Методика обучения игре на аккордеоне на сегодняшний день находится в стадии своего становления и требует дальнейшей интенсивной разработки. До настоящего времени в этой области не создано ни одного учебника, адресованного студентам учреждений

среднего специального и высшего музыкального образования<sup>60</sup>. Согласно сложившейся традиции, аккордеонисты опираются на методические принципы преподавания игры на баяне. На наш взгляд, такое положение объясняется фактом длительного (по настоящее время) преподавания специальности «Аккордеон» педагогами-баянистами. А ведь присущие аккордеону собственные технико-конструктивные и тембро-акустические характеристики не позволяют отождествлять методики преподава-

---

<sup>59</sup> По свидетельству М.И.Имханицкого, активизация обучения на аккордеоне в музыкальных школах («в начальном звене музыкального образования») происходит «уже в 1960-е годы», а «на отделениях народных инструментов музыкальных училищ и особенно на соответствующих факультетах вузов аккордеон в качестве полноценного появляется лишь с середины 1970-х годов» [3, с. 322].

<sup>60</sup> На сегодняшний день имеющиеся учебно-методические аккордеонные пособия и публикации сконцентрированы главным образом на вопросах начального обучения игре на аккордеоне. Среди них: самоучители игры на аккордеоне российских аккордеонистов А.Кудрявцева и П.Полуянова (1957), А.Мирека (1962), В.Лушникова (1991), М.Двилянского (1992), Р.Бажилина (2008); а также школы игры на аккордеоне Г.Наумова и П.Лондонова (1970), В.Лушникова (1982), П.Лондонова (2007), Р.Бажилина (2011), В.Ушенина (2013) и др. В Беларуси в настоящее время созданы два методических пособия, адресованных студентам музыкально-педагогических факультетов учреждений высшего образования и преподавателям музыкальных школ: «Теория и практика обучения игре на аккордеоне» В.П.Бубена [2], и «Развитие двигательных навыков аккордеониста (с использованием мультимедийных технологий)» В.П.Бубена и В.Г.Федорука [1]. Авторы, разработав материал для совершенствования постановки игрового аппарата аккордеониста, освоения различных способов звукоизвлечения и видов исполнительской техники, создали универсальное современное электронное пособие.

ния игры на аккордеоне и баяне, требуют выявления специфики исполнительства на каждом из этих двух инструментов и внедрения полученных результатов в образовательный процесс.

2. *Наличие противоречивых мнений о содержательных границах репертуара*, используемого при обучении аккордеониста-исполнителя.

В настоящее время педагогический репертуар исполнителя на аккордеоне включает два рода произведений – оригинальную музыку, написанную специально для аккордеона, и адаптированные<sup>61</sup> сочинения, предназначенные для исполнения на других инструментах (так называемые «транскрипции»<sup>62</sup>). Наиболее дискуссионным является вопрос о количественном соотношении этих двух репертуарных пластов в учебной исполнительской практике аккордеонистов.

Не претендуя на освещение всех насущных вопросов аккордеонного исполнительского искусства, а также, будучи ограниченными рамками заявленной темы, остановимся на второй из указанных проблем.

Цель статьи – выявление и обоснование места и роли транскрипции в системе обучения аккордеониста.

Мнения музыкантов относительно необходимости и целесообразности использования транскрипций диаметрально расходятся. Так, одни преподаватели считают правомерным и не исключают возможности исполнения на аккордеоне значительного количества транскрипций классического наследия (наряду с оригинальными произведениями). Другие отдают предпочтение произведениям, написанным специально для аккордеона, а также образцам баянной музыки, нередко воспринимающимся как «оригинальные» сочинения для аккордеона<sup>63</sup>. При этом

---

<sup>61</sup> Адаптированные – являющиеся результатом процесса *адаптации* сочинения-оригинала. Сама же адаптация дифференцируется нами как процесс модификации исходного сочинения-оригинала, происходящий в соответствии с технико-конструктивными и тембро-акустическими характеристиками аккордеона. Его реализация происходит посредством применения определенных приемов, направленных, главным образом, на «приспособление» музыкального материала к имеющемуся инструментарию.

<sup>62</sup> Применительно к аккордеонному исполнительству понятие «транскрипция» выступает как обобщающее и, являясь основополагающей формой любого изменения «тембрового облика» исходного материала, дифференцируется нами как феномен аккордеонного искусства, базирующийся на адаптированной музыке различных инструментальных сфер.

<sup>63</sup> На наш взгляд, сочинение, написанное для баяна, может рассматриваться как «аккордеонное» лишь в случае, когда в нотном тексте баянных сочинений указан *специальный вариант* исполнения на аккордеоне.



транскрипции произведений классического наследия, в подобном случае, используются лишь в учебных целях. Основанием для сторонников второй позиции нередко служат консервативные суждения об аккордеоне как инструменте *эстрадного жанра*, с выраженной степенью *технической несостоятельности* по отношению, в частности, к баяну. На наш взгляд, это мнение является предубеждением. Обоснуем свою позицию.

Современный концертный аккордеон характеризуется индивидуальными тембро-акустическими и технико-конструктивными свойствами, в полной мере соответствующими нормам академического искусства. При этом существующая сеть фабрик по изготовлению аккордеонов предлагает целый спектр моделей высококлассных академических инструментов. Формированию представлений о якобы *несовершенстве* конструкции и эстетики звучания современных аккордеонов может способствовать лишь их высокая ценовая категория, а, следовательно, недоступность для большинства обучающихся профессиональной игре на аккордеоне, вынужденных музицировать на инструментах 80-90-х гг. прошлого столетия.

Кроме того, мы убеждены, что *академический аккордеон*<sup>64</sup> современности вне меньшей степени достоин внимания и признания, чем баян. Настало время, когда необходимо сопоставлять мастерство конкретных исполнителей на этих инструментах, а не характерные баяну и аккордеону разностные фактурные и тесситурные возможности.

С этой позиции, очевидно, что «*техничность*» инструмента во многом определяется непосредственно исполнителем: его индивидуальной системой исполнительских умений и навыков. Отсюда, собственно, вытекает и сама возможность использования какого-либо произведения в учебной исполнительской практике.

Анализ методических пособий (самоучителей, школ и т.д.) и репертуарных сборников свидетельствуют о большом количестве представленных в них транскрипций. Несмотря на то, что доля адаптируемых произведений в подобной литературе с каждым последующим годом из-

---

<sup>64</sup> Правомерность наделения аккордеона *академическим* статусом видится нами, в первую очередь, в результативности преодоления инструментом узконаправленности своей специфики (в качестве эстрадно-бытового инструмента) путем непрерывного движения (продолжающегося и сегодня) к уровню традиционных академических инструментов в отношении эстетики звучания, содержания репертуара и исполнительского мастерства.

дания уменьшается, полностью исключить «заимствованную» музыку из репертуарного списка аккордеонистов не представляется возможным. Во-первых, наличие произведений разных стилей и жанров в учебной исполнительской практике является обязательным требованием образовательных программ по дисциплине «Специальный инструмент». Во-вторых, исполнение подобных произведений – неперемное условие многих самых престижных конкурсов в области аккордеонного искусства (например, Международный конкурс баянистов и аккордеонистов в г.Клингенталь, Международный конкурс молодых баянистов и аккордеонистов «Весенние голоса» в г.Москва, Международный фестиваль-конкурс профессионального баяно-аккордеонного исполнительского искусства «Assoholiday» в г.Киев и др.). В-третьих (пожалуй, это главное), аккордеонные транскрипции классических произведений реализуют значительную воспитательную функцию. По мнению профессора РАМ им.Гнесиных Ф.Р.Липса, невозможно достичь высоких результатов в формировании сознания музыканта, его мышлении и культуры «без усвоения классического наследия. Именно классика дисциплинирует художественное мышление музыканта» [5, с. 5].

Кроме того, если учесть, что аккордеон появился в мире академического музыкального искусства в период, когда уже был сформирован пласт классического наследия, целесообразность использования адаптированного материала в учебной исполнительской практике аккордеонистов становится неоспоримой<sup>65</sup>.

Адаптация различных произведений к инструментальным условиям аккордеона до сих пор носит стихийный характер. В большинстве случаев аккордеонисты, создавая транскрипторскую версию, указывают свои авторские ремарки прямо в нотном тексте подлинника, чаще всего в виде условных обозначений, понятных лишь им самим. В связи с этим опубликованные транскрипции для аккордеона являются весьма редким явлением<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Согласно результатам исследований М.И.Имханицкого, аккордеон, как инструмент с правой клавиатурой фортепианного типа, начал свое «летоисчисление» с 1854 года и был сконструирован венским мастером Матеусом Бауэром [4, с. 41].

<sup>66</sup> Например, см. сборники: Кочетов Е. Из репертуара Е.Кочетова. Концертные произведения для аккордеона (баяна). Вып.1. Воронеж, 2008; Орлов В. Избранные клавирные произведения XVI–XVIII веков в переложении для готово-выборного аккордеона. СПб, 2004; Черказова Е. Академічний репертуар акордеоніста. Киев, 2004.

Создание транскрипций требует незаурядных знаний в области специфики не только своего инструмента, но и инструментов, для которых сочинение написано в оригинале. Кроме того, рациональная адаптация нотного текста первоисточника предполагает высокий уровень компетентности исполнителя-аккордеониста в области теории и истории стилей и жанров, построения форм, особенностей фактуры и т.д.

При этом сам процесс «приспособления» не носит «механический» характер, а предполагает творческий подход к переработке исходного материала. Аккордеонист, обращаясь к нотному тексту (сочинению-оригиналу), адаптирует его относительно инструментальной специфики аккордеона<sup>67</sup> и своих собственных интерпретационных намерений. При этом последние порождаются как целью транскриптора (конечным результатом адаптации), так и уровнем его исполнительской культуры (манеры, технического развития, опыта и т.д.). Транскрипторская деятельность вне творческого элемента невозможна, в противном случае она превращается в механическую переписку нот.

В свою очередь, фиксация аккордеонистами собственных транскрипций в нотах в значительной мере будет способствовать не только накоплению репертуарного фонда, но и повысит качественный уровень отношения молодых музыкантов к нотному тексту. «Ясное» изложение своих собственных транскрипторских решений на бумаге предполагает использование *унифицированных* ремарок (обозначений) относительно регистровки, артикуляционных приемов, динамических градаций, видов клавиатур инструмента и пр.

В заключение подчеркнем непреходящую значимость транскрипций в системе обучения аккордеониста. С одной стороны, их создание (с обязательной фиксацией в нотах) сформирует условия для всемерного обогащения академического аккордеонного репертуара, с другой, – будет способствовать всестороннему развитию

---

<sup>67</sup> В данном случае следует иметь в виду не только инструментальную специфику как *унифицированную* характеристику всех аккордеонов. Важно учитывать тот факт, что вплоть до настоящего времени не существует единой наиболее распространенной модели аккордеона с константными технико-конструктивными и тембро-акустическими характеристиками. Разность аккордеонов может заключаться в диапазонах, как правых, так и левых клавиатур, количестве готовых регистров-переключателей и т.д. Следовательно, каждая созданная транскрипция обязательно ориентирована на индивидуальные свойства и качества определенного инструмента.

и повышению исполнительской культуры на аккордеоне. Укажем на успешный опыт коллег из Российской академии музыки им. Гнесиных, разработавших курс «Теория и практика переложений музыкальных произведений»<sup>68</sup>, направленный на оптимизацию транскрипторской деятельности аккордеонистов и баянистов. Подобный подход в системе обучения аккордеонистов, на наш взгляд, всецело способствует восполнению существующих недостатков в создании аккордеонных транскрипций молодыми музыкантами.

### Литература

1. Бубен В.П. Развитие двигательных навыков аккордеониста (с использованием мультимедийных технологий): учеб. - метод. пособие: с приложением CD. – Минск: Белорус.госуд. пед. ун-т им. М.Танка, 2012.
2. Бубен В.П. Теория и практика обучения игре на аккордеоне: учеб.пособие. – Минск: Белорус.госуд. пед. ун-т им. М.Танка, 2005.
3. Имханицкий М.И.История баянного и аккордеонного искусства: учеб.пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.
4. Имханицкий М.И.Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона: учеб.пособие для вузов и уч-щ. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004.
5. Липс Ф.Р. Об искусстве баянной транскрипции. – Москва-Курган: Мир нот, 1999.

**Александр Кулик**

*аспирант ХНУИ им. И.П.Котляревского  
(Харьков, Украина)*

### **Аутентичное направление в гитарном исполнительстве (на примере музыки рубежа XVIII–XIX веков)**

Европейский опыт показывает, что наследие гитарных композиторов прошлого имеет в современных условиях развития концертной деятельности тенденцию к «ренессансу». В свою очередь, это способствует

---

<sup>68</sup> Программа разработана известным баянистом, ст.преподавателем кафедры баяна и аккордеона М.С.Бурлаковым и утверждена Ученым Советом Российской академии музыки им. Гнесиных в 2011 году. Содержательные границы данной программы максимально нацелены на подготовку студента к профессиональной деятельности редактора, аранжировщика и транскриптора различных произведений для баяна и аккордеона.

распространению такого стилевого направления исполнительства, как аутентичное. Его изучение обуславливает актуальность многих научных исследований. В частности, открытым для многих слушателей остается вопрос целесообразности возвращения «устаревших» параметров исполнения в условиях современной музыкальной практики.

Период XVIII–XIX веков в истории западноевропейской музыкальной культуры характеризуется сменой исторических стилей классицизма и романтизма. Говоря об исторических (эпохальных) стилях, стоит отметить факт, на котором сходятся многие исследователи: границы исторического стиля порой весьма подвижны и зависят от очень разных факторов. Так, Л.Кириллина пишет: «Понятия эпохи и стиля обладают разным объемом, и первое шире, чем второе, поскольку включает в себя несколько модификаций доминирующего стиля (если таковой имеется) и оппонирующие ему другие стили, запоздавшие уйти или поспешившие родиться, и совсем инородные явления. Можно сказать и обратное: стиль бывает длиннее эпохи и живет своей жизнью, когда эпоха уже закончилась»<sup>69</sup>.

В случае с классицизмом в гитарной музыке рубежа XVIII–XIX веков эта мысль очень уместна. Творчество гитарных композиторов – Ф.Сора, М.Джулиани, Д.Агуадо, Ф.Карулли, М.Каркасси, Й.Вельтмюллера и других, время деятельности которых приходится на 10–40-е годы XIX века – демонстрирует четкую ориентированность на классицистские нормы жанра, стиля, языка.

Изначально гитара предполагает камерность, но на рубеже XVIII–XIX веков благодаря изменению конструкции, акустических свойств гитары и плодотворной исполнительской и композиторской деятельности гитаристов, произошел перелом от прикладного значения инструмента (аккомпанирующей функции) в сторону усиления сольного статуса и, как следствие, созданию сольного репертуара. По сути, в творчестве вышеназванных композиторов гитара приобрела свойства академического инструмента.

В то время основные функциональные черты гитары характеризовали ее как инструмент аккомпанирующий, салонный. Но в это же вре-

---

<sup>69</sup> Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX веков. – М., 1996. С.72.

мя возрастает техническое мастерство гитаристов, увеличиваются возможности проявления индивидуальных стилевых особенностей. Так, в ансамблях творчество Ф.Сора является более концептуальным и профессиональным. К тому же Ф.Сор был одним из основоположников гитарной техники и тем, кто расширил художественные возможности инструмента, позволив ему выйти за рамки представлений о гитаре как об аккомпанирующем прикладном инструменте.

Итак, обозначим основные параметры, определяющие специфику исследуемого периода в гитарной музыке.

1. Гитарная музыка рубежа XVIII–XIX веков раздвигает временные рамки целостного стиля музыкального классицизма. Как известно, они достаточно условны и подвижны для разных стран и для разных видов искусств. Можно констатировать, что классицизм в гитарной музыке как бы несколько запаздывает: в то время, когда в Европе на смену классицизму уже приходит сентиментализм и романтизм, в Италии, Испании, Германии появляется плеяда блестящих виртуозов и гитарных композиторов, музыка которых является воплощением эстетики классицизма.

2. Все гитарные композиторы анализируемой эпохи в тот или иной период своего творчества жили, творили и концертировали в Вене. Например, именно в Вене были написаны первые в истории музыки концерты для гитары с оркестром М.Джулиани и Ф.Карулли. Таким образом, «венский классицизм» стал ориентиром для «гитарного классицизма».

3. Жанровая система гитарной музыки рубежа XVIII–XIX веков напрямую связана не только с эстетикой классицизма, но и с эволюцией инструмента. Именно в это время появляются новые технические и акустические свойства и возможности гитары. Например, изменяются пропорции корпуса, акцентируются линии изгиба, фиксируются порожки, становится фиксированным строй, существующий до сих пор (e-h-g-d-a-e), исчезает барочная традиция парных струн и добавляется 6 струна и т.д. Эволюция самого инструмента в конце XVIII века повлияла на формирование правильной посадки гитариста (на левом приподнятом колене) и на эволюцию техники игры. Новые возможности

позволили гитарным композиторам того времени обращаться к различным жанрам инструментальной музыки – концертам, сонатам, вариациям, фантазиям, дивертисментам и т.д.

Как известно, венские классики не писали для гитары, поэтому музыка Ф.Сора, Ф.Карулли, М.Джулиани, Л.Леньяни и других композиторов той эпохи позволяет расширить общий музыкальный лексикон классицизма.

Отличительной чертой музыки данного периода является тот факт, что все композиторы, писавшие музыку для гитары, были известными концертирующими исполнителями. В этот период становления гитарной исполнительской школы они выполняли двойную задачу: с одной стороны, адаптировали гитару к системе классицистских жанров и норм композиции, с другой – развивали гитарную технику и приводили к соответствию современным на тот период критериям исполнительства.

Достижения композиторов-исполнителей того времени и на сегодня не утратили своей значимости. Гитарные композиторы Ф.Сор, М.Джулиани, Ф.Карулли, Д.Агуадо являлись носителями классицистской эстетики в период зарождения европейского стиля романтизма. Изучение их творчества позволяет раскрыть новые грани в изучении стиля классицизма, его исторических границ и выявить значение классицистского наследия для последующего становления и развития академической гитарной школы, и композиторской, и исполнительской.

Перед современными исполнителями музыки рубежа XVIII–XIX веков стоят совсем другие задачи – прежде всего, передать художественные ценности, заложенные в музыке. На данный момент существуют два основных направления в практике исполнения гитарной музыки XVIII–XIX веков: академическое и историческое (аутентичное). Каждое из этих направлений внутри содержит несколько подходов, связанных с индивидуальными стилями конкретных исполнителей.

Теперь остановимся на современном положении гитарного аутентичного исполнительства. В первую очередь, разьясим терминологию.

«Аутентичное («исторически информированное») исполнение подразумевает осведомленность исполнителя обо всех (по возможно-

сти) аспектах музыкальной практики и теории того периода и той страны, где и когда была написана музыка. Аутентизм начинается с умения интерпретировать нотный текст в оригинале. Поэтому так важно издание и распространение факсимильных изданий старинных нот, и образование в этой сфере.

Важными (серьезно отличающимися от современных) являются подходы к интерпретации партитуры (умение играть и расшифровывать цифрованный бас, выбирать состав и количество исполнителей), знание правил и приемов игры (штрихи, «хорошие» и «плохие» ноты, агогика, темпы, динамика, артикуляция и т. д.), выбор инструментов, их оснащение и настройка (высота строя, температуры), умение импровизировать, верно играть орнаментику согласно трактатам и историческим сведениям той эпохи, музыке которой они посвящены.

Наиболее зримым проявлением аутентизма является использование в современных интерпретациях музыкальных инструментов прошлого (оригиналов или изготовленных в новейшее время копий) в тех случаях, когда эти инструменты вышли из употребления или значительно изменились. В идеальном случае старинное музыкальное произведение желательно исполнять на оригинальном старинном инструменте»<sup>70</sup>.

Что же происходит с аутентизмом в гитарном исполнительстве на данный момент?

Н.Харнонкурт определил следующие параметры исторического (аутентичного) исполнения<sup>71</sup>.

1. Использование инструментов той эпохи или их хороших копий. Уже говорилось о том, что на рубеже XVIII–XIX веков трансформируется внешний вид инструмента – изменяются пропорции, акцентируется изгиб корпуса, становятся фиксированными порожки и сам строй инструмента (появляется шестая струна «бас Ми»). Появляются гитары, сделанные персонально для Ф.Сора, Ф.Карулли и др. Поэтому использование гитар того времени может приблизить к идеалу звучности, задуманной композитором.

---

<sup>70</sup> Дискуссии об академической музыке [Электронный ресурс] [www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-60979.html](http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-60979.html) (дата обращения 08.07.2014).

<sup>71</sup> См.: Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. – Суми: Собор, 2002.



2. Соответствие темпов. Дело в том, что темповые обозначения не всегда соответствуют их современному пониманию. Известно, например, что во времена классицизма *Andantino* был более медленным темпом, чем *Andante*. Собственно, темповые данные, опубликованные в нотах, не всегда могут служить абсолютным ориентиром для современного исполнителя.

3. Соответствующая фразировка и артикуляция. На рубеже XVIII–XIX веков эволюционирует техника обеих рук, заимствуются украшения и штрихи из вокального и скрипичного искусства (трели, глиссандо, каденции, вибрато, деташе, эхо, *pizz*, тамбурин, флажолеты)<sup>72</sup>. Тем не менее, музыка «гитарного классицизма» почти лишена вибрато, в ней важна иерархия акцентов и т.д.

4. Воссоздание акустической специфики в ту эпоху. Необходимо помнить, что гитарная музыка рубежа XVIII–XIX веков не была рассчитана на исполнение в большом зале и при большой аудитории. Она носит исключительно камерный характер.

В основном все эти параметры в большей или меньшей степени соблюдаются исполнителями. К таковым можно отнести творчество следующих музыкантов: Павел Стайдл (Pavel Steidl), Джеймс Бакленд (James Buckland), Дэннис Чинелли (Dennis Cinelli), Лекс Эйзенхардт (Lex Eisenhardt), Ицхар Элиас (Izhar Elias), Роберт Трэнт (Robert S. Trent), гитаристка Бриджит Зазэк (Brigitte Zaczek).

Австрийский гитарист Павел Стайдл – представитель как академического, так и исторического направления – в интерпретации гитарных произведений рубежа XVIII–XIX веков подходит с точки зрения как точности и идентичности параметров звукообразования (звукоизвлечение построено на принципах, бытовавших в ту эпоху), так и параметров темб्रोобразования (использование инструментария того периода). Также при своем исполнении он старается, чтобы зал не превышал акустических объемов салона той эпохи. Он играет практически всю музыку Н.Коста и большинство произведений Ф.Сора, М.Джулиани и Л.Леньяни.

---

<sup>72</sup> См. об этом: Шарнассе Э. Шестиструнная гитара (от истоков до наших дней). – М., Музыка, 1991.

Иной психотип исполнителя воплощает француз Филипп Вилла. В отличие от П.Стайдла, его интерпретации, имея все те же атрибуты исторического направления, отличаются большей романтической окраской. Его излюбленные «застывания» на верхних интонационных точках фразы, порывистое развитие тематического материала, некоторая несбалансированность фактуры, отражающая сиюминутность и импровизационность самого процесса музицирования, блеск и рассыпчатость в пассажах говорит о его прочтении классицистских произведений как произведений, принадлежащих к салонно-сентиментально-блестящему стилю.

Немаловажным фактом реализации четвертого из указанных Н.Харнонкуртом принципов исторического исполнения является забота Ф.Вилла о воссоздании предполагаемых условий звучания гитары. В его записи дуэтов Ф.Карулли для гитары и фортепиано слышна акустическая реверберация того помещения, в котором мог бы звучать этот ансамбль при концертном исполнении в ту эпоху.

Из современных исполнителей в аутентичной манере отметим Ицхара Элиаса (Норвегия). В своих концертах он использует разные гитары, соответствующие эпохе написания произведения: барочные – на барочной гитаре, музыку периода рубежа XVIII–XIX веков – на гитаре Карло Гуаданини 1812 года, а современную музыку – на гитаре нового образца<sup>73</sup>.

Стоит отметить, что характерное влечение к аутентичности в гитарном исполнительстве наблюдается в социально развитых странах (преимущественно в странах Европейского союза). Так П.Стайдл – представитель Австрии, Ф.Вилла – Франции, И.Элиас – Нидерландов. Это позволяет высказать предположение о том, что само социокультурное поле Европы диктует координаты перспектив того или иного развития в музыкальном искусстве. Это также подтверждается таким устоявшимся в современном социуме шаблоном о Европе как большом музее. Подобное мнение вызвано, в первую очередь, таким масштабным явлением как ориентация экономики Европы, культурное наследие которой привлекает многих, на туризм. Это качество «культурной музейности»,

---

<sup>73</sup> Примеры взяты с видеоресурса: <https://www.youtube.com/user/izharelias>.

безусловно, формирует такое стилевое направление исполнительства, как аутентичное. Гитара в истории своего формирования всегда отражала эстетику той или иной эпохи. На современном этапе разнообразие конструкций гитар создает благодатную почву для развития характерной гитарной «музейности», в которой совмещается как экспозиция перед слушателем музыкальных инструментов той или иной эпохи, так и стремление к аутентичности интерпретирования при исполнении на нем.

Итак, на современном этапе развития академической гитары складывается двойственная ситуация. С одной стороны, обнаруживается технологическое совершенствование в сторону увеличения акустических качеств и легкости преодоления исполнительских трудностей к так называемой универсальности, и в тоже время – эти усовершенствования в ряде случаев создают новый тембральный колорит звучания, который не характерен для той или иной музыки. Так, например, в исполнительских кругах бытует мнение о том, что одни инструменты подходят больше для музыки барокко, другие гитары – для классики, а гитары с большим тембральным диапазоном более приемлемы для использования в современной музыке, где требуется колористичность и сонористичность звуковой палитры (Л.Брауэр, Э.Вилла-Лобос, Р.Дьенс, Б.Бриттен).

Можно сделать вывод, что универсализм гитары как инструмента (к которому стремился еще Андрес Сеговия, о чем свидетельствуют его концертные программы и который продолжился в творчестве Д.Брима, Д.Вильямса, а позже у Д.Рассела и других гитаристов, игравших на гитарах таких мастеров, как М.Ромирес, Г.Хаузер, Г.Смолман, М.Даман, М.Кантрерас), постепенно стал замещаться тенденцией к спецификации каждого инструмента, подчиненного определенным исполнительским задачам – исполнению музыки той или иной эпохи.

Это явление вызвано как широтой стилевого охвата и расширением репертуара инструмента в концертной практике, так и определенной коммерческой константой среди мастеров, которая требует постоянно усовершенствования ради усовершенствования в достижении определенных позиций на рынке.

Это все приводит к своеобразному «ренессансу» того или иного исторического вида гитар. Также существует тенденция к созданию копий гитар не только далеких от нас эпох, но и инструментов, на которых играли и для которых сочиняли уже в начале XX века такие гитарные композиторы, как Ф.Таррега, А.Барриос и другие.

Благодаря аутентичному направлению в гитарном исполнительстве вновь исполняются произведения, ранее не вызывавшие интерес у академических музыкантов и не пользовавшиеся популярностью (например, записанное на гитаре начала XIX века Ицхаком Элиасом переложение М.Джулиани для гитары соло всей оперы Россини «Семирамида»)<sup>74</sup>. Они записываются на диски и включаются в концертный репертуар, вызывая слушательский интерес.

Аутентичное исполнительство – движение «вглубь», то есть более глубокое отношение к наследию, изучение принципов исполняемой музыки, это то, что в какой-то мере способствует сохранению определенных черт, присущих данному эпохальному стилю, и создает для каждого определенный консервант в виде традиций для сохранения в последующих эпохах. Оно не дает этим чертам раствориться в бесконечном множестве индивидуальных интерпретаций, а во многом и обогащает их путем синтеза, создавая ряд синтетических интерпретационных версий. Сталкиваясь с реалиями исполнительской гитарной практики, аутентичное исполнительство действует на нее как лекарство, способное оживить произведения гитарных композиторов прошлого, которые являются памятниками не только гитарной истории, но и культуры в целом.

---

<sup>74</sup> Примеры взяты с видеоресурса: <http://www.izharelias.com/semiramide.shtml>.

**Михаил Паршин**  
*кандидат искусствоведения, доцент ТК*  
*(Тольятти, Самарская область)*

## **Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции**

Феномен музыкальной транскрипции всеми признается важной составляющей мирового музыкального искусства. Зародившись, примерно, в XVII–XVIII веках в творчестве музыкантов, игравших на клавесине или клавикорде популярную оперную или оркестровую музыку, в наши дни искусство транскрипции довольно широко распространено во всех видах музыкально-инструментального исполнительства. Особое значение оно имеет в народно-инструментальном искусстве академической направленности, и, в частности, в балалаечном исполнительстве.

Создание в конце XIX-го столетия первого оркестра усовершенствованных народных инструментов обусловило появление в начале XX-го века сольного концертного исполнительства на балалайке, где транскрипторское творчество ведущих музыкантов сыграло важную роль в процессах становления и развития. Однако, несмотря на несомненную значимость и более чем столетний период развития, искусство балалаечной транскрипции до сих пор не было специально исследовано.

Для проведения работы по изучению искусства балалаечной транскрипции, с целью уточнения и определения понятийного аппарата, был проведен критический анализ ряда научных работ и исследований второй половины XX века, посвященных изучению музыкально-инструментального транскрипторского искусства, в части таких основополагающих аспектов, как определение понятия «транскрипция» и идентификации подобных музыкальных произведений в системе музыкальных жанров. В результате рассмотрения ряда дефиниций, сформулированных в музыковедении в течение последних десятилетий, выявлены значительные противоречия не только между различными работами, но и внутри некоторых из них. В основе существующих разногласий лежит двойственность понимания самого определения «транскрипция», которое трактуется как в «широком» смысле, так и

в «узком». В значении «широкого смысла» подразумевается любое музыкальное произведение, так или иначе использующее заимствованный материал. Транскрипция в «узком смысле» должна иметь непосредственную связь с оригиналом, сохраняя, в значительной степени, его содержательные и формальные качества.

Одним из проявлений «широкого» понимания сути данного вида музыкального творчества можно считать рассмотрение транскрипций многими исследователями в качестве музыкального жанра. Но существует и другое мнение, указывающее на то, что этот вид музыкальных опусов, не имея собственного музыкального содержания, не находит своего места и в жанровой классификации.

Проведенный исторический анализ формирования понятийного аппарата этого вида музыкального творчества позволил не только сформулировать гипотезу о происхождении дефиниций и разнообразных неточностей, но и обосновать собственные предложения по систематизации терминов применительно к балалаечному исполнительству. Исходя из вывода о жанровой индифферентности транскрипций по отношению к первоисточнику, смену жанровой основы оригинала предлагается считать показателем выхода обработанной пьесы за рамки дефиниции. При этом отмечается, что возникшее в таком случае новое, более или менее самостоятельное, произведение (вариации, фантазия, парафраз и т.п.) может вплотную примыкать к сфере транскрипции.

Для того чтобы избежать путаницы в терминологии, согласуясь с докторской диссертацией Б.Б.Бородин «Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования», предлагается использовать термин «транскрипция» в качестве «родового понятия, охватывающего весь спектр рассматриваемых явлений»<sup>75</sup>. В таком случае, в качестве обозначения типа транскрипции, отличного от переложения, будет употребляться слово «обработка».

Применение означенного термина в рассматриваемом контексте, на первый взгляд, входит в противоречие со сложившейся тенденцией в народно-инструментальном исполнительстве, где аналогичное

---

<sup>75</sup> Бородин Б.Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ... д-ра искусств. – М., 2006. С.306

понятие используется в связи переработкой народных песен и мелодий. Однако в дефинициях «обработка народной песни» и «музыкальное произведение в обработке транскриптора» существует довольно устойчивое отличие. Первая, чаще всего, представляется в сознании большинства музыкантов в виде вариаций на *тему*, тогда как во второй, несмотря на возможные изменения, на первом плане все-таки находится *целостный оригинал*. Все это указывает на отсутствие двойственности толкования в данном случае.

Таким образом, применительно к балалаечному искусству предлагается следующая *условная* классификация видов транскрипций:

1. *Переложение* – адаптация оригинального музыкального произведения к новым инструментальным условиям. В этом случае изменения, внесенные транскриптором, незначительны и вызваны спецификой балалайки. Для переложений свойственно переосмысление и переработка штрихов, частичное видоизменение отдельных голосов, целостное воспроизведение формы. Транскриптор в этом случае совершает инструментовку оригинала, призванную наиболее полно раскрыть авторский замысел.

2. *Обработка* – инструментальная пьеса, часто виртуозного характера, сохраняющая все основные выразительные черты оригинала. Для этого вида характерно более свободное отношение к тексту, обогащение его содержания, отражение индивидуальных эстетических позиций транскриптора. Преобразования могут касаться композиторского письма, возможны изменения формы, развитие партии солиста или аккомпаниатора и т.д.

3. *Свободная обработка* – виртуозная инструментальная пьеса со значительными преобразованиями текста первоисточника, сохраняющая жанр оригинала и передающая его художественное содержание. В таких транскрипциях вмешательство в авторский текст может иметь самые широкие границы и зависит только от художественных взглядов транскриптора.

Еще раз следует подчеркнуть крайнюю условность любого разграничения в данной сфере. Такое положение обусловлено субъективно-

стью восприятия многих моментов музыкального искусства, начиная с трактовки нотного текста и заканчивая интерпретацией художественных образов.

При исследовании предпосылок зарождения и становления искусства балалаечной транскрипции отмечено, что еще в конце XVIII века встречались случаи исполнения на балалайке популярной музыки европейской традиции. Однако дальнейшее развитие русской национальной культуры в русле общеевропейских тенденций в XIX веке вывело фольклорную балалайку из употребления в высших и средних слоях общества. Инструмент стал связываться с исполнением *примитивных* народных наигрышей и напевов. И только творческая деятельность Василия Васильевича Андреева в конце XIX века доказала возможность исполнения на народных инструментах музыкальных произведений академической направленности – как оригинальных, так и в виде переложений, что заложило основы для появления и дальнейшего развития сольного концертного исполнительства на балалайке.

Испытывая острую недостаточность репертуара, солисты балалаечники в первые десятилетия XX-го века нередко исполняли переложения популярной музыки. Анализ лучших образцов транскрипций Трояновского, Доброхотова и Успенского позволяет довольно уверенно говорить как о сильных, так и о слабых сторонах балалаечных транскрипций того времени. Незрелость техники игры и недостаточное музыкальное образование исполнителей нередко приводили к тем или иным искажениям не только оригинального текста, но и воспроизведения его переложения. Даже в лучших образцах происходит уменьшение выразительности звучания за счет редукции широких скачков, сужения диапазона воспроизведения разложенных арпеджио, упрощения ритма, устранения из мелодического голоса затактовых звуков и т.п.

Свой отпечаток накладывала и необходимость обеспечения доступности музыкального материала для понимания широкими массами слушателей, а также и для исполнения любителями игры на балалайке. Такое положение влекло за собой упрощение гармонического языка, ритмики исполнения, редуцирование формы. Все это, несомненно, вы-



зывало справедливую критику и скепсис в музыкальных академических кругах.

Однако явно прослеживалось и стремление музыкантов к поиску средств для компенсации внесенных искажений. Нередко большую роль в данном процессе играла партия фортепиано. Насыщение ее подголосками, исполнение вторых голосов и сольных эпизодов давали возможность сделать звучание более рельефным и выразительным, добиться тембрального разнообразия, а также большей точности передачи текста оригинала и его содержания.

Транспонирование в тональности с незначительным количеством знаков при ключе не только делало игру удобнее, но и позволяло наиболее полноценно воспроизводить мелодию. Фактурные преобразования облегчали исполнение, как с точки зрения техники игры, так и интонирования мелодического материала, помогая при этом добиться обертонового обогащения и большей слитности звучания балалайки и фортепиано.

Несомненный талант исполнителей обуславливал как максимально возможную в данных условиях реализацию авторского замысла, так и достаточно грамотное воплощение собственной исполнительской интерпретации. В результате, совокупность положительных качеств начала превалировать над недостатками. Это, в свою очередь, свидетельствовало о возможности успешного исполнения на балалайке музыкальной классики в виде переложений, создавая предпосылки к дальнейшей активизации деятельности музыкантов-транскрипторов, к расширению и обогащению репертуара для балалайки.

На следующем этапе исследования были изучены факторы утверждения искусства балалаечной транскрипции и особенности его развития в творчестве выдающихся балалаечников XX века. Значительное воздействие на эти процессы оказало создание и совершенствование системы профессионального образования, что обусловило необходимость составления концертных программ со значительным включением транскрипций произведений мировой музыкальной классики. Это стало характерной чертой балалаечного исполнительства 20–30-х годов прошлого столетия.

Наибольший общественный резонанс в это время вызвала творческая деятельность Николая Петровича Осипова. Важной чертой его транскрипторского стиля является сохранение интонационной природы мелодии, достигаемое, чаще всего, за счет переноса произведения в удобную для исполнения тональность. Подобная практика явилась претворением уже утвердившихся в других видах сольного академического исполнительства (вокал, скрипка и т.п.) принципов переложения. Основные изменения оригиналов происходили в темброво-регистровой сфере. Таким образом достигалось:

- а) насыщение звучания балалайки и фортепиано;
- б) более выразительное проведение тематического материала;
- в) удобство исполнения;
- г) расширялась образная сфера оригинала.

Все это ярко выражало творческую индивидуальность транскриптора. Подчеркивание жанровой основы произведения, некоторое упрощение гармонии, редукция формы крупных пьес сделали их более доступными для понимания широкими массами слушателей, что способствовало популяризации классической музыки в исполнении на балалайке.

Перечисленные факторы, а именно: соответствие переложений академическим требованиям, яркое проявление в них индивидуальности транскриптора, доступность для понимания широкими массами во многом обусловили столь крупный успех исполнителя и его инструмента в сфере академической музыкальной культуры. Немалое количество более поздних транскрипций самых популярных в репертуаре балалаечников произведений, таких, например, как Венгерская рапсодия №2 Ф.Листа, было создано если не на основе осиповских, то, как минимум, с учетом его наработок. Все это подтвердило плодотворность творческих принципов, выдвинутых известным музыкантом.

В результате развития системы профессионального образования на народных инструментах во второй половине XX столетия сформировались две основные школы игры на балалайке – московская, основателем которой был Павел Иванович Нечепоренко, и уральская, руководимая

Евгением Григорьевичем Блиновым. Анализ транскрипций показал, что в работах обоих мастеров прослеживается активнейшая деятельность по уменьшению упрощений оригинального текста. Это наглядно подчеркивает усиление академической направленности развития искусства балалаечной транскрипции.

Характерными особенностями трансформации оригинального текста в творчестве Нечепоренко признаны: отход от транспонирования оригиналов в удобную для исполнения тональность, стремление наиболее полно сохранить все выразительные средства, присущие оригинальной сольной партии, и впервые осуществляемое в балалаечном исполнительстве раскрытие новых выразительных граней музыкальных образов перекладываемых произведений посредством создания собственного музыкального текста, основанного на развитии авторского материала.

Характерной чертой транскрипторского стиля Е.Г.Блинова может быть признано максимальное привлечение всего разнообразия накопленного опыта, проявляющейся, в некоторых случаях, в поиске и использовании вариантов наиболее интересных решений, ранее созданных не только для балалайки, но и для других инструментов. Их переосмысление, в соответствии с собственными художественными воззрениями, и активное вплетение во вновь создаваемый музыкальный текст, в сплаве с яркой индивидуальностью, не только значительно обогатило созданные транскрипции, но и расширило технические и художественные возможности балалайки, обеспечив при этом глубокую преемственность со многими традиционными видами академического музыкального исполнительства.

Значительный прогресс в балалаечном исполнительстве конца XX – начала XXI веков обусловил чрезвычайное разнообразие создаваемых транскрипций. В связи с этим было принято решение о проведении *выборочного* исследования трех работ известных балалаечников: «Фолия» А.Корелли – Ф.Крейслера в переложении Ш.Амирова, «Ночь на Лысой горе» М.Мусоргского в транскрипции А.Данилова и обработка А.Бызова для четырехструнной домры

еврейской мелодии «Ша, штил» в переложении А.Горбачева. Такой выбор был обусловлен следующими причинами:

1) оригиналы данных транскрипций интересны с точки зрения новизны и значимости;

2) первые два первоисточника представляют основные направления исполнительского искусства, откуда балалаечники традиционно заимствуют оригиналы, а третий демонстрирует новый подход в этом вопросе;

3) необходимость проследить дальнейшее развитие искусства транскрипции в основных исполнительских школах.

Одним из важнейших параметров стало и то, что именно этих музыкантов следует признать наиболее влиятельными в области балалаечного исполнительства, так как они обладают непререкаемым авторитетом.

Проведенное исследование выявило полный отказ транскрипторов от приема транспонирования оригиналов при перенесении их в инструментальные условия балалаечного исполнительства, что можно объяснить максимальным усилением академической направленности народно-инструментального искусства, предъявляющей повышенные требования к точности воспроизведения нотного текста. Еще одной характерной чертой многих современных балалаечных транскрипций можно признать наличие в них поливариантных решений, позволяющих исполнителям выбирать те или иные предлагаемые транскриптором особенности воспроизведения.

Следует отметить, что, несмотря на различия в подходе к созданию транскрипций, присущие московской и уральской исполнительским школам, подавляющее большинство вновь создаваемых транскрипций объединяет в себе весь опыт предыдущих поколений и синтезирует в него собственные индивидуальные достижения в балалаечном искусстве. Одним из наглядных примеров такого подхода можно признать симфоническую картину М.Мусоргского «Ночь на лысой горе» в транскрипции А.Данилова. Являясь одним из выпускников П.И.Нечепоренко, известный балалаечник в процессе обработки

популярного симфонического музыкального произведения провел значительную исследовательскую работу по поиску различных вариантов исходного текста, на основе которых, в результате, и было создано балалаечное воплощение, что более характерно для Е.Г.Блинова.

Анализ современных транскрипций также продемонстрировал продолжение дальнейшей работы по достижению максимально возможной точности передачи исходного музыкального текста. Нередко применение оригинальных приемов воспроизведения, способствующих сохранению авторского изложения, не только поднимает создание балалаечных транскрипций на новый, гораздо более высокий уровень, но и значительно расширяет исполнительские и художественные возможности при игре на балалайке.

Изучение балалаечных транскрипций XX–XXI веков показало, что подавляющее большинство из них может быть отнесено к числу переложений. Реже встречаются обработки, и еще реже свободные обработки. Также следует отметить высокую вероятность того, что побудительными мотивами к проявлению свободы в преобразованиях оригинального музыкального материала могли стать значительные трудности при перенесении его в условия балалаечного исполнительства. Такой перекося в сторону наибольшего соответствия создаваемых транскрипций *тексту* первоисточника объясняется незначительным, по историческим меркам, временем существования балалаечного искусства академической направленности. Практически на протяжении всего XX столетия, а особенно в первые его десятилетия, балалайка доказывала правомерность своего существования в академическом статусе. Не имея собственного классического репертуара, она была вынуждена заимствовать его из других сфер музыкального исполнительства. В этих условиях именно достижение максимального соответствия оригиналу стало критерием успешности такого рода деятельности.

Отголоски данной идеологии можно встретить и в современных работах транскрипторов. Так первоисточником свободной обработки А.Данилова «Ночи на Лысой горе» М.Мусоргского указана сцена

из оперы «Сорочинская ярмарка», существующая только в редакции В.Шебалина, хотя по своему строению балалаечный вариант больше соответствует оркестровой фантазии Н.Римского-Корсакова. Именно с ней ассоциируют данную транскрипцию многие музыканты. Являясь скорее пьесой по мотивам, балалаечный вариант Данилова разительно отличается от обоих симфонических прообразов, чем вызывает неоднозначность оценок. В такой ситуации многие спорные вопросы могло бы снять выражение в заглавии транскрипции максимального дистанцирования от оркестровых оригиналов, осуществляемое, например, посредством собственного названия и соавторства в сочинении (М.Мусоргский – А.Данилов).

Схожую ситуацию, по своему стремлению к непрременной привязке к одной из нескольких существующих версий оригинала, можно наблюдать и в переложении А.Амирова «Фолии» А.Корелли. Взяв за основу обработку Ф.Крейслера, известный балалаечник не смог найти удачного переложения одной из вариаций. В результате, выписав два варианта, каждый из которых обладает теми или иными недостатками, транскриптор предложил исполнителю самому выбирать, чем пожертвовать. Однако известно, что «Фолия» Корелли неоднократно обрабатывалась разными скрипачами, среди которых Ф.Давид, Х.Леонард и др. Возникновение балалаечного воплощения, созданного таким мастером, как Амиров, без обязательного посредничества одного из транскрипторов-скрипачей, не вышло бы за пределы традиций, существующих в мировом музыкальном искусстве.

Таким образом, можно говорить о необходимости *осознания* современного балалаечного искусства, как *равноправного* в ряду других видов академического музыкального исполнительства. В наши дни музыканты-балалаечники не менее образованы, чем, например, скрипачи или пианисты. Выражение собственного видения художественных образов шедевров мировой музыки, а особенно такими выдающимися исполнителями, как Ш.Амиров и А.Данилов, является неотъемлемым правом художника-музыканта. Смещение акцента в сторону транскрипторских *обработок* во многом может способствовать устранению существующих претензий к видоизменениям текста. При этом

на первый план выйдет талантливость транскриптора. И именно в этом направлении искусство балалаечной транскрипции сможет развиваться наиболее свободно.

**Ольга Юрченко**

*аспирантка ХНУИ им. И.П.Котляревского  
(Харьков, Украина)*

**Стилевые направления исполнительства  
на цимбалах системы Шунды  
(мировая практика конца XX – начала XXI веков)**

В современной науке исследования процессов народно-инструментального исполнительства занимают значительное место. Среди наиболее весомых – фундаментальные труды М.Имханицкого о баянно-аккордеонном и струнно-щипковом исполнительстве в России, учебник Н.Давыдова об истории исполнительства на народных инструментах в Украине<sup>76</sup>, научные исследования о бандурном исполнительстве Н.Морозевич, Л.Мандзюк, И.Панасюк, о домровом – В.Ивко, Н.Костенко, Т.Литвинец и многие др.

Что касается изучения непосредственно цимбал, то исследователи затрагивают множество вопросов, касающихся истории инструмента (создание, жизнь, усовершенствование, распространение), создания репертуара (от народных жанров к академическим жанрам), становления школ (академическое образование, создание специальной методической литературы, преемственность в обучении, создание специальной терминологической системы) и др. Но, на наш взгляд, одна из интереснейших сторон существования такого инструмента как цимбалы заключена в звуковой реализации его потенциала в момент исполнения.

На данный момент в мире существует несколько разновидностей цимбалоподобных инструментов. Десятки названий таких инструмен-

---

<sup>76</sup> В нем, помимо статей по истории кафедр народных инструментов Украины, содержатся статьи по народно-инструментальному исполнительству.

тов цимбалист и исследователь Тарас Баран в книге «Цимбали та музичний професіоналізм» представляет как шесть основных групп, объединенных по принципу однокоренных слов<sup>77</sup>. Так, *сантур* распространен в Азербайджане, Армении, Грузии, Индии, Иране, Ираке, Турции и других странах Востока; *янцинъ* – представитель Китая; *канун* встречается в арабском мире и Турции, а его разновидности можно найти на Балканах и в Армении; *дульцимер* бытует в англоязычных странах (Британия, Северная Америка, Австралия, Новая Зеландия); *гакбрет* является представителем Германии, а его разновидности существуют в Австрии, Дании, Швеции, США. К шестой группе, по словам исследователя, относятся непосредственно *цимбалы*, которые представлены в Украине и европейских странах.

Сегодня в Украине распространены несколько разновидностей цимбал, среди которых и украинские цимбалы А.Незовибатько<sup>78</sup>, и цимбалы западноукраинских земель – гуцульские, бойковские (строй и расположение струн имеет индивидуальный характер). Однако в системе музыкального образования Украины и среди профессиональных музыкантов-солистов большее распространение получили цимбалы системы Шунды<sup>79</sup>. Это вид инструмента, помимо Украины, существует в таких странах как Молдавия, Румыния, Словакия, Чехия, Венгрия, Германия, Америка, Китай. Традиционно инструмент используется в практике народного музицирования, в системе академического образования, а также в составе народных и симфонических оркестров (в связи с традициями стран). В каждой стране цимбалы системы Шунды представлены замечательными музыкантами, известными всему музыкальному миру, работающими в совершенно разных направлениях и жанрах.

---

<sup>77</sup> Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм: підручник. – Львів: Афіша, 2008.

<sup>78</sup> Они делились на цимбалы-прима, цимбалы-альт, цимбалы-тенор, цимбалы-бас. Существование квартета инструментов давало богатые возможности использования инструмента, однако в основном они использовались в хоровых или танцевальных народных коллективах и со временем их вытеснил из практики более совершенный, богатый, с еще более широкими возможностями инструмент – цимбалы системы Шунды.

<sup>79</sup> В 1874 году изобретатель и мастер концертных цимбал Йозеф Венцел Шунда теоретически обосновал правомерность существования нового типа цимбал и наладил их серийный выпуск. Диапазон цимбал от «С» – до «а» (третьей октавы), строй хроматический, наличие системы демпферов, использование двух основных способов звукообразования – палочками – *batt.* и щипком – *pizz.*



*Цель* данной работы – обозначить основные стилевые направления, в которых работают известнейшие исполнители на цимбалах системы Шунды в Украине и мире.

Цимбалы как инструмент в народном искусстве существуют издавна. Изначально они использовались как инструмент-участник ансамбля, капеллы, исполняя функции метроритмического и гармонического инструмента. Со временем появление ярких исполнителей добавило цимбалам и функцию мелодического, сольного инструмента. Существование огромного пласта народного исполнительства и всемирное признание народных цимбалистов позволяет нам говорить о существовании такого стилевого направления как *традиционное исполнительство*.

Первым и самым ярким цимбалистом-виртуозом, который в свое время задал курс последующим поколениям музыкантов-исполнителей, стал известнейший румынский виртуоз Тони Иордаке (Toni Iordache). Его по праву считают «цимбальным Паганини», так как в 1975 году на концерте в Париже он установил рекорд, который занесен в книгу рекордов Гиннеса (25 ударов в секунду). Он становился победителем многих международных фестивалей (Вена, 1959 г. и София, 1968 г.). Самыми плодотворными годами, принесшими ему всемирную известность, стали годы работы с известнейшим румынским музыкантом Георгом Замфиром (Gheorghe Zamfir), который играл на флейте Пана (точнее, на ее румынской разновидности – наи).

Являясь не только исполнителем, но и композитором, Тони Иордаке создал яркий и своеобразный исполнительско-композиторский стиль. Его отличает блестящая техника, которая представлена в музыкальной стилистике не только быстрых национальных танцев, но и медленных импровизационных частей (песен). В последних интересно, что при относительной свободе изложения (импровизации) Т.Иордаке использует арпеджированную технику по всему диапазону инструмента. При этом мелодическая нота исполняется или как выдержанная в одной руке при гармоническом заполнении другой, или как тремоло. Инструментальному стилю этого цимбалиста свойственно частое использование мелизматики, вращение вокруг основных звуков (устоев), частые вариантные повторения, скрытая полифония (как пример – в одной руке

тема на pizz., в другой – шестнадцатые по всему диапазону цимбал). Для Тони Иордаке цимбальная техника – это «не только скорость, но и хороший контакт, интерпретация, изобретательность и вдохновение»<sup>80</sup>.

Продолжая традиции Тони Иордаке, в разные годы в разных странах, преломляя черты своей национальной культуры, работают яркие цимбалисты-виртуозы: Ион Миу (Ion Miu), Георг Миу (George Miu) – Румыния, Сергей Крецу (Sergei Cretu), Александр Шура (Alexandru Sura) – Молдавия, Оскар Окрёш (Oszkár Ökros), Кальман Балог (Kálmán Balogh), Ено Листеш (Jenő Lisztes) – Венгрия, Дмитрий Попичук, Георгий Агратина, Тарас Баран – Украина и многие другие.

В исследовании Т.Барана<sup>81</sup> дана классификация исполнительского и композиторского стилей, которая, на наш взгляд, относится именно к традиционному стилевому направлению. Основные различия сформированы местными традициями и музыкальными диалектами:

- 1) цыганско-венгерская импровизационность *porlando rubato*;
- 2) рапсодийность в соединении с коллективной танцевальностью румыно-молдавской стилистики;
- 3) маршевая четкость и пульсация музыки татранско-карпатского стиля;
- 4) индивидуализация мелодической партии цимбал в гуцульской капелле.

Итак, для стилевого исполнительского направления игры на цимбалах, названного нами *традиционное исполнительство* характерно следующее:

– в основном ансамблевый статус инструмента. Цимбалы используются в ансамблях народной музыки как инструмент- соло, так и выполняют функцию гармонического аккомпанемента;

– основное качество исполнения – виртуозность. В силу возможностей инструмента и его специфики, чаще всего в данном стилевом исполнительском направлении цимбалы показаны как яркая виртуозная единица ансамбля. В партии цимбалиста в основном используется мел-

---

<sup>80</sup> Iordache Toni [эл. ресурс]. - Режим доступа: [http://www.asphalt-tango.de/records/iordache/artist\\_more.html](http://www.asphalt-tango.de/records/iordache/artist_more.html)

<sup>81</sup> Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм: підручник. – Львів: Афіша, 2008.

кая техника (гаммаобразная, арпеджированная), характерная мелизматика (в зависимости от страны и ее региона) для народной игры;

– соединение исполнительского и композиторского опыта. Продолжая традицию народного музицирования, исполнитель-цимбалист в основном является автором исполняемого музыкального материала. Это или импровизация в каком-либо характерном жанре, или обработка на народную тему песни или танца той страны, представителем которой он является;

– гендерная направленность исполнительства. Все представители традиционного исполнительства – мужчины. Такую традицию можно объяснить характеристиками строения инструмента (вес, объем), спецификой ударной природы цимбал. В свою очередь, это отражается на таких характеристиках инструмента в практике исполнительства, как яркая динамика, экспрессия звучания.

Следующим стилевым направлением в исполнительстве на цимбалах системы Шунты является *академическое исполнительство*, представленное цимбалистами многих стран. Это украинцы Георгий Агрatina и Тарас Баран, молдаванин Александр Шура (Alexandru Sura), венгерка Виктория Герцена (Victoria Herencsar), ее ученик словак Мартин Будынский (Martin Budinsky), чешка Катерина Златникова (Katerina Zlatnikova).

Остановимся на характерных чертах творчества и исполнительского стиля цимбалистов, представляющих разные национальные современные школы игры на цимбалах системы Шунды.

Ярким представителем венгерской национальной цимбальной школы – многолетней и одной из самых весомых – является Виктория Геренцар<sup>82</sup>. При венгерском королевском дворе (1874) работал изобрета-

---

<sup>82</sup> В источниках информации о музыканте – брошюре Конгресса цимбалистов [5] – сообщается, что Виктория Геренцар – виртуоз-цимбалистка, солистка Венгерской национальной оперы и радио, доктор искусствоведения (Doctor of Philosophy, music art), доцент Академии искусств в Банской-Бистрице (Словакия), ученица известного педагога Иды Тарьяни Тот (Ida Tarjani Toth), выпускница Будапештской национальной консерватории им. Ф.Листа, автор книги «Следами цимбалистов – биография композитора Гезы Аллага (1841-1913)». С 1994 года начинает свою педагогическую деятельность. С 1997 – лектор на музыкальном факультете Академии искусств в Банской-Бистрице (Словакия), с 1998 года преподает в Будапештской консерватории и в музыкальной школе, приглашенный профессор Музыкальной академии в Пекине (Китай).

тель и мастер первых концертных цимбал Йозеф Венцел Шунда, венгерские музыканты<sup>83</sup> стали авторами первых цимбальных методических школ, а на сегодняшний день венгерские цимбалисты являются одними из самых известнейших музыкантов мира, которым подражают начинающие и профессиональные музыканты<sup>84</sup>.

В.Геренцар является виртуозным исполнителем, обладателем многочисленных государственных и международных наград<sup>85</sup>, она ведет активную концертную деятельность, а с момента организации Всемирной ассоциации цимбалистов в 1991 году (Cimbalom World Association, CWA) и до сих пор является ее действующим президентом<sup>86</sup>. Нельзя переоценить весомый вклад известной венгерской цимбалистки и педагога В.Геренцар в развитие и популяризацию цимбального искусства во всех его проявлениях. Однако, на наш взгляд, именно

---

<sup>83</sup> Первая попытка написания «Школы игры на цимбалах» Генрихом Гиркишом была не совсем успешной, так как не решала вопросы учебных методических проблем игры и вопросы распространения инструмента. Вторая школа Гезы Аллаги, состоящая из 4-х частей, стала фундаментальной и остается на сегодня актуальной в профессиональном образовании.

<sup>84</sup> Именно в Венгрии существует уникальнейший коллектив – «100 цыганских скрипок из Будапешта». Он является крупнейшим в мире цыганским симфоническим оркестром, в репертуар которого входят как шедевры мирового классического наследия, так и цыганская музыка, являющаяся "родной" для этого коллектива. После гастролей в Украине пресса писала: «Музыканты играют без нот, выходят на сцену не в черных фраках, а в красочных национальных костюмах, при этом играют сложную музыку, со сменой ритма, гармонии, темпа в унисон, как один человек, чувствуя все безошибочно интуитивно. Оркестр состоит из 60 скрипок, 9 альтов, 6 виолончелей, 10 контрабасов, 9 кларнетов и 6 цимбал. Украшением оркестра является один из лучших цимбалистов-виртуозов мира – Оскар Окрьош (Oszkar Okros)» [3].

<sup>85</sup> "Nivo" Приз Венгерской ТРК (1983); "Интер-Лира" (2000); "Artisjus" приз за интерпретацию венгерской музыки (1996, 2005, 2009); премия венгерского наследия (2008); Серебряный крест за заслуги перед Венгерской Республикой (2008); Рыцарь венгерской культуры (2010); Заслуженный гражданин местного самоуправления 17 округа "Rakosmente" в Будапеште (2011); Венгерский Золотой крест за заслуги (2013).

<sup>86</sup> В настоящее время членами данной ассоциации являются представители 30 стран Европы, Азии, Америки и Австралии. Это профессиональные исполнители и просто любители цимбал, мастера по изготовлению инструмента, композиторы, музыковеды и многие другие, кто каким-то образом связан с цимбалами. Работа всемирной ассоциации (CWA) нацелена на объединение музыкантов, которые играют на цимбалах и их разновидностях; популяризацию инструмента во всем мире; поддержку молодых и начинающих цимбалистов (организация концертов, международных визитов по обмену и др.); издание журнала с информацией о музыкантах и событиях в цимбальном мире, научными статьями, печатными нотами и партитурами и многое другое. А непосредственно живое общение музыкантов всего мира, благодаря CWA происходит на конгрессах в разных странах. На сегодняшний день их состоялось уже 11, и проходили конгрессы в Венгрии, Чехии, Белоруси, Молдавии, Украине, Швейцарии, Китае, Германии, Мексике и Тайване.

исполнительство на цимбалах всегда было и есть доминирующей стороной ее творчества. Об этом свидетельствует и наличие дискографии (ею записано 6 дисков), и огромное количество концертов, которые проходили не только на территории Венгрии, но и во всем мире. Кроме сольных выступлений она выступает с симфоническими и камерными оркестрами (Берлинским, Испанским, Барселонским и др.).

Анализ репертуара В.Геренцар позволяет сделать вывод о том, что цимбалистка предпочитает, наряду с исполнением музыки венгерских композиторов (таких, как Антал Чермак, Ференц Эркель, Бела Барток и др.), интерпретировать образцы классической и современной музыки (Г.Телемана, П.Чайковского, Н.Римского-Корсакова, Ф.Шуберта). Что касается инструментального состава, то, кроме сольного исполнительства, В.Геренцар играет в составе трио, квартетов (в которые входят инструменты струнной группы симфонического оркестра). Огромное внимание как исполнитель и педагог В.Геренцар уделяет педализации на цимбалах, качеству которой также способствует наличие инструмента с усовершенствованной системой демпферов. Тембр ее цимбал на записях исполнений стариной и классической музыки подобен тембру клавесина. Исполнительский стиль цимбалистки характеризуется высокой техникой и культурой звукоизвлечения. Все вышесказанное (близость тембра цимбал звучанию струнных инструментов симфонического оркестра, индивидуальная манера звукоизвлечения) позволяет назвать В.Геренцар ярким представителем *академического стилевого исполнительского направления*.

Представителями этого же направления в другой национальной цимбальной школе являются народные артисты Украины Георгий Агрatina (Киев) – глава киевской цимбальной исполнительской школы, и Тарас Баран (Львов) – глава западно-украинской цимбальной школы.

Георгий Агрatina<sup>87</sup> – выдающийся цимбалист, исполнитель на народных инструментах, среди которых, кроме цимбал, флейта Пана, сопилка, теленка, окарина и др., Народный артист Украины, профессор

---

<sup>87</sup>Творчество Г.Агратины стало предметом исследования А.Гайденко [4].

НМАУ им. П.И.Чайковского, мастер по изготовлению цимбал. Двумя основными областями его творческой деятельности стали исполнительская и педагогическая, однако немаловажной его творческой деятельностью является композиторское творчество. Его перу принадлежит ряд популярных концертных произведений и музыка к театральным спектаклям, также множество переложений произведений классической и современной музыки для народных инструментов. С детства Г.Агратина осваивал традиции народного (традиционного) музицирования. С годами становления музыкант-исполнитель достиг высочайшего уровня как в традиционном направлении, так и в академическом. Как следствие, его репертуар состоит и из образцов классических произведений, и музыки современных композиторов разных стилей и направлений<sup>88</sup>.

Мастерство и интерпретация цимбалиста-виртуоза настолько привлекало композиторов украинской школы, что те, в свою очередь, часто в сотворчестве с Г.Агратиной, писали произведения именно для него (Ю.Щуровский, В.Сирохватов, В.Полевой, К.Мясков, Г.Цицалюк, Анатолий и Игорь Гайденко, Ю.Шевченко, Я.Лапинский, И.Поклад и др.). Одной из самых плодотворных и ярких страниц его исполнительства является работа в уникальном, богатом на тембры коллективе – Национальном оркестре народных инструментов Украины<sup>89</sup>, с которым Г.Агратина работает не только как оркестрант, но и как солист-цимбалист. Как пишет А.Гайденко, «Неизменно блестящие выступления Георгия Агратины – всегда украшение всей концертной программы Национального оркестра, основное содержание ее этнографического колорита, яркой демонстрации разнообразия инструментального сольного и ансамблевого исполнительства, присущего украинскому народному музицированию, что составляет основную функцию в деятельности Национального оркестра народных инструментов» [4]. Его исполнительскому стилю присуще сочетание тонкой нюансировки и филировки звука,

---

<sup>88</sup> В своем активе Георгий Агратина имеет многочисленные фондовые записи на украинском радио и телевидении, записи на пластинках и компакт-дисках, в том числе, им записано в Польше 5 компакт-дисков с органистом Робертом Грудзенем.

<sup>89</sup> Под руководством народного артиста Украины, лауреата премии им. Т.Г.Шевченко Виктора Гуцала.

использование многотембровости цимбал, четкой артикуляции при исполнении классических произведений, как бы «завуалированность» ударной природы инструмента. И, наоборот, при игре на цимбалах в народной манере цимбалист Агрatina подчеркивает ударную природу инструмента, его виртуозные возможности, народную акценто-метрическую пульсацию.

На сочетании традиционного и академического стилей строится и творческий почерк цимбалиста-виртуоза Тараса Барана<sup>90</sup>. С одной стороны, он продолжил традиции известного украинского бандуриста, художника, скульптора, заслуженного деятеля искусств Украины Михаила Барана. С другой – Тарас Баран смог создать собственный стиль исполнения, долгое время удерживая статус сольного исполнителя-цимбалиста, коренным образом изменяя исторически присущую цимбалам функцию ансамблевого инструмента.

Универсализм творческой личности Т.Барана проявляется в равнозначности достижений сразу в нескольких сферах деятельности – исполнительство, педагогика, научная и общественная деятельность, изготовление цимбал.

Цимбалы Барана-исполнителя представлены, прежде всего, как ударный инструмент, что отвечает их исконной природе. В его репертуаре почти нет кантилены. Яркая, достаточно экспансивная манера игры, блестящая техника исполнения, харизма Тараса Барана – то, что привлекло внимание многих композиторов западно-украинской школы к написанию сочинений для цимбал и составляет характерные черты исполнительского его стиля. Важной особенностью является композиторский подход в исполнительстве, наличие собственного редакторского

---

<sup>90</sup> Источник информации о Т.Баране – личные беседы с автором статьи и публицистические материалы [1]. Т.Баран – заслуженный деятель искусств Украины, кандидат искусствоведения, профессор, Народный артист Украины, автор многих научно-методических работ («Світ цимбалів» (1999); «Цимбаліст Тарас Баран» (2001); «Цимбали та музичний професіоналізм» (2008)), многократный член жюри и президиумов Международных конкурсов, фестивалей и мировых ассоциаций. Тарас Баран так же является организатором и вдохновителем 6-го Всемирного научно-практического конгресса цимбалистов, который проходил в Львове, победителем международных конкурсов и обладателем многих почетных наград (Вагнеровская стипендия (1999); «Интер-Лира» (2000); номинант «Лучший представитель года в области культуры и искусства – музыкант»; лауреат областной премии имени Дезидерия Задора в области музыкального и исполнительского искусства (2012)).

опыта (переложений, аранжировок, транскрипций). Все это повлияло на свободную манеру игры в интерпретации произведений, которая слышна при исполнении на всех освоенных Т.Бараном инструментах (кроме цимбал – бандуре, свирели).

Подводя итог, можно сказать, что для исполнителей *академического* направления в цимбальном искусстве характерным становятся следующие позиции:

– цимбалисты, работающие в данном направлении – профессиональные музыканты с академическим образованием, чаще всего – представители какой-либо национальной, региональной исполнительской школы. Однако особенностью многих цимбалистов-исполнителей становится их творчество не в одном стилевом направлении, а в нескольких (в том числе – традиционном);

– репертуар таких музыкантов представлен широкими временными рамками, начиная от пластов старинной музыки (переложения) и заканчивая произведениями современных авторов (здесь и переложения и оригинальные произведения).

Помимо традиционного и академического можно выделить и третье направление в исполнительстве на цимбалах – *неакадемическое исполнительство*, основанное на смешении стилей – джаз, фолк-джаз, поп-фолк-джаз, музыка для релакса, музыкальный кроссовер, кино- и рок-музыка. Это одно из востребованных направлений для широкой слушательской аудитории и в данном направлении работают многие молодые цимбалисты всего мира. Так, цимбалист румынского происхождения Мариус Преда (Marius Preda) представляет цимбалы как настоящий джазовый инструмент. Его оригинальные композиции и аранжировки представляют совершенно новую жанровую единицу в джазовой музыке. Еще один известный румынский цимбалист – Мариус Микалаке (Marius Mihalache) – в своем исполнении смешивает джаз и этно, ритмы негритянской музыки, работу ди-джея.

Как указывалось выше, смешение стилей – отличительная черта современного цимбального исполнительства. Например, в репертуаре известного румынского музыканта, живущего сейчас в Нидерландах, Джани Линкана (Giani Lincan) есть и образцы мировой классики, и му-



зыка барокко и венских классиков, и собственные аранжировки и импровизации в народной манере, стиле джаз. Особенно отличает исполнительство Дж.Линкана своеобразие тембра цимбал. Так, музыкант, говоря о цимбалах, подчеркивает: «Я получаю удовольствие от цимбал, когда слышу на них тембр фортепиано, в следующий раз – гитары или арфы или клавесина. Все зависит от того, какой обмоткой палочек вы пользуетесь.... Когда дело доходит до универсальности звуков на инструменте, цимбалам нет равных в этом»<sup>91</sup>.

В последнее время в мире стало модным исполнять музыку в стиле «Классический кроссовер»<sup>92</sup>, представляющий собой синтез элементов классики, поп, рок, электронной музыки. Непревзойденной вершиной исполнительского стиля кроссовер можно считать творчество цимбалиста-виртуоза Ено Листеша (Jenő Lisztes), участника ансамбля Lakatos<sup>93</sup>. В его интерпретации известнейшего «Полета шмеля» Н.Римского-Корсакова можно услышать соединения характерного импровизационного вступления, с ритмами джаза и последующими оригинальными вставками темы «полета». Поклонниками этого жанра стал харьковский коллектив «Цимбандо»<sup>94</sup>, не раз принимавший участие в конкурсе «Терем кроссовер»<sup>95</sup>. За годы существования ими были представлены несколько композиций, в которых в адаптированном варианте использовались темы из произведений В.Моцарта, П.Чайковского, К.Сен-Санса, М.Мусоргского, соединенные с фольклорным материалом.

Итак, сделаем выводы о существовании стилевых направлений в современном цимбальном исполнительстве.

---

<sup>91</sup> Knijff van der J. Cimbalist Giani Lincan promoot klassieke muziek op zigeunerinstrument [эл.ресурс] / Jaco van der Knijff – Режим доступа: [http://www.refdag.nl/muziek/cimbalist\\_giani\\_lincan\\_promoot\\_klassieke\\_muziek\\_op\\_zigeunerinstrument\\_1\\_760601](http://www.refdag.nl/muziek/cimbalist_giani_lincan_promoot_klassieke_muziek_op_zigeunerinstrument_1_760601)

<sup>92</sup> Название *Classical crossover* официально утвердилось не так давно, войдя в список номинаций музыкальной премии Grammy, ежегодно присуждаемой Национальной академией звукозаписи США.

<sup>93</sup> Ансамбль был основан венгерским скрипачом, джазменом, композитором и аранжировщиком Роби Лакатошем (Roby Lakatos). Композиции ансамбля основаны на миксе классической, цыганской и джазовой музыки.

<sup>94</sup> В составе коллектива – цимбалы, бандура, домра, кобза-контрабас.

<sup>95</sup> Конкурс организован известнейшим коллективом «Терем-квартет» (Санкт-Петербург).

1. Можно различить три стилевых направления исполнительства на цимбалах системы Шунды: традиционное, академическое и неакадемическое (в его вариантах). В основном во всех стилевых направлениях работают профессиональные музыканты с академическим образованием, чаще всего – представители какой-либо национальной, региональной исполнительской школы.

2. Распространена практика *соединения* стилей (цимбалист работает не в одном стилевом направлении, а в нескольких одновременно).

3. С точки зрения статуса инструмента в традиционном и неакадемическом направлении цимбалы представлены чаще всего как участник ансамблей (разных составов), в академическом чаще – как *соло* инструмент.

4. Со стороны гендерного подхода можно отметить преобладание исполнителей мужчин, что объясняется строением инструмента, ударной спецификой звукоизвлечения, его транспортабельными возможностями.

5. Как следствие, такие характеристики инструмента позволяют использовать в практике исполнительства яркую динамику, экспрессию звучания.

6. В основном многие цимбалисты-исполнители совмещают несколько творческих начал: исполнитель, композитор, аранжировщик, редактор. Это может быть или импровизация в каком-либо жанре или стиле, или обработка на народную тему песни или танца той страны, представителем которой он является, или редакция произведений мировой классики, или собственное сочинение.

7. На сегодняшний день репертуар музыкантов представлен широкими временными рамками, начиная от старинной музыки (переложения) и заканчивая произведениями современных авторов (переложения и оригинальные произведения), что дает возможность к их стилевой *интерпретации*.

8. Различие цимбальных исполнительских стилей напрямую зависит от национальных школ, традиций, стилевого направления, репертуара, однако объединяющим звеном всегда была и остается «высокая техника» и виртуозность музыкантов, связанные с природой инструмента.

## Литература

1. Баран Тарас Михайлович [ел. ресурс]. – Режим доступу: [uk.wikipedia.org/wiki/Баран\\_Тарас\\_Михайлович](http://uk.wikipedia.org/wiki/Баран_Тарас_Михайлович)
2. Гаврилюк С. 100 цыганских скрипок в Украине! [эл. ресурс]. – Режим доступа: <http://briit.net/afisha/4518-100-cyganskih.html>
3. Гайденко А. Цимбаліст – Георгій Агратіна. / Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): Підручник для вищ. та серед. навч. закладів. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005.
4. Світова асоціація цимбалістів. 6-й Світовий конгрес цимбалістів. Довідник учасників: Наук. зб. – Львів: Кобзар, 2001.

**Ольга Надеждина**

*преподаватель музыкального колледжа  
им. Ф.З.Яруллина (Альметьевск)*

### **Воспитание мировоззрения ребенка и поиск художественного образа произведения (некоторые мысли вслух педагога-балалаечника)**

Важность воспитательной функции педагога-музыканта трудно переоценить. Педагог музыкальной школы, музыкального колледжа, консерватории является не только помощником и наставником в профессиональной сфере, но и воспитателем, духовным наставником, живым примером для собственных учеников. Конечно, не стоит навязывать свою опеку и слишком глубоко вникать в личные проблемы ученика или студента, навязывая свою точку зрения в вопросах, не касающихся профессиональных тем. Не каждому ученику это нужно, и не в каждом студенте можно найти профессиональный и душевный отклик. Но есть действительно способные, заинтересованные дети, с которыми нужно устанавливать как профессиональный, так и психологический контакт, то есть добиваться не только высоких творческих достижений, но и заниматься воспитанием глубины мыслей, эмоций, души, сохраняя при этом профессиональные отношения.

Скоростной век, научный прогресс, общедоступность интернета, сильная загруженность, строгий, обширный спрос с детей в школе... Все это оказало огромное влияние на современного ребенка.

Согласно некоторым наблюдениям по заинтересованности в обучении детей можно разделить на три уровня:

1. Максимальный уровень – скоростные, заинтересованные, физически развитые и активные дети, адаптированные ко времени, инициативные, занимающиеся саморазвитием, жаждущие и добивающиеся успеха от своей деятельности (как в общеобразовательной школе, так и в дополнительных учебных заведениях).

2. Средний уровень – старательные, пытливые, заинтересованные в учебе дети средних способностей и результатов.

3. Минимальный уровень – инфантильные, ленивые, зачастую неприспособленные самостоятельно мыслить и принимать решения дети.

В силу обстоятельств большинство дополнительных детских учебных заведений в наши дни принимают в свои ряды абсолютно всех детей, то есть совершенно отсутствует конкурсный отбор. Несмотря на этот факт, музыкальные учреждения имеют огромное преимущество перед общеобразовательными школами в том, что обучение ведется индивидуально, и есть возможность подобрать программы для детей разного уровня одаренности. Именно от детей 1 и 2 уровня мы, педагоги, и ждем результатов, надеясь на то, что в будущем воспитаем достойную и прогрессивную плеяду молодых педагогов-исполнителей на балалайке, домре, баяне, аккордеоне.

В настоящее время на различных музыкальных конкурсах и просто на рядовых академических концертах в ДМШ часто возникают вопросы, касающиеся выбора программы. Разногласия педагогов и членов жюри нередко заключаются в целесообразности выбора сложной «не по годам ребенка» программы, как в техническом, так и в философском плане. Выпускные программы в ДМШ одаренных детей, обучающихся, к примеру, в классе балалайки, очень часто стали перекликаться с выпускными программами 10-летней давности средних специальных музыкальных учебных заведений. То есть в настоящий момент у педагога-балалаечника, воспитывающего такого одаренного

ребенка, возникает дилемма – дать ему на конкурс мажорный Концерт А.Вивальди, который считается «по возрасту», – либо философскую «Пляску смерти» К.Сен-Санса; веселую, состоящую из двух вариаций «Посею лебеду на берегу», - либо развернутую, виртуозную обработку «Елочки-сосеночки» Е.Быкова; «Ехал казак за Дунай» или любовно-лиричную обработку «Ах, не лист осенний» А.Шалова.

Что же делать и как достичь согласия в этом вопросе? Со стороны педагога цель ясна – если исполнительский аппарат ученика физически окреп и сформирован, если не только педагог, но и ученик заинтересован в собственном прогрессе, то почему не построить учебный процесс на опережающей основе, почему не дать на конкурс произведения, которые бы действительно отразили особенность и одаренность конкретного ребенка? Ведь суть прогресса и заключается в достижении новых высот, в преодолении трудностей, и у каждого ребенка есть свой темп и уровень роста. Если всегда одаренным ученикам или студентам-балалаечникам давать произведения «примерно по силам», а не «на вырост», пропадет та самая изюминка азарта освоения нового, более сложного и интересного, пропадает мотивация.

Балалайка таит в себе удивительную красоту и мягкость звучания, богатейшее разнообразие тембровых особенностей, она позволяет исполнителю отразить всю палитру чувств человека. Подумать только, сколько приемов звукоизвлечения на этом инструменте: бряцание, тремоло, пиццикато большим пальцем и левой рукой, двойное и одинарное пиццикато, флажолеты, вибрато, дробь, глиссандо... Многие обработки и переложения, которые играют сегодня одаренные школьники и студенты, сочетают в себе все это многообразие приемов.

И здесь возникает другой вопрос – как достичь реализации композиторского замысла в таких сложных произведениях? Ведь в исполнительстве важны не только технические возможности артиста, но и интеллектуальные. Само собой разумеется, что детский взгляд на взрослые вопросы, поставленные композитором, в силу своей неопытности, не сможет полностью охватить и отразить глубинную сущность проблемы того или иного музыкального произведения.

Педагоги, проработавшие в музыкальных учреждениях много лет, выпустившие не один десяток учеников знают множество секретов нахождения подходов к ребенку. И в данном вопросе предлагают решение проблемы простейшим способом, о котором многие, в силу своей занятости, даже не задумываются. Ни для кого не секрет, что за чтением хорошей книги человек в разы расширяет свой кругозор. И это лишь малая часть того влияния, которое на него может оказывать художественная литература. К сожалению, в наше время, далеко не все подростки тянутся к книгам в свободное время, считая, что их вполне могут заменить интернет и телевидение. А ведь с помощью правильно подобранных книг можно не только воспитать музыкальность, сделать исполнение сложного не по годам произведения более убедительным в образном плане, но также расширить круг интересов ребенка, сформировать более широкое мировоззрение, лучшие человеческие, личностные качества, ведь очень часто в героях книг мы видим отражение самого себя, находим общие вопросы, проблемы и их решения.

Выше упоминалось о воспитательной функции педагога, но ведь воспитывать – не значит просто преподавать свой предмет и разъяснять «что такое хорошо, и что такое плохо». Воспитывать, объяснять – это воспринимается как взгляд на ребенка «сверху», в идеале же нужно добиваться понимания – не монолога, а диалога. Духовные, физические, интеллектуальные возможности детей в силу возраста еще не сформированы. Недостаток жизненного и эмоционального опыта у ребенка не позволит в полной мере осознать творческие проблемы и задачи обучения. Ребенок нуждается в помощи и поддержке учителя, этим он проявляет к нему свое доверие. И если ученик действительно заинтересован в своей профессии, если он полностью доверяет своему педагогу-наставнику, вероятнее всего он с огромным интересом примется читать ту книгу, которую посоветовал (или невзначай принес на урок) ему педагог. В этом случае книга будет являться мудрой подсказкой для ребенка, дающей одновременно свободу его собственным мыслям и творческим решениям. «В книгах заключено особое очарование; книги вызывают в нас наслаждение: они разговаривают с нами, дают нам добрый

совет, они становятся живыми друзьями для нас», – писал Франческо Петрарка.

Книги – это энциклопедии жизней, передача культурного, научного опыта множества стран на протяжении многих веков. Не секрет, что чтением хорошей литературы воспитано не одно поколение России. Понятия добра и зла, философские размышления, любовь, честь... А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц», А.Пушкин «Капитанская дочка», В.Гоголь «Тарас Бульба», В.Каверин «Два капитана», Ж.Верн «Пятнадцатилетний капитан», Э.Ремарк «Три товарища», А.Дюма «Три мушкетера», «Граф Монте-Кристо», М.Твен «Том Сойер», «Приключения Гекльберри Финна», Б.Васильев «А зори здесь тихие» ... – всем известные авторы и их книги. Сколько обдуманых, грамотных, правдивых образов может почерпнуть ребенок из этих книг. При этом педагогу не придется объяснять суть произведения примитивным способом «на пальцах», не придется приводить жизненные примеры, что не всегда корректно и может показаться «навязыванием своей точки зрения», а в ходе беседы или обсуждения книги натолкнуть ребенка именно на тот образ, который окажется ближе самому ученику, и не всегда этот образ должен перекликаться именно с программным замыслом композитора.

Важно найти в ребенке эмоциональный отклик на философские проблемы, и это незамедлительно отразится на качестве раскрытия художественного образа музыкального произведения. Если произведение не программное, нужно помочь ребенку придумать и выстроить свои образы и звуковые решения для их выражения. Светлая грусть, глубокая печаль, патриотические военные и лиричные, пасторальные мотивы, мечты, любовные переживания, обман, исповедь, монолог... Все эти оттенки человеческих чувств встречаются как в книгах, так и в реальной жизни, и ребенок должен ощущать их своим сердцем, с точки зрения своих детских представлений об окружающей действительности. Если исполнитель тонко чувствует инструмент и старается виртуозно овладеть исполнительскими приемами, если он осмыслил и выбрал для себя нужный образ, то и исполняемое произведение обретет нужный характер и замысел.

Незабываемое впечатление в моей памяти оставило выступление М.Ф.Рожкова на международном конкурсе исполнителей на балалайке. На заключительном концерте он представил потрясающе искренний номер – диалог с инструментом. Михаил Федотович разыграл целый спектакль с балалайкой – они вели душевную беседу, шутили друг с другом, немного погрустили и даже всплакнули... И всегда его балалаечка невероятно точно и правдиво отражала эмоции, которые были на душе у великого маэстро.

Молодым, подающим надежды балалаечникам-исполнителям нужно стремиться к подлинному воплощению образа. В этом заключается творческий и профессиональный рост начинающего исполнителя, а педагог подскажет тонкости и приемы, благодаря которым можно добиться точного исполнения художественного замысла композитора.

Конечно, такие методы применимы далеко не ко всем студентам, но и педагогами-исполнителями тоже становятся далеко не все выпускники музыкальных учреждений.

Педагог и ученик должны вместе совершенствоваться, расти в личностном и духовном плане, познавать новое, расширять свое мировоззрение. Только так будет достигаться единение их целей, мыслей и стремлений.

**Гелчачак Фахразиева**  
*преподаватель ДМШ (Казань)*

### **Роль личности учителя в воспитании юного музыканта**

Вот уже более 30 лет я работаю преподавателем по классу баяна. За эти годы занималась с детьми разного возраста, степени одаренности и темперамента. Встречалась, беседовала с преподавателями и по баяну, и по фортепьяно, и по скрипке и т.д., принимала участие на российских, республиканских конкурсах, семинарах, где слушала, обменивалась своим опытом, и хочу отметить, что наше баянное искусство в Татарстане занимает высокие позиции, отличается высоким качеством преподавания в му-



зыкальном и в техническом плане. У нас работают одаренные педагоги, которые свою жизнь, здоровье, свой талант отдают музыке и детям. И в этой статье я хотела бы поделиться своими наблюдениями, мыслями и обозначить некоторые качества учителя в работе с учащимся. Думаю, что для кого-то это будет знакомо, а для кого-то станет помощью в дальнейшей работе.

Вспоминается высказывание известного музыканта: «Таланты создавать нельзя, но можно создавать культуру, то есть почву, на которой растут и процветают таланты. Чем больше, шире и демократичнее культура, тем чаще появление таланта и гения».

Учитель игры на любом инструменте должен быть, прежде всего, учителем музыки, то есть ее «разъяснителем» и «толкователем». Особенно это необходимо на начальных ступенях развития учащихся; при этом целесообразен комплексный подход преподавания, то есть учитель должен довести до ученика не только содержание произведения, не только заразить его поэтическим образом, подать ему подробнейший анализ формы, структуры в целом и в деталях – гармонии, мелодии, полифонии, фактуры, одновременно он должен быть и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта, игры на инструменте. «Как бы далек ни был ученик по слабости и неумению от верного художественного исполнения, он все-таки должен знать и помнить о «стратосфере», в которую ему когда-нибудь надлежит проникнуть, должен угадывать отдаленную путеводную звезду, к которой он будет непрерывно стремиться», – писал Нейгауз в своей книге «Искусство фортепьянной музыкальной игры»<sup>96</sup>. И особенно должен об этом помнить педагог.

Преподаватель воспринимает каждого своего ученика, прежде всего, как индивидуальность, несмотря на обилие общих черт с другими. Целью деятельности педагога является воспитание музыканта – профессионала или любителя. Педагог имеет дело с «триединым объектом»: ученик – музыкальное произведение – инструмент. Учитель и ученик – такова неотъемлемая сторона любого педагогического исследования.

---

<sup>96</sup>Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры». – М., «Дека-ВС», 2007. С.62

На педагога возлагается главная ответственность в обучении. Он должен обладать такими качествами как искренность, простота, сила воли. Например, сила воли – это и умение до конца осуществлять свои требования, в то же время — это выдержка и терпение. Необходимо взвешивать каждое слово. Избегать каких бы то ни было внешних эффектов, высокомерия, многословия, грубых выражений, самовосхваления, надо уметь владеть своим настроением.

В процессе работы педагогу необходимо развивать свои педагогические способности, чтобы уметь просто, ясно и коротко излагать материал, понимать ученика, находить правильное решение в любом положении. Хорошо, если педагог-баянист горячо интересуется работой учащихся, и плохо, если сухое равнодушие прикрывает приторно-ласковым обращением. Он должен вдумчиво относиться к каждому ученику, тщательно изучить его характер, профессиональные данные, положительные качества и недостатки, интересы, взгляды. Это даст возможность найти путь к тому, чтобы завоевать доверие ученика, найти средства воздействия на него.

Центральное место занимает квалификация педагога как музыканта-исполнителя. Нельзя обучать искусству, которым не владеешь сам. Чем выше уровень исполнительской культуры преподавателя, тем больше оснований для формирования педагогического мастерства. Стали афоризмом слова Нейгауза: «Когда педагог долго не берет в руки скрипку, его ученики начинают хуже играть». Далее, важнейшим профессиональным свойством является музыкальность – природный дар, шлифуемый в постоянных контактах с музыкой.

Еще один компонент профессионализма – артистизм. Не обладая развитой музыкальностью, определенным артистизмом, педагог не в состоянии будет увлечь своих учеников музыкой, пробудить в них любовь к искусству. Создать на уроках атмосферу живого творчества, вдохновенного труда.

Также большое значение имеет умение находить наилучшую форму, тон общения. Искренность, грамотность педагога пробуждают доверие ученика, создают благоприятную атмосферу работы. Тогда как откровенная и даже резкая критика вызывает отрицательную реакцию. Зоркость, чуткость, способность раскрывать в чужой душе лучшие за-

датки и благодаря этому устанавливать контакт с людьми различного склада – это есть способность к общению. Преподаватели специальных классов не всегда отдают себе отчет в том, насколько наблюдательны ученики, в какой мере они чувствительны к тону, к атмосфере, царящей в классе. Собранность и энергия педагога, его приподнятость – неперемное условие для исполнительских успехов ученика, одновременно – источник уважения к педагогу. Торопливое, небрежное занятие, во время которого ученик чувствует, насколько педагог тяготеет работой с ним, оставляет болезненный след: упадок в работе, снижение доверия и уважения к педагогу.

Неперемное требование педагогической этики: когда ты работаешь с учеником, для тебя существует только он (и, конечно, музыка), все другие откровенная и даже интересы, заботы на этот час отступают. Причиной многих педагогических неудач коренится именно в неумении (а то и нежелании) найти контакт с учениками. Педагог первый обязан сделать все возможное для налаживания отношений с психологически трудным учеником. Для того, чтобы между педагогом и учеником было полное взаимопонимание, педагогу необходимо как можно больше знать об ученике: его наклонности, увлечения, его характер, обстановку в семье, друзей, его горести и радости.

Наблюдать, замечать, анализировать не только факты состояния подопечного, но и процессы изменения качества исполнения произведений. Часто игра ученика изменяется даже в процессе урока, еще в большей мере от урока к уроку, вот тут-то нужно уловить «ростки нового» в ученике, дать ему поверить в себя, даже в неудачах рассмотреть зародыши будущих достижений. Необходимо поддерживать лучшее в ученике и благодаря этому направлять его развитие.

Пробуждая заинтересованность ученика самыми различными произведениями, педагог замечает, что он живее всего отзывается на какой-то определенный характер музыки, ритмы, тембры. За это «звено» и надо ухватиться: подобрать пьесу, которая больше всего соответствует обнаруженной склонности ученика, добиться заметного сдвига в исполнении ее, вызвать в ученике радость успеха. Далее, «зацепившись»

за эту небольшую удачу, поставить перед учеником более широкое, но в чем-то родственное с предыдущим задание.

Долг педагога – чутко реагировать на проявления инициативы ученика, как бы они ни были скромны, поддерживать и развивать их, учить его самостоятельно мыслить и искать. Еще Платон в «Диалогах» вспоминает, что Сократ не объяснял ничего ученику, но ставил ему наводящие вопросы, отвечая на которые, тот постигал истину; оказывалось, что он уже знает то, чему его стараются научить. Активная форма приобретения знаний является наиболее творческой и результативной, включается аппарат самостоятельного мышления, знания укладываются в систему, отвечают собственным музыкальным представлениям учащихся, их слушательскому и исполнительскому опыту.

Как при работе с начинающими, так при работе с продвинутыми учениками, педагог никогда не начинает воспитание с обучения искусству на пустом месте. Он исходит из наличия опыта ученика и, развивая, изменяя, перевоспитывая, использует этот опыт. Необходимо также соблюдение педагогом принципа воспитательной своевременности работы. Исполнитель должен пройти через ряд последовательных стадий развития. Нетерпеливым педагогам, спешащим развить аппарат переживания и воплощения, следует помнить мудрые слова Гете: «Я друг растений, я люблю розу ... но я не настолько безумен, чтобы требовать от моего сада роз, уже теперь, в конце мая. Я доволен, если теперь найду на розовых кустах первые зеленые листочки, доволен, если увижу, что в течение недель листок за листком прибавляется на стебель; я доволен, если в мае увижу бутон, и счастлив, когда, наконец, июнь дарит мне розу во всем великолепии, со всем ее ароматом»<sup>97</sup>.

Воспитать желание и умение приобретать знания важнее, чем обучить каким-то знаниям и известному числу навыков, а для этого необходимо, чтобы каждый педагог стремился найти путь к сердцу ученика, стать его другом, добиться полного взаимопонимания с каждым учеником.

---

<sup>97</sup> Цит. по: Эккерман И.П. Разговоры с Гете. М., 1934. – С. 60.

## IV ВЫДАЮЩИЕСЯ ИСПОЛНИТЕЛИ, ПЕДАГОГИ И КОМПОЗИТОРЫ

**Елена Ширяева**  
*профессор ВГАИ (Воронеж)*

### **Последняя репетиция А.В.Тихонова**

Замечательный дирижер Анатолий Васильевич Тихонов, легендарный руководитель оркестра русских народных инструментов Казанской консерватории семидесятых годов XX века, поражал творческой неординарностью и своих коллег-музыкантов, и слушателей, и, конечно, студентов. Его необыкновенное мастерство выражалось в способности заставлять инструменты оркестра ПЕТЬ. Анатолий Васильевич высоко оценивал значимость песенной культуры России и считал чрезвычайно важным ее влияние на народно-оркестровый жанр. В репетиционной работе он часто проводил аналогии между звучанием инструментов оркестра и тембровой палитрой хора. Формированию его индивидуального оркестрового колорита способствовал дирижерский жест, обладающий способностью делать «слышимое видимым, а видимое слышимым». Гибкие, пластичные руки, выразительное лицо и глаза передавали эмоциональное состояние дирижера с такой силой, которой невозможно было не подчиниться.

Так получилось, что свою последнюю в жизни оркестровую репетицию А.В.Тихонов провел с оркестром народных инструментов Воронежской государственной академии искусств. Репетиция состоялась 28 ноября 2012 года в Концертном зале академии, длилась чуть более

часа, была записана на цифровые носители. Компакт-диск сохранил этот кусочек жизни не только в звуках голоса Анатолия Васильевича и игры оркестра. Можно услышать также поскрипывание стула и подставки дирижера, шорох переворачиваемых страниц партитуры, покашливание и утяжелившееся после кульминации дыхание маэстро...

Поиски «своего» звучания начинались у Анатолия Васильевича еще на стадии переосмысления выбранной программы для русского народного оркестра. Он исполнял в основном аранжировки, сделанные им самим – опубликованные партитуры не во всем соответствовали его внутреннему слышанию музыки. Для мастер-класса в Воронеже Анатолий Васильевич привез свою оркестровку сюиты, составленной из небольших, по 20–40 секунд, фрагментов музыки И.Корнелюка к телефильму «Идиот» по Ф.М.Достоевскому и выбрал для работы два номера – «Адажио» и «Вальс».

Методически безупречно выстроенная репетиция (рассказ о создании сюиты; чтение с листа незнакомого оркестрантам произведения; кропотливая работа над всеми элементами фактуры; заключительное проигрывание) жила и дышала непосредственностью, сиюминутностью, вдохновенным творчеством. С первых минут репетиционная работа была нацелена на раскрытие художественного образа. Оркестрантов заинтриговали и озадачили слова маэстро: «Буду просить играть не то, что написано, а то, что я хочу УСЛЫШАТЬ». Вначале студенты не всегда реагировали на требования дирижера должным образом, не доверяя своим ощущениям и сомневаясь, правильно ли они понимают его исполнительские намерения. Ведь в нотном тексте выписаны иные длительности нот и пауз, обозначения динамики и др. Однако Анатолий Васильевич просил:

– *«Там, где у автора четвертные паузы, их быть не должно. Держивайте длительности до конца, пауз нет»;*

– *«Флейта, сделайте не четвертную паузу, а восьмую с точкой. Вступайте чуть раньше. Плачь побольше...»;*

– *«В «Вальсе» бас (первая доля – Е.Ш.) слигован со второй долей, а третья покороче, стаккато».*

Чрезвычайно насыщенный и выразительный жест Анатолия Васильевича за короткое время помог преодолеть недопонимание, и оркестр все увереннее «пошел» за дирижером, приобретая новые краски. «Вокализованное» звучание в народном оркестре достигалось мастерством филировки, индивидуальной микродинамикой внутри отдельных звуков. Только благодаря этому компоненту рождалось «живое» звучание, поиски которого стали основным содержанием репетиции. Дирижер обращался к оркестру: *«тяните, делайте crescendo», «наполняйте звук, играйте легатиссимо», «баян, вы не говорите, вы стучите. Баян играет – разговаривает, нужно «ре» сказать и «си» сказать»* (секста «ре – си» в теме – Е.Ш.). Замечание, адресованное домрам и балалайкам-примам: *«глиссандо нужно «подвывать», играть смело, наслаждаться им, сыграть немного слащаво»*. Часто Анатолий Васильевич напевал тот или иной интервал, ноту, фразу, чтобы студенты почувствовали и осмыслили нужную интонацию, тяготения между звуками, фразировку.

Мастеру долго не удавалось добиться необходимой мощи и силы в кульминации «Вальса». Он сердился: *«Что вы играете? Такой рынок звучит!»* Ему не хватало в исполнении точки – пика эмоционального напряжения. *«Вот взрыв, который должен потрясти публику и вас самих. Ударить, так ударить! Надо, чтобы все вздрогнули – откуда это? Нас немного, а как звучит!»*. В тот момент, когда звуковая масса, наконец, заполнила все огромное пространство зала, Анатолий Васильевич вдруг перестал дирижировать, оставаясь при этом центром происходящего. Позже, остановив оркестр и отдышавшись, он пояснил: *«В tutti дирижер, который «махет», не всегда производит здоровый эффект. В tutti дирижер слушает... (с сарказмом) если слышит... если не поет. Если поет, то не слышит. Дирижеру в tutti лучше не махать, а слушать оркестр, наслаждаться... и публика улыбнется»*.

Еще оркестранты узнали, что: «неправильно говорить «за вторым разом», так как за вторым разом уже третий, а надо говорить «играем второй раз»; «чем короче длительности, тем больше их нужно петь»; «салонность требует галантности и чистоты»; «в музыке ничего не бывает «просто так», все взаимосвязано».

Привычное для тех, кто когда-либо встречался с Анатолием Васильевичем, обращение к участникам коллектива *«родненькие мои»*, *«миленькие»*, *«хорошие мои»* отнюдь не означало, что его все устраивало в игре оркестра. За приветливостью и любезностью дирижера – требовательность и непреклонность в достижении цели. Бессчетное количество раз он просил литавриста взять первую ноту «Адажио» особым образом – *«как предвестник чего-то тревожного, беспокойного»*. Его комментарии во время репетиции – *«не ожидал, что так тяжело пойдет»*, *«пока играет невкусно»* – заставляли ребят собираться и увеличивать усилия для достижения необходимого качества. И – кредо Тихонова: *«Дирижер может выдрессировать вас, но когда это идет от головы, а не от сердца, это ничего не дает!»* Чтобы подбодрить студентов, Анатолий Васильевич рассказал, что даже оркестр народных инструментов РАМ им. Гнесиных не смог исполнить «Адажио» И.Корнелюка так, как он СЛЫШИТ – *«они не оркестранты, у них слишком много лауреатских амбиций. Оркестр – это не лауреаты... это люди другого понимания»*. А оркестр Казанской консерватории ОДИН РАЗ сыграл *«...так, как надо. Мои друзья пришли поздравлять, стояли и плакали»*.

Закончилась репетиция словами Мастера: *«Сказать, что я очень доволен – нет. Извините, если был резок»*.

Спасибо Вам за все, Анатолий Васильевич!



**Валерий Яковлев**  
*доктор исторических наук,*  
*профессор КГК им. Н.Г.Жиганова (Казань)*

### **Профессор А.В.Тихонов: личность, педагог, дирижер**

Трудно себе представить современное исполнительское искусство на народных инструментах в Казани, Татарстане, России без имени Анатолия Васильевича Тихонова – выдающегося музыканта-исполнителя, дирижера, композитора, инструментовщика, талантливого педагога, профессора Казанской и Санкт-Петербургской консерваторий, заслуженного деятеля искусств России и Татарстана.

В 2013 году Анатолию Васильевичу Тихонову исполнилось бы 75 лет. Его творческая биография во многом интересна и поучительна. Перелистаем лишь некоторые ее страницы.

Четверть века, с 1961 года, после окончания Московского государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных, до 1986 года, А.В.Тихонов верой и правдой служил Казанской консерватории. Именно здесь, в Казани, ему довелось осуществить многие свои творческие замыслы. Так, А.В.Тихонов сыграл огромную роль в создании кафедры народных инструментов Казанской консерватории, многие годы успешно руководил ею.

В Казани им был создан уникальный студенческий оркестр народных инструментов, который своими блестящими сольными концертами в Москве, городах Татарстана, Поволжья, России в 60–70-е годы завоевал славу одного из лучших студенческих коллективов страны. Об этом свидетельствуют многочисленные отзывы в печати, на радио и телевидении выдающихся деятелей отечественной музыкальной культуры – Г.И.Литинского, Н.Д.Шпиллер, С.М.Колобкова, Ю.Н.Шишакова.

Что же отличало студенческий оркестр народных инструментов Казанской консерватории от многих других оркестров? Прежде всего – репертуарная политика.

Как правило, основу программ А.В.Тихонова составляли талантливо сделанные им переложения сложнейших сочинений П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова, Ю.Свенсена, Р.Штрауса, Д.Д.Шостаковича.

Кроме того, А.В.Тихонов в программы своих концертов впервые начал включать переложения для оркестра народных инструментов сочинений композиторов Татарстана (Н.Жиганова, С.Сайдашева, М.Музаффарова, Ф.Яруллина, А.Ключарева, Дж.Файзи, Р.Яхина, Ф.Ахметова, Б.Мулюкова, З.Хабибуллина, Х.Валиуллина, Э.Бакирова, Ш.Тимербулатова и др.), Марийской республики (Э.Сапаева, А.Луппова), Чувашии (Ф.Лукина, А.Васильева), Удмуртии (Г.Корепанова, В.Егорова), Мордовии (Г.Сураева-Королева), Башкирии (З.Исмгилова). Все эти переложения сочинений композиторов русской, зарубежной и отечественной классики, произведения композиторов национальных республик Волго-Уралья в исполнении студенческого оркестра народных инструментов Казанской консерватории успешно трансформировались и приобретали совершенно новую, неповторимую окраску, новое звучание.

Успеху концертных выступлений оркестра народных инструментов Казанской консерватории способствовали и включаемые А.В.Тихоновым в программы собственные сочинения для оркестра. В основном это были яркие обработки татарских, чувашских, башкирских, марийских, удмуртских, мордовских, русских народных мелодий.

В Казани ярко раскрылся педагогический талант А.В.Тихонова. За многие годы работы в консерватории он воспитал целую плеяду исполнителей-баянистов, домристов, ансамблистов, оркестрантов, дирижеров, которые всей своей деятельностью подтверждают высокий статус Казанской исполнительской школы игры на народных инструментах в России, в странах ближнего и дальнего зарубежья.

По классу баяна у А.В.Тихонова учились, например, А.Лапочкина – педагог профессора КГК А.Файзуллина, В.Бочкарев – педагог известного баяниста, композитора А.Наюнкина. По классу дирижирования аспирантуру у А.В.Тихонова окончили А.И.Шутиков – народный артист России, лауреат Государственной премии Татарстана, профессор, организатор Государственного оркестра народных

инструментов Республики Татарстан, Е.А.Федоров – заслуженный артист России, организатор Ульяновского государственного оркестра народных инструментов, Р.А.Халитов – заслуженный деятель искусств Татарстана, профессор, проректор Казанской консерватории, создатель оркестра национальных инструментов Казанской консерватории «Tatarica» и многие другие.

И, наконец, в Казани, как вспоминал сам А.В.Тихонов, осуществилась его сокровенная мечта – учеба в аспирантуре у выдающегося дирижера Н.Г.Рахлина. Именно у Рахлина он получил необходимую практику работы с разными по составу симфоническими оркестрами – от детского симфонического оркестра Специальной музыкальной школы при Казанской консерватории и студенческого симфонического оркестра консерватории до Государственного симфонического оркестра Республики Татарстан.

Важным событием в жизни, творческой деятельности А.В.Тихонова стал его переезд в 90-е годы в Санкт Петербург, в Санкт-Петербургскую консерваторию. Здесь он проработал 26 лет. В северной столице А.В.Тихонов ярко проявил себя не только как педагог, дирижер оркестра народных инструментов, создатель уникальной в России кафедры ансамбля, инструментовки и дирижирования, но и как ученый-исследователь. Глубоко изучив исполнительское искусство основоположника оркестра русских народных инструментов В.В.Андреева, Тихонов смог возродить андреевские исполнительские традиции в Санкт-Петербурге (и в консерватории, и в музыкальном колледже).

Следует подчеркнуть, что влияние дирижерского исполнительского искусства, педагогического мастерства А.В.Тихонова на развитие народно-инструментального жанра в период его деятельности в Санкт-Петербурге, несомненно, велико. И оно требует специального детального и глубокого изучения, четкой и ясной оценки.

А.В.Тихонова постоянно приглашали в качестве дирижера, педагога мастер-классов в различные оркестры российских регионов. Так, он неоднократно успешно выступал с Национальным академическим оркестром русских народных инструментов имени Осипова, Оркестром русских народных инструментов имени Андреева, Оркестром русских на-

родных инструментов Новосибирского радио и телевидения. А.В.Тихонов выступал также со студенческими оркестрами народных инструментов Астрахани, Краснодара и многими другими оркестровыми коллективами России.

Для казанцев памятными остались мастерская дирижерская работа А.В.Тихонова с оркестром народных инструментов Казанской консерватории, его яркие выступления со студенческим оркестром на концертах. Весьма плодотворными и запоминающимися были посещения А.В.Тихонова Казани и в качестве председателя жюри всероссийских и международных конкурсов исполнителей на народных инструментах, а также в качестве председателя государственных экзаменационных комиссий в консерватории.

Мастер-классы А.В.Тихонова в российских музыкальных учебных заведениях (разных статусов) пользовались огромной популярностью. Вот и своей последний мастер-класс, после которого он буквально через несколько часов ушел из жизни, Анатолий Васильевич провел блестяще<sup>98</sup>, насколько свидетельствует анализ видеозаписи, со студенческим оркестром народных инструментов Воронежского института искусств.

Таким образом, личность педагога, дирижера Анатолия Васильевича Тихонова многомерна. Она требует дальнейшего глубокого осмысления, обращенного как истокам этого феномена отечественной музыкальной культуры, так и к содержанию, масштабам его влияния на развитие современного народного инструментального жанра в России, в странах ближнего и дальнего зарубежья.

---

<sup>98</sup> Этой репетиции посвящена статья в данном сборнике профессора Воронежской государственной академии искусств Е.И.Ширяевой «Последняя репетиция А.В.Тихонова».

**Галина Галь**  
*старший преподаватель ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей*  
*(Оренбург)*

### **Оренбургский период в творчестве композитора Валентина Лаптева**

История становления и развития музыкального исполнительства Оренбуржья занимает одну из ведущих позиций развития культуры уральского региона. Многообразие ее форм и видов оказали существенное влияние на формирование различных направлений музыкальной деятельности, в том числе и на инструментальное исполнительство: сольное, ансамблевое, оркестровое. В этой области народного творчества сложились прочные традиции, обращенные к национальной тематике и демократичности музыкального языка. А потому оно представляет, несомненно, большой интерес для исследовательской деятельности.

Население Оренбургского края многонационально. При подавляющем большинстве русских здесь живут татары, башкиры, казахи, мордва, украинцы и другие национальности. Это не замедлило сказаться на взаимовлиянии культур, создании неповторимого и образного казачьего фольклора как пласта, наиболее устоявшегося и в значительной мере отличающегося фольклора крестьянской среды. Своеобразие исторических, социально-экономических, демографических, религиозных и других процессов региона сказалось на развитии музыкальной культуры. Являясь центром крупного многонационального региона России, Оренбург, по сути, соединил в себе характерные черты провинциального и столичного укладов. Опора в начале пути на высокий профессиональный уровень выпускников столичных вузов с их традициями и новаторством впоследствии послужила основанием для формирования своих музыкальных исполнительских и педагогических школ.

Музыкальная атмосфера второй половины 50-х годов прошлого столетия характерна необыкновенным подъемом национального испол-

нительства на русских народных инструментах. Этот процесс был закономерен в условиях того времени: невероятный энтузиазм людей, связанный с духовным подъемом, ростом национальной промышленности, освоением целинных земель, стремление к прекрасному – явились характерными чертами эпохи.

В культурной жизни Оренбуржья эти поистине исторические годы ознаменованы бурным ростом оркестров, хоров, ансамблей, профессиональных русских народных коллективов. Их программы постоянно были представлены на центральном телевидении, инструментальная музыка и песни звучали на радио. Фирма «Мелодия» выпускала записи известных исполнителей народных песен и русских народных коллективов. Творческая волна подняла на вершину известности и славы многих талантливых исполнителей, композиторов, работающих в жанре русского народного исполнительства. Просветительская деятельность многих российских музыкантов, которые принимали активное участие в становлении и развитии музыкальной культуры Оренбургского края имеет историческую ценность, значение которой мы не можем недооценивать.

Одним из талантливых и чутких артистов, работавших в Оренбуржье (1959–1968), полюбивших этот край и прославивших его своим творчеством, является *Валентин Александрович Лаптев*. Он родился в 1921 году на Урале, в «поющем» селе Храмцово Белоярского района Свердловской области. В том самом селе, которое можно считать своеобразной родиной Уральского народного хора (певцы именно из этого села составили костяк образовавшегося в сороковых годах прошлого столетия прославленного коллектива).

В семье Лаптевых пели и играли на народных инструментах отец, братья, сестры. Они привили ему любовь к народной песне, определившей в дальнейшем творческий профиль Валентина Александровича.

В 1935 году он поступает в Свердловское музыкальное училище в класс В.Знаменских (домра). Здесь же В.Лаптев начинает сочинять музыку. Спустя четыре года свое композиторское мастерство он совершенствует в Уральской государственной консерватории (класс доцента Г.Белоглазова), но дальнейшее свое образование ему пришлось завершить уже после Великой Отечественной войны.

В Оренбург музыкант приехал работать по приглашению создателя и художественного руководителя русского народного хора (ныне Оренбургского академического государственного русского народного хора) Я.Хохлова. Талантливому и чуткому композитору удалось понять и влюбиться в самобытную культуру Оренбуржья, которая всегда славилась своими песнями, захватывающей широтой бескрайних хлебных полей, замысловатой красотой узоров пуховых платков. Совместная творческая работа с молодым хормейстером коллектива, ставшей впоследствии художественным руководителем Оренбургского хора, Заслуженной артисткой России, профессором Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М.Ростроповичей Л.Райковой, внесла ощутимую новизну в создание ярких самобытных новых программ коллектива. Валентином Александровичем были написаны ряд песен для хора и оркестровые произведения.

Музыка для хореографических постановок, сюжетность в создании больших композиций, танцевальных сцен определяла творческое лицо композитора. Художественным стержнем произведений В.Лаптева послужила самобытная казачья культура, основанная на патриотизме, уважении к старшим поколениям, высокой гражданственности. В эти годы были созданы хореографические постановки: «Поэма о хлебе», «Утушка луговая» (балетмейстер Г.Гальперин), «Казачья пляска» (постановка Н.Кубаря), лирический женский хоровод «Оренбургские пуховницы» (балетмейстер-постановщик И.Меркулов), которые до сих пор находятся в программе коллектива и составляют ее «золотой фонд».

Но самым главным жанром в жизни В.Лаптева стала песня. В этой лаконичной музыкальной форме композитору удалось просто и доступно, с душевной теплотой рассказать о самом главном и значительном. С предельной остротой он сумел передать в песне оттенки своих чувств. Какому бы событию не была посвящена песня, любая из них отличалась лиризмом, гибкостью и выразительностью мелодии, красочностью гармонического языка и фактурной изобретательностью сопровождения оркестра или баяна.

Круг авторов его поэтических текстов широк. Чаще всего для своих песен Валентин Александрович выбирал стихи оренбургских

поэтов: А. Столповского, М. Трутнева, В. Кривцуна, А. Возняка, А. Новосельского, А. Голубовского<sup>99</sup>.

Песни В. Лаптева выдержали испытание временем. Прежде всего, потому, что в них обнаруживается теснейшая связь с русским народным мелосом. А решающую роль в судьбе песни играет ее доходчивость, путь к которой лежит через сложнейшее искусство простоты. В песнях композитора мы наблюдаем доброе, поэтическое и внимательное отношение к окружающему миру, искренность русской души и интонационную близость к народной песне. На протяжении всего своего творчества Валентин Александрович оставался верен песенным традициям. Его произведения можно считать классическими образцами бережного и талантливой подхода к народному творчеству.

Долгие годы В. Лаптев тесно и плодотворно сотрудничал с Оренбургским Государственным академическим русским народным хором, коллективами художественной самодеятельности города: ансамблем песни и танца «Россия», народным хором ДК «Газовик», для которых он создавал не только хоровые партитуры, песни, но и инструментальные произведения. Они до сих пор достойно представлены в репертуаре данных коллективов.

Творческая деятельность Валентина Александровича в Оренбуржье была очень многогранной и удивительно кропотливой. Его интересовали абсолютно разные жанры, в которых он успешно реализовал себя: песня, музыка к драматическому спектаклю, оперетта, балет, инструментальное исполнительство. Поэтому не случайно он вошел в состав оренбургской композиторской группы, руководимой Давидом Соломоновичем Генделевым, а в 1962 году стал членом Союза композиторов СССР.

Серьезным стимулом для композитора явилось открытие в Оренбурге театра музыкальной комедии. В 1962 году состоялась премьера оперетты В. Лаптева «Веселый Гай», а в 1967 году он пишет два детских

---

<sup>99</sup> В качестве примера можно привести песни на слова А. Возняка («В полях, на токах», «Дороги», «Колокольчики-бубенчики», «Наша Родина», «Негасимый огонь», «Плывут туманы»), М. Трутнева («Встает над миром солнце», «Как завьюжат зимние метели», «Ой, пой веселей», «Хоровод», «У тополей родной станицы»), А. Столповского («Звени, наша песня», «Под русскую гармошку»).



одноактных балета, поставленных в Оренбургском театре драмы: «Козленок Серое Ушко» (либретто написано супругой композитора – Ниной Петровной Лаптевой) и «Романтики-мечтатели» (либретто Б.Скворцова).

Свою роль в деятельности композиторского кружка В.Лаптев видел в качестве организатора публичных концертов. Им был создан оркестр русских народных инструментов при Оренбургском государственном русском народном хоре. Коллектив выезжал в целинные районы области (Адамовский, Светлинский, Ясненский). Все участники концертных бригад были отмечены Правительственной наградой «За освоение целины».

Как прекрасный дирижер, руководитель и инструментовщик Валентин Александрович проявил себя в работе с оркестром народных инструментов музыкального училища. Им было написано множество инструментовок для оркестра народных инструментов, свыше ста обработок русских народных песен.

В концертной афише оркестра значились также произведения классической и современной направленности – фортепианный концерт Э.Грига, произведения В.Дителя, авторские произведения «Фантазии на Оренбургские темы», «Кадриль», «На гулянье». Свидетельством успешной работы коллектива могут служить многочисленные отклики любителей музыки, в том числе на страницах местной печати: «Музыкальное училище имеет хорошие исполнительские коллективы, уже завоевавшие популярность. Под руководством В.Лаптева здесь работает оркестр народных инструментов, который неоднократно выступал перед слушателями Оренбурга и области. На оркестр музыкального училища возложена задача огромной важности – воспитывать любителей серьезной классической и современной музыки. Его выступления перед широкой публикой способствуют развитию эстетических вкусов»<sup>100</sup>.

Для инструментовок В.Лаптева характерна связь с приемами народно-инструментального исполнительства бесписьменной традиции.

---

<sup>100</sup> Цит.по: Хавторин Б. Музыкальная культура Оренбурга XX столетия. – Оренбургское книжное издательство, 1999. С. 217

Они ясны по форме, в них нет надуманных гармонических изысков, свержуложенной фактуры. Такие произведения сохраняют самобытность народных музыкальных первоисточников.

Валентин Александрович принимал самое активное участие во всех культурных мероприятиях, проводимых в городе и области. Он являлся постоянным членом жюри инструментальных конкурсов. Им были написаны обязательные конкурсные произведения для домры и баяна: «Скерцо», «Импровизация», «Интермеццо», «Рондо», обработка сибирской плясовой «Не ходила, не пойду». Первыми исполнителями этих произведений были преподаватели Оренбургского музыкального колледжа Г.Т.Давыдов (баян) и Н.С.Иванов (домра). В 1952 году произведения: «Импровизация» и «Интермеццо» были записаны на оренбургском радио.

Валентин Александрович хорошо знал специфику народных инструментов, был превосходным домристом. В своем творчестве он постоянно обращался к этому лиричному, виртуозному инструменту, умело раскрывал его выразительные возможности, находил новые звуковые краски. Композитор выделил домру как яркий концертный инструмент, подняв ее на высокую ступень профессионального исполнительства, и создал свыше двадцати пьес для домры, пять концертов. Подобная подвижническая деятельность педагога привлекала учеников, зажигала в них огонек своей профессиональной деятельности, что в дальнейшем помогло им определить индивидуальный творческий путь. Интерес к сочинительству, любовь к народной песенности передались его ученику В.Пороцкому<sup>101</sup>.

Кроме своей композиторской, дирижерской деятельности В.Лаптев вел большую литературно-просветительскую работу. Он писал статьи о конкурсах исполнителей на русских народных инструментах, ставил

---

<sup>101</sup> Пороцкий Владимир Яковлевич – известный российский композитор, родился в 1944 году в г. Орске Оренбургской области. Окончил Оренбургское музыкальное училище (1964), Новосибирскую Государственную консерваторию (1972), школу композиции на историко-теоретическо-композиторском факультете Горьковской консерватории (1979). С 1970-х г.г. жил и работал на Дальнем Востоке и Сибири (Благовещенск, Владивосток, Красноярск). Член союза композиторов (1980). С 1995 г. – руководитель региона «Сибирь – Дальний Восток» Союза композиторов России. В настоящее время живет в Германии.

проблемные вопросы профессионального обучения, совершенствования конструкции инструментов народного оркестра. Работая с 1959 по 1968 годы в Оренбуржье, В.Лаптев внес большой вклад в становление и развитие музыкального народного исполнительства, образования и культуры уральского региона.

**Вероника Пименова, Людмила Ясь**  
*преподаватели колледжа искусств*  
*(Орск, Оренбургская область)*

### **Геннадий Иванович Дерюгин: его роль в формировании школы игры на баяне Южного Урала**

Имя нашего земляка – Геннадия Ивановича Дерюгина – знают не только на Южном Урале, но и далеко за его пределами. За 55 лет педагогической работы он дал путевку в профессиональную жизнь многим талантливым музыкантам. Геннадий Иванович, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, в настоящее время – один из ведущих специалистов ГБОУ СПО «Орский колледж искусств». Музыкальная общественность и, прежде всего, его коллеги по работе недавно поздравили его с 75-летним юбилеем.

История Орского колледжа искусств неразрывно связана с этим именем: Геннадий Иванович Дерюгин стоял у истоков одного из ведущих отделений заведения – отделения народных инструментов. Опытный педагог, прекрасный исполнитель – он сумел заложить здесь основы высокой профессиональной культуры, доброжелательности и, вместе с тем, требовательности и ответственности.

Геннадий Иванович Дерюгин получил прекрасную профессиональную подготовку в Чкаловском (Оренбургском) музыкальном училище (1954–1958), в классе Александра Васильевича Рыбалкина и Саратовской государственной консерватории, где учился у Николая Владимировича Грибкова. О своих первых преподавателях Геннадий Ива-

нович вспоминает с особой теплотой и уважением. Уже в студенческие годы он проявил себя как талантливый исполнитель и концертмейстер. После завершения учебы по направлению он работал в культпросветшколе села Покровка Новосергиевского района Оренбургской области. Оттуда был призван в армию. Служба в вооруженных силах оказала большое влияние на формирование молодого музыканта. На уровне солдатской художественной самодеятельности он часто выступал как солист, концертмейстер, обучал игре на баяне всех желающих.

И уже в то время в его концертных выступлениях, подаче инструмента на занятиях по обучению игре на баяне, начала вырабатываться своя методика, получившая в дальнейшем определение «дерюгинский стиль».

В 1961 году после демобилизации из армии Геннадия Ивановича пригласили на работу в Детскую музыкальную школу №1 города Орска. Затем он возглавил только что открывшуюся в городе Детскую музыкальную школу №3.

Особое место в творческой биографии Геннадия Ивановича Дерюгина занимает работа концертмейстером русского народного хора под руководством Е.Спичакова в ДК Metallургов. Архивные материалы, афиши тех лет отмечают подъем в развитии народно-певческого исполнительства в Оренбуржье. Местная и центральная печать много писала о яркости, высоком художественном уровне названного творческого коллектива. Свидетельством тому явились разнообразные программы, с которыми коллектив выступал во многих городах России. Были концерты и в Кремлевском дворце съездов, и на Выставке достижений народного хозяйства (ВДНХ), и в Колонном зале Дома союзов.

В 1969 году Геннадия Ивановича пригласили на работу в только что открывшееся в Орске музыкальное училище. Возглавив отделение народных инструментов, Дерюгин вместе с другими педагогами сумел эффективно наладить учебный процесс в классах по специальности, ансамблю, дирижированию, инструментоведению. Под его руководством были разработаны педагогические требования «технических»

зачетов, академических концертов, экзаменов. Многие из того, что было введено в учебный процесс в первые годы формирования отделения, не потеряло практической значимости и сохранилось до настоящего времени. Руководимый Геннадием Ивановичем отдел уделял пристальное внимание оказанию многообразной методической помощи, установлению профессиональных творческих связей с музыкальными школами восточного Оренбуржья, музыкальными училищами Уральского региона. С этой целью на отделе проводились исполнительские конкурсы, учебно-методические семинары.

Работая педагогом специального класса баяна Геннадий Иванович Дерюгин проявлял себя как яркая, неординарная личность. Его характеризуют интеллигентность, исключительная порядочность, бескорыстие, желание прийти на помощь ученикам, коллегам. Ему свойственно педагогическое умение объяснить ученикам даже очень сложные проблемы простым, доступным языком.

Большое значение в работе с учениками Геннадий Иванович придает художественно-эстетическому осмыслению изучаемых произведений. На уроках он постоянно приводит многочисленные примеры из литературы, поэзии, живописи. В своей педагогической практике широко использует один из важнейших принципов музыкальной педагогики – показ на инструменте, в частности фразировки, стилистических и артикуляционных особенностей произведения. Глубокая увлеченность и одержимость музыкой – характерные черты личности Геннадия Ивановича – человека, педагога и музыканта.

Дерюгину чуждо навязывание ученику своей трактовки исполнения, своего мнения, он стремится воспитывать в учениках самостоятельность мышления. При этом роль педагога видит в том, чтобы помочь ученику в этом сложном музыкально-психологическом процессе.

В классе Геннадия Ивановича Дерюгина было много талантливых учеников. Но особенно он гордится такими, как Людмила Субботина, Галина Фослер, Денис Меркулов – ныне преподавателями Орского колледжа искусств, а также выделяет Таисию Тарасову, Александра Дульнева, Игоря Ненашева, Галину Литвинову, Ирину Доценко,

Вячеслава Левина, Антона Битюцких, Дарью Васильеву. В разные годы они были лауреатами областных, республиканских, всероссийских и международных конкурсов.

Большое внимание в своей педагогической деятельности Геннадий Иванович всегда уделяет проведению классных концертов, которые считает важными мероприятиями в подготовке будущих исполнителей и педагогов. Он тщательно готовится к ним, проводит предварительные прослушивания, анализирует выступление каждого участника, в том числе в ансамбле. Огромную роль сыграл Геннадий Иванович в организации и становлении студенческого оркестра народных инструментов колледжа. Более пятнадцати лет он руководил оркестром баянистов и аккордеонистов.

В 1990-е года ярко проявился интерес Геннадия Ивановича к научно-методическим проблемам исполнительства на баяне. Среди его методических работ – «Пособие по дирижированию», «Работа с ансамблем баянистов», «Развитие технических навыков на баяне», «Переложения музыкальных произведений для готово-выборного баяна».

Особое внимание он сосредоточил на формировании репертуара баяниста, создав многочисленные переложения произведений Баха, Мендельсона, Шуберта, Листа, Грига, Чайковского, Рахманинова, Хачатуряна для баяна соло и оркестра народных инструментов. В библиотеке колледжа хранятся и весьма востребованы многие из его переложений и аранжировок.

Еще в годы обучения в Саратовской консерватории у Геннадия Ивановича проявилось композиторское дарование, нашедшее выражение в сочинении инструментальных миниатюр для баяна (польки, вальсы), а затем – более серьезных произведений. Одним из таких является «Концертная пьеса» для баяна с оркестром. В 1975 году, в преддверии 240-летия города, Дерюгин получил первую премию на городском конкурсе за лучшую песню об Орске.

Активную концертно-исполнительскую деятельность, несмотря на семидесятипятилетний возраст, Геннадий Иванович ведет и сейчас в качестве бессменного баяниста-концертмейстера городского хора

ветеранов. Его стиль исполнения характеризуют безупречный художественный вкус, высокое техническое мастерство, филигранная мелкая техника, гибкая нюансировка, особое слышание и ощущение баянного звука.

Один из внуков Геннадия Ивановича – Дмитрий Пугачев – достойно продолжает музыкальные традиции семьи. Он, являясь учеником фортепианного отделения ДШИ №2 г. Орска (класс преподавателя И.Ю.Кузьмищевой), неоднократно становился лауреатом престижных конкурсов. Среди последних – Международные конкурсы в Уфе (Башкортостан), Праге (Чехия). Интересным фактом, можно сказать своеобразным «знамением», является то, что мальчик родился в один день со своим именитым дедом с разницей в шестьдесят пять лет.

Геннадий Иванович принадлежит к тем людям, встречи и беседы с которыми чрезвычайно обогащают душу, наполняют сердце радостью и заставляют задуматься о важности человеческих контактов, о необходимости внимательного отношения ко всем, и, в первую очередь, своим коллегам. Интересный и мудрый собеседник, он – живая история музыкальной культуры Оренбургского края, его жизнь неразрывно связана с музыкой. Он не мыслит себя без нее и сейчас.

**Эльвира Донская**  
*выпускница РАМ им. Гнесиных (Москва)*

### **Творческий портрет Владимира Борисовича Болдырева**

Владимир Борисович Болдырев – Заслуженный артист РФ, Заслуженный деятель искусств РФ, Кавалер Ордена Дружбы, выдающийся исполнитель и неутомимый пропагандист профессионального исполнительства на балалайке. Свою известность он получил не только как виртуоз-балалаечник, но и как исключительный педагог, во многом определивший творческие судьбы целой плеяды молодых музыкантов.

Не секрет, что личность педагога очень важна – не только как профессионала в своем деле, но и как человека, способного найти индиви-

дуальный подход к тонкой душевной организации каждого ученика. Как студентка профессора В.Б.Болдырева, обучавшаяся в его классе на протяжении нескольких лет, я хотела бы в своей работе поделиться полезными знаниями и интересными сведениями, почерпнутыми из плодотворного общения с прекрасным учителем и замечательным человеком.

В настоящее время балалаечное искусство динамично развивается, уже став частью академической национально-музыкальной культуры нашей страны. Но, к сожалению, существует крайне мало изданий по методическому осмыслению исполнительского и педагогического опыта, доступных широкой музыкальной общественности. Цель данной статьи – раскрыть многогранность личности Владимира Борисовича, опираясь на его исполнительский опыт, изложив некоторые особенности и тонкости педагогической школы и общественно-методической деятельности.

Надеюсь, что данная работа представит интерес для молодых исполнителей, педагогов и просто почитателей балалаечного искусства.

#### *Биографическая справка*

Владимир Борисович Болдырев родился 5 ноября 1947 года в Воронеже. В семье Болдыревых профессиональных музыкантов не было, но музыка, так или иначе, была неотъемлемой частью их жизни. Несмотря на непростое послевоенное время, уже в 10 лет Владимира отдают на отделение педпрактики музыкального училища (по совету друга семьи, педагога музыкального училища Василия Федоровича Зубченко), где и начались занятия на балалайке. Первым педагогом Владимира Борисовича стал Максим Андреевич Бородин, тогда еще студент четвертого курса музыкального училища, солист-балалаечник оркестра Воронежского русского народного хора. После окончания училища Бородин устроился преподавать в музыкальную школу и забрал перспективного ученика с собой.

Балалайка очень быстро стала для Болдырева основным делом. Он был постоянным участником важных мероприятий и с огромным удовольствием выступал не только в качестве солиста, но и в оркестре народных инструментов под управлением Заслуженного работника



культуры РСФСР Ивана Ивановича Трухачева. О заинтересованности юного Владимира можно судить и по тому, что в нотном отделе городского книжного магазина его знали абсолютно все, там он бывал частым гостем, не пропускавшим ни одного издания для балалайки.

В 1963 году Владимир Болдырев, сознательно сделав свой выбор, поступает в Воронежское музыкальное училище в класс В.Ф.Зубченко, выпускника Харьковской консерватории. Помимо специальности, одной из любимых дисциплин стало дирижирование, которому он обучается в классе Заслуженного деятеля искусств РФ, второго дирижера Воронежского симфонического оркестра Феликса Ивановича Комлева.

До сих пор Владимир Борисович с теплотой вспоминает и общение во время учебы, и, впоследствии, редкие, но долгожданные встречи со своими педагогами.

В 1964 году студент второго курса училища Владимир Болдырев, пройдя отбор в Воронеже, едет в Москву на IV Всероссийский конкурс артистов эстрады. Там он получает первый состязательный опыт и первый ощутимый заработок – ведь впоследствии на солидную поощрительную премию был приобретен инструмент мастера Алексея Токарева. Там же произошло и личное знакомство с Павлом Ивановичем Нечепоренко.

Окончив музыкальное училище экстерном, за три года, в 1966 году Болдырев приехал поступать в ГМПИ им. Гнесиных. Поступление в институт получилось необычным: в связи с предстоящими зарубежными гастролями Владимир Болдырев сдавал вступительные экзамены досрочно – вместе с государственными экзаменами выпускников института.

Свои студенческие годы Владимир Борисович вспоминает с удовольствием: студенты все старались успеть – и заниматься, и выступать, и ходить на концерты выдающихся исполнителей, и отдыхать. Вот что говорит Народный артист РФ, профессор Александр Владимирович Скляр: *«Незабываемы годы, прожитые с Володией в общежитии. Мои первые выступления начались именно с ним. И я горжусь, что являюсь земляком этого прекрасного человека и музыканта»*<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> 60 лет Заслуженному артисту РФ, Заслуженному деятелю искусств РФ, профессору Владимиру Борисовичу Болдыреву. Буклет. М., 2007. С. 5.

За годы обучения в институте Владимиру Борисовичу особенно запомнились оркестровые занятия, которыми руководил Народный артист России, академик РАО, профессор Сергей Михайлович Колобков – на этих занятиях царило интересное общение и совместное творчество. И, конечно же, уроки дирижирования в классе лауреата Государственной премии СССР, профессора Сергея Гавриловича Деличиева, у которого он учился на протяжении пяти лет, получив впоследствии специализацию дирижера народного оркестра. Владимир Борисович и сейчас считает, что эта дисциплина просто необходима профессиональному музыканту для расширения музыкального кругозора, развития художественно-эстетического вкуса.

Конечно, основное внимание было направлено на занятия по специальности. Владимир Борисович занимался очень внимательно и сосредоточенно, ставя перед собой высокую исполнительскую планку, тем более что перед глазами был прекрасный пример П.И.Нечепоренко – блистательного исполнителя и педагога. Вот что говорит о своем учителе сам Болдырев: *«Когда человек живет музыкой, живет педагогикой, то вольно или невольно он других воспитывает личным примером во всем: и в пунктуальности, и в отношении к музыке, и в отношении к занятиям, и в отношении выбора репертуара. На занятиях по специальности в классе Павла Ивановича Нечепоренко никаких наставлений особо и не было, только личный пример. Павел Иванович никогда не опаздывал на занятия. Он никогда не позволял что-то небрежно сыграть. Когда он сам играл, у него все было отточено, любое произведение сделано до мельчайших подробностей... Он никогда не играл музыку посредственную и никогда не позволял этого своим студентам. Учил нас на лучших образцах музыкальной литературы... Он строг со студентами, но, при всей внешней строгости, он тщательно анализирует и четко направляет процесс исполнительского воспитания и развития каждого из своих учеников, находится в курсе их проблем»*<sup>103</sup>.

Отношения с Нечепоренко сложились доверительные: профессор, уезжая на гастроли, оставлял на попечение Болдырева студентов млад-

---

<sup>103</sup> Информационный журнал «Народник», № 3 (55), 2006. С. 20.

ших курсов.

В 1968 году Владимир Болдырев, пройдя всесоюзный отбор, побеждает на Международном конкурсе исполнителей на национальных инструментах в рамках IX Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Софии. С этого же года начинается его работа в качестве солиста Московской областной филармонии и педагогическая деятельность в Гнесинском училище, а с 1971 года – в ГМПИ им. Гнесиных.

С 1971 по 1974 годы Владимир Борисович продолжает свое обучение в ассистентуре-стажировке ГМПИ им. Гнесиных, активно концертируя по России и странам зарубежья.

С 1985 года Болдырев преподает в музыкальном училище имени Октябрьской революции (ныне – МГИМ им. А.Г.Шнитке), пройдя путь от преподавателя до профессора и заведующего кафедрой.

Артисту порой очень сложно оценивать свое творчество объективно. Как тонко подметил Антон Григорьевич Рубинштейн, *«Величайшее несчастье для творящего – пережить самого себя. А как часто это встречается!»* Предъявляя к себе высокие требования и желая не уступать самому высокому исполнительскому уровню, Владимир Борисович уходит со сцены, полностью посвятив себя педагогической и музыкально-общественной деятельности.

В настоящее время Владимир Борисович преподает на всех ступенях музыкального образования, является заведующим кафедрой струнных народных инструментов МГИМ им. А.Г.Шнитке, профессором РАМ им. Гнесиных.

### *Исполнительская и общественно-методическая деятельность*

*«Значительным музыкантом может быть только человек с большим духовным – интеллектуальным и эмоциональным – содержанием. Музыка есть средство общения между людьми. Чтобы говорить музыкой, нужно не только владеть этим “языком”, но и иметь, что сказать».*

*Б.М.Теплов<sup>104</sup>*

Какую дату считать началом исполнительского пути – первый сольный концерт в музыкальной школе, конкурс артистов эстрады

---

<sup>104</sup> Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. – М., 1965. С.19.

или первый всероссийский конкурс, наверное, не так важно. Главное, что этот путь начался.

После блистательной победы на I Всероссийском конкурсе исполнителей на народных инструментах и исполнителей народной песни, Народный артист РСФСР Виктор Павлович Дубровский приглашает В.Б.Болдырева работать в Государственном академическом русском народном оркестре имени Осипова, но, обдумав предложение, Владимир Борисович решает концерттировать в качестве солиста. Победа в конкурсе дала возможность выступать с лучшими музыкальными коллективами страны – ГАРНО (в настоящее время – НАОНИР) имени Осипова под управлением В.Дубровского, Н.Калинина, оркестром ВРТЦ (ныне – ВГТРК) под управлением Н.Некрасова и другими.

Первый профессиональный сольный концерт Болдырева, точнее, ряд концертов прошли в Пермском крае в 1972 году по линии Росконцерта в рамках абонемента «Звучат народные инструменты» Московской областной филармонии. Насыщенная гастрольная жизнь была замечательна не только многочисленными концертами и мастер-классами, с которыми он объездил всю Россию и Советский Союз, но и возможностью яркого и интересного закулисного общения. Владимиру Борисовичу посчастливилось общаться с такими людьми, как Народная артистка СССР Тамара Синявская, Народный артист СССР Муслим Магомаев, Заслуженный артист РСФСР Владимир Дорофеев, Народный артист СССР Зураб Соткилава, Народная артистка России Виктория Постникова, Народный артист РСФСР Анатолий Кузнецов, и многими другими выдающимися артистами разных жанров.

На протяжении своей исполнительской карьеры Владимир Борисович находился в творческом союзе с такими музыкантами, как Николай Дик, Заслуженная артистка РФ Лариса Готлиб, Валентин Зуев, Зоя Белецкая, лауреат всероссийских, всесоюзных и международных конкурсов Анатолий Сенин.

Известный пианист, выпускник Московской консерватории, солист Московской филармонии Александр Токарев также много лет выступал с В.Болдыревым в качестве концертмейстера. Он с удовольствием вспоминает то время: *«Мне повезло, что судьба свела меня с этим замеча-*

*тельным человеком, виртуозом-балалаечником. Своим искусством он разбил мои ошибочные представления о народной музыке и музыкантах как о чем-то второсортном. Своим мастерством Болдырев мог дать “сто очков” вперед многим лауреатам – пианистам и скрипачам. Это Музыкант с большой буквы»<sup>105</sup>.*

Одной из важных заслуг Владимира Борисовича стало активное сотрудничество с отечественными композиторами, в результате которого появились многие интересные сочинения. Среди них – Концерт-поэма для балалайки, кларнета и русского народного оркестра Н.И.Пейко; «Протяжная», «Северные наигрыши», а также обработки русских народных песен «Я на камушке сажу» и «Барыня» Ю.Н.Шишакова; сюита «Казачья» А.Дудника и многие другие. Позднее свои лучшие произведения посвятит своему учителю композитор В.А.Панин: им будут созданы Соната № 1 для балалайки и фортепиано, «Вологодская фантазия», «Маленький триптих», «Лирический вальс», обработки русских народных песен «У ворот девка стоит», «Ой, да течет речка» и «Земелюшка-чернозем». Дань уважения замечательному музыканту отдал и А.Марчаковский, посвятив Владимиру Борисовичу свою «Фантазию-экспромт» (сочинение было написано к 60-летнему юбилею Маэстро).

Творческое наследие Владимира Болдырева как исключительного исполнителя, сохранилось в записях на семи пластинках фирмы «Мелодия» и четырех компакт-дисках, где, наряду с оригинальным репертуаром и обработками русских народных песен, звучат произведения И.С.Баха, Г.Ф.Генделя, Д.Скарлатти, А.С.Даргомыжского, Ф.Крейслера, С.С.Прокофьева.

Народный артист РФ, профессор И.П.Мозговенко говорит: *«В руках Владимира Болдырева балалаечка поет, разговаривает, увлекает. И я думаю, что тембр его инструмента необыкновенно красив потому, что тембр его души звучит тонко и выразительно»<sup>106</sup>*. Необыкновенное владение звуком и тембровыми красками восхищало и Марка Алексан-

---

<sup>105</sup> Панин В. «Обыкновенное чудо Владимира Болдырева», Газета «Играем с начала», 2007.

<sup>106</sup> 60 лет Заслуженному артисту РФ, Заслуженному деятелю искусств РФ, профессору Владимиру Борисовичу Болдыреву. Буклет. М., 2007. С. 5.

дровича Купфера, лауреата Ленинской премии и великолепного балалаечного мастера, который подарил Владимиру Борисовичу сделанный специально для него инструмент. Кстати, сотрудничество с музыкальными мастерами тоже входит в сферу деятельности Болдырева. Он тесно общался, делился мыслями и советами с В.Ф.Сержантовым (первым мастером, получившим в этой области звание Заслуженного работника культуры РСФСР) и Е.Н.Виноградовым.

За годы общественно-музыкальной деятельности Владимиром Борисовичем выпущен ряд нотных сборников, составленных из произведений в его исполнительской редакции (в издательствах «Музыка», «Советский композитор», «Дека-ВС»), три учебно-методические программы. Владимир Борисович постоянно работает в жюри многих престижных исполнительских конкурсов (нередко в качестве председателя), проводит мастер-классы для молодых музыкантов России и зарубежья, сотрудничает с благотворительными фондами и общественными организациями.

### *Педагогическая деятельность*

*«Чтобы быть хорошим преподавателем, нужно любить то, что преподаешь, и любить тех, кому преподаешь».*

*В.О.Ключевский<sup>107</sup>*

Педагогическая деятельность Владимира Борисовича – это новая страница в развитии педагогической и методической мысли. Он является автором уникальной методики, исполнительской школы, где главная цель – наиболее точно и глубоко выразить средствами инструмента художественный замысел композитора, при этом сохраняя и развивая в полной мере индивидуальность каждого ученика. Ведя педагогическую деятельность на всех уровнях музыкального образования, он воспитал большое количество лауреатов всероссийских и международных конкурсов, высококвалифицированных исполнителей и педагогов.

---

<sup>107</sup> Ключевский В.О. Афоризмы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.orator.ru/klyuchevskiy.html> (дата обращения 06.07.2014)

### *Советы опытного педагога*

– Для педагога важно не давать прямые указания – забываются тут же. А если ученик сам задумается, то запомнит и будет считать, что сам до всего дошел.

– При игре на любом инструменте надо помнить о том, чтобы исполнитель ощущал себя свободно и комфортно. Главное – найти хороший компромисс между естественным состоянием организма и инструментом.

– На балалайке играем буквально всем, а не только пальцами. В игре на инструменте участвует весь организм, только в разной степени.

– Звучит не то, что должно звучать, а то, что получается. Отсюда испорченный слух и низкая исполнительская планка.

– Аппликатура нужна, в первую очередь, для выражения замысла композитора. При любой аппликатуре можно добиться желаемого результата. Но надо, чтобы результат получался сам собой как следствие правильно поставленной аппликатуры.

– Пальцы должны заранее находиться на своем рабочем месте. Лучше чуть-чуть подождать, чем не успеть. Работает тот палец, который прижимает. Следует, как будто переносить всю тяжесть руки на него, тогда будет филигранная техника, артикуляционная точность.

– Переход со струны на струну в одноголосии – желтый свет, внимание! Очень часто звучит интервал там, где должно звучать одноголосие.

– Смена приемов в произведении – желтый свет, внимание! Художественный замысел композитора не должен от этого пострадать.

– Если хочешь добиться легато, надо отдельно поработать над каждой рукой. Нужно, чтобы одна рука не помогала другой. Когда руки помогают друг другу, процесс достижения связности звучания оттягивается на более долгий период.

Конечно, хочется так много сказать о роли Владимира Борисовича в судьбах его учеников! Приведу здесь лишь несколько высказываний о своем педагоге.

Е.Р.Шабалин, доцент МГИМ им. Шнитке, лауреат Всероссийского и Международного конкурсов: «Для меня Владимир Борисович как второй

*отец. Я благодарен ему за многое: он всегда встречает нас с улыбкой, сам светится и заряжает этим светом все вокруг, интересуется жизнью каждого, помогает решать любые проблемы. А что касается занятий на инструменте! Помимо азов технологии звукоизвлечения и посадки, он заложил скрупулезное отношение к нотному тексту, к качеству звучания инструмента. Если взялся играть – будь любезен соответствовать тому, что написано! Собственно, все это и помогло мне победить на конкурсах, помогает и сейчас в моем преподавании».*

*Д.А.Калинин, солист Московской филармонии, лауреат Всероссийских и Международных конкурсов: «Никогда не забуду, как Владимир Борисович поправил мне, казалось бы, элементарный прием – пиццикато большим пальцем, и тембр инструмента преобразился просто кардинально! Уроки проходили на одном дыхании – динамика, интерес, живой диалог этому очень способствует. Особенно подкупает потрясающее чувство юмора Владимира Борисовича, очень интеллигентное, тонкое, но очень острое и всегда «в тему». Еще очень важный момент – он воспитывает в учениках стремление к любознательности. Желание расширять кругозор, искать другие концепции исполнения произведения, делать новые транскрипции. Даже просит не доверять ему на слово, а все проверять самому, доходить до правильного решения собственными творческими усилиями. Поэтому студенту скучать не приходится: Владимир Борисович никогда не бывает предсказуем в манере проведения урока. А в чем всегда можно оставаться уверенным – так это в том, что следующий урок обязательно даст новый поток информации, как в количественном, так и в качественном аспекте. Моя профессиональная судьба и состоялась именно благодаря Владимиру Борисовичу. Он мой самый любимый педагог, Интеллигент с большой буквы, Человек чести, абсолютной самоотдачи и верности профессии. Что тут еще скажешь...».*

Как автору данной статьи, мне бы хотелось добавить очень и очень многое, пожелать читателям хотя бы один раз побывать в этой чарующей атмосфере урока Владимира Борисовича, зарядиться от него не только знаниями, но и положительными эмоциями. Надеюсь, портрет грандиозной личности Владимира Борисовича Болдырева, изложенный в миниатюре, не оставит равнодушным ни одного читателя. Свою статью хочу закончить



словами великого русского писателя Льва Николаевича Толстого: *«Если учитель имеет только любовь к делу, он будет хороший учитель. Если он имеет только любовь к ученику, как отец, мать, он будет лучше того учителя, который прочел все книги, но не имеет любви ни к делу, ни к ученикам. Если же учитель соединяет в себе любовь и к делу, и к ученикам, он – совершенный учитель».*

## ВОПРОСЫ КОНСТРУКЦИИ ИНСТРУМЕНТОВ И ТЕХНОЛОГИИ ИХ ИЗГОТОВЛЕНИЯ

**Александр Дормидонтов**  
*профессор СГК им. Л.В.Собинова (Саратов)*

### **Двухгрифовые варианты домры и балалайки**

Эволюция музыкального инструментария всегда происходила согласно условиям, в которых развивалось музыкальное творчество и исполнительство. При этом многие усовершенствования в конструкции инструмента оказывались прогрессивными для дальнейшего развития музыкального искусства. Следует заметить, что «конструктивные изменения, вносимые музыкальным мастером, не являются плодом абстрактной изобретательской мысли, а представляют собой отклик на требования живой музыкальной практики на данном конкретном отрезке времени»<sup>108</sup>. Об этом говорят исторические факты появления двух вариантов домр, созданных в России на рубеже XIX–XX столетий. Если первый вариант – изготовленная в 1896 году В.В.Андреевым и мастером С.И.Налимовым трехструнная домра квартетного строя – конструировалась (по замыслу В.В.Андреева) для выполнения оркестровых функций, то второй вариант, изготовленный в 1908 году Г.П.Любимовым и мастером С.Ф.Буровым, – четырехструнная домра квинтового строя, была создана с измененной конструкцией

---

<sup>108</sup> Вертков К. Русские народные инструменты. – Л., 1975. С.89.

и предназначалась для расширения возможностей за счет сольного исполнения, с включением в репертуар «шедевров скрипичной музыки без существенных звуковысотных искажений»<sup>109</sup>. В результате трех- и четырехструнные домры, пройдя уже более чем вековой путь развития сольного и коллективного исполнительства, успешно продолжают выполнять миссию, предначертанную их создателями, а у домристов появилось новое исполнительское качество: владение двумя видами домр. Специфически-однобокое обозначение вида деятельности: «трехструнный» (владеет только исполнением на трехструнной домре), или «четырёхструнный» (владеет только исполнением на четырехструнной домре) – преобразовывается в емкое, универсальное название «домрист». Понятно, что у домриста – «многостаночника» более заманчивая перспектива деятельности, более широкое поле для творчества. На эти горизонты и нужно нацеливать тех, кто хочет связать свое будущее с исполнительством на домре и кто уже увлеченно осваивает один вид инструмента. Очевидно, что масштабное воплощение в жизнь этого понимания даст новый толчок движению развития исполнительства на домре. И, конечно, параллельное обучение владению трех- и четырехструнной домрой важно начинать с начального периода.

В целях осуществления новой методической идеи по ускоренному освоению игры на трехструнной и четырехструнной домре параллельно можно использовать инструмент новой конструкции – семиструнную домру, состоящую из корпуса и двух грифов, трехструнного снизу и четырехструнного сверху. Примерный образец этого инструмента сконструирован и изготовлен автором этих строк (патент на полезную модель №115548).



---

<sup>109</sup> Имханицкий М.И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. – М., 2008. С.225.

Простоте одновременного изучения строя двух видов домр на двухгрифовой домре способствует постоянное видение исполнителем двух грифов, где «зеркально отражается» строй трех струн трехструнного грифа в трех струнах четырехструнного грифа:

$$G^m [D^1 A^1 E^2 - E^1 A^1 D^2]$$

Первоначальные «специфические» аппликатурные ощущения пальцев, привыкших только к квартovому или только к квинтовому строю, вскоре объединяются, возникает уверенное чувство строя семи струн в целом. Ориентация на двух грифах будет способствовать обогащению техники левой руки домриста, развитию ее гибкости, маневренности, позиционной свободы пальцев. При освоении строя семиструнной домры целостное восприятие исполнителем одновременно двух грифов расширяет границы аппликатурных вариантов.

Игра на семиструнной домре происходит так же, как и на обычной домре с применением подставки под правую ногу. Перемещая руку по удлинённому подлокотнику, исполнитель находит себе удобную точку опоры, необходимую в конкретный момент исполнения. Величина панциря позволяет использовать скользящую точку опоры правой руки при звукоизвлечении на всем диапазоне инструмента.

Впервые двухгрифовая трех-четырёхструнная домра была продемонстрирована автором на кафедре народных инструментов Уральской государственной консерватории им. М.П.Мусоргского 25 марта 1987 года для преподавателей ДМШ, музыкального училища, преподавателей и студентов консерватории. К настоящему времени двухгрифовая кварто-квинтовая домра прошла апробацию на базе центральной детской музыкальной школы, а также городского дворца творчества детей и молодежи города Саратова в объединении «Оркестр русских народных инструментов "Полифон"» и помогла учащимся в одновременном освоении трехструнной и четырехструнной домры.

Если для одних исполнителей проблема малого диапазона трехструнной домры решалась освоением четырехструнной домры, то других эта проблема побуждала искать выход в модернизации трехструнной домры. Начало этому было положено В.В.Андреевым. В 1912–1913 годах, как писал В.В.Андреев, «С.И.Налимовым выработан тип

четырёхструнной домры исключительно для квартетного на ней исполнения. Общий вид, размер кузова и, главное, – строй квартами – все осталось неизменным. К третьей струне прибавлена кварта вниз, т.е., четвертая струна без основного изменения строя»<sup>110</sup>.

Аналогичный инструмент сконструирован в конце 50-х годов прошлого столетия народным артистом России В.А.Яковлевым с помощью мастера С.Ф.Бурова. Диапазон их четырёхструнного варианта квартовой домры также был увеличен до «си» малой октавы. В 1966 году заслуженный артист России В.А.Никулин совместно с мастером А.И.Ивлечевым изготовил четырёхструнную кварто-секстовую домру, увеличив ее диапазон до «соль» малой октавы<sup>111</sup>. В 60–70 годы профессором кафедры народных инструментов Ленинградской консерватории И.И.Шитенковым разработана конструкция приставки с двумя дополнительными ладами на струне «е». В результате применения подставки диапазон инструмента увеличивался на тон<sup>112</sup>.

Развитие исполнительства на альтовой домре побуждало исполнителей задуматься о возможном усовершенствовании инструмента при увеличении диапазона вверх. В результате творческого союза народного артиста России, профессора МГИМ им. А.Г.Шнитке М.А.Горобцова с мастером Г.В.Смыгиным был создан альт, в котором «можно прекрасно использовать диапазон во второй и третьей октавах»<sup>113</sup>. Если анализировать развитие процесса по усовершенствованию малой и альтовой домры с точки зрения расширения их диапазона, то заметно стремление: создать для малой домры, при увеличении диапазона вниз, возможность выполнения альтовых функций, а для альтовой домры, с увеличением диапазона вверх, расширить функции из исполнительской сферы малой домры.

---

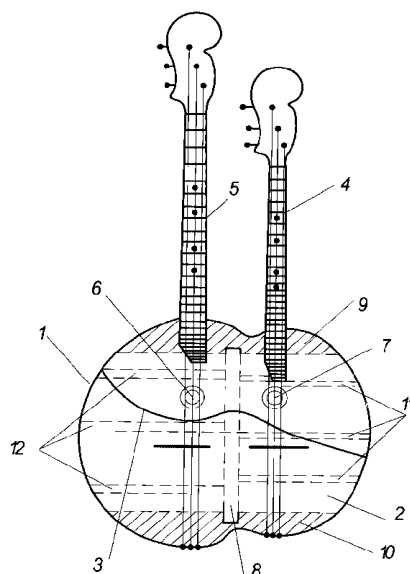
<sup>110</sup> Имханицкий М.И. У истоков русской народной оркестровой культуры. – М.: Музыка, 1987. С. 100.

<sup>111</sup> Федотова М. Заслуженный артист РСФСР Владимир Никулин. – Нижний Новгород, 2010.

<sup>112</sup> Шитенков И.И. Специфика звукоизвлечения на домре // Методика обучения игре на народных инструментах / Под ред. П.Говорушко. – Л.: Музыка, 1975. С.45.

<sup>113</sup> Горбачев А. Михаил Анатольевич Горобцов. Журнал «Народник» № 3 (55) – М. Музыка 2006. С.32.

Следующая конструктивная идея по одновременному использованию возможностей малой и альтовой домры привела автора этих строк к изготовлению еще одного нового музыкального инструмента – двухгрифовой малой-альтовой домры, где в одном корпусе совмещены два грифа: малой домры и альтовой (патент на полезную модель №115548).



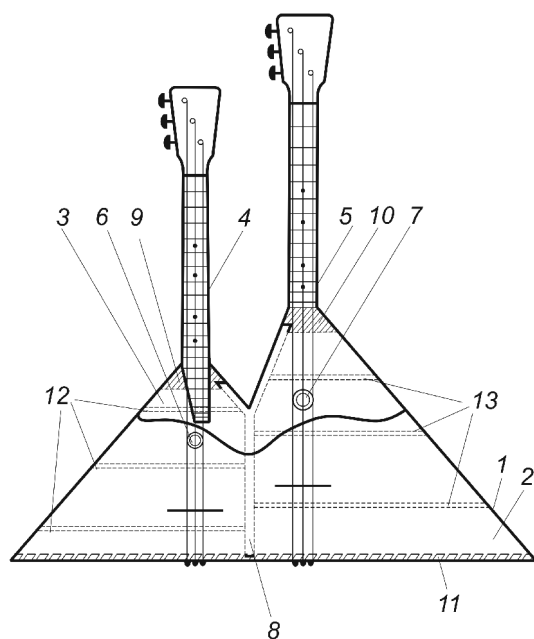
Следует особо сказать о техническом результате двухгрифовых инструментов, который заключается в создании разнотембрового щипкового инструмента. Поставленная задача решается тем, что в двухгрифовую домру (*рис., общий вид*), которая содержит единый (общий) корпус (1), общие деку (2) и панцирь (3), гриф (4) трехструнной домры, гриф домры альт (5), два резонаторных отверстия (6) и (7), верхний и нижний клецы (9) и (10), поперечные пружины (11) домры альт 5 и поперечные пружины (12) малой домры 7, – введена планка, закрепленная на деке посередине резонаторных отверстий и соединяющая верхний (9) и нижний (10) клецы. Введение планки приводит к получению при игре на каком-либо грифе звука соответствующего тембра: малой или альтовой домры. Принцип игры на двухгрифовой малой-альтовой домре такой же, как и при игре в отдельности на малой 7 или альтовой 5 домре.

Двухгрифовая малая-альтовая домра впервые была продемонстрирована в концерте праздника народной музыки в марте 2011 года на сцене Большого зала Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова в выступлении лауреата международных конкурсов – ан-

самбля народных инструментов «Колядки». Успешная апробация этого инструмента побудила автора к созданию двухгрифовой балалайки, совмещающей в одном корпусе два грифа – балалайки примы и балалайки альт (патент на полезную модель № 128763).



Ближайшим из аналогов двухгрифовой балалайки является двухгрифовая малая-альтовая домра, которая содержит общий, верхний и нижний клецы. Но использование в этой двухгрифовой домре общего верхнего клеца ограничивает конструктивные варианты расположения двух грифов относительно друг друга, необходимые для создания большего удобства для игры на инструменте. Задачей, на решение которой направлена полезная модель, является расширение исполнительских возможностей инструмента. Технический результат заключается в создании более удобного для практического применения разнотембрового двухгрифового щипкового инструмента. Поставленная задача решается тем, что в двухгрифовую балалайку (рис., общий вид), содержащую единый корпус (1), общие деку (2) и панцирь (3), гриф (4), соответствующий балалайке приме, гриф (5), соответствующий балалайке-альт, два резонаторных отверстия (6) и (7), верхний клец (9) для грифа 4 и верхний клец (10) для грифа 5 – введена жесткая планка с развилкой на конце (8), размещенная узкой стороной на деке и соединяющая два верхних клеца и задинку.



Фиг.

Введение планки с развилкой, закрепленной между резонатрными отверстиями, дает возможность соединять два верхних клеща с задинкой на расстояниях, определяющих более удобное для игры расположение двух грифов относительно друг друга. Принцип игры на двухгрифовой балалайке такой же, как и при игре в отдельности на балалайке приме и балалайке-альт, с переходом во время игры с одного грифа на другой. Изготовленный автором образец двухгрифовой балалайки прошел экспериментальное опробование и был представлен ансамблем народных инструментов «Колядки» широкому кругу слушателей в концерте праздника народной музыки в Саратове, на сцене Большого зала Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова в марте 2012 года. С появлением в коллективе двухгрифовых инструментов творческие возможности ансамбля возросли<sup>114</sup>.

В Москве с 21 по 24 февраля 2013 года проходил X Международный фестиваль «Созвездие мастеров», в рамках которого состоялся VIII Всероссийский конкурс мастеров балалайки и домры. 23 февраля в РАМ имени Гнесиных была проведена научная конференция с участием ведущих педагогов, мастеров и реставраторов России, где с информацией о создании двухгрифовых струнно-щипковых инструментов выступил автор этих строк. Новые инструменты были

<sup>114</sup> См. сайт ансамбля <http://www.promoartist.ru/kolyadki>



представлены выступлением лауреата международных конкурсов ансамбля народных инструментов «Колядки», под управлением А.Краснова (Саратов) сначала на конференции, а вечером - на сцене Концертного зала Российской академии музыки им. Гнесиных, заявив этим о начале нового направления в развитии ансамблевого исполнительства на народных инструментах.

Необходимость поиска новых решений для модернизации струнно-щипкового инструментария в настоящее время очевидна, так как для продолжения развития исполнительства на новом уровне нужно новое качество инструментов, новые конкретные действия в этом направлении. В связи с этим особую актуальность приобретают слова, сказанные Заслуженным деятелем искусств УССР профессором М.М.Гелисом: «Мы все, специалисты по народным инструментам, систематически должны либо сами лично заниматься реконструкцией и усовершенствованием качества инструментов, либо проявлять инициативу в создании специальных лабораторий и мастерских, ставить перед фабриками и мастерскими те постоянно встающие перед исполнительством художественные задачи, которые без улучшенных инструментов решать невозможно»<sup>115</sup>.

**Андрей Дикоев**

*декан исполнительского факультета,  
доцент ПГК им. А.Глазунова (Петрозаводск)*

### **Классификация гармоник. Опыт экспериментальной методики**

История гармоник – одной из разновидностей музыкальных инструментов – охватывает период в несколько тысяч лет. За это время она претерпела эволюцию от простейших форм примитивных игрушек до сложных по механике концертных многоголосных, многотембровых инструментов с широкими техническими возможностями и яркими акустическими характеристиками, породив весьма различные, порой очень

---

<sup>115</sup> Бендерский Л. Киевская школа воспитания исполнителей на народных инструментах. – Свердловск, 1992. С.104.

далекие разновидности: от китайского шэна до современного «Юпитера».

На протяжении долгого времени гармоника совершенствовалась мастерами разных стран, становясь все более сложной по своей механике и эргономическим характеристикам. Надо признать, что данный процесс продолжается и сегодня. В наши дни гармоника представляет собой семейство, состоящее более чем из 200 разновидностей.

Несмотря на такое внутривидовое разнообразие и сложное историческое становление, научных трудов, обобщающих все возможные аспекты возникновения, генезиса и бытования гармоника, которая находится в некоей, если не завершающей, то, определенно, в вершинной стадии своего развития, нет.

Впрочем, работ, посвященных гармонике, не так мало. Не пересказывая их содержание, охарактеризуем кратко базовые труды, касающиеся гармоника, а также основные направления и проблемы инструментоведения, касающиеся гармоник.

Во-первых, среди всех имеющихся исследований выделяется энциклопедическая по масштабу работа «Гармоника. Прошлое, настоящее» (1994) профессора А.М.Мирека, в которую вошли его более ранние труды «Из истории баяна и аккордеона» (1967) и «Справочник по гармоникам» (1968), а также различного рода сведения, порой тривиальные, об инструментах, исполнителях, композиторах, аудиозаписях и т.д., которые были собраны А.М.Миреком и систематизированы. Главным источником информации для появления указанных работ стала большая личная коллекция гармоник, собранная в течение всей жизни А.М.Миреком, послужившая впоследствии основной для организации и открытия в Москве «Музея русской гармоника». Более того, в коллекции Мирека не только инструменты, но и фонозаписи, фотографии, нотные издания и личные инструменты выдающихся артистов<sup>116</sup>. До сих пор

---

<sup>116</sup> Музей был открыт 28 декабря 2000 года. До этого коллекция инструментов в течение полувека постоянно пополнялась и находилась дома у А.Мирека. В конце 70-х годов XX века коллекция была включена в каталог домашних собраний «Юнеско». В музее регулярно проводятся различного рода мероприятия — лекции, концерты, встречи с композиторами и мастерами по производству гармоник. Сам музей находится в Москве по адресу: 2 Тверская-Ямская, д.18.

труды автора пользуются непререкаемым авторитетом среди музыкантов и музыковедов. С научно-исторической точки зрения А.М.Мирек достаточно подробно и основательно высказал свою гипотезу возникновения, эволюции и бытования гармоник, а также классификацию в виде схемы из 184 наименований различных инструментов. В своей работе «Справочник и научно-исторические пояснения к схеме возникновения и классификации гармоник (аккордеонов и баянов)» (1982) автор подчеркивает, что данная классификация делает возможным одним взглядом охватить всю историю развития язычковых инструментов разнообразных видов и конструкций в мировом аспекте.

Кроме вышеупомянутых работ, существуют и другие издания по данной проблематике, но они, как правило, до определенного момента не носили характера самостоятельных исследований и сведения из них почерпнуты из монографий А.М.Мирека.

Новым шагом в развитии инструментоведения стала книга, вышедшая из-под пера известного искусствоведа, профессора РАМ им. Гнесиных М.И.Имханицкого «История исполнительства на русских народных инструментах» (2002). М.И.Имханицкий – автор многочисленных монографий и работ, среди которых, например, «У истоков русской народной оркестровой культуры» и др. Работа оказалась многогранной по комплексу рассматриваемых проблем и фактов. В рецензии на книгу, опубликованной в информационном бюллетене «Народник» №3 за 2002 год, профессор В.А.Семенов отмечает: «В этой связи мне представляется, что правильнее было бы назвать этот учебник «История и *теория* (курсив автора) исполнительства на русских народных инструментах», хотя учебные планы такого названия и не предусматривают» [7;32]. Именно об использовании этой книги в учебном процессе говорит сам автор, выводя подобное название в заглавие – учебное пособие для музыкальных училищ и вузов. Однако, изучаемый круг вопросов настолько широк, что выходит за рамки собственно учебного пособия и превращается в поистине энциклопедический труд. Кроме того, автора волнуют не только даты, цифры, и имена, т.е. фактологический материал, но и причины, предпосылки и последствия тех или иных событий и явлений. Автор

пытается осмыслить историю русских народных инструментов в контексте мировой музыкальной культуры, обрисовать перспективы дальнейшего развития их, и гармоники, в частности, а также подтолкнуть читателя к подобным размышлениям, каковыми, несомненно, являются, в первую очередь сами исполнители на русских народных инструментах. Историю возникновения, эволюции и бытования гармоник автор представляет в несколько ином ракурсе, отличном от научной позиции А.Мирека.

Среди исследователей русских народных инструментов, несомненно, широко известны имена А.Басурманова, К.Верткова, Ф.Соколова, работы которых, появившиеся в 1960–1980 гг. способствовали формированию современной точки зрения на возникновение и бытование русских народных инструментов.

И, наконец, весьма внушительно сегодня выглядит группа работ этномузыковедческой направленности, посвященных проблемам этнической специфики народных инструментов бесписьменной традиции, ладо-интонационным и ритмическим характеристикам инструментальных наигрышей. Основу данному направлению инструментоведения положили работы Е.В.Гиппиуса (1930-е годы) и К.В.Квитки (1940-е годы), а позднее идеи ученых были развиты и дополнены новыми данными и гипотезами в работах И.В.Мациевского, А.Банина, Ю.Бойко и др.

В данной статье рассматривается проблематика и один из вариантов ее решения, касающаяся *классификации гармоник*, вопрос которой остается открытым на сегодняшний момент.

#### *Гармоники: проблемы и направления исследования*

Первое из известных определений классификационного положения гармоник среди других инструментов принадлежит двум ученым, авторам классификации музыкальных инструментов «Систематика музыкальных инструментов» Эриху М. фон Хорнбостелю и Курту Заксу. Немецкие исследователи в 1914 году разделили все инструменты на четыре основные группы, по основной характеристике – параметру *звучащего тела*, что явилось принципиально новым подходом в классификации.

Итак, Э.М.Хорнбостель и К.Закс разделили инструменты на четыре основные группы по характеристике звучащего тела инструмента: *идиофоны* (источником звука является непосредственно тело инструмента, на которое воздействует исполнитель), *мембранофоны* (звучит натянутая мембрана инструмента), *хордофоны* (звучит натянутая струна)<sup>117</sup> и *аэрофоны* (звучит непосредственно столб воздушного потока). Итогом классификации становится присвоение каждому семейству инструментов и далее – каждому известному инструменту (причем, среди них, порой, упоминались весьма экзотические образцы) своего классификационного номера. Величина такого кода достигала от 6 до 9 цифр.

Гармоника – музыкальный инструмент с набором свободно проскакивающих язычков с фиксированной настройкой высоты звука – в классификации Э.М.Хорнбостеля и К.Закса имеет всего один классификационный номер: 412.132, расшифровка которого выглядит следующим образом – свободные самозвучащие аэрофоны с прерыванием струи воздуха и изохронностью колебаний<sup>118</sup>. Однако, Э.М.Хорнбостель и К.Закс относят к гармонике гармонь, фисгармонию и губные гармоники, чем сразу ограничивают круг определения. Многообразие, «многоликость» гармоники все же не может быть выражена в трех наименованиях, представленных в таблице немецких инструментоведов. Далее этого в своей систематизации инструментов Э. Хорнбостель и К. Закс не идут. Тем не менее, ученые во вступительных комментариях к таблице предлагают каждому читающему их труд продолжить цифровой ряд.

Следующим важным шагом к систематизации гармоник стала «Схема классификации гармоник» и «Справочник и научно-историче-

---

<sup>117</sup> Причем, воздействие это, применительно к идиофонам, мембранофонам и хордофонам может быть 3 видов – щипком, трением или ударом.

<sup>118</sup> Уместным было бы поспорить с авторами классификации в части определения гармоник к семейству аэрофонов, так как источником звука в гармонике все же является не колеблющийся воздушный столб – звук в гармонике издает металлический язычок, обдуваемый воздушным потоком, который, сталкиваясь и огибая препятствие в виде колеблющегося пружинящего предмета, приводит его в движение, а уж язычок, колеблясь, дает импульс к резонированию и воздушного потока, и резонансной камеры и всей деки инструмента. Отсюда возможен вывод, что гармоника может быть отнесена в первую очередь к семейству идиофонов, но с признаками аэрофона.

ские пояснения к схеме возникновения и классификации гармоник (аккордеонов и баянов)» А.М.Мирека (1982). В данной схеме представлены 184 разновидности гармоник, которые расположены с учетом историко-географического и хронологического аспектов, то есть по времени их возникновения, а также разделены по конструктивным различиям. Многоаспектность, и, отчасти, эклектичность классификации порождает излишнюю усложненность «прочтения» системы А.Мирека.

По определению А.Мирека, которое почти дословно повторил М.И.Имханицкий в монографии «История исполнительства на народных инструментах» [4], «гармоникой может считаться музыкальный инструмент, звук которого воспроизводится металлическим язычком, свободно проскакивающим в особой рамке под воздействием воздушной струи» [9;5].

В иных классификациях инструменты часто делили по разным и неоднородным признакам. Например, К.Вертков в «Атласе музыкальных инструментов народов СССР» [2;18] разделяет все инструменты на пять групп: духовые, струнные, мембранные самозвучащие и язычковые (по наличию языка). Гармонику он относит группе язычковых инструментов. Однако, отметим, что классификацию К.Верткова, пожалуй, нельзя считать безупречной. Например, он причисляет к язычковым инструментам варган, хотя очевидно, что он может быть отнесен к самозвучащим инструментам, а его язычок – не более чем индивидуальная форма самозвучащего тела, помещенная в резонатор – полость рта исполнителя.

Таким образом, вопрос о классификации гармоники можно считать весьма актуальным на сегодняшний день, поскольку, как уже отмечалось, ни одна из известных классификаций, появившихся на протяжении XX века, не может быть названа безупречной и стройной.

А вместе с тем, классификация и систематизация культурных явлений (к которым можно отнести и гармонику) – очень существенный момент в развитии гуманитарных и естественнонаучных дисциплин. Именно появление, разработка учеными стройной и логичной, последовательной классификации во многих научных дисциплинах помогла не только суммировать сведения о множестве явлений, но и

сформировать научную позицию относительно их системообразования, генезиса и эволюции. Среди самых известных подобных классификаций и систематизаций – теория о происхождении видов Ч.Дарвина, периодическая таблица химических элементов Д.И.Менделеева. Подобные явления, впрочем, наблюдаются и в музыкальной науке. С середины XX века вопросами систематизации, типологизации и классификации музыкальных феноменов активно занимаются музыковеды и этномузыковеды (что может, кстати, быть существенным подспорьем для исследования «народного инструмента» гармоники).

Не претендуя на научное открытие, в данной работе представлена версия инновационной классификации гармоник в виде экспериментальной разработки классификации почти всех известных видов гармоник. Классификация сделана по принципу продолжения цифрового ряда Э.М.Хорнбостеля и К.Закса, отталкиваясь от характеристики, данной гармонике в их системе, и, вместе с тем, выстроенная в систему классификаторов. Так же в данной классификации выражено стремление избежать пестроты или спорности и неоднозначности трактовок характеристик, свойственных иным классификациям.

Сведения об инструментах для разработанной классификации были почерпнуты из известных работ: «Схема возникновения и классификации основных видов гармоник», «Справочник и научно-исторические пояснения к схеме возникновения и классификации гармоник (аккордеонов и баянов)», а также «Справочник по гармоникам» и монография «Из истории баяна и аккордеона» Альфреда Мирека.

### *Классификация гармоник:*

#### *метод экспериментальной систематизации*

Изложим основные методические положения предлагаемой классификации гармоник. Их разновидности будут представлены далее в сводной таблице, где каждой из них присвоен определенный номер – цифровой ряд.

Первое число всего цифрового ряда классификации разделяет гармоники на: *диатонические (или миксодиатонические)* и *хроматические* по характеристике ладового строя гармоник. После него ставится точка.

Следующий после точки цифровой ряд отражает *конструктивные различия гармоник*. Так, первая цифра показывает основное различие между всеми видами гармоник – *имеющие приспособление для подачи воздуха на язычки и не имеющие его*. Этот вопрос очень важен, так как во всей доступной литературе о гармонике инструменты делятся на три основных вида – губные, ручные и ножные. Однако, это деление не совсем точно, ибо остается не вполне понятным, каким же способом подается воздух. Более точным, скорее всего, будет деление гармоник на *пневмонические*<sup>119</sup> и *меховые*, или, в отдельных случаях, компрессорные. Пневмонические гармоники можно разделить на инструменты с возможностью игры *на вдохе, выдохе, и вдохе-выдохе*; меховые – с игрой на *разжим меха, сжим его* и на *разжим-сжим*. Меховые инструменты, в свою очередь, делятся по способу приведения меха в движение на *ручные* и *ножные*. К ножным отнесены также инструменты, в которых мех приводится в движение с помощью механического привода, но и он может быть *ручной, ножной, и моторный*. Такими инструментами, например, являются шарманка или фисгармония с электромоторным компрессором.

Следующим пунктом классификации стал параметр *наличия или отсутствия клапана* – приспособления для прерывания подачи воздуха на язычки. Далее снова в получившемся цифровом ряду ставится точка, так как после всех данных, связанных с подачей струи воздуха и прерывания ее, предлагается рассмотреть внутреннее устройство гармоник, так называемую ее голосовую часть.

Этот фрагмент цифрового ряда отражает следующие параметры гармоник:

1) *одновысотность/разновысотность* звучания при смене направления воздушной струи (*на вдох-выдох* или *разжим-сжим*) под одним клапаном (хронологически первая разновидность более поздняя);

2) *количество язычков* под каждым клапаном, то есть количество голосов (*1-2, 2 и 3 и более*);

---

<sup>119</sup> От лат. *pneumon* — легкое.



3) настройка голосов между собой – в *унисон, октаву, (квинту)* или в так называемый «розлив»<sup>120</sup>, что сразу показывает происхождение того или иного инструмента. Унисонная или октавная настройка, как правило, свойственна русской традиции гармоник, а «розливная» – европейской;

4) к голосовому аппарату инструментов относится также характеристика *наличия/отсутствия* устройства отключения отдельных голосов – *регистров*, а также *наличие/отсутствие* устройств для смягчения звука. Согласно классификации А.Мирека, ко вторым могут относиться *резонаторный канал* (или *ломаная дека*), *ступенчатая дека, тембровая камера*<sup>121</sup>.

На этом рассмотрение голосовой части исчерпывается и далее, после точки, приводится *разделение собственно клавиатур* как систем рычагов для *открывания/закрывания* клапанов, которые имеют клавишную или кнопочную раскладки. Аспектами классификации стали:

1) *количество* клавиатур;

2) *строение* клавиатур – кнопочное с количеством рядов от 1 до 3 (и более) (у диатонических инструментов), а у хроматических гармоник с одинаковыми звуками на разжим-сжим – еще и *рояльное* (система аккордеона);

3) самый важный, пожалуй, аспект – *система левой клавиатуры* (в схеме – *одна из клавиатур*) ручных и губных клапанных гармоник. Она может быть *мелодической* (как и правая), либо *басо-аккордовой*, так называемая *готовая* система, на которую изобретатель К.Демиан в 1829 году получил патент, назвав такой инструмент «аккордионом». При игре на подобном инструменте появляется возможность вести простой басо-аккордовый аккомпанемент, даже не имея для этого никаких знаний по гармонии, что стало впоследствии очень важным

<sup>120</sup> Термин А.Мирека, означающий способ настройки, при котором унисоны в двух- и более голосных инструментах настраиваются с небольшой разницей для того, чтобы возникали ясно слышимые биения, дающие определенный национальный колорит и яркость звучания инструмента.

<sup>121</sup> А.Мирек приводит европейское название резонаторного канала, самого интересного и дающего наилучший звуковой результат из всех трех акустических приспособлений. Итальянский термин *Cosotto* и будет обозначать в предлагаемой таблице этот способ изменения тембра.

фактором столь широкого распространения этого инструмента в народной среде. Сочетанием общих систем – мелодической и басо-аккордовой – является *комбинированная клавиатура*, или, как ее называют, *готово-выборная*. Она бывает 3-х видов – *съемная, с переключением*, и *совмещенная на одной плоскости*. Последняя, по мнению А. Мирека, является самой совершенной и эргономичной, так как не требует затрат на переключение и позволяет одновременно играть на обеих системах. Однако в России такая система распространения и дальнейшего развития не получила, за исключением баяна системы Павла Гвоздева.

Предлагаемая ниже сводная Таблица «*Классификация гармоник*» состоит из трех граф: в I графе представлен цифровой ряд, предназначенный тому или иному инструменту, согласно предлагаемой систематизации; во II графе указаны особенности соответствующего вида гармоник; в III графе приведен конкретный пример гармоник данной разновидности. В том случае, если наименование и сведения об инструменте почерпнуты были из работы «Справочник и научно-исторические пояснения к схеме возникновения и классификации гармоник (аккордеонов и баянов)» А.Мирека, в скобках рядом с названием инструмента указан номер инструмента, согласно классификации А.Мирека. Если в III графе напротив параметров пример гармоник отсутствует, значит, либо информации о таком инструменте совсем нет, либо указывается вероятность его существования.

В таблицу включены основные конструктивные и звуковые различия, местные же или индивидуальные особенности каждого инструмента в данной таблице не были учтены (лишь иногда, в скобках, выписывались в качестве дополнения рядом с названием инструмента), такие как колокольчики, бубенцы, шумовые пружины, форма кнопок или клавиш, материал отделки, количество меховых борин и пр. в таблице не отражаются, так как они не являются существенными признаками для классификации. К сожалению, не всегда удавалось найти точную информацию о том или ином инструменте, поэтому таблица не может считаться полной.

Для того чтобы показать, как проходил процесс классификации гармоник согласно выдвинутым методическим принципам, приведем пример.

Китайский инструмент Шэн открывает сводную таблицу гармоник. Первой цифрой его «персонального цифрового кода» будет 1, ибо это диатонический инструмент. Шэн – инструмент без приспособления для подачи воздуха, воздух подается с помощью легких, поэтому следующая цифра ряда – 1. Игра на шэне происходит на вдохе и выдохе – ставим 3 (так как вдох – 1, а выдох – 2). У древних диатонических шэнов клапанов не было, есть только отверстия для закрывания их пальцами, поэтому следующая цифра – 1. В итоге получается цифровой ряд: 1.131

### *Классификация гармоник*

|                |   |  |
|----------------|---|--|
| <b>1.</b>      | <b>Диатонические и миксодиатонические гармоника (Д/МГ)</b>  |  |
| <b>1.1</b>     | Без приспособления для подачи воздуха   | диатонические губные гармоника   |
| <b>1.11</b>    | с игрой на вдохе  |  |
| <b>1.12</b>    | с игрой на выдохе   |  |
| <b>1.121</b>   | бесклапанные  |  |
| <b>1.121.1</b> | мелодические  | Д/М ручные гармоника без клавиатуры:<br>(18) Гармоника Бушмана<br>(40) Гармоника «венской» системы в «розлив»<br>т.н. национальные гармоника |
| <b>1.121.2</b> | Гармоника для ведения аккомпанемента – басовые и басо-аккордовые                                    | (41) оркестровые гармоника   |
| <b>1.122</b>   | клапанные Д/МГ с игрой на выдохе одноклавиатурные с клавишами в 1 ряд                               | (42) гармоника-флейта диатоническая мелодика   |
| <b>1.13</b>    | Д/МГ с игрой на вдохе и выдохе  |  |
| <b>1.131</b>   | бесклапанные с одинаковыми звуками на вдох и выдох с мелодическим одноголосным звучанием            | (1) шен  |
| <b>1.132</b>   | бесклапанные с разными звуками на вдох и выдох с мелодическим однодвухголосным звучанием в «розлив» | венские в «розлив» гармоника Рихтера (40) книтлингенские гармоника   |
| <b>1.133</b>   | клапанные двухклавиатурные с мелодическим и гармоническим звучанием                                 |  |
| <b>1.133.1</b> | с разными звуками на вдох и выдох клавиши в 1 ряд   | (119) аккорден однорядный<br>121) аккорден с трубой  |
| <b>1.133.2</b> | с одинаковыми звуками на вдох и выдох   | (120) аккорден двухрядный  |

|              |   |   |
|--------------|---|---|
| 1.2          | Д/МГ с приспособлением для подачи воздуха – мехами  |   |
| 1.21         | меха приводятся в движение с помощью механизма  | (9) баллонеон<br>(4) говорящая машина Кратценштейна<br>(10) механический трубач<br>(21) музыкальные автоматы<br>(74) шарманка   |
| 1.22         | меха приводятся в движение с помощью рук, т.н. ручные гармоники   |   |
| 1.221        | Д/МГ РГ без клапанов с разным звучанием на сжим и разжим меха   | (15) РГ Бушмана<br>(172) детские игрушки  |
| 1.222        | Д/МГ РГ с клапанами   |   |
| 1.222.1      | с разными звуками на сжим и разжим  |   |
| 1.222.11     | одно- двухголосные с настройкой в унисон или октаву   |   |
| 1.222.11.1   | 1-клавиатурные с клавишами в 1 ряд  | (60) танти<br>(61) черепашки  |
| 1.222.11.2   | 2-клавиатурные  |   |
| 1.222.11.21  | с мелодическим звучанием обеих клавиатур  | (26) немецкая концертина  |
| 1.222.11.22  | с басо-аккордовым звучанием одной из клавиатур (аккордеон)  |   |
| 1.222.11.221 | с клавишами в 1 ряд   | (16) пятиклапанка<br>(23, 29) немецкая однорядная<br>(24) «Аккордион» Демиана<br>(25) Тульская 5-8 клапанная<br>(30) венка<br>(39) русянка<br>(44) аккордеон Даллапэ<br>(48) бологоевская однорядная<br>(62) черепашка Невского<br>(72) азиатская<br>(124) гармоника с трубой |
| 1.222.11.222 | с клавишами в 2 ряда  | (36) венка двухрядная<br>(45) Петербургская двухрядная<br>(58) бологоевская 2-х рядная<br>(86) тирольская<br>(90) касимовские поповки (с гудками и колокольцами)  |
| 1.222.11.223 | с клавишами в 3 ряда и более  | (79) бологоевская трехрядная<br>(102) новоржевская  |
| 1.222.12     | многоголосные Д/МГ с разными звуками на разжим и сжим двухклавиатурные с басо-аккордовым звучанием одной из клавиатур |   |

|                |  |   |
|----------------|--|---|
| 1.222.121      | без приспособления для смягчения звука («Cosotto»), отключения отдельных голосов (регистров), с настройкой в унисон или октаву                 |   |
| 1.222.121.1    | с клавишами в 1 ряд  | (38) череповка  |
| 1.222.121.2    | с клавишами в 2 ряда   | (94) рояльная пермская  |
| 1.222.122      | без Cosotto, с регистрами<br>настройка в разлив  | (35) немецкая двухрядная  |
| 1.222.123      | с Cosotto, с регистрами  |   |
| 1.222.1231     | с настройкой в унисон  |   |
| 1.222.1232     | с настройкой в разлив  |   |
| 1.222.2        | Д/МГ РГ клапанные с одинаковыми звуками на разжим и сжим   |   |
| 1.222.21       | одно- двухголосные с настройкой в унисон или октаву  |   |
| 1.222.211      | одноклавиатурные с клавишами в 1 ряд   | (52) рояльная наколенная  |
| 1.222.212      | двухклавиатурные с басо-аккордовым звучанием одной из клавиатур с расположением клавиш в 1 ряд   | (59) елецкая однорядная<br>(82) сибирская фисовая<br>(80) баян однорядный<br>(92) баян однорядный |
| 1.222.22       | многоголосные Д/МРГ с одинаковыми звуками на разжим-сжим с настройкой в унисон двухклавиатурные с басо-аккордовым звучанием одной из клавиатур |   |
| 1.222.221      | без Cosotto  |   |
| 1.222.2211     | без регистров  |   |
| 1.222.2211.1   | с клавишами в 1 ряд  | (47) вологодская однорядная<br>(143) татарская<br>(164) «Кавказ»<br>(164а) узбекская              |
| 1.222.2211.2   | с клавишами в 2 ряда   | (78) вологодская двухрядная   |
| 1.222.2212.    | без Cosotto, с регистрами  |   |
| 1.222.2212.1   | с клавишами в 1 ряд  | (32) вятская<br>(85) пшинэ  |
| 1.222.2212.2   | с клавишами в 2 ряда   | (101) хромка двухрядная   |
| 1.222.222      | с Cosotto  |   |
| 1.222.2221     | без регистров однорядная   | (51) ливенка  |
| 1.222.2222     | с регистрами однорядная  | (84) нижегородская тальянка   |
| <b>2.</b>      | <b>Хроматические гармоника (ХГ)</b>  |   |
| <b>2.1</b>     | ХГ без приспособления для подачи воздуха   | хроматические губные гармоника  |
| <b>2.11</b>    | с игрой на выдохе  |   |
| <b>2.111</b>   | Бесклапанные   |   |
| <b>2.111.1</b> | басовые  | (103) оркестровые гармоника<br>гармоника с раструбом  |
| <b>2.111.2</b> | Басо-аккордовые  | (41) оркестровые гармоника  |

|            |   |  |
|------------|---|--|
| 2.112      | ХГ с игрой на выдохе клапанные  |  |
| 2.112.1    | одноклавиатурные рояльные   | (156) хроматическая мелодика   |
| 2.112.2    | двухклавиатурные кнопочные, мелодические  | (17) симфониум Уитстона  |
| 2.121      | ХГ с игрой на вдохе и выдохе бесклапанные   |  |
| 2.121.1    | с постоянной системой (без переключения)  |  |
| 2.121.11   | мелодические  | фортепианная губная гармоника  |
| 2.121.12   | гармонические (с разными звуками на вдох-выдох)   | аккордовая губная гармоника  |
| 2.121.2    | с системой переключения   | «Хромоника»  |
| 2.122      | ХГ клапанная с игрой на вдохе-выдохе с одинаковыми звуками при смене дыхания с клавишами в 3 ряда | (155) гармонетта   |
| 2.2        | ХГ с приспособлением для подачи воздуха   |  |
| 2.21       | ХГ с мехом, приводимые в движение ногами, механическим приводом или электрокомпрессором           |  |
| 2.21.1     | одно- и двухголосные  |  |
| 2.21.11    | одноклавиатурные мануальные с рояльной системой клавиш  | элодикон<br>(11) пангармоинка Метцеля<br>(170) органетта   |
| 2.21.12    | одноклавиатурные pedalные с кнопочной системой  | (104) ножные басы  |
| 2.21.2     | многоголосные с Cosotto, регистрами   |  |
| 2.21.21    | одноклавиатурные  | (12) пианино-орган Зауэра<br>(13) орган экспрессив Ренье<br>(20) фисгармония Хеккеля<br>(27, 43, 73) фисгармонии<br>(171) органа |
| 2.21.22    | двух- и более клавиатурные с педальером   | (7) оркестрион Фоглера<br>(125) фисгармония органного типа с педальером  |
| 2.22       | ХГ с мехом, приводимым в движение руками, т.н. ручные гармоника клапанные                         |  |
| 2.22.1     | с разными звуками на разжим-сжим  |  |
| 2.22.11    | с одно- двухголосные с настройкой в унисон или октаву   |  |
| 2.22.11.1  | двухклавиатурные с мелодическим звучанием обеих клавиатур   | (63) черепашки Невского  |
| 2.22.11.2  | двухклавиатурные с басы-аккордовым звучанием одной из клавиатур                                   |  |
| 2.22.11.21 | с клавишами в 2 ряда  | (16) клавишная двухрядная<br>(65) рояльная Стамировского<br>(67) Белобородовская массовая  |

|              |  |   |
|--------------|--|---|
|              |  | (69) наколенная ручная гармония «Баян»<br>(81) черепашка Варшавского  |
| 2.22.11.22   | с клавишами в 3 ряда   | (56) венка трехрядная   |
| 2.22.12      | ХГ с разными звуками на разжим-сжим<br>многоголосные   |   |
| 2.22.121     | настроенные в унисон, с Cosotto,<br>без регистров  |   |
| 2.22.121.1   | одноклавиатурные с клавишами<br>в 2 ряда   | (64) Белобородовская оркестровая  |
| 2.22.121.2   | двухклавиатурные с мелодическим<br>звучанием обеих клавиатур<br>с клавишами в 3 и более рядов          | (33) бандонеон Г.Банда<br>(110) бандонеон с трубами   |
| 2.22.122     | многоголосные с регистрами<br>двухклавиатурные с басо-аккордовым<br>звучанием одной из клавиатур       |   |
| 2.22.1221    | без Cosotto, настройка в разлив  | (45) немецкая трехрядная  |
| 2.22.1222    | с Cosotto, настройка в унисон  | (66) Белобородовская  |
| 2.22.2       | ХГ с одинаковыми звуками<br>на разжим-сжим   |   |
| 2.22.21      | одно- двухголосные   |   |
| 2.22.211     | без Cosotto  |   |
| 2.22.211.1   | одноклавиатурные рояльной системы<br>с настройкой в унисон или октаву<br>с вертикальным движением меха | (5) инструмент Киршника<br>(8) гармоника Свечиной<br>(14) бибельгармоника<br>(37) флейтина<br>(68) рояльная наколенная<br>(108) митрофон  |
| 2.22.211.2   | двухклавиатурные с горизонтальным<br>движением меха  |   |
| 2.22.211.21  | с мелодическим звучанием<br>обеих клавиатур с настройкой<br>в унисон или октаву                        |   |
| 2.22.211.211 | кнопочная система в 1-2 ряда   | (19) концертина Уитстона<br>оркестровые концертинны   |
| 2.22.211.212 | кнопочная система в 3 и более рядов  | (75) выборный аккордеон<br>Мирвальда<br>(97) немецкий выборный аккордеон<br>(105) выборный баян<br>Киселевых<br>(136) бандонеон настольный<br>с автономными мехами<br>(148) клавиламе и гармонеон |
| 2.22.211.213 | рояльная система клавиш  | (83) мелогармоника Шпановского<br>(85) русская концертина<br>Николаева<br>(107) гармоника выборная  |

|                   |  |  |
|-------------------|--|--|
|                   |  | фортепианная<br>(112) концертина<br>с фортепианной клавиатурой<br>(126) выборный аккордеон<br>Пермария<br>(131) выборный аккордеон<br>Боруцкого  |
| 2.22.211.22       | двухклавиатурные с басы-аккордовым звучанием одной из клавиатур  |  |
| 2.22.211.221      | кнопочная система в 3-5 рядов с настройкой в унисон  | (55) аккордеон Мирвальда<br>(76) немецкий аккордеон<br>(88) баян Хегстрема<br>(89) баян Сеницкого-Фролова<br>(99) баян Киселевых<br>(106) баян Стерлигова<br>9115) хромка трехрядная<br>(118) аккордеон Леонардта<br>(134) баян московской системы<br>(145) баян московской системы,<br>баян Тульский концертный |
| 2.22.211.222      | рояльно-кнопочная (3-5 рядов) система  |  |
| 2.22.211.222<br>1 | с настройкой в унисон  | (116) баян фортепианный  |
| 2.22.211.222<br>2 | с настройкой в «розлив»  | (114) пиано-аккордеон<br>Даллапэ<br>(135) пиано-аккордеон<br>(140) пиано-аккордеон<br>Скандалли  |
| 2.22.211.23       | с двухклавиатурная с кнопочной системой с комбинированным звучанием одной из клавиатур с настройкой в унисон | (75а) аккордеон С.Сопрани<br>(117) баян Новикова<br>(со съемной клавиатурой)<br>(144) баян П.Гвоздева<br>(157) бандонеон Рогледи   |
| 2.22.212          | ХГ с одинаковыми звуками на разжим-сжим одно- двухголосные, одноклавиатурные с Cosotto                       |  |
| 2.22.212.1        | рояльной системы   | (142) оркестровые аккордеоны   |
| 2.22.212.2        | кнопочной системы в 2 ряда   | (137) монофон Орланского-Титаренко   |
| 2.22.212.3        | кнопочной системы в 3 и более рядов  | (111) оркестровый бас Хегстрема<br>(147) оркестровые монофоны  |



|             |   |  |
|-------------|---|--|
| 2.22.22     | ХГ с одинаковыми звуками на разжим-сжим многоголосные   |  |
| 2.22.221    | с настройкой в разлив с регистрами, с Cosotto   |  |
| 2.22.221.1  | одноклавиатурные рояльной системы   | (141) оркестровые аккордеоны   |
| 2.22.221.2  | двухклавиатурные кнопочной системы (3 и более рядов)  |  |
| 2.22.221.21 | с басо-аккордовым звучанием одной из клавиатур  | (113) аккордеон Фрателли многотембровые готовые кнопочные аккордеоны:<br>(158) П.Сопрани<br>(159) П. Сопрани<br>(175) Вельмейстер<br>(173) Фрателли<br>(178) Скандалли и др. |
| 2.22.221.22 | с комбинированным звучанием одной из клавиатур  | (139) аккордеон шестирядный готово-выборные многотембровые кнопочные аккордеоны<br>(178) П.Сопрани, Пиджини и др.<br>(159) Хонер   |
| 2.22.221.3  | двухклавиатурные рояльно-кнопочной системы (в 3 и более рядов)                                |  |
| 2.22.221.31 | с басо-аккордовым звучанием одной из клавиатур  | (57) Пиано-аккордеон Т.Джованни многотембровые готовые пиано-аккордеоны производства Франции, Италии, Германии (127, 128, 130, 132, 140, 149, 150, 174, 184)                 |
| 2.22.221.32 | с комбинированным звучанием одной из клавиатур  | (77) Пиано-аккордеон Далапэ готово-выборные многотембровые аккордеоны производства Франции, Италии, Германии и др. стран Европы (149, 160, 176, 183, 178, 176, 175, 174)     |
| 2.22.222    | многоголосные двухклавиатурные ХГ с настройкой в унисон, с одинаковыми звуками на разжим-сжим |  |
| 2.22.2221   | без регистров и Cosotto   |  |
| 2.22.2221.1 | с мелодическим звучанием обеих клавиатур, рояльной системы                                    | (153) восточная выборная   |
| 2.22.2221.2 | с басо-аккордовым звучанием одной из клавиатур, рояльно-кнопочной системы                     | (70) елецкая рояльная<br>(133) восточный баян  |

|              |  |  |
|--------------|--|--|
| 2.22.2222    | с Cosotto, без регистров с мелодическим звучанием обеих клавиатур, кнопочной системы в 5 рядов | (96) Бандонеон Куссерова   |
| 2.22.2223    | с Cosotto, с регистрами  |  |
| 2.22.2223.1  | рояльно-кнопочная система клавиатур в 5-6 рядов  |  |
| 2.22.2223.11 | с басо-аккордовым звучанием одной из клавиатур   | (135) аккордеон производства СССР многотембровые клавишные готово-выборные аккордовые производства СССР, ГДР, Италии, Чехии  |
| 2.22.2223.12 | с комбинированным звучанием одной из клавиатур с переключателем                                | (154) (146) аккордеон «Красный партизан» готово-выборные многотембровые клавишные аккордеоны производства России, Италии и др. аккордеон с клавиатурой Кравцова            |
| 2.22.2223.2  | кнопочная система обеих клавиатур (5 и более рядов)  |  |
| 2.22.2223.21 | с басо-аккордовым звучанием одной из клавиатур   | (175) кнопочный аккордеон «Вельтмейстер»   |
| 2.22.2223.22 | с комбинированным звучанием одной из клавиатур с переключателем                                | (180) баян, СССР многотембровые готово-выборные кнопочные аккордеоны без «розлива», многотембровые готово-выборные баяны («Аппасионата», «Юпитер», «Россия», «Акко» и др.) |

Как показывает таблица классификации гармоник, существуют две большие их группы – диатонические (миксодиатонические) и хроматические гармоники. В связи с этим, условно гармоники можно разделить на: 1) бытующие в народной среде, существование которых связано исключительно с *бесписьменной традицией* исполнительства; 2) *академические*, которые, обладая исполнительскими возможностями гармоник первой группы (бесписьменной традиции), вместе с тем, рассчитаны на исполнение произведений разных стилей и направлений – от обработок народных мелодий до классической музыки в переложении и современной музыки, созданной специально

для данных инструментов композиторами-профессионалами. Исполнение этих произведений возможно лишь на сцене, в то время как диатонические инструменты существуют в бытовой среде, сопровождая песню, частушку или танец, причем скорее всего, этническая принадлежность данного репертуара диктует и ладовый строй диатонике гармоник. Благодаря этому фактору Россия, страна, в которой проживает множество этнических групп, этносов, располагает бóльшим количеством разнообразных видов гармоник, по сравнению с другими государствами. Среди всего многообразия гармоник, русские гармоники объединяются в одну большую группу, названную М.И.Имханицким *Гармони* (или *гармошки*) [4;105].

Фисгармония, как и ручные гармоники с вертикальным движением меха (за исключением рояльной наколенной диатонической), вообще не входят в группу диатонических инструментов. Это объясняется тем, что фисгармонии делали органные мастера, которые изготавливали небольшие органы с новым – язычковым – принципом звукообразования. Предназначены они были только для исполнения профессиональной авторской музыки, поэтому к народным отнесены быть не могут.

То же самое можно сказать и о губных гармониках. Единственным исключением является то, что они благодаря гораздо более раннему происхождению (возраст их – около 5 тысяч лет) просуществовали некоторое время в бесписьменной традиции, как, например, первая из всех известных гармоник – шэн.

Что касается баянов и аккордеонов, ручных многоголосных хроматических гармоник с полным набором аккомпанемента, построенного по кварто-квинтовому кругу, то разница в них заключается лишь в одном – способе настройки голосов между собой. Особенностью европейских аккордеонов является «розлив», русских же баянов – унисон.

Об этом же, кстати, пишет и М.И.Имханицкий, поднимая вопрос об этимологии слова «баян». Автор ставит под сомнение общепринятую версию о том, что название «баян» впервые своему инструменту дал мастер П.Е.Стерлигов по просьбе Я.Ф.Орланского-Титаренко, известного

исполнителя, для которого этот инструмент был изготовлен (в честь крейсера «Баян»). Название происходит и не от имени летописного певца-сказителя Баяна. По версии Имханицкого «баян» имеет свое происхождение от слов «баять», «байщик», «баюн», а это древнерусская форма современного слова «говорить». Именно то, что на баяне стало возможным петь, «выговаривать» песни, благодаря унисонности, мягкости звучания, в противовес «розливному», несколько крикливому и резкому звучанию, необходимого для исполнения музыки с яркой ритмичной составляющей: танцев, частушек или таких явлений традиционной культуры как «наигрыши под драку», и стало, по мнению М.И. Имханицкого, причиной подобного названия [4;129].

В середине XX века грани, отделявшие европейский аккордеон и русский баян, стираются, и сейчас выпускаются различные клавишные и кнопочные аккордеоны с настройкой в унисон, однако, настройка в «розлив» сохранилась и по сей день, и очень активно используется исполнителями как яркая, характерная краска при исполнении танго, вальсов, джазовых стандартов и популярного ныне в Европе стиля мюзетт.

Однако, несмотря на сближение и взаимодействие принципов звуко- и темброобразования и механики баяна и аккордеона, баян никогда не настраивался в «розлив», но только в унисон, а на многотембровых инструментах – в октаву и редко – в квинту.

В Таблице не были учтены инструменты, существование которых возможно лишь гипотетически. Например, нам не известна гармоника со следующими характеристиками: хроматическая бесклапанная губная гармоника с игрой на вдохе. Или – хроматическая бесклапанная ручная гармоника с одновысотным звучанием при смене меха. По причине невозможности одновременного функционирования определенных параметров системы механики инструмента или же нецелесообразности бытования разновидности, такие инструменты не изготавливались.

Однако с данных позиций возможно установить и обратную связь: на основе предлагаемых характеристик вывести новый вид инструмента. Для примера: хроматическая губная клапанная гармоника с игрой

на вдохе-выдохе с одновременностью звучания на смене дыхания, имеющая 2 клавиатуры, одна из которых – мелодическая, а вторая – басо-аккордовая. Номер подобной гармоник мог бы быть таким: 2.122.2.22.

В завершении необходимо подчеркнуть, что предложенную классификацию не следует считать завершенной. Данная работа – эксперимент, заслуживающий существования в качестве научно-творческой альтернативы общеизвестным классификациям. Несомненно, требуется продолжение исследования, более детальное и тщательное изучение, прежде всего, разновидностей гармоник.

Не исключено, что читатель найдет в предложенной классификации какие-либо изъяны, не вполне ясные положения, что на настоящем этапе работы, впрочем, вполне допустимо. Более важно, что ознакомление с предлагаемой классификацией, возможно, вызовет встречное движение мысли, подвигнет на формирование своей позиции относительно классификации гармоник, или даже на создание своей классификации.

Классификация также может оказаться полезной при составлении музейных каталогов и коллекций инструментов.

Наконец, данная классификация может выполнять и учебно-дидактическую функцию: служить подспорьем в освоении предметов, связанных с историей исполнительства на народных инструментах в музыкальных колледжах, училищах и вузах.

### Литература

1. Басурманов А.П. Справочник баяниста. – М.: Советский композитор, 1982.
2. Вертков К. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музгиз, 1963.
3. Звучи, гармонь во все века // Сборник статей о Н.И.Белобородове и конкурсе его имени. – Тула, 2000.
4. Имханицкий, М.И. История исполнительства на русских народных инструментах: Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2002.
5. Имханицкий, М.И. У истоков русской народной оркестровой культуры. – М.: Музыка, 1987.
6. Мирек А.М. Гармоника. Прошлое и настоящее: Научно-историческая энциклопедическая книга. – М.: ИНТЕРПРАКС, 1994.

7. Мирек А.М. Из истории баяна и аккордеона. – М.: Музыка, 1967.
8. Мирек А.М. Справочник и научно-исторические пояснения к схеме возникновения и классификации основных видов гармоника (аккордеонов и баянов). – М.: Музыка, 1991.
9. Мирек А.М. Справочник по гармоникам. – М., 1968.
10. Михайлов Е. Некоторые особенности хранения и передачи традиции: реферат. – Петрозаводск, 2002.
11. Народник: Информационный бюллетень. – №3, 2002.
12. Хорнбостель Э. Систематизация музыкальных инструментов. 1914 // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. В 2-х ч. Ч. I. – М.: Сов. композитор, 1987.

## VI

# ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИОННОГО НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И АКАДЕМИЧЕСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

**Татьяна Татаринова**

*кандидат искусствоведения, член Союза композиторов РФ,  
доцент ННГК им. М.И.Глинки (Нижний Новгород)*

### **Традиционные музыкальные инструменты в смеховых жанрах русского музыкального фольклора**

В последнее время, а это чуть более ста лет, в русском традиционном фольклоре обозначилась настоящая «зависимость» от исполнения песен под инструменты. Все реже можно услышать пение без сопровождения, все чаще инструменты вторгаются в сферу обрядового пения, которое не требовало сопровождения. Нередко этот факт вызывает огорчение у фольклористов-собираателей, так как воспринимается как наступление городской клубной культуры на деревенскую – природную.

Однако произошедшим переменам есть оправдания и культурные прецеденты в истории, связанные не только с советской пропагандой народного искусства, в том числе и инструментального. Профессиональная инструментальная культура развивалась около полутора сотен лет, когда народные инструменты получили поддержку и внимание к себе, были реконструированы и собраны в оркестры. Этот период известен

нам и именами мастеров-реконструкторов, и исполнителей на народных инструментах. Но все же народные инструменты имеют и более долгую историю существования (к тому же у каждого из них и свое время появления на исторической «арене»). Не стоит забывать и о древнерусских музыкантах-профессионалах – скоморохах, несколько столетий поддерживавших в своей среде инструментальную русскую традицию.

Отношение к скоморохам в русской истории (как и в науке) не было однозначным. Их статус в социуме со времен реформ царя Алексея Михайловича середины XVII века был довольно низким. Так и их ремесло мнилось лишь в категориях площадного, развлекательного, на потребу простонародья. В большинстве летописных документов мы встречаем обозначение ему не иначе как «глумы бесовской». Осуждение, гонение, налогообложение и даже казни – вот награда за искусство скоморохов от официальных властей.

Но известно, что и так было не всегда. Увеселения народа были не единственной задачей скоморохов. В документах и текстах древних повествовательных песен пение скоморохов – наследников древних жреческих знаний и секретов, некогда придворных певцов и музыкантов, развлекавших родовитых бояр и князей, описывается и как «умильнее и уныльнее», то есть вполне серьезное. Владение игрой на инструментах, секреты их изготовления передавались внутри цехового круга самым верным ученикам. В пореформенный период скоморохи двинулись в безопасные для проживания места и, кроме увеселения народа, занялись еще торговым офенским ремеслом, которое также потребовало секретного языка – «фени» – и передачи знаний, в том числе и магических.

К концу XIX века Архангельский и Кастальский записали множество специальных музыкальных выкриков торговцев-коробейников, выходцев из кланов скоморохов. Истомин, Дютш, Ляпунов сделали достоянием широкой публики наследие северных сказителей, потомков беглых скоморохов, основавших настоящие «школы» своего ремесла в этом отдаленном регионе. Вместе с серьезными произведениями эпоса были записаны и потешные шутовые (по Путилову) старины.



Благодаря популярности этнографических концертов в Петербурге в конце XIX века, на которых пели наследники скоморошьей культуры – сказители и вопленицы (Рябинин, Федосова, Кривополенова и другие), были услышаны и открыты заново произведения русского эпоса и их интереснейшие смеховые инварианты.

Однако игра на инструментах в смеховой культуре исчисляется еще более древними временами, не связываясь с цеховым укладом профессиональной передачи секрета, а более естественно ассоциируясь с родовой и семейственной передачей навыков. Многие смеховые жанры русского фольклора вышли родом из обрядовой сферы, которая, на первый взгляд, основана лишь на певческой традиции без сопровождения. Можно выделить несколько жанров, в которых обнаруживается обязательное присутствие музыкальных инструментов – «мусикии» - или их эквивалентной замены (игры на ногтях, языком, на бытовых предметах типа пилы и др.)

Так в обрядах природного цикла встречается игра на инструментах – окаринах и свистульках, изображающих пение птиц, в веснянках, рожков и барабанок в поветлужских егорьевских песнях, в том числе – корильных, вьюнишные и семицкие «зеленые» пляски под дудки и кувиклы. Собиратели указывают о шуточных ряжениях в зимние Святки и хождении под инструментальные наигрыши на гармошках, свистульках и шумовых инструментах. Известно присутствие игры и на шутейных похоронах «Масленицы», «Стромы», «Комара», «Кузьмы-Демьяна» – проводах зимы, весны, лета и осени.

Инструментальная игра в одном случае усиливает эффект звучания голоса, чтобы высший мир услышал человека и расположился к нему, а в других – является назидательным или осторожным приемом, помогая высмеивать пороки человека и «невсамделишность» ситуации проводов. Поздний жанр частушки стал неотъемлемым атрибутом любого праздника и обряда для народа (разумеется, кроме похоронного, о котором, к слову и то есть в народе анекдоты, как этот: «Хоронили тещу – порвали два баяна...»). Частушки – смеховой жанр, который более всего любят петь под гармонику.

Как оказалось, в семейно-бытовых обрядах или обрядах жизненного цикла человека инструменты играют свою важную роль, также в основном связываясь со смеховыми элементами. Уже в момент рождения человек знакомится со звучанием некоторых из них. В родинном обряде роженице помогают женщины, высмеивая боль и неудобства потешным пением и игрой в свистульки, ложки и любые гремящие предметы (к примеру – битьем ложек и палок о чугунок, кастрюли). Женщину отвлекают, расслабляют, чтобы она могла отдохнуть. С другой стороны, весь импровизированный «оркестр» должен был, шутя, и напугать женщину, чтобы от испуга она, наконец, разродилась бы.

В детских потешках часто применяют шуточные хлопки (игру в ладоши), потрескивания ногтей о ногти:

«Ходи, Ванька!» – «Я пошел!»  
«Ты маленький – я большой,  
Ты в опорках – я в лаптях,  
Поиграем на ногтях!  
Тирна-тирна-тирна-рна, да  
Тирна-тирна-тирна-рна!»

Эта потешка знакома автору с детства от бабушки – Татьяны Васильевны Черновой. В ней присутствует и звукоизобразительный прием подражания игре на инструментах. Подобная замена инструмента «потешной игрой» была часта и в беседках, вечорках, когда не хватало музыкантов. Бабушка рассказывала так: «Музыки нету, в гражданскую фсех пабрали, так мы в языки сыграим» – и тут же показывает – как, виртуозно постукивая языком из стороны в сторону, что очень напоминает балалаечное тремоло.

Известно, что и в свадебных обрядах инструменты применялись и в серьезных его частях – в момент оповещения о выезде поезда могли звучать трубы, сурны, накры, особенно в царских и боярских свадьбах, и в шуточных – когда нужно высмеять семейство жениха и его самого за жадность, неуклюжесть. Неотъемлемый атрибут свадебного поезда – бубенцы и колокольчики – увеселяли «свадебную челядь» во время поездки и оберегали (в том их основное предназначение) от злых духов и сглаза.

Обряды второго – «шутейного» дня тоже во многих частях зависели от музыкальных инструментов и шумовых эффектов. Так молодых принимали в «женатики», пугая в бане стуками по ее стенам колотушками и палками, гремя в трещотки. После садились в повозки и знакомили с молодой парой окрестности под игру балалаек и гармоник. Мы видим и древние и поздние по происхождению инструменты, факт применения которых связан со смеховыми элементами обряда.

Наиболее близко к скоморошьему отношению к игре на инструментах во время исполнения шуточных плясовых, веселых солдатских походных песен. В них инструмент досказывает, усиливает эффект радости, организует, отвлекает от страха. К концу XIX – началу XX веков в народе укоренилась традиция веселиться, танцуя новомодные лансье и кадрили под балалайки, домры, гармошки. Носители традиции, вспоминая молодость, обычно сообщают, что так легче танцевать, когда петь не обязательно, а «музыка играет». Вот пример из нижегородской шуточной кадрили песни, записанной А.Нестеровым<sup>122</sup>, в которой подчеркивается уважительное отношение к игре на балалайке и нежелание веселиться без нее:

«Я во садике гуляла,  
Спелу ягодку рвала  
Ой, Ванька, дай балалайку,  
Балалаечку сюда!»

Одна из сообщительниц Поветлужского фольклора пела автору статьи очень страшную песню («жестокий романс»), в сюжете которой все герои были убиты друг другом из ревности. После пения она быстро встала, вышла в соседнюю комнату, и, вернувшись оттуда в сапожках с каблучками, резко переключилась на серию частушек, сопровождая их пристукиваниями каблуками. После она пояснила свое поведение так: «Споешь про их, как у их там тяжело, а потом протопашь каблуками, прочистишь частушки, так и легшее станет». «Нет музыки – наденем каблуки» – еще один способ заменить инструмент, хотя бы ударный и порадовать себя и близких веселой песней. Здесь мы видим своего рода расслабляющий психотренинг на основе смехового жанра с приплясом.

---

<sup>122</sup> Нестеров А.А. Народные песни Горьковской области. – М., 1972.

Очень часто в полевой практике мы сталкиваемся с отказом исполнителей петь веселые припевки «без музыки», тогда как медленные и грустные песни они поют без сопровождения охотно, что доказывает неразрывную связь смеховой культуры пения с инструментальной игрой. То же явление переносится и на профессиональные концертные подмостки, когда мы слышим веселые шуточные песни с обязательным сопровождением, что с огромным энтузиазмом воспринимается слушателями. Яркая, насыщенная игра инструментов привлекает внимание, удерживает слушателей. Это замечали скоморохи, зазывая народ на площадные действия, то же заметили и в советское время, соединив пение певцов-народников с оркестром или ансамблем инструментов.

В целом можно наблюдать два вида функционирования традиционных инструментов в смеховом музыкальном фольклоре: о первом шла речь выше – это участие инструментов и их звучания в исполнении веселых произведений фольклора. То есть инструменты или «музыка» – это отдельные реальные «персонажи» смехового действия-процесса как обрядового, так и внеобрядового. Другой вид – это присутствие инструментария в образно-поэтическом плане смеховых песенных памятников. Иным словом, в вербальных текстах многих шуточных песен упоминаются инструменты и игра на них, как неотъемлемые символы увеселения, потехи, беспечного времяпрепровождения. Благодаря такому образному присутствию инструментов в сюжетах древних песен, мы можем судить о роли музыкальной инструментальной культуры в Древней Руси. Вот примеры из текстов былин, приводимые Фаминцыным<sup>123</sup>.

«...Ай же, мала скоморошина!  
За твою игру великую,  
За утехы твои за нежные  
Без мерушки пей зелено вино,  
Без расчета получай золоту казну...»  
«...Стал Ставр гуселок налаживать,  
Гуселок налаживать, струнок натягивать...»

---

<sup>123</sup> Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси: Алетейя, – СПб. 1995. С.30, 34.

Очевидно, что владение инструментом и умение веселить вызывали большое уважение у окружающих. Не гнушались игрой и богатыри.

От древних скоморошин и небылиц к поздним городским песням и частушкам протянулась нить преемственности в создании подобных образов. Нередко приемы поэтики небылиц, в которых аллегория и фантазмагория приписывают человеческие умения и свойства животному миру, включают в контекст образности инструментарий, которым, как люди, владеют звери. Те же приемы мы можем обнаружить в разнообразных жанровых слоях.

Вот пример из потешки:

«Ай, ду-ду, ду-ду, ду-ду!  
Сидит ворон на дубу,  
Он играет во дуду,  
Во трубу серебряну...»  
(Т.В. Чернова)

Здесь ворон – игрец на духовом инструменте. Образ шуточный, связанный генетически с небылицами. В.М.Щуров в двухтомном труде «Жанры русского музыкального фольклора» приводит немало подобных текстовых примеров из шуточных плясовых песен<sup>124</sup>. В них мы видим целые традиционные оркестры из игрецов-животных и птиц:

«...Они музыку играли  
Как гуси – у гусли,  
Как утки – у дудки,  
А коровы – у ревы,  
А бараны – у барабаны...»

Характерное для обрядовых действий «переодевание в маски» переносится в сюжетный контекст многих смеховых жанров, обозначаемых народом как «досюльные», то есть поющие на досуге, даже в городские канты. В одном из популярных и известных кантов «Два каплуна» обнаруживается целое сообщество зверей, занятых делами из людской жизни: петухи – молотят жито, козел с козой мелют, щука продает рыбу, свинья – покупает, медведь – кроет рукавицы тканью и вздорит с бабой, которая словно и не человек (смеховое переключение)! Но самые важные образы в канте – сороки и вороны, пляшущие

<sup>124</sup> Щуров В.М. Жанры русского музыкального фольклора: т. 1, 2. – М., 2007. С.359.

под игру на домре зайки и собаки-лайки. В них мы угадываем игрецов-скоморохов, увеселяющих простых людей.

Таким образом, мы пронаблюдали два способа бытования традиционных инструментов в контексте смеховых жанров песенного русского фольклора: инструменты в реальном звучании выполняют роль практического сопровождения к пению, усиливая его и нося обережный характер, и принимают функцию образа, встроенного в поэтический вербальный контекст, связанный с тайными смыслами, смеховой культурой масок и переодеваний.

**Эльмира Каюмова**

*кандидат искусствоведения,  
ведущий научный сотрудник РЦРТК,  
старший научный сотрудник ИЯЛИ им.Г.Ибрагимова (Казань)*

### **Гусельная традиция татар-кряшен Балтасинского района и ее современные носители**

Одним из ареалов, где до сих пор сохранилась традиция исполнительства на гусях, является Балтасинский район Татарстана. В ходе экспедиции, состоявшейся летом 2013 г., автором собраны материалы о бытовании традиции в недалеком прошлом (в течение XX столетия) и в наши дни. В данной статье мы хотим представить краткие итоги этой поездки.

У татар-кряшен распространены гусли (*гәслә*) «шлемовидного» типа, называемые исследователями также «гусли-псалтирь»<sup>125</sup>. Всего выявлено 8 инструментов. Верхняя дека имеет трапециевидную форму, нижняя – полуовальную или треугольную. Размеры варьируются: длина – 71–88 см, ширина – 25–34 см, толщина – 11–14 см. Резонаторные отверстия обычно располагаются на лицевой стороне (в центре, смещены вправо или вниз от исполнителя). Их число

---

<sup>125</sup> Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М., 1963. С. 27.

колеблется от 1 до 6. Иногда на торцевой передней планке или на днище имеются дополнительные отверстия (от 1 до 3). По сообщениям информантов, для корпуса применяли фанеру и тонкие доски из еловых пород дерева (елки – *чыршы*, пихты – *ак чыршы*), реже – из клена (*өрәнге*), липы (*сөям*). Считается, что особенно хорошую звучность дает ель, в которую ударила молния (*яшен суккан чыршы*). Именно такое дерево народные умельцы выбирали для скрипок. Колки (*чөйләр*) вырезали из березы. 12 металлических струн, взятых из пчеловодческих рам, натягивали на дугообразный струнодержатель (*көянтә*).

Все гусли изготовлены кустарным способом. В д. Верхний Субаш (Югары Субаш) их делал Семенов Ананий Семенович (1914 – 1986), который перенял это искусство от своего отца. В д. Дурга (Дорга) – Крящ Питкәсе (известно только прозвище), Сальников Алексей (инвалид войны). В д. Биктяшево (Биктәш) – Волков Николай Александрович (1909 г. р.).

К сожалению, живых мастеров не осталось. Однако в настоящее время предпринимаются попытки возобновить производство гуслей (как кряшенами, так и мусульманами). Зарегистрировано 3 новодела. Два из них изготовлены Галиевым Рустемом Ревалевичем (1969 г. р.) – плотником из д. Каргалы Арского района по просьбе Фаезова Халиля Рависовича (1967 г. р.) – директора Дома культуры д. В.Субаш, руководителя кряшенского ансамбля «Туганайлар», выходца из соседней д. Нижний Субаш. Третий инструмент сделал Чеботарев Александр Юрьевич (1968 г. р.) – электрик по профессии, музыкант-любитель из д. Дурга. В процессе работ современные мастера ориентировались на музейные экспонаты, а недостающие сведения добывали из интернета (использовали технологии производства гуслеподобных инструментов разных народов).

Исполнительская традиция транслировалась по женской линии, хотя встречались и гуслеры-мужчины. Ниже приведем список гуслерш д. В. Субаш, составленный Николаевым Иваном Николаевичем (1941 г. р.):

1. Егорова Пелагея Трофимовна (1895 – 1982)
2. Андреева Мария Сергеевна (1909 – 1969)

3. Иванова Анна Федоровна (1910 – 1980)
4. Евдокимова Анастасия Михайловна (1912 – 1959)
5. Васильева Анастасия Сергеевна (1914 – 1974)
6. Васильева Анастасия Васильевна (1919 – 1991)
7. Васильева Антонида Васильевна (1929 – 1995)
8. Иванова Анисия Степановна (1931 – 2002)
9. Николаева Мария Антоновна (1934 – 1996)
10. Федорова Анфиса Николаевна (1927)
11. Иванова Елизавета Васильевна (1939).

Из этого списка на момент записи здравствовали две последние исполнительницы. Причем А.Н.Федорова в силу очень преклонного возраста и ветхости гусель не смогла полноценно воспроизвести наигрыши. Всего же в Балтасинском районе остались две «активные» традиционные гуслирши: 1) Иванова Елизавета Васильевна (1939 г. р.) – уроженка д. Новый мир Марий Эл, с 1959 г. проживает в д. В.Субаш; 2) Алексеева Зоя Николаевна (1933 г. р.) – жительница д. Биктяшево. «Пассивные» музыканты (игравшие в молодости) есть в дд. Ципья (Чепья) и Старая Ципья (Иске Чепья). Возрождением гусельного искусства на современном этапе занимаются вышеупомянутый Х.Р.Фаезов и Асадуллина Айсылу Айратовна (1986 г. р.) – уроженка с. Балтаси, хормейстер народного ансамбля песни и пляски «Балкыш», студентка заочного отделения Казанской государственной консерватории (академии) им. Н.Г.Жиганова.

По мнению местного населения, эпицентр гусельной традиции находится в д. Сердебаш (Сэрдэбаш) Арского района Татарстана. Оттуда она проникла в балтасинские земли. В частности, жители д. В.Субаш предполагают, что сюда ее привнесли невестки, приехавшие из «марийских краев» (*марийскидан*). Под этим определением подразумеваются кряшенские поселения, расположенные на пограничной территории обеих республик: д. Сердебаш (Сэрдэбаш) Арского района Татарстана, д. Новый мир Мари-Турекского района Марий Эл.

Гусли использовались для бытового и концертного музицирования. Они звучали на праздничных застольях (свадьбах, юбилеях), вечерних



посиделках (в доме и у ворот), гусиных помочах (*каз өмәсе*). Основное назначение – сопровождение песен и плясок. Гусли могли сочетаться с гармоникой, составлять трио (гусли – гармоника – скрипка). Наиболее искусные гусярши выступали с концертами в окрестных селах, районном центре, в Казани. В концертной практике закрепилось ансамблевое исполнение (одновременное звучание 3, 6 гусель).

Играют сидя, положив инструмент на колени или на твердую опору перед собой (табурет, стол). В последнем случае могут музицировать стоя. Гусли держат вершиной к себе. Любопытно, что эту (узкую) часть, где находятся самые высокие струны, называют *ас* («низ»), а противоположный (широкий) край с низкими струнами – *өс* («верх»). Звукоизвлечение происходит путем защипывания струн пальцами обеих рук. Как отмечали этнофоры, принцип игры тот же, что и на гармонике-тальянке.левой рукой захватываются аккорды: басовые струны (1–4) – *бака кыллары*. Правой исполняют мелодию: мелодические струны (с 5-й по 12-ю) – *көй кыллары*. Настраивают по пентатонному звукоряду в зависимости от конкретной мелодии (при необходимости перестраивают одну струну).

Техника игры у двух действующих гусярш (Е.В.Ивановой и З.Н.Алексеевой) заметно отличается. Охарактеризуем исполнительскую манеру каждой из них подробнее.

*Иванова Елизавета Васильевна* родилась в 1939 г. в д. Новый мир Хлебниковского (сейчас – Мари-Турекского) района Республики Марий Эл. Примерно в 5-6 классе школы стала ходить к соседке Сания апа<sup>126</sup>, которая обучила ее гусельному искусству. С подругами выступала на сцене сельского клуба, в самом Хлебникове (участвовало 6 гусярш). В 1959 г. вышла замуж и переехала в д. В.Субаш Балтасинского района Татарстана, где и проживает по сей день. Работала дояркой, перед пенсией – в детском саду. По ее признанию, теперь играет редко, только когда позовут на концерты.

Гусли, сделанные местным мастером А.С.Семеновым (В.Субаш), раньше принадлежали Файзрахмановой Салиме Алексеевне (до замужества – Алексеевой Александре), 1924 г. р. Обладают

---

<sup>126</sup> В здешних краях многие кряшены параллельно имеют мусульманские имена.

глубоким бархатным звуком. Размеры: 82 х 29,5 х 13. Шесть резонаторных отверстий (в форме цветка). Строй – от *fis* большой октавы до *b* первой октавы: *fis-h-cis-dis-fis-gis-h-cis-dis-fis-gis-b*<sup>127</sup>. Репертуар небольшой: 1) «Авыл кәе» («Субаш кәе»), 2) «Арча кәе», 3) «Бию кәе». Левая рука занимает фиксированное положение: средним и безымянным пальцами придерживается передний край инструмента, мизинец остается свободным, задействуются большой и указательный пальцы. Для аккордов используются струны с 1-й по 5-ю. Первая басовая струна – всегда бурдонирующая. В напеве «Арча» возникают следующие двухзвучные сочетания: *ч.4* (защипываются 1-я и 2-я струны), *ч.5* (1-я и 3-я), *б.б* (1-я и 4-я), *ч.8* (1-я и 5-я). В кадансовых оборотах обыкновенно звучит квинта. Правая рука – подвижна. Играющие пальцы: указательный (ведет мелодическую линию) и большой (эпизодически подхватывает верхний аккордовый звук). Интремедийные пассажи (арпеджио между куплетами) исполняются ногтевой пластиной указательного пальца при движении снизу-вверх от музыканта (по мелодии, наоборот: от верхних тонов – к нижним). Примечательная деталь: во время игры Е.Иванова не смотрит на руки, взгляд несколько отрешен и устремлен вперед (поверх инструмента).

*Алексеева Зоя Николаевна* (1933 г. р.) родилась и живет в д. Биктяшево Балтасинского района. Гусли смастерил ее отец (Н.А.Волков, 1909 г. р.)<sup>128</sup>, когда она училась в 4 классе школы. С тех пор инструмент периодически ремонтировался. В нынешнем облике – покрыт желтой краской (нижняя часть – белой краской), разнообразно украшен: на верхней деке нарисованы 3 розочки, на внешнюю узкую часть наклеено 2 обойных бордюра розового цвета, к торцевым сторонам прикреплены искусственные цветы (5 розочек).

Первый наигрыш показала ее мать – Волкова Клавдия (1912 г.р., уроженка д. Биктяшево). По словам З.Алексеевой, ее мать знала только этот напев. В репертуаре он так и значится – «Нәнәнең кәе». Помимо него были записаны: «Биктәш кәе», «Арча», «Дорга кәе», «Нусла кәе».

---

<sup>127</sup> Как правило, последняя (12-я) струна не дотягивает полтона.

<sup>128</sup> Впоследствии он сделал еще 3 инструмента, в том числе – для исследователя Рагде Фатыховича Халитова.

В прежние годы круг произведений был шире: «Чура кее», «Шомыртым», «Эпипэ» и др. Играла на вечерних посиделках (*кич утырган жирлардэ, капка төпләрендэ кызлар чакырырларые*), застольях (*ашта-суда*), в концертных программах. В детстве играла на гармошке (освоила 7 напевов), хотела научиться на мандолине. Всю жизнь проработала в колхозе.

Гусли настроены по тому же звукоряду, что и субашские, но квинтой выше: от *cis* малой октавы до *f* второй октавы (*cis-fis-gis-ais-cis-dis-fis-gis-ais-cis-dis-f*). Звучание более звонкое, прозрачное, исполнительская техника филиграннее. Вероятно во многом это связано с тем, что общие габариты и расстояние между струнами меньше, чем в экземпляре из д. В. Субаш. Параметры биктяшского инструмента: 72 x 34 x 13; одно маленькое резонаторное отверстие; есть отверстие для 13-й струны.

Способ настройки и игры у З.Алексеевой иной. Как и у Е.Ивановой, в левой руке активны два пальца (большой и указательный). Однако рука подвижна, и гармоническая фактура другая. Например, в «Биктэш кее», «Арча» басовые струны группируются в стабильные пары: 1-я с 3-й (*ч.5*), 2-я с 4-й (*б.3*), 3-я с 5-й (*ч.4*), т.е. защищаются через одну. Роль большого пальца правой руки незначительна: он служит для квинтового утолщения главного ладового устоя в завершающих, изредка – в начальных и срединных построениях формы (берется 8-я струна). Указательный же палец демонстрирует чудеса виртуозности: исполняет основной мелодический голос, расцвечивает контур тонкой мелизматикой, при движении вниз подхватывает близлежащие струны (возникают большесекундовые, малотерцовые созвучия, даже трехзвучные сочетания – одновременно 9-я, 10-я, 11-я или 10-я, 11-я, 12-я струны).

Поскольку материалами по другим гуслирам д. Биктяшево мы не располагаем (известны лишь скудные факты о существовании музыкантов в прошлом), стиль З.Алексеевой однозначно квалифицировать трудно. Возможно интерпретировать как своеобразный местный диалект (микрлокальную специфику д. Биктяшево) или как индивидуальную черту творческой личности. Что же касается исполнительской манеры

Е.Ивановой, то ее следует признать типичной для заказанских кряшен. Аналогичную игру мы наблюдали в экспедиции у А.Н.Федоровой. Кроме того, схожее описание содержится в работе М.Нигмедзянова<sup>129</sup>. У нагайбаков (Челябинская область) фактурная организация гусельных наигрышей весьма различна<sup>130</sup>.

Интересна реакция аутентичной слушательской среды на игру Елизаветы Ивановой и Зои Алексеевой. Обе гусярши выступали в Доме культуры д. В.Субаш в рамках мероприятий круглого стола «Гусли в современном культурном пространстве: вопросы реконструкции и исполнительства» (20 февраля 2013 г.). В плане мастерства респонденты (жители субашского куста) отдали предпочтение З.Алексеевой. Однако звучание субашских гусель им показалось более красивым.

Изучение исполнительских особенностей представляется чрезвычайно важным и актуальным. При типологической близости музыкальных инструментов у многих народов именно на этом уровне явственнее всего проступает этническая специфика.

Гусельная традиция – составная часть целостной системы народной культуры. Чтобы понять ее суть, закономерности формирования и функционирования, необходимо рассматривать ее на широком фоне этнокультурных и исторических контекстных связей. Дальнейшие разыскания позволят уточнить имеющиеся сведения и углубить наши представления о традиционном гусельном искусстве татар.

---

<sup>129</sup> Нигмедзянов М.Н. Татарская народная музыка. – Казань, 2003. С. 84–87.

<sup>130</sup> Кошелев В.В. Нагайбацкие гусли. Опыт комплексного исследования // Искусство Татарстана: Пути становления. – Казань, 1985. С. 153–155.

**Олеся Безрукова**

*преподаватель музыкального колледжа  
(Дзержинск, Нижегородская область)*

**Функционирование некоторых русских народных инструментов  
в творчестве Государственного академического  
Северного русского народного хора:  
к вопросу о сохранении локальных традиций  
и их метаморфозах**

Русская народная музыкальная культура являет собой очень пеструю картину. Ее разветвленность ярко представлена, прежде всего, в многообразии различных регионов и областей, где, в свою очередь, складывалась своя система культурных ценностей и неповторимые фольклорные традиции.

На сегодняшний день фольклористы-исследователи выделяют семь основных стилевых географических зон России: *северно-русскую, южно-русскую (и традиции казаков), западно-русскую, средне-волжскую, средне-русскую, сибирскую и уральскую*. Традиции в регионах поддерживаются творчеством различных коллективов этнической направленности. Это и небольшие певческие и инструментальные ансамбли, и масштабные профессиональные хоровые коллективы, несущие в своем творчестве определенные стилевые фольклорные черты заданных регионов.

В больших народных хорах существует несколько отдельных групп, функционирующих в зависимости от своей деятельности. Так, профессиональный народный хор можно разделить на три отдельных группы: вокальную, танцевальную, и инструментальную. В каждой из этих групп можно наблюдать исполнительские черты, исторически свойственные тому или иному региону. *В вокальной* – свою неповторимую манеру вокализации, связанную непосредственно с особенностями диалекта в том или ином регионе, с целым комплексом вокально-исполнительских средств; *в танцевальной* – особую пластику движений, своеобразные по хореографическому рисунку хороводы; *в инструменталь-*

ной – свойственные тому или иному региону исторически музыкальные инструменты, определяющие черты данного стиля.

Проблема заключается в том, что локальные традиции с одной стороны, являются устойчивыми, так как сохраняются благодаря творчеству носителей и тех или иных музыкальных профессиональных коллективов, с другой – под воздействием времени, межкультурных связей, социокультурных влияний, могут быть подвержены метаморфозам. Функционирование музыкальных инструментов в творчестве профессиональных народных хоров также может изменяться по отношению к устойчивым традициям, что является предметом исследования с точки зрения исторической преемственности.

Исполнительство профессиональных русских народных хоров является актуальным для изучения в наше время, так как самый масштабный собирательный труд, посвященный, этой тематике вышел достаточно давно, и можно сказать, что некоторые данные, приведенные в нем, являются на сегодняшний день устаревшими. Основанием для такого предположения стала временная эпоха, в рамках которой был написан данный труд. Речь идет о работе профессора Российской академии музыки им. Гнесиных Н.В.Калугиной, изданной в 1977 году под названием «Основы методики работы с русским народным хором»<sup>131</sup>. В ней очень подробно описываются история становления профессионального народного хора, особенности строения, преемственность различных региональных традиций, и индивидуальность исполнительского стиля.

Пятнадцатая глава книги полностью посвящена биографическому разбору наиболее известных и значимых народных хоров. Также в данной работе дается подробное описание инструментального творчества внутри хоровых коллективов. Музыкальные инструменты рассматриваются так же с позиции их принадлежности к региональному стилю, который представляет тот или иной хоровой коллектив. В работе есть некоторые неточности, касающиеся истории некоторых инструментов. Так, в отношении гармонии указывается, что первыми изготовителями этого инструмента являются тульские мастера XIX века, что является не совсем верным утверждением. На сегодняшний день известно, что тульский мастер приобрел на ярмарке гармонию, изготовленную венским ор-

---

<sup>131</sup> Калугина Н. – Основы методики работы с русским народным хором. – М., 1977.

ганным и фортепианным мастером Кириллом Демианом, и по его образцу создал собственный выпуск этих музыкальных инструментов.

Первый профессиональный русский народный хор в России появился в середине XIX столетия, и его создателем выступил талантливый певец-самородок, выходец из крестьянской среды – Иван Евстафьевич Молчанов. Его хор исполнял песни в подлинно народном хоровом распеве с подголосками. Потом стали появляться и другие профессиональные коллективы, однако статус академических коллективы получили только в советское время. Отличие профессионального хора от самодеятельного заключается в наличии правильной системы организации. То есть в первом варианте есть хормейстер и руководитель оркестра, песни исполняются по написанным партиям, в единой манере вокализации, с использованием грамотной штриховой палитры, во втором же – имеется отдельный руководитель, однако материал исполняется в большей части по слуху, с вариантами импровизации, манера исполнения неоднородная. Эти исполнительские особенности касаются как вокальной, так и инструментальной групп.

Известно, что у истоков своего становления будущие профессиональные русские народные хоры имели фольклорную базу и традиционные исполнительские качества относительно своего края. Советское время, время всеобщей пропаганды русского народного искусства, считается расцветом творчества народных хоров. Они получают статус государственных академических профессиональных коллективов. Но с приходом нового статуса внеслись изменения и в исполнительский стиль. В первую очередь, это коснулось манеры вокализации. От локальных диалектов перешли к более усредненному виду языка (этого требовала новая школа народного пения, имеющая академическую базу и желание достигнуть единой манеры вокализации), к его наддиалектной форме, то есть к общерусской манере. Объяснить это можно стремлением сделать народное искусство общедоступным и предельно ясным для всех. В таких условиях четкая стилевая индивидуальность становилась размытой или совсем терялась.

Инструментальная группа того времени имела следующий состав: домры, балалайки, гармонь или баяны, некоторые виды духовых инструментов. Компановку такого рода можно встретить сегодня

в инструментальной группе почти каждого народного хорового коллектива, так как на сегодняшний день она является традиционной. Многие коллективы являлись «экспортными» и с успехом выступали за границей и, что естественно, поддерживали своим творчеством идеологию, созданную государством. Неизбежными оказались тенденции к усреднению фольклорных традиций. Такие метаморфозы были связаны с появлением новых, авторских произведений, стилизованных под фольклор.

Северный русский народный хор, несмотря на всеобщую модернизацию, сумел сохранить в своем творчестве исконные черты своего края наряду с внесенными изменениями в состав коллектива. Это касается всех отдельных групп. Немного об истории хора. Создание коллектива датируется 1926 годом, когда в Великом Устюге впервые прозвучал женский ансамбль северянок, организованных собирательницей и величайшей ценительницей северного искусства Антониной Яковлевной Колотиловой. Долгие годы хор исполнял песни лишь в сольной форме, что в целом соответствовало северной традиции сольно-сказительного пения. И только в 1952 году в составе коллектива появилась оркестровая группа.

Организатором и руководителем оркестра стал композитор Валерий Александрович Лаптев. В состав оркестровой группы вошли такие русские народные инструменты как домра, балалайка, балалайка контрабас, гармоники, а также квинтет окарин. Особенный северный колорит в игру оркестра внесли ложки, пилы, квакушки. Примечателен коллектив тем, что каждый из участников является мульти-инструменталистом. Так, например, домристки играют на свирелях, балалаечники – на жалейках, а баянисты – на гармошках.

Функционирование народных инструментов в творчестве Северного хора вполне соответствует традиционному сопровождению песен на севере России. Так, например, песни эпической направленности обычно сопровождаются гусельными переборами. В качестве примера можно привести вокально-хореографическую сюиту «У моря Белого», первый номер которой сопровождается гусельными переборами. По характеру первая песня эпического содержания, в которой воспеваются красоты и величие Беломорья. Это пример сохранения



традиций в рамках модернизированности. Вокально-хореографическая сюита – жанр, созданный уже в советское время. Она сродни возникшему в недавнее время хоровому театру и, в то же время, соотносится с традиционными обрядовыми и вечорочными действиями.

Наряду с величественными эпическими песнями, в репертуаре хора есть и озорные кадрили. Одной из таких является знаменитая «*Лешуконская кадрили*». Традиционно сопровождающим инструментом выступает *гармонь*. Картина представляется в виде действия, в котором влюбленные пары сходятся в танце с настроением флирта. Гармонь, как известно, широкое распространение получила именно на севере России, и, как указано в статье В.М.Щурова «О региональных традициях в русском народном музыкальном искусстве»<sup>132</sup>, наряду с гуслиями является традиционным музыкальным инструментом для этого края.

*Свирель* и *жалейка* – инструменты, не свойственные традициям севера, однако они нашли свое место в творчестве Северного хора вероятно также по причине всеобщей модернизации этнических коллективов в советское время. По мнению В.М.Щурова, эти инструменты следует относить к южно-русской традиции.

Во всех программах Государственного академического Северного русского народного хора до сих пор прослеживается фольклорное начало, что связывает творчество коллектива с местной артельной традицией музицирования. Но наряду с исконными элементами присутствуют и отпечатки модернизации исполнительского стиля. Так, жанр вокально-хореографической сюиты, созданный в советский период, сочетается с традиционным инструментальным сопровождением. Вокально-хореографическая сюита «У моря Белого» является ярким примером наличия эпического песенного жанра в традиционном сопровождении.

Бытование в инструментальной группе хора такого вида древнерусского инструмента, распространенного на севере России, как *гусли* – неоспоримое свидетельство сохранения исконных локальных традиций. А их историческое значение подтверждается наличием аналогов в разных странах мира, на территории древнейших государств, что

---

<sup>132</sup> См. Щуров В.М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика: Сб. статей / Ред.-сост. А. А. Банин. – Вып. 3 – М., 1986.

может указывать на наличие давних межкультурных связей между разными этническими группами.

Гармонь также по праву занимает свое место в творчестве хора. Наличие же таких инструментов как жалейка и свирель указывает на «кочевание» компонентов южно-русской традиции, что может быть связано и с межкультурными связями, и с модернизацией народных коллективов в советский период.

Таким образом, Северный русский народный хор своим творчеством поддерживает локальные традиции, тем самым являясь их носителем и активным пропагандистом среди широких масс слушателей. Благодаря этому обыкновенные люди имеют возможность слышать исконные фольклорные музыкальные инструменты в сочетании с народным пением.

## VII

### РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В РАЗВИТИИ НАРОДНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

**Ван Дэцун**

*аспирантка ННГК им. М.И.Глинки  
(Нижний Новгород – Китай)*

#### **Аккордеонное исполнительство в Китае в период с 1949 по 1966 годы**

Развитие аккордеонного искусства в Китае обычно принято подразделять на пять этапов: до 1949 года – период становления, около 1949–1966 – развитие после основания Народной республики Китай, 1966–1976 – время Культурной революции, 1976–1999 – период подъема исполнительства и интенсивное развитие музыки для аккордеона, с 2000 года – тенденции Нового времени.

Интересующий нас период с 1949 года – новый этап социального развития Китая: именно 1 октября этого года была основана Китайская народная республика. Другая граница – 1966 год – обозначена началом эпохи так называемой «культурной революции», когда политика и экономика, образование и искусство, в том числе и музыка, – все было подвергнуто изменениям. Новые условия поменяли представления об аккордеоне, который ранее (до 1949 года) считался экзотическим музыкальным инструментом, именно в этот период начинается полноценное

существование аккордеонного исполнительства в культурном пространстве Китая<sup>133</sup>.

Основными сферами бытования аккордеона стали выступления в рамках деятельности различных военных организаций, а также Китайской музыкальной ассоциации профессиональных аккордеонистов Пекина в русле массового народного искусства.

Обозначим специфику каждого из направлений.

После образования Китайской народной республики в стране активно создавались профессиональные военные исполнительские коллективы, состоящие исключительно из аккордеонистов. Основная цель их функционирования, если пользоваться российской терминологией, – поднятие «боевого духа» и проведение досуга солдат. Некоторые коллективы стали очень популярны. Например, это ансамбли: Морского государственного управления (основан в 1951 году), Главного государственного управления (основан в 1953 году), ансамбль Государственного авиационного управления (основан в 1958 году) и другие. В выступлениях коллективов использовались легкие «портативные» аккордеоны, которые были незаменимыми аккомпанирующими (реже – сольными) инструментами. Деятельность профессиональных военно-исполнительских коллективов стала большим вкладом в развитие и китайской армии, и китайского аккордеонного искусства в целом.

Данное направление в развитии аккордеона стимулировало рост отличных исполнительских кадров, которые продолжили свои выступления не только в военных отрядах, но и на других концертных площадках. Назовем имена лишь некоторых из аккордеонистов – *Чжан Цицян* (张自强), *Шань Юаньчань* (闪源昌), *Жэнь Шицун* (任士荣), *Ван Сяопин* (王小平), *Цзэн Цзянь* (曾键) и другие. Они были прекрасными исполнителями, преподавали, создавали многочисленные переложения для аккордеона, разрабатывали учебно-методические материалы.

16 февраля 1963 года Китайской музыкальной ассоциацией было организовано собрание аккордеонистов в Пекине. Его результатом стало решение создать первую китайскую академическую организацию аккор-

---

<sup>133</sup> До 1949 года аккордеон в Китае считался «чужеземным» инструментом, по одной из версий проникшим из России. В основном он находил применение в быту, в качестве инструмента для досуга.

деонистов, которая получила название «Китайская музыкальная ассоциация профессиональных аккордеонистов Пекина». Ее возглавил *Жэнь Шицзун* (任士荣). На базе ассоциации был основан оркестр аккордеонов. В честь организации уже 10 марта 1963 года коллективом был дан небольшой концерт, а 21 июля того же года в Пекинском концертном зале состоялся первый масштабный премьерный концерт оркестра. Это выступление было необычным явлением в ряду традиционных концертных мероприятий. Во-первых, на концерте прозвучали как сольные, так ансамблевые выступления аккордеонистов, в том числе и унисоном аккордеонов. Во-вторых, были исполнены произведения в этническом стиле: народные песни провинций Хэбэй, Цинхай, Гуандун, военные песни в переложении для аккордеона, которые обозначили новое направление в китайском исполнительском искусстве. В-третьих, все использованные аккордеоны были инструментами собственного китайского производства, изготовленными на фабрике музыкальных инструментов в Тяньцзинь (выпуск 1963 года). Итак, проведение первого концерта аккордеонистов можно считать точкой отсчета расцвета аккордеонного искусства в Китае.

В период Нового Китая<sup>134</sup> наиболее востребованным музыкальным жанром стала народная песня, что напрямую было связано с новыми требованиями политического строя. Чем более массовый характер приобретала песня, тем большее число людей интересовались аккордеоном и желали его освоить. Народные дома культуры, музеи искусства, детские дома стали учреждениями, где велось обучение игре на аккордеоне с целью удовлетворения этого спроса, радиостанции транслировали обучающие программы для массового слушателя, желающего освоить азы этого искусства. В частности, в 1961 году Тяньцзиньской народной радиостанцией был осуществлен ряд лекций, прочитанных педагогом *Жен Шицзун* (任士荣). Непрерывно создавались любительские ансамбли и оркестры аккордеонистов, наиболее известный из них – Шанхайский оркестр аккордеонов.

Итак, обозначенный период с 1949 по 1966 годы можно назвать одним из ключевых в становлении китайского аккордеонного исполни-

---

<sup>134</sup> Именно так называют жители Китая период истории с 1949 года.

тельства, он имел большое значение для его последующего развития. Это время массового интереса к инструменту, которое доказало жизнеспособность, возможность его специфического развития на почве китайской музыкальной культуры.

### Литература

1. *Гао Цзе*. История китайского аккордеонного искусства. Диссертация доктора искусствоведения. Пекин: Центральная консерватория, 2003. (高洁).
2. *Ву Шоучжи*. Исследование китайского аккордеона. Чэн Дю: Издательство Сычуаньской культуры и искусства, 1997. (吴守智).
3. *Чен Йимин*. Руководство игры на аккордеоне. Шанхай: Издательство Шанхайской музыки, 2005. (陈一鸣).
4. *Шань Цзяньсинь*. Экзотический инструмент – аккордеон – в контексте политики Китая // Китайское музыковедение. 2013. № 1. С. 110-114. (单建鑫).

**Ерсайын Басыкара**

*доцент КНК им. Курмангазы*

*(Алматы, Казахстан)*

### **Казахский музыкальный инструмент шертер: возрождение, развитие, типологические параллели**

Народная музыка и народные музыкальные инструменты – важная часть духовного наследия каждого народа. История описания и изучения инструментария насчитывает многовековую историю. Этим занимались археологи, этнографы, историки, этномузыкологи, фольклористы и, конечно же, этноинструментоведы. В Казахстане серьезно и целенаправленно изучением национального инструментария занимался до недавнего времени только Болат Шамгалиевич Сарыбаев, для которого поиск забытых народных инструментов, их восстановление, возрождение звучащей на них музыки стало смыслом жизни. Одиночка-исследователь – этот неутомимый и замечательный собиратель возродил и вернул народу целый ряд некогда исчезнувших из обихода древнейших инструментов. Он был первым на этом пути и как единственный в этой

области исследователь одновременно сочетал в себе и музыкального археолога, и историка, и этнографа, и фольклориста...

Возвращение казахских народных инструментов в обиход было трудом сложным и кропотливым. Ведь чтобы восстановить только один инструмент, Б.Сарыбаеву приходилось изучить огромное количество литературы разных времен, особенно прошлых веков (журнальные и газетные статьи, художественные произведения, эпические сказания), собрать легенды, пересмотреть труды ученых-археологов, историков, проанализировать труды по инструментарию разных народов, провести поиск самих инструментов, упоминания о которых ему удавалось найти. Некоторые музыкальные инструменты были возрождены им только по зарисовкам, некоторые по описанию в литературных источниках.

К восстановленным таким трудным путем инструментам относится и *шертер*. Мастера изготовили его по зарисовкам польского революционера Борислава Залесского, который в середине прошлого века был сослан на Мангышлак. Свои рисунки Б.Залесский собрал в альбом и в 1865 году издал в Париже. На одной из гравюр, названной им «Интерьер казахской кибитки», изображен сказитель-музыкант по имени Мырзакай. Он держит на груди небольшой по размеру 3-х струнный щипковый инструмент с овальным корпусом. В сопроводительном тексте Б.Залесский этот инструмент назвал балалайкой. Но было понятно, что это какой-то казахский инструмент.

Б.Сарыбаев продолжил поиск и в журнале «Русский вестник» за 1866 год обнаружил описание этого казахского инструмента, который оказался шертером. Так, по зарисовкам и описаниям в сотрудничестве с потомственными народными мастерами ученым и был восстановлен этот древнейший инструмент. Следы его бытования обнаружены Б.Сарыбаевым в Южном Казахстане, где еще в 30-е годы XX века были известны исполнители на этом инструменте.

В чем же причина исчезновения в XX веке разнообразных музыкальных инструментов казахов, в том числе и шертера?

Музыкальный инструментарий как часть духовного наследия народа несет в себе его историю. Появление инструментов, исчезновение и возрождение – это все вехи истории самого этноса. Взлеты и падения,

расцвет и упадок, войны, изменения уклада жизни – все это имело последствия и в судьбе инструментария. В этом и лежит объяснение, почему некоторые инструменты постепенно выходят из обихода и исчезают, а другие как бы «проходят сквозь время».

Известно, что развитый инструментарий и коллективные (ансамблевые) формы исполнительства наиболее распространенными были у народов, ведших оседлый образ жизни. Искусство обеспечивало потребности общества, нуждавшегося в таких его формах, которые объединяли бы общину, были бы на службе их интересов. Таким задачам отвечало, прежде всего, коллективное творчество. Кроме того, оседлая культура имела развитое ремесло с его потомственной непрерывной формой передачи из поколения в поколение. Именно она и позволила народам с традиционно оседлым укладом жизни сохранить определенные формы искусства, к которым и относятся ансамблевое исполнительство, а оно, в свою очередь позволило сохранить и инструментарий. Среди народов Центрально-азиатского региона к таковым относятся узбеки, таджики, иранцы, искусство которых яркое тому подтверждение. Именно у них сохранился наиболее развитый музыкальный инструментарий и традиционная форма коллективного исполнительства.

Напротив, для кочевников с их постоянной сменой мест обитания наиболее приемлемыми были индивидуальные (камерные) виды творчества. Из инструментов же востребованными оказались те, которые, во-первых, наиболее отвечали индивидуальному исполнительству, во-вторых, оказались удобными в силу своей мобильности, одинаково приемлемыми как для игры в юрте, у очага, так и в седле. Именно такими качествами обладает домбра.

Но казахи не всегда вели исключительно кочевой образ жизни. Было время, когда они наполовину были оседлым народом. Этот период связан с расцветом таких древних городов как Отрар, Сауран, Сыганак и др. По исторической аналогии их искусство не могло не иметь типичных для городской культуры форм исполнительства – ансамблевых, а отсюда и развитого инструментария. Вероятно, это и было время расцвета сазсырная, шанкобыза, асатаяка, шертера и многих других



инструментов. Каждый из этих инструментов, как это доказала сегодняшняя практика, прекрасно чувствует себя и как «одионый» инструмент, и как ансамблевый. Кстати, в одной из археологических экспедиций начала 70-х годов именно на раскопах Отрара был найден сазсырнай, по утверждению археологов, пролежавший в земле более 600 лет!

Таким «временем потрясений», коренным образом сказавшемся на изменении уклада жизни некоторых тюркоязычных народов, в том числе и казахов, явились, скорее всего, события, связанные с нашествием джунгар, калмыков. В «пучине» жесточайших войн народ сорвался со своих обжитых земель и принял кочевой уклад жизни. Естественно, сменилась и форма искусства: на смену городского оседлого пришло искусство кочевников. Из богатейшего инструментария выжили только несколько – домбра, сыбызгы, кыл-кобыз. Домбра – потому что отвечала всем требованиям кочевой культуры (мобильный, простой в конструкции 2-х струнный инструмент, удобный для игры во всех условиях и простой в изготовлении), сыбызгы – потому что был пастушеским инструментом, главным видом деятельности кочевников-скотоводов, кыл-кобыз – потому что функционировал в институте шаманства, единственном, кто занимался лекарством (знахари-бахсы). Кыл-кобыз едва ли вообще мог быть потерян во времени – ведь он был носителем истории народа, традиционно сопровождаая эпические сказания в институте жырау. Естественное желание народа сохранить свою историю, передать ее потомкам едва ли подвластно каким-либо потрясениям.

Постепенно домбра становится самым популярным и практически единственно распространенным в народе музыкальным инструментом. Свой расцвет домбра получила в XVIII–XIX веках благодаря выдающимся исполнителям.

В возрождении древнейших традиций, быть может, самым сложным оказалось восстановление ее нематериальной составляющей – воссоздание приемов игры и самих некогда звучавших на древних инструментах мелодий. Б.Сарыбаеву приходилось восстанавливать веками прерванную связь между инструментом и человеком. «Я взял его

в руки, – пишет он об упомянутой выше отрарской находке, – дунул в одно отверстие, в другое. Древняя глина молчала. Прошли долгие месяцы, прежде чем саз-сырнай издал первый звук...». Медленно разгадывая одну загадку за другой, Б.Сарыбаев постигал многочисленные приемы звукоизвлечения. И после 600-летнего молчания, наконец-то, вновь запел этот удивительный музыкальный инструмент из обожженной глины.

Эти сложности нематериального характера сопровождали практически все возрожденные инструменты. Шертер в этом отношении не был исключением. Многие удалось воспроизвести, но многое так и осталось тайной. И в их разгадке неоценимым может оказаться изучение родственных, схожих инструментов близких нам народов, как в воссоздании самой картины бытования и функционирования инструмента, так и в восстановлении некоторых приемов игры, а главное – пополнении репертуара.

Исследователи, изучая музыкальный инструментарий разных народов и отмечая их несомненное своеобразие, тем не менее, подмечают явные черты сходства, а иногда полного тождества отдельных инструментов. Такие практически одинаковые инструменты чаще всего встречаются у этнически близких народов, имеющих общие корни. Такие примеры описаны в литературе и хорошо известны. Кувиклы, сопель, свирель, гусли и др., одинаково распространенные как среди русских, так и украинцев, белорусов, чонгури и пандури – у грузин и аджарцев, гиджак, дутар – у узбеков, уйгур и туркмен.

Наиболее близкие казахскому шертеру являются киргизский комуз (чертмек), узбекский рубаб, тувинский тошпулур, шорский шерчен-комус (шертпе-комус), тофаларский чарты-кобыс и другие инструменты семейства хордофонов. Но практически «родными» и по размеру, и способу изготовления, и материалу являются алтайский тошпур, хакасский хомыс и тувинский тошпулур.

*Алтайский топиур* (топшуур, топшулур) – 2-х струнный инструмент, изготавливался из одного куска древесины (сосны или кедра). Корпус овальный, выдолбленный, верхняя открытая часть затягивается кожей мембраной, в которой проделывается несколько резонаторных

отверстий. В последнее время мембрана все чаще заменяется деревянной декой. Шейка сравнительно длинная, без ладов, заканчивается головкой в виде коробки. Струны, крученые из конского волоса, первая из них тоньше второй. Длина инструмента около 780 мм. Настраиваются струны на кварту.

*Хакасский хомыс* – 2-х и 3-х струнный инструмент, изготавливается из одного куска дерева. Корпус выдолбленный, овальный, верх деревянный, либо из бараньей кожи. Имеется несколько круглых отверстий. Струны хомыса делаются из конского волоса или бараньих кишок. Настройка 2-х струнного хомыса квартовая, 3-х струнного квартовая и квинтовая. Длина инструмента 700-800 мм.

*Шертер* – 2-х и 3-х струнный инструмент, также выдалбливается из одного куска дерева. Верхняя часть корпуса затягивалась кожей, струны изготавливались из конских волос или бараньих кишок, шейка без ладов. Настройка – квартовая и квинтовая. Длина инструмента 600-700 мм. В более поздних образцах корпус наполовину закрывается деревянной декой, при изготовлении струн используют синтетические материалы – капрон или нейлон, наряду с традиционным овальным корпусом встречается и трапециевидный (обрезной). Последние инструменты более длинные.

Итак, сходство у всех этих инструментов очевидное. Это:

- количество струн – 2-х и 3-х струнные;
- внешнее сходство корпуса – преимущественно овальной формы;
- изготовление инструментов – цельные, из одного куска дерева, верхняя часть обтянута кожей (иногда заменяют деревянной декой), струны в основном из конских волос, либо из бараньих кишок;
- настройка – квартовая и квинтовая;
- размеры – в пределах 800 мм.

Первый восстановленный и реконструированный мастером Оразгазы Бейсенбаевым шертер овальной формы с обтянутым кожей верхом появился в 1969 году, но в усовершенствованном варианте на шейке были перевязаны ладки. После О.Бейсенбаева в течение тридцати лет изготавливал шертеры мастер Нурлан Абдрахманов – бывший артист

фольклорного оркестра «Отрар сазы», который сделал первые инструменты для этого оркестра (80-е годы). Он последовательно занимался реконструкцией и усовершенствованием инструмента: им изготовлено несколько вариантов шертера разной формы и размеров. Его инструменты отличаются хорошим качеством звучания, сильным звуком и красивым тембром, богатым дизайном. Последний образец шертера, изготовленный Н.Абдрахмановым в 1998 году, – лучший из всех реконструированных инструментов. Он имеет широкий корпус, длинную шейку, сильный насыщенный звук, красивый бархатный тембр. Его основные параметры: длина инструмента 780 мм, длина корпуса 340 мм (ширина корпуса 230 мм и глубина корпуса 70 мм), длина шейки 340 мм, (толщина шейки верхних ладков 25 мм, нижних 35 мм), длина головки 100 мм. Струны – нейлоновые (с обмотками), дают сочный тембр (резонирующее звучание) и сильный звук.

Но сходство шертера с ему подобными инструментами не только внешнее (строение, количество струн, размеры, изготовление, материал). Оно обнаруживает себя и в способах звукоизвлечения – щипком (пальцем или плектром), что относит все эти инструменты к классу щипковых, а также в отдельных приемах игры.

Сходство проявляет себя и в функционировании всех этих инструментов, которые выступают в 3-х ипостасях: как аккомпанирующие (сопровождающие) пению; как ансамблевые – паритетные участники музыкального коллектива; как индивидуально-самостоятельные (сольные) инструменты.

Сопоставление родственных музыкальных инструментов разных народов Центральной Азии, Алтая и Сибири, имеющих общие этнические корни, особенно географически контактных, указывает на типологическое родство их инструментария, что говорит о древности и устойчивости традиций, сходной их судьбе (появление, существование и эволюция). Кроме того, оно обнаруживает ясные параллели и в самой культуре – ее нематериальной составляющей.

Именно эта часть наследия народа по исчезнувшим некогда инструментам оказалась наиболее уязвимой – в большей части утерянной, а отсюда представляющей трудности в ее реконструкции. И здесь

неоценимым может оказаться исследование собственно музыкального наследия с точки зрения выявления существующих параллелей в этой ее части. Это касается как исполнительской традиции, так и звучащей музыки, репродукция которых возможна: 1) в восстановлении отдельных приемов игры на инструменте; 2) в воссоздании собственно музыкальных произведений, которая, в свою очередь, может быть осуществлена также в 2-х направлениях:

- поиск сохранившихся мелодий для шертера, адаптированных для игры на родственных инструментах у тюркоязычных народов;
- заимствование близких нашей традиции образцов и их адаптация в нашу культуру.

Сопоставляя эти инструменты и исследуя музыкальный материал, можно отчасти восстановить потери нематериальной части традиции шертера. И если в исполнительской части такие прогнозы более или менее оптимистичны (некоторые технические приемы игры, думаю, можно восстановить), то с репертуаром они проблематичны, но все же не безнадежны.

Среди первоочередных шагов по части реконструкции нематериальной составляющей становится поисковая работа. Наиболее вероятным в плане результативности и плодотворности поиска представляется поездка в Алтайский край, где «бок о бок» с алтайцами с давних времен живут казахи. По наблюдениям Б.Сарыбаева, у казахов, проживающих в тех регионах, даже наши домбры близки алтайскому топшуру.

Несомненный интерес представляет и поездка в Ташкентскую область, где также компактно проживают казахи в Бостандыкском и Верхнечирчикском районах. Там, опять же по сведениям Б.Сарыбаева, еще в 30-е годы были живы исполнители на шертере. Возможно, там удастся найти кого-либо из их потомков и восстановить династийную нить традиции, получить от них информацию о самих исполнителях и их инструментах.

Известно, что диаспора, оторванная от основного своего этноса более «охранительна» к своей культуре. Она ее как бы «консервирует», сохраняя ее в «первозданном» виде. Этнографам это хорошо известно. Именно в таких этнических «нишах» они обнаруживают наиболее

древние образцы, иногда по ним восстанавливая целые обряды, ассимилировавшиеся у себя на родине. Процесс этот аналогичен действию «закона самосохранения».

Среди наиболее вероятных мест сохранения шертера на родине инструмента:

- Южно-Казахстанская область, граничащая с указанным выше регионом Узбекистана;
- Мангыстауская область – своего рода «хранительница древностей», известная у археологов, этнографов, этномузыковедов своими наиболее известными историческими и культурными памятниками;
- Восточно-Казахстанская область, граничащая с Алтайскими землями, и где бытует наша 3-х струнная домра.

Любая находка может приблизить нас к процессу восстановления угасшей традиции, к той цели, какую обозначил нам, своим потомкам, Болат Шамгалиевич Сарыбаев. И каждая такая находка – это дань уважения гениальной личности, дань подвигу ученого, всю свою жизнь посвятившему благородной цели – возрождению утраченных некогда во времени старинных инструментов и возрождению звучащей на них музыки.

Исследовательские труды этноинструментоведов и таинственные звуки восстановленных старинных музыкальных инструментов позволили нам глубже и с особым интересом взглянуть на свою историю и музыкальную культуру. Теперь необходимо решить не менее сложную задачу – изучить, возродить и развивать национальные инструменты в будущем.

**Валерий Шафета**

*старший преподаватель ДГПУ им. И.Франко  
(Дрогобыч, Украина)*

## **Научно-методические приоритеты исследователей формирования коллективного баянно-аккордеонного исполнительства Львовщины**

Ансамблевое баянно-аккордеонное исполнение занимает определенное место в народно-музыкальном исполнительстве Украины. На региональном уровне, в частности на Львовщине (Западная Украина), оно имеет богатую историю и весомые практические и творческие наработки. Особое место в этом процессе занимают композиции, инспирированные исполнительской деятельностью баянных ансамблей, созданные для их исполнительского репертуара, иногда композиторски одаренными участниками-исполнителями.

Ключевой базой для нашей статьи послужат научные труды, композиторские наработки для ансамблей и оркестров народных инструментов с участием баяна-аккордеона, материалы конференций, газетные статьи, буклеты и афиши конкурсов, эпистолярный, отзывы ведущих ученых определенного направления, видео- и аудиозаписи. Цель статьи заключается в унификации ряда средств сочетания научно-методических и учебно-репертуарных наработок для ансамблей и оркестров с участием баяна-аккордеона региона.

Существенная часть научно-методических достижений сосредоточена в заведениях профессионального музыкального образования Львовщины. Естественно, именно в них в высшей степени сконцентрирована инициатива создания исполнительских коллективов, а их руководителями осмысливается проблематика их функционирования, связи с учебно-воспитательным процессом, направления репертуарного обеспечения, они выступают создателями дидактической и учебной литературы. В этом перечне большое внимание уделено различным аспектам баянно-аккордеонного коллективного исполнительства, творчества, педагогики, методики, дидактики.

Опытный педагог и руководитель *А. Онуфриенко* в соавторстве с ведущими специалистами консерватории для обеспечения потребностей учебного процесса принял участие в составлении пособий «Хрестоматия по дирижированию оркестром народных инструментов» и «Чтение партитур для оркестра народных инструментов»<sup>135</sup>, которые успешно прошли дидактическую апробацию и активно служат решению задачи подготовки молодых специалистов.

Долгое время музыкант возглавлял Львовское отделение музыкального союза Украины, был членом президиума его республиканского отделения, входил в состав редколлегии всеукраинского журнала «Музыка». О его активной позиции в вопросах народно-инструментального исполнительства свидетельствуют многочисленные публикации в периодике, которые касаются широкого круга проблем. Это, к примеру, отзыв на гастрольные выступления дуэта баянистов Т.Мурзиной и А.Гаценко<sup>136</sup>, проблемная статья об оркестре гуцульских народных инструментов под руководством Д.Биланюка<sup>137</sup> и многие другие, которые говорят о широте творческих, практически-исполнительских и педагогических интересов, опыте и эрудиции в контексте этих направлений, стремлении привлечь к решению наиболее проблем широкий круг специалистов, донести профессионально осмысленную информацию о достижениях отдельных представителей народно-инструментальной культуры и исполнительских коллективов до заинтересованных.

Одновременно, представлены в программах нескольких десятилетий оригинальные композиции *А. Онуфриенко* для оркестра народных инструментов («Вариации», «Поэма», «Фантазия», «Сюита № 2, 3», «Романтический эскиз», «Хороводы», «Увертюра», «Гуцульская импровизация», «Симфонietta» и др.). «Отвечая профессиональным требованиям академического искусства, музыкальные композиции *А. Онуфриенко* служат ярко-самобытным примером органичного расширения репертуарной палитры

---

<sup>135</sup> Онуфрієнко А., Дrajниця Л. Хрестоматія з диригування оркестром народних інструментів. – К.: Музична Україна, 1985. – Вип. 1, 1989. – Вип. 2; Онуфрієнко А., Дяк І., Сливинським Ю. Читання партитур для оркестру народних інструментів: навч. пос. [для середніх та вищих музичних навчальних закладах]. – К.: Музична Україна, 1980, 1983.

<sup>136</sup> Онуфрієнко А. Звучать баяни // Ленінська молодь. – 1974.

<sup>137</sup> Онуфрієнко А. Рости – значить діяти // Культура і життя. – 1981.



для коллективов и исполнителей на народных инструментах. Взвешенность, рациональность, дидактичность, конкурентноспособность – далеко не полный перечень качеств, которыми пользовался композитор при написании, редактировании, переложении, оркестровке, селекции», – отмечается в исследовании А. Душного [1, с. 45].

«Поэма» А. Онуфриенко относится к оригинальному композиторскому творчеству 70-х годов прошлого века. Композиция написана для состава, где солирующие функции поочередно выполняют концертные гармоника и домры, дополненные квинтетом балалаек, цимбал, бандурой и группой ударных (литавры и треугольник). Согласно наблюдениям А. Душного – это композиция, в которой сочетаются черты неоромантизма и неоклассицизма, а также находят отражение специфические признаки композиторского стиля, присущие В. Косенко, С. Рахманинову (романтическая импровизационность, виртуозная концертность и свобода формы, гармоничная характерность), П. Чайковскому, С. Прокофьеву (в первую очередь традиции лирико-драматического симфонизма, способы развития материала, трактовка вальса, как составной части оркестрового произведения и т.п.) [3, с. 57].

Профессор Дрогобычского педагогического университета Э. Мантулев сделал весомый вклад в пополнение научно-методической литературы. В частности, ему принадлежит создание методических пособий «Роль инструментального ансамбля и оркестра в эстетическом воспитании учащихся общеобразовательной школы», «Играет школьный оркестр детских музыкальных инструментов»<sup>138</sup>, ряда учебных программ по методике преподавания игры на баяне для магистров, концертмейстерского класса и ансамбля народных инструментов [7].

Немалым является вклад Э. Мантулева в музыкальную публицистику. Так, статья «Прикарпатский дуэт баянистов Виктор Чумак и Сергей Максимов», посвящена выходу в свет диска с этим названием с комментариями главных достижений деятельности исполнительного коллектива<sup>139</sup>. Методико-педагогическая проблематика, создание оркестровок для учебных

---

<sup>138</sup> Мантулев Э., Торичная И. Инструментальный ансамбль и оркестр в эстетическом воспитании учащихся общеобразовательной школы: Метод. рек. – Львов: Отдел НО ЛО, ОИУУ, 1984; Мантулев Е., Собко В. Грає дитячий оркестр народних інструментів: Навч. - метод. пос. – К.: Музична Україна, 1999.

коллективов, особенности организации школьных оркестров в общеобразовательных школах, проблемы исполнительской артикуляции, обзор новейшей методической литературы для баяна - это далеко неполный перечень приоритетов выступлений Мантулева на научно-практических республиканских конференциях.

Объемной работой в систематизации статистических, хронологических данных, творческих и исполнительских достижений стал справочник «Львовская школа баянно-аккордеонного искусства» [4], который определенным образом подытожил наработки, осуществленные в течение реализации одноименного научно-искусствоведческого проекта, основанного в 2004 – 2005 годах А.Душным и Б.Пицем. В рамках проекта в последующие годы был организован и проведен ряд конкурсов, научно-практических конференций, научных, учебных и публицистических изданий, к которым привлекался широкий круг исполнителей, педагогов, исследователей музыкального искусства из Украины и зарубежья. Творческие портреты композиторов и коллективов, воспоминания коллег выдающихся музыкантов и их учеников создают мощную эмпирическую базу для дальнейшего научного осмысления их творчества, представленного в сборниках материалов научно-практических конференций<sup>140</sup>.

Тесно связанной с педагогической деятельностью является сфера научных интересов *С.Хащеватской*, которая является автором учебника «Инструментоведение» [8], учебного пособия «Чтение партитур», ею создан ряд методических разработок по дирижированию, инструментоведению, чтению и анализу партитур, педагогической практике, разработан курс лекций по инструментоведению для студентов отдела народных инструментов, сделан ряд переложений оркестровых произведений разных авторов для 2-х фортепиано.

<sup>139</sup> Мантулев Е. Прикарпатський дуєт баяністів Віктор Чумак та Сергій Максимов // Галицька зоря. – 1992. – № 125 (366). – 26. 11.

<sup>140</sup> «Академическое народно-инструментальное искусство и вокальные школы Львовщины» (Львов, 2005), конференции «Львовская баянная школа и ее выдающиеся представители (70-летию со дня рождения А.Онуфриенко посвящается, Старый Самбор, 2005) и «Творчество для народных инструментов композиторов Украины и зарубежья» (Львов, 2006; Дрогобыч 2011, 2013), «Народно-инструментальное искусство на рубеже XX – XXI веков» (2007 – 2013).

Исследование деятельности и творчества участников «Прикарпатского дуэта баянистов» в составе В.Чумака и С.Максимова проведено в магистерской работе Ю.Чумака<sup>141</sup>. К 25-летию со дня основания ансамбля А.Душным был написано и представлено учебное пособие [2]. Личности музыкантов и коллектив в целом внесены в справочник «Львовская школа баянно-аккордеонного искусства» [4, с. 23–24, 40–41, 44–45], где они представлены как яркие представители украинской академической школы народно-инструментального искусства, о чем свидетельствуют отзывы ведущих специалистов данного направления Н.Ризоля, В.Бесфамильнова, М.Оберюхтина, А.Онуфриенко, Э.Мантулева, Н.Давыдова, А.Семешко, В.Власова, М.Имханицкого, В.Голубничего и др.

Руководителем оркестров народных инструментов *А.Лыченком* подготовлены учебные программы «Оркестровый класс» (2002, 2006), готовятся к печати учебные пособия для оркестра народных инструментов, реализован аудиоальбом «В горах Карпатах» (Всесоюзная фирма «Мелодия»). С оркестром народных инструментов Львовского государственного музыкального училища им. С.Людкевича он принял участие в записи CD-альбома «На крыльях музыки» (Львов, 2007, студия «Кантилена») [4, с. 22].

Для репертуарных потребностей учебных коллективов активно используются композиции *Я.Олексива* «Токката», «В настроении джаза», «Соната-баллада», на начальном этапе написанные композитором для баяна-соло, но со временем инструментованные автором для оркестра народных инструментов [5]. Его оркестровые композиции позднего периода («Украинская фантазия», Лирическая фантазия «Яворина») возникли из потребностей обеспечения репертуара оркестра украинских народных инструментов Львовской музыкальной академии «Soloway», возглавляемого музыканатом. Автором-исполнителем Я.Олексивым записан CD-альбом «Мгновение души» (Львов, 2009) [4, с. 28].

Наряду с аранжировками и переложениями, авторами которых выступают, как правило, одаренные участники или руководители коллективов, репертуар народных оркестров и ансамблей пополняется оригинальными

---

<sup>141</sup> Чумак Ю. Творча діяльність «Прикарпатського дуєту баяністів»: магістерська робота. Рукопис. – Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2003.

композициями. Они считаются особенно ценными наработками, образцами самореализации через творчество специалистов с незаурядным исполнительским опытом. В этом направлении являются показательными произведения *Р. Стахнива* – Фантазия на тему украинской народной песни «За нашов стодолов»<sup>142</sup> и «Коло. Мийка»<sup>143</sup> для смешанного ансамбля народных инструментов в составе: сопилка (свирель), баян, бандура, контрабас. Они выводят на уровень полистилевого синтеза академического народно-инструментального искусства, традиций фольклорного музицирования с признаками джазовых приемов развития, построения формы и отдельных знаковых средств выразительности.

Мощное основание для исследования составляют научные работы, посвященные анализу деятельности отдельных представителей региона – руководителей, участников коллективов, организаторов конкурсных и творческих проектов, педагогов, ученых, создателей исполнительного и дидактического репертуара (С. Карася, Д. Кужелева, Е. Мантулева, М. Оберюхтина, Я. Олексива, Б. Пица, Л. Посикиры, А. Славыча, И. Фрайта, Ю. Чумака и др.). Они ценны тем, что их авторами являются профессионалы своего дела, тонко знающие специфику функционирования ансамблевой деятельности, исполнительские потребности и запросы аудитории. Среди книг, которые привлекают наше внимание, – «Оригинальный репертуар оркестров народных инструментов УССР (1930–1970 гг.)» Л. Дrajниці (Львов, 1982), А. Гериновича «Колодец жизни: воспоминания, творчество, педагогика» (Львов, 2006), «Юлиан Корчинский: жизнь и творчество. Очерки, воспоминания, исследования» (Дрогобыч, 2003), «Анатолий Онуфриенко: жизнь, посвященная музыке» А. Душного (Дрогобыч, 2010) и др.

Многочисленные исследования посвящены отдельным коллективам – Заслуженному ансамблю песни и танца Прикарпатья «Верховина» (М. Бурбана, Б. Пица), оркестру «Лира» (М. Фрайт, В. Шафета), «Прикарпатскому дуэту баянистов» (А. Онуфриенко, Е. Мантулева, А. Душного, Ю. Чумака), образцовому коллективу «Прикарпатские музыки» (Н. Мыхаць), инструментальному трио «Гармония» (О. Скоробогатько,

---

<sup>142</sup> Стахнів Р. Педагогічний репертуар для народних інструментів: нав. пос. [Ноти]. – Дрогобич: Посвіт, 2010.

<sup>143</sup> Собко В. Життя у мистецтві // Франківець. – 2004. – 1 жовтня.

В.Шафета); личностям (А.Боженського, Д.Кужелева, Ю.Кищылы, Я.Музыки, Б.Пица, А.Душного, И.Фрайта и др.); ансамблево-оркестровому творчеству (Н.Гатайло-Мазур, Я.Олексива, Р.Кундыса, И.Куртого, Н.Оберюхтина, А.Онуфриенко, Е.Марченко, О.Якубова); исполнительской деятельности (А.Душного, С.Дымченка, Б.Пица, и др.); анализа исполнительных конкурсов на Львовщине (А.Онуфриенко, А.Душного, Б.Пица, Р.Кундыса, О.Сергиенко, А.Боженського).

Весомой областью методических наработок являются исторические сведения, аналитические заметки, редактирование и исполнительские рекомендации к изданию нотных публикаций ансамблевых и оркестровых переложений, аранжировок, обработок и оригинальных композиций творческих личностей Львовщины. Это: «Верховина. Произведения для дуэта и трио баянистов» (2006), «Педагогический репертуар для ансамбля баянистов (из репертуара “Прикарпатского дуэта”» (2009), «Педагогический репертуар для народных инструментов» (2009)<sup>144</sup> [3], два выпуска серии «Творчество композиторов Львовской баянной школы» (2010), «Педагогический репертуар для народных инструментов (из репертуара инструментального трио “Гармония”» (2011), «Педагогический репертуар для оркестра (ансамбля) народных инструментов» и др.

Таким образом, из данного обзора очевидно, что яркие творческие фигуры в области баянного исполнительства Львовщины включаются в разнообразные сферы (научно-педагогическую, концертную и организационную), активно влияют на музыкально-культурную традицию через периодику и научные издания, учреждают, возглавляют и участвуют в народно-инструментальных ансамблях различных составов, сфер функционирования и стилевых ориентиров, предстают как создатели их разножанрового и разностилевого репертуара, дидактической и учебно-методической литературы, оказывают влияние на формирование общественного мнения и слушательской культуры, влияют на структурирование и наполнение учебных курсов специалистов, способствуют развитию и популяризации украинского народно-инструментального искусства на национальном и международном уровнях.

---

<sup>144</sup> Душний А., Карась С. Педагогічний репертуар для народних інструментів: навч. пос. [Ноти]. – Дрогобич: Посвіт, 2009.

## Литература

1. Душний А. Композиторська спадщина Анатолія Онуфрієнка (методико-виконавський зріз) // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. мат. між нар. наук.-практ. конф. / [ред.-упоряд. А.Душний, С.Карась, Б.Пиц]. – Дрогобич: Посвіт, 2006.
2. Душний А., Карась С. Педагогічний репертуар для народних інструментів: навч. пос. [Ноти]. – Дрогобич: Посвіт, 2009.
3. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. – Дрогобич: Посвіт, 2010.
4. Карась С., Олексів Я. Сучасні твори у перекладі для оркестру українських народних інструментів: навч. посібн [Ноти]. – Львів: АРАЛ, 2008.
5. Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю) народних інструментів: навч. пос. / [авт.-упор. А.Душний, В.Шафета]. – Дрогобич: Посвіт, 2012.
6. Хащеватська С. Інструментознавство: підручник [для вищих навч. закл. культ. і мист. III – IV рів. акрид.]. – Вінниця: «Нова книга», 2008.
7. Шафета В. Внесок керівників ансамблів народних інструментів Львівщини у виконавський репертуар, музичну науку і публіцистику // Наукові записки Тернопільського НПУ ім. В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2010. – № 1.

**Дай Юй**

*преподаватель педагогического университета  
(г. Цюй Фу, Китай)*

### **Традиционные инструменты в новой китайской музыке**

*История.* Китай является многонациональной страной с долгой историей, имеющей чрезвычайно богатое музыкальное наследие. Китайские традиционные народные инструменты, являющиеся важным компонентом этнической музыки, и инструментальные формы исполнительства развивались от «флейты кости»<sup>145</sup> эпохи Неолита до электроакустических народных инструментов XXI века. В этом процессе некоторые инструменты в связи с изменением времен и культуры исчезали, а иные – за счет непрерывного улучшения и совершенствования – все еще активно используются исполнителями и в настоящее время.

---

<sup>145</sup> Старейший в мире духовой вертикальный инструмент (существует примерно 8000 лет), раскопки в Хэнань Уян Джиаху, Китай.

С исторической точки зрения, развитие национального инструментария Китая в основном имеет четыре этапа:

1. Первобытное общество – Шан: это период первоначального развития национальных музыкальных инструментов, большинство из них – ударные и духовые инструменты. Щипковые инструменты в этот период находятся в начале разработки.

2. Чжоу – Цинь является периодом развития национального инструментария династии Западной Чжоу. Можно назвать «октетом» состав из восьми категорий инструментов, классифицированных в соответствии с материалом<sup>146</sup>. Современные исследования подтверждают в их числе более 70 видов.

3. Хан – Юань является временем развития национальных музыкальных инструментов на основе смешения. Большое их количество входило в культуру от иностранных и национальных меньшинств, некоторые из них позже превратились в важнейшие национальные инструменты.

Сун и Юань являются переходными периодами для национальных музыкальных инструментов. Из-за возникновения и развития городского народного искусства, драмы и других интегрированных видов, оркестровые составы получили сильный импульс к совершенствованию.

4. Мин – современное время: в течение этого периода количество различных этнических инструментов в Китае достигло более ста видов, некоторые инструменты находятся в процессе все большего усовершенствования. Кроме того, появление современного профессионального обучения музыке привело к изменению методов преподавания исполнительства на этнических инструментах. Развитие некоторых этнических инструментов сыграло значительную роль в музыкальной культуре Китая и не только.

---

<sup>146</sup> Октет: Золото (инструменты из металла), камень (музыкальные инструменты из камня, например - нефрита), почвы (глина), кожа (с мембраной из кожи скота для ударных инструментов), шелк (шелковая нить, как вибрирующие струны инструментов), дерево (музыкальные инструменты из дерева), тыквы (тыквы с деревянным ковшом для изготовления музыкальных инструментов), бамбук (сделанные из бамбука музыкальные инструменты) - восемь категорий инструментов.

*Классификация.* «Октет» или «октава» как одна из классификаций китайских народных инструментов существовала до начала XX века. В дальнейшем в соответствии со способами игры на инструменте она заменена классификациями «чуйцзоу» (духовые), «лацзоу» (смычковые), «таньбо» (щипковые) и «дацзи» (ударные).

Духовые инструменты – это звучащие материи из бамбука или другого сорта древесины, а также из глины. Их названия обобщенно – «флейты», «трубы», «суона», «шэн», «бау», «сюань» и так далее.

Смычковые инструменты отличаются извлечением звука трением лукообразного смычка по струнам. Это «эрху», «гаоху», «джонху», «баньху» и другие.

Щипковые инструменты звучат с помощью накладных ногтей или насадных медиаторов, защищающих струны. Они делятся на вертикальные и горизонтальные типы конструкций. В вертикальном положении применяются, к примеру, «пипа», «жуань», «люцин», «саньсянь», а в горизонтальном – «чжэн», «гуцинь», «цимбалы» и др.

Ударные инструменты в зависимости от материала можно разделить на четыре категории:

- 1) металлические, такие как «гонг», «тарелка», «колокольчик», «колокол» и т. д.;
- 2) бамбуковые – «колотушка», «муюй», «бамбуковая доска» и т. д.;
- 3) кожаные – «бас – барабан», «малый барабан», «упорядоченный барабан», «удлинненный барабан» и т. д.;
- 4) каменные – «цин».

*Практика.* До XX-го века в китайской народной музыке основными жанрами были сольные песни с сопровождением или без него, а также инструментальная музыка для небольшой ансамблевой группы. Такие ансамбли инструментов были связаны с обрядовой и развлекательной музыкой. Большой Национальный оркестр – это новая форма народного искусства, появившаяся в XX веке по аналогии с западными оркестрами. Попытка соединить народные инструменты в глобальный состав дала толчок к развитию новой жанровой формы музыки – оркестра народных инструментов. Ее основные языковые свойства опирались



на традиционное ладовое и интонационное мышление, ритмику и некоторые формы гармонических сочетаний. Но при этом делалась попытка гармонизовать музыку в европейском тональном стиле.

Музыка для оркестра народных инструментов живет своей жизнью и ныне как одна из национальных форм. Китайская традиционная культура выработала оригинальную и богатейшую систему теории музыки, в особенности ладовую и гармоническую. Однако в области инструментального искусства в технике инструментовки оркестровых групп, особенно в многоголосной полифонии и тонально-гармонических методах сочинения, не было соответствующих разработок. Период реформирования традиционного инструментального искусства и создания Национальной оркестровой музыки еще подлежит осмыслению.

Параллельно с созданием народных оркестров был заимствован и освоен состав европейских симфонических инструментов, более отдаленных по стилистике звучания, чем ранее заимствованные восточные инструменты. К 70-м-80-м годам XX столетия композиторы Китая увлеклись новыми видами техники сочинения музыки и практически полностью отделились от традиционного мышления. Возникает своего рода «кризис», требовавший пересмотра отношения к почвенным видам музыки и инструментария.

В профессиональной сфере современной китайской инструментальной музыки, наряду с развитием оркестра китайских традиционных инструментов, важным направлением становится соединение их с европейскими оркестровыми инструментами, а также создание новой электронной музыки.

С конца XX-го века, преодолев «детскую болезнь» заимствований и оглядок на западные техники, освоив их вполне, китайские композиторы вновь обрели интерес к национальному традиционному инструментарию. Однако возвращение к нему теперь стало иным: игра в оркестре из традиционных инструментов с попыткой мыслить тонально-гармонически, как и игра в западные атональные и авангардные способы высказывания, не являются приоритетными и разграниченными. Функционирование традиционного инструментария ныне становится встроенным

в контекст современного мышления. Звук оригинального качества, факт игры на старинном инструменте обретает смысл иного тембрального и художественного решения, нового фактора в структуре современной китайской музыки.

Разнообразие жанровых воплощений, философской направленности сюжетов, составов инструментов, формы высказываний не изменяют общей картины и тенденции стремления к фоническому эксперименту. Тембр как краска, дающая возможность изменить привычное звучание, важен в любом случае. Бытовавшие в относительно малом локальном ареале, китайские инструменты выходят в общемировое музыкальное пространство.

Можно выделить несколько способов применения инструментов или характерных для них приемов игры и звучания в новой музыке.

1. Подражание игре традиционных с помощью западных инструментов. К примеру, композитор *Ли Инхай* (黎英海) в сочинении «Закат флейты и барабана» различными колористическими способами игры то на струнах, то с помощью педалей и клавиш добивается подражательного эффекта, напоминающего звучание традиционных инструментов «гучинь», «пипа», «чжэн», «китайской дудки» и ударных.

В произведении «Юаньлай» («Далекие звуки природы») (для виолончели с оркестром) композитор *Сюй Мэндун* (徐孟东) заимствовал мотив музыки из китайской композиции (для «цин»)) «Гуанлинсань». Композитор подражал тембру китайских древних музыкальных инструментов «цин» (виолончельное *pizzicato*), пользуясь низкими, высокими регистрами, и в результате – композиция в стиле европейской музыки не теряет очарование китайского колорита.

В сочинении композитора *Цинь Вэньчэнь* (秦文琛) «Югээрхао» («Тихая песня II») (для двух виолончелей, фортепиано и двух ударных, 1990) диалог двух виолончелей напоминает о своеобразной энергичной и, в то же время, печальной мелодии, которую обычно исполняют на монгольских музыкальных инструментах «матоуцин»<sup>147</sup>.

2. Смешение западных и традиционных китайских инструментов. Многие композиторы стремятся использовать традиционные китайские

---

<sup>147</sup> Монгольская скрипка.

музыкальные инструменты в симфоническом или камерном оркестре. Это является одним из самых прямых средств подчеркивания «национального характера». Такой эффект дает возможность реализации нового слышания национального колорита в общемировом контексте, а также национальной самоидентификации китайских композиторов в нем.

Например, композитор *Тан Цзяньпин* (唐建平) в произведении «Суаньхуан» («Таинственный желтый») для виолончели и ансамбля (1994) выразил восторг современных музыкантов найденным в раскопках древнейшим китайским инструментом – бамбуковой флейтой, относящейся ко времени около 8000 лет до н.э.

Сочинение «Хуанмомусэ» («Сумерки в пустыне») для чжунху с оркестром композитора *Ян Лицин* (杨立青) создано на тему об известном историческом и культурном явлении – «Шелковом пути». Композитор применяет здесь чжунху<sup>148</sup> – древний музыкальный инструмент, заимствованный с Запада, который имеет тысячелетнюю историю. Поскольку тембр и диапазон чжунху «средние» по силе звука, композиций для его сольного звучания очень мало. В своем произведении композитор вполне выявил традиционный способ исполнения на чжунху и его индивидуальный тембр, соединил его с оркестром, поручив ему сложно-интонационный язык.

### 3. Другие формы применения традиционных элементов.

В создании современной китайской инструментальной музыки голос (пение) часто используется как «музыкальный инструмент». Для того, чтобы выделить специальный культурный контекст и попытаться исследовать все виды уникальных традиций страны, композиторы применяют голос и его национальные фонические звукообразовательные особенности как еще одну тембральную краску.

Сюжетом произведения «Цзинмэн» композитора *Сюй Мэндуна* (徐孟东) послужила классическая китайская опера "куньцзюй" «Муданьтин» («Павильон пионов»). Сочинение это – камерное. Композитор разделил тембр на два пласта: инструментальный и вокальный. Основная функция инструментального состоит в создании психологиче-

---

<sup>148</sup> Струнный смычковый инструмент.

ского фона и атмосферы, что достигается с помощью пентатонной алеаторики и микрополифонии. А вокальный – связан с традиционным сюжетом оперы и делится на «дань», «шэн» и «мо»<sup>149</sup>. Под влиянием идеи «диалога» и теории «полифонического романа» Бахтина композитор построил сопоставляющие отношения между инструментами и человеческими голосами.

*Тан Дун* ( 谭盾 ) предпочитает использовать в произведении материалы из подлинной народной музыки, но он не просто копирует, а показывает ее уникальное очарование сложными композиционными приемами и стилями. Например, в своей композиции «Гуйси» («Драма призрака») для пипа<sup>150</sup>, струнного квартета, бумаги, камня, металла и человеческого голоса он соединил и смешал звуки щипковой пипа и западного классического струнного квартета, детской песенки, декламирования и молитвы монахов, выразив тем самым уникальную характеристику китайского искусства, заключающуюся в эстетизации всего, что окружает.

Таким образом, мы видим, что идея традиционного инструментария Китая в Новой музыке весьма актуальна и претворяется оригинальными методами, что позволяет китайским композиторам выходить на широкую международную арену и не терять при этом национальной самобытности.

### Литература

1. *Ли Миньсюн*. Введение в инструментарий нации. Шанхай, 1997. (李民雄：《民族器乐概论》，上海音乐出版社，1997)
2. *Пэн Чэн*. Китайские композиторы XX века: аналитический обзор // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. №4 (25). С. 19-23.
3. *ТяньЦянхун; Нянь Ли*. Народные инструменты в Китайском современном музыкальном искусстве // Популярная литература. 2009. 02. С. 80. (田向红、念丽：中国近现代音乐艺术中的民族乐器，《大众文艺》，2009.02，80页)
4. *Уй гуодун*. Народная китайская музыка. Чжэцзянь, 1996. (伍国栋：《中国民间音乐》，浙江教育出版社，1996)
5. *Юй Лили*. Имитация тембра народных инструментов во " флейте и барабане заката ", игрой на пианино // Цилу Художественная галерея. 2006. 06. С. 58-61. (于莉莉：《夕阳箫鼓》钢琴改编曲演奏中对民族乐器音色的模仿处理，《齐鲁艺苑》，2006.06，58-61页)

<sup>149</sup> Действующие лица в китайской опере: «шэн» – мужчина, «дань» – женщина, «мо» – взрослый или пожилой мужчина, «Цзин» – мужчина с раскрашенным лицом, «Чоу» – клоун.

<sup>150</sup> Пипа – китайский 4-струнный щипковый музыкальный инструмент типа лютни.

**Мольдир Кисамеденова**  
*магистрант КНК им. Курмангазы*  
*(Алматы, Казахстан)*

## **Женская домбровая традиция Западного Казахстана**

Данная статья посвящена творчеству женщин-кюйши<sup>151</sup>, выдающихся представительниц западно-казахстанской домбровой традиции XIX–XX вв., вопросу пока малоизученному в казахстанском этномузыковедении. Основная задача работы – показать их вклад в развитие традиционного жанра домбрового кюя в Западном Казахстане. Кроме того, здесь представлены сведения о жизни и творчестве ранее малоизвестных исполнителей кюев.

Музыкально-поэтическое искусство казахов достигло невиданного расцвета в XIX веке, который в истории назван «Золотым веком». Творчество корифеев домбровой музыки, начиная с «родоначальников кюев» – Курмангазы, Даулеткерей, Дины, Казангапа, Таттимбета и других, стало национальным достоянием. Если раньше в традиционном исполнительстве кюев доминировали мужчины, то со временем и женщины начали пробовать себя в роли домбристок, взяв в руки домбру, которую можно увидеть в каждой юрте. Женщины-кюйши, виртуозно владеющие домброй, внесли огромный вклад в развитие этого искусства.

Исторически у казахов как кочевого народа сложилось уважительное отношение к женщинам. Во времена разных нашествий и войн они наряду с мужчинами вставали на защиту Родины, воевали и совершали подвиги. Возможно, поэтому у них появилась возможность жить более свободно. И все же, женщине-кюйши, с детства подружившейся с домброй, было нелегко, ибо в традиционном обществе прошлого века она, в первую очередь, – хранительница домашнего очага, которая должна во всем уступать своему мужу. После замужества ей приходилось про-

---

<sup>151</sup> Кюй – название традиционной для казахского народа инструментальной пьесы. Исполняется на домбре или других народных музыкальных инструментах. Тех, кто исполняет кюи, называют *кюйши*.

щаться со своим любимым занятием. Такие условия, связанные с канонами исламской религии (беспрекословное послушание отца, непременные мужчинам), привели к тому, что со временем имена талантливых казахских женщин-исполнителей традиционного искусства кюев остались забытыми.

Обратимся к легендам. Так, кюй Курмангазы «Айжан кыз» («Девушка по имени Айжан») близок по стилю Курмангазы, а Айжан рассматривается только как легендарный персонаж. Здесь возникает вопрос, была ли Айжан домбристкой или нет?! В работе А.Жубанова «Гасырлар пернеси» есть сведения о том, что отец Дины Нурпеисовой Кенже играл на домбре и научился играть кюй «Айжан кыз» у самого автора, а затем научил играть его и свою дочь [1, 48].

«Курмангазы, отправившись в путь, по дороге посетил дом одного из представителей казахского рода адай. Дочь этого семейства тоже оказалась небесталанной. Они вдвоем играют на домбре. Дочь хозяина дома – домбристка Акмандай сыграла кюй «Адай», а Курмангазы играл кюй «Серпер» [1, 48].

Высокий уровень развития западно-казахстанской домбровой традиции, наиболее ярко представленной в творчестве Курмангазы, дал возможность и женщинам встать в один ряд с мужчинами. Исполнительское творчество единственной в своем роде ученицы великого кюйши – Дины Нурпеисовой, а также современных женщин-исполнителей, берущих свое начало с Акжелен, Алтынай, Акбикеш, Орынша и других известных домбристок, стоит на одном уровне с исполнением мужчин.

В современной казахской науке мы находим ряд исследовательских работ по изучению жизни и творчества женщин-домбристок. В сокровищнице казахской народной музыки есть серия кюев под названием «Акжелен», происхождение которого связано с историей девушки-кюйши. В древние времена жила девушка-домбристка по имени *Акжелен* (примерно в XVI–XVII вв.). Казахи считали, что у человека существуют шестьдесят два кровеносных сосуда. По преданию, Акжелен исполняла кюи, пока все кровеносные сосуды человека не «разомлевали», то есть пока человек не входил в экстаз [1, 230]. Один из региональных

жанров домбровой музыки, связанный с женскими образами, отличающийся лирическим характером и грациозностью, был назван именем этой домбристики. Многие кюйши обращались к этому жанру [4,73], [2].

Точных сведений о кюйши *Акбикеш* (середина XIX века) не сохранилось. Известно лишь, что она принимала участие в состязании с кюйши Соқыр Есжаном («Слепой Есжан»). Кюй домбристики «Айнам калды» создан в форме диалога с соперником [5, 296].

Кюйши *Ханым* проживала в Уральском регионе. Ее кюй «Айнам калды» был записан в 1965 году в исполнении Сапара Жумагалиева [5, 308].

Таким образом, кюй «Айнам калды» встречается в творчестве сразу двух кюйши – Акбикеш и Ханым. В этой связи отметим следующее. Поскольку домбровая музыка передавалась в устной форме, сюжеты многих легенд сходны между собой. Подобная ситуация наблюдается и в случае с кюем «Айнам калды». В обеих легендах, сопровождающих кюй, описывается судьба девушки, которая, не нарушая древние законы, вышла замуж за нелюбимого человека. Хотя содержание легенд кюев «Айнам калды» Акбикеш и Ханым сходно, музыка у них отличается друг от друга.

Также в историю вошли имена и других кюйши.

*Балбике* – домбристика, жившая в XIX веке в Атырауской области. В 1963 году был записан кюй под названием «Бал бурауын» в исполнении Жолдасбаева Туржана [5, 309].

*Улбосын* – домбристика, проживавшая в Уральской области во второй половине XIX века. Ее кюй «Акжибек» был записан в 1964 году в исполнении Мины Оразалиевой [5, 302].

*Алтын* – домбристика, Уральская область (вторая половина XIX века). В 1964 году Мина Оразалиева записала кюй автора «Косалка» [5, 313].

*Алтынай* родилась и выросла в Уральской области (середина XIX века). Известен единственный кюй автора «Алтынай Акжелен» [6, 762]. Сохранились сведения о том, что Алтынай была знакома с творчеством известного кюйши Есбая и они общались между собой. Ее ученица, восемнадцатилетняя *Науша кыз*, состязалась с известным

кюйши Есбаем. Состязание музыкантов, в котором принимали участие представители трех родов Младшего жуза, проводилось в 1903 году в честь годовщины смерти торе Каналы. Из сказанного следует, что Алтынай и Науша были талантливыми домбристками [4, 75–76].

Большинство из перечисленных домбристок относят к XIX веку. Одна из лучших учениц великого Курмангазы *Дина Нурпеисова (1861–1955)*, жившая на рубеже XIX–XX вв., родилась в местности Бекетайкум Жанакалинского района Западно-Казахстанской области. Семейный быт не стал помехой для творчества Дины. Выйдя замуж и став невесткой аула Нурпеис, она не отказалась от искусства. Ею созданы кюи на различные сюжеты, их исполнение требует от музыкантов высокого мастерства. Она – автор кюев «Булбул», «Байжума», «Ана буйрыгы», «Жигер», «Асем коныр» и других.

По всей видимости, у Дины Нурпеисовой не было учеников – домбристок. Среди последователей исполнительского искусства Дины Нурпеисовой, женщин-преемниц, которые непосредственно учились у нее, нет. Однако, Т.Мергалиев в своей книге «Домбыра сазы» приводит такой факт: «Весной 1915 года знаменитая кюйши Дина Нурпеисова вместе с рыбаками местности Бекетай вышла в море и по дороге заехала в аул Мины. Тогда Мина научилась у Дины играть многие кюи, затем училась и у других домбристов, слушала их рассказы об истории создания кюев» [4, 288]. Таким образом, ее можно считать ученицей Дины Нурпеисовой.

*Мина Оразалиева* родилась в 1906 году в бедной семье в песках Нарына Уральской области. В 1964 году Мина Оразалиева исполнила кюи Курмангазы «Кишкентай демалыс», «Аксак кулан», «Капы», «Кош аман бол», кюй Улбосына «Акжибек», Бирали «Жетим бала», Алтына «Кос алка» и рассказала истории их возникновения.

*Барша Хасенова (1906–1938)* – кюйши, домбристка. У нее есть кюи «Ак илме», «Акжелен», «Айнам калды». Ее кюи сохранили сестра – Замзам Есжанова и Ахмедияра Кошалиева [7, 324].

*Замзам Есжанова (1913–1993)* родилась в Махамбетском районе Атырауской области. У Замзам Есжановой, последовательницы Дины



Нурпеисовой, имеются собственные кюи, такие как «Каспий толкыны», «Ак Жайык», «Шашу», «Шаттык», «Арман» [8, 12].

*Куриш Кожаккызы (1914-1956)* родилась в селе Уштаган, в 100 км от аула Суяндик Курмангазинского района Атырауской области. Она в основном играла произведения Курмангазы, Даулеткеря, Дины, Сейтека и др. В репертуаре у нее был кюй собственного сочинения под названием «Кезкулак». В 1956 году на Атырауском областном конкурсе исполнителей она завоевала 1-е место и получила направление в Алматы. На обратном пути она попала в аварию. Это было ее последнее путешествие и в жизни.

*Жумагыз Дусипова* родилась в 1914 году в селе Баксай Махамбетского района Атырауской области. В репертуаре талантливой домбристки и певицы были кюи Курмангазы, Дины, Монке и народные кюи, традиционные песни и стихи. В 1939 году принимала участие в декаде казахского искусства, а в 1957 году – на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве, где завоевала 1-е место [7, 326].

*Батши Даденова* родилась в 1920 году в Кызылкогинском районе Атырауской области. В ее репертуаре были кюи Курмангазы, Дины, Есбая. Именно от нее были записаны народные кюи «Кербез кыздын журиси-ай», «Туйдек Акжелен» и «Шалкыма» [7, 326].

*Асима Измухамбетова (1926–2007)* родилась в нынешнем Курмангазинском районе Атырауской области. Она исполняла кюи Макаша «Байжума», Мусирали «Акжелен» и др. В ее репертуаре сохранились такие редкие кюи Курмангазы как «Карт жигер» и «Кок ала ат».

*Бакыт Карабалына (1937–1991)* родилась в Курмангазинском районе Атырауской области. Среди народа ее звали «второй Диной». В 1965 году закончила Алматинскую государственную консерваторию. Она сыграла главную роль в художественном фильме о великой Дине Нурпеисовой. В ее исполнении записано семь пластинок [9, 125].

*Карима Сахарбаева* родилась в 1952 году в ауле Бабан Махамбетского района Атырауской области. В 1975 году закончила Алматинскую государственную консерваторию [9, 126]. Она – автор таких работ как «Желкилдеп оскен жас курак» («Молодые всходы камышовой заросли») «Домбыра дастан» («Домбра – поэзия»), «Атырау ан-куй мухиты»,

а также «Куй – гумыр» («Кюй – это жизнь»), написанного в соавторстве с М.Хайрушевым. В 2005 году к 60-летию факультета Народной музыки КНК им.Курмангазы в студии «Маликах» записала пластинку «Кюи Даулеткерей».

*Роза Айдарбаева* родилась в 1952 году в ауле Тушыбек Мангыстауской области. В 1975 году закончила Алматинскую государственную консерваторию. В ее репертуаре есть кюи Курмангазы, Даулеткерей, Есира, Кулшара, Есбая, Оскенбая и др. Она является составителем нотных сборников «Кюи Мангыстау», «Акжарма» и автором кюя «Мангыстау», «Балдырган» [9, 126].

*Айгуль Улькенбаева* родилась в 1962 году в ауле Тушыкудык Атырауской области. В 1981 году закончила Алматинскую государственную консерваторию. Она является лауреатом многих республиканских и международных конкурсов [9, 127].

Если сравнить женское исполнительство кюев с мужским, то оно почти ни в чем ему не уступает. В настоящее время женщины, владеющие виртуозной игрой на домбре, занимаются популяризацией кюев среди народных масс. Однако, они преимущественно выбирают исполнительскую сторону, а сочинение кюев уходит на второй план. Чтобы сохранить самобытность данного жанра, единство сочинения и исполнения кюя, для талантливой молодежи хотелось бы выразить следующие пожелания:

1. В специальных музыкальных учебных заведениях наряду с европейской учебной программой создать условия для полноценного освоения этносольфеджио, дисциплин по импровизаторскому искусству, имеющих непосредственное отношение к созданию кюев.

2. Во время каждого экзамена по специальности сначала уметь рассказать легенду, а затем исполнять кюй. Изложение содержания пробуждает воображение исполнителя, развивает импровизаторские навыки, более полно придерживается традиции искусства кюев.

3. Если для участников различных конкурсов кюйши, которые традиционно проводятся на разных уровнях, внести в число требований подготовку своего собственного сочинения (или импровизации) на дан-

ную тематику, то женщины-преемницы Дины Нурпеисовой продолжили бы традиции искусства создания кюев.

*Замзам Есжанова (1913–1993)*, освоившая лучшие домбровые традиции Западного Казахстана после Дины Нурпеисовой, говорила: «Я рада, что растут молодые последователи. Творческий путь мужчин своеобразен, я желаю, чтобы выросло число женщин-домбристок и женщин-кюйши». Среди современных домбристок, профессионалов своего дела, назовем С.Ергалиеву, Ш.Жаменову, Б.Игилик, С.Кудайбергенову, Ж.Файзуллину, А.Батырхайырову, Д.Нурбаеву, С.Бибатырову, которые являются лауреатами конкурсов разного уровня, в том числе имени Дины Нурпеисовой. Вчерашние лауреаты состязания под названием «Булбул домбыра», которое организовано к 150-летию Дины Нурпеисовой и традиционно проводится среди женщин, – А.Алина, А.Сакупова, А.Токтаган являются сегодняшними преемниками кюйши.

В заключение хочется привести слова Акселеу Сейдимбек: «Государство с устойчивыми традициями – это государство, где прекрасная половина человечества восхищает публику своим одухотворенным искусством пения, исполнением кюев и участвует в состязаниях наравне с сильной половиной человечества!» [6, 616].

### Литература

1. Жубанов А. Гасырлар пернеси. – Алматы, 2002
2. Бахтигалиева Д.С. Жанр Акжелен в инструментальной (домбровой) культуре казахов / Автореферат дисс... – Алматы, 2008
3. Сарыбаев Б. Казактын музыкалык аспаптары. – Алматы, 2008
4. Токтаган А. Куй – танирдин кубери. – Алматы, 1980
5. Мергалиев Т. Домбыра сазы. – Алматы, 1996
6. Сейдимбек А. Казактын куй онери. – Астана, 2002
7. Сахарбаева К. Атырау ан-куй мухиты. – Алматы, 2001
8. Ахмедияров К., Ахмедияров Г. Асемкыыр. – Алматы, 1997

**Вера Кузе**

*преподаватель и методист ДГПУ им. И.Франко  
(Дрогобыч, Украина)*

## **Научные приоритеты исследователей народно-инструментального искусства Дрогобыча в XXI веке**

Академическое народно-инструментальное искусство Украины исследуется рядом ученых современности – В.Власовым, Н.Давыдовым, А.Душным, В.Дутчак, И.Дмитрук, Б.Жеплинским, В.Зайцем, С.Овчаровой, Я.Олексивым, А.Сташевским, Л.Пасичняк, И.Марининым и др. Среди жанров научных исследований можно выделить следующие: *справочники* (А.Семешко «Баянно-аккордеонное искусство Украины на рубеже XX – XXI веков» (Тернополь, 2009), Б.Жеплинский и Д.Ковальчук «Украинские кобзари, бандуристы, лирники» (Львов, 2011), А.Душный и Б.Пиц «Львовская школа баянно-аккордеонного искусства» (Дрогобыч, 2011); *учебники* (Н.Давыдова «История исполнительства на народных инструментах: украинская академическая школа (Киев, 2005, 2010)); *энциклопедия* («Исполнительское музыковедение» (Луцк, 2010)) и др.

Наряду с этим проблемы разнообразных аспектов исполнительства на народных инструментах поднимаются на научно-практических и научно-теоретических конференциях Украины: «Актуальные направления развития академического народно-инструментального искусства» (Киев, 1995, 1998), «Академическое народно-инструментальное искусство Украины XX–XXI веков» (Киев, 2003), «Академическое искусство оркестров народных инструментов и капелл бандуристов специальных музыкальных вузов Украины» (Киев, 2005), «Проблемы истории и теории академического народно-инструментального исполнительства» (Киев, 2010), «Современные тенденции развития народно-инструментального исполнительства в Украине» (Ровно, 2011), «Столичная кафедра народных инструментов как методологический центр жанра» (Киев, 2012, 2013 ) и др.

Научно-исследовательская практика народно-инструментального искусства Дрогобыча - одного из центров «народников» Западной Украины – сосредоточена на кафедре народных музыкальных инструментов и вокала

музыкально-педагогического факультета Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко. Ее приоритеты касаются многих актуальных проблем как массового, так и профессионального музыкального обучения и воспитания, истории музыки, музыкальной украинистики, Львовской баянно-аккордеонной школы и ее выдающихся представителей. Преподаватели являются авторами публикаций, направленных как на учебный процесс, так и на расширение горизонтов знания – монографий, справочников, учебных пособий, репертуарных сборников, научных и публицистических статей и т. п. Формально реализация научных проблем обеспечивается планированием индивидуальных и кафедральных тем. Так, профессорско-преподавательский состав кафедры работает над общей темой «Проблемы украинской музыкальной педагогики в контексте западноевропейской культуры»<sup>152</sup>.

Кафедрой и ее идейными представителями (А. Душным и Б. Пицем), начиная с 2005 года, систематически проводятся научно-практические конференции («Львовская баянная школа и ее выдающиеся представители», «Академическое народно-инструментальное искусство и вокальные школы Львовщины», «Творчество для народных инструментов композиторов Украины и зарубежья», «Народно-инструментальное искусство на рубеже XX–XXI веков», «Музыкальное образование Украины: проблемы теории, методики, практики») и исполнительские конкурсы (Всеукраинский «Узоры Прикарпатья» и международный конкурс баянистов-аккордеонистов «Regretium mobile»). Одновременно на базе Дрогобычского музыкального училища имени Василия Барвинского с 2007 года проводится Всеукраинский конкурс исполнителей на народных инструментах имени Анатолия Онуфриенко.

Одним из важных и интересных научных мероприятий Дрогобыча стала конференция «Народно-инструментальное искусство на рубеже XX – XXI веков». Она разнообразна по рубрикам, основа которых заключается в освещении и научном осмыслении народных инструментов различных исполнительских школ на рубеже веков, раскрытии и пропаганде новых

---

<sup>152</sup> См.: Пиц Б., Душний А. Кафедра народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: науково-історичний довідник / [гол. ред. І. Фрайт]. – Дрогобич: Посвіт, 2011. С.8

методик, рецензуванні справочно-наукової літератури і творчеськи-виконавської діяльності, загальних аспектів музикознавства і музичної педагогіки.

Учасниками конференції виступають як викладачі вищих навчальних закладів, так і вчителі початкового і середнього рівня освіти і виховання творчеської молодіжної України, Росії (Москва, Тамбов, Нижній Новгород, Киров, Саратов, Ростов), Білорусі, Хорватії, США, Німеччини, Польщі, Латвії. Систематизація друкованих матеріалів і тезисів дає можливість їх використання по курсу «Методики викладання музичних дисциплін в вузах», «Історії виконавства на народних інструментах», при написанні дипломних і магістерських робіт, кандидатських дисертацій, навчальної літератури і т. д. Тричі матеріали конференції були надруковані в збірниках мистецтвознавства (ВАК) Львівської національної музичної академії ім. Н.Лысенко (2009) і Інститута мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки (2010, 2011)<sup>153</sup>.

Пріоритети науки про народно-інструментальне мистецтво зосереджені в ряду монографічних досліджень і есеїв, присвячених видатним представникам означеної сфери – А.Онурієнко<sup>154</sup>, С.Струтинському<sup>155</sup>, М.Тимофєєву<sup>156</sup>, написаних як представниками кафедр, так і ученими факультета.

Монографія А.Душного «Анатолій Онурієнко: життя присвячене музиці» досліджує особистість одного з мэтрів української баянної школи, заслуженого діяча мистецтв УРСР, професора Львівської державної консерваторії імені Ніколая Лысенко Анатолія Васильовича Онурієнко, який вніс вагомий внесок у становлення, розвиток і пропаганду Львівської баянної школи. Ця робота розкриває різноманітні

---

<sup>153</sup> Кузьо В., Чавва Л. 5-річчя конференції «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть» // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть: зб. мат. VI-ї між нар. наук. - практ. конф. / [ред.-упор. А.Душний, Б.Пиц]. – Дрогобич: Посвіт, 2012.

<sup>154</sup> Душний А. Анатолій Онурієнко: життя присвячене музиці: монографія / [за заг. ред. Б.Пица]. – Дрогобич: Посвіт, 2010

<sup>155</sup> Микуліч Н., Пиц Б. Станіслав Струтинський: життя і творчість. – Дрогобич: Посвіт, 2010.

<sup>156</sup> Філоненко Л., Німелович О. Фольклористична діяльність Михайла Тимофєєва. – Івано-Франківськ: «Місто НВ», 2012.

ронние направления педагогической, научной, административной и творческой деятельности А.Онуфриенко.

Монографический очерк Н.Микулич и Б.Пица «Станислав Струтинский: жизнь и творчество» освещает жизненный и творческий путь известного на Львовщине музыканта-домриста, дирижера и педагога Станислава Струтинского. Работа содержит фотографии, афиши, программы-буклеты, грамоты (дипломы, благодарности), иллюстрирующие концертную, педагогическую, дирижерскую и просветительскую деятельность С.Струтинского.

В пособии-монографии «Фольклористическая деятельность Михаила Тимофеева» анализируется жизненный и творческий путь педагога, ученого, исполнителя-виртуоза на народных музыкальных инструментах и собирателя музыкального инструментария. Авторы работы публикуют его основные научные труды и музыкальные произведения для отдельных народных инструментов.

Вопросы методики исполнительства на народных инструментах освещает ряд учебной литературы. На основе изученного опыта ведущих ученых и педагогов А.Душний создал учебное пособие, которое раскрывает ведущие параметры определения принципиальных основ и методики активизации творческой деятельности будущих учителей музыки в процессе музыкально-инструментальной подготовки<sup>157</sup>. Теоретические основы исследования методики работы над музыкальным образом в процессе обучения подростков игры на баяне (аккордеоне) и методические рекомендации для работы с учащимися над восприятием и интерпретацией образного содержания музыкальных произведений раскрывает монография В.Салия<sup>158</sup>.

Уникальной попыткой собрать и унифицировать баянно-аккордеонное искусство Львовской школы стал справочник А.Душного и Б.Пица «Львовская школа баянно-аккордеонного искусства»<sup>159</sup>. Он посвящен исполнителям, педагогам, композиторам баянистам-аккордеонистам, которые

---

<sup>157</sup> Душний А. Методика активізації творчої діяльності майбутніх учителів музики у процесі музично-інструментальної підготовки: навч. - метод. [пос. для студ. вищих навч. закл.]. – Дрогобич: Посвіт, 2008.

<sup>158</sup> Салій В. Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні): монографія. – Дрогобич: ДДПУ, 2013.

<sup>159</sup> Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. – Дрогобич: Посвіт, 2010.

закончили Львовскую консерваторию (сегодня музыкальную академию), и их ученикам, а также творческим коллективам с участием баяна-аккордеона. Систематизированы педагогические, исполнительские и творческие достижения выдающихся представителей школы. В приложениях представлен объемный иллюстративный материал деятельности различных аспектов школы.

Следующая работа соавторов представляет научно-исторический справочник деятельности кафедры народных музыкальных инструментов и вокала Дрогобычского педагогического университета им. И.Франко<sup>160</sup>. В нем систематизирован значительный по объему и временным рамкам (60-е гг. XX века – 2011 г.) материал, касающийся вышеупомянутой кафедры в научном, научно-методическом, музыкально-исполнительском, творческом, просветительско-популяризаторском и организационном аспектах.

Таким образом, представленные нами основные научные приоритеты народно-инструментального искусства Дрогобыча в XXI веке являются весомым вкладом в развитие и пропаганду академической школы игры на народных инструментах Украины и зарубежья и составляют неотъемлемую часть научно-методического осмысления исторических и исполнительских аспектов культуры и искусства.

**Андрей Душный**  
*кандидат педагогических наук, доцент ДГПУ им. И.Франко*  
*(Дрогобыч, Украина)*

### **Дрогобычские конкурсы баянистов-аккордеонистов как фактор пропаганды народно-инструментального искусства**

Дрогобыччина имеет весомые достижения в народно-инструментальном, и, в частности, баянно-акордеонном искусстве. Ведь в Дрогобыче в свое время (70-е–80-е годы XX века) проходили отборочные туры

<sup>160</sup> Пиц Б., Душний А. Кафедра народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: науково-історичний довідник / [гол. ред. І. Фрайт]. – Дрогобыч: Посвіт, 2011.



на всесоюзные и международные конкурсы, был проведен ряд зональных конкурсов. Сегодня Дрогобыч – центр народно-инструментального искусства западного региона Украины. На базе музыкального училища проводится Всеукраинский конкурс исполнителей на народных инструментах имени Анатолия Онуфриенко, в педагогическом университете ежегодно проходит международный конкурс баянистов-аккордеонистов «Perpetuum mobile» и Всеукраинский открытый конкурс баянистов-аккордеонистов «Узоры Прикарпатья». В их рамках проходят научно-практические конференции, мастер-классы, открытые уроки, концерты известных исполнителей и коллективов, что, в итоге, становится важным фактором пропаганды и развития украинского народно-инструментального искусства.

Стоит отметить, вышеупомянутые конкурсы со всеми своими составляющими – это неотъемлемая часть научно-искусствоведческого проекта «Львовская школа баянно-аккордеонного искусства», основанного в 2005 году автором статьи, а также активными творческими единомышленниками региона Б.Пицем и С.Карасем. Реализация проекта в последующие годы способствовала проведению музыкальных конкурсов и фестивалей, Всеукраинских туров ведущих исполнителей молодого поколения школы, международному творческому сотрудничеству со странами Европы (Польша, Италия, Литва, Латвия, Молдова, Чехия, Словакия) и СНГ (Беларусь, Россия), научно-практических конференций, изданию учебных, методических и публицистических работ, авторами которых выступали широко известные исполнители, педагоги, исследователи музыкального искусства Украины и зарубежья<sup>161</sup>.

С каждым годом в русло известных музыкальных форумов Украины и зарубежья вливается конкурс «Узоры Прикарпатья». История конкурса началась с 2005 года в Старосамборской детской музыкальной школе (Львовская обл., Украина) под патронатом кафедры народных музыкальных инструментов и вокала Дрогобычского государственного педагогического

---

<sup>161</sup> Душний А. Пиц Б. Науково-мистецький проект «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» в контексті баянно-акордеонного руху Західної України // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр. – Вип. 8 / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін; упоряд. О.І.Коменда]. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. С. 47–57.

университета им. И.Франко и при содействии Государственного методического центра учебных заведений культуры и искусств Украины. Сначала его статус был региональный, с 2010 – Всеукраинский Открытый конкурс баянистов-аккордеонистов «Узоры Прикарпатья», который проводится в Дрогобыче на базе университета имени И.Франко<sup>162</sup>.

С каждым последующим годом его популярность росла, география участников – солистов и коллективов – расширялась, охватив почти все регионы Украины, а сегодня и зарубежья – России, Белоруси, Литвы, Латвии, Сербии, что свидетельствует о признании данного явления и за пределами Украинского государства.

Постепенно конкурс эволюционировал из детского в детско-юношеский, увеличилось количество категорий, требования к которым составлены в строгом соответствии возрасту участников. Все больше привлекает внимание категория «оркестры народных инструментов», которая призвана стимулировать творческое развитие начинающих музыкантов средствами коллективного музицирования. На IV-м конкурсе «Узоры Прикарпатья» введена номинация «ансамбли и оркестры народных инструментов преподавателей», которая, по мнению организаторов, «станет стимулом для совершенствования исполнительских умений преподавательского состава музыкальных учебных заведений».

Развитию музыкальных школ (особенно сельских), популяризации баянно-аккордеонного исполнительства Украины, поддержке молодого поколения исполнителей, поиску новых талантов и посвящен конкурс «Узоры Прикарпатья». Ведь поддержка одаренной молодежи, педагогов, учебных заведений путем проведения конкурсных соревнований – это важнейшее средство сохранения жанра народно-инструментального искусства в сложных условиях современной ситуации.

В состав жюри конкурса входят известные исполнители, ученые-методисты, композиторы Украины – В.Заец, Г.Падалка (Киев), В.Власов, В.Мурза (Одесса), А.Нижник (Донецк), С.Карась, Я.Олексив (Львов), В.Дорохин (Нежин) М.Дмитришын, Ю.Кицыла (Тернополь), А.Никифорок (Хмельниц-

---

<sup>162</sup> Душний А. Нариси конкурсу «Візерунки Прикарпаття» // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – Дрогобич: Посвіт, 2013. – Вип. 7. С. 323–235.

кий), С.Барвик-Карпатский (Ужгород), В.Чумак, Ю.Чумак, С.Максимов, Б.Пиц, автор статьи (Дрогобыч), с 2013 – Т.Антипов (Гомель, Беларусь).

Стоит отметить, что трижды конкурс был посвящен выдающимся личностям баянно-аккордеонного искусства Украины: 75-летию со дня рождения заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Львовской консерватории Анатолия Онуфриенко (19–21 марта 2010 г.) с презентацией монографии автора статьи «Анатолий Онуфриенко – жизнь посвящена музыке»<sup>163</sup>; 75-летию со дня рождения выдающегося украинского композитора, основателя украинской школы джаза на баяне, заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Одесской национальной музыкальной академии им. А.Неждановой Виктора Власова (2–4 декабря 2011 г.); 80-летию со дня рождения известного педагога, композитора, исполнителя и дирижера, корифея баянного искусства Дрогобычского края, профессора университета им. И. Франко Эрнеста Мантулева (29 ноября–1 декабря 2013 г.)<sup>164</sup>.

VI-й конкурс «Узоры Прикарпатья» включил проведение национального фестиваля баянно-аккордеонного искусства. На этом мероприятии свое искусство демонстрировали солисты и коллективы музыкально-педагогического факультета Дрогобычского педагогического университета имени Ивана Франко, Львовской национальной музыкальной академии имени Николая Лысенко и Донецкой музыкальной академии имени Сергея Прокофьева в сольном и ансамблевом музицировании.

Одним из музыкальных форумов Дрогобыча, олицетворяющего популяризацию национальной школы исполнительства на народных инструментах, стал Всеукраинский конкурс исполнители на народных инструментах имени Анатолия Онуфриенко, который проводится на базе Дрогобычского государственного музыкального училища имени Василия Барвинского. История конкурса начинается 2007 года, когда впервые в Дрогобыче и вообще в Украине в одном мощном мероприятии собрались солисты (исполнители на баяне-аккордеоне, бандуре и сопилке), ансамбли народных инструментов,

---

<sup>163</sup> Душний А. Анатолий Онуфриенко: життя присвячене музиці: монографія. – Дрогобич: Посвіт, 2010.

<sup>164</sup> Душний А. Конкурс «Візерунки Прикарпаття»: становлення, розвиток, пропаганда // Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи: тези І-ї між нар. наук.-практ. конф. молодих вчених (ДДПУ ім. І. Франка, 2-22 листопада 2013). – Дрогобич: Посвіт, 2013. – С. 87–89.

а также оркестры народных инструментов из разных учебных заведений Украины<sup>165</sup>.

2012 год для конкурса имени А. Онуфриенко стал необычным: во-первых, была включена номинация «струнные, духовые и ударные инструменты»; во-вторых, в качестве почетного председателя жюри и оргкомитета конкурса выступил министр культуры Украины Михаил Кулыняк (выпускник Дрогобычского музыкального училища). Таким образом, на III Всеукраинский конкурс исполнителей на народных, струнных, духовых и ударных инструментах им. А. Онуфриенко были приглашены исполнители на народных (баян, аккордеон, бандура, цимбалы, сопилка, домра, гитара), струнных (скрипка, альт, виолончель, контрабас), духовых (кларнет, гобой, флейта, фагот, саксофон, валторна, труба, тромбон, туба) и ударных инструментах.

Конкурс проводился с целью утверждения национальной школы народно-инструментального, струнного, духового и ударного искусства, повышения уровня профессиональной подготовки творческой молодежи, обобщения методик преподавания профессиональных инструментов, распространения передового педагогического опыта, дальнейшего развития и пропаганды исполнительства на народных, струнных, духовых и ударных инструментах Украины. География конкурса охватила все области Украины (начальные и высшие музыкальные учебные заведения), одновременно участниками конкурса были студенты из Белоруси и Китая.

Состав жюри в разные годы включал выдающихся специалистов-народников: *из Украины* – Н.Давыдов, В.Заяц, А.Семешко (Киев), В.Власов (Одесса), Л.Посикира, С.Карась, М.Корчинский, Т.Баран (Львов), А.Сташевский (Луганск), Т.Литвинец (Донецк) и др.; *России* – М.Имханицкий (Москва) и В.Голубничий (Нижний Новгород); *Белоруси* – Е.Гладков (Минск).

В ряду музыкальных соревнований отдельного внимания заслуживает международный конкурс баянистов-аккордеонистов «Perpetuum mobile», который ежегодно (начиная с 2008 г.) проводится на базе Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко. Результаты конкурса активно рецензируются Н.Давыдовым [1; 2], В.Рунчаком [13]

---

<sup>165</sup> Душний А. Конкурс імені Анатолія Онуфрієнка як чинник пропаганди виконавства на народних інструментах України // Виконавська майстерність музиканта-інструменталіста: зб. мат. Всеукр. наук. конф. «Виконавська майстерність музикантів-інструменталістів: історія, теорія та методика формування» (Київ, 18-20 квітня 2012 р.). – К.: Вид. центр КНУКіМ, 2012. – С. 50–53.

и Б.Сютой [15] в «Украинской музыкальной газете», А. Сташевским [14] в «Культура и жизнь», М.Имханицким в журнале «Народник» [10; 11], освещаются в монографии А.Душного [4, с. 225–232] и научно-историческом справочнике А.Душного и Б.Пица [9, с. 104–106], а также на страницах местных СМИ, на сайтах («GoldAccordion», narodnik.info, Blog by Roman Dotsenko, АВВиА.by, «Music-Review Ukraine», [knopfakkord.com](http://knopfakkord.com), ДрогобичИнфо, «Майдан» Дрогобычская интернет-газета) всемирной сети Интернет, Национальном и местном радиовещании, телевидении.

Тринадцать номинаций конкурса охватывают исполнителей соло, ансамбли и оркестры народных инструментов, участники – от начинающих до профессиональных музыкантов, учеников и преподавателей начальных, средних и высших музыкальных учебных заведений, артистов концертных организаций, а также авторов-исполнителей – баянистов-аккордеонистов, которые сочетают исполнительство с творчеством. Уникальность конкурса заключается в том, «что в нем принимают участие представители всех трех сфер музыкального обучения: академического, педагогического и культурного», чем «... заложена глубокая дидактически перспективная идея – распространение высокого профессионального уровня академического музыкального искусства на все упомянутые его подразделения», – замечает в своем отзыве председатель жюри конкурса академик Н.Давыдов<sup>166</sup>.

О росте популярности конкурса свидетельствует география участников, которая охватывает как регионы Украины, так и все более широкие горизонты зарубежья. Таким образом, в 2008–2014 годов состоялись 7 конкурсов, на которых ежегодно соревновались 600-800 участников с Украины, России, Беларуси, Латвии, Литвы, Германии, Словакии, Молдовы, Сербии, Китая, Чехии, Италии, Польши.

«Мне, как воспитаннику Львовской баянной школы, приятно отметить, что баянно-аккордеонное искусство Украины занимает все более заметное место в музыкальной культуре страны. Большая заслуга в этом такого авторитетного творческого состязания, каким является традиционный конкурс «Регретум mobile». По своим масштабам, целям и задачам, пожа-

---

<sup>166</sup> Давыдов М. Відгук на II-й міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Вічний рух» у м. Дрогобич (7-19.05.2009, ДДПУ ім. І. Франка). – Архив А.Душного.

луй, нет подобного творческого форума, оказывающего столь мощное воздействие на исполнительство, музыкальную педагогику, методику и теорию исполнительства не только в Украине, но и за ее пределами!» – отмечает в своем отзыве профессор Нижегородской консерватории В.Голубничий<sup>167</sup>.

По мнению профессора Л.Варавиной, «...отличительной чертой этого конкурса является то, что требования ансамблевых и оркестровых категорий сформулированы таким образом, что дают возможность принять участие всевозможным составам ансамблей и оркестров, учитывая сложившуюся традицию ансамблевого музицирования в украинском народном исполнительстве, как фольклорного, так и академического направлений. Это, с одной стороны, привлекает исполнителей со всех уголков Украины, России, Беларуси, а также других стран, способствуя увеличению числа соревнующихся, с другой стороны, инициирует взаимопроникновение культур, повышение профессионального уровня музыкантов. Показательно и то, что привлекая такое большое количество участников из разных стран, организаторы конкурса понимают, что это напрямую способствует повышению уровня соревнования, а значит и более высокой конкурентности среди участников и в связи с этим обязывает представителей своего региона ориентироваться на международный уровень...»<sup>168</sup>.

«В непростой современной ситуации в сфере образования на народных инструментах у молодых музыкантов есть отличный стимул к профессиональному росту – участие в Международном конкурсе «Perpetuum mobile». Ежегодный кросс-культурный музыкальный форум, которым, по сути, является конкурс, давно заслуживает государственного признания и поддержки. Подобных успешных проектов единицы в мире народно-инструментального искусства стран СНГ и Европы. Дрогобыч по праву может гордиться своим детищем и энтузиастами, которые творят невозможное!» – отмечает в отзыве о конкурсе лауреат международных конкурсов В.Бондаренко<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> Голубничий В. Отзыв на проведение IV-го международного конкурса баянистов-аккордеонистов «Perpetuum mobile». – Архив А.Душного.

<sup>168</sup> Варавина Л. Отзыв на проведение V-го международного конкурса баянистов-аккордеонистов «Perpetuum mobile». – Архив А.Душного.

<sup>169</sup> Бондаренко В. Вечное движение к победе: отзыв на проведение VI-го международного конкурса баянистов-аккордеонистов «Perpetuum mobile». – Архив А.Душного.

К работе в жюри данного конкурса приглашаются авторитетные специалисты народно-инструментального искусства, композиторы, дирижеры, ученые: *из Украины* – Н.Давыдов, П.Фенюк, В.Заяц, А.Семешко, В.Рунчак (Киев), А.Сташевский (Луганск), Е.Иванов (Сумы), В.Власов, В.Мурза, Г.Коч (Одесса), В.Дорохин, Н.Шумский (Нежин), А.Нижник, Б.Мирончук (Донецк), Л.Посикира, С.Карась, Я.Олексив (Львов), С.Барвик-Карпатский (Мукачево), В.Чумак, Ю.Чумак, С.Максимов, Н.Мыхаць (Дрогобыч), М.Дмитришын, Ю.Кицьла (Тернополь), В.Домшинский (Ивано-Франковск), А.Тарасенко (Днепропетровск); *из Италии* – В.Зубицкий (Ланчиано); *России* – М.Имханицкий (Москва), В.Голубничий (Нижний Новгород), Л.Варавина (Ростов), В.Грачев, В.Бондаренко (Саратов), Е.Кочетов (Воронеж), Е.Суслов (Арзамас); *Белоруси* – Н.Севрюков, Вл.Плиговка (Минск), А.Маляров, Т.Антипов (Гомель); *Чехии* – М.Халмова (Острава); *Хорватии* – В.Балык; *Польши* – Е.Мондравский (Кельце); *Литвы* – М.Маркьявичене (Шяуляй).

Параллельно конкурсным прослушиваниям проводится ряд разнообразных мероприятий: *концерты* – заслуженных артистов Украины дуэта В.Дорохин – Н.Шумский, П.Фенюка, В.Мурзы, Б.Мирончук, заслуженного деятеля искусств Украины В.Зубицкого, лауреатов международных конкурсов В.Козицкого, Я.Олексива, Ю.Кипеня, И.Серотюк, А.Нижника, В.Куриленка, В.Пацюрковского, Д.Жарикова, А.Дубия, Г.Коча, Н.Чуприны (Украина), Т.Антипова, Вл.Плиговки (Беларусь), Е.Кочетова, В.Бондаренко, Е.Суслова (Россия), дуэта А.Мирошниченко – Д.Глущенко (Донецк), Е.Мондравского и У.Мизя (Польша), заслуженного артиста Башкортостана В.Грачева (Россия), ансамбля народной музыки «Барвы Карпат» (Дрогобыч), ансамбля народных инструментов «Мозаика» (Одесса), джазового ансамбля «Orchestra Vito» (Львов), «Прикарпатского дуэта баянистов» В.Чумак – С.Максимов и инструментального трио «Гармония» (Дрогобыч), квартета баянистов «Гармония» (Украина – Польша), оркестра народных инструментов им. В.Воеводина из Донецкой ГМА им. С.Прокофьева (Донецк), оркестра народных инструментов Тернопольского музыкального училища им. С.Крушельницкой, камерного оркестра «Гомин» (Тернополь); *мастер-классы* – профессоров А.Семешко, Н.Давыдова, М.Имханицкого, В.Власова, В.Мурзы, А.Нижника, П.Серотюка; *методические доклады* –

кандидата искусствоведения А.Сташевского, профессоров Н.Давыдова, Л.Варавиной, В.Балика, заслуженного деятеля искусств Украины В.Зубицкого; *творческие встречи* с лауреатами международных конкурсов В.Стецуном, В.Голубничим [7].

Ежегодно во время конкурса проводится Всеукраинская научно-практическая конференция «Музыкальное образование Украины: проблемы теории методики, практики», которая включает доклады представителей различных звеньев музыкального образования. Материалы конференции систематически печатаются в ежемесячном профессиональном научно-педагогическом журнале «Молодежь и рынок». Конференция дает возможность осмыслению современного музыкального образования Украины, поощряет к поиску альтернативных путей его модернизации, здесь анализируются достижения и проходят апробацию новейшие исследования.

В разные годы параллельно с конкурсами проводятся международные научно-практические конференции «Народно-инструментальное искусство на рубеже XX – XXI веков» и «Творчество для народных инструментов композиторов Украины и зарубежья», материалы которых публикуются в отдельных сборниках. Конференции привлекают ученых, педагогов, музыковедов из Украины, России, Белоруси, Польши, Литвы, Латвии, Казахстана, Германии, США, Молдовы, Хорватии к обсуждению вопросов органологии, творчества, аспектов исполнительского музыковедения и музыкальной педагогики, народно-инструментального искусства в целом и т. п.

Так, в рамках III-го конкурса «Perpetuum mobile» (2010) состоялась Торжественная академия, посвященная 60-летию со дня основания Львовской баянной школы, с презентацией справочника «Львовская школа баянно-аккордеонного искусства» [9], который представил историю и настоящее баянно-аккордеонного движения Западной Украины в контексте национального академического народно-инструментального искусства.

Во время IV-го конкурса «Perpetuum mobile» (2011) торжественной академией праздновала свое 10-летие кафедра народных музыкальных инструментов и вокала Дрогобичского ГПУ им.И.Франко. Концерт состоялся при участии профессорско-преподавательского состава и выпускников кафедры разных лет. Кафедра-юбиляр получила поздравления от ведущих ву-



зов України, Росії і Білорусі. Як ітог діяльності кафедри был представлен научно-історический справочник «Кафедра народних музикальних інструментів і вокала Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко» [12].

Таким образом, дрогобычские конкурсы баянистов-аккордеонистов, которые активно функционируют в рамках научно-искусствоведческого проекта «Львовская школа баянно-аккордеонного искусства», стали мощным катализатором дальнейшего развития баянно-аккордеонного искусства в Западной Украине, привлекая сотни исполнителей, педагогов, ученых. Они стимулируют сольное (баян-аккордеон) и коллективное музицирование (все народные инструменты), обогащают репертуар. А мастер-классы и общение с выдающимися музыкантами способствуют распространению передового опыта, вдохновляют как исполнителей, так и их педагогов. Научное осмысление подобных процессов активизируется на творческих дискуссиях во время проведения конференций, апробируется через печать научных материалов, монографической и справочной литературы. Издательская деятельность в рамках проекта ориентируется на невостребованные до сих пор пласты нотной литературы, выявление молодых талантливых авторов.

Указанные факторы раскрывают полноценный искусствоведческий проект, способствуют выявлению, развитию, совершенствованию и апробации в сольном и ансамблево-оркестровом исполнительстве музыкантов разного возраста, которые, в свою очередь, становятся носителями высоких художественных ценностей социокультуры XXI века.

### Литература

1. Давидов М. «Вічний рух» у Дрогобичі // Українська музична газета. – 2009. – № 3 (73).
2. Давидов М. Мекка народно-інструментального мистецтва // Українська музична газета. – 2011. – Липень-вересень. – № 3 (81).
3. Душний А. Пиц Б. Науково-мистецький проект «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» в контексті баянно-акордеонного руху Західної України // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр. – Вип. 8. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011.
4. Душний А. Анатолій Онуфрієнко: життя присвячене музиці: монографія. – Дрогобич: Посвіт, 2010.

5. Душний А. Конкурс «Візерунки Прикарпаття»: становлення, розвиток, пропаганда // Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи: тези І-ї між нар. наук. –практ. конф. молодих вчених (ДДПУ ім. І. Франка, 2-22 листопада 2013). – Дрогобич: Посвіт, 2013.
6. Душний А. Конкурс імені Анатолія Онуфрієнка як чинник пропаганди виконавства на народних інструментах України // Виконавська майстерність музиканта-інструменталіста: зб. мат. Всеукр. наук. конф. «Виконавська майстерність музикантів-інструменталістів: історія, теорія та методика формування» (Київ, 18-20 квітня 2012 р.). – К.: Вид. центр КНУКіМ, 2012.
7. Душний А. Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» як чинник пропаганди народно-інструментального мистецтва України // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського: Виконавське музикознавство: стильові парадигми композиторської творчості та музично-виконавської інтерпретації, актуальні проблеми музики педагогіки. – К.: НМАУ ім. П.Чайковського, 2013. – Вип. 107.
8. Душний А. Нариси конкурсу «Візерунки Прикарпаття» // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – Дрогобич: Посвіт, 2013. – Вип. 7.
9. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. – Дрогобич: Посвіт, 2010.
10. Имханицкий М. Первый Всеукраинский конкурс исполнителей на народных инструментах имени Анатолия Онуфриенко // Народник (Москва). – 2007. – № 3 (59).
11. Имханицкий М. Праздник музыкального искусства в Дрогобыче // Народник (Москва). – 2011. – № 3 (75).
12. Пиц Б., Душний А. Кафедра народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: науково-історичний довідник. – Дрогобич: Посвіт, 2011.
13. Рунчак В. Переможна хода баянної школи: сучасної київської, фантом чи реальність? // Українська музична газета. – 2012. – Квітень-червень. – № 2 (84).
14. Сташевський А. У Дрогобичі лунає «Вічний рух» ... // Культура і життя. – 2009.
15. Сюта Б. Дрогобицькі ентузіасти вивчення баянно-акордеонного мистецтва // Українська музична газета. – 2011. – квітень-червень. – № 2 (80).

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ  
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

*Материалы Международной  
научно-практической конференции  
Казань, 10 марта 2014 года*

Редактор-составитель  
УСОВ Артем Александрович

Подписано в печать 10.10.2014  
Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная  
Печать цифровым методом  
Усл. печ. л. 20,75. Тираж 200 экз. Заказ № 400.

ООО «РОКЕТА СОЮЗ»  
420111, Казань, ул. Волгоградская, 49

Отпечатано в полиграфической  
лаборатории ООО «РОКЕТА СОЮЗ»  
420111, Казань, ул. Волгоградская, 49