

Н.П. Яканюк

*Музыка беларускіх кампазітараў для народных інструментаў
1920—30-х гадоў (на матэрыялах архіўных росіскаў)*

У канцы XIX ст. у мастацкай культуры нараджаецца новая традыцыя акадэмічнага выканальніцтва на народных інструментах. Як вынік узнікае патрэбнасць у арыгінальным рэпертуары, які адпавядае выразным магчымасцям гэтых інструментаў. Паступова стварэнне музыкі для народных інструментаў становіцца самастойнай галіной кампазітарскай дзейнасці. Менавіта тады, падчас станаўлення гэтай галіны творчасці, закладваюцца тыя асноўныя прынцыпы і нормы, тыя традыцыі, якімі ў далейшым яшчэ доўгі час кіраваліся кампазітары пры стварэнні народна-інструментальнай музыкі.

Народныя музычныя інструменты, якія на працягу стагоддзяў былі неад'емнай часткай вясковага жыцця, вясковай культуры, раптам трапілі ў "чужое" для іх асяроддзе — на канцэртную эстраду, у сувязі з чым змяніліся акустычныя ўмовы існавання і, самае галоўнае, іх грамадскае прызначэнне. Тыя разнастайныя спецыфічныя функцыі, якія гэтыя інструменты выконвалі спрадвеку — магічна-абрадавая, гаспадарча-працоўная, інфармацыйна-камунікатыўная, рэкрэацыйная і некаторыя іншыя, — замяшчаліся адзінай пануючай у акадэмічнай музычнай культуры эстэтычнай функцыяй. Таму як выканаўцам, так і кампазітарам трэба было абавірацца на законы і нормы акадэмічнай выканальніцкай эстэтыкі. А гэтыя законы і нормы былі вельмі далёкія ад тых, на якія арыентавана традыцыйная вясковая музычная культура.

Такім чынам, перыяд станаўлення ў гісторыі акадэмічных народных музычных інструментаў магчыма вызначыць як перыяд "сацыяльна-

мастацкай адаптацыі". У гэты час адбывалася канструкцыйнае прыстасаванне аўтэнтчных інструментаў, прыняцова пераглядалася выканальніцкая эстэтыка. Але ці не самым складаным у адзначаны перыяд было пераадоленне стэрэатыпаў грамадскага мыслення. Па-першае, існаваў устойлівы погляд на быццам бы "абмежаваныя мастацкія магчымасці" фальклорных інструментаў. Па-другое, у грамадскай свядомасці гістарычна замацаваліся ўяўленні аб аб'ектыўна існуючай узаемазалежнасці паміж тэмбрам таго ці іншага народнага музычнага інструмента і зместам музыкі, якая на ім выконвалася ў традыцыйнай вясковай культуры. Неабходны быў час, каб адбыліся "пераасэнсаванне", "пераінтаніраванне" (па Б.Асаф'еву г.зн. нападзенне старых формаў новым зместам) тэмбраў народных музычных інструментаў. Неабходна было вывесці грамадскую думку за вузкія межы той вобразна-змястоўнай трактоўкі інструментальных тэмбраў, якая была характэрна для фальклорнай традыцыі.

На Беларусі гэты перыяд сацыяльна-мастацкай адаптацыі народных інструментаў прыйшоўся на 1920 — 30-я гады і супаў з этапам станаўлення нацыянальнай кампазітарскай школы. На жаль, нашы звесткі аб музыцы для народных інструментаў, якая была створана айчыннымі кампазітарамі ў гэтыя гады, абмяжоўваюцца сціпымі данымі ўсяго аб двух-трох творах. Часцей за ўсё ў музыказнаўчых публікацыях упамінаюцца "Ронда" М.Аладава і сімфаньета "Беларускія малюнкi", аранжыроўка якой для беларускага аркестра народных інструментаў прагучала ў дні Дэкады беларускай літаратуры і мастацтва ў Маскве ў 1940 г.

Між тым, як вядома, у гэтыя гады ў музычнай культуры рэспублікі з поспехам разгортваецца творчая дзейнасць выканаўцаў-народнікаў: балалаечнікаў Дз.Захара і У.Струнеўскага, салістаў-цымбалістаў С.Навіцкага і І.Жыновіча, крыху пазней А.Астрамецкага; народна-інструментальных ансамбляў — Секстэта домраў беларускага радыё п/к Р.Самохіна, Беларускага дзяржаўнага ансамбля народных інструментаў, дуэтаў і трыо цымбалістаў у складзе: С.Навіцкі, І.Жыновіч, Х.Шмелькін; аматарскіх і вучэбных аркестраў рускіх і беларускіх народных інструментаў, нарэшце, першага прафесійнага аркестра народных інструментаў, які быў створаны пры Белдзяржфілармоніі ў 1937 г.

Цяжка ўявіць сабе, што ўсе гэтыя творчыя калектывы абыходзіліся без нацыянальнага рэпертуару. І на самай справе, матэрыялы пошукаў

апошніх гадоў сведчаць аб тым, што беларускіх кампазітараў прываблівалі і яркае выканальніцкае майстэрства музыкантаў, і дэмакратычнасць народных інструментаў, і іх спецыфічнае гучанне, і незвычайныя мастацкія магчымасці. Таму стварэнне музыкі для народных інструментаў было ў 20 — 30-я гг. адным з прэстыжных накірункаў дзейнасці нацыянальных кампазітараў.

На жаль, рукапісы твораў, якія з'явіліся ў тая гады, загінулі падчас Вялікай Айчыннай вайны, за выключэннем усяго некалькіх аўтарскіх апрацовак. Але ў Дзяржаўным архіве гуказапісаў Расіі захаваліся некаторыя грампласцінкі з запісамі лепшых беларускіх салістаў і выканальніцкіх калектываў, выдадзеныя ў 20 — 30-я гг., якія дазваляюць значна пашырыць нашы ўяўленні адносна народна-інструментальнай музыкі гэтага перыяду. Да матэрыялаў аналізу мы палічылі магчымым дадаць і некаторыя даныя, якія былі набыты з артыкулаў перыядычнага друку, інтэрв'ю з дзеячамі музычнай культуры таго часу.

Устойлівай тэндэнцыяй 20-х гг. было тое, што ў рэпертуары як салістаў-народнікаў, так і народна-інструментальных калектываў значную долю займала музыка, створаная самімі выканаўцамі. Так, грамазапісы і некаторыя ўскосныя крыніцы сведчаць аб тым, што канцэртныя праграмы першых беларускіх цымбалістаў складаліся спачатку выключна з найгрышаў, якія і па жанравай сутнасці, і па стылістыцы ў поўнай меры адпавядалі народнай традыцыі (нагадаем, што і І.Жыновіч, і С.Навіцкі былі патомнымі вясковымі музыкантамі). Актыўна прапагандаваліся імі з канцэртнай эстрады абрадавая і абрадава не прымеркаваная танцавальная і песенная музыка: "Верабей", "Трасуха", "Гусачок", "Цярэшка", "Кадрыля", "Вясельны скок", "Ой, ды ў нашым сяле", "Чаму ж мне не пець" (1). Як бачым, сярод найгрышаў — толькі тая музыка, якая найбольш характэрна для рэпертуару вясельных музыкантаў — агтылістычная, дынамічная, танцавальнага або жартоўнага зместу. Але паступова цымбалісты пачалі асвойваць і музыку іншага плана — лірычную, нават драматычную, якая звычайна не выконваецца беларускімі народнымі музыкантамі "на людзях". Паступова рэпертуар С.Навіцкага і І.Жыновіча палічыўся апрацоўкамі рэкруцкіх, сіроцкіх, лірычных беларускіх народных песень, такіх, як "Ой, ты, доля мая", "У полі вярба", "Восень", "Чорны воран", "Ой, палын мой, палыночак". У гэтыя ж гады

музыканты пачынаюць іграць і песні новага часу – "Інтэрнацыянал", "Наш паравоз".

Паказальна, што апрацоўкі вышэйадзначаных песень захоўваліся ў рэпертуары цымбалістаў Беларусі на працягу ўсяго перадваеннага часу. Прычым гучалі не толькі ўласна інструментальныя іх версіі ў выкананні сола, дуэта ці трыо цымбалістаў, але даволі часта гэтыя песні выконваліся пад акампанемент цымбалаў або народна-інструментальнага ансамбля (дуэта, трыо) лепшымі спевакамі рэспублікі, салістамі Дзяржаўнага тэатра оперы і балета і Беларускага радыёкамітэта Л.Александроўскай, М.Дзянісавым, А.Несцярэнкам, М.Вастокавым і інш. (2). На жаль, з апрацовак народнай музыкі, якія былі зроблены беларускімі цымбалістамі ў 1920 – 30-я гг., да сённяшняга дня захавалася толькі некалькі ў гуказапісах.

На грампластцінках, якія былі знойдзены ў Цэнтральным архіве гуказапісаў у Маскве, — некалькі твораў для дуэта цымбалаў і акампанементы спевам. Аналіз апрацовак беларускіх народных песень "Што за месяц, што за ясны?" і "Надзейка" ў выкананні Л.Александроўскай у суправаджэнні вядомага ў тую гаду дуэта ў складзе Станіслава Навіцкага (цымбалы прыма) і Ханона Шмелькіна (цымбалы альт) дазваляе зрабіць высновы аб тых сродках выразнасці, якія былі характэрны для выканальніцкага стылю цымбалістаў таго часу. Тут сустракаецца даволі шырокая палітра выканальніцкіх прыёмаў: традыцыйны ўдар змяняецца то дробным, выразным, "дыхаючым" трэмала, то пяхчотным пальцавым або больш звонкім пазноццевым пічыката. Часта выкарыстоўваецца яркае супрацьпастаўленне святлоснага сонечнага тэмбру цымбалаў прымы і цёплага пяючага тэмбра цымбалаў альт, разнастайных дынамічных адценняў. Дзякуючы такому супрацьпастаўленню музыканты ўзбагачаюць фактуру апрацоўкі выразнымі падгалоскамі, складанымі поліфанічнымі перапляценнямі рознатэсітурных цымбальных фарбаў. Цікава, што цымбалы альт трактуюцца не толькі як акампаніруючы, але і як саліруючы інструмент, раўназначны цымбалам прымам (3). Здавалася, што на гэтым пачатковым этапе развіцця акадэмічнай цымбальнай традыцыі такі ўзровень выканальніцкага майстэрства яшчэ немагчымы, але, як сведчаць запісы, гэта памылковы погляд.

Яшчэ больш пераканаўчым доказам здзіўляючай разнастайнасці і багацця выразных сродкаў, якімі карысталіся ў далёкія 30-я гг. беларускія

цымбалісты, з'яўляюцца грамзапісы аўтарскіх апрацовак І.Жыновіча. Шэраг беларускіх танцавальных мелодый — "Мікіта", "Янка", "Юрачка", "Крыжачок", "Гаўкачыкі", "Лявоніха" — выконваліся аўтарам у суправаджэнні фартэпіяна (канцэртмайстар Г.Вальтэр) (4). Гэтыя іскрыстыя інструментальныя варыяцыі, у якіх праяўляюцца бездань фантазіі і віртуознае выканальніцкае майстэрства — ці не будучыя "Беларускія танцы" — твор І. Жыновіча, які сёння лічыцца класікай айчыннай цымбальнай літаратуры?! Побач з гэтымі апрацоўкамі яшчэ адна песенная — "Ой, загуду" (у выкананні І.Жыновіча і канцэртмайстара М.Клауса)(5).

У 20-я гг. імкнуліся пісаць для сябе музыку самастойна не толькі цымбалісты, але і іншыя музыканты-народнікі Беларусі. Так, у рэпертуар некаторых аматарскіх аркестраў народных інструментаў Мінска ўваходзілі апрацоўкі беларускіх народных песень і танцаў, якія былі створаны іх кіраўніком Д.Захарам. Сярод гэтых партытур былі "Лявоніха", "Крыжачок", "Беларуская вясельная полька", "Беларуская полька", "Купалінка", "Перапёлка", "Ой, не кукуй, зязюленька", "Ой, ляцелі гусі" (6). Сярод твораў таго ж Д.Захара, па ўспамінах яго сучаснікаў, былі п'есы і для балалайкі, і для гітары ("Вальс-капрыс", "Верас", "Мазурка") (7).

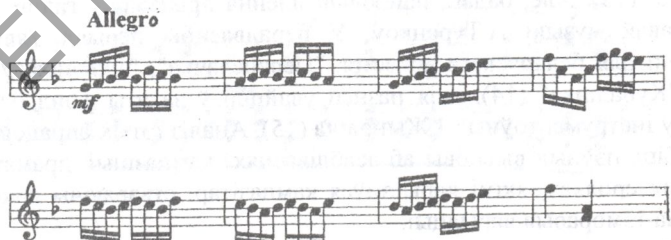
У 30-я гг. да народных інструментаў паступова пачынаюць звяртацца кампазітары Беларусі. Адзін з першых твораў — "Ронда на беларускія тэмы" М.Аладава — быў напісаны ў 1931 г. з нагоды стварэння Беларускага дзяржаўнага ансамбля народных інструментаў. Сярод іншых твораў кампазітараў Беларусі для гэтага калектыву — "Татарская фантазія" Іванова, апрацоўкі і невялікія інструментальныя п'есы А.Туранкова, Т.Шнітмана, М.Мацёсона, І.Любана (8).

Да выступлення ў Маскве аб'яднанага самадзейнага аркестра беларускіх народных інструментаў калгаса "Ленінскі шлях" Дзяржынскага раёна Мінскай вобласці і Хойніцкай МТС Палескай вобласці кампазітарам Я.Цікоцкім былі створаны апрацоўкі традыцыйнай танцавальнай музыкі — "Шастак", "Чобаты", "Полька-Кукулька", "Мікіта", "Крыжачок" (9). Аналіз гуказапісу "Полькі-Кукулькі" на цудам захаванай грампласцінцы дае некаторае ўяўленне аб стылістыцы гэтых апрацовак. Усе куплеты апрацоўкі іграюцца ўсімі ўдзельнікамі калектыву разам. Я.Цікоцкі амаль не звяртаецца да асобных тэмбраў саліруючых інструментаў, вельмі сціпла выкарыстоўвае магчымасці фактурных варыяцый. Пераважнымі сродкамі выразнасці з'яўляюцца тут дынаміка, тэмп, тэсітура. Відавочна, што

магчымасці кампазітара пры рабоце над дадзенымі апрацоўкамі былі даволі абмежаваныя, таму што музыканты былі непісьменныя і ігралі на слых.

Але ў большай ступені кампазітараў Беларусі прываблівалі ўсё ж прафесійныя музыканты, выканальніцкае майстэрства якіх давала значную прастору для творчага пошуку. Так з'явіўся цэлы шэраг разнастайных па змесце твораў для цымбалаў і фартэпіяна для новых народна-інструментальных калектываў рэспублікі. Сярод гэтай музыкі "Беларуская рапсодыя" А.Іванова, якую іграў у канцэртах Дэкалы беларускай літаратуры і мастацтва ў 1940 г. лаўрэат Першага усеаюзнага конкурсу выканаўцаў на народных інструментах юны цымбаліст Аркадзь Астралецкі. Тут і яшчэ адна "Беларуская рапсодыя", але ўжо А.Турашова, якую запісалі на пласцінку І. Жыновіч (цымбалы) і канцэртмайстар М.Клаус. Творы для цымбалаў сведчаць аб даволі высокім для таго часу выканальніцкім узроўні беларускіх музыкантаў. Уяўленне аб стылістыцы цымбальнай партыі можа даць аналіз твораў, змешчаных І.Жыновічам у "Школе для беларускіх цымбал" (некаторыя з прыведзеных твораў былі напісаны яшчэ да вайны). Кампазітары звяртаюцца ў апрацоўках да разнастайных выканальніцкіх прыёмаў. Так, многія эпізоды разлічаны на даволі віртуознае валоданне інструментам, як, напрыклад, сярэдні раздзел апрацоўкі Я.Цікоцкага "Вясна" (10). Не менш складаны і раздзел з апрацоўкі беларускай народнай песні "Чабарок" Н.Сакалоўскага (два наступныя прыклады).

Я.Цікоцкі "Вясна"



*Н.Сакалоўскі, апрацоўка беларускай
народнай песні "Чабарок"*

(Allegretto тт.30-38)



У 1930-я гг. у радыёканцэртах у выкананні секстэта домраў Беларускага радыёкамітэта гучалі Першая і Другая сюіты на беларускія народныя тэмы А.Туранкова, яго ж апрацоўкі "Бульба", "Ой, ды ў нашым сяле", "Ой, у полі вярба", "У месяцы верасні"; Сюіта на беларускія народныя тэмы і апрацоўка беларускай народнай песні "Чарнушачка" Р.Самохіна (11). Па ўспамінах удзельнікаў секстэта, у яго рэпертуары былі апрацоўкі Я.Цікоцкага ("Рэкруцкая", "Пасялі дзеўкі лён"), інструментальныя творы С.Палонскага, І.Любана, Р.Пукста (12).

Не застаўся па-за ўвагай кампазітараў і Беларускі аркестр народных інструментаў. За 1937 – 40-ы гг. для гэтага калектыву былі створаны Р.Самохіным "Ронда на беларускія тэмы" і "Фантазія на беларускія тэмы", М.Шчагловым-Куліковічам — апрацоўкі "Журавелька", "Ой, хадзіў, гуляў малойчыку", "Полька-Янка", інструментальныя творы "Веснавы дзянёк", "Вяселле" (13). Але, бадай, найбольш плённа працаваў у галіне народна-аркестравай музыкі А.Туранкоў. У перадваенны перыяд з'явіліся яго апрацоўкі для Беларускага аркестра "Перапёлачка", "Лявоніха", "Крыжачок" і "Купалінка" (14), якія пазней увайшлі ў залаты фонд беларускай музыкі ў інструментальнаму І.Жыновіча (15). Аналіз гэтых апрацовак дазваляе зрабіць пэўныя высновы аб асаблівасцях кампазіцыі, драматургіі, аб выразных сродках, якімі карыстаўся кампазітар, ствараючы аркестравыя фактурна-тэмбравыя варыяцыі.

Архіўныя пошукі дазволілі знайсці яшчэ адзін твор перадваеннага часу для Беларускага аркестра народных інструментаў. Гэта першая ў беларускай народна-інструментальнай музыцы праграмная жанравая сюіта

С.Палонскага "На кірмашы (музычная карціна з мінулага Беларусі)". Гэты твор доўгі час лічыўся беззваротна страчаным, але сёння мы можам зноў дакрануцца да старонак клавіра, створанага больш за паўстагоддзя таму (16).

Каб аб'яднаць шэраг рознахарактарных эпізодаў, кампазітар звярнуўся да формы сюіты з рэфрэнам, што дазволіла яму пабудаваць буйны аркестравы твор (каля 350 тактаў) са скразным развіццём. Нагадаем, што менавіта такая форма была ў свой час з поспехам выпрабавана М.Мусаргскім у вядомым фартэпіянным творы "Карцінкі з выставы". Адкрытая праграма сюіты адностравана ў лаканічных аўтарскіх рэмарках, якія даваюцца да нотнага тэксту.

Цэнтральнай тэмай сюіты з'яўляецца жыццяраласная, урачыстая тэма вясельнага картэжа, які працягвае праз кірмаш. На працягу сюіты тэма вяселля змяняе сваё аблічча ў залежнасці ад характару вобразаў, з якімі яна супастаўляецца.

*С.Палонскі "На кірмашы"
(тэма вяселля)*

Allegretto

The image shows a musical score for a piano piece. It is titled "Allegretto" and is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems, each with four measures. The first system shows a rhythmic melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The second system continues the same pattern. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a tempo marking of "Allegretto".

Першы прыпынак — ля батлейкі. С.Палонскі адзначае ў тэксце: "З цікаўнасцю падыходзяць да "Пятрушкі" (шарманка)". Немудрагелістую тэму "Пятрушкі" змяняе тэма вяселля (цяпер яна гучыць ужо ў В-dur). Шэрагам мадуляцый С.Палонскі рыхтуе новы эпізод, у якім галоўныя дзеючыя асобы — сляпяя музыканты-лірнікі. Кампазітар па-майстэрску імітуе гучанне ліры з яе непарыўным квінтавым бурдонам і ніспалаючыя, нібы ўсхліпваючыя, інтанацыі мелодыі.

Вясельны картэж няспешна адыходзіць ад лірнікаў і звяртае ўвагу на яўрэйскіх музыкантаў. У гэтай замалёўцы ярка праяўляецца спецыфічны інтанацыйны каларыт музыкі традыцыйных інструментальных яўрэйскіх ансамбляў, ярка перадаецца і характэрная выканальніцкая манера музыкантаў-клезмераў. Гэта адзін з найбольш цікавых і яркіх нумароў сюіты.

С.Палонскі "На кірмашы"
("Лірнік")

(Moderato)

*С.Палонскі "На кірмашы"
("Яўрэйскія музыканты")*

(Темпо I)

Two systems of musical notation for piano. The first system shows the beginning of the piece in 2/4 time, marked *ff*. The second system continues the melody and accompaniment.

Не менш каларытнай і рэалістычнай па музыцы з'яўляецца маляўнічая сцэнка танцаў цыганоў. Няспешны, павольны, ганарлівы "выхад", у якім адчуваецца загонная гарачая страсць, паступова перарастае ў агульны шалёны танец.

*С.Палонскі "На кірмашы"
("Цыганская пляска")*

Two systems of musical notation for piano. The first system is marked *f* and shows a more rhythmic melody. The second system continues the piece with a similar rhythmic pattern.

Другі эпизод:



З атмасферы нястрыманага віхровага руху аўтар "выводзіць" слухачоў рэмаркай: "Крыху стаміліся. Іграць цяжка..." Некалькі тактаў тэмы-рэфрэна перапыняюцца нечаканым уступам барабаннага дробату, які ўсё ўзмацняеца, пакуль, нарэшце, не змяняеца паходным рэкруцкім маршам.

С.Палонскі "На кірмашы"
("Ваенны марш")



Па меры набліжэння рэкрутаў гучанне марша ўзмацняеца, а потым "...рэкруты адыходзяць усё далей і знікаюць". Ледзь чутна гучыць барабан, і раптам радасна і ўрачыста ўрываеца тэма вяселля, якая гучыць апошні раз. Пры паўтарэнні тэма паступова сціхае і застаюцца гучаць толькі святочныя званочкі вясельнага картэжа, гучанне якіх таксама паступова знікае ("...паехалі дадому, усё далей і далей...").

Трэба падкрэсліць, што дадзены твор характарызуецца незвычайна яркай рэалістычнасцю музычных вобразаў (нагадаем, што сам С.Палонскі з дзесяці гадоў навучаўся мастацтву скрыпічнай ігры ад народнага скрыпача, а потым пэўны час вандраваў з ансамблем вясельных музыкаў). На нашу думку, сюіта "На кірмашы" мае не толькі эстэтычную, але і гістарычную каштоўнасць, таму што ўяўляе своеасаблівы інтанацыйны партрэт свайго часу.

Як сведчыць аналіз, на першым этапе развіцця народна-інструментальнай музыкі ў 1920 — 30-я гг. пераважалі жанры апрацоўкі, фантазіі, рапсодыі, сюіты. Прычым у гэты час ствараліся апрацоўкі выключна "класічнага тыпу", якія былі вельмі характэрны для творчасці рускіх кампазітараў XIX ст. (М.Глінкі, М.Балакірава, М.Рымскага-Корсакава, А.Лядава і інш.). Па вобразным вызначэнні І.Зямцоўскага, гэты тып апрацовак "ілюструе народную песню... "партраціруе" яе, або раскрывае яе прыглушаня ў арыгінале бакі, пашыраючы яе, але ўсё ж, як правіла, абыходзіцца без радыкальнага пераасэнсавання, што зразумела, бо гэта не ўваходзіць у задачу жанру" (17). Апрацоўка гэтага тыпу зацвердзілася ў беларускай народна-інструментальнай музыцы на наступныя амаль пяцьдзсят год.

Менавіта такая апрацоўка шырока выкарыстоўвалася кампазітарамі ў 20 — 30-я гг. як самастойная частка сюіты тыпу "вянка" народных песень і танцаў. Па сваім змесце, а часам і па кампазіцыі такія сюіты, у якіх спалучаліся рознахарактэрныя, кантрастныя песенна-танцавальныя апрацоўкі, вельмі нагадвалі традыцыйныя народныя кадрылі, уласцівыя інструментальнай музыцы вуснай традыцыі. У той жа час яны былі роднасныя акадэмічным жанрам рапсодыі і фантазіі на народныя тэмы. У сюітах такога тыпу народныя мелодыі не проста выконвалі функцыю тэмы, але трактаваліся як носьбіты пэўных бакоў нацыянальнага характару: антымізму, жыццярадаснасці, мягкага лірызму і інш. У такіх сюітах кампазітары адначасова развівалі традыцыі нацыянальнага інструментальнага музычнага фальклору і рускага эпічнага сімфанізму.

Акрамя сюіты тыпу "вянка", у 1920 — 30-я гг. у беларускай народна-інструментальнай музыцы з'явілася і сюіта выяўленчага, карціннага плана. У такой сюіце адлюстроўваліся розныя бакі жыцця народа — яго праца, святы, побыт, прырода роднага краю. Як асобныя часткі сюіты такога тыпу выступалі праграмныя мініяцюры-замалёўкі, у якіх шырока

выкарыстоўваліся гукавыяўленчыя прыёмы. Маляўнічыя, паэтычныя, вобразныя мініяцюры працягвалі традыцыі рускага жанравага сімфанізму. Акрамя таго, яны часам нагадвалі гукавыяўленчыя найгрышы, такія характэрныя для мастацтва беларускіх народных скрыпачоў.

Адзначым, што народна-інструментальныя сюіты аб'ядноўвалі агульнай задумай розныя па сваім змесце часткі і дазвалялі адлюстравань даволі шырокае кола вобразаў. Паказальна, што ўжо ў гэты перыяд у сюітах абодвух тыпаў часам назіраліся рысы санатна-сімфанічнага цыкла. Гэта знаходзіла адлюстраванне і ў характары вобразнасці, і ў тыме суадносін паміж часткамі, іншы раз нават у інтанацыйна-меладыйным адзінстве тэматычнага матэрыялу і ў канцэпцыйнасці задумы. Менавіта дзякуючы актыўнаму развіццю гэтых рыс у далейшым, у 1960–80-я гады, на падставе сюіты будучь фарміравацца народна-інструментальная сімфаніета і сімфонія.

Падводзячы вынікі аналізу народна-інструментальнай музыкі 1920–30-х гг. і акрэсліваючы яе асноўныя жанры, жанравыя тыпы і некаторыя стылістычныя рысы, трэба звярнуць увагу на наступнае. Хаця для творчасці кампазітараў Беларусі ва ўсіх сферах у гэты гістарычны перыяд характэрнай была апора на традыцыі айчыннага музычнага фальклору, усё ж ні ў адной іншай галіне, як у музыцы для народных інструментаў, не праяўляўся так адкрыта і моцна **нацыянальны каларыт**. Ён праступаў не толькі ў інтанацыйным і вобразна-эмацыянальным ладзе, у своеасаблівасці яе ідэйна-мастацкага зместу і стылістыкі, але і ў спецыфічных маляўнічых тэмбрах. Гэты нацыянальны каларыт ствараўся дзякуючы апоры на айчынны музычны фальклор, адлюстраванню жыцця пэўнага народа і (ці не галоўнае!) нацыянальна-характэрнай тэмбравай "вопратцы".

У свой час Б.Асаф'еў, аналізуючы "Фантазію на сербскія тэмы", "Уверцюру на рускія тэмы" М.Рымскага-Корсакава і іншыя аналагічныя творы, выказаў думку аб тым, што ў творах такога кшталту нацыянальны каларыт ўжо не проста **ўласцівасць** музыкі, а **мэта задання** (18). Гэтая думка ў поўнай меры належыць да такой спецыфічнай галіны кампазітарскай творчасці, як музыка для народных інструментаў. Прычым, праявіўшыся на пачатковым этапе развіцця гэтага віду творчасці, адзначаная характэрная асаблівасць — яркі нацыянальны каларыт—замацоўваецца ў далейшым як сутнасная, вызначальная яе рыса.

1. Насценка З. Іосіф Жыновіч — Мн., 1969.
2. Цэнтральны дзяржаўны архіў гуказапісаў РФ (далей ЦДАГ РФ), № 20116, 20278, 20289, 20291, 21248, 22139, 22142, 23307, 23311, 23607, 23599.
3. ЦДАГ РФ, № 23 663, 44537—I, 44537-II, 4685, 4686.
4. ЦДАГ РФ, № 26681, 26682.
5. ЦДАГ РФ, №49325 — II, 51756 — II.
6. Яканюк Н. Аркестр цымбалаў, жалеек і лір// Мастацтва Беларусі — 1984. — №9. — С. 71.
7. Успаміны музыкантаў-аматараў А.Пякарскага, З.Баранавай (з архіва аўтара).
8. Беларускі дзяржаўны ансамбль народных інструментаў. — Мн., 1931. — С.8,13; Білорускі дзяржаўны ансамбль народных інструментаў (з падарожжа па СССР)// Музыка мас. — Хар'ків, 1931. — С.78; Ансамбль народных інструментаў у Закаўказзі // ЛіМ. — 1932. — №19. — С.4.
9. Каталог грампластинок. — М., 1940, Наркомхоз РСФСР, № 9319-9323; ЦДАГ РФ. — №56086, 56087, 56109; грамафіт "Полькі-Кукулькі" з архіва аўтара.
10. Жыновіч І. Школа для беларускіх цымбал. — М., 1948. — С.117, 113.
11. ЦГАКД РФ, № 23605, 23606, 23611, 23648, 23663.
12. Солопов М.Жемчужина белорусского народно-инструментального искусства (камерно-инструментальный ансамбль Белорусского телевидения и радио. 1932 — 1950-е гг.) // Вопр. культ. и иск-ва Белоруссии. — Мн., 1991. — Вып. 10. — С. 64.
13. Гастролі калектываў філармоніі ў Маскве // ЛіМ. — 1938. — 10 мая; Канцэрты філармоніі БССР у Маскве // ЛіМ. — 1938. — 17 мая.
14. ЦДАГ РФ, № 24364, 25006, 28693, 28694.
15. Інструментаўкі былі зроблены І.Жыновічам у 1947 — 48 гг. для беларускага аркестра пасляваеннага складу і ўведзены ў рэпертуар аркестра пад уласным прозвішчам, таму што А.Туранкоў у той час быў рэпрэсаваны і выконваць яго творы забаранялася.
16. Цэнтральны дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва Рэспублікі Беларусь, ф №30, спр. 1, адз. зах. 32.
17. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской и советской музыке. — Л., 1978. — С.48.
18. Асафьев В. Русская музыка : XIX и начало XX века. — Л., 1979. — С. 163.