

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА ДЛЯ ДОМРОВЫХ АНСАМБЛЕЙ: ЖАНРОВЫЕ ПОИСКИ

*В статье предпринята попытка изучения развития музыки для ансамблей различного состава с участием домры. В качестве материала были избраны сочинения белорусских авторов XX века. Метод «обобщения через жанр» примененный для систематизации материала, позволил проследить жанровую эволюцию музыки для ансамблей и выявить доминирующие жанры.*

**Ключевые слова:** белорусские композиторы XX века, домра, ансамбль, жанр.

**Полосмак А., Твори білоруських композиторів XX століття для домрових ансамблів: жанрові пошуки.** Стаття присвячена вивченню розвитку музики для ансамблів різного складу за участю домри. В якості матеріалу були обрані твори білоруських авторів XX століття. Метод «узагальнення через жанр» використаний для систематизації матеріалу, дозволив прослідити жанрову еволюцію музики для ансамблів і виявити домінуючі жанри.

**Ключові слова:** білоруські композитори XX століття, домра, ансамбль, жанр.

**Polosmak A. The Belarusian composers' music works of the 20th century for the domra ensembles: genre searches.** An attempt has been made to describe the process of the music for domra ensembles development. The Belarusian composers' works of the 20th century were chosen as the material for this article. Applying the method of «generalization through the genre», we were able to organize the material to follow the evolution of the genre of music for ensembles and determine the dominant genres.

**Key words:** Belarusian composers of the 20th century, domra ensembles, genre.

**Постановка проблемы.** Появление домры в Беларуси в начале XX века дало импульс для развития оркестровой, ансамблевой, а позднее сольной формы исполнительства и создало предпосылки к появлению профессиональных коллективов и солистов-виртуозов. Повышение исполнительского мастерства стимулировало композиторов к написанию музыки для домры, что вполне естественно, так как присутствие композиторского и исполнительского начал является отличительной чертой создания произведений для этого инструмента. Домра оказалась востребованной в различных областях композиторского творчества: как оркестровый инструмент, как сольный концертный инструмент, а также как ансамблевый инструмент, тембр которого органично звучит в коллективах однородного и смешанного состава. Но наиболее перспективной и характерной для домрового искусства Беларуси, по мнению исследователей, является именно ансамблевая форма исполнительства [16, 234].

Как и большинство сочинений белорусских авторов, ансамблевая музыка «оказалась рассеянной во множестве общественных и личных хранилищ, оставаясь для музыкантов-исполнителей скорее виртуальным, нежели реальным фактом национальной музыкальной культуры» [13, 88–89]. Музыка для различных ансамблей с участием домры не привлекла и отдельного внимания исследователей, не смотря на тот факт, что разнообразие и объем репертуара, созданного к настоящему времени, свидетельствует об устойчивом интересе к таким коллективам нескольких поколений композиторов. Планомерное изучение истории этой жанровой сферы, тесно

переплетенной с развитием национального композиторского процесса и домрового исполнительского искусства, является одной из задач современного отечественного искусствоведения.

**Анализ исследований.** Процесс разделения творческих интересов композиторов относительно различных инструментов на определенных этапах эволюции белорусской народно-инструментальной музыки представлен в ряде статей И. Толкач [14; 15].

Вопросы написания музыки для ансамбля домр белорусскими авторами рассматриваются и в монографии доктора искусствоведения Н. Яконюк [16]. Однако автор подчеркивает что, такие инструменты «как домра начинают понемногу осваиваться лишь в 1950–1960-е гг.» [16, 153]. На диаграммах соотношения произведений созданных для белорусских народных инструментов, предложенных автором, музыка для домры в 1925–1955 составляет 0%, в 1955–1975 – 11%, в 1975–2000 – 7% от их общего количества. Необходимо отметить, что Н. Яконюк выделяет ансамблевую музыку для всех народных инструментов, включая в данную группу и созданную для коллективов с участием домры (1925–1955 – 8%; 1955–1975 – 4%; 1975–2000 – 16%) [16, 154]. Материалы исследования позволили рассмотреть жанровые и стилистические особенности сочинений для инструмента в контексте общих закономерностей развития народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции.

Однако примененный Н. Яконюк и И. Толкач подход, необходимый для изучения музыки для народных инструментов как самостоятельной области композиторского творчества в Беларуси в целом, не позволяет проследить особенности создания произведений именно для ансамблей с участием домры.

Интересные сведения о музыке белорусских авторов для секстета домр радио содержится в публикациях посвященных истории формирования и деятельности этого уникального профессионального домрового коллектива [4, 10, 11].

В связи с тем, что ансамбль зачастую представлен соединением домры с одним или несколькими инструментальными партнерами возникает необходимость дифференциации коллективов в зависимости от количества исполнителей. Данная статья посвящена музыке для ансамблей, состоящих из трех и более участников (трио, квартет, квинтет, секстет, септет и т.д.), и не рассматривает музыку, созданную для дуэта домры и фортепиано. Произведения для ансамблей с участием домры являются самостоятельной, исторически сложившейся, областью домровой музыки – структурным элементом домрового искусства Беларуси, «в котором особенно ярко и отчетливо проявляются индивидуальные региональные отличия» [16, 151]. Эти отличия выражаются в преобладании тех или иных жанров, в образно-эмоциональном содержании музыки и в инструментальной стилистике.

**Цель статьи** – проследить динамику развития музыки для ансамбля с участием домры в творчестве белорусских композиторов XX века и выявить доминирующие жанры.

**Изложение основного материала.** Произведения белорусских авторов для домры как ансамблевого инструмента появляются в начале 1930-х гг., причиной чему послужила организация первого профессионального коллектива – секстета домр при радиокомитете им. Совнаркома Беларуси. Благодаря исполнительскому мастерству музыкантов профессиональные композиторы (Н. Аладов, Г. Самохин, Н. Соколовский, Е. Тикоцкий, А. Туренков, Н. Чуркин и др.), заинтересовавшись его необычными художественными свойствами, открывают этап формирования жанровой системы музыки для ансамбля.

Ее основой становятся инструментальные обработки белорусских тем и гармонизации, главным образом, фольклорных мелодий песенного жанра для секстета с солистом-вокалистом. Среди них «Бульба», «Ой, ды у нашым сяле», «Ой, у полі вярба», «У месяцы верасні» и др. А. Туренкова, «Чарнушачка» Г. Самохина, «Рекрутская» Е. Тикоцкого, «Белорусская полька» Г. Лобанка.

Нередко в программах и звукозаписях имена авторов обработок и гармонизаций не упоминались, что привело к мнению исследователей о единичности обращений белорусских композиторов к созданию сочинений для ансамбля домр [15, 131].

Характерной особенностью обработок и гармонизаций для домрового ансамбля, например, при сравнении с музыкой для цимбал и народного оркестра, становится равноправие двух основных образных сфер – моторики и лирики. Например, в ряде произведений Н. Чуркина для секстета представлены лирические образы, связанные с тематикой женской доли («Бярозка мая», «Ой, доля, моя доля»), шутивно-лирические («Эх, ты, Ясю») и танцевальные («Козачка»). Инструментальные обработки создавались на материале игровых, танцевальных и шуточных песен. Что закономерно, так как в белорусской традиционной инструментальной музыке приоритетное развитие получили жанры «двигательной динамики» – танцевальные, шуточные, обходные песни [16, 163]. Обработки лирических песен были представлены в основном в вокально-инструментальных композициях, преобладание которых было обусловлено активным сотрудничеством коллектива с лучшими белорусскими вокалистами (Л. Александровской, Р. Млодек и др.).

Трактовка однетембрового домрового коллектива в качестве аккомпанирующего инструмента характерна и для сочинений в жанре массовой песни, определенной ступенью развития которого стала Музыкально-литературная радиопостановка «Про красную армию» (скомбинированная из композиций Н. Аладова, В. Золотарева, И. Любана, С. Полонского, В. Ефимова) – синтетическое действо, где ансамбль сопровождает уже не только солистов, но и хор [4, 4].

Процесс адаптации жанров, сложившихся в общеевропейской камерно-инструментальной музыке академической традиции, начинается с создания Н. Аладовым Скерцо (1932), и уже к концу 1930-х гг., по воспоминаниям участников секстета домр в его репертуар входит множество оригинальных инструментальных пьес [10, 64], которые, несмотря на отсутствие прямого цитирования, также ориентированы на традиции вокального и инструментального фольклора. Так, характер тематизма средней лирико-психологической части Скерцо Н. Аладова близок интонационности народной песни «Ой, на моры», а крайние разделы представляют собой темброво-красочные бытовые зарисовки [2, 15–16].

Появляются и первые масштабные сочинения, как одночастной – Рапсодия А. Туренкова (1934), так и циклической формы – три четырехчастные сюиты А. Туренкова и «Сюита на темы белорусских народных песен» Г. Самохина. Отметим, что сложный жанр – сюита, представляющий собой, по определению Н. Яконюк, «веноч народных песен и танцев», объединенных контрастным чередованием-сопоставлением танцевальности, скерцозности, маршевости и лирики» [16, 166] также был основан на фольклорном материале. Наполнение классической инструментальной формы национальным содержанием характерно в этот период для музыки белорусских композиторов. При этом «от русской музыкальной традиции исходило отношение к национальному фольклору, как к тематической основе композиции» [9, 39].

Создание музыки для секстета домр, в основном в жанре обработки не прекращается и в военные годы. Среди произведений этого периода сочинения Н. Щеглова и обработки руководителя коллектива И. Рыбкина (на тему украинской песни «Біла жінка чоловіка», и белорусских «На вуліцы мокра», «Што за месяц», «Крыжачок», «А у полі вярба») [3; 5; 6; 7; 8; 15]. В условиях оккупации особое значение приобрели песни, исполняемые на белорусском языке, и такие разновидности инструментально-жанра как попури и сюиты, основанные на фольклорном материале.

В период второй половины 1940-х – середины 1950-х гг. продолжается формирование жанровой системы музыки для ансамбля домр, основу которой все еще составляют инструментальные, вокально-инструментальные обработки и сюиты, заложившие основу дальнейшего развития циклических жанров. В этом жанре в первые послевоенные годы написаны три сюиты Г. Пукста, две сюиты Д. Каминского и три сюиты Н. Чуркина для секстета. В результате активного авторского поиска на смену четырехчастной «сюите-венку» приходит пятичастная разновидность жанра, где, вместо изначально заложенного контраста, появляется возможность разнообразить близкие образы с помощью исполнительских средств (П. Подковыров).

Освоение композиторами художественно-выразительных возможностей коллектива ведется и в направлении поиска новых красок за счет сочетания тембров (например, с деревянными духовыми инструментами в «Жніўнай сюіце» С. Полонского), и по линии обогащения образности, благодаря обращению к темам мужественного и торжественно-волевого характера. Так, в сюите П. Подковырова «Белорусские танцевальные миниатюры» героический финал («Василя-Василек», где звучат украинские попевки) противопоставлен медленной и величавой первой части-увертюре и танцевальным второй, третьей и четвертой частям [2, 15].

Продолжается и процесс адаптации академических жанров, как простых – экс-пропт («Белорусская картинка» Д. Лукаса), так и более сложных по способу работы с материалом – фантазия (Е. Тикоцкий, Г. Вагнер) и увертюра (Л. Абелиович, Н. Аладов). На смену вариационному принципу развития материала приходят приемы симфонизации. Одновременно начинаются эксперименты по разнообразию форм работы с фольклорным первоисточником. Так, в Увертюре Л. Абелиовича взятые за основу два танца («Козачка» и «Янка-Шостак») значительно видоизменяются, а в эпизоде перед репризой даже «создается ощущение легкой джазовости, что не разрушает целостности стиля произведения» [2, 16–17].

Несмотря на преобладающее использование белорусского фольклорного тематизма, в область авторских интересов попадает и фольклор других народов: создаются обработки русских, украинских, грузинских, армянских, азербайджанских, таджикских, литовских и польских мелодий (Вагнер Г. «Оберек» и «Фантазия на польские народные темы»).

Начиная со второй половины 1950-х гг. в творчестве Н. Аладова, Р. Бутвиловского, Д. Каминского, Л. Смелковского и М. Шнейдермана для секстета домр продолжается развитие освоенных на предыдущем этапе инструментальных – обработка, скерцо, фантазия, сюита, а также вокально-инструментальных жанров с их стремлением к циклизации. С введением в коллектив баяна и арфы, инструментов, обладающих широким звуковым объемом и способностью выполнять различные функции (мелодические, гармонические, басовые, педальные, фигурационные и полифонические), белорусские композиторы вновь обращаются к написанию увертюры (Л. Смелковский, Д. Каминский) – жанра, требующего разработки материала в стиле симфонических

произведений, и созданию первого интермеццо, с характерной для него красочностью (Д. Каминский).

Большинство работ 1960-х – начала 1970-х гг. сохраняют ориентацию на фольклорную тематику и образность, где в русле общей концепции «гры» преломляются озорство, шутливость, наблюдается и склонность к изобразительной яркости. Например, в сюите Р. Бутвиловского для камерно-инструментального ансамбля через комплекс исполнительских средств рисуется красочная картина народного праздника, а в сборнике «Юмореска» Л. Шлег представлены не традиционные обработки, а авторская музыка на шуточные белорусские народные тексты («А мой мілы захварэў», «У нашым сяле свадзьба будзе», «Го-го-го каза», «А ў цемным лесе сава кугіча», «Ой ты, гарны Сымоне»).

С последовательным усилением академических тенденций в домровом искусстве, развитием исполнительского мастерства домристов и культуры звукоизвлечения появляются камерные ансамбли малых составов, практику сочинения музыки для которых открывает программная миниатюра М. Шнейдермана в жанре музыкального портрета «Три друга» для трех домр с фортепиано (1965), где партия каждого исполнителя рисует свой характерный образ.

В конце 1960-х гг. в музыке для квартета отражается «линия смешения жанров» проявляющаяся в «экстраполяция сонатности», распространяемой на другие жанры [9, 61]. Родоначальник этой линии в Беларуси Н. Аладов, продолжая практику создания сонат для трех и четырех исполнителей, пишет сонату для двух домр и двух баянов ор.149-а. Произведение впервые прозвучало в исполнении А. Холщенкова, В. Мартыненко, В. Савицкого и Г. Мандруса [1].

Характеризуя период второй половины 1970-х – начала 1990-х гг., на который приходится наивысший пик творческой активности белорусских композиторов, можно отметить окончание формирования и начало становления жанровой системы ансамблевой музыки. Тембр инструмента привлекает внимание авторов нового поколения (Э. Казачков, Н. Литвин, Л. Шлег и др.). Среди них следует отдельно отметить домриста-исполнителя с ярким композиторским дарованием, руководителя секстета домр Белорусского радио – Л. Смелковского, который благодаря практическим знаниям смог наиболее полно раскрыть специфику инструмента в своем творчестве.

В исследуемый период авторы в основном не обращаются к жанру инструментальной обработки, что обусловлено, во-первых, накопленностью достаточного их количества, а во-вторых интересом к иным простым жанровым образованиям, сформированным в академической музыке, как уже освоенным – скерцо, фантазия, так и адаптируемым впервые – концертная пьеса, парафраз, песня без слов, юмореска. Тем не менее интерес к вокально-инструментальным гармонизациям не угасает, что не в последнюю очередь связано с продолжением сотрудничества камерно-инструментального ансамбля с вокалистами и хором. В то же время идет процесс развития циклических жанров – сюиты (Н. Литвин, Э. Казачков, О. Чиркун) и вокально-инструментального цикла (песен и романсов – Л. Смелковский).

В сфере музыки для камерного ансамбля малых составов, представленных дуэтом, трио и квартетами, продолжается процесс активного поиска новых красок за счет сочетания тембров. Сочетания инструментов, нетрадиционные для профессионального композиторского творчества в области народно-инструментальной музыки, свидетельствуют о проникновении в профессиональную музыку характерных для аутентичного фольклора принципов вариативности. Произведения для

дуэта домр, фортепиано и ударных создаются в жанре концертной пьесы (А. Друкт «Балбатухі», В. Курьян «На скрыжаванні»), для голоса, домры и гитары – цикла романсов (М. Морозова «Пять романсов на слова А. Кольцова»), для домры и гитары – фантазии (А. Шпенев «Фантазия на темы Яна Френкеля»). Произведения в ансамблевом жанре отражают и характерное для этого периода равноправное бытование трех- и четырехструнной домры («Белорусская полька» для двух домр и фортепиано Л. Шлег (1986)).

Появление сочинений в эстрадном жанре (А. Шпенев, А. Друкт, В. Курьян) и их закрепление в репертуаре домристов, по мнению Л. Таировой, происходит под влиянием творчества российского музыканта А. Цыганкова и концертной деятельности белорусского домриста Н. Марецкого [12, 40]. Для трактовки домрового ансамбля характерна концертность, под влиянием которой изменяются не только сами жанры, за счет преобладания импровизационных или подчеркнута театральнo-игровых черт, но и отношения инструментов участников коллектива, где каждый предстает как персонаж со своим характером и собственной линией поведения. Нередко их игра ассоциируется со звучанием нескольких одновременно импровизирующих инструментов.

В силу того что в это время белорусские авторы нередко обращаются к синтетическим жанрам, в творчестве А. Глебова представлено сочинение, где домра в рамках одной композиции звучит с солистами, хором, цимбалами и симфоническим оркестром (оратория «Запрашэнне у краіну маленства»).

Необходимо отметить, что с середины 1990-х гг. наблюдается тенденция к уменьшению количества сочинений для ансамбля домр, что связано с окончанием творческого пути Камерно-инструментального ансамбля Национальной телерадиокомпании Беларусь – уникального по инструментальному составу и выразительным качествам коллектива, предоставлявшего композиторам возможность идеального исполнения произведения для самой широкой аудитории.

В период с начала 1990-х гг. до настоящего времени происходит дальнейшее расширение палитры жанровой системы музыки для ансамбля за счет освоения белорусскими авторами простых моторно-пластических жанров – каприччио (Э. Казачков), и лирических – колыбельная (Н. Литвин), элегия (Э. Казачков). Продолжается обогащение жанровой палитры за счет первичных танцевальных жанров музыки городского быта – танго (В. Барановский), а также развитие обработки (А. Клеванец), скерцо (Л. Гутин), экспромта (В. Кузнецов), концертной пьесы (А. Безенсон), фантазии (Н. Устинова), танцевальной (В. Савчик), лирической (Э. Казачков) и картинно-программной сюиты (А. Шпенев).

В рамках акустических экспериментов в сочинениях для ансамбля смешанного состава продолжается поиск нетрадиционных сочетаний тембров: домра, фортепиано и блокфлейта (В. Савчик «Танцы народов мира»), домра, флейта и баян (В. Барановский «Старадаўняе танга»), ансамбль домр с аккордеоном (Каприччио Э. Казачкова).

В начале XX века «принципы концертирующего стиля» привлекают белорусских композиторов и как способ музыкального мышления, и как метод музыкальной драматургии, и как перспектива дальнейших поисков новых выразительных средств». Этот процесс привел к возникновению жанровых гибридов, что нашло отражение в концерте для трех исполнителей [9, 58]. В концерте С.В. Носко для домры, скрипки и фортепиано (2003) концертность подчеркнута усилением соревновательного начала, обилием каденций каждого участника ансамбля, демонстрирующего возможности своего инструмента.

Одним из значительных произведений последнего десятилетия стал триптих для двух домр прим, альты, фортепиано и ударных А. Шпенева («Свет надежды», «Возвращение», «Без названия»), созданный в результате сотрудничества автора с профессором академии музыки Г. Осмоловской.

**Выводы.** Изучение музыки белорусских композиторов для ансамбля домр во всем разнообразии представленных в ней жанров и их разновидностей позволяет проследить динамику жанрового содержания. Так, на этапе формирования музыки для ансамбля, в 1930-е – середине 1940-х гг. композиторы отдавали предпочтение простым жанрам (обработка, гармонизация, массовая песня, скерцо, рапсодия) и сложному жанру сюиты, написанным преимущественно для однотембрового домрового коллектива; с середины 1940-х до середины 1950-х появляются экспромт, фантазия и увертюра; с середины 1950-х до середины 1970-х с появлением камерных домровых коллективов из новых жанров, адаптированных для ансамбля, появляются интермеццо, программная инструментальная миниатюра и соната. С середины 1970-х до начала 1990-х на этапе становления жанровой системы пишутся концертные пьесы, парафраз, песня без слов, юмореска, вокально-инструментальные циклы. В 1990-е – 2000-е – элегия, каприччио, концерт.

Следовательно, жанровый поиск белорусских авторов в области музыки для ансамбля с участием домры проходил путем апробации канонических жанровых образцов, сложившихся в академической музыке уже к концу XIX столетия. Параллельно происходила адаптация первичных бытовых жанров, как сельского, так и городского фольклора (танцевальной, романсово-песенной музыки). В этом процессе одни жанры выступали как сквозные, сохраняя свое значение на протяжении всего пути (миниатюра, сюита), другие на время замирали, чтобы потом возродиться (обработка), третьи же оставались в единичных образцах (соната, концерт).

Для творчества белорусских композиторов в ансамблевом жанре характерно разнообразие инструментального состава с тенденцией к его расширению. В произведениях просматривается подход к тембровому наполнению как к драматургическому принципу (на основе единства и противопоставления). Переосмысление выразительных возможностей инструментов и характер их звучания обуславливал и поиск новых образов. В расширенных составах (от секстета и шире) при обязательном участии группы домр в партитуру композиций могли одновременно или последовательно включаться баян, арфа, цимбалы, деревянные духовые (флейта, гобой) и ударные инструменты. В трио, квартетах и квинтетах представлены в разнообразных комбинациях с одной или несколькими домрами (или их оркестровыми разновидностями) струнные (гитара, скрипка, цимбалы), духовые (флейта, блокфлейта), ударные инструменты, а также баян, аккордеон или фортепиано, что обусловило множественность творческих решений.

Следует обратить внимание также на факт активного использования белорусского фольклора при создании произведений для ансамбля, так как это может символизировать восприятие композиторами домры в качестве инструмента органично вошедшего в белорусскую культуру.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (далі – БГАМЛИ). – Ф. 119. – Оп. 1. – Д. 261 (Протоколы заседаний музыкальных сред (1969 г.)). – Л. 5.
2. БГАМЛИ. – Ф. 119. – Оп. 1. – Д. 38 (Протоколы заседаний музыкальных сред по обсуждению произведений М. А. Русина, Д. Р. Каминского, П. П. Подковырова и др. (1952 г.)).

3. Городской архив минской области (далі – ГАМО). – Ф. 643. – Оп. 2. – Д. 3 (Программы концертных радиопередач «Беларусы спяваюць і іграюць» за 1943-1944 г.). – Л. 5.
4. Жураўлеў Д. М. Камерна-інструментальны ансамбль Беларускага тэлебачання і радыё : Дзярж. кам. БССР па тэлебачанні і радыёвяшчанні / Д. М. Жураўлеў. – Мн. : Польша, 1982. – Б.с.
5. Национальный архив Республики Беларусь (далі – НАРБ). – Ф. 384. – Оп. 1. – Д. 155 (План концертов и выступлений пропагандистов на предприятиях г. Минска на ноябрь-декабрь 1943 г.). – Л. 8.
6. НАРБ. – Ф. 384. – Оп. 1. – Д. 155 (План концертов и выступлений пропагандистов на предприятиях г. Минска на ноябрь-декабрь 1943 г.). – 34 л.
7. НАРБ. – Ф. 384. – Оп.1. – Д. 21 (Извещения о назначаемых концертах в немецких воинских частях и учреждениях и подтверждения их проведения. Участники концертов за 1943 г.). – Л. 6.
8. НАРБ. – Ф. 387. – Оп. 1. – Д. 21 (Извещения о назначаемых концертах в немецких воинских частях и учреждениях и подтверждения их проведения. Участники концертов за 1944 г.). – Л. 9.
9. Орлова Л. Белорусский фортепианный камерно-инструментальный ансамбль на рубеже XX–XXI веков : композиторское творчество и исполнительская практика : монография / Л. Орлова. – Минск : А. Н. Вараксин, 2014. – 224 с.
10. Солапаў М. Жамчужына беларускага народна-інструментальнага мастацтва (Творчы партрэт камерна-інструментальнага ансамбля тэлебачання і радыёвяшчання Рэспублікі Беларусь (60-70)-я гг. / М. Солапаў // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі. – Мінск : Выш. Шк., 1993. – Вып. 12. – С. 17–26.
11. Солопов М. Жемчужина белорусского народно-инструментального искусства (камерно-инструментальный ансамбль Белорусского телевидения и радио) / М. Солопов // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Минск, 1991. – Вып. 10. – С. 61–67.
12. Таірава Л. Актывізацыя домравага выканальніцтва на беларусі ў сучасны перыяд / Л. Таірава // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя. – Мн., 1999. – С. 38–45.
13. Титова Т. Творчество белорусских композиторов XX века в зеркале нотных изданий / Т. Титова // Вести БГАМ. – 2004. – № 5. – С. 86–98.
14. Толкач И. Народно-инструментальная музыка композиторов Беларуси / И. Толкач // Перспектыўныя накірункі фарміравання духоўнай і мастацкай культуры студэнтаў : мат. наук. канф. (22-23 крас. 1990 г.) / [рэдкал. : А. Пазнякоў (адк. рэд.) і інш.] – Мн.: БУК, 1990. – С. 46.
15. Тоўкач І. Творчасць кампазітараў Беларусі ў галіне народна-інструментальнай музыкі / І. Тоўкач // Перспектыўныя накірункі фарміравання духоўнай і мастацкай культуры студэнтаў : мат. наук. канф. (22–23 крас. 1998 г.) / [рэдкал. : А.У. Пазнякоў (адк. рэд.) і інш.]. – Мн. : БУК, 2000. – С. 131.
16. Яконюк Н. Музыка для народных инструментов как самостоятельная область композиторского творчества / Н. Яконюк // Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси : опыт системного анализа. – Мн. : Бел. гос. ун-т культуры, 2001. – С. 152–184.

*Статью подано в редакцию 22.02.2014 г.*