

**РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ КОНЦЕРТА Н. БУДАШКИНА
В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДОМРЕ**

Составитель

Преподаватель дополнительного образования

Ибнеева Гульнара Рустемовна

МБОУ ДОД "Детская музыкальная школа №11" г.Казани

Содержание

Введение.....	3
Глава I. История изучения проблемы.....	4-9
Глава II. Николай Павлович Будашкин	10-14
Глава III. Исполнительский анализ Концерта Н.П. Будашкина.....	15-18
Заключение	19
Источники.....	20

Введение

Актуальность проблемы. Общеизвестным во всем мире, одним из талантливейших и востребованных на сегодняшний день произведений Николая Павловича Будашкина является его знаменитый Концерт для домры с оркестром. Именно Н.П.Будашкин впервые смог подчеркнуть и обратить внимание слушателей на богатые технические и выразительные возможности инструмента, блестящую виртуозность, задушевность тембра, необыкновенно лирическое неповторимое звучание тремоло. Он явился поворотным в жизни исполнителей-домристов. Концерт является своего рода первооткрывателем в формировании жанра концерта для домры. Домра становится индивидуализированной в оркестре народных инструментов, зазвучала в новых, ранее неведомых для слушателей красках. Следует отметить то, что он богат в тембровом отношении, является показателем технического и звукового мастерства домриста. Поэтому это произведение востребовано и по сегодняшний день. Также несет высочайшие исполнительские мысли и идеи.

Объектом изучения является Концерт для домры с оркестром Н.П.Будашкина, который, в свою очередь, представляет собой оригинальное произведение, оказавшее большое влияние на формирование и развитие исполнительства на домре. Благодаря чему домра начинает свой путь как сольный инструмент. В творчестве многих композиторов успешно и стремительно развивается жанр концерта, закрепившийся в репертуаре домристов.

В качестве предмета изучения выступают проблемы выявления формы, артикуляции, аппликатуры как художественного и технического средства исполнения, достижение качественного звука, овладение всеми нюансами и способами звукоизвлечения.

Целью работы является изучение особенностей стиля Н.П.Будашкина, воплотившихся в Концерте для домры.

Поставленная цель определяет необходимость решения следующих задач:

1. История возникновения Концерта для домры с оркестром Н.П.Будашкина;
2. Н.П.Будашкин – выдающийся композитор, его роль в формировании репертуара домриста;
3. Исполнительский анализ Концерта для домры с оркестром.

В своей работе я использовала методические работы Т.А.Чупахиной, М.И.Имханицкого, Н.Т.Лысенко, статья В.Махан, Е.Либермана, Н.Ф.Олейникова и других.

Методологической основой работы является комплексный подход, в рамках которого были использованы главные стратегические задачи и идеи, а именно: метод сравнительного анализа, дифференциации, метод музыкально-теоретического анализа произведения, метод сопоставления, нахождения общих закономерностей развития жанра концерта, метод изучения концертов других композиторов, написанных для домры.

Материалом исследования является Концерт для домры, нахождение его особенностей, и, безусловно, представляет большой интерес для народников.

В своей работе хочется отметить то, что Концерт Будашкина весьма мало изучен музыкантами-домристами. Хочется обратить внимание именно на этот концерт, так как это первый сольный концерт для домры, и, несомненно, представляет огромное достояние в качестве неотъемлемой части репертуара музыканта-домриста.

Глава I. История изучения проблемы

Концерт для домры с оркестром не был исследован музыкантами-домристами. Он остался непознанным и мало изученным с точки зрения исследования его создания, строения, формы, особенностей изложения музыкальной мысли, новаторства композитора в области жанра концерта.

По моему мнению, мы, музыканты-народники, должны знать о нем намного больше, ведь он положил начало появления оригинального репертуара для домры. Нельзя говорить о том, что произведения для домры не были написаны. Конечно, появлялись отдельные сочинения, но существенного следа в дальнейшем они не оставили. Поэтому принято считать, что история сольного исполнительства на домре началась в 1945 году, когда Н.Будашкин написал первый домровый концерт – Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов. Благодаря написанию этого концерта можно сказать, раскрылись новые возможности инструмента, он дал толчок для дальнейшего совершенствования домры в области звукоизвлечения, приемов игры, выявлению различных штриховых, аппликатурных, ритмических и динамических возможностей домры. Хочется отметить и тот факт, что домру стало возможным считать академическим инструментом, наряду со скрипкой.

Заслуженный артист России, заслуженный работник культуры РСФСР, лауреат премии Московского комсомола, академик, вице-президент Академии народной музыки, художественный руководитель квартета «Московская балалайка» Владимир Николаевич Ионченков собрал уникальный материал по истории русского народного инструментального искусства. В дневниках отображена история Государственного академического русского народного оркестра имени Н. П. Осипова более чем за 20 лет. На основе личного архива им издана в 2002 году тиражом 1000 экземпляров книга "Оркестр имени Н.П.Осипова" ("Серебряные струны"), в которой использовано более 300 фотографий, сделанных им самим в разные годы. Автор показал историю жизни оркестра и музыкантов, в нем работавших.

Владимир Ионченков вспоминает в своей книге об удивительном случае, произошедшем летом 1970 года во время вступительных экзаменов в Московский государственный институт культуры: «Преподаватели Московского государственного института культуры И.А.Балмашев и В.А.Андреев предложили мне, выпускнику МГИКа, поучаствовать в работе приемной комиссии. В большой аудитории на четвертом этаже, где проходило прослушивание домристов и балалаечников, среди членов приемной комиссии я увидел композитора народного артиста России, лауреата Государственных премий, профессора Николая Павловича Будашкина. В это время одна из абитуриенток играла его «Концерт» для домры». После исполнения В. Андреев спросил ее:

- Что вы знаете о творчестве автора этого «Концерта»?

Девушка быстро, не задумываясь, ответила:

- Произведения Николая Павловича Будашкина являются очень популярными. Их знают во всем мире. Они были написаны в начале века, когда жил композитор...

Балмашев, удивленно вскинув брови, прервал абитуриентку и каверзно поинтересовался:

- Как это жил?... Позвольте узнать, а когда же он умер?

- Кажется, в 50-х годах...

При этих словах Николай Павлович заулыбался, а Балмашев показал на него широким жестом:

- Разрешите Вам представить... Николай Будашкин!

Абитуриентка при этом всплеснула руками и радостно воскликнула:

- Как, Николай Павлович, вы живы?! Ой, как я рада, так рада...

Все присутствующие дружно рассмеялись» [1].

Хочется обратить внимание на то, насколько хорошо в те годы было известно творчество этого выдающегося композитора, и как популярны были его произведения. В.Н.Ионченков говорит, что музыка Н.П.Будашкина настолько вошла в наше сознание, что казалось, что она была написана много десятилетий назад. Она стала классикой для музыкантов-народников. Часто звучит в концертах, по радио, с телевизионных экранов. Она любима народом. По воспоминаниям старожилов, в сороковые-пятидесятые годы XX столетия трудно было попасть в Концертный зал имени Чайковского, где впервые исполнял музыку Будашкина Государственный русский Оркестр им. Осипова. С появлением сочинений Будашкина начался новый взлет популярности этого оркестра, открылась новая страница в развитии всей русской народной инструментальной музыки [1].

До начала сороковых годов, репертуар, исполняемый народными коллективами, не был велик. Он состоял, в основном, из обработок русских песен и мелодий, а также небольших пьес и миниатюр. Правда, появились отдельные произведения крупной формы: «Русская фантазия» Глазунова, созданная в ноябре 1905 года и посвящённая «Великорусскому оркестру» Андреева, сочинения, появившиеся в 30-годы XX века, Третья, «Итальянская симфония» Василенко, фантазия для русского оркестра «На посиделках» М.Ипполитова-Иванова, «Симфония-фантазия» Р.Глиэра, написанная в 1943 году. Это были редкие сочинения, написанные для народного оркестра, и все же оригинальной музыки для оркестра не было.

Как пишет В.Ионченков: «Во время исполнения осиповцами переложений произведений, написанных для симфонического оркестра, слушателей поражали огромные возможности домры, балалайки» [1].

По-моему мнению, русскому народному оркестру был необходим свой собственный богатый репертуар, не обработки народных песен и мелодий, а именно произведения крупной формы, такие как фантазии, увертюры, концерты...

Как вспоминает В.Н.Ионченков: «В одной из наших бесед заслуженный деятель искусств РСФСР композитор Юрий Николаевич Шишаков так охарактеризовал творчество Будашкина: «Николай Павлович, большой мастер-симфонист с прекрасным знанием народных инструментов. Большая композиторская школа, великолепное знание специфики народного оркестра, которое он впитал с детства, когда играл в русском оркестре, дали нам тот талант, которым сегодня мы по праву гордимся. Его сочинения являются основополагающими в отношении музыки для русских национальных инструментов, потому что это первые произведения, которые простая, мало подготовленная аудитория воспринимает с живейшим интересом и слушает с вниманием. Таким образом, народный оркестр становится, как его назвал в одном из своих писем основатель первого Великорусского оркестра В. В. Андреев, «демократическим - симфоническим». Вот это, мне кажется, можно отнести к музыке Будашкина. И мы ценим ее за то, что она всем понятна, и потому, что композитор внес в нее элемент симфонизма, показал огромные возможности русского оркестра. Корни творчества автора находятся глубоко в русской песне» [1].

До Николая Павловича Будашкина никто из композиторов не писал для домры соло. И она считалась целиком оркестровым инструментом. Вспоминая Николая Будашкина, В.Н.Ионченков пишет о том, что когда он играл в самодеятельном

заводском оркестре русских народных инструментов, Николаю Павловичу очень нравилась домра. И он с удовольствием играл на ней. Он говорил, что этот инструмент обладает благородным мягким тембром, на ней можно показать все богатство и разнообразие нюансов, всевозможные оттенки звучания. Уже тогда Николай Павлович удивлялся, почему домра не звучит с большой концертной эстрады, как классические инструменты — скрипка, рояль, виолончель? Ведь возможности ее огромны! Ее надо только почувствовать [1].

Невероятно интересны факты, написанные и собранные В.Н. Ионченковым. После одной из репетиций к композитору подошел солист оркестра, домрист Алексей Симоненков и стал настойчиво просить: «Николай Павлович, напишите «Концерт» для домры!». Будашкин повернулся к роялю, вроде бы полушутя ответил: «Хорошо! Давай начнем вот так!» - и активно взял соль-минорное трезвучие. Тогда Алексей Симоненков незамедлительно повторил аккорд на домре. Композитор ответил ему на фортепиано. Домрист снова сыграл аккорд, а затем исполнил виртуозный пассаж. Николай Павлович повторил за ним и, повернувшись к музыканту, вдруг, уже вполне серьезно, сказал: «Ну что ж! Вот так и будет начинаться «Концерт» для домры...» [1].

Поначалу концерт был задуман как одночастный. Этот «Концерт» понравился слушателям сразу же при его первом исполнении в столичном Концертном зале им. Чайковского. После премьеры в адрес Государственного оркестра им. Осипова посыпались многочисленные заявки от домристов из разных городов Советского Союза с одной единственной просьбой — выслать ноты. Успех вдохновил композитора и исполнителя, и они стали мечтать о большом трехчастном концерте для домры. Через некоторое время были написаны вторая часть, получившая самостоятельное название «Думка», а год спустя — Финал, где в центральном эпизоде использована русская народная тема «Песня о Добрыне». Не только в Советском Союзе зазвучал Концерт для домры Н.П.Будашкина, но и во многих странах мира [1].

Концерт для домры с оркестром является безусловно высоко художественным домровым произведением. Но в практике все же концерт продолжает исполняться как одночастный.

В первые послевоенные годы профессиональных солистов-домристов насчитывались единицы. Развитие исполнительства в этот период основывалось на распространении оркестров и ансамблей народных инструментов в художественной самодеятельности и любительском музицировании. Как правило, одаренные участники художественной самодеятельности направлялись в музыкальные учебные заведения для получения образования. Практически все солисты-домристы, как трехструнники, так и четырехструнники, сформировавшиеся как музыканты, в конце 40-х начале 50-х годов XX века стали на путь профессионального исполнительства, пройдя через самодеятельный оркестр [3, с 219].

Среди них наиболее известные: Ан.Александров, А.Симоненков, Н.Белоконев, Е.Бортник, М.Васильев, Б.Михеев, В.Яковлев, Ю.Емельянов, В.Миронов, В. Никулин.

Возможности солирующей домры по-настоящему открылись в середине 40-х годов прошлого столетия, когда для нее были созданы оригинальные сочинения. И первым из них, по праву, должен быть назван Концерт для трехструнной домры с оркестром Николая Павловича Будашкина, написанный и впервые исполненный в

1945 году [3, с 219]. «И все же солирующая домра предстала на концертной эстраде прежде всего как инструмент академический» [4, с 234].

Схема построения концерта Будашкина традиционная, с использованием давно установившихся норм концертного жанра. Но именно этот принцип сопоставления солирующего инструмента с оркестром дал композитору точку опоры для построения формы произведения в целом, то есть помог найти способ рационального распределения материала, не противоречащий его характерным особенностям и «дал полную возможность выявления авторского замысла» [3, с 219-220].

Лучшие исполнители-домристы, получившие широкую известность в период 1945-1955-х годов – солисты Оркестра имени Н. И. Осипова Алексей Семенович Симоненков, Анатолий Яковлевич Александров и другие (хотя чаще выступали с отдельными «номерами», а не концертными отделениями) «в своих транскрипциях и аранжировках сумели художественно убедительно «перевести» в материал трехструнной домры многие образцы скрипичной музыкальной классики» [4, с 234].

Солирующая домра предстала в первую очередь как инструмент профессионально-академического плана, отражающая все богатство красок, тембра, выразительности поистине народного инструмента. И, конечно, ее неповторимое звучание не могло не оставлять в сердцах слушателей самые теплые чувства.

Активное написание произведений для русских народных инструментов, и прежде всего для оркестров, явилось своеобразным «социальным заказом», связанным с повышением их роли в обществе, «с особо широким входом на авансцену художественной жизни» [4, с 242]. А также происходил общий процесс развития всей музыкальной культуры первого послевоенного десятилетия.

«Акцентирование праздничных образов, ликующе-мажорного эмоционального настроения, выявившееся во многих жанрах этого времени (достаточно вспомнить хотя бы ораторию «Песнь о лесах», кантату «Над Родиной солнце сияет», «Праздничную увертюру» для симфонического оркестра Д.Д.Шостаковича, кантату «Расцветай, могучий край» С.С.Прокофьева), было необычайно близким самой природе народных инструментов» [4, 242-243].

При создании развернутых и масштабных произведений нельзя было механически переносить формы и методы развития, которые утвердились в музыке для симфонического оркестра, ибо их копирование не давало возможным по-настоящему отразить тембровые особенности и красочность оркестра народных инструментов. Необходимо было искать новые пути развития, где симфоничность исходила бы их фольклорных особенностей. Такие самобытные образцы подобных сочинений открыли в те годы молодые, получившие профессиональное композиторское образование Н.П.Будашкин, А.Н.Холминов, Ю. Н.Шишаков, П.В.Куликов, Г.С.Фрид и ряд других композиторов.

Талантливейший композитор Николай Павлович Будашкин сумел особым образом сочетать в своем творчестве «элементы фольклорного и академического искусства» [4, с 243]. Народно-инструментальные произведения композитора великолепно смогли войти не только в концертную и педагогическую практику профессиональных, но и в число любительских оркестров, ансамблей и отдельных исполнителей-инструменталистов. Хочется отметить композиторский талант Николая Павловича: первое – это «прекрасное знание русского инструментария» [4, с 246]. Второе качество – в самой специфике его стиля: опираясь на мелодии городского фольклора, он отбирал лишь те, которые обладают большей

популярностью и высокими художественными целями. И третье важнейшее качество произведений Будашкина – «симфоничность, однако не копирующая устоявшиеся в симфонической практике приемы, а идущая от самой русской песенности» [4, с 246]. Несомненно, вклад Н. П. Будашкина является существенным, хотя количество произведений для солирующих щипковых народных инструментов невелико, однако, хочется отметить, что и на сегодняшний день его произведения остаются в числе наиболее востребованных и популярных в концертных и педагогических программах домристов и балалаечников.

Именно Николаю Павлович Будашкин заложил основы сольного профессионального домрового исполнительства. Благодаря дарованию композитора, многие из вышеперечисленных ранее исполнителей-домристов, выпускников различных музыкальных техникумов начали сольную карьеру на концертной сцене. И нельзя не отметить заслугу концертмейстера оркестра им. Н.П. Осипова Алексея Симоненкова, ведь именно он обратился к композитору Николаю Будашкину с просьбой создать концерт для домры. Я считаю, что это событие открыло новую эру в истории домры, следует полагать, что технические и звуковые возможности к тому времени были довольно высоки, и, безусловно, домристы нуждались в оригинальных сочинениях.

Какие же цели и задачи ставил перед собой композитор Николай Будашкин, создавая свое первое произведение для домры с оркестром? Я выделяю следующие:

1. Развить оркестровое и сольное исполнительство на домре;
2. Создать высоко художественный репертуар для оркестра;
3. Обеспечить высокий уровень исполнительского мастерства исполнителей-домристов;
4. Осуществить благоприятные условия для исполнительства (концертные залы с хорошей акустикой).

«Выразительные свойства домры в историческом плане раскрывались в процессе ее конструктивных изменений и применения в различных формах музицирования, но - особенно в процессе создания оригинального репертуара для этого инструмента», - писал Н. Лысенко [13, с 9].

Как пишет М.И.Имханицкий о лучших исполнителях - домристах, широко известных в 1945-1955-х годов – солистах Оркестра им. Н.П.Осипова Алексее Семеновиче Симоненкове, Анатолии Яковлевиче Александрове и других (хотя чаще всего именно они выступали с отдельными «номерами»): «В домровое искусство были привнесены такие черты исполнительского профессионализма, как теплота кантилены, чувство стиля исполняемых произведений, подчиненность мелкой пассажной техники целостному замыслу. Главное же – сам тембр домры приобрел удивительное благородство, появившееся в достижении необычайной густоты тремоло, когда прерывистый звук сливается в непрерывно льющуюся кантилену, особенно в сфере невысоких динамических градаций» [4, с 235].

Музыканты – домристы, безусловно, хотели исполнять высоко - содержательный репертуар, и, по моему мнению, в эти годы они доказали свое исполнительское мастерство, а также открыли новые горизонты для дальнейшего развития профессионального мастерства домристов. Николай Будашкин явился тем вдохновителем для исполнителей на народных инструментах и основоположником жанра концерта в музыке, что дало толчок для написания концертов другими известными композиторами. Стремительное написание последующих концертов для домры – вклад Николая Павловича Будашкина. В конце 1940-х годов

становится известно имя композитора Юрия Николаевича Шишакова, написавшего ряд сочинений для солирующих щипковых инструментов – Первый концерт для домры с русским народным оркестром, Фантазию для домры с фортепиано, Концерт для балалайки с оркестром а-moll в двух частях (1953) и другие сочинения.

С этого момента домра начинает свою «сольную карьеру», новый этап в развитии, и весьма успешно двигается вперед. По примеру Будашкина многие композиторы стали писать для домры рапсодии, сонаты... Домристы стали выступать с сольными концертами. Вслед за концертом Будашкина появляются и другие концерты – Ю.Н.Шишакова, Ю.М.Зарицкого, В.А.Пожидаева, Б.П.Кравченко, В. Я.Подгорного, Л.П.Балая, И. А.Тамарина, Н.И.Пейко, Г.Г.Шендерова – все более сложные по техническим и музыкальным задачам. А насколько разные они по композиторскому замыслу, музыкальному языку! Сложная «графика» Второго концерта Ю.Шишакова и тонкие кружева концерта Г. Шендерова, энергичный напор концерта Н.Пейко и вдумчивость концерта В. Пожидаева... [6, с 4].

Несомненно, Н.П.Будашкин заложил основы для написания жанра концерта для домры. Хочется найти некоторые закономерности построения концерта:

1. В концертах, написанных композиторами для домры после Николая Павловича присутствует каденция (в концертах Ю.М.Зарицкого, В.А.Пожидаева, Б.П.Кравченко, В.Я.Подгорного), характеризующая домру как виртуозный и глубоко певучий инструмент;
2. Подобно концерту Будашкина, в котором композиция выстраивается из сопоставления двух народно-песенных тем – шуточной «Недельки» в крайних разделах трехчастной формы и «проникновенно-экспрессивной «Выхожу один я на дорогу», в среднем разделе» [4, с 247], одночастный концерт В. Я. Подгорного «построен на сопоставлении двух украинских песен – шуточной «Удовицю я любив» (крайние части) и лирической «Ой, не світи, місяченьку», средний раздел трехчастной формы)» [4, с 309]. В двухчастном Концерте а-moll Л. П. Балая «крупным планом соединены элементы лирической и плясовой песенности» [4, с 308];
3. Контраст между средней и крайними частями 1 части концерта в сочинениях композиторов. Подчеркивание выразительной стороны среднего раздела, подражая пению человеческого голоса за счет использования всевозможных средств музыкальной выразительности, для выявления художественного замысла автора.

В вышеперечисленных произведениях раскрыто много новых возможностей солирующей домры – выразительная кантилена ее верхнего регистра, развитая полифоничность, необычные способы звукоизвлечения, среди которых игра флажолетами, игра у подставки и за подставкой, *pizz.* пальцами левой руки («срывы»), игра двойными нотами – все это в большей степени находит отражение в каденциях концертов.

Когда Николаю Павловичу была вручена первая Государственная премия Союза ССР, его учитель Николай Яковлевич Мясковский признался:

- Николая Будашкина писать музыку для народных инструментов я не учил. Это целиком его заслуга. Я даже не думал, что в народной музыке можно применять симфонические каноны. Оказывается, можно и нужно! Я очень рад, что Будашкину это удалось! [1].

Глава II. Николай Павлович Будашкин (1910-1988)

Творчество этого замечательного композитора, народного артиста РСФСР, лауреата Государственных премий оставило большой след для музыкантов-исполнителей на русских народных инструментах.

Биография композитора характерна для целого поколения советских музыкантов, жизнь которых проходила в сложный период становления, развития и утверждения советской музыкальной культуры. Он резко выделяется среди своих современников самобытностью, ярким дарованием. Представитель плеяды московских композиторов, один из близких учеников Н.Я.Мяковского, в силу своей склонности к оркестровой музыке. По странной случайности только ранние оркестровые работы Будашкина получили критическое осмысление. Другие же, к числу которых относятся и шесть премированных, а именно – «Русская увертюра», «Первая рапсодия», «На ярмарке», «Русская фантазия», «Вторая рапсодия», «Думка» - не рассматривались достаточно подробно, а лишь в общем плане истории исполнительства на русских народных инструментах или в курсе инструментовки. Между тем интерес к произведениям Будашкина не угасает и по сей день.

Родился Н.П.Будашкин 6 августа 1910 года в деревне Любаковке Калужской области. Дед и отец были малоимущими крестьянами. «Отец Павел Илларионович имел приятный тенор и охотно пел в хоре «заречной» церквушки, умел играть буквально на всех народных инструментах, но лучше всего – на гармошке» [3, с 72]. В детстве любил слушать, как пел народные песни под гармошку его отец.

В 1917 году семья переехала в Читу, где Будашкин учился в ФЗУ (школа фабрично-заводского ученичества), работал в кузнице, играл в любительском духовом оркестре и оркестре русских народных инструментов в красном уголке вагоноремонтного завода. К тринадцати годам постиг начальные основы нотной грамоты. В 1925 году с заводским оркестром побывал во многих городах Забайкалья и Дальнего Востока. Поездки по сибирскому краю оставили неизгладимый след в памяти юноши. Много лет спустя он воплотил свои впечатления в музыке. Одним из первых ярких произведений для русского оркестра стал его «Сказ о Байкале».

Увлечение молодого рабочего национальными инструментами, его огромная тяга к народной музыке не остались незамеченными. После окончания ФЗУ профсоюзная организация направила Николая Будашкина в другой город для продолжения обучения.

В 1929 году Н.Будашкин приезжает в Москву с целью поступить на рабфак искусств при Московской консерватории им. П.И.Чайковского, возглавлял комиссию М.Ф.Гнесин, его приняли сразу на третий курс. «При поступлении не обошлось, по воспоминанию Будашкина, без курьеза. Впервые подойдя к расписанию занятий, он обнаружил против своей фамилии запись: "теоретические предметы - Белый, фортепиано - Черная". Озадаченный, стоял он, размышляя, почему одни предметы "белые", другие "черные", пока кто-то не объяснил ему, педагог Б. Е. Черная, окончившая Киевскую консерваторию, ведет в вузе курс общего фортепиано. Что касается В.А.Белого, то он один из видных учеников Г.Я.Конюса и Н.Я.Мяковского, в этом году окончил с отличием Московскую консерваторию [7].

Первым учителем по теоретическим предметам был В.А.Белый – молодой композитор, один из видных учеников Н.Я.Мяковского. В 1931 году состоялся торжественный выпуск рабфаковцев, в первом отделении концерта исполнялись сочинения выпускников-композиторов, среди которых особый успех имели

Н.Будашкин и Р.Щедрин. Тогда же в композиторской среде возникла идея издать сочинения молодых авторов.

В 1931 году под редакцией И.П.Шишова вышел «Сборник произведений рабфаковцев». В этом же году Николай Павлович стал студентом Московской консерватории, в классе Р.Глиэра, который, прежде всего, занялся восполнением пробелов в теоретической подготовке студента. С января 1934 года в системе Московской консерватории важное место заняла производственная деятельность студентов, то есть самостоятельная работа. По настоянию Мясковского композиторы должны были играть в оркестре. В 1934 году Николай Павлович возглавлял бригаду, помогавшую кружкам художественной самодеятельности. Лето 1936 года Николай Будашкин провел в Белоруссии, где готовил в воинской части дивизионный оркестр русских народных инструментов для показа членам правительства БССР, также инструктировал четырех руководителей полковых кружков, разучивал ансамбли с баянистами и вокалистами, даже руководил хором, джазом и духовым оркестром.

В классе Н.Мясковского Н.Будашкин, еще до дипломной работы, написал несколько произведений: Мордовскую сюиту, Фортепианную сонатину, ряд мелких произведений, а также оркестровку народных песен для домрового оркестра, переложения для двух баянов «Турецкого марша» Моцарта и «Музыкального момента» Шуберта. За исключением сонатины композитор расценивает их как «ученические опыты». Фортепианная сонатина (1935г.) интересна русским колоритом, который достигается отнюдь не за счет цитат. В 1937 году в консерватории состоялся конкурс музыкальных произведений, созданный на сюжеты и тексты А.С.Пушкина (к столетию со дня смерти поэта).

Как пишет Т.Н.Чупахина: «Н.П.Будашкин стал призером первой премии в подгруппе «Вокальные произведения для одного голоса», за произведение «Девушка крапивушку жала» - оно представляется поистине маленьким шедевром. Свободное использование интонаций народных песен, гармоний различных наклонений минора (дорийский, фригийский, эолийский), приемов подголосочности определило начало становления собственного стиля Будашкина» [3, с 73].

В мае 1937 года состоялась защита дипломных работ. Будашкин представил трехчастную симфонию, которая своим мастерством многих даже удивила. «Эта симфония посвящена Н.Я.Мясковскому. Яркость тематического материала, связанного с интонациями русской песенности, мастерское их развитие, владение классическими формами – положительные качества первого крупного произведения композитора» [3, с 73].

Как бы в противовес своему первому драматическому творению Н.П.Будашкин создает другое – прямо противоположное ему – «Праздничную увертюру», посвященную 20-летию Октябрьской революции. В увертюре «нет ни одной «дословно» приведенной народной мелодии, но русский песенный материал пронизывает всю его партитуру» [3, с 73]. В «Праздничной увертюре» Будашкин проявил тонкое понимание оркестра. Обычный симфонический состав дополнен фортепиано, роль которого весьма заметна, то оно звучит в сочетании с ксилофоном, то имитирует наигрыш гармошки, мягко аккомпанируя солирующим инструментам. Широко используются ударные инструменты, разнообразные приемы игры на медных духовых. Это знаменитое произведение и сейчас можно услышать в концертах профессиональных и самодеятельных оркестров.

Будашкин продолжает занятия в консерватории (аспирантура), а с сентября 1937 года начинает исполнять обязанности помощника декана композиторского

факультета. В 1939 году получает педагогическую работу на кафедре инструментовки.

В 1938 году состоялось общее собрание Московской организации Союза композиторов, Будашкин избран в состав нового правления. После окончания консерватории Николай Павлович начал выполнять заказы московских киностудий, музыку к кукольным и мультипликационным фильмам. «Впервые наиболее заметно проявилась здесь способность композитора к изобразительной, юмористической музыке» [3, с 73].

Однако интересы Будашкина по-прежнему в области крупной формы. В 1940 году оркестр радиокомитета (дирижер А.Ковалев) исполнил Симфоническую поэму ор.4. В начале 80-х композитор сделал вторую редакцию поэмы, назвав ее «О Родине». В 1940 году оркестр русских народных инструментов под руководством Николая Петровича Осипова вошел в подчинение Комитету по делам искусств и тем самым получил большую свободу в смысле формирования репертуарных планов. Вот тогда и заказали Будашкину Увертюру для русского народного оркестра. «В основе Увертюры ор.5, лежит форма, близкая глинкинской «Камаринской», правда здесь отсутствуют цитаты. Подводя итог первого десятилетия творчества Будашкина, отметим особенности в формировании его стиля. Будашкин, как некоторые его сверстники, испытал особенное воздействие двух сильных художественных личностей – Мясковского и Глиэра, оба они сочетали прекрасные традиции русского искусства с широким пониманием задач развития советской музыкальной культуры. Будашкин синтезировал некоторые черты, присущие их дарованию» [3, с 74].

От Глиэра – стремление воплощать замысел в доступной форме, от Мясковского – склонность к преломлению тематизма в инструментальных жанрах. Во время ВОВ Будашкин живет в Ленинграде. Его личность в период блокады оказалась весьма заметной. Его имя встречается на страницах газет, журналов, сочинения его исполняются и издаются, в основном это песни («Песня-душа», «Песня морской пехоты», «Краснофлотская улыбка»). «Краснофлотская улыбка» - поразительно бодрая и задорная песня, ее напевали на кораблях, в морской пехоте, на аэродромах. Появляется одна из лучших его песен, знаменитая «За дальнею околицей».

В 1943 году Будашкин за плодотворную работу в Красной Армии и Флоте был награжден орденом Красной Звезды. Ленинград по-прежнему оставался городом-фронтом, между тем культурная жизнь не замирала. «С 11-17 сентября 1943 года Будашкину было поручено «отбыть в Кронштадт собрать материал для создания песни о летчиках и оказать помощь самодеятельности в создании репертуара». Такое задание являлось большой честью» [3, с 74].

Вклад Николая Павловича в развитии песенного жанра огромен. Я считаю, что именно работа над песнями более полно раскрыла его дарование, повлияла на дальнейшее творчество, тесное общение с массовым слушателем.

В 1944 году Будашкин возвращается в Москву, работает с ансамблем народного танца под руководством И.А.Моисеева, который предложил ему обработать для Югославской сюиты македонский женский танец и оркестровать краковяк. Будашкин общается с Б.В.Астафьевым – академик, отбирал народные мелодии для танцев из сборников, предоставленных В.М.Беляевым. Общаясь с этими крупными исследователями народной музыки, Будашкин пишет славянские танцы G-dur и F-dur ор.8, в каждом из них по две народные темы.

Для оркестра Дмитрия и Николая Осипова Будашкин пишет новое интересное сочинение «Русская увертюра» ор.7, Будашкин вынашивал эту мечту еще в Ленинграде. Замысел увертюры связан с воспоминаниями о пережитом в блокадном Ленинграде, образами самоотверженных людей, их любовью к отчизне, вере в

торжество добра. «По форме рондо-соната, с яркими контрастами, но лишенная «противоборства» [3, с 74].

«Русская увертюра» - последнее произведение, которое исполнил Николай Осипов. 1 мая 1945 года Будашкина назначили заместителем художественного руководителя оркестра, а 9 мая Н.П.Осипова не стало. В 1946 году оркестру присвоено его имя. Руководство перешло Дмитрию Осипову. Именно с ним связано начало активного периода творческой деятельности многих советских композиторов, сочинявших для народного оркестра. Хочется выделить особенности ее строения: энергичная главная партия, построенная на теме песни композитора «Как на зорьке» «с залихватскими пассажными переливами баянов» [4, с 244]. Сравнение с кантиленными темами побочной партии и среднего эпизода, близкими к лирическим русским народным песням, придают произведению необычайную выразительность.

Тогда же происходит знаменательная встреча Будашкина с заслуженным артистом РСФСР, лауреатом Государственной премии Дмитрием Петровичем Осиповым, который стал художественным руководителем коллектива после смерти брата. Она-то и определила всю дальнейшую судьбу молодого композитора. Дмитрий Петрович предложил Будашкину работать в оркестре его заместителем по репертуару.

К 1946 году относится работа Будашкина над музыкальной картинкой «На ярмарке» ор.11 и Первой рапсодией ор.12. Оба произведения на основе народно-песенного материала, преобладают вариационные приемы, при этом в композиции наблюдаются черты рондальности и сонатности.

Произведения Н.Будашкина – разнообразные по музыкальному содержанию, форме и использованию оркестровых средств – имели огромный успех в концертных программах оркестра им. Н.Осипова. За эти произведения в 1947 году Будашкин был удостоен премии второй степени по разделу малых форм музыки, решением Совета Министров Союза ССР.

В ноябре 1946 году он закончил сочинение, в котором наиболее полно раскрылась лирическая сторона его дарования. Это была «Думка». Оркестровый состав не имеет духовых и ударных. Главная прелесть звучания – в сочетаниях струнных, особенно инструментов семейства домр.

Следующая работа – Второй концерт для домры (ор.15). Очень радостное и светлое произведение построено на трех темах: свадебная величальная «Пивна ягода по сахару плыла», вторая – лирический дуэт баяна и солирующей домры; третья – былина «Про Добрыню». В отличие от Первого концерта партия солирующего инструмента не противопоставляется звучанию других групп оркестра. И все же «голос» домры везде ясно слышится, благодаря превосходной инструментровке. Подлинная популярность пришла к нему после того, как автор написал трехчастный цикл, куда вошли: Первый концерт (I часть), «Думка» (II часть) и Второй концерт (финал). В дальнейшем произведение прочно вошло в репертуар виртуозов игры на домре Владимира Яковлева и Александра Цыганкова.

В январе 1948 года закончил две оркестровые пьесы – Хороводная и Плясовая ор.17, рассчитанные на исполнение самостоятельными оркестрами. Эти два произведения отличают яркий песенный тематизм, великолепная инструментровка, благодаря которой можно услышать все художественные возможности русского народного оркестра.

Вторая сравнительно большая композиция 1948 года – Фантазия на темы песен Мокроусова – пьеса отмечена тембровым великолепием и эффектностью звучания. Непосредственное участие Будашкина в Осиповском оркестре продолжалось много

лет, выезжает вместе с оркестром на гастроли в ГДР (1949), Румынию (1952) и другие страны.

В 1950 году Д.П.Осипов получил от Будашкина новое произведение «Сказ о Байкале». Сочинение базируется на соединении двух тем – авторской «Песни о Байкале» и звучащей в среднем разделе темы русской народной песни «Славное море, священный Байкал», которая становится более монументальной в последующем ее звучании. Одно из самых поэтических творений, продолжающих линию «Думки». На «Думку» указывает дальнейшее закрепление, в его творчестве, лирических устремлений при отсутствии сильной и контрастной драматургии.

В 1955 году «Лирическая сюита» оркестром им. Осипова исполнена под управлением В.С.Смирнова. К 65-летию со дня рождения С.Есенина, с поэтом Ю.Л.Прокушевым Будашкин пишет литературно-музыкальную композицию «Есенин и Родина» (также лирическая!), и инструментальную пьесу «Родные просторы» со спокойной и прозрачной светлой музыкой.

В 1965 году Николай Павлович переходит на педагогическую работу в Московский государственный институт культуры, где его избирают доцентом, а в 1973 году решением Высшей аттестационной комиссии утверждают в ученом звании профессора по кафедре "Инструментовка и чтение партитур".

Длительное время композитор был связан с Малым театром, где среди его работ выделялись композиции к спектаклю "Власть тьмы". Интересны его киноработы. Сказка "Морозко" с его музыкой была удостоена Международной премии (главный приз на международном кинофестивале детских фильмов, Венеция, 1965). С 1976 года в Чите регулярно проводились конкурсы самодеятельных ансамблей и оркестров на приз Н. Будашкина.

Николай Павлович Будашкин - лауреат Государственных премий СССР (1947, 1949), народный артист РСФСР (1972).

Анализируя сочинения Николая Павловича Будашкина, хочется отметить следующие особенности его творчества и значения для современного музыкального общества:

1. Произведения этого композитора необычайно задушевные и оптимистичны;
2. Глубина мысли и содержания;
3. Будашкин большое внимание уделяет русских народным мелодиям;
4. Деятельность Будашкина вовлекла на путь широкого художественного развития огромные массы народа;
5. Его произведения – образец для авторов, пишущих для русского народного оркестра;
6. Композитор хотел отобразить в своем творчестве современную жизнь;
7. Вклад композитора необычайно велик и на сегодняшний день его сочинения являются основным репертуаром не только отдельных исполнителей на струнных щипковых инструментах, но и оркестров народных инструментов по всей России.

Глава III. Исполнительский анализ

Композитор поначалу написал Концерт как одночастный, но впоследствии, в 1953 году, преобразовал его в трехчастный, сделав средней частью переложение своей уже ранее написанной народно-оркестровой Думки, а в качестве финальной, третьей части включив одночастный Второй концерт для домры, сочиненный в 1947 году. Однако на практике Концерт обычно вплоть до наших дней продолжает исполняться как одночастный.

В основе первой части концерта лежат две народно-песенные темы: шуточная «Неделька», излагается в крайних частях концерта, в среднем же разделе задушевная проникновенная «Выхожу один я на дорогу».

Хочется отметить тот факт, что существует две редакции 1 части концерта:

1. Авторская, написанная в 1945 году;
2. Под редакцией А. Я.Александрова в «Школе игры на трехструнной домре», 1979 год.

«Раскрытие запечатленного в авторском тексте поэтического смысла сочинения, его содержательности и красоты, закономерностей структуры, формы и прочих его элементов – естественный и необходимый педагогический процесс. Так работает подавляющее большинство музыкантов. Однако конечная цель изучения произведения состоит не только в том, чтобы понять его, но и в том, чтобы, пользуясь словами Эдвина Фишера «от соприкосновения сочинений с вашей личностью родилось нечто новое, непреходящее по силе и чистоте»»[8, с 104].

Главное для исполнителя-домриста со всех сторон изучить нотный текст, «это-маяк, который ни при каких обстоятельствах не следует упускать из виду» [8, с 104]. А для ученика внимательное, кропотливое, многоуровневое внимание к тексту – залог дальнейшего высоко художественного воплощения замысла произведения. По моему мнению, эмоциональный и в тоже время интеллектуальный подход к нотному тексту – даст именно тот эффект для восприятия музыки учеником. Как пишет Е. Либерман в культуре чтения текста (как индивидуальной, общественной, личностной) существуют несколько типичных форм. Оно связано скорее со свойствами интеллекта, со способностью понять и почувствовать музыку, связать все увиденное со своим музыкальным чувством. Он говорит о том, что этот процесс становится довольно редким. И вводит такое понятие как «текстовая слепота» [9, с 109], выделяя при этом некоторые ее особенности:

1. Нетерпеливость, стремление поскорее перейти от наскучившего разучивания к исполнению;
2. Особое свойство быстрого образования ошибочных обобщений (так, если уловлен какой-нибудь порядок в двух соседних фразах, этот же порядок распространяется на все похожие фрагменты);
3. Неосознанное перестраховка, в основе которой лежит преувеличение поступившего сигнала (о таких случаях принято говорить: «двоится в глазах»; увидев в аккорде один диез или бемоль, такой ученик может сыграть их два или более);
4. Преувеличенная уверенность в своем музыкальном чутье, непонимание сложности вопроса, что приводит к игнорированию авторских ремарок, темповых, динамических и прочих обозначений.

Концерт (итал. concerto от лат. concertus) — музыкальное сочинение, написанное для одного или нескольких инструментов, с аккомпанементом оркестра, с целью дать возможность солистам высказать виртуозность исполнения.

Концерт Н.П.Будашкина состоит из трех частей. В исполнительской ситуации инструментального концерта термин «диалог» наиболее четко отражает его сущность. Так как это произведение оркестровое, то солист исполняет в нем ведущую партию. В связи с этим нужно четко выявить роль солиста во всех разделах концерта: где она носит ведущий, где подчиненный, также равноценный по отношению к оркестру характер.

Я считаю, не менее важно отчетливо представлять тембровое звучание партий оркестра. Прослушивание записей, просмотр видеофильмов в хорошем качестве помогут исполнителю четко слышать каждые из разделов концерта.

Первая часть посвящена домристу А.С. Симоненкову. Написана в простой трехчастной форме.

Темп первой части Allegro. Первый аккорд соль минорного трезвучия домры дает представление о характере концерта: энергичный, полный решимости, оптимизма, - напоминает призыв к действию. Вступительный аккорд домры, полученный в результате резкой атаки звука, а именно броска, исполняется кратким штрихом *staccato martele* (акцентированное стаккато), после чего происходит искусственное глушение струн пальцами левой руки. Необходимо следить за тем, чтобы рука во время исполнения этих аккордов не зажималась.

Ответный аккорд оркестра, яркое импульсивное звучание в верхнем регистре деревянных духовых инструментов подхватывает музыкальную мысль. Несколько напористых реплик, - и создается ощущение, что домра вместе с оркестром «врывается» в атмосферу шуточной темы «Неделька». Тема звучит двойными нотами в наиболее выигрышном домровом тембре: отрывистое легкое *staccato*. Соотношение оркестра с партией солиста можно назвать «тема-фон», где тематический голос сочетается с типичной фактурой аккомпанемента. Яркое ее проведение сводится к чередованию с более мелкой пассажной техникой, в которой скрыты элементы темы в верхнем регистре на сильную и относительно сильную долю, вместе с тем, оркестр играет тему, тем самым поддерживая солиста. И снова тема остается в оркестре, но надо заметить, что она не такая выпуклая, звучит чуть тише. В это время домра играет стремительные пассажи. Сложность исполнения темы и пассажей у домры сводятся к умению перестраиваться из одного игрового состояния в другое. Если необходимо сыграть пассажи, то нужно стремиться прежде всего к экономичности движений в правой руке, не забывая о ровности звучания. Как пишет в своей работе Н.Ф.Олейников, хорошим вариантом для развития кисти правой руки домриста может служить, кроме упражнений и гамм, ряд скрипичных этюдов [9, с 137]. Замедление темпа за счет баянов, плавное успокоение, - все это готовит средний раздел, а именно лиричную, печальную и совершенно загадочную тему «Выхожу один я на дорогу». Происходит смена темпа Andante и тональности *e-moll*. Под мягкий аккомпанемент гуслей начинает звучать тремоло домры, проявляясь в неповторимом тембровом звучании.

Оркестр мягко подхватывает ее, но уже чуть с движением проводит группой домр, заканчивая чуть взволнованно.

И вновь эта лиричная тема заявляет о себе в оркестре, она находит свое отражение в партии гобоя, звуча контрапунктом с сольным инструментом, переплетаясь, они как будто на время меняются местами. И уже не так глубоко звучит печальная тема у баянов, домровое *pizz.* выполняет лишь фоновую роль. Успокоение, умиротворение выливается в мастерски написанную Будашкиным каденцию, построенную на теме «Неделька»: в ней гармонично сочетаются приемы игры арпеджиато, красочный прием игры флажолетами, игра двойными нотами, аккордами с открытой струной, где важно выделить мелодию в верхнем голосе.

Постепенное спокойствие перерастает в скрытую тему «Неделька» за счет нарастания в звуковом плане, темповых отклонений, вновь врываясь в первоначальную активную тему концерта. И вихрь радости, оптимизма вновь выполняет главную роль.

Нельзя не сказать о немалой роли домриста А.Я.Александрова, который сделал редакцию первой части концерта, он создал своего рода закон «правильного и удобного исполнения» для солирующего инструмента. А именно: подобрал нужную аппликатуру, тем самым выявил тембровые возможности домры в полной мере, подкорректировал динамические оттенки, наметил пути развития фразировки.

Вторая часть «Думка» - яркая и проникновенная. Очень важно эмоциональное восприятие этой части, умение почувствовать и услышать внутренним слухом ведение голосов, фразировочную линию. Достаточно эффективно умение интонировать голосом. Главное – показать свое эмоциональное, волевое, умственное усилие, которое направлено на определенный результат. Основное и постоянное внимание следует обращать на достижение качественного, ровного по звучанию и нюансировке звука, плавности перехода со струны на струну. В работе левой руки постоянное внимание следует уделять переходам, сложность – в подготовке и оставлении нот, последующая нота заранее должна быть предслышана и зажата. Вторая часть написана в трехчастной форме, в медленном темпе, тональность крайних разделов e-moll, средний раздел написан в тональности D-dur. Звучит аккорд гуслей, и тремоло домры «начинает свое повествование».

Звуковые краски на домре приобретают индивидуальное значение в контексте музыкального произведения. «Наряду с различными приемами звукоизвлечения, тембровая сторона также взаимосвязана и взаимодействует с выбором рациональной аппликатуры» [10, с 14]. Средний раздел *Piu mosso*, размер меняется из двухдольного в трехдольный. Меняется настроение, проскальзывает оттенок радости и вдохновения. Звучание домры приобретает мажорный оттенок, солист исполняет тему двойными нотами, здесь важно следить за качеством звуковой стороны, которая играет важную роль в осмыслении фразировки. Кульминация требует безукоризненного владения техникой левой руки, незаметной смены позиций, плавное голосоведение между голосами. И вновь возвращение первой темы в изложении мелодии в верхнем регистре, задумчивой и осмысленно повествовательной.

Третья часть посвящается А.Я. Александрову, который и сделал редакцию партии домры. Написана в темпе *Allegro*, в тональности G-dur. Характер финала носит торжественный и радостный характер.

Третья часть представляет собой виртуозное по форме произведение, состоящее из трех частей.

Небольшое оркестровое вступление, звучащее на форте и моментальное диминуэндо подготавливают слушателей к появлению сольного инструмента. Энергичная и очень активная тема домры звучит ярко и задорно. Прежде всего большое внимание должно быть уделено штриху. Для достижения легкого звучания допустим краткий штрих *staccato*, при этом движение руки равномерное, которое происходит между опорными звуками. Тема имеет свои особенности: при исполнении пассажей важно следить за переносом медиатора с одной струны на другую, кисть должна быть свободной, а движение ее плавным. Позиционный переход с помощью открытых струн является одним из самых распространенных в домровой технике. Дальнейшее развитие темы происходит за счет такого перехода. Выполнение подобных переходов удобно: на удары медиатора вниз следуют звуки мелодии, а открытая струна приходится ударом вверх.

После исполнения пассажей, звучит певучая по характеру тема, звучащая двойными нотами, исполненная приемом звукоизвлечения *tremolo* и объединенная фразировочными лигами. При этом темп сохраняется прежним. Переклички оркестра и солиста создают «эффект эхо». Солисту надо четко представлять и слышать звучание оркестра, тесно с ним переплетаясь, четко чувствовать и выделять опорную первую долю такта. Сложность заключается в исполнении двойных нот. Тремолирование должно быть частым и ровным, с плавными сменами позиций. Для того, чтобы избежать нежелательных толчков в звучании, необходимо пальцы на струну ставить мягко и осторожно. Следует отметить, что выбор аппликатуры сочетает в себе две стороны: художественную и техническую. [10, с 3]. Представленная в концерте аппликатура может быть удобной для одного исполнителя, но не всегда удобной для другого, так как это зависит от анатомического строения руки и пальцев играющего.

Динамическая сторона имеет немалое значение в развитии музыкальной фразы: волнообразное движение мелодии, постепенное ослабление звучности, темповое отклонение, а именно небольшое *ritenuto* – все это готовит новый раздел, написанный в тональности D-dur. Контрапунктом звучит тема у солиста и оркестра. Одноголосая тема у солиста яркая, радостная, исполненная приемом *tremolo*, звучащая в сопровождении бубна. Большое значение имеет осмысление фразировки. Затем происходит как бы обмен темами между солистом и оркестром. Оркестр на время занимает роль солиста. Смена тональности и темпа приводит к новой теме, которую можно охарактеризовать словами «певучая», «нежная», «мягкая», как воспоминание о предыдущих событиях. И вновь звучит оркестр, который подготавливает репризу, написанную в тональности g-moll. Тема оркестра энергичная, в это же время солист исполняет пассажи. Здесь важно контролировать четкую работу пальцев левой руки и быстрое передвижение ее по грифу, при этом правая рука собрана. Возвращение певучей темы 1 раздела готовит заключительный раздел – коду, сочетающую в себе пассажную технику и кантилену. Хроматическая гамма и 2 заключительных аккорда, исполненных на *ppp*, завершают финал концерта Будашкина.

Заключение

Несомненно, Николай Павлович Будашкин – композитор необычайно талантливый, благодаря которому мы имеем большое количество сочинений для русского народного оркестра. И именно этот композитор по-настоящему раскрыл возможности домры.

Таким образом, анализируя прочитанный материал, я пришла к следующим выводам:

1. Концерт для домры с оркестром является одним из выдающихся явлений в литературе для домристов;
2. В концерте нашли отражение музыкальные тенденции того времени, тем самым дали толчок для дальнейшего развития домры;
3. Изучение Концерта Будашкина дает возможность исполнителю достигнуть определенных результатов, полнее раскрыть художественный замысел автора. Я считаю, что именно Первый Концерт Будашкина должен присутствовать в репертуаре каждого музыканта-домриста, ибо он, как произведение крупной формы, способствует музыкальному и техническому развитию музыканта, воплощению образного содержания.
4. Жанр концерта необходим для изучения каждому исполнителю, так как он развивает основные элементы музыкального мышления: сравнение, сопоставление, предслышание и предвидение на длинные расстояния, умение сочетать соотношение главного и второстепенного;
5. Концерт оказал большое влияние на формирование домриста в первую очередь как сольного исполнителя. Н.П. Будашкин – композитор особенный, являющийся для нас, народников, композитором истинно «народным», любящим и ценящим русские народные инструменты.

Источники

1. Ионченков В.Н. Оркестр им. Н.П. Осипова («Серебряные струны») [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://oppecas.myl.ru/news/v_ionchenkov_iz_knigi_orkestr_im_osipova_serebrjanye_struny1/2010-12-21-66
2. Ионченков Владимир Николаевич [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.biograph.ru/index.html>
3. Чупахина Т.И. Курс лекций по истории исполнительства на народных инструментах. – Омск, 2004. – 306 с.
4. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. Учеб. Пособие для муз. вузов и уч-щ.- М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 352 с.
5. Лысенко Н.Т. Методика обучения игре на домре. – К.: Муз. Украина, 1990. – 88с.
6. Махан В. Домра и домровое искусство на рубеже веков. М., 2000. – 13 с.
7. Электронный ресурс. Николай Павлович Будашкин. – Режим доступа: <http://comp-folk.narod.ru/>
8. Либерман Е. Творческое отношение к авторскому тексту как педагогическая проблема // Вопросы воспитания музыканта-исполнителя. Вып.68. Отв. Ред. Б.Л.Кременский. М., 1983 – 168 с.
9. Олейников Н.Ф. О работе правой руки домриста // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. Вып. 2. - Свердловск: Среднеуральское кн. изд., 1990. – 110 с.
10. Аппликатура в тембровом и фразировочном осмыслении: методические разработки и указания // Некоторые аспекты совершенствования исполнительского мастерства на струнных инструментах. Ред.- сост. Ломаев А.И., Измestьева В.П., Свитова В.М. Куйбышев, 1990. – 66 с.