

*Е.С. Бондаренко***О КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ  
АНАТОЛИЯ ВАСИЛЬЕВИЧА БОГАТЫРЁВА**

**Аннотация.** Статья посвящена мало исследованной проблеме стиля камерно-инструментальных сочинений классика белорусской музыки А. Богатырёва. Новый взгляд на известные опусы композитора (Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, Сонату для скрипки и фортепиано, Сонату для контрабаса и фортепиано) позволяет выявить особые ракурсы его творческой манеры. В глубинной связи камерно-инструментальных сочинений с белорусским фольклором выявляется этническая устойчивость, характеризующая национальную музыку на протяжении XX–XXI вв.

**А**натолий Васильевич Богатырёв (1913–2003) – выдающийся композитор, признанный классик белорусской музыки, 100-летие со дня рождения которого мы отмечаем в 2013 г., педагог, из класса которого вышли десятки национальных композиторов, – является тем знаковым человеком, который по праву занял свое особое место в истории белорусского музыкального искусства. Без его опер и кантат, романсов и инструментальных сочинений невозможно представить себе национальную музыку XX в., как невозможно почувствовать ее настоящий самобытный колорит без известных каждому белорусу мелодий – «Партизаны, партизаны, беларускія сыны», «Праз лясы, палі, загоны», «Маладыя гады». Эти мелодии, знакомые и любимые, воплощают несомненный талант А. Богатырёва как преимущественно вокального композитора, опирающегося в своем творчестве, вольно или невольно, на традиции русской музыкальной классики и обладающего особой способностью создавать образы настолько близкие белорусской песенности, что они с момента своего появления воспринимались народом как нечто свое, почвенное, родное, и зачастую легко и естественно фольклоризовались.

Подобно многим классикам русской композиторской школы, Анатолий Васильевич в своем богатом творческом наследии оставил нам произведения самых различных жанров. Не последнее место среди них занимает камерно-инструментальная музыка, доказательством чему может служить тот факт, что его Фортепианное трио, созданное в годы Великой Отечественной войны, вошло в золотой фонд наиболее известных и исполняемых национальных камерных сочинений. При этом нельзя обойти вниманием и то достаточно заметное обстоятельство, что камерно-инструментальная музыка не была той жанровой сферой, в которой композитор выразил себя в полной мере. Однако для полноты портрета А. Богатырёва нужно дополнить его теми необходимыми штрихами, которые смогут создать целостное и непротиворечивое представление об особой многогранности собственных ему творческих устремлений. В этом – цель данной статьи.

Когда обращаешься к существующей литературе о творчестве композитора, нетрудно заметить, что его камерно-инструментальные сочинения, как пра-

вило, освещены в ней довольно скудно или обойдены вниманием вообще. Так, в монографии Т. Дубковой «Анатолий Богатырёв» [5] есть только отдельные упоминания о камерно-инструментальной музыке композитора, а на последних ее страницах – весьма краткое резюме о наиболее значительных сочинениях этого жанра: «Фартэпійнае трыо (1943), Саната для фартэпійна (1958), Саната для скрыпкі і фартэпійна (1946), Саната для вялянчэлі і фартэпійна (1950), Канцэрт для кантрабаса з аркестрам (1964) – вось лінія развіцця вобразаў экспрэсіўных, народжаных, як нам здаецца, непасрэдным эмацыянальным успрыняццем падзей рэчаіснасці. Адкалючэнне ад іх звязана з лірыкай, амаль заўсёды ў інструментальных творах спакойнай і песеннай па інтанацыйным ладзе» [5, с. 85–86]. Ранее в этом же источнике встречаются упоминания об А. Богатырёве как о выдающемся пианисте и отмечен тот факт, что первые шаги в сочинении музыки для него были связаны с созданием именно фортепианных пьес<sup>1</sup>.

Основная проблематика, относящаяся к камерно-инструментальному творчеству А. Богатырёва, может быть определена как рассмотрение в нем роли фортепиано. Однако к важным результатам может привести и анализ соотношения вокальных и инструментальных произведений на предмет их генетического родства либо ярко выраженного различия.

Определить место камерно-инструментальных жанров в наследии композитора поможет составление хронологии его инструментальных сочинений. От юношеских, еще не вполне самостоятельных фортепианных пьес композитор пришел к сочинению в консерваторские годы первого Фортепианного трио (1935), ставшего более ранним жанровым опытом, нежели кантата «Сказка о Медведихе», которая появилась только в 1937 г. К этому трио композитор вернулся только в 1943 г., завершив и окончательно оформив свой замысел. Сразу после войны появилась Соната для скрипки и фортепиано (1946), а в последующие годы целая россыпь пьес (шесть фортепианных, 1947; одна для виолончели и фортепиано, 1948; две фортепианные обработки народных танцев,

<sup>1</sup> Более подробно об этом в статье Е. А. Пилипенко [9].

1949)<sup>2</sup>. Среди произведений 1950-х гг. надо отметить упомянутые Т. Дубковой Сонату для виолончели и фортепиано (1950) и Фортепианную сонату (1958). Плодотворными для композитора в области камерно-инструментальной музыки стали 1960-е гг. За это время были написаны две сонаты, предназначенные для педагогического репертуара (Соната для тромбона и фортепиано, 1964, Соната для контрабаса и фортепиано, 1965), а также множество различных пьес (восемь для виолончели и фортепиано, две для скрипки и фортепиано, четыре фортепианных пьесы). Линию создания разнообразных миниатюр А. Богатырёв продолжил в 1970-е гг., в течение которых были написаны пьесы для балалайки и фортепиано, фагота и фортепиано, валторны, тубы, а также ряд этюдов для контрабаса соло. Создание педагогического репертуара для духовых инструментов было продолжено в 1980-е гг. Сонатиной для тубы и фортепиано (1988). Творчество композитора в жанре миниатюры обогатилось за это время пьесами для альты и фортепиано, контрабаса и фортепиано, пьесами и этюдами для контрабаса соло, пьесами для цимбал. В 1990-е гг. он обратился к сфере фортепианной прелюдии: в 1997 г. им был создан цикл «24 прелюдии», а до 2001 г. написаны еще восемь прелюдий.

Как видно из хронологии создания произведений, творчество в камерно-инструментальных жанрах прошло через всю жизнь А. Богатырёва, однако кульминационными стали 1960-е гг. В подтверждение этого обратимся к краткой и одновременно весьма емкой характеристике камерно-инструментальных сочинений А. Богатырёва в книге Т. Г. Мдивани, Р. И. Сергиенко «Кампазітары Беларусі»: «Перыяд 60-х гадоў прыкметны стварэннем шэрагу камерна-інструментальных кампазіцый, у якіх увасоблены найбольш характэрныя рысы стылю: вастрэня і экспрэсіўнасць інтанацыйнай і гарманійнай мовы, поліфанійная насычанасць фактуры, дэталёвая апрацоўка музычнай тканіны. У стварэнні тэматызму, пераважна лірычнага характару, праступае цесная сувязь з беларускім меласам. Значны ўклад у камерную музыку ўнёс А. Багатыроў сваімі ансамблямі, якія ён пачаў пісаць яшчэ у 40-я гады. З цягам часу яны ахапілі амаль усе інструменты аркестра... Вялікі інтарэс да камернай музыкі захаваўся і далей, абумовіў стварэнне п'ес для фартэпіяна, цымбалаў, фагота, тубы, альты». Завершающим штрихом в этом описании инструментальных сочинений стал вывод о том, что «менавіта ў камернай музыцы канчаткова сфарміраваліся індывідуальная творчая манера кампазітара і тыя рысы стылю, якія сталі тыповымі для твораў позняга перыяду» [6, с. 7–8]. Не подвергая сомнению этот важный вывод, отметим, что в национальном музыковедении не проводилось специальных исследований стиля камер-

но-инструментальных сочинений А. Богатырёва, а само камерное творчество композитора изучено фрагментарно.

Наибольшее количество существующих аналитических очерков посвящено Фортепианному трио композитора. Внимания ученых удостоились также Соната для скрипки и фортепиано (1946) и Соната для контрабаса и фортепиано (1965). Этот круг крупных ансамблевых произведений, важных в творческой эволюции композитора, тем не менее не раскрывает всех аспектов его камерного стиля<sup>3</sup>. Вместе с тем выявление некоторых черт общности в ансамблевой музыке А. Богатырёва и раскрытие роли фортепиано в ансамблях способно уточнить представление об индивидуальной творческой манере композитора.

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1943) стало одним из первых опусов А. Богатырёва в жанре камерного ансамбля и, как ярчайшая творческая удача, смогло воплотить наиболее важные тенденции развития национальной камерной музыки.

Тематическое богатство этого произведения обусловлено разнообразием мелодико-интонационных истоков, среди которых белорусская народная песенность (цитаты и свободный вариантный «пересказ» напевов «Бачыць маё вока», «Зазвінелі новыя ключы», «Ой вы, галкі, вы чарненькія»), авторские темы, энергичные интонации советских массовых песен [8, с. 129]. В общий сдержанно-суровый тон музыки А. Богатырёва в этом произведении врываются взволнованные, страстные, экзотические мотивы. Так реализуется одна из главных черт камерно-инструментальной жанровой сферы – исповедальность, раскрытие в этой музыке потаенных, интимных сторон личности композитора, которые вне этого произведения могли бы остаться невысказанными и неслышанными.

Эмоционально-образная палитра Фортепианного трио включает широкий круг настроений: драматическое, повествовательно-эпическое, лирическое, скорбное и жанрово-бытовое. Это многообразие реализуется в четырех частях сочинения, каждая из которых «задумана как самостоятельная музыкальная картина с определенным содержанием» [4, с. 105]. С образами войны, партизанского движения, с темой испытаний, выпавших на долю белорусского народа, связаны первая и третья части трио. Вторая часть и финал воплощают радостные и торжествующие образы, оттеняющие сдержанно-скорбный настрой, сплетенный с общим духом произведения. Оптимистическое завершение трио – отнюдь не дань условности формообразования, а отражение той всенародной надежды на победу, которая поддерживала находившегося в эвакуации композитора.

Эмоциональной атмосфере суровых дней войны посвящена первая часть. Сонатная форма этой части построена на сопоставлении, развитии и драмати-

<sup>2</sup> Сведения даются на основе хронологической таблицы «Беларуская камерна-інструментальная музыка XX стагоддзя» из диссертации автора статьи [1, с. 1–51].

<sup>3</sup> Следует отметить, что популярными у исполнителей стали и другие камерные опусы композитора, среди которых Виолончельная соната (1950) и цикл прелюдий (1997).

зации двух тем – действенной главной и скорбно-лирической побочной. Взгляд на них сквозь призму фактурной организации музыкальной ткани трио позволяет увидеть некоторые новые, ранее не замеченные особенности.

Мелодия главной партии (*Allegro agitato*), порученная виолончели, своим фигуративным характером и контуром «опевания» тонического трезвучия напоминает своего рода тему-фактуру (нотный пример 1). Эта тема будто вырастает из некоего фортепианного (но не виолончельного) отыгрыша, что заставляет видеть в выборе инструмента попытку наполнить этот образ особой теплотой и человечностью, которую придают тембры низких струнных инструментов. Вместе с тем композитор явно находится в плену «фортепианности», влияющей на его технику ансамблевого письма.

В теме побочной партии принято видеть практически точное отражение народного напева «Бачыць маё вока», однако достаточно значимое смещение акцентов (начало с тоники лада, свободное варьирование мелодического контура) позволяет говорить о характерной черте стиля А. Богатырёва – свободном претворении фольклора, превращении народной темы в авторскую. Побочную тему, проникновенно пропетую скрипкой, сопровождает необычайно тяжеловесная, изложенная «столбами» аккордов на фоне глубоких октавных басов, партия фортепиано (нотный пример 2). В ней суровая эпичность стремится подчинить, растворить в себе лирику. В дальнейшем вариационном развитии темы постепенно усиливается настроение скорби (стонущие интонации в партии фортепиано во втором проведении).

Напряженная тематическая работа, драматизация музыкального материала приводят к появлению третьей темы части – темы эпизода в разработке. Возвращение этой темы в коде сонатной формы свидетельствует о глубинной интеллектуально-логической цели всей части (как и всего произведения) – интонационно-мелодическом развитии и преобразовании тем.

Вторая часть трио воплощает сферу жанрово-бытовых образов, оттеняющих трагедийность и патетику. Обязательное наличие радостно-уверенных, светлых и спокойных образов в этом произведении, как и во всей белорусской музыке XX в., символически выражало стойкость народного духа, мудрую улыбку, позволяющую пережить любые испытания.

Простыми, но изобретательными музыкальными средствами передает композитор атмосферу праздника. Главная тема скерцо, написанного в сложной трехчастной форме, вновь напоминает тему-фактуру (постоянное повторение восходяще-нисходящего трихорда в кварте), близкую народному скрипичному наигрышу (нотный пример 3). Имитация при помощи квинт в фортепианной партии звуков белорусской дуды, постоянное орнаментальное варьирование темы наигрыша, терцовые тональные сдвиги создают радостное мелькание картинок народного праздника. Однако

мечтательный вальс, звучащий в трио этой сложной трехчастной формы (тема вальса построена на свободном изложении белорусской народной песни «На гары бяроза»), служит переключением в сферу интимно-лирических образов, становясь голосом автора, воспоминанием о днях мирной жизни.

Образно-эмоциональная кульминация произведения – третья часть, названная композитором «Баллада» (*Andante, fis-moll*, свободно трактованная сонатная форма<sup>4</sup>). Содержание этой части не только обобщает тему военных испытаний, но и апеллирует к наиболее драматичному народно-песенному жанру, в котором длительное и сложное сюжетное повествование ведет к трагической и при этом душевно очищающей развязке-катарсису. Модель рассказа о событиях войны языком народной баллады – одно из гениальных прозрений А. Богатырёва<sup>5</sup>.

В этом почти былинном сказании можно обнаружить связь с традициями мировой музыкальной классики: рапсодическое обрамление (вступление и кода на одном музыкальном материале), элементы монотематизма (мелодические контуры фортепианной темы вступления, напоминающей одновременно и тему-фактуру, и наигрыш в народном духе, полностью совпадают с начальным интонационным зерном главной темы «сказа»), реминисценцию и производность тем (побочная тема сонатной формы «Баллады» напоминает побочную партию первой части и является интонационно-мелодической основой темы эпизода из разработки).

Как известно, в «Балладе» развиваются четыре самостоятельные темы: 1) изложенная фортепиано тема вступления – инструментальная импровизация, напоминающая наигрыш дудки или жалейки (нотный пример 4); 2) исполняемая виолончелью в сопровождении скупых аккордов фортепиано главная партия (тема «сказа») – сурово-торжественная, основанная на переосмысленных народных напевах (по различным источникам либо «Ой вы, галкі, вы чарненькія», либо «Зазвінелі новыя ключы») (нотный пример 5); 3) порученная виолончели побочная партия (в дорийском ладу) – грустная, жалобная мелодия, одновременно близкая белорусским колыбельным и напеву «Бачыць маё вока» (нотный пример 6); 4) звучащая у виолончели на фоне маршеобразного аккомпанемента фортепиано тема эпизода

<sup>4</sup> Автор статьи позволяет себе дать предельно обобщенное определение этой форме, т. к. в национальной музыкально-ведческой практике существуют две трактовки – сонатная форма с сокращенной репризой [3, с. 226; 8, с. 129] и сонатная форма без репризы [3, с. 106].

<sup>5</sup> Параллельно с А. Богатырёвым жанровое определение «симфоническая баллада» использовал в своем военном опусе «В суровые дни» Н. И. Аладов, а впоследствии обращение к балладе стало одной из характерных черт различных произведений советского искусства о войне (кинофильм «Баллада о солдате», повесть В. Быкова «Альпийская баллада» и др.).

в разработке – активно-действенная, героико-драматическая, воплощающая образ борьбы (нотный пример 7). Даже перечисление тем в порядке их появления в «Балладе» позволяет заметить совпадение с «планом» интонационной работы первой части, где к темам экспозиции добавлялась, постепенно завоевывая право на самостоятельное развитие, тема эпизода в разработке. Однако наиболее интересным следствием этой общности интонационной работы (и внутреннего единства драматургии произведения) является своего рода *эмоциональная инверсия* – образы скорби и былинного сказа в сочетании с печальной лирикой занимают экспозицию, а первый по времени появления действенный образ возникает только в разработке. Следование действительности за детально разработанной сферой лирики, подчеркнутое в «Балладе» отсутствием тональной репризы (есть лишь проведение побочной партии в *A-dur*), можно рассматривать как самобытную черту камерно-ансамблевой музыки А. Богатырёва. Вместе с тем этот дважды повторенный прием соответствует идее произведения: сила народа через эпически спокойное созерцание пробуждается к действию.

Финал трио (сонатное *allegro* с эпизодом в разработке и кодой, *A-dur*) выполняет функцию праздничного эпилога, в котором подводятся итоги сюжетно-содержательной линии произведения и суммируются результаты развития музыкально-выразительных средств. В темах экспозиции композитор сопоставляет жанровые и лирические образы (танцевальная главная партия и настороженно-сдержанная, хотя и не теряющая радостного настроения, побочная партия), создавая контраст между весельем и отголосками пронесшейся военной бури. Образ грусти появляется и в медленном эпизоде разработки (*Lento assai, gis-moll*), интонационное наполнение которого вновь ассоциируется с побочной партией первой части. И, соблюдая прием позднего появления наиболее важных тем, А. Богатырёв в коде вводит «образ торжества» [3, с. 228], становящийся символом победы – преобразованную тему побочной партии «Баллады», изложенную октавным унисоном струнных на фоне массивного аккордового аккомпанемента фортепиано. Так закрепляется основная идея произведения: преображение созерцания в деятельность, собирания и накопления духовных сил – в победу над врагом.

Соната для скрипки и фортепиано (1946) и Соната для контрабаса и фортепиано (1965), между которыми временной промежуток почти в двадцать лет, являются произведениями для инструментального дуэта. При видимых различиях эти сочинения имеют важную общую черту – в них камерность трактовки жанра сонаты преобладает над симфоничностью мышления, которую композитор продемонстрировал в Фортепианном трио<sup>6</sup>. В трех частях Скрипичной сонаты нашли отражение драматические, лирико-ро-

<sup>6</sup> Особенности композиторского дара А. Богатырёва обусловили тот факт, что, несмотря на любовь к чистой музыке, ему лучше удавались сочинения, имеющие, как трио, обобщенную программу.

мантические и народно-жанровые образы, что придает циклической форме черты сюитности. В двухчастном цикле Сонаты для контрабаса и фортепиано, напротив, ощущается внутреннее единство, обусловленное объединяющей ролью активно-действенного начала, а композиция произведения приобретает черты поэмности. Вместе с тем обе сонаты отражают напряженную работу с тематизмом, в которой наглядно проявился интеллектуализм композиторского мышления в камерно-инструментальной сфере.

Интонационно-мелодической основой многих тем Скрипичной сонаты становится главная партия первой части (нотный пример 8). В ней, по мнению музыковедов, прослеживаются разнообразные жанровые истоки – советская массовая песня, походная песня военного времени, тематизм военных и послевоенных кантат самого А. Богатырёва и, наконец, интонации белорусской лирической песни «Конь бяжыць» [3, с. 491]. Основа для последующего темообразования – восходящий квартетный зачин этой темы с поступенным движением вверх – представляет собой одну из наиболее распространенных интонаций восточнославянского фольклора, что позволяет свободно истолковывать этот мелодический комплекс, помещая его в различные ритмические и фактурные условия. Родство с названной темой ощущается в ариозной мелодии (главной теме) второй части (простая трехчастная форма) и в темах рефрена (нотный пример 9) и эпизодов народно-жанрового финала (рондо). Еще более подчеркивая эту мелодическую близость, композитор включает в финал сонаты эпизод *Agitato* – реминисценцию главной партии первой части.

Принцип взаимодействия инструментов в сонате традиционен: ведущую, мелодически активную роль исполняет скрипка, функция фортепиано – аккомпанирующая. Однако в драматически напряженных моментах музыки (разработка первой части, середина второй части) фортепиано часто берет на себя солирующую роль, выражая романтическую взволнованность и приподнятость. Следует отметить, что нередко, чтобы «уравнять в правах» фортепиано и солирующие инструменты, в своих камерно-инструментальных сочинениях композитор использует имитационную полифонию. Подобный пример наблюдался в Фортепианном трио (полифоническое развитие обеих тем экспозиции в первом разделе разработки «Баллады») и присутствует здесь (имитационное изложение скрипкой и фортепиано темы рефрена<sup>7</sup> третьей части).

Единство мелодико-интонационной основы стиля композитора проявляется и в Сонате для контрабаса и фортепиано [2, с. 244–245]. Главная и побочная темы первой части (сонатная форма с зеркальной репризой), в образном соотношении которых заложен традиционный дуализм действенной, романтически

<sup>7</sup> Отметим, что эта тема вновь связана с фольклорными истоками, на этот раз русскими (напоминает напев песни «Ай, во поле липенька») [3, с. 492].

приподнятой патетики и созерцательной лирики, восходят к фольклорным истокам, связанным с обрядовой белорусской песенностью. В патетически-торжественном начальном мотиве главной партии (*A-dur*), ядро которого – движение по звукам восходящего мажорного квартсекстаккорда, легко заметить сходство с «радостными, триумфальными» белорусскими свадебными песнями [7, с. 107–108]. Есть в мелодии главной партии и иные истоки (очертания увеличенного трезвучия придают музыке родство со светлыми образами произведений С. Прокофьева), однако превалирует торжественность в народном духе (нотный пример 10). Безмятежная, лирически-созерцательная побочная партия (*e-moll* натуральный), представляющая собой движение по трихорду в кварте с захватом нижней субсекунды (нотный пример 11), явно восходит к напевам белорусской масленицы [7, с. 41]. Танцевальность в характере белорусских хороводов, свойственная главной партии второй части (сонатная форма без разработки), вновь демонстрирует глубинную, почвенную связь с национальным мелосом.

Вместе с тем новизна Сонаты для контрабаса и фортепиано в камерно-инструментальном стиле композитора заключается в том, что А. Богатырёв поставил перед собой задачу преодоления эмоциональной инверсии в драматургии произведения за счет выведения действенных образов на первый план. Эта цель достигнута благодаря главенству патетического образа главной партии первой части во всем произведении. Названная тема пронизывает обширную разработку, благодаря зеркальной репризе триумфально завершает первую часть, а за счет реминисценции в коде второй части столь же величественно – всю сонату.

«Преодоление лирики» косвенным образом повлияло в этой сонате и на особенности взаимодействия инструментов. Меньшая эмоциональная и техническая подвижность солирующего контрабаса подсказала композитору простое решение – вывести на первый план лапидарную, яркую тему, которая станет своеобразным рефреном всей формы. При этом несколько ограниченные возможности солирующего инструмента компенсируются богатством и изобретательностью фактурных и тембровых решений в партии фортепиано.

Камерно-инструментальные ансамбли А. Богатырёва – одна из лучших страниц белорусской музыки

XX в. В этой жанровой сфере, в отличие от написанных крупным штрихом гражданственно-патриотических опер и кантат композитора, нашло отражение наслаждение профессиональным мастерством в тщательной отделке деталей и напряженной интеллектуальной работе с тематизмом. Мелодико-интонационная основа камерных сочинений композитора, как правило, песенна, и на глубинном, генетическом, уровне связана с белорусским фольклором. Песенность тем влечет за собой возрастание роли лирики и преобладание ее над эпическим и драматическим началами. К особенностям ритмического мышления композитора в камерных ансамблях можно отнести следующие: почти каждая тема может быть превращена, в зависимости от темповой подачи, в тему-фактуру и, напротив, темы-фактуры могут быть распеты и превращены в прекрасные мелодии. Первое относится к действенным темам, которые часто создаются на изначально песенной основе при помощи темпового сдвига. Скрамность, сглаженность острых углов в темах А. Богатырёва, так часто напоминающих народные мелодии, являются зеркальным отражением и неброской красоты белорусской природы, и бесконфликтности национального характера.

Наблюдения над стилем камерной музыки Анатолия Васильевича Богатырёва позволили проникнуть в мир, скрытый от внешних взглядов, в творческую лабораторию композитора. Внутреннее, генетическое родство тем композитора с народными песнями можно считать, по аналогии с символикой И. С. Баха, своеобразной символикой Богатырёва в национальной музыке. Рассыпанные щедрой рукой по страницам богатырёвских партитур «маркеры» национальной принадлежности и в начале XXI в. присутствуют у всех его учеников. Сохраненное ими умение органично ввести национальные «маркеры» в музыкальную ткань реализуется сейчас в новом качестве, когда своеобразными новофольклорными образцами становятся темы из старинной музыки Беларуси. Так благодаря выявлению особенностей камерного стиля выдающегося композитора и величайшего учителя мы получаем и ключ к пониманию современной музыки, осознавая в очередной раз, что этот ключ неизменен, как этническая сущность белорусов. Его название – композиторский фольклоризм.

#### Список использованных источников

1. Бандарэнка, К. С. Беларуская камерна-інструментальная музыка XX стагоддзя: жанр струннага квартэта : дыс. ... канд. мастацтвазнаўства: 17.00.02 / К. С. Бандарэнка. – Т. 2 : Дадаткі. – Мінск, 2005. – 148 с.
2. Беларуская музыка 1960–1980-х гадоў / сост. проф. К. И. Степанцевич; под ред. проф. Г. С. Глущенко. – Мінск : Беларусь, 1997. – 359 с.
3. Глушчанка, Г. С., Мухарынская, Л. С., Нісневіч, С. Г. Гісторыя беларускай савецкай музыкі / пад рэд. Г. С. Глушчанкі. – Мінск : Вышэйшая школа, 1971. – 554 с.
4. Глущенко, Г. С., Степанцевич, К. И. Беларуская музыкальная літаратура / Г. С. Глущенко, К. И. Степанцевич. – Брэст : Издатель С. Б. Лавров, 2001. – 188 с.
5. Дубкова, Т. Анатолий Богатырёв / Т. Дубкова. – Мінск : Беларусь, 1972. – 96 с.
6. Мдзівані, Т. Г., Сергіенка, Р. І. Кампазітары Беларусі / Т. Г. Мдзівані, Р. І. Сергіенка. – Мінск : Беларусь, 1997. – 400 с.
7. Мухарынская, Л. С., Якіменка, Т. С. Беларуская народная музычная творчасць / Л. С. Мухарынская,

- Т. С. Якіменка. – Мінск : Вышэйшая школа, 1993. – 343 с.
8. *Нисневич, С. Г.* Белорусская музыкальная литература / С. Г. Нисневич. – Минск : Вышэйшая школа, 1981. – 224 с.
9. *Пилипенко, Е. А.* В. Богатырёв об исполнительском искусстве в контексте современной научной теории

/ Е. А. Пилипенко // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2008. – № 13. – С. 64–67.

**Summary.** The article is devoted to the little-studied problem of style chamber and instrumental works of classical music of Belarus A. Bogatyriov. A new look at

the well-known pieces of music composer (Trio for Piano, Violin and Cello, Sonata for Violin and Piano, Sonata for Double Bass and Piano) identifies specific angles of his artistic style. In the deep connection chamber and instrumental works of the Belarusian folklore reveals ethnic stability that characterizes the national music during the XX–XXI centuries.

*Бондаренко Екатерина Сергеевна* – доцент кафедры теории и методики преподавания искусства учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка», кандидат искусствоведения

*Статья поступила в редакцию 20.IV.2012 г.*

**ПРИЛОЖЕНИЕ**

Нотный пример 1  
Фортепианное трио, I часть, ГП

**Allegro agitato**

Cello

Нотный пример 2.  
Фортепианное трио, I часть, ПП

**Meno mosso**

Violin I

Piano

Нотный пример 3.  
Фортепианное трио, II часть

**Allegro vivace**

Violin I



Нотный пример 4.  
Фортепианное трио, III часть, вступление

**Andante**

Piano



Нотный пример 5.  
Фортепианное трио, III часть, ГП

**Andante**

Cello



Нотный пример 6.  
Фортепианное трио, III часть, ПП

**Andante**

Cello



Нотный пример 7.  
Фортепианно трио, III часть, эпизод в разработке

**Poco a poco agitato**

Cello

Piano



Нотный пример 8.  
Соната для скрипки и фортепиано,  
I часть, ГП

**Allegro con fuoco**

Violin *mf*

Нотный пример 9.  
Соната для скрипки и фортепиано,  
III часть, Рефрен

**Allegretto**

Violin *p*

Piano *p*

Нотный пример 10.  
Соната для контрабаса и фортепиано,  
I часть, ГП

**Moderato**

Contrabass *mp*

Piano *pp*

Нотный пример 11.  
Соната для контрабаса и фортепиано,  
I часть, ПП

**Allegretto**