

Костенко Н.

Харьковский национальный университет искусств им. И.П. Котляревского

СОВРЕМЕННАЯ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА
ДОМРОВОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА В УКРАИНЕ

УДК 78.071.2 : 787.6 (477) "312"

В статье на основе систематизации уникального исторического опыта Харьковской домровой школы изложена теория домрового исполнительства. Рассмотрены важнейшие разделы теории домрового исполнительства – психология личности исполнителя и исполнительская семантика. В настоящий момент наблюдается явный «разрыв» между уровнем сложившейся исполнительской культуры, с одной стороны, и музыкального мышления молодых домристов – с другой. Опыт системного анализа, изложенный в статье, поможет обобщить теоретические предпосылки исследования домрового исполнительства в Украине и в определённой мере ликвидировать отмеченный недостаток. Смоделирована логика познания исполнительского стиля музыканта-домриста. Предложены базовые дефиниции теории домрового исполнительства: исполнительское мышление, исполнительский стиль, исполнительская семантика. *Ключевые слова:* домра, исполнительский стиль, мышление, семантика, звукоизвлечение, школа.

Костенко Н.С. Сучасна теорія і практика домрового виконавства в Україні. У статті на основі систематизації унікального історичного досвіду Харківської домрової школи викладена теорія домрового виконавства. Розглянуто найважливіші розділи теорії домрового виконавства – психологія особистості виконавця і виконавська семантика. На даний момент спостерігається явний «розрив» між рівнем сформованої виконавської культури, з одного боку, і музичного мислення молодих домристів – з іншого. Досвід системного аналізу, викладений у статті, допоможе узагальнити теоретичні передумови дослідження домрового виконавства в Україні і певною мірою ліквідувати зазначений недолік. Змодельована логіка пізнання виконавського стилю музыканта-домриста. Запропоновано базові дефініції теорії домрового виконавства: виконавське мислення, виконавський стиль, виконавська семантика. *Ключові слова:* домра, виконавський стиль, мислення, семантика, звуковидобування, школа.

Kostenko N. E. The modern theory and practice of domra performance in Ukraine. In the article on basis of systematization of the Kharkiv domra school unique historic experience the theory of domra performance is given. The most important parts of domra performance theory – performer's personality psychology and performance semantic are considered. Nowadays it can be observed an obvious "gap" between the level of the established performance culture, on the one hand, and the music thinking of the young domra performers, on the other hand. The system analysis experience, which is given in the article, will help to summarize the theoretic prerequisites of domra performance study in Ukraine and to eliminate the specified drawback in some ways. The perception logic of domra musician performing style is modeled. The basic definitions of domra performance theory are suggested: performing thinking, performing style, performing semantic. *Key words:* domra, performing style, thinking, semantic, sound-production, school.

Постановка проблеми. Музыкально-исполнительское творчество на народных струнно-щипковых инструментах является составной частью интерпретологии (теории и истории исполнительства), которая изучает как типичное, так и специфическое содержание исполнительства на народных струнно-щипковых инструментах. К настоящему времени проблемы изучения истории домрового исполнительства стали предметом

теоретического осмысления. Для достижения преемственности исторического и логического познания становления и развития домрового исполнительства в Украине важно проанализировать и обобщить опыт многих поколений музыкантов-исполнителей как оркестрового, так и сольного способов музицирования. Конечной целью такого познания является обоснование теоретического исследования коллективного исполнительского опыта музицирования на струнно-щипковых инструментах, что и составляет постановку проблемы в данной статье.

Целью исследования является обоснование теории домрового исполнительства на основе систематизации уникального исторического опыта Харьковской домровой школы.

Объектом изучения является феномен профессионального исполнительства на домре в Украине, а **предметом** – исторический опыт профессиональной исполнительской домровой школы Слобожанской Украины в широком социокультурном контексте конца XIX – начала XXI столетия, послуживший фундаментом создания современной теории исполнительства на народных струнно-щипковых инструментах.

Начнём с выявления основных теоретико-методологических принципов исполнительства, которые определяют сущность Харьковской домровой школы в контексте украинской музыкальной культуры XX ст. На основе всестороннего анализа наиболее ценных научно-методических источников, написанных известными исполнителями-педагогами, предлагается модель (одна из возможных) построения теории домрового исполнительства. Появление такой теории – назревшая потребность современной музыкально-исполнительской практики игры на домре; а её изложение востребует учёта современных подходов к научно-гуманитарному познанию (акустики, психологии, музыкальной эстетики и педагогики, музыкознания). Как справедливо обобщил ситуацию в современной практике музицирования на народных инструментах в системе высшего образования Н.А. Давыдов, действительный член Международной академии информатизации, академик, доктор искусствоведения, заведующий кафедрой народных инструментов Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского, «... настало время обобщить огромный пласт музыкально-исполнительского специфического опыта в единой теоретической

системе сформированных закономерностей, понятий, терминов, научно обоснованных принципов и критериев <...>» [2:11]. Приведем мнение другого ведущего специалиста Г. Осмоловской, президента Ассоциации белорусских домристов и мандолинистов, заслуженной артистки республики Беларусь, профессора кафедры струнных народных инструментов Белорусской государственной академии музыки: «...невозможно стать музыкантом – представителем академической (высокой) культуры, не имея соответствующего профессионального образования, не зная истории, теории, методики, традиций и т.д.» [15:6].

Создание целостной теории исполнительства на народных струнно-щипковых инструментах, соответствующей современным требованиям высших музыкальных учебных заведений Украина, требует систематизации важнейших источников, нацеленных на раскрытие специфики домрового инструментализма. Это, прежде всего, авторские методики и школы игры на домре, сложившиеся в украинской исполнительской культуре (1960–1970 гг.); изучение композиторского творчества, составляющего основу исполнительского репертуара домриста (например, малоизученные произведения харьковских композиторов И. Ковача, Д. Клебанова, В. Подгорного, Б. Михеева, предназначенные); артефакты исполнительской деятельности, появившиеся в концертно-педагогической и конкурснопедagogической сферах деятельности нашей страны (международный конкурс исполнителей на украинских народных инструментах им. Г. Хоткевича, г. Харьков; международный детско-юношеский творческий конкурс «Срібний Дзвін», г. Ужгород; международный музыкальный конкурс «Синя птица», г. Симферополь; всеукраинский фестиваль детского и юношеского искусства «Аккорды Хортицы», г. Запорожье; всеукраинский конкурс исполнителей на народных инструментах им. династии Воеводиных, г. Луганск; всеукраинский фестиваль-конкурс исполнителей на народных инструментах «Провесін», г. Кировоград; международный конкурс-фестиваль народной музыки «Самородки», г. Севастополь; открытый национальный конкурс-фестиваль исполнителей на народных инструментах «Родные напевы», г. Донецк; всеукраинский юниорский конкурс инструментально-исполнительского искусства, г. Нежин; фестиваль детского творчества «Евпаторийская весна», г. Евпатория; республиканский конкурс «Юный виртуоз», г. Симферополь). Вышесказанное подчеркивает мотивацию актуальности темы исследования и подтверждает мысль профессора Н. Давыдова о том, что «...створення солідної, на рівні з іншими різновидами мистецтва теоретичної, методологічної, філософської бази» [1:5] является насущной задачей музыканта-инструменталиста – специалиста современной высшей школы.

Несмотря на огромные достижения в области исполнительства на четырехструнной домре за сто лет её исторического развития, а также армию выдающихся исполнителей на просторах России, Украины, Белоруссии, в настоящий момент наблюдается явный «разрыв» между уровнем сложившейся исполнительской культуры, с одной стороны, и музыкального мышления молодых домристов – с другой. Опыт системного анализа, изложенный в статье, поможет обобщить теоретические предпосылки исследования домрового исполнительства в Украине и в определённой мере ликвидировать отмеченный недостаток (по крайней мере, в Харьковской школе).

Анализ исследований и публикаций по теме. В настоящий момент для домры существуют десятки методических разработок, однако уровень теории как самостоятельной дисциплины в системе профессиональной подготовки домриста остаётся недостаточным. Проблематика, непосредственно связанная с формированием исполнительского мастерства домриста, в специальной литературе освещается преимущественно в рамках методики преподавания, а не методологии научного исследования специфики исполнительского стиля (шире – мышления).

Благодаря учебным пособиям Н.Т. Лысенко и Б.А. Михеева были созданы предпосылки для современного обоснования теории домрового исполнительства на историческом материале Харьковской домровой школы. Особое значение в системном обосновании теории домрового исполнительства имеет научная разработка «Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением» Б. Михеева [14]. Впервые на связь законов акустики со звукообразованием на домре указано в методической разработке Б. Михеева [14]¹. Опираясь на исследования в области естественных и философских наук (теории Г. Гельмгольца и Т. Юнга), автор выдвигает на одно из главных мест принципы и закономерности звукоизвлечения; изучение и освоение акустических закономерностей звукообразования как важнейшего аспекта техники звукообразования. При переходе со струны на струну сила звука, которая зависит, по закону Т. Юнга, в том числе, и от количества обертонов.

Тембр также зависит от количества обертонов и от их относительной силы. При переходе со струны на струну тембр звука будет меняться неизбежно струны «g» и «d» обвиты медной окантовкой и имеют разную толщину, струны «a» и «e» – стальные и также имеют разную толщину.

Значение физико-акустического аспекта как универсальной основы исполнительской эстетики, на которой строится работа над извлечением красочного, выразительного звучания, трудно

¹ Справедливости ради следует указать на прямого предшественника этой идеи – В. Комаренко [4:77].

переоценить. «Лишь тогда, когда методисты стали опираться на достижения естественных наук и наук о мышлении человека, сложились наиболее оптимальные взгляды на принципы обучения игре на инструменте», – справедливо отмечает Г. Осмоловская [15:19].

Согласно теории Г. Гельмгольца, музыкальный звук имеет три признака: силу, высоту и окраску [13:16]. Сила, высота и тембр – это качественные параметры звукообразования на домре, а «...» игровое движение, приём – это необходимая база для получения звукового результата» [15:39].

Следует постоянно изучать качество звучания инструмента; при этом следует помнить, что акустические свойства домры (сила звука, тембр и певучесть) напрямую зависят от материала (дерева), из которого изготавливаются дека, кузов, порожки и подставка и т.д. Так, В. Комаренко констатирует: «На якість звуку впливає маса, форма і матеріал медіатора, місце удару (щипка) по струні, час зіткнення медіатора з струною (короткий, чіткий удар чи розтягнутий, в'ялий). Від силу удару по струні залежить голосність звуку. Максимальна сила удару повинна бути такою, щоб струна давала чистий тон» [4:77].

Н. Свиридов выявляет шесть условий «хорошего звука»: качество инструмента и медиатора; определение места на струне; правильное положение правой руки; величина медиатора; правильное звукоизвлечение; влияние на силу звука кистевого и локтевого движения [16:33–36].

Изложение основного материала. Поиск специфики домрового инструментализма требует проекций основных категорий исполнительского искусства (школа, стиль, психология личности, семантика музыкальной речи) на содержание исполнительского опыта в специальном классе домры².

Теория домрового исполнительства состоит из введения и двух основных разделов.

Введением в теорию домрового исполнительства является исследование объективных предпосылок исполнительского творчества домриста, каковыми являются акустика (раздел физики, изучающий звуковые явления), музыкальная акустика, изучающая природу музыкаль-

ного звучания (музыкальные системы и строи) и органология (учение о строении инструмента).

Первый раздел – «Психология личности исполнителя» – раскрывает сущность исполнительской деятельности домриста как субъекта творчества и служит осмыслению не только его субъективных, но и духовно-онтологических основ его творчества – стиля исполнения.

Психология личности исполнителя – субъекта творчества, роль которого трудно переоценить – составляет точку отсчёта в любом интерпретационном процессе. Для теории исполнительства «личность» является категорией мировоззренческой, помогающей осознанию не только субъективных принципов творчества, но и духовно-онтологических основ исполнительского искусства.

Заметим, что на пути к профессионализму домрового искусства игры и народного исполнительства в целом стояли выдающиеся музыканты-домристы В. Комаренко, Н. Лысенко, Ф. Коровай, Е. Бортник, Б. Михеев, ставшие фундаментами академического домрового искусства в Слобожанщине второй половины XX века. Дальнейшие теоретические рассуждения базируются не на пустом месте, а именно на систематизации творческого опыта выдающихся деятелей домрового исполнительства в системе «учитель – ученик».

Второй раздел – «Исполнительская семантика» – посвящён обоснованию системы средств музыкальной выразительности, воссоздаваемой домристом на основе расшифровки композиторского текста.

Опираясь на отмеченные два основных раздела теории исполнительства на домре, смоделируем логику познания исполнительского стиля музыканта-домриста, нацеленную на раскрытие специфики инструментализма с помощью системы основных и производных дефиниций.

Качество звукообразования. Звук домры может иметь множество атак и окончаний. При этом динамика может возникать даже в пределах одного звука, что обусловлено требованием к характеру произношения и зависит от мягкого прикосновения медиатора или пальца (с атакой или акцентом, с чуть заметной атакой; точным началом и снятием звука; плотной, жесткой или резкой атакой звука).

Очень важно, чтобы звук «дышал», был гибким, а не «плоским». Как известно, звуковые импульсы в зависимости от частоты их чередования воспринимаются слухом по-разному. На тремоло исполнители-домристы могут добиться филировки звука, как в вокале или при игре на скрипке. Всё зависит от биения и частоты тремоло, ритмизации тремоло, игры кончиком медиатора или большей его плоскостью, игры в нижнем или верхнем регистрах.

При переходах в верхние позиции левая рука не должна встречаться с правой, иначе при

² Автор статьи, лауреат международных конкурсов, доцент кафедры народных инструментов Украины Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского, кандидат искусствоведения (2010) берет на себя такую смелость, поскольку в период с 1995 по 1999 гг. обучалась в Киевском высшем музыкальном училище им. Р. М. Глиэра в классе выдающегося педагога Анатолия Васильевича Григоренко – одного из ведущих педагогов-домристов Украины. Мать, Костенко Надежда Яковлевна (заслуженный работник культуры А. Р. Крыма, педагог по классу домры ДМШ г. Алушты) является выпускницей Киевской консерватории класса Николая Тимофеевича Лысенко. Из её рук в шестилетнем возрасте мной получен бесценный дар от Николая Тимофеевича – маленькую домрочку. Таким образом, он курировал весь путь профессионального становления (период обучения в музыкальной школе и музыкальном училище).

«встрече» рук не остаётся места для колебания струны и, соответственно, исчезают обертоны. Следует корректировать тембр, отводя правую руку либо к подставке, словно удлиняя струну, либо на гриф. Б. Михеев в исследовании так описывает данный момент: «... необходимо учитывать изменение высоты позиции и корректировать соответственно этому положение места извлечения звука» [4:14].

Звук, содержащий больше обертонов, воспринимается слухом как более громкий. Человеческое ухо слышит более ясно и отчётливо высокие тембры голоса и не всегда может различить слова в низком регистре голоса. Когда мы хотим сказать что-то тихо, мы понижаем регистр голоса.

Как известно, колебания струны на домре зависят от частоты тремоло, силы нажатия, качества прикосновения (щипок, удар), предмета, воздействующего на струну (палец, медиатор, острый предмет, например, гвоздь или пёрышко), места воздействия (на грифе струна более «мягкая», а у подставки более упругая).

Учитывая новейшие приёмы, появившиеся в композиторской практике второй половины XX ст., современная теория объединяет их в четыре крупных раздела: основные, колористические, сонорные, фактурные. Целостный охват различных приёмов звуковой выразительности, представленный в системном виде, с одной стороны, свидетельствует о богатстве и высокой культуре интонирования в домровом исполнительстве; с другой – помогает восприятию дифференцировать семантику интонируемого образа на тончайшие нюансы и ассоциации. Если принять эти характеристики за основу, то можно составить ценностную шкалу, цель которой – выявить меру глубинного постижения исполнителем звуковой эстетики своего инструмента.

Проартикулированная интонация является семантической единицей композиторского текста, а значит – от её характеристичности, индивидуальной неповторимости лежит путь к воссозданию целостного стиля произведения. Соответствие штриха стилистике музыки – главное требование исполнительской семантики. Исполнитель-домрист занимается сотворчеством: в его руках выписанный композитором музыкальный тематизм «оживает», становится музыкально осмысленной речью.

Индивидуальный стиль домриста отражает исполнительская драматургия. Под исполнительской драматургией следует понимать реализацию авторской идеи в процессе концертной деятельности субъекта творчества в соответствии с жанрово-стилевыми принципами художественной организации музыкального произведения.

Исполнительская драматургия выстраивается в единстве композиторского и исполнительского текста и служит основой для формирования

художественной концепции произведения в процессе его интерпретации.

Будучи умноженным на интуицию, стиль непосредственно выявляет инструментальную природу мышления, его специфику. Известно, что именно от исполнителя зависит, каким образом будет раскрыта система композиторских (мелодии, гармонии, фактуры, музыкальной формы) и специфично домровых выразительных средств (артикуляции, динамики, темпоритма).

Природное положение в постановке исполнительского аппарата позволяет музыкантам-домристам свободно овладевать наиболее сложными приёмами игры. Правой руке домриста уделяется особое внимание, так как все артикуляционные выразительные и средства сосредоточены именно здесь. Сформировались общие правила подбора штрихов, уместное использование приёмов: тремоло в мелодии кантиленного характера, пассажной техники, пунктирного ритма.

Левая рука ответственна за изменение высоты звука, педализацию и легато. Кроме того, специфичные приёмы звукоизвлечения как пиццикато левой рукой, также характеризуют уровень требований к современному исполнителю.

Тембр инструмента – один из критериев художественной выразительности. В. Комаренко впервые среди домристов исследует его природу с акустической точки зрения. Научный подход к проблеме тембра позволяет грамотно использовать всё богатство и разнообразие тембровых возможностей домры и скрыть (завуалировать) звуковые погрешности. Исполнители, понимая и умело используя эти правила, отличаются красотой глубиной и яркостью звука, естественным и гибким тремоло, техническим совершенством игры, насыщенностью фактуры при исполнении аккордовой техники и техники двойных нот.

Отношение к звуку (звукоизвлечению), связанное также и с тембровой стороной следует отнести к разряду важнейших принципов Харьковской домровой школы. Ценным моментом, отмеченным ещё Н. Лысенко в методике работы домриста над произведением, стало мастерство эмоционального воздействия на слушателя и неразрывная связь с техникой исполнительского аппарата. Важным принципом формирования специфики Харьковской домровой школы было так же приобщение исполнителей к сольному типу музицирования.

Основой методологии исследования музыкально-исполнительского мышления домриста является исполнительская семантика, заложенная композитором, и её воссоздание в исполнительском процессе: интонационно-прослушиваемое движение от малой единицы музыкального синтаксиса (мотив, фраза) через тематическую иерархию (предложение, период) к композиционному целому. От этого зависит сила художе-

ственного воздействия и степень убедительности исполнительской драматургии (распределение смысловых точек кульминаций, как «местных», так и генеральных).

Выводы. Алгоритм познания теории домрового исполнительства на современном этапе, предложенный в данной статье, раскрывает важнейшие положения и установки творчества многих поколений музыкантов-практиков и методистов. Если исполнительское мышление – это сложный механизм, нацеленный на познание инструмента и комплексное овладение его художественно-техническими возможностями с целью раскрытия сильных качеств (при сокрытии слабых), то исполнительский стиль есть результат деятельности не только мышления, но и сознания музыканта-домриста.

С точки зрения композиторского творчества домра выдвигает ряд условий перед исполнителем для создания самобытного инструментального стиля. Домровый стиль исполнительства – это способ музицирования, идеальное воплощение всей системы акустических, технических и художественных средств выразительности, адекватной возможностям современного инструмента.

В домровом искусстве **исполнительский стиль** – это результат инструментального мышления/сознания, самобытный темброво-интонационный аспект музыкального произведения (как в оркестровых, так и в сольных версиях), благодаря которому воплощается полнота звучащего «образа мира».

Таким образом, исполнительский стиль домриста – наивысшая цель профессионального мастерства. Формула его уникальности – это талант, умноженный на знание и традицию исполнительской школы.

Перспективы дальнейшей разработки темы. Теория домрового исполнительства и алгоритм её изучения в практике высшей школы Украины, подтверждают органичное единство исторических факторов (становление школы в конкретном регионе) и имманентно-музыкальных условий формирования профессионализма музыканта-домриста (в системе «учитель – ученик»). Однако за пределами рассмотрения остаются важнейшие исполнительские критерии и предпосылки дальнейшего совершенствования искусства игры на домре, которые можно объединить в заключительном разделе теории – «*поэтика исполнительского искусства*». Её актуализацию обеспечит специальное исследование таких свойств исполнительской интерпретации произведений для домры, как артикуляция, тембро-фактурные и динамические особенности, драматургия исполнительского процесса, формирование инструментального мышления домриста.

Литература:

1. Давидов М.А. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) / М.А. Давидов // Підручник [для вищ. навч. закл.]. – К., НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – 419 с.*
2. Давидов М. *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Наукове видання / М. Давидов. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. – 308 с.*
3. Дедусенко Ж. В. *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01. Теорія і історія культури / Ж. В. Дедусенко; Нац. муз. акад. України ім. І.П. Чайковського. – К., 2002. – 20 с.*
4. Комаренко В.А. *Методика навчання гри на чотирьохструнній домрі / В.А. Комаренко. – К. : Радянська школа, 1961. – 132 с.*
5. Костенко Н.Є. *Борис Олександрович Міхеєв: монографія / Харк. націон. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. – Харків : С.А.М., 2012. – 180 с.*
6. Костенко Н. *Принципи домрового інструменталізма: опыт харьковской школы / Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л.В.Шаповалової) / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2010 : Видавництво ТОВ «С.А.М.», – Вип. 29. – С. 492–503.*
7. Костенко Н. *Харьковская домровая школа в пространстве интеграции славянских культур / Н. Є. Костенко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В.Я. – Х.: ХДАДМ, 2012. – № 13 – С. 146–149.*
8. Костенко Н.Є. *Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Н.Є. Костенко; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. – Х., 2009. – 18 с.*
9. Костенко Н.Є. *Композиторська творчість як дзеркало виконавського мислення (на прикладі музики Б. Міхеєва для домри) / Н.Є. Костенко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В.Я. – Харків: ХДАДМ, 2009. – №11. – С. 58–65.*
10. Костенко Н. *Историческое значение творчества харьковских композиторов для домры (на примере сочинений Д. Клебанова, В. Подгорного, И. Ковача) / Н. Е. Костенко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. – Вип. 25. – Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2009. – С. 68–81.*
11. Лысенко Н.Т. *Методика обучения игре на домре / Н.Т. Лысенко. – К.: Муз. Україна, 1990. – 91 с.*
12. Матвійчук Л.Д. *Методичні основи формування виконавської майстерності домриста: навч. посібник / Л.Д. Матвійчук. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. – 67 с.*
13. Мах Э. *Введение о звуковых ощущениях Гельмгольца / Э. Мах. – С.-Петербург, 1879. – 87 с.*
14. Михеев Б.А. *Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением / Б.А. Михеев. – Харьков, 1990. – 24 с.*
15. Осмоловская Г.В. *Обучение игре на домре. Вопросы теории и методики : учеб.-метод. пособие / Г.В. Осмоловская. – Минск, Белорусская государственная академия музыки, 2001. – 71 с.*
16. Свиридов Н.М. *Основы методики обучения игре на домре / Н.М. Свиридов. – Л.: Музыка [Ленинградское отделение], 1968. – 76 с.*