

# Исполнительское искусство

Екатерина Лопатова, Сергей Лопатов

## ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ УНИВЕРСАЛИЗМ: ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ИНТЕРВЬЮ С М. И. ИМХАНИЦКИМ)

---

В настоящее время академическое исполнительство на домре сумело достигнуть значительных высот: появилась целая плеяда ярких музыкантов, владеющих как трех-, так и четырехструнной домрой, на качественно новый уровень вышла методика преподавания игры на этом инструменте. Все чаще академическое искусство игры на домре становится предметом научных исследований: в современных диссертационных работах подробно рассматривается не только история становления этого инструмента [4], но и пути взаимодействия с родственными инструментами [5], репертуар, методика обучения. Рассказать о развитии трех- и четырехструнной домры в XX веке и в настоящее время, о применении некоторых балалаечных научных работ в современной домровой методике мы попросили заслуженного деятеля искусств РФ, доктора искусствоведения, профессора Российской академии музыки имени Гнесиных Михаила Иосифовича Имханицкого. Будучи автором свыше 350 научных и научно-методических работ, он по праву считается одним из ведущих специалистов в области академического исполнительства на русских народных инструментах. В прошедшем 2021 году Михаил Иосифович отметил свое 75-летие. Он согласился побеседовать в формате интервью и ответил на вопросы.

*Е. Л.:* Михаил Иосифович, по вашему мнению, какая из двух разновидностей домры имела более серьезную поддержку на государственном уровне в 1920-е годы? Были ли у Г. Любимова<sup>1</sup> покровители среди партийного руководства?

*М. И.:* Безусловно, в данный период деятели искусства очень поддержали Г. Любимова. Этим обусловлено внимание к его идее, предполагающей исполнение на грифном ладовом инструменте русской и зарубежной скрипичной музыки (сольной и квартетной). Строй четырехструнной домры, иден-

тичный скрипичному, открывал перед музыкантом возможность исполнения огромного репертуара — от произведений И. Гайдна до сочинений Д. Шостаковича. По мнению Г. Любимова, на созданной им домре исполнение подобной музыки было возможным без интонационных искажений. Несмотря на ошибочность убеждений Г. Любимова<sup>2</sup>, его музыкально-просветительская деятельность позволяла широким слоям населения активно знакомиться с шедеврами мировой инструментальной классики. В первое десятилетие после Октябрьской революции Г. Любимов имел серьезную поддержку на государственном уровне. Идею же В. Андреева изначально в Москве не приняли.

Е. Л.: С чем это было связано в первую очередь?

М. И.: Прежде всего, это было связано с тем, что В. Андреев занимался популяризацией классики посредством ее адаптации для русских народных инструментов. Ввиду отсутствия оригинального репертуара для домры и балалайки некоторые соратники<sup>3</sup> В. Андреева были вынуждены при обращении к инструментальным сочинениям русских и зарубежных композиторов упрощать фактуру, ориентируя аранжировки на самые разнообразные начинающие любительские оркестры страны. Это часто, к сожалению, шло в ущерб конечному художественному результату. Сказанное несколько не уменьшает заслуг В. Андреева, которому приходилось преодолевать огромные сложности на пути достижения своей цели.

Е. Л.: Проблему нехватки репертуара Г. Любимов сумел решить, создав инструмент со скрипичным строем. В чем состояла главная ошибка музыканта?

М. И.: Главным заблуждением Г. Любимова было отношение к балалайке как к бесперспективному инструменту, который, согласно убеждению музыканта, совершенно не нужно вводить в состав оркестра. По мнению Г. Любимова, на смену домре, якобы полностью изгнанной из народного обращения именно «Петровскими реформами», пришла балалайка, по характеристике Г. Любимова, *«располагающая гораздо меньшими возможностями в музыкальном отношении, представляющая собой не что иное, как испорченную и опошленную домру, доказывающая своим появлением, что искусство инструментальной музыки стало падать в народе»*<sup>4</sup>.

Между тем коллектив, созданный Г. Любимовым, так и не стал разнотембровым, что значительно ограничило его звуковыразительные возможности. Хотя музыкант много экспериментировал в этом направлении: вводил в состав своего оркестра реконструированный, с ладами, смычковый инструмент — азербайджанскую кеманчу, аналогичный среднеазиатский смычковый инструмент гиджак (он распространен также в Туркмении, Узбекистане, Таджикистане), украинскую лиру, туркменский тюйдук (духовой инструмент в виде продольной флейты), реконструированный армянский духовой инструмент дудук, наряду с возрожденным им старинным русским инструментом — щипковыми портативными гуслиями<sup>5</sup>». Идея создания оркестра народов СССР в 1930-е годы была популярна — не только для большего сплочения различных народов Советского Союза, но и с целью объединения в стройное целое музыкальных инструментов различных народов СССР»<sup>6</sup>.

Но нельзя не сказать о том, что музыкант, способствуя «продвижению» четырехструнной домры, шел не всегда честным путем, порой бравируя своим революционным прошлым перед партийным руководством.

Е. Л.: Кто же первым начал «войну» между трех- и четырехструнниками?

М. И.: Именно Г. Любимов начал писать разгромные статьи, направленные против созданных В. Андреевым инструментов. С 1919 года он начинает яростную кампанию по дискредитации В. Андреева — как непримиримый борец с царским режимом (Г. Любимов — участник революции 1905 года, заключенный царской охранки, после побега — вновь арестованный, политический каторжанин, революционер, отбывавший наказание в Сибири).

Очень многое здесь поэтому было окрашено в политические тона, так как по высказываниям музыканта понятно, что он критикует бывшего солиста Его Императорского Величества, в период 1914–1917 годов якобы содержавшегося практически лишь за счет особых средств Его Императорского Величества, и удостоенного Императором особых наград и почестей. В февральско-мартовском журнале «Горн» за 1919 год (№ 2–3 журнала) Московского пролеткульта (с 1922 г. журнал стал журналом Всероссийского пролеткульта) Г. Любимов подчеркивал применительно к своему домровому оркестру: *«Государство должно принять меры к тому, чтобы вместо фальшивых тренькающих балалаек, наводняющих деревню и рабочие районы города, в народ проникали инструменты художественные»* [3, 105].

Конечно, «принять меры» против самого В. Андреева никто уже не мог, но все андреевское начинание это дискредитировало сильно, особенно следующие слова об В. Андрееве в этой статье — *«обласканный с престола и щедро одаренный из “особых сумм”»*.

Но главное — обо всем андреевском проекте в той же статье было сказано следующее: *«Самые экскурсии эти в область музыкального просвещения в подавляющем большинстве выливались в уродливые формы. Примером этого может служить “просветительская” деятельность попечительства о народной трезвости и насаждение так называемых “великорусских оркестров” по рецепту г. Андреева»* [3, 99]. Хотелось бы также заметить, что если до октября 1917 года само обращение «господин» носило уважительный характер, то в начале 1919 года словосочетание «господин Андреев» в пролетарском журнале уже подразумевало, что время таких «господ» окончилось.

Негативное отношение в это время появляется не только к В. Андрееву, но и его сподвижникам. Особенно жесткой критике подвергся тот репертуар для любительских оркестров, автором которого был один из ближайших соратников В. Андреева Владимир Трифонович Насонов. В той же статье «Народные оркестры и их значение в музыкальном просвещении и масс» журнала «Горн» Г. Любимов писал о русских инструментах, реконструированных и усовершенствованных В. Андреевым: *«беда в том, что вместе с собой инструменты эти привнесли в репертуар “великорусского” оркестра <...> в этом-то репертуаре и заключается главное зло деятельности г. Андреева <...>. При оркестре г. Андреева существовало издательство, выбрасывающее на нотный рынок огромное коли-*

чество тетрадок в желтой обложке с трогательной надписью “Лепта народному искусству” <... >. В первых выпусках, главным образом, русские народные песни в аранжировке некоего Владимира Насонова под редакцией В. Андреева <... >. Тема каждой песни разнообразится вариациями дешевого гармонического типа <... >. Головокружительный успех, который имели желтые тетрадки, побудил г. Насонова продолжить свою деятельность в области создания репертуара <... > и он выпускает ряд синих тетрадок <... > здесь автор свободнее общается с самой темой <... > искажает ее самым беспощадным образом <... > Вот в сущности все, что дал г. Андреев бесчисленным “великорусским” оркестрам, насажденным его рукой по всей русской земле <... > как много пошлого, рыночно-дешевого внесла его деятельность в сознание музыкантов-самоучек <... > какие кучи мусора брошены из этих желтых и синих тетрадок в доверчивые души жаждущих приобщиться к искусству людей» [3, 99–105].

С точки зрения Г. Любимова, миниатюры, составляющие значительную часть репертуара оркестров с балалайками и трехструнными домрами, не имели достаточной художественной ценности и подходили лишь для исполнения в летних парках и садах. Сподвижники В. Андреева, в свою очередь, обвиняли Г. Любимова в фальсификации домры, которая, по их мнению, являлась копией мандолины. Но все же дискуссия трех- и четырехструнников, хоть и была ожесточенной, оказалась для обеих сторон весьма полезной, способствуя их творческому росту. При этом право на существование сумели доказать как исполнители на трех-, так и на четырехструнных домрах.

В 1930-е годы в Советском Союзе особую популярность приобрели четырехструнные домры и мандолины. Вот характерный пример, который подтверждается имеющимися документами. План фабрики им. А. Луначарского в Ленинграде на 1935 год, уже после кончины Г. Любимова: домр 3-струнных и оркестровых балалаек (т. е. от балалайки альт до контрабаса) — 5 000 штук, домр 4-струнных — 10 000 штук, мандолин — 35 000 штук (правда, балалаек прим выпускалось больше, но показательно сравнить выпуск трехструнных домр, с одной стороны, и четырехструнных домр с мандолинами, с другой). Кроме того, планируется и выпуск 10 000 детских мандолин «для детей школьного возраста» (наподобие мандолины пикколо, равные домрам пикколо, с настройкой по квинтам)<sup>7</sup>. Такие указания были «спущены» из Москвы.

Однако к началу 1930-х годов Г. Любимов, утратив мощную государственную поддержку, умерил свою критическую деятельность в отношении дела В. Андреева. С 1927 года оркестр снял с государственной дотации и перевел на хозрасчет. Сам же Г. Любимов был поглощен теперь не только активной концертной деятельностью (в составе квартета и оркестра), но также мощной просветительской и педагогической работой. С 1926 по 1932 годы музыкант преподавал на рабфаке (инструкторско-педагогическом факультете) Московской консерватории: руководил оркестром, классом ансамбля, читал курс методики, музыкальной этнографии, лекции по инструментоведению, принимал деятельное участие в работе секции инструментоведения ГИМН<sup>8</sup>.

Е. А.: Каким образом складывалось взаимодействие трех- и четырехструнной домры в предвоенные годы?

М. И.: Авторитет андреевцев к 1930-м годам был в значительной степени восстановлен. Зато в советской печати к началу 1930-х годов стали появляться статьи от «андреевцев», о содержании которых говорят уже их заголовки: «Нужны ли нам четырехструнные домры?», авторами которой значатся Н. Фомин, А. Дудиц, П. Каркин, И. Волгин<sup>9</sup>; «Четырехструнники не соответствуют эпохе»<sup>10</sup>; «Балалайка или “любимовская” домра?»

После смерти Г. Любимова в 1934 году распался возглавляемый им квартет, а сподвижники музыканта оказались не столь активны, как «андреевцы». При этом в Москве увеличивались негативные настроения против четырехструнной домры, чему способствовала деятельность А. Илюхина, заведующего с 1948 года открывшейся кафедрой народных инструментов ГМПИ им. Гнесиных и А. Лачинова, назначенного примерно в то же время директором Музыкального училища им. Октябрьской революции<sup>11</sup>. Эти музыканты в первую очередь сумели убедить чиновников в том, что художественную ценность имеет именно трехструнный инструмент, а прибавление к нему еще одной струны является недопустимым. Так, постепенно в столице на главенствующие позиции выходила трехструнная домра.

На Украине, напротив, широкое распространение получил инструмент четырехструнной конструкции. Значительному росту профессионального мастерства исполнителей на данной разновидности домры способствовала деятельность профессора Киевской консерватории М. Гелиса, уникального специалиста, который, наряду с домрой, преподавал балалайку, баян, цимбалы, бандуру, гитару и концертину, а кроме того обучал инструментовке, методике, вел сольфеджио, руководил классами ансамбля и оркестра. Воспитанники этого музыканта стали лауреатами Всесоюзного смотра исполнителей на народных инструментах 1939 года. На указанном творческом состязании в их исполнении звучал, в частности, финал Скрипичного концерта Ф. Мендельсона, обращение к которому требует весьма высокого уровня технической подготовки.

Е. А.: Складывается парадоксальная ситуация: на Всесоюзном смотре 1939 года победу одерживают четырехструнники, но затем на лидирующие позиции снова выходят исполнители на трехструнной домре. С чем это связано, по вашему мнению?

М. И.: Обучение на четырехструнной домре началось в музыкальном вузе лишь с 1939 года, в Киевской консерватории, благодаря усилиям М. Гелиса (существовавшие ранее рабочие факультеты при консерваториях и музыкально-драматические институты в Харькове и Киеве были направлены на подготовку руководителей художественной самодеятельности, то есть выполняли роль, которую впоследствии стали осуществлять институты культуры). На Всесоюзном смотре того же 1939 года (фактически это был смотр-конкурс) было представлено 10 домристов-четырёхструнников и только три трехструтника [6, 28]. Конечно, у четырехструнной домры как сольного инструмента

были бóльшие возможности в исполнении музыкальной классики, ряд четырехструнников-конкурсантов получили уже специальное музыкальное образование у М. Гелиса. Кстати, он же и был членом жюри этого конкурса, что играло немаловажную роль, восемь обучающихся в его классе стали призерами этого состязания (это не только домристы — С. Якушкин, Г. Казаков, А. Троицкий, но и баянисты, гитарист, исполнитель на концертино) [2, 312].

В развитие исполнительства на домре в 1941 году внесла свои коррективы Великая Отечественная война. Согласно объявлению Президиумом Верховного Совета СССР 22 июня 1941 года всеобщей мобилизации, все юноши 15 июля 1941 года были призваны в действующую армию РККА, а профессорско-преподавательский состав Киевской консерватории был эвакуирован в Свердловск, где М. Гелис продолжил свою педагогическую работу. Несмотря на то, что музыкант не слишком долго пребывал на Урале, его творческая деятельность способствовала не только значительному повышению профессионального уровня уральских домристов, но и усилению интереса широких слоев населения к музицированию на русских народных инструментах.

Тем не менее уже в 1948 году вышло Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», после которого, в русле начавшейся кампании «борьбы с космополитизмом», с носителями прозападных тенденций, произошло разделение инструментов на представителей «национального» и «инонационального» происхождения. Исполнительство на инструментах, имевших явно иностранный генезис, стало рассматриваться, согласно одной из типичных для этого времени формулировок, как *раболепство некоторых перед Западом и его культурой*. Подобными инструментами были определены, наряду с аккордеоном, шестиструнной гитарой, концертино также мандолина и четырехструнная домра ввиду ее схожести с «итальянской» мандолиной [2, 366]. Таким образом, культурная политика советского государства во многом способствовала «продвижению» именно трехструнной разновидности домры.

Вот характерная выдержка одного из партийных решений от 26.02.1949 г. о реорганизации учебного процесса в Московском музыкальном училище им. Октябрьской революции: *«изгнать из училища все то, что чуждо русскому национальному народному искусству, как например, немецкие аккордеоны, английские концертины, испанские гитары, псевдо-народные 4-х струнные домры и пр.»*<sup>12</sup>.

Е. Л.: Хотелось бы более подробно узнать об оригинальном репертуаре для трехструнной домры и балалайки, созданном в 1930–1940-е годы.

М. И.: Следует подчеркнуть, что в довоенные годы трехструнная домра воспринималась преимущественно как оркестровый инструмент, у которого практически не было своего репертуара. Безусловно, уже в тот период В. Дителем были созданы сочинения для оркестра, которые со временем подтвердили свою художественную ценность и не потеряли актуальности сейчас. Ярким примером может стать обработка русской народной песни «Коробейники», вошедшая в «золотой» репертуар оркестра русских народных инструментов.

Еще одним выдающимся автором оригинальной музыки стала несколько позднее В. Городовская. Отмечу, что активным инициатором создания произведений для балалайки являлся Н. Осипов, в творческом сотрудничестве с которым С. Василенко создал свой концерт для балалайки и оркестра (1930) и сюиту для балалайки и баяна/фортепиано в пяти частях (1945). Концерт С. Василенко стал одним из наиболее ярких произведений крупной формы для балалайки с оркестром, и вплоть до настоящего времени он часто звучит в концертной и педагогической практике. Нередко звучат также те или иные части из сюиты композитора.

Отдельно следует сказать о талантливом домристе, концертмейстере группы домр оркестра имени Н. Осипова Алексее Сергеевиче Симоненкове. Именно благодаря ему Н. Будашкин написал свой концерт для трехструнной домры с оркестром *g-moll*, ставший первым оригинальным произведением для этого инструмента.

Несмотря на появление оригинальной музыки для трехструнной домры, четырехструнный инструмент в вопросах репертуара еще долгое время оставался более выигрышным.

Е. Л.: Михаил Иосифович, когда, по вашему мнению, окончательно утвердить свое право на существование смогли обе разновидности домры?

М. И.: Несомненно, такой отправной точкой стал Всесоюзный конкурс 1972 года, на котором первой премии были удостоены А. Цыганков и Т. Вольская. Именно тогда стало очевидно, что развиваться должны обе разновидности домры, хотя еще и не было исполнителей-универсалов, в равной степени владеющих трех- и четырехструнным инструментом. Тем не менее о синтезе домрово-балалаечной методики в то время уже возможно было говорить. Так, Т. Вольская окончила ассистентуру-стажировку в классе выдающегося балалаечника Е. Блинова, а Р. Белов (наставник А. Цыганкова в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных), в свою очередь, являлся выпускником П. Нечепоренко, которого называли «Ойстрах с балалайкой».

Е. Л.: По вашему мнению, проявляется ли в настоящее время взаимодействие трех- и четырехструнников, а также домристов и балалаечников в вопросах выбора репертуара?

М. И.: Рассматривая репертуар, отмечу, что домристы все чаще обращаются к произведениям французских клавесинистов. Это, безусловно, весьма полезно для них с точки зрения технического роста и формирования художественного вкуса. Подобная практика давно существовала в классе П. Нечепоренко, который создал множество переложений подобной музыки для балалайки. Сочинения Л. Дакена, Ф. Куперена и Ж.-Ф. Рамо звучат на струнном инструменте без интонационных искажений.

Говоря о современном оригинальном репертуаре, отмечу, что в настоящее время все чаще создаются сочинения, имеющие редакцию для обеих разновидностей домры и балалайки. Ярким примером здесь может служить творчество А. Цыганкова, который написал Концерт-симфонию в редакциях для домры и балалайки, а также Этно-фьюжн концертино, предполагающее исполнение на трех- и четырехструнной домре. При этом появились исполнители, в рав-

ной степени владеющие обеими ее разновидностями. В первую очередь здесь следует упомянуть Екатерину Николаевну Мочалову, которая совмещает в своей концертной практике трех-, четырехструнную домру и даже мандолину. Сказанное позволяет утверждать, что инструментальный универсализм все чаще заявляет о себе в настоящее время.

Е. Л.: Михаил Иосифович, огромное вам спасибо, что уделили время и ответили на вопросы интервью!

Резюмируя сказанное, отметим, что в саратовском и уральском регионах в настоящее время появляются новые конструкции домр, совмещающие трех- и четырехструнную ее разновидности, издаются методические работы, которые, несомненно, окажутся полезными для исполнителей на обоих видах инструмента. Многие из того, что было разработано в балалаечной методике, имеет перспективы быть успешно примененным домристами. Один из авторов данной статьи (Е. Лопатова), будучи выпускницей профессора А. Горбачева, без труда подтвердит это личным примером. Речь в данном случае идет о работе левой руки, позиционных переходах и аккордовой технике, принципах достижения качественного звукоизвлечения и многом другом. На современном этапе развития следует отметить достаточно высокий уровень методических работ музыкантов-исполнителей на домре, что подтверждает наличие глубоких интеграционных связей в домровой и балалаечной педагогике. При этом вполне возможно, что в будущем появится комплексная методика, ориентированная на обе разновидности домры. Все это позволяет утверждать, что инструментальный универсализм активно проявляет себя в столичных, региональных центрах и может стать актуальной тенденцией в будущем развитии исполнительства на русских народных инструментах.

## ЛИТЕРАТУРА

---

1. *Вертков К.А.* Русские народные музыкальные инструменты. — Л.: Музыка, 1975. — 280 с.
2. *Имханицкий М.И.* История исполнительства на русских народных инструментах: учебное пособие для музыкальных вузов и училищ / М.И. Имханицкий. — Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. — 352 с.
3. *Любимов Г.* Народные оркестры и их значение в музыкальном просвещении масс // Журн. «Горн». — 1919. — № 2–3.
4. *Махан В.В.* Домра в России: истоки и возрождение: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2017. — 290 с.
5. *Мочалова Е.Н.* Мандолинное и домровое исполнительское искусство: пути развития и взаимодействия: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2018. — 148 с.
6. *Пересада А.С.* Справочник домриста. — Краснодар: Краснодарское изд.-полиграф. производственное предприятие, 1993. — 400 с.

## REFERENCES

---

1. *Vertkov K.A.* Russkie narodnye muzykalnye instrumenty [Russian folk musical instruments]. — L.: Muzyka. 1975. — 280 p.



2. *Imkhanitskiy M. I.* Istoriya ispolnitelstva na russkikh narodnykh instrumentakh: uchebnoe posobie dlya muzykalnykh vuzov i uchilishch [The history of performance on Russian folk instruments: a textbook for music universities and colleges]. — Moscow: Izd-vo RAM im. Gnesinykh. 2002. — 352 p.
3. *Lyubimov G.* Narodny'e orkestry' i ix znachenie v muzy'kal'nom prosveshhenii mass [Folk orchestras and their significance in the musical education of the masses] // «Gorn». — 1919. — № 2–3.
4. *Maxan V. V.* Domra v Rossii: istoki i vrozhdzenie: special'nost` 17.00.02 «Muzy'kal'noe iskusstvo»: dissertatsiya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Mahan V. V. Domra in Russia: origins and Revival: specialty 17.00.02 «Musical art»: dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism]. — Moscow, 2017.
5. *Mochalova Ye. N.* Mandolinnoe i domrovoe ispolnitel'skoe iskusstvo: puti razvitiya i vzaimodejstviya: special'nost` 17.00.02 «Muzy'kal'noe iskusstvo»: dissertatsiya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Mochalova E. N. Mandolin and domrov performing art: ways of development and interaction: specialty 17.00.02 «Musical art»: dissertation for the degree of Candidate of Art Studies]. — Moscow, 2018.
6. *Peresada A. S.* Spravochnik domrista [Domrist's Handbook]. — Krasnodar: Krasnodarskoe izd.-poligraf. proizvodstvennoe predpriyatie, 1993. — 400 p.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Любимов Григорий Павлович (1882–1934, настоящее имя — Караулов Модест Николаевич) — российский музыкант, дирижер и этнограф.
- <sup>2</sup> Тембр, *vibrato*, мельчайшие отклонения от полутонов, усиление при этом ладовых и гармонических тяготений, возможные лишь на инструментах с нетемперированной звуковой шкалой, являются важнейшей составляющей в интонационной палитре скрипача.
- <sup>3</sup> Сам В. Андреев никогда аранжировок классики не делал, писали его сподвижники. Но если Н. Фомин создавал аранжировки классики талантливо и профессионально, будучи воспитанником Н. Римского-Корсакова, как и Ф. Ниман, то В. Насонов, ориентируя их на начинающие любительские оркестры, существенно упрощал и видоизменял фактуру, не всегда на должном уровне была у него и художественная сторона выбираемых для аранжировок песен.
- <sup>4</sup> Г. Любимов. «Из прошлого народной музыки». Журнал «Горн», 1918. Кн. 1. С. 63.
- <sup>5</sup> Щипковые портативные гусли исполнитель держал на коленях, количество струн доходило до 36, перебирались струны пальцами. По традиции, идущей от выдающегося инструментоведа и историка русских народных инструментов К. Верткова, их долгое время называли «шлемовидными гусли». М. И. Имханицкий считает подобное наименование ошибочным, подробнее см. [2, 123–126].
- <sup>6</sup> В. Гудков. «Создадим оркестр народов СССР». Журнал «Народное творчество», 1938, № 6. С. 39.
- <sup>7</sup> А. Новосельский. «Производство щипковых инструментов». Журнал «Колхозный театр», 1935, № 22.
- <sup>8</sup> До 1931 г., ГИМН — Государственный институт музыкальной науки в Москве.
- <sup>9</sup> Журнал «За пролетарскую музыку». Москва, 1931, № 11.
- <sup>10</sup> Н. Пономарев. «За пролетарскую музыку». Москва, 1931, № 11.
- <sup>11</sup> Ныне — Московский государственный институт музыки имени А. Шнитке.
- <sup>12</sup> В. Горлинский. От школы к институту. М., 1998. С. 77.