

М. И. Имханицкий

Российская академия музыки имени Гнесиных,
121069, Российская Федерация, Москва, улица Поварская, 30-36
Российская государственная специализированная академия искусств,
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

М. И. Шарабарин

Белгородский государственный институт искусств и культуры,
308033, Российская Федерация, Белгород, улица Королева, 7

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ РЕПЕРТУАРА ДЛЯ СМЕШАННОГО АНСАМБЛЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

В данной статье рассматриваются недостаточно разработанные в музыковедении вопросы становления репертуара для смешанных русских народных ансамблей — от зарождения до настоящего времени. Особое внимание уделяется сочетанию, с одной стороны, остро-кратковзвучных по своей природе инструментов: домр, балалаек и гуслей, и с другой — инструментов мягко-долгозвучных, таких как разнообразные виды гармоник. Подчеркивается, что на современном этапе культивирования музыки для смешанных ансамблей заметна тенденция к созданию более глубоких и развернутых произведений. Выявляются характерные черты композиции сочинений, для которых свойственно «сквозное» развертывание, использование многообразных фактурных средств. В создании особой многотембовости звучания немалая роль отводится новым приемам игры, введению в типовой состав ансамбля разнообразных фольклорных духовых, ударных, а также инструментов повседневного быта — пилы, косы, кувшинов, приобретающих роль музыкального инструментария; отмечается введение элементов театрализации при исполнении произведений. Выразительности звучания способствуют обогащение мелоса сочинений обильной мелизматикой, значительное расширение ладовой палитры, использование политональности. Все это позволяет композиторам рельефнее раскрывать тембровые возможности русских национальных инструментов.

Ключевые слова: смешанный ансамбль, виды звукообразования, специфика звуковедения, гармоника, домра, балалайка

DOI: 10.36871/hon.202201004

Статья поступила в редакцию: 08 октября 2021 года

Рекомендована в печать: 23 ноября 2021 года

Сведения об авторах:

Имханицкий Михаил Иосифович — доктор искусствоведения, профессор

mikhimkh@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2200-6548

Шарабарин Михаил Иванович — кандидат искусствоведения, доцент

mixailsharabarin@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9475-1280

Общеизвестно, что смешанные ансамбли русских народных инструментов появились в национальном музицировании еще в глубокой древности. Однако как атрибут концертно-академического искусства они возникли лишь в 1920-е годы. Их появление было об-

условлено потребностью воспитания новых слушателей академической музыки путем активного исполнительства на легкодоступных для начального обучения инструментах, которые в длительной, многовековой практике музицирования бесписьменной традиции

приобрели статус русских народных. Соответственно, возникла необходимость создания образовательной системы, в том числе в высшем и среднем звеньях обучения, где одно из центральных мест наряду с классом специального инструмента стал занимать класс ансамбля, и в частности, широкое распространение получили ансамбли смешанные.

Прежде всего, необходимо определиться, что целесообразно понимать под смешанным ансамблем. На протяжении долгого периода в этом вопросе царил полная путаница. Ансамблевые сочетания домр и балалаек (иногда совместно с гитарой), с одной стороны, а баянов и аккордеонов — с другой в самых разнообразных изданиях, а соответственно, и в практической исполнительской, педагогической работе — обычно называли смешанными ансамблями.

За примерами далеко ходить не приходится: так, в многочисленной серии сборников «Избранные произведения для смешанных ансамблей русских народных инструментов», выпускаемых в течение ряда десятилетий столь авторитетным отечественным издательством, как «Музыка», смешанными считались ансамбли, составленные из однотипного по природе звука инструментария. Обратимся для подтверждения хотя бы к сборнику «Смешанные ансамбли» 1983 года издания. Здесь в качестве таковых фигурируют не только составы из инструментов разных по названию (такие, как сочетания из четырех балалаек и двух домр, из домры малой и семиструнной гитары, из домры альт, домры бас и шестиструнной гитары), но неразбериха оказывается и значительно большей: в качестве смешанных ансамблей представлены даже инструменты одного семейства, которые просто различны по тесситуре.

Однако такое соединение однотипных инструментов — домр и балалаек, домр и гитар или баянов и аккордеонов всегда характеризует лишь ансамбли однородные. Поэтому вопрос о *системообразующем критерии появления смешанных ансамблей* вплоть до настоящего времени остается открытым и нуждается в освещении в первую очередь.

Согласно хронологически последним исследованиям одного из авторов этой статьи, в пересмотре нуждается, прежде всего, принцип классификации музыкальных инструментов, основанный на неизменной первичности источника звука и вторичности способа его извлечения, поскольку оба условия равноправны. Для композитора же

и для исполнителя всегда первичен именно способ извлечения звука, поскольку его источник — лишь предпосылка тонообразования (подробнее об этом см.: 2, 168–185)¹. Первичным же для самого *искусства музыки* нам представляется именно основополагающий способ звукоизвлечения, тот предмет, которым звукоизвлечение осуществляется.

В соответствии с этим уместным является подразделение всех музыкальных инструментов на мягко-долгозвучные и остро-краткозвучные. На последних, согласно законам акустики, «внешняя сила действует только в первоначальный момент» [5, 26]. Соответственно, способом звукоизвлечения на таких инструментах может быть удар или щипок. На мягко-долгозвучном инструментарии системообразующий способ звукоизвлечения связан с вынужденными колебаниями. Тогда «внешняя возбуждающая сила постоянно действует на тело. В результате такого различия в первом случае колебания относительно быстро прекращаются, во втором — они длятся так долго, как долго существует внешняя сила <...> Если это язычок в аккордеоне или баяне, то внешней силой является поток воздуха; если это струна скрипки, то внешняя сила возникает благодаря трению смычка о струну» [там же, 25].

Следовательно, тип смешанного ансамбля определяется, прежде всего, по наличию контрастных типов звукообразования на инструменте. Наряду с акцентно-краткозвучными — домрами, балалайками, гусями и ударными, в них должен обязательно появиться инструментарий мягко-долгозвучный по звукоформированию и звуковедению. Наиболее популярными и отчетливо контрастными по отношению к остро-краткозвучным домрам, балалайкам, гусям в XX веке в русском народном инструментарии становятся различные виды и типы гармоник. Наряду с ними эпизодически появляются и такие мягко-долгозвучные по природе русские духовые инструменты, как жалейки, рожки и т. д.

Тем не менее нам представляется, что при соединении однотипных по свойствам атаки и ведения звука инструментов — домр и балалаек, домр и гитар — ансамбли являются

¹ В частности, в статье М. И. Имханицкого, опубликованной в журнале «Музыкальная академия», автором задается вопрос: «...не является ли источник звука — вообще не более чем предпосылкой музыки? Ведь это очевидно: нет источника — нет и самого звука, соответственно, и инструмента» [2, 177].

однородными. Ведь на всех этих инструментах звук акцентно-гаснущий, а основной типовой способ игры — удар или зашипывание струн пальцем либо медиатором. Вместе с тем однородность проявляется и в другом аспекте — в возможности создания единой тремолирующей массы при одновременном звучании всех названных инструментов.

Правда, может возникнуть возражение, связанное с тем, что при тремоло возможно создания иллюзии инструментария с длительно выдерживаемым звуком. Тем более что на это ощущение при музыкальном восприятии неоднократно обращалось внимание авторитетными музыкантами². Однако по сути принцип подобного звучания — дискретный по своей природе. Создание же у слушательской аудитории иллюзорного впечатления о преодолении такой дискретности — важнейший критерий достижения должного уровня мастерства исполнителей на струнно-щипковых народных инструментах.

Аналогично этому за счет резкого удара по клавише с мгновенной остановкой меха может создаваться иллюзия ударного или струнного щипкового инструмента на гармониках³. Тем не менее природа их звука остается выдержанной, длящейся. Лишь сочетание, с одной стороны, инструментов с мягкой, длительно выдерживаемой природой звука, таких как гармоники (реже к ним присоединяются фольклорные или классические духовые инструменты), а с другой — инструментов с акцентно-гаснущей, дискретной звуковой природой, струнно-щипковых (домра, балалайка, гитара, гусли и их тесситурные разновидности), а также ударных инструментов, делает русский инструментальный состав политембровым.

Таким образом, смешанным ансамблем русских народных инструментов следует считать такой, в котором присутствует

как остро-кратковзвучный, так и мягко-долгозвучный музыкальный инструментарий.

Важным побудительным стимулом к возникновению смешанных ансамблей русских народных инструментов стал первый высокохудожественный прецедент подобного рода в композиторском народно-оркестровом творчестве. В 1928 году для русского народного оркестра появляются музыкальные сцены А. Ф. Пащенко «Улица веселая». Здесь к составу домр, балалаек, гуслей и ударных были добавлены гармоника, труба, флейта, два гобоя — инструменты мягко-долгозвучные, отчетливо контрастные по своей звуковой природе базовому в таком оркестре остро-кратковзвучному инструментарию домрово-балалаечной группы.

Вскоре появляются и первые музыкальные сочинения для народно-инструментального смешанного ансамбля. В обнаруженной авторами настоящей статьи библиографической редкости — двенадцатом выпуске приложения к журналу «Колхозный театр» за 1934 год (его публиковало издательство «Крестьянская газета») многочисленным почитателям русских народных инструментов адресуется первый в СССР сборник «Ансамбль с гармоникой».

Сборник примечателен, прежде всего, тем, что наряду с переложениями отечественной и зарубежной классики, в нем помещено немало обработок популярных песенных мелодий — прежде всего, широко известной песни Л. К. Книппера «Полюшко-поле» в обработке Н. П. Чаплыгина, которая была представлена как пьеса «Степная кавалерийская» для хора в сопровождении ансамбля. В этом же сборнике помещены ансамблевые аранжировки таких русских народных песен, как «Уж ты, зимушка», плясовая «Ах, пивна ягода». Эти обработки изложены для балалайки, двухрядной гармони («вэнки»), ударных и двух мандолин.

Интерес в названном сборнике представляет обработка А. Новосельского «Ай, утушка моя луговая» для большого инструментального состава. Его «костяк», прочный фундамент, составляет группа домр (две примы, альт и бас) и балалаек (прима, секунда, альт, бас, контрабас). С этими инструментами соседствуют также иные родственные им по природе акцентно-кратковзвучного звукообразования и звуковедения инструменты — гитара и ударные. Но наряду с этим здесь уже введен особенно отчетливо контрастный струнным щипковым по самому своему звукообразованию инструмент — двухрядная венская гармонь,

² Уже при звучании Великоорусского оркестра В. Андреева прессой отмечалось: «Иногда рифленое звучание струн выравнивается в спокойную кантлену, и тогда словно слышатся звуки приглушенных скрипок и виолончелей» [см.: 3, 286].

³ Гармоника — класс инструментов, в которых источником звука является металлический язычок, колеблющийся под воздействием струи воздуха, чаще всего подающийся с помощью специального воздушного резервуара — меховой камеры, обычно называемой мехом, но воздух может подаваться и с помощью накачивания ногами педалей (например, на фисгармониях), а также при вдувании воздуха ртом (губные гармоники).

Данный этап можно охарактеризовать как период непосредственного перенесения в произведение для смешанных инструментальных ансамблей элементов русского музыкального фольклора при относительно небольшом удельном весе авторского начала, что характеризует лишь самый начальный этап становления письменной традиции в изучаемой сфере музыки.

Именно введение в ансамблевое звучание гармоник, оказавшейся отчетливо контрастной в аспекте звукообразования по отношению к домровой и балалаечной группам, а также к ударным инструментам, знаменовало, таким образом, первый опыт создания музыки для смешанного ансамбля русских народных инструментов. Как инструменту мягко-долгозвучному ей была прежде всего поручена роль гармонической pedalной опоры по отношению к остро-краткозвучным струнным щипковым инструментам группы домр и балалаек. Вместе с тем композитором всячески подчеркивается округленность звукообразования гармоник в передаче на ней лирически контрастных «реплик», выразительных подголосков к острому звучанию щипковых при воспроизведении тех или иных синтаксических элементов музыкального текста — мотивов, фраз, предложений — словом, любых семантических единиц, вплоть до достаточно развернутых тематических проведений.

Таким образом, уже в первые десятилетия XX века заметно стремление музыкантов использовать народные инструменты в противоположной по отношению к их природе функции. На струнно-щипковых инструментах, предрасположенных к отрывистости, дискретности звучания щипка, это стремление добиться предельной выразительности кантилены, певучести, а вместе с тем на гармонике, где по своей природе звук мягко-долгозвучен, — использование ее не только в лирически-кантиленной, мелодической функции, но и в функции акцентной, ярко подчеркивающей ритмо-гармоническую структуру музыки.

В этом плане представляет интерес другая обработка Н. П. Чаплыгина из того же сборника — «Ах, пивна ягода». Она заслуживает внимания уже потому, что в начальном изложении русской плясовой песни в партиях двух домр (по желанию их можно было заменять мандолинами) экспонируется одновременное сочетание темы и ее подголоска. Но не менее в этом экспонировании об-

ращает на себя внимание и гармонический фон — аккомпанемент на слабых долях тактов, причем изложенный у двухрядной венской гармоникой малыми секундами.

Примечательно, что наряду с готовыми басо-аккордовыми чередованиями в партии левой руки образуются достаточно смелые и совершенно непривычные для фактуры двухрядной гармоникой того времени политональные сочетания. Так, например, на последней доле первого такта приводимого примера это сочетание $g - b - d - e - f$ и образующееся в третьем такте в комплексном звучании обеих клавиатур гармоник сочетание $g - h - d - e - f$ (нотный пример 1).

Нотный пример 1

В целом при подобном обращении с русской народной песней нетрудно усмотреть сходство с отечественной музыкой для «классических» камерных ансамблей первой половины XIX века. По словам Л. Н. Раабена, такая музыка во многом была тесно связана «с любительским музицированием, с музыкальным бытом как таковым <...> Близость к быту обусловила появление целой ветви ансамблевой литературы, основанной на бытовых интонациях и формах <...> Для различных видов инструментального ансамбля оказались написанными многочисленные вариации на народные песни, аранжировки песен, романсов и танцев» [6, 76].

И все-таки значение рассмотренного сборника «Ансамбль с гармоникой» в развитии музыки для смешанного народно-инструментального состава велико. Это издание явило собой первый опыт претворения фольклорного материала в изучаемой области музыкального искусства. В обработках, собранных в нем, уже четко прослеживаются нормы академического музыкального мышления, что стало переломным моментом в развитии музыки для смешанного ансамбля народных инструментов и дало

своеобразный импульс для формирования концертного репертуара в будущем.

Нужно, однако, подчеркнуть, что с точки зрения репертуара для смешанных ансамблей русских народных инструментов сборник 1934 года оставался все же единственным в своем роде на протяжении последующих пятнадцати лет. Его отсутствие в поле зрения специалистов в области народных инструментов связано с недостаточным в те годы соответствием общего уровня исполнительского мастерства сложным в техническом отношении требованиям, характерным для большинства представленных в нем миниатюр.

Действительно, приведенные выше обработки оказались практически недоступными для многих обучающихся. Причем ориентация здесь прослеживается даже не столько на учащихся в рамках инструкторско-педагогических факультетов в открывавшихся в те годы консерваториях, непосредственно связанных с системой подготовки руководителей любительских кружков, клубных работников. Эти обработки в гораздо большей степени уже были ориентированы на студентов музыкальных училищ и музыкально-драматических институтов, незадолго до того возникших (правда, в то время еще единичных⁴).

И все же в ансамблевом музицировании 1930-х годов обнаруживается явно робкое применение гармонии в смешанных ансамблях. Причина тому, как впрочем, и в близком ансамблевому народно-оркестровом искусстве, убедительно выявляется в статье А. А. Новосельского «Гармоника в ансамбле» — она была опубликована в тот же период в журнале «Колхозный театр». Он подчеркивал: «Все же использовать гармонику в коллективе значительно труднее, чем для самостоятельного исполнения» [4, 4]. В первую очередь, автор аргументировал это обстоятельство отсутствием

необходимости в объединении гармонике со струнными щипковыми из-за наличия у нее очень легко воспроизводимого самоаккомпанемента, в отличие от каких-либо других инструментов. Недостаточное соответствие гармонии, с одной стороны, и струнных щипковых — домр и балалаек, с другой, связывалось автором статьи с большой динамической амплитудой гармонике, в частности, в сфере громкостных градаций, объясняющихся ее преимущественно «уличным» применением. В статье отмечалось также некоторое несоответствие наиболее выигрышных звуковых тесситур у гармонии и струнных щипковых инструментов.

Но основополагающей причиной нежелания использовать гармонику в ансамблях русских народных инструментов было отмечаемое в той же статье А. Новосельского несовершенство тогдашних конструкций инструментов: «настройка гармоник почти всегда производится мастерами только по слуху, часто даже без камертона <...> Оркестровые же гармоники, хотя в настоящее время и выделяются, но не в массовом производстве — оно еще не налажено» [там же]. Поэтому показательно, что даже Всесоюзный смотр-конкурс 1939 года, проходивший в Москве и имевший большой общественный резонанс, не предусматривал развитых форм исполнительства ни в смешанных, ни в однородных ансамблях.

Вместе с тем в возникшем в 1920-е годы Трио баянистов Театра имени В. Э. Мейерхольда в составе А. И. Кузнецов — А. Ф. Попков — М. Я. Макаров (в конце 1930-х годов М. Я. Макаров был репрессирован и его сменил А. Ф. Данилов), — по своему составу однородному, наблюдается примечательная тенденция. Она связана не только с большей возможностью «пения», исходящей из самой органики баяна, с отсутствием в нем «разлива», то есть дребезжащего звучания двух неточно настроенных голосов, свойственного гармонии, а также более широкого «дыхания» меха. Не меньшее значение имело достижение в этом ансамбле особой четкости игры и необычайной выразительности в неуклонной динамизации музыкальной фактуры. Особенно заметно это проявилось в обработке русской народной пляски «Яблочко», часто исполнявшейся коллективом в аранжировке А. Ф. Данилова.

Наиболее существенным для этого периода было открытие в 1948 году факультета народных инструментов в одном из ведущих музыкальных вузов страны — Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, что стало мощным стимулом

⁴ Так, в 1925 годы «был открыт Инструкторско-педагогический факультет Ленинградской консерватории», на котором работали, согласно книге о факультете народных инструментов Санкт-Петербургской консерватории, такие выдающиеся дирижеры симфонических оркестров, как Н. А. Малько, И. А. Мусин, ближайшие сподвижники основоположника русского народного оркестра В. В. Андреева Н. П. Фомин и Ф. А. Ниман, Н. И. Привалов и ряд других выдающихся деятелей академического исполнительства на русских народных инструментах» [7, 27–28], в 1926 году — отдел народных инструментов в Третьем музыкальном техникуме Ленинграда, в следующем году в музыкально-инструкторском техникуме имени Красной Пресни в Москве и т. п.

активизации всей системы профессионального народно-инструментального искусства. Приход к преподаванию видных педагогов-баянистов, балалаечников, несколько позднее домристов и гитаристов настоятельно требовал совершенствования преподавания не только в классе специального инструмента, но и ансамбля. Первоначально основное внимание было сосредоточено на ансамблях однородных — дуэтах и трио баянистов, ансамблях домр и балалаек. Однако постепенно все большее внимание в учебном процессе начинают приобретать смешанные ансамбли.

Первые художественно заметные произведения в данной сфере появляются в середине 1950-х годов, когда в музыкальных учебных заведениях стало уделяться особое внимание преподаванию не только в однородных, но и в смешанных ансамблях. У исполнителей появляется настоятельная потребность в новых профессиональных сочинениях. Соответственно, центральные издательства стали выпускать разнообразные ансамблевые сборники, в которых основу репертуара составили, прежде всего, обработки русских народных песен.

Если до середины 1950-х годов обращение профессиональных композиторов, пожалуй, лишь за исключением Н. П. Чаплыгина, к обработкам для смешанного ансамбля народных инструментов наблюдалось крайне редко, то теперь данная сфера музыки привлекает ряд авторов, уже прочно зарекомендовавших себя в области сольных произведений для домры, балалайки, баяна, оркестра русских народных инструментов. Это композиторы С. Н. Василенко, Ю. Н. Шишаков, П. В. Куликов, Г. К. Камалдинов, Д. Ф. Салиман-Владимиров и другие.

В произведениях этого периода, обозначившего второй этап становления концертной народно-ансамблевой музыки, уже обнаруживаются более разнообразные, чем ранее, средства развития — не только вариационного, но и с проявлением принципов сквозного тематического развертывания, динамизации всей фактуры. Одним из ярких примеров могут служить вариации Ю. Н. Шишакова для двух балалаек прим и баяна на тему русской народной песни «При долинушке». Если первые вариации в этом сочинении носят несколько созерцательный, красочно-колористический характер, в них особенно выявляются нежно-трогательные *pizzicati* первой балалайки, сочетаемые с постоянным бряцающим фоном

у второй и остигнутым секундовым фоном в партии правой руки баяна, то для последующих вариаций характерно более оживленное движение, с развитой фигурационностью мелодического развития.

В 1950-е — начале 1960-х годов уже наблюдается активное привнесение авторского начала в народно-песенный материал. Подтверждением тому может служить обработка русской народной песни «Отставала лебедушка» для ансамбля из домры, балалайки и баяна, сделанная видным отечественным композитором С. Н. Василенко. Здесь уже ощутим мощный разворот варьирования, в котором собственно вариационное членение отдельных проведенных преодолевается за счет «сквозного» развертывания тематизма. Интонационное развитие доходит до высшей кульминационной точки в предпоследнем проведении темы за счет использования самой высокой, напряженно звучащей тесситуры малой домры, насыщенной гармонии баяна, плотности всей фактуры (нотный пример 2).

Нотный пример 2

Начало 1960-х годов ознаменовалось появлением высококвалифицированных педагогов различных народно-инструментальных специализаций, что обусловило возникновение ряда смешанных ансамблей русских народных инструментов — «Калинка» под управлением В. В. Ушенина, «Русская мозаика», возглавляемого А. А. Цыганковым, ставшим впоследствии выдающимся домристом, «Сочинский сувенир» под руководством В. И. Абрашкина. Появляются и такие смешанные ансамбли, как московский дуэт балалаечника О. Н. Глухова и баяниста В. Г. Азова, начавший активную гастрольную деятельность по всему Советскому Союзу и за рубежом, астраханский ансамбль «Скиф» под управлением А. В. Мостыканова, ростовский ансамбль «Донцы», рязанский «Парафраз», екатеринбургская «Аюшка» и многие другие коллективы.

В типовой состав ансамбля все шире вводятся фольклорные духовые инструменты,

самые разнообразные ударные, бытовые инструменты (наряду с деревянными ложками и рубелем, встречавшимися и ранее, появляются пила, коса, кувшины, печная заслонка и т. п.), партии на которых параллельно с основными инструментами исполняют те же музыканты. Активно осваивается ими игра и на эпизодически используемом духовом инструментари, вводятся неординарные тембровые краски, в частности, в звуковую канву ансамбля привносится пение или разговор инструменталистов, их выкрики, различные шумовые и ударные эффекты, элементы театрализации, идущие от фольклорной музыкальной практики и т. д.

Именно поэтому ансамбли русских народных инструментов — как однородные, так и смешанные — стали все более привлекать внимание профессиональных композиторов, таких как Ю. Н. Шишаков, В. Д. Биберган, В. В. Беляев, Е. П. Дербенко. Впоследствии к музыке в данной области приходят более молодые авторы — В. Е. Новиков, Е. В. Петров, А. А. Нижник и ряд других. Художественные результаты не заставили себя ждать — не случайно Д. Д. Шостакович, познакомившись с присланной ему партитурой сюиты «Русские потешки» В. Д. Бибергана, написанной для солистов, женского вокального трио и ансамбля русских народных инструментов, высказал восторженное впечатление от темброво-интонационной новизны музыки. И при всей, казалось бы, ее простоте, он выразил в письме к Бибергану свою высокую оценку сочинения: «Я с восхищением слушаю “Русские потешки” ...» [цит. по: 1, 2].

Экспрессии малообъемного фольклорного мелоса способствует его обогащение обильной мелизматикой. Она особенно характерна для лирических жанров, для старинных причетов, закличек. Вместе с тем мелизматика исходит из органики самого русского фольклорного инструментализма: например, на духовых инструментах прежде, чем «попасть» в нужный тон, рожечнику или жалеечнику чаще всего необходима своеобразная «раскачка». Интонационно чистый и устойчивый звук, особенно когда он берется не в плавном поступенном движении, а скачком, на этих инструментах вообще труднодостижим. Важными оказываются своего рода «прицеливание» или мелизматические подходы к необходимому звуку. Подтверждением тому может служить проведение темы гармонии и ее остигатного фона у брелки в пьесе «Деревенский вечер» М. И. Цайгера (нотный пример 3).

Нотный пример 3



Обильная мелизматика применяется в партиях малой и альтовой домры при исполнении календарных, игровых попевок в начальных тактах пьесы «Карагод» из цикла «Избяные песни» А. А. Нижника (нотный пример 4).

Нотный пример 4

В приведенном выше примере на фоне импульсивных ритмических рисунков баяна и бубна у щипковых инструментов выделяются темпераментно-зазорные наигрыши игрового характера, восходящие к языческим временам.

Одной из примечательных черт современных сочинений для смешанного ансамбля русских народных инструментов является существенное обогащение ладового начала. Если до 1950-х годов композиторы обращались лишь к средствам натурального мажора и гармонического, реже натурального минора, то теперь в их распоряжении оказывается широкая палитра ладов и их разновидностей, которые, наряду с тональным обогащением музыки, значительно увеличили возможности народных инструментов в ансамблево-концертном музицировании.

Тональный контраст, в частности, способствует яркости тембровых сопоставлений. Так, в «Кадрили» В. Д. Бибергана — третьей части из сюиты «Русские потешки» — наигрыши баяна в *Es-dur*, подчеркнутые остро-затейливым звучанием трещотки, чередуются с частушечными попевками балалайки и брелки в натуральном *g-moll*, благодаря чему возникает нечто похожее на хореографический «диалог» персонажей народного «действия» (нотный пример 5).

Нотный пример 5

Подвижно $\text{♩} = 76$ Мелешко $\text{♩} = 66$

Баян
Трещотка
Балалайка

Брёлка

Яркое сопоставление тональностей применяется также и в пьесе «Наигрыш» — пятой части той же сюиты. Оstinатный наигрыш плясовой «Барыня» в *G-dur* у баяна и балалайки-примы сочетается с изложением тех же попевок у малой домры в *h-moll* (нотный пример 6).

ЛИТЕРАТУРА

1. Биберган В. Сюита «Русские потешки»: для солистов, женского вокального трио и ансамбля русских народных инструментов. Предисловие. СПб.: Композитор. 2011. С. 2.
2. Имханицкий М. И. Нужна ли принципиально новая классификация музыкальных инструментов? // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 169–185.
3. Имханицкий М. И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 368 с.

M. I. Imkhanitsky

Gnesins Russian Academy of Music
30–36 Povarskaya ul., Moscow, 121069, Russian Federation
Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

M. I. Sharabarin

Belgorod State Institute of Arts and Culture
7 ul. Koroleva, Belgorod, 308033, Russian Federation

FEATURES OF FORMING AND DEVELOPING THE REPERTOIRE
FOR A MIXED ENSEMBLE OF RUSSIAN FOLK INSTRUMENTS

This article explores the insufficiently developed questions of the formation of the repertoire for mixed Russian folk ensembles in concert-pedagogical practice from its inception to the present day. Special attention is paid to the issues of combining sharped and short-tempered instruments such as domra, balalaika, gusli, on the one hand, and soft long-sounding instruments, such as various types of harmonics and especially their most perfect types — bayans, on the other. In creating a special multi-timbre sound, a significant role is assigned to explor-

Нотный пример 6

Быстро, весело $\text{♩} = 88$

Домра малая
Баян
Балалайка-прима

Таким образом, современная музыка для однородных и смешанных ансамблей русских народных инструментов способствовала утверждению на концертной эстраде престижа ансамблевого искусства в области русских народных инструментов, смогла полнее и глубже выразить национальное начало и способствовать пропаганде этой демократической ветви музыкального искусства как в самой России, так и далеко за ее пределами.

4. Новосельский А. А. Гармоника в ансамбле // Колхозный театр. 1934. № 4. С. 4–10.
5. Порвенков В. Г. Акустика и настройка музыкальных инструментов. М.: Музыка, 1990. 192 с.
6. Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке / Л. Н. Раабен. М.: Музгиз, 1961. 476 с.
7. Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова: 50 лет факультету народных инструментов. Исторический обзор / ред.-сост. О. М. Шаров. СПб.: Олимп-СПб, 2010. 256 с.

ing new playing techniques, overcoming the one-dimensional discreteness or sluggishness of pre-consonant sound studies in mono-timbre ensembles by introducing new techniques that contrast with the character of the instruments.

Keywords: mixed ensemble, types of sound formation, specificity of sound science, harmonics, domra, balalaika

DOI: 10.36871/hon.202201004

Received: October 8, 2021

Accepted: November 23, 2021

Information about the authors:

Mikhail I. Imkhanitskii — D.A., Professor

mikhimkh@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2200-6548

Mikhail I. Sharabarin — Ph.D. (History of Art), Associate Professor

mixailsharabarin@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9475-1280

REFERENCES

1. Bibergan V. Russkie poteshki [Russian Nursery Rhymes: Suite for Soloists, Female Vocal Trio and Ensemble of Russian Folk Instruments. Preface]. Saint Petersburg, 2011, pp. 2. (In Russian)
2. Imkhanitsky M. I. Is There a Need for a Fundamentally New Classification of Musical Instruments? *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*. 2021, no. 2, pp. 169–185. (In Russian)
3. Imkhanitsky M. I. Stanovlenie strunno-shchipkovykh narodnykh instrumentov v Rossii [Formation of Plucked String Folk Instruments in Russia]. Moscow, 2008. 368 p. (In Russian)
4. Novoselsky A. A. Harmonica in the Ensemble. *Kolkhoznyi teatr [Kolkhoz Theater]*. 1934, no. 4, pp. 4–10. (In Russian)
5. Porvenkov V. G. Akustika i nastroyka muzykal'nykh instrumentov [Acoustics and Tuning of Musical Instruments]. Moscow, 1990. 192 p. (In Russian)
6. Raaben L. N. Instrumental'nyi ansambl' v russkoi muzyke [Instrumental Ensemble in Russian Music]. Moscow, 1961. 476 p. (In Russian)
7. Sharov O. M. (ed.) Sankt-Peterburgskaya konservatoriya imeni N. A. Rimskogo-Korsakova: 50 let fakul'tetu narodnykh instrumentov. Istoricheskii obzor [Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov: 50 years of the Faculty of Folk Instruments. Historical Review]. Saint Petersburg, 2010. 256 p. (In Russian)

