



УДК 785.7:781.22

## ОБОГАЩЕНИЕ ТЕМБРОВОГО КОЛОРИТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ СМЕШАННОГО АНСАМБЛЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Раскрытие новых тембровых граней смешанного ансамбля русских народных инструментов стало одним из наиболее заметных проявлений расширения его выразительных возможностей и во многом повлияло на весь интонационный строй данной музыкальной области. Не случайно Б. В. Асафьев неоднократно подчёркивал мысль о том, что интонация есть прежде всего «непрерывность, текучесть ... Непрерывность эта управляется ритмом и тембром» [1, с. 355].

Как правило, такое обновление, исходящее из творческого замысла композитора, прежде всего, связано с определёнными формообразующими функциями музыки, причём наиболее важным компонентом её общей архитектоники становится тембр. В сочинениях для смешанного ансамбля русских народных инструментов, непосредственным образом связанных с национальным фольклорным инструментализ-

мом, новые формообразующие решения исходят из самой фольклорной практики.

Новые темброво-драматургические композиторские решения на современном этапе развития жанра проявляются в большем, чем ранее, разнообразии, контрастности разделов, обусловленных универсализмом средств баяна. М. И. Имханицкий подчёркивает: «Русский баян оказался самобытен не только в лирике. Другое его важнейшее свойство, заложенное от национальной гармонии, – передача безграничной удалы, бесшабашной бравады в плясовой музыке: от степенного, порой молодецки удалого “выхода” в пляске, со всё нарастающей динамикой развития, вплоть до безудержного стремления “развернуться до самозабвения”» [5, с. 191].

Наиболее непосредственным и наглядным образом это проявляется в калейдоскопических сопоставлениях отдельных разделов композиции, харак-



терных для таких жанров, как русская кадрили с её контрастно-составными формами (например, в «Кадрили» Г. К. Камалдинова). Но ещё более характерны подобные тембровые контрасты между разделами трёхчастных форм. Типичным является контраст между струнными щипковыми и баяном: к примеру, средний раздел трёхчастной формы образуется вследствие того, что «в лидерах» оказывается только баян, в то время как в крайних разделах – только струнные, и наоборот.

Вопрос этот заслуживает более пристального внимания. Среди подобных видов тембрового контраста можно выявить два основных – «прямой» и «цепной». «Прямой» связан с резким и предельно очевидным сопоставлением тембров – когда одни инструменты полностью сменяют другие. В качестве примера приведём пьесу «Кадрили» из сюиты «Русские потешки» В. Д. Бибергана. Уже в начальном разделе композиции задорный наигрыш, изложенный баяном и трещотками, резко сменяется полярно контрастным в тембровом отношении ансамблевым сочетанием балалайки и брёлки, создавая противоположные музыкальные образы. В подобном «прямом» полярном контрасте тембров можно усмотреть принципы монтажной драматургии, свойственные кинематографу, когда «стыкуются» контрастные кадры фильма. Но не менее явственны и ассоциации с фольклорно-жанровыми картинками: как будто две группы народных исполнителей – бойкой, скорее всего, мужской пляски и неспешного девичьего частушечного страдания – сменяют друг друга.

Другой вид тембрового контраста в драматургии произведений для смешанного ансамбля русских народных инструментов можно обозначить как «цепной». Он характерен постепенным «вхождением» в общую тембровую палитру контрастного раздела нового, принципиально иного по звукоподаче тембра. Нередко происходит переход от превалирующей роли струнных к доминированию баяна и наоборот. Однако преобладающий тембр не выключается из общего звучания, но выполняет иную функцию – подголосочную, аккомпанирующую, педали и т. п.

В качестве примера назовём «Посиделки» А. П. Аверкина. При начальном проведении частушечный наигрыш баяна звучит на фоне неспешного аккордового аккомпанемента струнных щипковых инструментов, затем тему подхватывает альтовая домра. Далее баян от тематически-солирующей функции переходит к функции аккордового аккомпанемента, имитируя фактуру, только что наблюдавшуюся у щипковых.

Важным средством тембровой драматургии является динамизация фактуры. Наглядное проявление этого свойства находим в пьесе «Наигрыш» В. Д. Бибергана, где к плясовому действию постепенно подсоединяются всё новые инструменты вплоть до предельного задействования всего инструментально-

го и вокального состава. Так, в начальном изложении темы после развёрнутой импровизации солирующих ударных инструментов незатейливый гармошечный наигрыш звучит у баяна соло на ритмическом фоне (опоры на сильных долях) ложек, затем этот фон усиливается звучанием трещоток (ц. б), а далее контрапунктическим проведением темы у балалайки примы. На последующем этапе развития появляются попевки в политональном сочетании, к развитию подключаются всё новые инструменты, представляя разнообразные варианты попевки, словно обрамляющие основную плясовую наигрыш. Возникает зримая аналогия с самой сущностью русского фольклорного музицирования на гармонии, когда неизменный напев, выражаясь словами Б. В. Асафьева, обвивается «словно бы плющом – фигурации одна затейливее другой» роятся вокруг голоса [2, с. 177].

Особенно характерен принцип динамизации фактуры для обработок русских народных песен эпического склада. В качестве примера назовём обработку «Вниз по матушке, по Волге» П. П. Лондонова. Сам величаво-эпический тон повествования подобных песен, по справедливому суждению О. А. Урванцевой, «не допускающий преувеличенно-экспрессивных приёмов изложения материала и его яркой индивидуализации» [7, с. 57], подразумевает также плавность тембровых изменений. В обработке Лондонова это прослеживается с особой наглядностью. Если первое проведение темы звучит в октаву у малой и альтовой домры, то в следующем, вариационном, подключается вначале выразительный контрапункт баяна, далее присоединяется балалайка контрабас, затем альтовая балалайка (в партитуре указано, что её партия может быть заменена партией гитары). При переходе ко второму вариационному проведению в «действие» вступает балалайка прима, и наконец, последнее проведение темы изложено в плотном tutti, с насыщенной музыкальной тканью у всех ансамблевых инструментов.

Порой красочные приёмы сами по себе становятся важным средством создания драматургических контрастов. Так, в обработке русской народной песни «Не по погребу бочоночек катается» А. В. Рождествина средний раздел трёхчастной формы своим акварельным колоритом контрастирует крайним с их бойким, задорным характером. Это позволяет композитору проявить особенно широкое поле творческой фантазии для создания красочного колорита, в том числе и через непривычные тембровые сочетания, что заслуживает особого разговора.

В современной музыке для смешанного ансамбля русских народных инструментов важным проявлением необычных драматургически-тембровых решений стал особый симбиоз оркестрового и ансамблевого звучания. Показательна в этом плане пьеса «Музыканты на завалинке» из народно-оркестровой сюиты В. К. Комарова «Праздник в деревне». Стиль музы-

ки композитора, созданной для русских народных инструментов, отличается, по словам М. И. Имханицкого, «воспроизведением атмосферы подлинного фольклорного инструментализма» [6, с. 295], что обусловило и типичную для него «затейливость», передачу неистощимой выдумки народных музыкантов в тембровом разнообразии ансамблевого музицирования. Особенность сюиты заключается также в своеобразном синтезе ансамблевого звучания с оркестровым: в третьей части из состава оркестра выделяется смешанный ансамбль музыкантов. Выходя на авансцену, они, согласно предписаниям партитуры, начинают музицировать, используя разнообразные элементы импровизации.

Такой синтез фольклорной и академической практики музицирования позволил выявить немало самобытных тембровых эффектов, исходящих из самой импровизационной стихии народной музыки, выдумки народных музыкантов.

Важным фактором в обогащении тембрового колорита произведений для смешанного ансамбля русских народных инструментов стало введение нового инструментария. Несмотря на то, что оно может использоваться лишь эпизодически, поскольку типовой состав смешанного ансамбля к настоящему времени чётко определился (домры малая и альтовая, баян, балалайка прима и контрабас), введение дополнительных инструментов делает звучание более разнообразным. Вместе с тем раскрываются новые выразительные и колористические грани инструментов, стабильно присутствующих в ансамбле.

Эпизодическое включение нового инструментария обнаруживает два пути. Первый связан с применением тех инструментов, которые уже стали полноправным атрибутом звучания русских народных оркестров, но на предыдущих этапах развития музыки для смешанных ансамблей ещё не входили в их состав. Прежде всего речь идёт о разнообразном использовании классического инструментария симфонического оркестра. Наряду с многочисленными ударными – малым барабаном, колокольчиками, ксилофоном, бубном, – это флейта, гобой, кларнет, фортепиано, струнные смычковые инструменты и многие другие, приобретающие в соединении с балалайкой, гармоникой, домрой явственно выраженную национальную окраску.

В этом проявляется определённая общая закономерность философского плана: при соединении элементов разных систем «части не остаются неизменными, себе тождественными. Они приобретают новые свойства, которыми вне нового целого обладают только в возможности» [4, с. 45].

Следовательно, тот инструментарий, который сам по себе является для новой тембровой системы несколько чужеродным, в окружении инструментов, несущих явно национальную окраску, также приобретает именно эту окраску. К примеру, гобой при

изложении русских фольклорных интонаций в сочетании с балалайкой и гармоникой вызывает ассоциации с характерным звучанием русской жалейки. Аналогичным образом флейта ассоциируется с русской фольклорной свирелью.

Творческая практика воочию убеждает, что если инструмент не отторгается новой тембровой системой, к примеру, по динамическому профилю (совершенно очевидно, насколько трудно совместить в отношении шкалы громкостных градаций балалайку с тромбоном или же с трубой без сурдины), то при реализации необходимого композитору образного замысла оказывается полноценно функционирующим в этой новой системе.

Второй путь обогащения тембрового состава современного смешанного ансамбля за счёт введения дополнительного инструментария связан с усилением внимания композиторов к фольклорным русским духовым инструментам. Трудности их использования, заключаются в специфике диатонического строя, из-за чего их применение оказывается возможным только при непосредственном воспроизведении фольклорных попевок и наигрышей. Вместе с тем они являются национально-маркирующим фактором, ярко подчёркивающим подлинность самобытного русского колорита – к примеру, жалейка и брёлка в сюите «Русские потешки» В. Д. Бибергана, в ряде пьес Е. П. Дербенко, в пьесе С. И. Цайгера «Деревенский вечер». Колоритным стало введение в смешанный русский народно-инструментальный ансамбль таких самобытных национальных инструментов, как пастушьи рожки. Их сочетание с балалайкой примой, контрабасом, баяном и ударными в «Наигрыше на тему русской народной песни “Семеновна”» А. Ф. Громова создаёт яркий празднично-фольклорный колорит. В звучании всего ансамблевого tutti в сочетании с баянами они, благодаря своей высокой динамической амплитуде, придают звучанию блеск, полётность звука.

Примечательным в обогащении тембрового колорита является также расширение состава инструментария за счёт новых фольклорно-ударных инструментов. Речь идёт не только о ставших уже привычными таких национально-знаковых инструментах, как бубен, деревянные ложки, трещотки, рубель (гофрированная деревянная доска, издающая щёлкающий каскад звонких своеобразных звуностей), которые также можно найти в той же сюите В. Д. Бибергана «Русские потешки»<sup>1</sup>. Здесь применяются совершенно необычные для концертно-академической музыкальной практики инструменты, связанные с использованием орудий традиционного крестьянского быта<sup>2</sup>. И в этом – оригинальность сочинения. Неслучайно Д. Д. Шостакович писал композитору: «Я с восхищением слушаю “Русские потешки”» (цит. по: [3, с. 1]). Это может быть самая разнообразная сфера «звучащих» предметов, кото-



рые в аутентичном фольклорном музицировании могут органично войти в ансамблевый состав. В пьесе «Музыканты на завалинке», образующей своего рода композиционный центр в четырёхчастной сюите В. К. Комарова «Праздник в деревне», состав ударных, заимствованных из русской фольклорной практики, становится на редкость разнообразным. Примечательны здесь не только ставшие традиционными для любых составов русских оркестров ложки или трещотки – здесь много непривычных для традиционной практики народных оркестров и ансамблей инструментов. Среди них могут быть и те, которые использовались в народно-инструментальных составах и ранее, но теперь – в непривычных своих вариантах. К примеру, функцию русского фольклорного ударного инструмента рубеля здесь выполняет насто-

ящая бытовая стиральная доска, сделанная из металла. Аналогичным образом традиционные трещотки – набор пластинок различной высоты, издающих при встряхивании звонкие щёлкающие звуки, здесь дифференцирован по тесситуре<sup>3</sup>. Органично включаясь в процесс музицирования, основанного на народных наигрышах и попевках, они становятся самобытными русскими народными музыкальными инструментами.

Таким образом, в современной музыке для смешанного ансамбля русских народных инструментов обогащение тембрового колорита характерно многообразием видов и форм, свидетельствующих о новаторских чертах развития этого демократического жанра отечественного музыкального искусства.

## PRIMECHANIYA

<sup>1</sup> Вместе с тем разновысотные удары по ложкам могут нести в себе также изобразительное начало. В сочетании с легким pizzicato малой и альтовой домры они воссоздают цокот копыт лошади, соответствующих сюжету шуточной песни в первой части сюиты «Русские потешки» В. Д. Бибергана.

<sup>2</sup> Аналогично этому можно привести примечательную композиторскую ремарку к пьесе Е. П. Дербенко «Саратовские переборы»: «Использовать любые ударные инструменты, которые есть под рукой».

<sup>3</sup> В. К. Комаров сопоставляет трещотки высокого и низкого тона. Могут также использоваться русские ударные инструменты в их необычном соединении, как например, сочетание рубеля с ложками. При этом ложками по рубелю осуществляются и удары, и резкое глissандирование по его

ребристой стороне. Неповторимое звучание музыки сюиты создаёт введение в ансамблевый состав совершенно «экзотического» для академической практики инструментария, представляющего привычные для повседневного крестьянского быта орудия труда, как, например, сельскохозяйственная коса, печные ухваты, имитирующие ритмичные притопывания пляшущего. Вместе с тем это и уникальные для концертного музицирования «ударные установки» – набор банок разной величины, прикреплённых к штативу, комплект стеклянных пластинок разного тона, керамический кувшин, даже медные тазы, различные по высоте звука и также установленные на штативе, деревянные трубки, по которым ударяют тонкой деревянной палочкой и др.

## LITERATURA

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.

2. Асафьев Б. В. О народной музыке / сост. И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. 216 с.

3. Биберган В. Д. Русские потешки: сюита для солистов, женского вокального трио и ансамбля русских народных инструментов: партитура. СПб.: Композитор, 2011. 40 с.

4. Вальт Л. О. Соотношение структуры и элементов // Вопросы философии. 1963. № 5. С. 45–48.

5. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.

6. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 531 с.

7. Урванцева О. А. Образно-стилевая семантика лада в музыке русских композиторов XIX–XXI вв. // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 2 (15). С. 53–58.

## REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Second Edition. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.

2. Asaf'ev B. V. *O narodnoy muzyke* [About Folk Music]. Compiled by I. I. Zemtsovsky, A. B. Kunanbayeva. Leningrad: Muzyka Press, 1987. 216 p.

3. Bibergan V. D. *Russkie poteshki: syuita dlya solistov, zhenskogo vokal'nogo trio i ansamblya russkikh narodnykh*

*instrumentov: partitura* [Russian Humorous Tales: Suite for Soloists, a Female Vocal Trio and an Ensemble of Russian Folk Instruments: Score]. St. Petersburg, 2011. 40 p.

4. Val't L. O. *Sootnoshenie struktury i elementov* [The Correlation of Structure and Elements]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy]. 1963, no. 5, pp. 45–48.

5. Imkhanitskiy M. I. *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva* [History of the Art of Playing the Bayan and

Accordion]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 2006. 520 p.

6. Imhanitsky M. I. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh* [The History of Performance on Russian Folk Instruments]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 2002. 351 p.

7. Urvantseva O. A. *Obrazno-stilevaya semantika lada v muzyke russkikh kompozitorov XIX–XXI vv.* [Image-Related and Stylistic Semantics of Modes in the Music of Russian Composers of the 19th–21st Centuries]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, no. 2 (15), pp. 53–58.

### Обогащение тембрового колорита в произведениях для смешанного ансамбля русских народных инструментов

Автор выявляет механизм включения новых тембровых средств в музыку для смешанного ансамбля русских народных инструментов. Наиболее характерно расширение тембровой палитры ансамблевого звучания за счёт глубокого проникновения в фольклорные истоки русского инструментализма, преломления в композиторском творчестве тембровой изобретательности народных музыкантов, а также использования закономерностей обогащения тембрового начала, выработанных академической практикой.

В статье выделены типы тембровых контрастов – «прямой» и «цепной», связанные с различными методами сопоставления тембров. Отмечается расширение тембровой палитры через симбиоз оркестрового и ансамблевого типов

фактуры, сопоставление приёмов музыкально-академической практики и особенностей ансамблево-фольклорного импровизационного музицирования. Обогащение тембрового колорита происходит и через введение в нормативный состав ансамбля академических русских инструментов (домра малая и альтовая, балалайка прима, баян и контрабас) дополнительных инструментов. Это инструменты симфонического оркестра, обретающие в сочетании с русскими народными своеобразную национальную окраску, а также многообразные инструменты из фольклорной практики.

**Ключевые слова:** смешанный ансамбль народных инструментов, русский фольклор, тембр, фактура

### Enrichment of the Timbre Color in Compositions for Mixed Ensembles of Russian Folk Instruments

The author reveals the mechanism of incorporation of new means of timbre into the music for mixed ensembles of Russian folk instruments. One of the most characteristic features is the extension of the timbre palette of ensemble sound by means of a deep penetration into the folk music sources of Russian instrumentalism, individual interpretation in musical composition of timbre inventiveness of folk musicians, as well as application of the norms of enrichment of the element of timbre developed by academic practice.

Various types of timbre contrasts are highlighted in the article – the “straight” and the “chain” types, which are connected with the various methods of juxtaposition of timbres. Special notice is given to the extension of the timbre palette by means of symbiosis

of orchestral and chamber ensemble types of texture, juxtaposition of techniques of musical academic practice and the features of folk music ensemble improvisational music making. Enrichment of the timbre color also takes place through the implementation into the customary makeup of the ensemble of standard Russian instruments (the small and alto domra, the balalaika prima, the bayan and the double-bass) of additional instruments. The latter are the instruments of the symphony orchestra, which acquire in connection with the Russian folk instruments a peculiar national color, as well as various diverse instruments from the practice of folk music.

**Keywords:** mixed ensemble of folk instruments, Russian folk music, timbre, texture

#### Шарабарин Михаил Иванович

доцент, зав. кафедрой народных инструментов  
соискатель кафедры баяна и аккордеона РАМ  
им. Гнесиных

*E-mail: mixailsharabarin@mail.ru*

Белгородский государственный  
институт искусств и культуры

Российская Федерация, 308033 Белгород

#### Mikhail I. Sharabarin

Associate Professor, Head of the Department  
of Folk Instruments

Post-graduate student at the Department of the Bayan  
and Accordion of the Russian Gnesins' Music Academy

*E-mail: mixailsharabarin@mail.ru*

Belgorod State Institute for the Arts and Culture  
Russian Federation, 308033 Belgorod

