

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.7.27>

Буланкина Оксана Сериковна

Оркестр русских народных инструментов в контексте глинкинских традиций симфонизма

Цель исследования - выявить стилевую специфику музыкального коллектива - оркестра русских народных инструментов (ОРНИ). В основе этой специфики лежит задача формирования национального академического музыкального стиля, определившая общую тенденцию культуры XIX века, ярко проявившую себя уже в творчестве М. И. Глинки. Научная новизна заключается в установлении новых дополнительных черт эпического симфонизма Глинки, оказавших влияние как на драматургическую концепцию стиля ОРНИ, так и на область инструментально-тембровых решений. В результате анализа симфонических увертюр Глинки доказано, что принципы его симфонизма, сложившиеся к концу XIX столетия в устойчивый стилевой эталон, получили своё продолжение в музыке для ОРНИ, послужили формированию инструментального стиля этого коллектива.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/7/27.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 7. С. 141-145. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/7/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.7.27>

Дата поступления рукописи: 01.06.2020

Цель исследования – выявить стилевую специфику музыкального коллектива – оркестра русских народных инструментов (ОРНИ). В основе этой специфики лежит задача формирования национального академического музыкального стиля, определившая общую тенденцию культуры XIX века, ярко проявившую себя уже в творчестве М. И. Глинки. **Научная новизна** заключается в установлении новых дополнительных черт эпического симфонизма Глинки, оказавших влияние как на драматургическую концепцию стиля ОРНИ, так и на область инструментально-тембровых решений. **В результате** анализа симфонических увертюр Глинки доказано, что принципы его симфонизма, сложившиеся к концу XIX столетия в устойчивый стилевой эталон, получили своё продолжение в музыке для ОРНИ, послужили формированию инструментального стиля этого коллектива.

Ключевые слова и фразы: оркестр русских народных инструментов (ОРНИ); М. И. Глинка; национальный стиль; народно-оркестровая инструментальная музыка.

Буланкина Оксана Сериковна, доц.

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

bulankina22@mail.ru

Оркестр русских народных инструментов в контексте глинкинских традиций симфонизма

Актуальность темы исследования видится в изучении искусства Оркестра русских народных инструментов (далее – ОРНИ) как целостного явления культуры России конца XIX – начала XX в. Речь идёт об исследовании художественного феномена, сформировавшего особый, даже уникальный пласт российской культуры, несущий в себе как богатство народного инструментального творчества, так и новые формы и способы художественного обобщения, характерные для профессионального академического искусства.

Появление в конце XIX века музыкального коллектива нового типа – оркестра русских народных инструментов – было подготовлено предшествующим этапом развития отечественной музыкальной культуры. Речь идёт не только о непосредственных опытах русских музыкантов по созданию коллективов народных инструментов, но о более широкой тенденции русской культуры, вызванной ростом национального самосознания. Будучи в целом общеевропейской, эта тенденция получила в России особую остроту: после петровских реформ и последующего процесса европеизации общественное сознание России наполнилось противоположным стремлением к созданию полноценного национального искусства.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие **задачи**: во-первых, прояснить социально-культурные причины и исторические условия появления в России XIX века национальной художественной идеи; во-вторых, определить те принципы глинкинского симфонизма (поэтики, драматургии, использования оркестровых тембров), которые оказали непосредственное воздействие на инструментальный стиль ОРНИ.

В статье используются **методы** стилевого, целостного анализа, исследовательская **теоретическая база** отечественного музыкознания, труды Б. В. Асафьева [1], В. А. Цуккермана [10], Л. А. Мазеля [4], Е. В. Назайкинского [8], М. К. Михайлова [6; 7], В. В. Медушевского [5] и т.д.

Практическая значимость статьи видится в исследовательском обосновании исторически сложившихся качеств музыкального стиля народно-оркестровой музыки. Понимание этих качеств имеет большое значение для работы музыканта-исполнителя, прежде всего дирижера ОРНИ.

В 1826 году основатель художественно-промышленного образования граф С. Г. Строганов писал весьма осознанно, что необходимо «противостоять монополии образованности, посредством которой чужеземцы извлекают свою пользу... привозя к нам свои произведения, более или менее совершенные, но имеющие на себе прельстительную наружность... и поселяют через то равнодушие к произведениям отечественным» [3, с. 29]. К середине столетия такая позиция приобрела большой общественный резонанс и, в частности, ярко проявила себя в известной полемике взглядов между так называемыми «западниками» (А. Н. Радищев, В. Г. Белинский, А. В. Герцен, Н. А. Некрасов, П. В. Анненков, И. С. Тургенев) и «славянофилами» – сторонниками национально-почвенной идеи развития (А. С. Хомяков, братья И. С. и К. С. Аксаковы, Н. В. Гоголь, Ф. И. Тютчев, В. В. Стасов). В 1847 году появляется знаменитое письмо Белинского Гоголю, которое получило активное общественное обсуждение и реакцию властей. Достаточно напомнить о показательной инсценировке смертной казни «петрашевцев», арестованных, в том числе, за чтение и «недонесение о чтении» этого письма.

Помимо собственно предмета полемики (оценки российской действительности, истории и путей развития), этот документ интересен сопоставлением двух точек зрения, непосредственно касающихся искусства. Взгляд Белинского – критический, исходящий из действительности «настоящего времени» – наполнен жаждой преодоления, переживанием неизвестности. Взгляд же Гоголя (критикуемый, но ясно охарактеризованный Белинским) – гармоничный, эпически-обобщённый, идущий от надвременья неизменных ценностей национального духа, запечатлённый в традициях культуры и повествовательных преданиях народа. Эти два взгляда

составили важнейший «водораздел» [9, с. 7] российского искусства, в том числе и в музыкально-инструментальной (сольной, ансамблевой, оркестровой) традиции. Если западный (бетховенско-раннеромантический) взгляд на мир (активный, действенный, вызванный неудовлетворённостью настоящим) уже был известен, «привит» профессиональной и слушательской музыкальной среде, то гоголевское выражение национального духа российская музыка к середине столетия ещё только активно искала. В. А. Цуккерман в своей фундаментальной монографии о «Камаринской» даёт подробный исторический анализ поисков музыкальной формы выражения этого духа в последней трети XVIII – начале XIX столетия, в её движении к первой вершине – фантазии на две русские темы М. И. Глинки («Камаринской») [10, с. 136]. Найденное композитором в этом произведении определило дальнейшее развитие не только отечественного симфонизма («дуб в жёлуде» [11, с. 178]), но и стилевые (образные, композиционные, драматургические и т.д.) основы народно-оркестровой инструментальной музыки.

Мудрость гения Глинки проявилась в том, что поиск национального инструментально-оркестрового стиля композитор вёл не через отрицание западной традиции, а через её освоение, внедрение новых принципов музыкального развития, соответствующих оригинальному народному тематизму. Эта мысль неоднократно акцентировалась в музыковедении. Важным представляется уточнение, что у найденного Глинкой композиционно-технического решения была глубокая художественная подоплёка: поиск выражения «гоголевского» взгляда на мир – обобщённо-гармоничного, заложённого в народных песенных и танцевальных мелодиях. Именно эти, найденные Глинкой решения осуществились в особом типе русского симфонизма, а затем, в начале XX века, были подхвачены новым культурно-стилевым явлением – оркестром русских народных инструментов.

М. И. Глинка находился в эпицентре современных ему общественных устремлений и художественных поисков. Примечательно, что ко времени публикации Белинским своего письма Глинка не просто осознаёт и ищет, но находится в преддверии решения своей важнейшей творческой задачи в области инструментальной музыки. К 1845 году композитор является уже автором двух своих опер, значительного числа романсов и песен, Большого секстета, «Патетического трио», незавершённой Симфонии на две русские темы.

За два года до появления письма Белинского он в поездке по Европе создаёт «Арагонскую хоту» (1845 г.), а ещё через год – «Камаринскую» и первую версию «Ночи в Мадриде» (1848 г.). Если в «Арагонской хоте», при нахождении важных принципов в обработке испанских народных тем, Глинка в целом ещё сохраняет европейский принцип инструментально-драматургического развития, то в «Камаринской» гоголевский дух гармоничного эпического повествования уже воплотился в свою совершенную музыкально-композиционную форму.

Весьма показателен взгляд на стилевые различия этих двух оркестровых творений Глинки, идущий от современной концертно-исполнительской практики ОРНИ. Если «Камаринская» оказалась излюбленным и часто исполняемым произведением в переложении для русского народного оркестра, то «Арагонская хота» осталась за репертуарными пределами этого коллектива. Есть внешняя причина этого – активность медной духовой группы в «Арагонской хоте», звучность которой теряется в переложениях для народно-оркестрового состава. Однако существует и более глубокая причина, точнее комплекс причин, образующих принципиально стилевое «несовпадение» первой испанской увертюры Глинки со звучанием ОРНИ. Рассмотрим подробнее, в чём «Арагонская хота» оказывается близкой «Камаринской», т.е. оказывается её непосредственной предшественницей, а в чем проявились и принципиальные композиционно-стилевые различия между двумя произведениями, сказавшиеся в том числе и на несовпадении (в первом случае) и совпадении (во втором случае) со стилем ОРНИ.

Период создания двух «испанских» и одной «русской» увертюр во многих своих деталях свидетельствует о целеустремлённом движении композитора к поставленной цели – найти музыкально-композиционный и, шире, художественный принцип инструментально-оркестрового воплощения национальных тем и образов. В рамках такой творческой установки видится даже его европейская поездка, сначала во Францию (знакомство с Г. Берлиозом, П. Мериме, Д. Обером, В. Гюго, успешное представление своих сочинений в концертах, организованных Г. Берлиозом), затем, внезапно, в Испанию. Последний шаг особенно примечателен. Известно, что Глинка буквально загорелся «испанской идеей», за несколько месяцев выучил испанский язык и отправился в путь по небольшим селениям, слушая и собирая мелодии народных песен и танцев. Западные окраины Европы видимо неслучайно привлекли Глинку: специфический фольклорный материал Испании, так же, как и российский, отличался от центрально-европейского прежде всего тем, что не получил ещё к тому времени обобщённо академического претворения, усиливающего «субъективный» тип высказывания классического и, тем более, романтического типа. С позиций сегодняшнего дня очевидно, что в испанском народном материале Глинка искал путь к решению своей «сверхзадачи» – созданию симфонического произведения на фольклорном материале.

Напротив, народная музыка Испании несла в себе надсубъективный дух либо праздничного мировыражения («Арагонская хота»), либо возвышенно-пространственного созерцания («Ночь в Мадриде»). Эти две образные сферы затем, уже на русском материале, слились в «Камаринской». Выражение общенародного духа, гармонии мировосприятия – главное, что роднит все три симфонические миниатюры. Из этого образного источника выросли и соответствующие драматургические, композиционные выразительные средства оркестровой музыки, найдено главное средство развития – *вариантно-вариационное развёртывание народной темы*.

Общность «Арагонской хоты» и «Камаринской» начинается в том, что за основу взяты яркие, зажигательные, праздничные народные темы. Если веселье – это эмоция праздника, то его идея – в выражении гармоничного единения людей в пространстве «исторического» времени: в рамках праздничного обряда сливаются

настоящее и прошлое, бытовое и героическое, серьёзное и игровое. В празднично-эпическом объединении времён доминирует «идея доброты», общая установка на гармоничное слияние многообразного. Такое качество праздничного (карнавального) высказывания отметил ещё М. М. Бахтин: «Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны... Человек как бы перерождается для новых, чисто человеческих отношений. Отчуждение временно исчезало. Человек возвращался к себе самому и ощущал себя человеком среди людей» [2, с. 6].

Идея циклического, т.е. непреходящего, «открытого» времени ярче всего в музыкальном движении воплощена через принцип варьированного повторения темы. В экспозиции «Арагонской хоты» Глинка уже нашёл то искомое, которое в полной мере затем воплотилось в «Камаринской»: начальные оркестровые вариации на неизменную тему постепенно переходят в последовательность тем-вариантов. Такая последовательность от *soprano ostinato* к вариантному развёртыванию создаёт важный художественный эффект: *акцент на ценностно неизменном, надвременном при воплощении роста концертно-оркестровой звучности*.

Эффективность такого решения заключается в том, что оно затрагивает как характер интонационного движения (шаг малого синтаксиса), так и широкую композиционную перспективу, план драматургии (большой синтаксис). И в малом, и большом композиционном пространствах повторяется общий художественно-смысловой принцип – *утверждение неизменного в изменяемом*. Если в «Хоте» этот драматургический план ограничился лишь масштабами изложения главной и побочной партий в экспозиции, то в «Камаринской» этот принцип стал основой общей драматургии, что, в итоге, знаменовало *рождение оркестрово-симфонического развития нового типа, составившего основу русского эпического симфонизма*. «Камаринская», строящаяся на двух разных по характеру темах и охватывающая довольно большой пространственно-временной масштаб звучности и формы, своё музыкальное повествование ведёт вне какого-либо сюжета, вне последовательности изменяемых событий и преобразований в новое качество начального образа. Образ неизменен, но его музыкально-сценическое (симфоническое) выражение весьма динамично, претерпевает три последовательно возрастающие кульминации.

В. А. Цуккерман даёт подробный анализ движения формы к этим кульминациям, описывает приёмы и способы их достижения. К многочисленным образным характеристикам исследователя добавим соображение, идущее от контекста настоящей статьи: кульминационная концентрация напряжения связана не с ходом сюжетного развития и трансформацией образа, а с *особенностью построения плана повествования*. Дело в том, что план музыкального повествования у Глинки оказался расчленённым на «повествование о» и «повествование для». Эти две линии различаются тем, что «повествование о» осуществляется в циклическом времени, а «повествование для» – в динамическом.

Циклическое время «повествования о», с одной стороны, имеет свои этапы, и они обозначены сменой музыкальных тем: в «Камаринской» дважды происходит переход от медленной свадебной темы к плясовой. Но главное «повествуемое», или внутренний «предмет» повествования – собирательный характер народа, его дух – надсобытийен. Именно этому служит упомянутое выше акцентирование неизменного в изменяемом – художественная идея вариантно-вариационного развёртывания народных тем. Этой же идее неизменного в «повествовании о» служит и внутренний субъект художественного мира «Камаринской» – коллективный «герой-повествователь», который слит, идентифицирован с повествованием, не противоположен ему, переживает озвучиваемые этапы развития в проекциях времени-вечности. Динамический же, меняющийся и растущий профиль музыкального процесса («повествование для») относится ко времени изложения, т.е. к коммуникативной стороне музыки, к её концертно-сценической природе, ориентированной на восприятие. Подъёмы и спады, драматургическое соположение кульминаций оказываются уже в другом иерархическом слое художественного пространства произведения.

Получается, что эпический принцип построения симфонического произведения, найденный Глинкой, нарушил традиционно европейский параллелизм (единство) динамического, однонаправленного развёртывания музыкальных событий. Изложение, которое ведётся от коллективного «(духовного) „мы“» (В. В. Медушевский [5, с. 64]), не противопоставлено внешним обстоятельствам мира и жизни, слито с ними: «киное, окружающее меня есть моё же». Черёда проходящих событий озвучивается как ровный ход повествования. В музыкальной структуре это выражено через преобладание периодического (преимущественно бинарного) синтаксиса, постепенность изложения (свойство вариантно-вариационного развития), отсутствие контрастных сил-образов, резких столкновений (использование дополняющего контраста двух тем), неторопливый темп. Развёртывающееся таким образом музыкальное «сказание» дополняется картинами-образами *дали* (семантика валторновых звучаний), которые неоднократно обрамляют динамичные, празднично-обрядовые части, словно бы оживляя тем самым дух былых времён, наполняя настоящее вечным. Такой тип музыкального повествования принципиально отличался от драматического изложения западноевропейского типа. Источником различий можно считать смену субъекта повествования: «мы» вместо «я». Изложение от «я» предполагает включённого в действие внутреннего индивида, требует сюжетности, а значит, череды обновляемых событий. Конфликтная основа событий оказывается в этом случае даже желательной, способствующей динамизации, достижению нового качества и т.д.

Ещё одной находкой Глинки в создании симфонического полотна нового типа является тот принцип тематической работы, который В. А. Цуккерман подробно описал при анализе фантазии. Речь идёт о движении

двух различных по характеру тем к общей для них теме-инварианту. В этом пронизывающем всю форму интонационном сближении просматривается генеральная для всего произведения идея – утверждение изначально заданного единства, устремление многоразличного к единому. Этот процесс относится уже к области художественной поэтики сочинения, поскольку может быть охарактеризован как всё большее снятие различий, усиление факта отождествления внутреннего «я» с общеродовым «мы»: личное «я» никогда не снимается, не отрицается процессом гармонизации многоразличного. Речь идёт о степени погруженности, степени самоотождествления индивидуально-личного с родовым. Музыка в эпическом повествовании ведёт внутривидовое «я» («я» образного пространства) к отождествлению себя с высказываемым от «мы», неизменно вечным, общенациональным. Мудрость и художественная прозорливость гения Глинки здесь проявились в том, что композитор сумел из народного творчества собрать национально русские модусы предельно-ценностных идеалов Красоты и Добра. В лирическом варианте ими оказались образы широты, простора, созерцательной мечтательности, изящности, чаще всего ассоциируемые с девичьим обликом или картинами равнинной природы. В активном варианте ими стали характеристичная удаль, размашистость душевных движений и пластики – ассоциативно в большей степени, отождествляемые с мужским, молодецким обликом, с характером массового быстрого танца.

Формируя новый тип музыкального повествования, Глинка, по всей видимости, отчётливо осознавал, что поэтика эпоса мало сценична, предполагает скорее «тихое», задушевное, нежели концертное изложение. Для этого ему и понадобился несинхронный разворот той части художественной формы, которая «направлялась» на слушателя. Концертно-сценическую драматургию «Камаринской» композитор выстроил на двух главных основаниях. Первое связано с дважды осуществляемым переходом от медленной, созерцательной темы к плясовой (с повышением динамики изложения), второе – с возрастающим развитием внутри вариационного движения каждой из тем, а затем – последовательным, возрастающим переходом от одной кульминации к другой.

Новое качество драматургии «Камаринской» особенно заметно при её сравнении с музыкой «Арагонской хоты», написанной двумя годами ранее. Если в экспозиции «Хоты» Глинка наметил путь повествовательно-праздничного развёртывания её основных тем (т.е. нашёл принцип, полностью реализованный в «Камаринской»), то начиная с разработки драматургическое движение увертюры он переключил на путь конфликтно-сюжетный, динамически преобразующий исходные образы. Собственно конфликт риторически отчётливо был предзадан во вступлении и постепенно составил генеральный фон повествования. Народный праздник экспозиции оказался лишь кратким островком счастливого надвременья, который с переходом в разработку трагически устранился. Вместо повествовательно-обрядового кружения циклического времени включается линейное динамическое время событий и столкновений. Симметричное куплетно-вариантное (в бинарных структурах) изложение полноценно завершённых структур сменяется их усечением, мотивным дроблением, секвентными наложениями. Окончания фраз нередко заканчиваются неожиданно неустойчивыми, напряжёнными гармониями, контрасты фактуры, динамические, тембровые – всё направленно концентрируются в области конфликтного противопоставления.

Обращение к сонатной форме в «Хоте» было композиционно осознанным решением. После драматических событий в разработке основная тема увертюры звучит в преобразованном виде. Важно, что это преобразование принципиально затронуло план образа («повествование о»): мелодия хоты звучит не в гармонично-собранном духе народного обряда, не в пространстве карнавального времени-вечности, но как временное состояние: как образ активного противодействия, борьбы. В итоге повествовательно-обрядовый гармоничный образ – выразитель неизменного духа народного – оказался эпизодическим. С его уходом изменились и соответствующие композиционно-драматургические принципы: конфликтный, направленный на достижение нового качества художественный строй произведения потребовал обращения к драматургическим принципам европейского драматического симфонизма – план содержания составил параллель плану формы («повествованию для»).

В связи с этим и оркестровые принципы «Камаринской» и «Арагонской хоты» оказались различными, противоположными в своём развитии. Во взаимоотношениях между тембрами инструментов и оркестровыми группами в «Камаринской» обнаруживает себя тенденция к слитности, гармоничному взаимодействию, в «Хоте» – к контрастно-образному противопоставлению. В испанской увертюре предельно специфической оказалась семантика тромбона и труб как носителей образов судьбы и трагического предопределения. Подчёркнутой оказалась и озвучиваемая на этих инструментах риторика музыкальных тем, выражающая декларирование инородной воли. Европейская симфоническая концепция противопоставления индивидуума миру в тембрально-оркестровом плане сказалась в отказе от чистых («объективных») тембров, в обращении к психологизированным смешанным тембрам, в большей степени отвечающим таким качествам, как чувственная полнота, эмоциональная насыщенность. Однако примечательно, что в экспозиции «Хоты» народно-праздничный тип образности всё-таки вызвал к жизни иной подход к оркестровке. Здесь, как и затем в «Камаринской», более активными оказались «чистые» сольные тембры деревянных духовых инструментов, с колоритом природы и дали зазвучали «педали» валторн, с помощью струнного пиццикато изображалось звучание народных щипковых инструментов. Кроме того, в партитуру были включены характерные для испанской музыки тамбурины и кастаньеты. В «Камаринской» этот принцип был обогащён и расширен не только в количественно тембровом, но и в функционально-драматургическом плане. Из звукоподражательных моментов Глинка вносит характерно русское балалаечное бряцание (шестая вариация второй темы), имитирует звучание пастушеского рожа (вторая вариация первой темы в первой и второй частях, восьмая вариация второй темы

в первой части), «свистульки» (в подголоске четырнадцатой вариации второй темы первой части), а также характерно ансамблевою звучностью русского инструментального ансамбля в кульминациях первой части (десятая вариация второй темы) и второй части (седьмая и двадцатая вариации второй темы).

Ярким отличием оркестрового решения «Камаринской» является трактовка медных духовых инструментов. В драматургически активной роли выступает валторна; несомый ею первичный образ (простор, даль природного пейзажа) усиливается иной, обобщённой семантикой. Дважды в первой части и четырежды во второй Глинка использует валторновые замирания-остановки, благодаря которым, как уже отмечалось, возникает эффект не только пространственной дали, но и временной. Повествовательное изложение словно останавливается на мысленном всматривании (призыве к вниманию) вглубь времён, в историческое надвремя. Что касается тромбонов и труб, их драматическая («роковая») семантика снята вовсе, звучание не выделяется обособленно и направлено в союзе с другими инструментами на усиление образов эпической героики и силы.

Трактовка медных духовых инструментов в двух сочинениях, безусловно, сказалась на предпочтениях аранжировщиков и дирижёров оркестров русских народных инструментов в отношении симфонических увертюров Глинки: образно однозначные – драматичные и патетические – темы тромбонов и труб «Арагонской хоты» не могли быть переданы средствами ОРНИ. Напротив, «Камаринская» оказалась естественной для исполнения народным оркестром не просто по инструментально-тембровой доступности, но в целом по родству образно-художественного духа – музыкальному стилю.

Таким образом, мы приходим к следующим *выводам*. Новый тип симфонизма, который окончательно сложился в творчестве М. И. Глинки, знаменовал собой, по существу, формирование художественного мира музыки нового типа – новой музыкальной поэтики. Введение в музыкальное содержание внутреннего плана повествования отразилось на всех уровнях музыкально-художественной структуры. В фантазии на две русские темы («Камаринской») в гармоничном единстве сложились: а) музыкально-интонационные приоритеты (русский национальный мелос); б) закономерности формы (опора на вариантно-вариационное движение, куплетную бинарную симметричность); в) особенности драматургии (постепенность повествовательного развёртывания, отсутствие контрастно-конфликтных противопоставлений); г) принципы изложения (обобщённое «присутствие» повествователя, дифференциация планов «повествования о» и «повествования для»); д) характер образности (коллективное «мы», выражение духовно-общезначимых ценностных приоритетов); е) свойства художественного времени (циклическое время изложения, выстраивающее неизменное «всегда»); ж) особенности оркестровки. Поэтому можно сказать, что тот тип симфонизма, который Глинка выработал в «Камаринской», предопределил не только симфонический стиль национальной академической музыки, но и стилистику будущего искусства ОРНИ.

Список источников

1. Асафьев Б. В. М. И. Глинка, его творческая биография и его мысли о музыке и музыкантах. М.: Музыка, Ленинградское отд-е, 1977. 312 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Изд-е 2-е. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
3. Гартвиг А. Школа рисования в отношении к искусствам и ремёслам, учреждённая в 1825 г. графом С. Г. Строгановым, ее возникновение и развитие до 1860 г. М.: Издательство Пашкова, 1901. 535 с.
4. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. М.: Музыка, 1983. 72 с.
5. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 265 с.
6. Михайлов М. К. К проблеме стилистического анализа // Этюды о стиле в музыке: статьи и фрагменты / сост., ред., прим. А. Вульфсона. Л.: Музыка, 1990. С. 66-92.
7. Михайлов М. К. Стиль в музыке. М.: Музыка, 1981. 264 с.
8. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
9. Флоренский П. А. У водоразделов мысли (черты конкретной метафизики) // Флоренский П. А. Сочинения: в 2-х т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 1-7.
10. Цуккерман В. А. Камаринская Глинки и её традиции в русской музыке. М.: Музгиз, 1957. 497 с.
11. Чайковский П. И. Дневники. Репринт. воспроизведение. СПб.: ЭГО; Сев. олень, б.г. (1993). 294 с.

The Russian Folk Orchestra in the Context of Glinka's Symphonic Style Traditions

Bulankina Oksana Serikovna

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov

bulankina22@mail.ru

The aim of the study is to identify stylistic specificity of a musical ensemble – the Russian folk orchestra. This specificity is accounted for by the task to form a national academic style in music defining a general trend in the culture of the XIX century, which vividly manifested itself in M. I. Glinka's creative work. The research is novel in that it uncovers new additional features of Glinka's epic symphonic style, which influenced dramaturgical conception of the Russian folk orchestra's style as well as the sphere of instrumental-timbre solutions. Having analysed Glinka's symphonic overtures, the author has proved that principles of his symphonic style that had developed into a set standard of style by the end of the XIX century were further used in the Russian folk orchestra's music helping to form an instrumental style of this ensemble.

Key words and phrases: Russian folk orchestra; M. I. Glinka; national style; folk orchestral instrumental music.