

А.Беляев

**Особенности игры на балалайке-контрабас
в ансамбле народных инструментов.**

Нижний Новгород

Содержание

Введение.

ГЛАВА I. Основные принципы переложения.

ГЛАВА II. Общие сведения о балалайке-контрабас.

2.1. История инструмента.

2.2. Устройство инструмента.

2.3. Медиатор.

2.4. Посадка исполнителя.

ГЛАВА III.

3.1. Классификация приёмов игры.

3.2. Технология исполнения приёмов игры.

Заключение.

Список литературы.

Введение

Перед исполнителями на народных инструментах, таких как баян, аккордеон, домра, балалайка всегда стоял вопрос о репертуаре. Безусловно, с привлечением таких композиторов, как Г. Канчели, Е. Подгайц, А. Кусяков, М. Броннер, Г. Зайцев, В. Пороцкий и других, решение этого вопроса не выглядит безнадежным. Композиторы современности пишут как для сольных инструментов, так и для русских народных оркестров. Но этого нельзя сказать в отношении ансамблей народных инструментов. Возможно, это связано с тем, что нет устоявшегося состава, например, как у струнно-смычковых - квартет, у духовых - брасс-квинтет. Стоит также отметить, что на всех ступенях обучения есть предмет «ансамбль». Это говорит нам о существовании огромного количества смешанных и однородных ансамблей. Поскольку композиторы пока не уделяют должного внимания данному направлению, перед исполнителями в ансамбле возникает вопрос о создании переложения. Если перефразировать Ф. Липса относительно переложения для ансамбля, то эта проблема и «вечная» и «временная» одновременно¹.

«Музыкант, занимающийся переложением произведений должен хорошо знать не только художественно-выразительную палитру инструментов, но и их технические возможности»².

Для того, чтобы начать писать переложение, нужно ознакомиться с этими инструментами. Для домры, баяна, балалайки, аккордеона написано достаточно литературы, в которой описываются технические и выразительные возможности инструментов, чего нельзя сказать о балалайке-контрабас. Отсутствие информации об этом инструменте связано с ограниченным использованием его как солирующего инструмента, а также отсутствие специального класса преподавания балалайки-контрабас на всех ступенях обучения игре на народных инструментах.

Поэтому цель работы - систематизировать виды техники на балалайке-контрабас в единую систему для улучшения качества игры на этом инструменте и раскрытия новых возможностей для инструментовки, аранжировки.

Основными литературными источниками данной работы явились книги и статьи: Липс Ф. «Об искусстве баянной транскрипции», Корто А. «О фортепианном искусстве», Лонг М. «За роялем с Клодом Дебюсси», Шишаков Ю. «Инструментовка для русского народного оркестра», Давыдов Н. «Методика переложений инструментальных произведений для баяна» и др.

¹Липс Ф. Об искусстве баянной транскрипции. – М. «Музыка», 2007. С. 3.

²Липс Ф. Об искусстве баянной транскрипции. – М. «Музыка», 2007. С. 17.

ГЛАВА I.

Основные принципы переложения.

Композитор, создавая инструментальное произведение, выражает свои музыкальные мысли в специфических звуковых красках, характерных для конкретного инструмента, и согласуя замысел и технические возможности инструмента. Он может мыслить «оркестрово» (Бетховен, Вагнер, Римский-Корсаков и др.), «фортепианно» (Шопен, Рахманинов и др.), «скрипично» (Паганини, Венявский), т.е. всегда композитор отталкивается от технических возможностей инструмента, для которого он пишет.

Творческие задачи переложения направлены на сохранение и раскрытие содержания музыкального произведения в новых инструментальных условиях. Нельзя подходить к переложению только с технической точки зрения – ведь это уже своего рода интерпретация, т.к. является частью исполнительского процесса. Таким образом, сущностью исполнительского процесса является индивидуальное претворение художником-исполнителем творческого замысла композитора, а создание переложения является частью этого процесса.

«Ансамбль представляет собой сочетание индивидуальностей, поэтому переложение для ансамбля должно быть направлено на раскрытие индивидуальности каждого артиста»³.

При *переложении*, как пишет Ф. Липс, допускается небольшое изменение текста оригинала в целях его более убедительной передачи средствами других инструментов. Проблема всегда состоит в том, чтобы найти оптимальное соотношение фактуры, приемов игры, штрихов, динамики. Адекватность музыкальных образов при переложении базируется на сходстве функций, выполняемых различными выразительными средствами.

Автору переложения нужно иметь способность к композиции, быть исполнителем-интерпретатором, глубоко и всесторонне знать возможности инструментов. Лишь в таком случае переложение может стать творческим переосмыслением музыкального содержания оригинала.

Основные принципы переложения для ансамбля следующие:

1. Сохранение стилевых и жанровых черт переключаемого произведения в новых тембровых условиях, при неизбежной модификации фактуры, тембральных соотношений, а также штрихов. Стремление к интересному звучанию переложения не должно уводить его авторов в мир образов, не связанных с оригиналом. Необходимо переосмыслить средства воплощения

³Давидян Р. Психологические аспекты квартетного музицирования. // Музыкальное исполнительство и современность, вып. 1. - М. «Музыка», 1988. С. 129.

музыкальной мысли.

2. Максимальное приближение фонического эффекта переложения к звучанию оригинала при новом качестве, как тембральном, так и с точки зрения техники исполнения.

3. Соответствие изложения специфике инструментов. К техническим приемам, направленным на выполнение этого принципа, относятся: достижение нужных динамических эффектов путем уплотнения или разряжения ткани, переосмысление штриховых обозначений оригинала, расшифровка педализации средствами инструментов ансамбля, преобразование элементов фактуры и др.

4. Удобство исполнения. Удобное изложение произведения, не отвлекая сложностью технических задач, позволяет сосредоточить основное внимание на реализации исполнительского плана. Понятие удобства - историческая категория. Оно изменяется вместе с историей развития инструментов и исполнительства на них. То, что раньше было достоянием немногих, сегодня становится посильным большинству исполнителей. В основе субъективных представлений лежит привычный круг технических навыков и приемов. Этот круг, каким бы широким он не был, всегда ограничен возможностями субъекта. Для осуществления принципа удобства очень важно, чтобы автор переложения либо минимально владел инструментами, либо имел достаточное представление о тембральных, динамических, технических и других возможностях всех инструментов в ансамбле.

Безусловно, все эти принципы могут быть соблюдены только при подробном изучении инструментов ансамбля. Стоит отметить, что на вопросы о технических, акустических, тембральных возможностях малой и альтовой домр, а также аккордеона и баяна, есть ответы в различных школах игры, справочниках, методических трудах, но сведения о балалайке-контрабас чрезвычайно скудны⁴.

Имея многолетний опыт игры на этом инструменте в оркестрах и ансамблях народных инструментах, автор работы считает необходимым детально раскрыть технические возможности этого инструмента.

⁴ Конечно, не стоит забывать учебное пособие Ю. Шишакова «Инструментовка для русского народного оркестра», в котором упоминается балалайка-контрабас. Но этой информации недостаточно.

ГЛАВА II

Общие сведения о балалайке-контрабас.

2.1. История инструмента.

Балалайка-контрабас - один из шести видов балалайки, разработанный В.В.Андреевым совместно с Ф. Пасербским и введенный в 1887-1888 годах в организованный им балалаечный ансамбль, а несколько позже - в Великорусский оркестр.

Основной функцией балалайки-контрабас (наряду с балалайкой-бас) в ансамбле и оркестре было утверждение гармонической и ритмической опоры с редкими элементами озвучивания мелодической фигурации.

Эту же функцию балалайка контрабас несет и в современном русском народном оркестре. Но очевиден факт, что роль контрабаса в оркестре в последнее время значительно расширилась благодаря сочинениям современных авторов и созданию новых современных инструментовок и аранжировок. Как результат - актуализировалась проблема обучения, в том числе и оркестровых музыкантов.

В ансамблевом исполнительстве значение инструмента возросло еще сильнее: контрабасист стал полноправным солистом, выполняющим не только «традиционные» ансамблевые задачи, но и представляющим значительные возможности инструмента в сольных мелодических и виртуозных разделах произведений. Ярким примером тому может служить роль контрабасистов в известных российских ансамблях: «Скиф» (Астрахань), «Терем-квартет» (Санкт-Петербург), ансамбль им. Н. П. Будашкина (Чита) и др. Имеются отдельные факты сольного музицирования, как, например, концертные выступления заслуженного артиста России Л. Соболева (Государственный ансамбль «Россия»). Для этого же музыканта некоторые российские композиторы написали оригинальные сочинения (П. Барчунов «Концерт для балалайки-контрабас с оркестром русских народных инструментов»).

В 80-90-ых годах XX века возникла потребность в профессиональных музыкантах-исполнителях на оркестровых инструментах низкого тембра. И если по такой специализации, как домра-альт, обучение в системе музыкального образования стало производиться в полной мере и повсеместно, то на других инструментах обучение либо вообще не проводится, либо имеются единичные случаи подготовки и выпуска профессиональных музыкантов, например, исполнителей на балалайке-контрабас в Московском государственном институте культуры, Красноярской государственной академии

музыки и театра, Томском музыкальном училище им. Э. В. Денисова.

Обучение игре на балалайке-контрабас проводится, главным образом, на практической основе, так как регламентирующей и методической литературы в данной области нет. Исключение составляют технические описания первоначальных навыков игры в таких пособиях, как «Начальное обучение на балалайке» Г. Андрюшенкова, «Современный русский народный оркестр» В. Чунина, труды 30-50-х годов XX века А. Илюхина, Н. Речменского и др. Отсутствуют программы для средних и высших музыкальных учебных заведений.

Среди русских народно-академических инструментов балалайка-контрабас - один из сложнейших в исполнительском отношении инструмент. В силу своего большого размера и большой мензуры инструмент требует не только серьезных исполнительских навыков, но и физической силы. В своей учебной программе «Специальный класс балалайки-контрабас» (Томск, 2005) авторы-составители В. А. Аверин, Ю. В. Морозко, Б. В. Семичов предлагают учащимся включать обязательные физические упражнения и даже занятия спортом: «Поскольку игра на контрабасе связана с большой физической нагрузкой, необходимо внести в домашний режим учащегося ежедневную физическую зарядку с силовыми элементами (экспандер, гантели, скакалка) и обязательное активное занятие каким-либо видом спорта»⁵.

2.2. Устройство инструмента.

Для профессионального исполнительства в сольном или коллективном музицировании необходимо иметь заказной инструмент из высококачественной древесины ценных пород, отличного строя, с расширенным диапазоном (от «ми» контроктавы до «ля» малой октавы).

Своим размером контрабас должен соответствовать росту и длине рук исполнителя (мастера изготавливают инструменты трёх размеров - малый, средний и большой). Корпус инструмента состоит из восьми-девяти клёпок - это оптимальное количество. При большем количестве клёпок корпус становится более округлым и удалённым от деки: музыканту приходится сильнее прогибать спину, что усиливает нагрузку на позвоночник, плотнее налегать на корпус, чтобы дотянуться пальцами левой руки до первой позиции на грифе, а правой рукой свободно осуществлять звукоизвлечение.

На деке желательно иметь панцирь (щиток) из твёрдого дерева как можно большего размера (вплоть до голосника). Своими краями панцирь

⁵ Интернет-ресурс <http://morozko-yuriy.livejournal.com>

приклеивается (а перед этим осаживается на шканты) к обечайкам корпуса и к пятке грифа и, как бы, висит над декой. Панцирь позволит, с одной стороны, увеличить диапазон за счёт врезания (уже не в гриф, а в панцирь) дополнительных ладовых порожков, а с другой стороны, даст возможность опираться на него пальцами во время игры на грифе или перед голосником. Необходимо заметить, что большой панцирь, имея опору только на обечайку и пятку, будет вибрировать, особенно учитывая вибрацию такого инструмента, как балалайка-контрабас. Подобная вибрация может вызывать стук панциря о деку. Кстати, даже исполнители на балалайке-приме с этим сталкиваются, а ведь площадь панциря на балалайке-приме значительно меньше. Здесь возникает проблема: из какого материала делать панцирь на балалайке-контрабас, и какой жесткостью и плотностью он должен обладать. Но это вопрос, который должны разрешить мастера-изготовители музыкальных инструментов.

Пятка грифа не должна быть излишне большой, иначе создаются неудобства во время игры в верхнем регистре.

Необходима одинаковая толщина грифа по всей длине, и он не должен покрываться лаком. Как бы это дорого не стоило, но гриф необходимо заказывать из ценных пород дерева - чёрного, эбенового, или, в крайнем случае, из карельской берёзы.

Ладовые порожки на грифе бывают медные или мельхиоровые (для мягкого звучания) и из нержавеющей стали, что даёт более резкий, жёсткий звук. Выбор струн во многом зависит от качества ладовых порожков. Традиционные стальные струны с медной канителью в полной мере соответствуют тем задачам, которые ставятся перед оркестровыми контрабасистами. В ансамблевом и сольном музицировании роль балалайки-контрабас значительно усложнена. Шорох и «свист» при смене позиций из-за грубой обмотки струн становится серьёзной помехой качественному проведению своей партии. Поэтому некоторые исполнители ставят на инструменты струны от виолончели и смычкового контрабаса, которые имеют, как известно, плоскую обмотку.

Современные технологии представляют ещё более широкие возможности в поиске оптимальных струн (в частности, полиамидные мононити, плетёные лески, синтетическая сталь и, конечно, проволока из металлических сплавов в пластиковой оболочке и т.д.)

В связи с тем, что нет устоявшейся конструкции концертного инструмента, многие исполнители сами совершенствуют свои инструменты, например, добавляют четвёртую струну или удлиняют гриф до голосника.

2.3. Медиатор.

Важную роль в звукоизвлечении на балалайке-контрабас играет медиатор, которых у исполнителя должно быть несколько - разных размеров и толщины, из различных материалов, с разными углами заточки. Современные композитные материалы (полиуретан, капролактам, мягкий углепластик и др.) позволяют создать долговечные, износостойчивые медиаторы, с помощью которого можно извлечь звук различной окраски. Нельзя при этом пренебрегать традиционными материалами - кожей, твёрдым полиэтиленом, целлулоидом. Чем больше медиаторов, тем шире круг художественных возможностей музыканта.

Учащийся должен иметь в своем арсенале медиаторы из разных материалов (кожа, пластик, кость), разных размеров (малый, средний, большой) и с разными углами заточки (острый, средний, тупой)⁶.

Медиаторы для балалайки-контрабас бывают различной формы: овальные, яйцевидные, прямоугольные, прямоугольные с овальным концом, яйцевидные с обрезанной верхушкой, лепестковидные. Размеры медиаторов так же варьируются.

Автор данной работы считает, что медиаторы должны быть разных форм, причём маленькие медиаторы должны иметь яйцевидную форму, а большие - треугольную.

Технические проблемы приводят музыкантов к поиску собственного медиатора, которым им было бы удобно играть.

М. Дзюдзе⁷ решал проблему держания медиатора следующим образом - сначала он играл разными уголками, потом пришел к тому, что надо играть одним концом, а держаться за основание. В данное время он держит медиатор не статично, а свободно, ребром к фаланге первого пальца. Это дает свободу, рука не зажимается. Удержание медиатора таким способом удобно при игре мелкой техники и обратного штриха, самого сложного для контрабасиста.⁸

2.4. Посадка исполнителя.

Учащийся садится на четверть сидения стула; левая нога выдвигается вперед, а её ступня разворачивается влево, примерно, на 45 градусов; правая нога, в свою очередь, либо ставится с прямым углом в коленном суставе с

⁶ Интернет-ресурс <http://morozko-yuriy.livejournal.com>

⁷ Михаил Дзюдзе - исполнитель на балалайке-контрабас в ансамбле «Терем-квартет» (Санкт-Петербург)

⁸ Интернет-ресурс <http://www.terem-quartet.ru>

небольшим разворотом вправо, либо несколько отводится под сидение стула (в зависимости от роста исполнителя). Спина должна быть прямой, а руки в свободном состоянии.

Балалайка-контрабас опирается на три точки: через штырь в пол, на правое бедро, на грудную клетку с правой стороны. Подъём правой ноги на носок регулирует устойчивость контрабаса в разных позициях игры и разных динамических оттенках за счёт перемещения центра тяжести вперёд и назад.

Правильность посадки проверяется следующим образом: учащийся садится, правильно устанавливает инструмент, свободно опускает руки. Если контрабас хорошо зафиксирован, учащийся сидит естественно, без прогибов в ту или иную сторону, то такая посадка является правильной, и учащийся готов к музицированию.⁹

М. Дзюдзе был одним из первых музыкантов-исполнителей на балалайке-контрабас, который стал играть стоя в противоположность всем музыкантам, которые до этого сидели - будь то в оркестрах или ансамблях. Автор данной работы считает, что задачи, которые стоят при игре в ансамбле требуют значительных нагрузок на игровой аппарат, а игра сидя значительно сковывает двигательную активность музыканта. В оркестровой музыке нет таких сложных партий, как в ансамбле, поэтому такое положение вполне допустимо для музыкантов оркестра. Игра стоя ведет за собой совершенно иное положение правой руки: оно освобождает руку от локтя до кисти и плеча.

⁹ Интернет-ресурс <http://morozko-yuriy.livejournal.com>

ГЛАВА III

Приёмы игры на инструменте.

3.1. Классификация приёмов игры.

Приёмы игры на контрабасе классифицируются следующим образом:

1. *Удар медиатором вниз*: кистевой; предплечьем.

2. *Удар медиатором вверх*: кистевой; предплечьем.

3. *Переменные удары медиатором*:

кистевые; предплечьем.

4. *Тремоло (trem.)*

5. *Щипок (pizzicato)*:

щипок большим пальцем,

щипок указательным пальцем, щипок средним пальцем,

двойной щипок большим и указательным пальцами,

двойной щипок большим и средним пальцами.

6. *Гитарный перебор по трём струнам*

7. *Скольжение медиатором по струнам*

8. *Исполнение двойных нот одновременно медиатором и средним пальцем*

9. *Флажолеты*:

натуральные, искусственные, двойные, тремоло.

10. *Приёмы игры пальцами левой руки*:

удар, одёргивание, флажолеты, вибрато, глissандо, специфический гитарный приём - hammer-on.

Для графического отображения вышеперечисленных приемов может использоваться в принципе любая из существующих систем, но на наш взгляд наиболее подходит система обозначений приемов игры и звукоизвлечения, употребляемая в современной литературе для домры.

3.2. Технология исполнения приёмов игры.

Удары

Удары вниз или вверх осуществляются с помощью кругового движения кисти, когда в нижней точке «круга» происходит подцеп струны медиатором. Подцеп может быть «поверхностным», отчего звук будет лёгким и мягким, и «глубоким», благодаря чему окраска звука становится тяжёлой, массивной, более плотной.

Таким же способом исполняются и двойные ноты, только диаметр «круга» в таком случае увеличивается.

Данный приём - один из самых сложных в контрабасовой технике, из-за отсутствия опоры у правой руки. Вместо опоры существует своеобразный «сторожок», который находится на внешней стороне безымянного пальца и мизинца. При прохождении «круга» этот «сторожок» слегка задевает ту или иную струну и посылает информацию в мозг, который, в свою очередь, определяет где (на какой струне) находится кисть. Этот сложный процесс требует долгих и специальных занятий, но это оправдывает себя. Звучание инструмента приобретает особые краски, которые невозможно извлечь другим способом.

Удары медиатором с участием предплечья выполняется гораздо легче. Кисть и предплечье фиксируются в прямом положении. Движение руки происходит сверху вниз благодаря плечевым мышцам. В это время медиатор жёстко ударяет по струне, не меняя своего положения в пальцах, после чего рука быстро возвращается в верхнюю позицию (или в нижнюю, если удар производится снизу). Такой приём звукоизвлечения необходим при игре forte и быстрых темпах. Этот приём наиболее употребителен в оркестре русских народных инструментов.

Двойные ноты извлекаются таким же способом, лишь амплитуда движения руки регулируется исходя из динамических условий произведения. Следует заметить, что опора правой руки в данном приёме находится в месте опоры плеча на деку инструмента.

Переменные удары.

При игре этим приёмом правая рука выполняет следующие действия: кисть с медиатором двигаются по траектории «полумесяца» или «восьмёрки»; струна ударяется в нижней точке траектории; предплечье следует за кистью пассивно, без особого напряжения; основная нагрузка ложится на точку опоры плеча, на деку инструмента; дополнительной опорой является вышеупомянутый «сторожок» (на левой стороне подушечки большого пальца).

Переменные удары с подключением предплечья выполняются иначе: кисть и предплечье фиксируются в одном (прямом) положении, рука движется почти прямолинейно вверх и вниз; опоры - те же, что и при переменных ударах кистью.

Приём «переменные удары» позволяет производить звукоизвлечение достаточно мелких длительностей в относительно подвижных темпах. Заметим, что при исполнении переменных ударов (особенно предплечьем) подключается дельтовидная мышца; её задача - качественно улучшить удар вверх (выровнять динамику звука по отношению к удару вниз). Не нужно бояться первых болевых ощущений в верхней части плеча в первоначальном процессе освоения

приёма: они со временем пройдут.

Тремоло.

Приём выполняется практически так же, как и переменные удары с помощью предплечья, только с более быстрым чередованием ударов и сокращением амплитуды движения предплечья. Опора, в таком случае, приходится на нижнюю часть ладони, которая с лёгким касанием двигается по струнам «ми» и «ля», если тремоло производится на струне «ре», опора на струне «ми» при игре на «ля» и, наконец, при игре на струне «ми» опора переносится на деку (повторим - слегка касаясь!) с небольшим прогибом запястья вниз. Так же тремоло выполняется кистью и совмещением пальцев и кисти, что в основном применяется в произведениях кантиленного характера.

Щипок.

Для исполнения пиццикато большим пальцем следует слегка развести остальные пальцы и упереться в деку ниже струны «ре» и произвести щипок большим пальцем за счёт его мышцы-сгибателя и небольшого движения предплечьем сверху вниз.

Для исполнения пиццикато указательным пальцем производится следующая процедура: большой палец подкладывается под струны сверху, а указательный (параллельно деке) производит щипок струны.

Двойной щипок

Двойной щипок производится большим и указательным, большим и средним пальцами; используется чаще всего на струне «ре». Щипки производятся под небольшим углом к деке с активным движением кисти и предплечья, но без участия сгибателей и разгибателей пальцев (большой и указательный или средний пальцы находятся на большом расстоянии друг от друга в неизменном состоянии).

Гитарный перебор

Гитарный перебор используется в редких случаях и в небольшом динамическом диапазоне (*pp* - *mp*). Чаще всего такой приём применяется при озвучивании арпеджированных аккордов и триольных ритмов некоторых пассажей. В данном приёме активную роль играют сгибатели и разгибатели указательного и среднего пальцев.

Помимо названных приёмов применяется смешанный способ звукоизвлечения: одновременный удар медиатора и щипок среднего пальца, которые выполняют движение внутрь ладони по направлению друг к другу.

Флажолеты

Для исполнения натуральных флажолетов мизинец или безымянный палец левой руки слегка касается струны над 5, 7, 12, 19 (если он есть на

контрабасе) ладами, а ударом медиатора или щипком воспроизводится звук.

При искусственном флажолете пальцы левой руки прижимают струну к необходимому ладовому порожку, а деление струны производится прикосновением в месте звукообразования необходимого флажолета левым нижним углом ладони правой руки и одновременным щипком медиатора. Подчеркнём: такие флажолеты озвучиваются не традиционным домровым способом: палец левой руки - палец правой руки - медиатор, а наоборот: палец левой руки - медиатор - угол ладони! В этом случае медиатор следует удерживать по-домровому: плоскость медиатора накладывается на боковину ногтевой фаланги указательного пальца, а сверху прижимается большим пальцем. Вместо щипка медиатором можно использовать щипок большим пальцем.

Флажолетное тремоло

Флажолетное тремоло - это частые повороты правой кисти на месте деления струны (с опорой на угол ладони). Медиатор при этом погружается в струны слегка.

Hammer-on

Hammer-on (англ. hammer-on - «набивать»), также восходящее легато - приём игры на струнных инструментах, в особенности на гитаре, заключающийся в извлечении звука путём удара пальцем левой руки по струне. Hammer-on обеспечивает переход от одной ноты к другой - более высокой ноте. Название происходит от английского слова Hammer, обозначающего молоток. Суть этого приёма в следующем: один палец (указательный или средний) ставится на один лад, медиатором ударяют по струне, а потом второй палец (средний, безымянный или мизинец) ударяет по другому ладу.¹⁰

¹⁰ Интернет ресурс <https://ru.wikipedia.org/wiki/Hammer-on>

Заключение.

Такова на наш взгляд основная необходимая информация о балалайке-контрабас, которая позволит более подробно изучить этот инструмент, как исполнителю, так и инструментовщику.

Партитуры для ансамбля народных инструментов чаще всего отличаются от партитур для «академических» инструментов тем, что в них не заложено равноправие всех голосов. Альтовая домра и балалайка-контрабас почти всегда выполняют функцию аккомпанемента, а малая домра и баян солирующую функцию. Безусловно, во многих случаях это упрощение функций идет от уровня профессиональной подготовки участников коллектива. Необходимо, чтобы партии в произведениях были направлены на развитие мастерства всех артистов, раскрытие не только новых возможностей инструментов, но и самих исполнителей.

Список литературы:

1. Давидян Р. «Психологические аспекты квартетного музицирования» // Музыкальное исполнительство и современность, вып. 1. - М. «Музыка», 1988.
2. Давыдов Н. «Методика переложений инструментальных произведений для баяна» - М. «Музыка», 1982.
3. Имханицкий М. «Становление струнно-щипковых народных инструментов в России» - М., 2008.
4. Липе Ф. «Об искусстве баянной транскрипции» - М. «Музыка», 2007.
5. «Музыкальный энциклопедический словарь» Ред. Келдыш Г.В. - М., «Советская энциклопедия», 1990.
6. Пересада А. «Оркестры и ансамбли русских народных инструментов»: Международная энциклопедия. Краснодар, 2004.»
7. Соколов О. «Морфологическая система музыки и ее художественные жанры» Н. Новгород, 1994.
8. Шишаков Ю. «Инструментовка для русского народного оркестра» - М. «Музыка», 2005.
9. Интернет ресурс <http://morozko-yuriy.livejournal.com>
10. Интернет ресурс <http://www.ftssso.dance-world.ru>
11. Интернет ресурс <https://ru.wikipedia.org>