

АНСАМБЛИ С УЧАСТИЕМ БЕЛОРУССКИХ ЦИМБАЛ, ГИТАРЫ, УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: ЕДИНИЧНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ ИЛИ НОВАЯ ТЕМБРОВАЯ ПАРАДИГМА?



Камерно-инструментальная музыка – обширный пласт академического музыкального искусства. Будучи средоточием художественных идей своего времени для слушателей, средством обучения и высшей формой профессионального самовыражения – для музыкантов-исполнителей, «творческой лабораторией» и подготовкой к решению более масштабных задач – для композиторов, эта сфера искусства характеризуется разветвлённой системой жанров, разнообразием стилевых решений и форм бытования.

В ряду новаторских направлений развития камерного инструментализма – индивидуализация ансамблевых составов. Появление произведений для оригинальных ансамблей, нивелирующее традиционные представления о классических трио и квартетах, инспирировано инвенторским духом современного композиторского творчества, а также инициативой самих исполнителей, объединяющихся в коллективы по самым разным причинам – творческим, мировоззренческим, личностным.

Сегодня в камерно-инструментальной музыке Беларуси в эпицентре ансамблевых экспериментов такого рода оказались цимбалы, гитара и ударные инструменты (см.: [1]).

Интерес к цимбалам в целом показателен для белорусских композиторов¹. Во многом он объясняется плодотворной деятельностью национальной исполнительской цимбальной школы, охватывающей все ступени музыкального образования. Сегодня в Белорусской государственной академии музыки функционируют «именные» цимбальные классы, достигшие серьёзных успехов и подготовившие ряд выдающихся инструменталистов-концертантов, – речь идёт о классах народного артиста Беларуси, профессора Е. П. Гладкова и доцента Т. П. Сергеенко. Мастерство их воспитанников не только покоряет самую взыскательную аудиторию, но и стимулирует композиторское творчество. Белорусские цимбалы сегодня – одно из самобытных явлений отечественной музыкальной культуры, её лидирующая сфера и узнаваемая эмблема (см.: [4]).

Цимбалы в творчестве композиторов Беларуси, пройдя стадию «декларативного фольклоризма» (1950–1960-е гг.) и освоения переложений классического репертуара (1950–1980-е), в последние десятилетия XX века явили слушателям иную грань своего выразительного потенциала. Если раньше ударная природа звукоизвлечения всячески скрадывалась искусным тремоло, если настойчиво преодолевалось несовершенство глушения струн, то в оригинальном репертуаре эти «недостатки» инструмента раскрылись как его самобытные достоинства. В числе сочинений, явившихся этапными моментами в судьбе цимбал, – опусы В. Войтика² и В. Курьяна³. В 2000-е годы обозначилось новое направление в развитии цимбал, связанное с включением их в оригинальные ансамблевые составы. В числе «эксклюзивных» – ансамбли цимбал и ударных инструментов, цимбал и гитары.

Работа с оригинальными тембровыми сочетаниями стала одной из основ творческого метода известного белорусского композитора Галины Гореловой (род. 1951). Тематизм её камерно-инструментальных произведений не допускает переложений для других инструментов, существуя только в заданных темброво-интонационных условиях. Сегодня, когда все ресурсы классического инструментария, кажется, уже апробированы и даже исчерпаны, когда упомянутый инструментарий многократно использован согласно и вопреки своему природному назначению, Галина Горелова – композитор, «воспевающий тишину», – открывает ещё не изведанные глубины тембровой сонорики, оставаясь на позициях классических эстетических представлений о прекрасном (см.: [5]).

Три японских мотива для цимбал и ударных инструментов «Судоку» (2011) – сочинение, лежащее в русле сквозной в творчестве композитора «азиатской» темы. Ударная группа в цикле, представленная весьма широко, включает альпийские колокольчики, тайские гонги, маримбу, металлические и керамические подвески, маракасы, ковбелл, расчёску, темпл-блок, сэнд-блок, тик-ток-блок, деревянную (китайскую)

коробочку, там-там, конгу и бонги, тарелки. При этом в каждом из трёх «мотивов» использован специфический набор инструментов.

Тайский гонг – один из любимых тембров композитора, с выслушивания ударов которого начинаются почти все «статические» композиции-настроения с участием ударных. Несколькими звуковыми мазками-тембрами во вступлении к пьесе «Вечерняя песнь перелётной птицы» воссоздаётся застывший пейзаж с одинокой хижиной в лесу. В партитуре выписаны некоторые значения тембров в этой медитативной картине: «скрип двери», воспроизводимый с помощью расчёски, «треск цикад», изображаемый стуком керамических подвесок. Другие значения интуитивно угадываются, как, например, звуки пасущегося недалеко стада, которые символизируют полное умиротворение. Условный выход человека («скрип двери») вызывает яростный птичий гомон: звучание цимбал и металлических подвесок образует светящееся сонорное пятно. Основной тематизм представляет собой диалог, не связанный с коммуникативной ситуацией, – напевной мелодии у цимбал с засурдиненными струнами отвечает «кукование» любопытной птицы, присевшей неподалёку от одинокого человека (маримба). Атмосфера гармоничного единения с природой лишь ненадолго нарушается «взрывом» птичьего гомона (цимбалы и металлическая подвеска) и звуком разбитой бутылки (металлическая подвеска). Безответный диалог возобновляется ещё раз, после чего, наконец, человек уходит в дом.

Используемый в «Вечерней песне» способ засурдинивания цимбал лёгкой тканью делает их звучание более тусклым. Плохо тянущийся звук, не требующий глушения, напоминает тембр японской цитры кото.

Ассоциативный ряд с интеллектуальной игрой во второй пьесе – «Судоку» – создаётся благодаря постепенному заполнению фактурного пространства, лёгкому и быстрому уплотнению ритма и динамики.

В заключительной пьесе («Колдуны весенней бури») ведущая роль принадлежит бонгам и конге. Их остигатные ритмические фигуры создают иллюзию стремительного движения, бешеной скачки. Мелодическая линия у цимбал в крайних разделах трёхчастной формы семантически восходит к образам «адских вихрей», в среднем (от т. 23) – к фигурам кружения и борьбы. Glissando литавр ассоциируется с устрашающими завываниями. Рельефное *diminuendo* ударного пласта в коде соотносится с эффектом удаления.

Как видим, группа ударных инструментов, будучи самой нестабильной среди групп

симфонического оркестра (см.: [2]), оказывается в эпицентре творческих экспериментов Г. Гореловой. Условия этих экспериментов представляются заведомо многовекторными: тембр варьируется исходя из поверхности, по которой наносится удар, используемого предмета, способа (потряхивание, касание), наконец, выбранного сочетания с другими инструментами. ПеркуSSIONист сегодня должен быть готов к реализации новаторских замыслов композитора, вплоть до изобретения нового инструментария⁴.

Сюита «Грустные привидения исчезнувших замков» для гитары и цимбал (2014) – первый в белорусской музыке пример соединения этих струнных инструментов. Они способны как дистанцироваться, обнаруживая разницу в звукоизвлечении (щипковом и ударном), так и в определённой мере уподобляться один другому. В сюите довольно много мест, в которых инструменты становятся неразличимыми, особенно при игре в верхнем регистре, с сурдиной либо штрихом *pizzicato*. Ассоциативный ряд таких фрагментов – тикающие часы, остановившееся время прошлого.

Названия частей сюиты обращают к истории древних белорусских городов, которая в образах грустных привидений хранит легенды о героях крупных исторических событий или трагических любовных коллизий. С руинами Кревского замка под Сморгонью и Гольшанского замка на Гродненщине связаны легенды о красавицах, замурованных в стенах. Новогрудский замок сегодня – это руины, а в прошлом – сердце первой столицы Великого княжества Литовского.

Начинается цикл с любимого образа композитора – звучания колоколов. В пьесе «О чём говорили колокола Крево?» на передний план выдвигаются не мелодические, а тембровые и темброво-ритмические формы тематизма. Сквозная форма пьесы с чертами трёхчастности объединяет в себе ряд небольших разделов, содержанием которых являются темы-фактуры, воссоздающие образный эффект колокольного и часового звона. При этом в них как бы исподволь накапливается некая песенная интонация, которая хочет воплотиться в полнозвучное пение, всегда свидетельствующее о присутствии человека, выражающее его чувства. Но ожидаемого воплощения не происходит. Обрывки импровизационно развивающихся фраз у гитары словно «стираются» акцентной артикуляцией начинающих звонов. Мелодия, которая «хранится в памяти», то выплывает из фактур-фоно, то растворяется в общем кругообразном движении. В кульминации к пению гитары присоединяется второй голос, образуя лирический дуэт.

Особые исполнительские задачи, адресованные обеим партиям, отмечены ремарками *quasi Satrape*. Если в партии гитары реализуется контраст песенно-импровизационной и «колокольной» фактур, то цимбалам поручено воссоздание многоплановых звукоизобразительных рисунков-фонов посредством широкой палитры артикуляционных и тембровых средств. Особой выразительностью обладает игра цимбал в высоком регистре – бестембровое, ирреальное «тиканье».

В миниатюрной пьесе «Мечты Гольшанской часовни» символическими штрихами запечатлевается женский образ. У гитары соло звучит непритязательная вальсовая тема. С присоединением цимбал тема как бы растворяется, не теряя романтического вальсового характера. Темы и разделы формы буквально намечены, фактура прозрачна, протяжённость пьесы – всего 30 тактов. Впрочем, этого оказывается достаточно для создания обаятельного образа, промелькнувшего перед нами, словно загадочное видение, и исчезнувшего вместе со своей историей.

Роль динамичной части в сюите отведена «Флюгеру Гродненской башни». В первом, наиболее протяжённом, разделе объединены три образно-музыкальные сферы: фактура-фон «тикающих» башенных часов, звучание старинной песни-гимна, с её хоральной аккордовой поступью (партия гитары), и нарастающий драматизм набатного звона. Примечательны истоки темы среднего раздела, представляющего собой каденцию цимбал соло: в примитивном ритме, характерном для польки, изложена пуантилистическая тема с чертами диалогичности (ремарка автора – *a piacere*).

Заключительная пьеса цикла – «Птицы над стенами Новогрудка» – мимолётный сонорный эскиз. Тематическая функция поручена цимбалам, излагающим тему в народном духе. Каждое проведение темы, словно порывом ветра, «отстраняется» сонорной фактурной линией гитары, играющей в высоком регистре. В среднем разделе господствуют алеаторические сонорные линии и полосы, образуемые произвольно взятыми предельно высокими звуками гитары и цимбал у подставки. Свистящая и скрежещущая звучность, ассоциируемая с криками птиц, вызывает гнетущее чувство беспредельного одиночества. Возвращение народной темы служит репризным обрамлением части и выступает печально-ностальгическим завершением всего цикла.

Ещё один аспект в интерпретации триады инструментов, активно стимулирующих творческую фантазию композитора, нашел отражение в «Семи элегиях Ли Бо» для гитары

и ударных инструментов из коллекции Миши Константинова (2007). Данное сочинение впервые обозначило некоторые характерные образы и стилистические средства, соотносимые с воплощением «азиатской темы» в творчестве композитора. Выбор инструментального состава для создаваемых картин-настроений по мотивам стихов классика древнекитайской поэзии Ли Бо (VIII в.) мог быть обусловлен лейтмотивами его пейзажных зарисовок – люти и колоколов. Цикл отличают характерные для стилистики Г. Гореловой сонорная звукопись и медлительное развёртывание мысли, что требует вслушивания в тембровые нюансы и постепенно утасаживающие «следы» звучаний. В «Семи элегиях» преобладают статические состояния; нередко используются «стоп-кадры» внутри композиции, отражающие характерную созерцательность китайской поэзии с её философией «недеяния», характерной автономностью отдельных строк и мыслей. Музыкальные диалоги, которые возникают между двумя солистами, не коммуникативны – здесь отсутствует драматургия «сопрягаемых противоположностей», традиционная для европейского мироощущения, и целенаправленно выдерживается «взаимодополнительный» принцип координации партий, создающих отдельными интонационно-тембровыми мазками маленькие зарисовки фрагментов большого жизненного пути человека.

Музыкальная событийность первой элегии «Однажды, блуждая...» сосредоточена в области микронюансов тембра, сонорных «фонов» и «следов», чередований более тусклых и более ярких тембровых красок. Тематизм пьесы основывается на импровизационных арпеджио гитары с узнаваемой семантикой присутствия человека в безлюдном пространстве природы. Тема «подсвечена» раздающимися в тишине гулками ударами там-тама, плавающей интонацией гонга, по центру которого ведут контрабасовым смычком, «следами» от запаздывающего «эха» вибратона. Как звуковая параллель к внезапно замеченному свечению яшмовой флейты в траве (из поэтического эпиграфа) воспринимается эпизод *Con moto* с ритмическим crescendo – условная кульминация одночастной сквозной формы, содержащей элементы репризности. Для достижения «вспыхивающего» тембрового эффекта используется звучание chimes – трубчатых колокольчиков (металлических подвесок), касание к которым создаёт долго не гаснущий звенящий фон. Образ поющей флейты материализуется в трёх заключительных тактах при помощи гитарного tremolo.

Звуковая палитра элегии «Одинокая цапля на зимнем озере» формируется только ударными

ми инструментами. Драматургия пьесы основывается на контрасте созерцательных крайних разделов и динамичного среднего, связанного с одним из излюбленных образов композитора – испуганной птицы. Тембровая рафинированность в крайних разделах обуславливается сочетанием «внеационального» вибратона с этнически окрашенным инструментом фэнлином (набор из 5 полых металлических трубок с тембрикой надтреснутого колокола). При этом фоном для указанного мелодического рельефа служат ритмические фигурации ориентального темпл-блока (набор восточных сувенирных жаб, выполняющих функцию характерно звучащих коробочек) и ковбелла.

«Дождь над хижиной отшельника в горах» представляет собой фактически соло гитары, лишь в конце подсвеченное звучанием деревянных подвесок и рейнстика, имитирующего шум дождя. Специфика пьесы определяется длительным «прорастанием» темы в духе сарабанды. Упомянутая тема выкристаллизовывается только в репризном разделе, обозначенном ремаркой *Calmo, con tristezza*; до тех пор соло гитары развёртывается в духе импровизационной каденции, запечатлевающей картину печального одиночества. Многослойная фактура требует от гитариста тонкой дифференциации разных пластов.

«Захмелевшая танцовщица» – очаровательная сценка, в драматургии которой улавливается следование сюжету эпиграфа: «*Захмелевшая Ли Сы танцует. Вдруг, покачнувшись, она оперлась о белое яшмовое ложе и усмехнулась*». Чуть «неровный» (этому способствуют морденты в теме, исполняемой гитаристом) танец юной красавицы прерывается, и на фоне «золотистой» россыпи *chimes clay* (керамические подвески в форме бабочек), словно красноречивые взгляды из-под ресниц, у гитары звучат два мотива с ремаркой *quasi recitativo*. Для варьирования темы танца используются разнообразные ударные инструменты с «сухой» артикуляцией – клавес (соударяемые деревянные палочки), темпл-блоки, деревянные коробочки, а также удары по струнам гитары за порожком. В сопровождении указанной темы применяется инструмент, обозначенный как *campanelli de Canage* – канарские медные колокольчики без язычка с разной звуковысотностью, звучащие от удара по ним палочками. Второму проведению темы сопутствует более насыщенный и колоритный звук *sonagli* (специальная погремушка).

Репрезентация оригинальных тембров и их сочетаний продолжена в пьесе «Иней на колоколах», – здесь обилие перкуссии вызывает ассоциацию со звучанием целого оркестра.

В крайних разделах воссоздаются удивительной красоты звукообразы, словно переносящие в атмосферу буддийского храма. Трёхголосная тема звона проводится у гитары. Для тембровой дифференциации гитарного трёхголосия используются флажолеты, игра у подставки и у грифа. Удары нескольких гонгов, шуршащий звук от трения контрабасовым смычком по тарелкам формируют сонорный фон. Фантастический эффект производит подключение канарских колокольчиков, а в репризе – гудящих тарелок, гонга и там-тама.

Заключительная пьеса цикла «Шестёрка драконов в колеснице Солнца» связана с переходом от медитативного настроения к образной сфере героя-завоевателя. В тематизме крайних разделов доминирует ритмическое начало. Участниками ансамбля попеременно воспроизводится фигура *regretuum mobile* (в перкуссии солируют бонги), на фоне которой у гитары звучат мотивы с семантикой категорического утверждения. В центре композиции помещён эпизод *Calmo* с неоромантической темой у вибратона. В репризе эффект удаления фантастической упряжки блестяще достигается с помощью звуковой редукции – последовательного выключения бонгов, конги, ударов по струнам и корпусу гитары.

Рассмотренные произведения Г. Гореловой с участием цимбал, ударных инструментов и гитары репрезентируют весьма многогранный подход к их выразительным и техническим возможностям. У цимбал композитору более интересны ударный и щипковый приёмы звукоизвлечения (нежели традиционный тремолирующий), использование которых благоприятствует поиску новых темброво-сонорных эффектов. Широко практикуются разные способы засурдинивания (рукой, демпфером, тканью). «Подсмотрены» у современных ударных и различные тенденции в применении палочек.

Сложность звукового воплощения композиторских замыслов подобного рода предопределила особую роль музыкантов-интерпретаторов, тяготеющих к эксперименту в современном репертуаре. Первыми исполнителями вышеупомянутых произведений стали Вероника Прадед (цимбалы), Павел Кухта (гитара), Михаил Константинов (перкуссия). Подготовка к премьерным исполнениям потребовала совместного поиска нужных тембров и даже изготовления отдельных ударных инструментов (канарские колокольчики, фэнлин, ориентальные темпл-блоки). Перечисленные инструменты уникальны в прямом смысле слова, поскольку единичны, в данных сочинениях впервые применены и названы.

Музыка Г. Гореловой, находясь в русле экспериментальной парадигмы, в то же время отражает внутренний мир лирического героя, ориентируется на контакт с аудиторией и способствует процессу, о котором писал Е. Назайкинский: «...музыкальное восприятие современного и будущего слушателя должно всё больше развиваться как разновидность творчества... уподобиться функции интерпретации» [3, с. 103].

Сегодня ансамблевые сочинения такого плана являются в белорусской музыке еди-

ничными. Станет ли названная тембровая парадигма общепринятой, отвечающей тяготению широкого и элитарного слушателя к определённому паритету нового и традиционного в искусстве, покажет время. Однако оригинальность и рафинированность интонационно-тембровой палитры представленных произведений уже сейчас позволяет считать их украшением современного национального камерно-ансамблевого репертуара.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как известно, Концерт для цимбал с оркестром белорусских народных инструментов № 1 (1947) и Концерт для двух цимбал с симфоническим оркестром (1948) Дмитрия Каминского (1907–1989) – пианиста, выпускника Ростовского музыкального техникума (выпуск 1930 года) – явились первыми в СССР образцами концертного жанра, адресованными этому инструменту.

² В числе его произведений – «Акварель» для цимбал соло (1969), «Сюита в старинном стиле» для цимбал с камерным оркестром (1972), Соната для двух цимбал (1979).

³ Концерт для цимбал и камерного оркестра В. Курьяна (1989) стал ярким прорывом

«из фольклора в авангард». Здесь был впервые использован комплекс новых приёмов звукоизвлечения: засурдинивание струн тесьмой, «гавайская гитара» (исполнение мелодии одной рукой *pizzicato* с одновременным ведением другой рукой по струне настроенным ключом), *vibrato*.

⁴ Г. Гореловой принадлежит Концерт для ударных инструментов и струнного оркестра (2009, посвящён первому исполнителю М. Константинову). Среди оригинальных находок Концерта – использование звучания музыкальной пилы (подобранной солистом в хозяйственном магазине) и звукозаписи зуммеров мобильных телефонов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антоневич В.* Белорусская камерно-инструментальная музыка в 1990-е годы // Камерно-инструментальная музыка белорусских композиторов XX века. Минск: БГАМ, 2003. С. 3–13.
2. *Дмитриев Г.* Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. М.: Сов. композитор, 1973. 138 с.
3. *Назайкинский Е.* Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки: сб. ст. Москва: Музыка, 1980. С. 91–111.
4. *Прадед В.* Академическое исполнительство на белорусских цимбалах как феномен современной музыкальной культуры: к постановке проблемы // Музыкальная культура Беларуси и мира: новые направления исследований: сб. ст. Минск: БГАМ, 2013. С. 75–83.
5. *Снытко А.* Тематизм и его свойства в современной музыкальной композиции (на примере камерно-инструментальных произведений белорусских композиторов конца XX – начала XXI вв.): автореф. дис. ... канд. иск. Минск, 2006. 20 с.

REFERENCES

1. *Antonevich V.* Belorusskaya kamerno-instrumental'naya muzyka v 1990-e gody [Belarusian Chamber Instrumental Music in 1990s]. Kamerno-instrumental'naya muzyka belorusskikh kompozitorov XX veka [Chamber Instrumental Music by Belarusian Composers of the XXth Century]. Minsk: Belarusian State Academy of Music, 2003. P. 3–13.
2. *Dmitriev G.* Udarnye instrumenty: traktovka i sovremennoe sostoyanie [Percussion Instruments: Treatment and Current State]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1973. 138 p.
3. *Nazaykinskiy E.* Muzykal'noe vospriyatie kak problema muzykoznaneya [Musical Perception as a Problem of Musicology]. Vospriyatie muzyki [Perception of Music]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1980. P. 91–111.
4. *Praded V.* Akademicheskoe ispolnitelstvo na belorusskikh tsimbalakh kak fenomen sovremennoy muzykal'noy kultury: k postanovke problemy [Academic Performing Art on Belarusian Dulcimer as a Phenomenon of Contemporary Musical Culture: Towards the Statement of a Problem]. Muzykalnaya kultura Belarusi i mira: novye napravleniya issledovaniy [Musical Culture of Belarus and the World: New Directions for Research]: collected articles. Minsk: Belarusian State Academy of Music, 2013. P. 75–83.
5. *Snytko A.* Tematizm i ego svoystva v sovremennoy muzykalnoy kompozitsii (na primere kamerno-instrumentalnykh proizvedeniy belorusskikh kompozitorov kontsa XX – nachala XXI vekov): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Thematicism and Its Characteristics in Modern Musical Composition (the Chamber Instrumental Music by Belarusian Composers of the late XXth – early XXIst Centuries as an Example)]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Minsk, 2006. 20 p.

АНСАМБЛИ С УЧАСТИЕМ БЕЛОРУССКИХ
ЦИМБАЛ, ГИТАРЫ, УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ:
ЕДИНИЧНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ ИЛИ НОВАЯ ТЕМБРОВАЯ ПАРАДИГМА?

Индивидуализация состава камерного ансамбля – одно из ведущих направлений, характерных для развития современной камерной инструментальной музыки. В эпицентре ансамблевых экспериментов такого рода в творчестве композиторов Беларуси оказались белорусские цимбалы, гитара и ударные инструменты. Цель статьи – выявить направленность тембро-сонорных поисков в произведениях Галины Гореловой для ансамбля цимбал и ударных инструментов («Судоку»), гитары и цимбал («Грустные привидения исчезнувших замков»), гитары и ударных («Семь элегий Ли Бо»). Рассмотренные произведения репрезентируют новый взгляд на выразительный и технический потенциал инструментов. В статических сонорных и дина-

мичных «азиатских» композициях раскрываются оригинальные тембровые возможности цимбал и гитары, обусловленные ударными и щипковыми приёмами звукоизвлечения, засурдиниванием, приготовлением, игрой в высоком регистре, ударами по корпусу и др. Поиск всё более рафинированных тембров, изобретение новых инструментов и их комбинаций – основная тенденция в обогащении палитры ударных инструментов. Ансамбли для такого состава являются в белорусской музыке пока единичными, что позволяет отнести их к числу экспериментальных.

Ключевые слова: камерный ансамбль, цимбалы, гитара, ударные инструменты, Г. Горелова, тембр, сонорика.

ENSEMBLES WITH THE PARTICIPATION
OF BELARUSIAN DULCIMER, GUITAR, PERCUSSION INSTRUMENTS:
A SINGLE EXPERIMENT OR A NEW TIMBRAL PARADIGM?

The individualization of the chamber ensemble cast is one of leading trends which are significant to the development of modern chamber instrumental music. Belarusian dulcimer, guitar and percussion instruments found themselves in the epicentre of such ensemble experiments in the works by composers of Belarus. The intention of the article is to reveal the directions of timbre-sonorous searches in the works by Galina Gorelova: «Sudoku» for dulcimers ensemble and percussion, «Sad Ghosts of Disappeared Castles» for guitar and dulcimer, «Seven Elegies by Li Bo» for guitar and percussion. The examined works show a new mind on the expressive

and technical potential of instruments. Static sonorous works and dynamic «Asian» compositions disclosed original timbre possibilities of dulcimer and guitar, which are caused by striking or plucking the strings, preparing, playing in the high register, body punches, and others. The search of more and more fine tones, the invention of new instruments and their combinations is the main tendency of enrichment the percussion range of expression. Ensembles of this kind are single in the Belarusian music yet, which allows reckoning them in experimental ones.

Key words: chamber ensemble, dulcimer, guitar, percussion, G. Gorelova, timbre, sonorism.

Лисова Елена Васильевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки

Белорусская государственная академия музыки

Беларусь, 220030, Минск

e-mail: elenalisova@tut.by

Lisova Elena V.

PhD in Art Studies, Associate Professor of the Department of Music theory

Belarusian State Academy of Music

Belarus, 220030, Minsk

e-mail: elenalisova@tut.by

