

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»
Факультет музыкального искусства
Кафедра народно-инструментального творчества

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

_____ 20__ г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

_____ 20__ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЕ И ИНСТРУМЕНТОВКА

для специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),
направления специальности

*1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка),
специализации*

1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная

Составители:
Волынец Елена Николаевна
Оводок Сергей Сергеевич

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета 20 мая 2017 г.
протокол № 9

Минск
БГУКИ
2017

Составители:

Волынец Е.Н., преподаватель кафедры народно-инструментального творчества УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

Оводок С.С., доцент кафедры народно-инструментального творчества УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рецензенты:

кафедра баяна-аккордеона УО «Белорусская государственная академия музыки»;

Рожкова Л.Л., заведующий кафедрой белорусского народно-песенного творчества УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой народно-инструментального творчества (протокол от 24.03.2017 № 7);

Советом факультета музыкального искусства (протокол от 02.05.2017 № 8).

СОДЕРЖАНИЕ

1 ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2 ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1 Тексты лекций	6
3 ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	91
3.1 Тематика семинарских занятий	91
3.2 Методические рекомендации по подготовке, оформлению и защите курсовых работ	95
4 РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	119
4.1 Перечень рекомендуемых средств диагностики <u>результатов</u> учебной деятельности.....	119
4.2 Вопросы к экзамену.....	119
4.3 Критерии оценки результатов учебной деятельности.....	122
4.4 Задания для самопроверки знаний студентов.....	123
4.5 Примерная тематика курсовых работ	135
4.6 Программные требования по учебной дисциплине «Инструментоведение и инструментовка» (факультет музыкального искусства).....	136
4.7 Программные требования <u>по</u> учебной дисциплине «Инструментоведение и инструментовка» (факультет заочного обучения).....	138
5 ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	140
5.1 Типовая учебная программа по учебной дисциплине «Инструментоведение и инструментовка».....	140
5.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины	150
5.3 Основная литература	151
5.4 Дополнительная литература.....	151
5.5 Список «горячих» клавиш нотного редактора Sibelius 7.....	153
5.6 Наименования инструментов симфонического оркестра.....	156
5.7 Партитурные термины и условные обозначения.....	158
5.8 Словарь иностранных музыкальных терминов	160
5.9 Партитурные системы оркестровых и ансамблевых коллективов кафедры народно-инструментального творчества УО «БГУКИ»	166

1 ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Высокий профессиональный уровень преподавателя формируется и развивается только при условии комплексного музыкального обучения, которое предусматривает не только музыкально-исполнительскую деятельность, но и изучение ряда общепрофессиональных и специальных дисциплин. В ряду таких дисциплин необходимо отметить «Инструментоведение и инструментовку», изучение которой во многом определяют профессиональное мастерство и квалификацию будущего руководителя оркестрового или ансамблевого коллектива.

Учебная дисциплина «Инструментоведение и инструментовка» входит в учебный план специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направления специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная.

Цель и задачи УМК

Цель учебно-методического комплекса по дисциплине «Инструментоведение и инструментовка» – комплексное изучение инструментов симфонического оркестра и оркестров народных инструментов в объеме, необходимом для дальнейшей практической деятельности будущего специалиста в качестве руководителя инструментального коллектива (оркестра, ансамбля).

Задачи УМК:

- обозначить требования к содержанию изучаемой дисциплины;
- обеспечить студентов необходимым учебным и учебно-методическим материалом для изучения данной дисциплины;
- предоставить необходимые теоретические сведения о специфике звучания, технических и музыкально-выразительных возможностях инструментов, входящих в состав симфонического оркестра и оркестров народных инструментов (русского и белорусского);
- предоставить материалы и методические рекомендации для самостоятельной работы студентов.

Структурирование и подача учебного материала

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Инструментоведение и инструментовка» содержит следующие разделы:

1. Пояснительная записка (введение):

- цели и задачи УМК; особенности структурирования и подачи учебного материала.

2. Теоретический раздел:

- теоретические разработки, в которых содержится материал для изучения теоретических основ инструментовки и развития практических навыков и умений, необходимых для будущей профессиональной деятельности руководителя оркестра или ансамбля.

3. Практический раздел:

- тематика семинарских занятий;
- методические рекомендации по подготовке, защите и оформлению курсовых работ.

4. Раздел контроля знаний:

- задания для самостоятельной работы студентов, способствующие усвоению и закреплению материала программы;
- примерная тематика курсовых работ;
- перечень рекомендуемых средств диагностики;
- программные требования к зачету и экзамену;
- критерии оценки итогов учебной деятельности студентов.

5. Вспомогательный раздел:

- типовая учебная программа;
- учебно-методическая карта;
- список основной и дополнительной литературы для самообразования студентов;
- информационно-аналитические материалы.

При составлении УМК авторы-составители использовали тексты источников из списка основной и дополнительной литературы, а также материалы из интернет-ресурсов.

2 ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Тексты лекций

РАЗДЕЛ I ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЕ

Тема 1. Цель и задачи раздела «Инструментоведение». Общие сведения об истории развития оркестра.

Вопросы:

1.1 Инструментоведение как наука (предмет и задачи).

1.2 Дифиниция понятий «инструментовка», «оркестровка», «аранжировка».

1.3 Современные научные классификации музыкальных инструментов. Классификация Э. Хорнбостеля – К Закса.

1.4 Разновидности оркестров.

1.1 Инструментоведение как наука (предмет и задачи).

Инструментоведение – отрасль музыковедения, которая занимается изучением происхождения и развития инструментов, их конструкции, тембровых и акустических свойств и музыкально-выразительных возможностей, а также классификацией инструментов. Инструментоведение тесно связано с музыкальной фольклористикой, этнографией, технологией производства инструментов и акустикой.

Различают два обширных раздела инструментоведения:

- объектом являются народные музыкальные инструменты;
- объектом являются профессиональные музыкальные инструменты, входящие в состав симфонических, духовых, эстрадных оркестров, различных ансамблей и применяющиеся самостоятельно.

Существует два метода исследования инструментов:

- музыковедческий – представители этого метода рассматривают инструменты как средство воспроизведения музыки и изучают их в неразрывной связи с музыкальным творчеством и исполнительством;
- органо-логический (органогрфический) – сторонники этого метода сосредотачивают свое внимание на конструкции инструмента и ее эволюции.

Предмет:

- история создания и эволюция инструментального состава оркестров и ансамблей;

- классификация музыкальных инструментов;
- технические и выразительные возможности;

Задачи:

- изучение конструкции, технических и акустических возможностей инструментов
- изучение истории развития профессиональных и народных инструментов

Инструментоведение как наука зародилось еще до н.э. у народов Древнего Востока – в Египте, Индии, Иране, Китае. Самое раннее европейское описание музыкальных инструментов принадлежит древнегреческому ученому Аристиду Квинтилиану (3 в. до н.э.) Первые специальные труды по инструментоведению появились в XVI-XVII вв. в Германии, описания русских народных инструментов были осуществлены в XVIII в.

Развитие в XIX в. симфонической музыки, рост сольного, ансамблевого и оркестрового исполнительства, обогащение состава оркестра и совершенствование его инструментов привели музыкантов к необходимости глубокого изучения характерных свойств и художественно-выразительных возможностей инструментов. Начиная с Г.Берлиоза («Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке») и Ф.Геварта, композиторы и дирижеры в своих руководствах по инструментовке стали уделять большое внимание описанию каждого инструмента и характеристике его применения в оркестровом исполнительстве. Значительный вклад внесен и русскими композиторами. М.Глинка. В «Заметках об оркестровке» (1856 г.) тонко охарактеризовал выразительные и исполнительские возможности инструментов симфонического оркестра. Труд Н.Римского-Корсакова («Основы оркестровки» с партитурными образцами из собственных сочинений) до сих пор находит применение. Исключительное значение знанию особенностей инструментов и умению эффективно использовать их в оркестре придавал П.Чайковский. Им был сделан перевод труда Ф. Геварта «Руководство по инструментовке» (1866 г.)

Начало формированию инструментоведения как самостоятельной отрасли музыковедения было положено во 2-ой половине XIX в. хранителями и руководителями крупнейших музеев музыкальных инструментов – Куртом Заксом (Берлин), Михаилом Петуховым (Петербург) и др. В конце XIX в. Виктор Маййон издает первую энциклопедию. В 1913 г. Курт Закс – словарь музыкальных инструментов, 1920г. – руководство по инструментоведению.

Народные инструменты в России изучали В.Андреев, Фоминцев, Н.Привалов, Маслов.

1.2 Дифиниция понятий «инструментовка», «оркестровка», «аранжировка».

Инструментовка – изложение музыки для исполнения ее каким-либо составом оркестра либо инструментального ансамбля. Искусство инструментовки основывается на использовании свойств различных музыкальных инструментов (их тембров, приемов звукоизвлечения, технических и динамических возможностей) и их сочетаний для достижения наиболее выразительного звучания.

Предмет:

- изучение особенностей оркестровой фактуры и ее элементов;
- изучение основных приемов и принципов классических и современных образцов.

Задачи:

- создание высокохудожественного произведения с помощью выразительных средств различных инструментальных составов;
- поиск нового оркестрового письма и трактовки инструментов оркестра.

Аранжировка (в пер. - приводить в порядок) – это:

1. переложение музыкального произведения для иного инструментального состава;
2. облегченное изложение музыкального материала для исполнения на том же инструменте;
3. джазовая инструментовка – изменения в гармонии и фактуре непосредственно во время исполнения

Оркестровка как тип организации музыкальной ткани.

Среди многообразия средств художественной выразительности, придающих музыке особый колорит, большую роль играют оркестровые средства выразительности. В музыкальной практике, говоря о воплощении художественного замысла средствами оркестра, композиторы и теоретики используют при этом различные термины: «оркестровка», «инструментовка», «оркестровое письмо».

Согласно определению М.Чулаки, инструментовка – это изложение музыки для исполнения ее каким-либо составом оркестра или инструментальным ансамблем [7]. Вместе с тем, изложение музыкального материала для оркестра часто называют оркестровкой. Надо сказать, что ряд авторов используют эти понятия в различных значениях. Так, бельгийский музыковед, педагог, композитор и автор широко известных трудов по инструментовке Ф. Геварт определяет инструментовку как учение о выразительных и технических возможностях музыкальных инструментов, в то время как оркестровка в его понимании представлена как искусство их

совместного применения. Несколько отличается значение этих понятий у Ф.Бузони, который подразумевал под оркестровкой изложение музыкального материала исключительно для оркестра, а инструментовка определялась им как процесс изложения для оркестра, не рассчитанного на определенный состав, т.е. не задуманного композитором для определенного состава [7].

Н.Агафонников трактует понятие «оркестровка» как творческий процесс пересочинения для оркестра какого-либо инструментального или вокального произведения, тогда как понятие «инструментовка», считает он, предполагает только оркестровое воплощение при наиболее точном копировании подлинника [1, с. 114]. Как результат своих рассуждений, автор приводит пример двух партитур «Картинок с выставки» М. Мусоргского, выполненных Н. Черепниным и М. Ровелем, которые при работе с этим сочинением ставили разные творческие задачи. Так, Н. Черепнин ставил целью инструментовать произведение, чтобы дать возможность услышать его в оформлении симфонического оркестра. М. Ровель, приняв фортепианный клавир за эскиз, создал оригинальную партитуру, т.е. сделал оркестровку [1].

Отдельные авторы термины «оркестровка» и «инструментовка» употребляют как синонимы. Так, для Н.Шахматова – это изложение музыкального произведения для определенного состава исполнителей, которое представляет собой «творческий процесс, поскольку замысел сочинения, его идейно-эмоциональное содержание определяет выбор инструментов, чередование их тембров, характер сопоставления отдельных групп оркестра». [8, с. 5].

В своей диссертационной работе П. Белик, рассматривая оркестровое письмо как элемент стилевой системы, не дает точного определения данного феномена, но отмечает что, «раскрытие роли оркестрового письма того или иного композитора в формировании его стилевой индивидуальности представляет собой следующий важный этап развития общей теории музыкального стиля» [3, с. 1]. Вместе с тем автор указывает, что оркестровое письмо, включает такие важные вопросы, как трактовка инструментов и оркестровых групп, оркестровое голосоведение, принципы и разнообразные приемы оркестрового изложения.

Г. Банщиков в своей работе «Законы функциональной инструментовки» анализирует два подхода к инструментовке: сонорный и функциональный. Сонорный подход к инструментовке основывается на тембровом чутье композитора, в этом случае оркестровый стиль нарабатывается эмпирическим путем. Функциональный подход опирается на систему известных правил и приемов, лишь адаптированных к тембровому процессу. Этот метод получил более широкое распространение в

европейской музыке [2, с. 3]. Суть функциональной инструментовки, по Г. Банщикову, заключается в том, что «тембровый организм оркестра обязан мгновенно реагировать на самые минимальные изменения в развитии музыкальной ткани и подчеркивать эти изменения, чтобы сделать их особо рельефными и легко доступным уху слушателя» [2, с. 7].

Говоря о влиянии оркестровки при передаче музыкального образа, И.Финкельштейн отмечает, что, «если изменение даже одного из трех основных выразительных средств, составляющих единство звукоткани, – мелодии, гармонии или ритма может вызвать изменение самого существа музыкального явления, сделать данную музыку неузнаваемой, то изменение ... оркестровки в огромном большинстве случаев может обеднить или обогатить музыкальный образ в ином ракурсе, в ином освещении, но не изменит самого его существа, не сделает его неузнаваемым» [6, с. 3]. Поэтому композиторы стремятся находить лишь те тембровые сочетания, приемы игры, регистры, которые в большей степени могут раскрыть художественную идею музыкального произведения. Как пишет Н. Агафонников, «средства выразительности лишь тогда хороши, когда они служат здравому смыслу, когда они связаны с глубоким содержанием» [1, с. 51]. Безусловно определяющую роль играет состав оркестра: чем он шире, тем богаче творческие возможности композитора, в результате которых формируются определенные методы, приемы оркестровки, которые наиболее полно соответствуют природе тех или иных музыкальных инструментов, их художественно выразительным возможностям. Под оркестровыми приемами следует подразумевать те средства, которые в наибольшей степени выявляют различные темброво-колористические и динамические возможности определенного оркестрового состава, при этом «... важно понимать значение технических приемов оркестровки, как органически вытекающих из выразительно-смыслового значения самого существа музыкального текста» [6, с. 3]. Выступая как одно из средств выразительности, оркестровка тесно связана с основами музыкального языка и во многом зависит от совокупности средств музыкальной выразительности (мелодики, гармонии, ритма, фактуры, голосоведения).

Как видно, оркестровка не сводится лишь к совокупности инструментально-технических средств, и ее приемы зависят в полной мере от художественного замысла композитора, в котором «концентрируются все элементы музыкального искусства, ... в свете эстетических тенденций композитора, художественно отображается действительность» [5, с. 11].

Таким образом, оркестровка (инструментовка, оркестровое письмо) есть тембровая, регистровая и фактурная организация музыкальной ткани, которая выполняет значимую роль в развитии музыкальной формы, а также

является важным средством живописного отображения действительности. Вместе с тем оркестровка является одной из характеристик творческого почерка композитора. П. Чайковский в музыкально-критических статьях писал: «... искусство оркестровки (т.е. распределение композиции на инструменты) состоит в умении чередовать между собою различные группы инструментов, в уместном их сочетании одной с другою; в экономии эффектов силы, в разумном применении краски к фигуре, т.е. тембра к музыкальной мысли» [1, с. 17]. Следовательно, искусство оркестровки основывается на использовании композитором свойств различных музыкальных инструментов (их тембров, приемов звукоизвлечения, технических возможностей, соотношений силы звука) и всевозможных их сочетаний (всего оркестра, отдельных оркестровых групп, соло) для достижения наиболее выразительного звучания, передающего идейно-эмоциональное содержание музыкального произведения.

Список использованной литературы:

1. *Агафонников, Н.* Симфоническая партитура / А.Агафонников. – Л.: Музыка, 1967. – 152 с.
2. *Банщиков, Г.И.* Законы функциональной инструментровки: учеб. пособие / Г.И.Банщиков. – СПб.: Композитор, 1999. – 240 с.
3. *Белик, Л.А.* Оркестровое письмо в музыке для оркестра народных инструментов как элемент стилевой системы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Л.А.Белик; Ленингр. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. – Л., 1990. – 24 с.
4. *Зряковский, Н.* Общий курс инструментоведения / Н.Зряковский. – 2-е изд. испр. – М.: Музыка, 1976. – 479 с.
5. *Скребков, С.* Художественные принципы музыкальных стилей / С.Скребков. – М.: “Музыка”, 1973. – 448 с.
6. *Финкельштейн, И.Б.* Некоторые проблемы оркестровки: Напряженность оркестрового тембра и оркестровая динамика / И.Б.Финкельштейн. – М.-Л., 1964. – 40 с.
7. *Чулаки, М.И.* Инструментовка / М.Чулаки // Музыка. Большой энциклопедический словарь. Гл. ред. Г.В.Келдыш. – М.: НИ “Большая Российская энциклопедия”, 1998. – С. 529 - 544.
8. *Шахматов, Н.* Инструментовка для оркестра русских народных инструментов / Н.Шахматов. – Л., 1985. – 164 с.
9. *Яканюк, Н.П.* Інструментазнаўства і інструментоўка для ансамбляў і аркестраў беларускіх народных інструментаў: Вучэб. метаэд. дапаможнік / Яканюк Н.П., Кузьмініч М.Л. – Мн.: Бел. ун-т культуры. – 230с

1.3. Современные классификации музыкальных инструментов.

Классификация Э.Хорнбостеля – К.Закса.

Каждый музыкальный инструмент обладает только присущим ему тембром, диапазоном, динамическими возможностями.

Древнейшая исполнительская классификация выделяла следующие классы инструментов – духовые, струнные, ударные. Видовое членение внутри классов производилось по признаку материала изготовления

инструмента или его части. Согласно китайской системе, инструменты подразделялись на 8 классов в зависимости от материала, из которого они были изготовлены: из камня, глины, бамбука, металла, дерева, шелка, кожи, тыквы. Индийская система подразделяла инструменты на 4 группы, исходя из их устройства и способа возбуждений звука. В Средние века в Европе человеческие голоса считались естественными инструментами (гармоническими), духовые – органическими, струнные и ударные – ритмическими.

Различались:

- духовые деревянные и медные, с пальцевыми отверстиями и без отверстий;
- струнные смычковые и щипковые, со струнами кишечными, жильными, металлическими;
- громкие (духовые на открытом воздухе) и тихие (струнные для камерной игры).

В XV-XVI вв. технология изготовления инструментов стала основываться на данных математики и физики и достигла высокого уровня, многие инструменты (орган, клавесин, скрипка) были значительно усовершенствованы, изобретались новые инструменты.

Итальянские теоретики конца XVI - XVII вв. (Царлино, Цаккони) классифицировали инструменты по типам темперации, а также в соответствии с настройкой звукоряда:

- фиксированной, в которых высота тона не зависит от воли исполнителя, все клавишные);
- нефиксированной (тромбон, скрипка);
- частично фиксированной, в которой высота тона может корректироваться исполнительскими приемами (все духовые с пальцевыми отверстиями и струнные с ладами).

Схожая классификация и ныне употребляется в современной акустике.

Энциклопедиями инструментов явились трактаты Преториуса, Мерсенна, Кирхера (XVII в.). В классификациях этого времени различались инструменты художественные (использовались в камерной, церковной, театральной музыке) и нехудожественные (мужицкие, военные).

Самая простая классификация – это деление инструментов на народные и профессиональные. Народные инструменты зародились в быту и изготавливались там же. Профессиональные инструменты входят в состав симфонических и эстрадных оркестров.

Общепринятой является классификация инструментов, выдвинутая Виктором Маййоном (бельгийский инструментовед, занимался акустикой) на основе идей Франсуа Геварта и подробно разработанная Эриком Морисцем

фон Хорнбостелем и Куртом Заксом. Основным принципом: источник звука и способ извлечения. Согласно этой систематике, инструменты объединяются в классы по следующим типам возбуждения:

1. идиофоны (самозвучащие) (щипковые и ударные): колокола, тарелки, треугольник;
2. мембранофоны (перепончатые): бубен, литавры;
3. хордофоны (струнные) (щипковые – гитара, арфа, мандолина; смычковые – скрипка, альт, виолончель);
4. аэрофоны (духовые)
5. электрофоны (в XX в. дополнительный класс).

Вместе с тем существуют еще и родовые признаки внутри классов. Например, *хордофоны* могут отличаться между собой:

- конструктивной формой инструмента: простые (цитра) и сложные (арфа, лира);
- способом возбуждения колебаний: ударные, щипковые, фрикционные (путем трения смычком), духовые (путем вдувания воздуха), симпатические (основаны на явлении резонанса).

Аэрофоны классифицируются по способу звукоизвлечения. Звуки при игре на аэрофонах вызываются:

- путем рассеечения воздушной струи (*лабиальные*, или губные – флейта, дудка);
- с помощью колебаний особой пластинки (трости) (*лингвальные*, т.е. язычковые инструменты – гобой, кларнет);
- вибрацией губ исполнителя (*амбушюрные*, или мундштучные инструменты – трубы, валторны).

Однозначная конструктивно-акустическая классификация не способна охватить все многообразие музыкальных инструментов и способов игры на них. Так, один инструмент может иметь несколько различных вибраторов (например, бубенцы и мембрана в бубне) и возбудителей колебаний (фактически каждый фрикционный хордафон может быть также щипковым).

Акустическая классификация затруднительна в отношении клавишных инструментов, среди которых различаются духовые (орган), струнные ударные (фортепиано), щипковые (клависин), а также электрофоны. Поэтому акустическая систематизация должна быть дополнена исполнительской и музыкально-социологической, а также данными исторического инструментоведения.

Современная классификация представляет собой деление инструментов на:

- духовые (деревянные, медные)
- струнные (смычковые, щипковые)

- ударные (с определенной и неопределенной высотой звучания).

1.5 Разновидности оркестров

Слово “оркестр” древнегреческого происхождения. Оркестром в Др. Греции называлось место на театральной сцене, предназначенное для хора и музыкантов. В наше время под этим словом подразумевается определенный состав музыкальных инструментов, а также коллективы музыкантов, участвующих в исполнении. Отличается от ансамбля наличием оркестровых пар (групп).

Оркестры классифицируются по ряду принципов:

1. по инструментальному составу:

- смешанные составы предполагают наличие инструментов различных групп (симфонический оркестр, эстрадный оркестр);
- однородные включают инструменты одной группы (струнный, духовой). Однако они имеют свои подразделения. Например, струнный оркестр может состоять из смычковых и щипковых инструментов, духовой оркестр бывает медным и смешанным.

2. по назначению в музыкальной практике (военный, эстрадный).

Оркестры отличаются друг от друга составом входящих в них инструментов и в связи с этим определенными средствами тембровой и динамической выразительности. Наибольшее богатство и разнообразие в этом отношении имеет симфонический оркестр. В зависимости от состава инструментов принято различать следующие виды:

- большой симфонический (оперный) (включает инструменты всех основных групп: струнной, деревянной духовой, медной духовой, ударной, и клавишно-щипковой);
- струнный или смычковый (в виде редких исключений могут встречаться единичные добавления других инструментов, арфы, треугольника);
- малый симфонический оркестр (входят инструменты струнной и деревянной духовой группы с добавлением к ним валторн и литавр, возможны другие инструменты из ударной группы);
- камерный оркестр (кроме струнных есть флейта, гобой, кларнет, иногда фагот, валторны, иногда трубы, ударные);
- эстрадно-симфонический оркестр (нет виолончели, альтов, контрабасов);
- духовой оркестр;
- оркестр русских народных инструментов;
- белорусский оркестр народных инструментов;
- баянный оркестр и др.

Парные, тройные и четверные составы оркестров – определяются количеством однородных деревянных духовых инструментов.

Тема 2 Инструментальный состав симфонического оркестра.

2.1 История возникновения и развития симфонического оркестра.

2.2 Инструментальный состав симфонического оркестра. Струнные смычковые инструменты.

2.3 Деревянные духовые инструменты.

2.4 Медные духовые инструменты.

2.5 Группа ударных инструментов симфонического оркестра.

2.1 История возникновения и развития симфонического оркестра

Симфонический оркестр возник на рубеже XVI – XVII вв. в Италии. До этого времени, начиная с древних цивилизаций, существовали разнообразные инструментальные ансамбли, не имевшие определенного состава и не использовавшие принципа контрастности различных тембровых инструментов. Появление симфонического оркестра связано с возникновением новых жанров гомофонной музыки. На смену церковной и светской вокальной музыки (мессы, мадригалы) пришла инструментальная музыка со своими новыми жанрами – опера, оратория, сольный вокальный концерт.

Развитие оркестра определялось многими материальными и художественными факторами. Важнейшие из них это эволюция оркестровых инструментов, развитие оркестрового исполнительства и, соответственно, изменение оркестрового мышления композиторов.

На этой основе историю развития симфонического оркестра условно можно разделить на три этапа:

1. 1600 г. – 1750 г. Важнейшими принципами классификации оркестровых инструментов в начале XVII в. было подразделение инструментов по физической природе звучащего тела на струнные, духовые и ударные. Этот период начинается с появления скрипки как типового инструмента и знаменует собой зарождение струнного оркестра (А.Скарлатти, И.С. Бах, Г. Гендель). Употребляются клавишные инструменты (клависин, клавикорд, спинет, орган), а также используется лютня для усиления гармонии и усложнения партии цифрованного баса. Среди духовых были распространены флейтовые (семейство продольных флейт), инструменты с двойной тростью (свирелевые, кривые рожки), амбушюрные инструменты

(тромбоны, трубы); ударные (литавры, набор колокольчиков). Большое влияние на развитие оркестра оказал генерал-бас (basso-continuo «непрерывный бас»). Им обозначался цифрованный бас инструментального сопровождения.

Для оркестра первой половины XVII в. характерна нестабильность состава, вызванная многими причинами. Первая из них связана с уходом из музыкальной практики некоторых инструментов и замена их новыми образцами (так, лютня и виола была заменена скрипкой, дискантовые свирели уступили место гобою). Другая причина – это случайный подбор инструментов в придворных оперных театрах или соборах.

Основы нового оркестрового стиля заложили итальянские композиторы Дж. Габриели и К. Монтеверди. Заслуга последнего заключается в создании оркестра в его современном понимании. Он определил группы смычковых, духовых инструментов, сформировал группы соло и аккомпанирующих инструментов, смело использовал оркестровые тембры. Дальнейшее развитие принципы оркестрового стиля получили в творчестве французских композиторов Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо. Основу их оркестров составляла струнная группа. Ж.-Б. Люлли впервые применил сурдины для струнных инструментов.

Творчество И.С. Баха и Г. Генделя завершило многолетние поиски в области инструментовки и оркестра XVII в. Оркестр этого времени имел уже значительную четырехголосную струнную группу. Однако деревянная и медная духовая группа в эпоху барокко еще не сложилась. Деревянные духовые были представлены флейтами, гобоями, фаготами; медные духовые – трубами, валторнами, старинными тромбонами; ударные – литаврами. Составы оркестров подразделялись на церковные, оперные и концертные. В оперных оркестрах духовая группа более насыщена, чем в концертных, а в состав церковного оркестра обязательно входил орган.

2. *Вторая половина XVIII в – начало XX в.* В это время начинается формирование классического состава симфонического оркестра. В области симфонии это было сделано Й. Гайдном, В. Моцартом, Л. Бетховеном, в опере основная заслуга принадлежит К. Глюку, в дальнейшем Дж. Россини, Дж. Мейерберу, Г. Спонтини. Композиторы и музыканты отказываются от цифрованного баса. Художественные замыслы композиторов венской школы и их современников расширили тембровую палитру оркестра (В. Моцарт вводит кларнеты в Симфонии № 40, Л. Бетховен формирует полную медную группу).

Таким образом, окончательно складывается классический состав оркестра: парный состав деревянных духовых: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны (3, 4), 2 трубы, 2 литавры, струнно-смычковые

инструменты. Такой состав классифицировался как малый состав. Л. Бетховен положил начало большому составу симфонического оркестра (Симфония № 9): парный состав деревянных духовых с дополнительными инструментами (малая флейта, контрафагот), 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона (впервые были введены в Симфонию № 5), литавры, треугольник, тарелки, большой барабан, струнно-смычковая группа.

В начале XIX в. происходят революционные изменения в конструкции самих инструментов: появляется вентильный и клапанный механизм, что дает возможность исполнения хроматизма на духовых инструментах (до этого использовались диатонические инструменты). В 30-е годы А. Сакс модернизировал басовый кларнет и сконструировал новые инструменты (саксгорны и саксофоны).

С развитием романтизма и расцветом программной музыки состав оркестра заметно расширяется, используются колористические возможности инструментов. Так, Г. Берлиоз увеличивает оркестр до тройного состава, впервые использует тубу (опера «Фауст», «Тангейзер»). Позднее состав оркестра вырастает до четверного. С этой целью заказывались новые инструменты: басовые трубы, контрабасовый тромбон. Для таких составов позже писали А. Брукнер, Г. Малер, И. Штраус.

3. *После первой мировой войны – до настоящего времени.* Это время характеризует поиск новых выразительных средств и изобразительных возможностей музыкальных инструментов. Состав оркестра почти полностью унифицирован и включает коллектив от 80 до 100 и более музыкантов. Характерной особенностью современного симфонического оркестра является бурное развитие группы ударных инструментов, ставших полноправной оркестровой группой. Ей поручаются не только ритмическая и колористическая функции, но и тематическая. Появляются произведения с активным применением ударных инструментов в струнных и ненормативных составах (произведения Б. Бартока, И. Стравинского). Стремление обогатить тембровую шкалу привело композиторов к эпизодическому использованию электроинструментов.

Таким образом, в XX в. совмещаются два пути эволюции составов оркестра. Один из них связан с дальнейшим развитием традиционного большого состава, другой – с нетрадиционным составом, что обусловлено поиском новых выразительных средств.

2.2 Инструментальный состав симфонического оркестра.

В настоящее время в состав симфонического оркестра, как правило, входят следующие группы:

- группа деревянных духовых инструментов(качестве эпизодических инструментов присоединяют инструменты из семейства саксофонов: сопрановый (B), альтовый (Es), теноровый (B));
- группа медных духовых инструментов;
- группа ударных инструментов;
- группа щипковых и клавишных инструментов (украшающие): арфа, челеста, фортепиано, орган.
- группа струнных смычковых инструментов: подразделяется на 5 оркестровых партий.

Струнные смычковые инструменты

Струнные инструменты — это основа симфонического оркестра. Обладая обширным звуковым диапазоном от самых низких нот контрабаса до высочайших скрипок, они покрывают почти все пределы слышимости. Эту группу инструментов составляют скрипки, альты, виолончели и контрабасы, представляющие собой результат длительного развития различных предшествующих типов смычково-струнных инструментов. Они очень сходны между собой по форме, способу звукоизвлечения и различаются лишь размером. Они также похожи по тембру и прекрасно сливаются друг с другом. Количество струнных в современном симфоническом оркестре значительно превышает остальную часть музыкантов, играющих на других инструментах. Почти все инструменты струнной смычковой группы могут выступать и как солирующие.

Группа смычковых инструментов обладает неопенимым качеством, которого лишены другие инструменты оркестра: способностью непрерывно тянуть звук. Это достигается плавным ведением смычка по струнам. Игра на смычковых инструментах не связана с необходимостью менять дыхание, необходимостью, сковывающей исполнителей на духовых инструментах. Поэтому струнная группа может звучать непрерывно.

Смычковые инструменты были известны народам всех континентов задолго до появления скрипки. Есть предположение, что колыбелью смычковых инструментов был Средний Восток, и что арабскими музыкантами в VIII веке были ввезены в Испанию так называемые ребаб и кеманча. В Европе они появились примерно в X–XI веках. Одним из самых ранних смычковых инструментов считают бытующий и поныне индийский инструмент раванастр. В то же время в Европе в VIII веке уже был известен пятиструнный смычковый инструмент — кротта. В средневековой Европе в руках бродячих музыкантов — менестрелей — можно было увидеть фидели (или виелы) и грушевидные ребеки — миниатюрных размеров смычковые

инструменты. Виела пользовалась популярностью во всех слоях общества. Именно виела (фидель) и стала прародительницей двух основных типов европейских смычковых инструментов — виолы и скрипки.

Древнейшие смычковые инструменты были без ладов. Лады появились лишь в XIV веке с момента распространения лютни, которая была завезена в Европу арабами и произвела переворот в конструкции смычковых инструментов.

Современные смычковые инструменты, в зависимости от размера, делятся на две группы: ручные и ножные. К ручным смычковым инструментам относятся скрипки и альты, к ножным — виолончель и контрабас. Все смычковые инструменты имеют по четыре струны, имеют родственную конструкцию и способ извлечения звука, сделаны из одних и тех же материалов. Форма их очень изящна.

Звучащим телом у смычковых инструментов является струна, а из состояния равновесия ее выводит прикосновение смычка — возбудителя колебания. Смычок — длинная деревянная трость, вдоль которой натянута тонкая полоса из конского волоса.

Скрипка. Ярчайшим примером искусства изготовления музыкальных инструментов является скрипка — самый совершенный инструмент среди всех струнных. Скрипку называют королевой оркестра. Она достигла совершенства в 1700-х годах в мастерских таких великих итальянских мастеров, как А. Амати, А. Гварнери, А. Страдивари. С тех пор никому не удалось превзойти этих мастеров, несмотря на всевозможные исследования, проводимые над деревом, клеем и лаком, которые используются при их изготовлении. За последние триста лет никто не смог сотворить скрипку лучше.

Скрипка нотируется в скрипичном ключе, ее четыре струны настроены по квинтам следующим образом: *ми второй октавы, ля первой октавы, ре первой октавы, соль малой октавы.*

На качество звука скрипки влияет абсолютно все — размер и форма корпуса, сочетание пород дерева, из которого сделаны различные детали, качество клея, состав лака, которым покрывается инструмент. Скрипачи пользуются несколькими приемами игры на инструменте: ведение смычка по струнам, игра щипком — *pizzicato*, игра ударом трости (древком) смычка по струне.

Скрипка, как и всякий другой смычковый инструмент, отличается бесконечными возможностями так называемой репетиционной техники (техники повторяющихся нот).

Альт. Альт очень похож на скрипку, только чуть большего размера. Поэтому и звучание его ниже скрипичного. Появился этот инструмент в

конце XV — начале XVI века. Сейчас этот инструмент получает все большее распространение как солирующий.

В общих со скрипкой регистрах тембр альты имеет более суровый, мужественный оттенок. Тембр альты имеет свои неповторимые достоинства: несравненную матовость и меланхоличность. Альт незаменим в музыке элегического, мечтательно-романтического характера. В виртуозном отношении альт почти так же совершенен, как и скрипка. Но большие размеры альты требуют от исполнителя большей растяжки пальцев и физической силы. В состав симфонического оркестра входит двенадцать и более альтов.

Альт нотруется в альтовом ключе, его четыре струны настроены по квинтам следующим образом: *ля первой октавы, ре первой октавы, соль малой октавы, до малой октавы.*

Виолончель. Этот инструмент появился также в конце XV — начале XVI века. Его предшественницей была виола да гамба, популярная в Италии и в XVIII веке в Англии.

У виолончели низкий, глубокий, «бархатный» звук, удивительно напоминающий красивый, «грудной» тембр человеческого голоса. Тон звучания виолончели наиболее лирический из всех струнных инструментов. Роль виолончели в связывании всех музыкальных линий почти так же важна, как и роль первой скрипки в проведении основной мелодической линии.

Виолончель нотруется, главным образом, в басовом и теноровом ключах, и лишь особенно высокие ноты пишутся в скрипичном ключе. Четыре струны виолончели строятся по квинтам на октаву ниже альты: *ля малой октавы, ре малой октавы, соль большой октавы, до большой октавы).* Виолончель — инструмент ножной. В наши дни виолончель — один из самых любимых сольных инструментов. Наряду со скрипкой и альтом она участвует в камерных ансамблях.

Контрабас. Контрабас — настоящий великан по сравнению со скрипкой. Его высота примерно два метра, поэтому исполнитель во время игры должен стоять или сидеть на специальном высоком стуле. Используется, в основном, как оркестровый инструмент, нотруется в басовом ключе. Струны контрабаса, в отличие от остальных струнных инструментов, настроены по квартам следующим образом: *соль большой октавы, ре большой октавы, ля контроктавы, ми контроктавы (по звучанию).* В пятиструнном контрабасе используется струна *до контроктавы.* Контрабас — инструмент транспонирующий — звучит октавой ниже написанного. В виртуозном отношении контрабас достаточно подвижен: часто на нем исполняют довольно быстрые пассажи. Роль контрабаса в оркестре огромна: он создает как бы фундамент звучания

струнной группы. Контрабас постепенно становится сольным инструментом, хотя контрабасисты-виртуозы все еще редкое явление. Нужно назвать имя Сергея Кусевицкого — выдающегося виртуоза-исполнителя на контрабасе. Контрабас незаменим в джазовой музыке.

2.3 Деревянные духовые инструменты

Ударные и духовые инструменты были изобретены гораздо раньше струнных инструментов. Ученые предполагают, что они, вероятно, заменяли древнему человеку его естественные музыкальные инструменты: собственные ладони и собственный голос.

Дух, душа, дуть — все эти слова указывают на происхождение названия группы инструментов, звучание которых получается при помощи вдуваемого в них воздуха. Древнегреческая легенда рассказывает о пастушьем божестве Пане, который, срезав несколько тростинки, сделал первую флейту и заиграл на ней. В древнерусских летописях XIII века упоминается сопель — любимый инструмент скоморохов. Мягко и негромко звучит свирель, которую, по преданию, сделал из березовой веточки Лель — сын славянской богини любви Лады.

Во многих странах с древних времен делали духовые инструменты в форме птиц — окарины. «Окарина» в переводе с итальянского означает «гусенок». Их делали из глины или из дерева. С давних пор повсеместно известны и любимые свистульки из деревни Дымково — петухи, всадники на лошадях, коровки.

А звукам пастушеского рожка приписывалась магическая сила, ведь не только люди, но и коровы хорошо понимали его сигналы. Знаменитый хор владимирских рожечников даже выступал на Всемирной выставке в Париже в 1884 году.

Трубы и рога сопровождали племена древних германцев в бою и на охоте. В Европе с начала XII века основными инструментами становятся духовые. Именно они были предшественниками современных духовых инструментов симфонического оркестра, в котором они объединены в две группы — деревянные и медные инструменты.

Деревянные духовые очень разнообразны, и поэтому и звучат они по-разному — мягко, лирично, угрожающе, спокойно. В эту группу входят флейты, гобои, кларнеты, фаготы, саксофоны и их разновидности, всего около 16 – 17 инструментов.

Деревянные духовые инструменты образуют вторую группу симфонического оркестра. Изготовлены они из особых сортов дерева, отсюда и произошло их название — деревянные. Впрочем, оно не совсем точно: в

старину эти инструменты часто делались из других материалов. Особенно пощастливилось флейте: любимица королей и аристократов в XVIII веке, она нередко изготовлялась из слоновой кости, фарфора, хрусталя и даже золота. Один из самых древних сохранившихся инструментов — костяная флейта, сделанная человеком каменного века примерно 3 тыс. лет назад. С пятью отверстиями для пальцев она выглядит как самая примитивная дудочка и, несомненно, так же незатейливо звучит. В доисторические времена флейта считалась символом жизни (ведь играли на ней, вдывая воздух).

Все деревянные духовые инструменты до сих пор продолжают совершенствоваться, и каждый из них имеет вполне индивидуальную конструкцию. Общим из них является способ извлечения звука.

Общий диапазон группы деревянных духовых превышает диапазон всех других оркестровых объединений: на одном полюсе — ля субконтроктавы у инструмента самой низкой звучности — контрафагота, на другом — непревзойденный по яркости и силе верхний регистр малой флейты, завершающийся нотой до пятой октавы.

Тембр каждого представителя группы деревянных инструментов обладает неповторимой окраской, чудесно меняющейся в различных регистрах инструмента и дающий тончайшие переходы светотени. Каждый из инструментов одnogолосен по своей природе: на нем нельзя извлечь одновременно больше одного звука.

Деревянные духовые инструменты представляют собой полые трубки, сделанные из особых сортов плотного дерева (или иногда из металла). Трубки, в зависимости от типа инструмента, делают цилиндрического, конического и обратноконического сечения.

Принцип игры на деревянных духовых инструментах основывается на укорочении звучащего столба воздуха путем открытия отверстий, расположенных вдоль по стволу трубки инструмента на определенных расстояниях друг от друга. Отверстия по своему устройству и назначению делятся на три группы:

- основные отверстия, дающие основной диатонический звукоряд инструмента. На инструментах современных конструкций эти отверстия обычно прикрыты кольцами (так называемыми очками);
- отверстия с клапанами, находящимися в закрытом состоянии и открывающимися при нажатии. Эти клапаны дают альтерированные тона, не входящие в состав основного диатонического звукоряда;
- отверстия с клапанами, находящимися в открытом состоянии и закрывающимися при нажатии. Эти клапаны называются добавочными, они дают самые низкие звуки инструмента. Их бывает от двух до семи.

Кроме указанных отверстий у гобоя, кларнета и фагота имеются октавные клапаны (у кларнета он должен был бы называться квинтовым), которые открывают для того, чтобы помочь осуществить передувание.

Флейта, гобой и фагот принадлежат к так называемым «октавирующим» инструментам, так как они дают все натуральные звуки.

Трости язычковых деревянных духовых инструментов изготавливаются из специальных сортов камыша и отличаются большой упругостью. Они бывают двух видов: одинарные и двойные. Одинарная трость употребляется для кларнета и саксофона. Двойная трость употребляется для гобоя и фагота. В обычном классическом оркестре деревянные духовые сосуществовали в парах. В XIX веке эти пары стали дополняться третьим инструментом: появилась малая флейта с более высоким, нежели у обычной флейты, диапазоном, английский рожок, бас-кларнет и контрафагот, как более низкие по тональности собратья ранее известных деревянных духовых инструментов.

Обычно в современных оркестрах на деревянных духовых инструментах играют двенадцать музыкантов, в отличие от симфонических оркестров В. Моцарта и Л. Бетховена, где их было только восемь.

Флейта. Флейты известны с незапамятных времен у всех народов. В Европе в Средние века получили распространение две разновидности флейты: прямая и поперечная. Прямую флейту, или флейту с наконечником, держали прямо перед собой; косую, или поперечную, — под углом. Отверстие для вдувания воздуха у нее было боковое. Поперечная флейта оказалась более жизнеспособной, так как легко поддавалась усовершенствованиям. В середине XVIII века она окончательно вытеснила прямую флейту из симфонического оркестра. В то же время флейта, наряду с арфой и клавесином, стала одним из самых любимых инструментов домашнего музицирования.

Флейта — это цилиндрическая трубка, деревянная или металлическая, закрытая с одной стороны — у головки. Тут же имеется и боковое отверстие для вдувания воздуха. В 1832 году флейта была усовершенствована флейтистом Теобальдом Бемом в отношении сечения трубки и конструкции системы клапанов; кроме того, им были сделаны различные дополнения в механизме инструмента. В результате флейта превратилась в виртуозный хроматический инструмент. Диапазон современной флейты — три октавы.

Регистры флейты. Диапазон флейты до первой октавы — до четвертой октавы. Малая и первая октавы — гудящие, безобертонные малоэкспрессивные звуки, невозможные и в *p* и в *f*. К тембру примешивается шипение струи воздуха, расходуемого произвольно. Затем постепенно качество звука меняется, пока не возникнут звуки полного тона, менее

блестящие, прекрасно звучащие от *pp* до *f*. Чем выше, тем все более светлым и ярким становится звучание, пока не достигнет блестящих звуков, менее пригодных для *p*, чем в превосходном *f* и *ff*. Самые верхние звуки — трудно извлекаемые. Преобладает пронзительный свист. Употребляется только в *f*. Тембр флейты на всем ее диапазоне весьма беден обертонами; отсюда его холодность и малая экспрессивность.

Техника игры на флейте. Штрих *Legato* на флейте менее продолжителен, чем на других деревянных духовых инструментах, из-за большого расхода воздуха. Флейта мгновенно откликается на легчайшее дуновение, и это накладывает отпечаток на всю манеру исполнения, весьма гибкую в отношении штриховки и без ощутимой *attaccé* (момента возникновения звука); звук у флейты возникает как бы сам собой. Фразы и пассажи небольшого дыхания на флейте получаются с поразительной легкостью. Особенно хороши комбинации небольших легатных фраз самого прихотливого чередования. Диатонические и хроматические гаммы, арпеджио. В стаккатной технике у флейты нет соперников. Кроме обыкновенного простого *staccato* — очень быстрого, так как звук на флейте, как уже было сказано, возникает мгновенно без передаточного аппарата (трости), — на флейте возможен поразительной стремительности прием *двойного staccato* и почти столь же стремительное *тройное staccato*.

Двойное *staccato* особенно употребительно при быстро повторяющихся нотах или при четных по количеству нот фигурах, не обязательно построенных из повторяющихся нот. Тройное *staccato* употребляется для исполнения быстрых триольных фигур с повторяющимися и неповторяющимися нотами. Оба эти эффекта не могут достигать большой силы звучания. Кроме того, на флейте возможен своеобразный вид *tremolo*, называемый «*фрулато*». Звучание *фрулато* напоминает несколько приглушенный милицейский свисток.

Разновидности флейты. В настоящее время сохранились в практике оркестровой игры лишь *малая и альтовая флейты*. Альтовая флейта (in F) звучит по записи на кварту ниже большой флейты, лишь эпизодически встречается в произведениях. Малая флейта — флейта-пикколо — обязательно присутствует во всех партитурах, начиная с XIX века. Малая флейта вдвое меньше обычной. Все написанное для нее будет звучать октавой выше, т.е. это инструмент транспонирующий. Характер звучания малой флейты более резкий и свистящий, чем у большой флейты. Техника игры на малой флейте такая же, как и на большой.

Гобой. Гобой соперничает с флейтой древностью происхождения. Он ведет родословную от первобытной свирели. Этот инструмент был придуман во Франции, между 1655 и 1660 годами, Жаном Хоттетером, музыкантом и

мастером по изготовлению музыкальных инструментов. Предположительно, он был волынщиком в группе королевских музыкантов, известной под названием «Большая конюшня короля». Когда Людовик XIV поручил в 1655 году композитору Ж. Люлли руководить всей музыкальной жизнью при дворе, последний отказался от слишком громких бомбард. Тогда Ж. Хоттетер, который играл на бомбарде, придумал более мягко звучащую разновидность бомбарды в угоду Люлли, чья музыка была довольно изысканной. Это и был гобой.

Одним из предшественников гобоя считают также зурну — кавказский и среднеазиатский народный инструмент. В конце XVII века гобой становится, наравне с флейтой, постоянным членом оркестра и, развиваясь вместе с ней, перенимает многие усовершенствования флейты в отношении расположения звуковых отверстий и механизма клапанов.

По своему размеру, строю, аппликатуре гобой очень похож на флейту. По своему устройству гобой состоит из трех частей (в нем нет отдельной головки, как у флейты, зато имеется раструб): основная трубка, состоящая из двух частей, раструб.

Гобой происходит от того же предка, что и кларнет. Однако развитие исходного инструмента (древней свирели) до возможности использования в профессиональной музыке шло в дальнейшем различными путями, особенно в отношении принципа строения трости, чем обуславливалось различие в тембре шалмея и шалюмо — прямых предшественников современных гобоя и кларнета. Тембр гобоя очень экспрессивен и богат обертонами.

Регистры гобоя. Диапазон гобоя *си (си бемоль) малой октавы – фа третьей октавы*. Грубые звуки носового тембра, возможные лишь в *mf* и *f*. Расход воздуха относительно большой (от *си-бемоль* малой октавы — до *фа* первой октавы). Качество звучания постепенно меняется и переходит в звуки сладковатого носового тембра, очень экспрессивные, возможные как в *p*, так и в *f*. Расход воздуха небольшой (от *соль* первой октавы до *ля* третьей октавы). Постепенно звучание приобретает характер светлых резких звуков, трудно исполняемых в *p*. Расход воздуха возрастает. Далее следуют напряженные звуки неестественного тембра, возможные лишь в *f*. Практически это сдавленные звуки и применяются они очень редко.

Гобой — скорее поющий, нежели виртуозный инструмент. Тембр гобоя с его своеобразным носовым оттенком очень характерен, он выделяется среди других деревянных духовых остротой, экспрессивностью. Средний регистр — на редкость выразительный — свежий, нежный. В отличие от холодноватой безмятежности флейты гобою свойственна большая эмоциональность.

Техника игры на гобое. Некоторая «ленивость» звукоизвлечения не позволяет на гобое в *legato* (при одинаковой с флейтой аппликатуре) достичь скорости флейты. Еще больше гобой уступает флейте в стаккатной технике — малоупотребителен прием *двойного staccato*, хотя обычное (простое) *staccato* получается на нем очень отчетливо и с достаточной быстротой, но, разумеется, только в среднем регистре. В нижнем и в самом верхнем регистрах *staccato* значительно тяжелее.

Разновидности гобоя. Современное семейство гобоев довольно многочисленно. Назовем всех его представителей от «мала до велика»: пикколо гекельфон; гобой; гобой д'амур; английский рожок, или альтовый гобой; баритоновый гобой, или геккельфон.

Непрерывным же членом оркестра является альтовый гобой — английский рожок (inF) (ит. — *corni inglese*, нем. — *inglisches horn*), звучащий на квинту ниже видового инструмента, (inG) — на кварту ниже. Раструб английского рожка имеет грушевидную форму, что изменяет существенным образом его тембр. Регистры английского рожка соответствуют регистрам гобоя, но звук его несколько гуще и имеет гнусавый оттенок. Английский рожок относительно менее подвижен, чем гобой.

Кларнет. Предком кларнета был средневековый народный инструмент — свирель шаломо. В 1690 году немецкому мастеру Й.С. Деннеру из Нюрнберга удалось его усовершенствовать. Новый инструмент назвали *clarinetto* — что значит маленькая труба. Оба названия связаны с латинским словом *clarus* — светлый, которое прекрасно характеризует тембр этих инструментов. Но лишь спустя 100 лет кларнет занял постоянное место в оркестре.

В. Моцарт и Й. Брамс высоко ценили экспрессивность этого инструмента и создали для него немало блестящих произведений.

Кларнет, так же как и гобой, происходит от свирели, но, в отличие от последнего, имеет одинарную трость. Он значительно позже флейты и гобоя был усовершенствован до степени пригодности в концертной практике. Постоянным членом оркестра кларнет стал только в конце XVIII века.

Тембр кларнета богат обертонами (призвуками), сообщающими ему блеск. Регистры кларнета более чем у других деревянных духовых инструментов отличаются друг от друга по своему характеру. Звук у кларнета возникает, так же как и у флейты, почти мгновенно.

Регистры кларнета. Диапазон кларнета *ми малой октавы* — *ля третьей октавы*. Гулкие, гудящие звуки, холодно-прозрачные в *p*, звенящие с металлическим оттенком в *ff*. Постепенно тембр теряет густую окраску, и после нескольких бесхарактерных звуков очень скоро возникают чистые

кристальные сопрановые звуки, естественные как в едва слышном *pp*, так и в *ff*. Расход воздуха минимальный. Далее тембр все более приобретает характер резких свистящих звуков, исполняемых лишь в *f*. Расход воздуха значительно возрастает.

Техника игры на кларнете. Кларнет в легатной технике превосходит флейту. Диатонические и хроматические гаммы, арпеджио, скачки на дуодециму (связанные с быстрой сменой регистров) выходят на кларнете с необычайной стремительностью. В отношении силы звучания кларнет дает огромную градацию от *pp* до *ff*. В стаккатной технике кларнет сильно уступает флейте.

Кларнет *in B* транспонирует на большую секунду вниз, кларнет *in A* на малую терцию вниз. Поэтому для диезных тональностей употребляется кларнет *in A*, для бемольных тональностей — *in B*.

Разновидности кларнета: малый кларнет (*in D*, *in A*) или кларнет-пикколо; бас-кларнет.

Фагот. Родословная фагота восходит к XVI веку. Его предком считается старинная басовая свирель — бомбарда. Фагот раньше кларнета стал членом симфонического оркестра и в партитурах XVIII века применялся наряду с флейтой и гобоем. По своей конструкции он приближается к гобою. Фагот, так же как и гобой, имеет вытянутую пологоконическую форму трубки и обладает двойной тростью, только несколько больших размеров, чем у гобоя.

Фагот нотируется в басовом, теноровом и изредка в скрипичном (для самых высоких нот) ключах.

Тембр фагота весьма экспрессивен и на всем диапазоне богат обертонами. Благодаря своеобразному тембру, контрастным регистрам и виртуозным возможностям звучания современный фагот — один из основных сольных, ансамблевых и оркестровых духовых инструментов. Расход воздуха относительно невелик.

В общих чертах техника игры на фаготе напоминает технику игры на гобое, только дыхание на фаготе расходуется значительно быстрее, чем на гобое. Фагот — инструмент технически подвижный.

Из разновидностей фагота в современном оркестре сохранился только контрафагот — инструмент, вдвое больший по величине, чем фагот. Контрафагот звучит октавой ниже написанного, то есть это инструмент транспонирующий.

В техническом отношении контрафагот менее подвижен, чем фагот, а расход воздуха на нем значительно больше. В XIX веке значительно усовершенствовалась технология всех духовых инструментов, особенно развилась система клапанов, которые стали более удобными для игры.

Самыми великими новаторами в этой области были Теобальд Бем, создавший современную флейту, и Адольф Сакс, больше известный как создатель саксофона.

Саксофон — плод смелого эксперимента. Этот металлический инструмент конического сечения был изобретен в 1840 году бельгийским мастером Адольфом Саксом. Трость и мундштук саксофона очень похожи на трость и мундштук кларнета.

Сакс исходил из теоретического предположения: нельзя ли построить музыкальный инструмент, который занимал бы промежуточное место между деревянными и медными духовыми инструментами. И замысел ему блестяще удался: новый инструмент действительно сделался связующим звеном между медными и деревянными духовыми инструментами в военных оркестрах. Тембр его оказался настолько интересным, что обратил на себя внимание многих музыкантов.

В техническом отношении саксофон очень совершенный инструмент. Особенно интересны некоторые эффекты саксофона: глиссандо — скольжение от одного звука к другому. Сегодня саксофон звучит, в основном, в джазе, где он чрезвычайно популярен — без него не обходится ни одна джазовая композиция.

Состав деревянных духовых инструментов в симфонических оркестрах

Парный	Тройной	Четвертной
2 флейты или 1 флейта + флейта пикколо	3 флейты или 2 флейты + флейта пикколо или 2 флейты + альтовая флейта	3 флейты + флейта пикколо или 2 флейты + альтовая флейта + флейта пикколо
2 гобоя или 1 гобой + английский рожок, 2 кларнета или 1 кларнет + бас-кларнет	3 гобоя или 2 гобоя + английский рожок, 3 кларнета или 2 кларнета + бас-кларнет	3 гобоя + английский рожок, 3 кларнета + бас-кларнет или 2 кларнета + бас-кларнет + кларнет пикколо
2 фагота	2 фагота + контрафагот, 4 валторны	3 фагота + контрафагот

4 валторны	4 валторны	6 или 8 валторн
2 трубы	3 трубы или 2 трубы + альтовая труба	3 трубы + альтовая труба
3 тромбона	3 тромбона	3 или 4 тромбона
1 труба	1 труба	1 труба

2.4 Медные духовые инструменты

Медные духовые инструменты составляют третью группу симфонического оркестра. К медной духовой группе относятся валторна, тромбон, труба и туба и их разновидности. Все эти инструменты делают из меди, латуни и сплавов других металлов.

Эта группа оркестраневелика по количеству членов: в ней насчитывается от 10 до 17 инструментов. Основным отличием этой группы является способ извлечения звука. Так же как и у деревянных духовых инструментов, звучащим телом у медных инструментов является столб воздуха, заключенный в трубке. Чем длиннее трубка, тем более низкий звук издает инструмент. Для извлечения звука у медных духовых инструментов имеется приспособление — мундштук. Это металлический наконечник, который бывает в форме воронки или чашечки.

Изменение строя (натуральной шкалы) достигалось в натуральных инструментах при помощи «крон» — добавочных, изогнутых кусков трубки, вставляемых в разрезанную основную трубку для ее удлинения. Чаще всего кроны имели кольцеобразную форму и насаживались на трубку перед мундштуком, отчего они и назывались подмундштучными. Крона, удлиняя основную трубку инструмента, понижала его строй соответственно своей величине (на полтона). Но все же применение даже нескольких крон не могло дать все необходимые звуки, и поэтому медные духовые инструменты делались различной величины, следовательно, и различных строев. Большое количество крон создавало значительное неудобство для исполнения, не говоря уже о потере чистоты строя.

С начала XIX века начались усиленные поиски способа исполнения всех хроматических тонов на всем протяжении звукоряда инструмента. В начале XIX века был изобретен механизм *вентилей*, резко изменивший технику исполнения и неизмеримо увеличивший возможности медных духовых инструментов. Принцип вентиля заключается в мгновенном

включении в основную трубку дополнительной кроны, увеличивающей длину инструмента и понижающей весь его строй.

На всех медных инструментах вскоре установилось три основных вентиля: 1 — вентиль понижает весь строй инструмента на 1 тон; 2 — вентиль понижает весь строй на 0,5 тона; 3 — вентиль понижает строй инструмента на 1,5 тона. Вентили можно включать последовательно или одновременно (все три вентиля понижают строй инструмента на три тона). Таким образом, хроматический инструмент (инструмент с вентилями) является как бы комбинацией семи натуральных инструментов, включаемых мгновенно по желанию исполнителя.

Иным механизмом для получения полного хроматического звукоряда на медных духовых инструментах является *кулиса*, представляющая собой подвижную крону U-образной формы, которую то вдвигают в инструмент, то выдвигают из него. Чем больше выдвинуть кулису, тем более понизится строй инструмента. Кулиса стала механизмом хроматического инструмента тромбона и соответствует механизму вентилялей у валторн и труб.

Расход воздуха у медных духовых инструментов зависит от длины столба воздуха, который необходимо создать в трубке.

Одним из способов изменения характера звучания у медных духовых инструментов является применение сурдин. Сурдина — это полая сфера грушевидной формы, сделанная из дерева, папье-маше или легкого металла. Сурдины заглушают звук, делают его как бы отдаленным.

Валторна. Прародителем современной валторны был рог. Само название инструмента — валторна — показывает его прежнее предназначение: ведь это слово происходит от немецкого *waldhorn* — лесной рог.

Металлическая трубка старинной валторны была очень длинна: в развернутом виде она достигала пять метров девяносто сантиметров. Звук старинной валторны был необыкновенно красив. Но инструмент оказался ограниченным в своих звуковых возможностях: на нем можно было извлечь лишь звуки натурального звукоряда. Поэтому такие валторны стали называть натуральными валторнами.

Исполнители — валторнисты и музыкальные мастера приложили все усилия, чтобы обогатить звуковой состав валторны. Музыканты стали пользоваться добавочными трубками — кронами, которые легко вставлялись в верхний конец основной трубки и так же быстро вынимались. Можно было вставлять в валторну две трубочки, но употребление нескольких крон скверно влияло на звук, делая его глубоким и некрасивым.

Валторна по своей tessiture ниже трубы, но в группе медных духовых инструментов записывается на более высокой строчке партитуры. По своему

тембру она прекрасно связывает деревянную группу с группой медных духовых инструментов и является как бы переходным инструментом. По этим причинам во многих партитурах XVIII века валторны помещались в группе деревянных духовых инструментов над фаготами.

Из всех медных духовых инструментов валторна отличается наибольшим диапазоном. Валторна — инструмент транспонирующий. В современных симфонических оркестрах наиболее употребительна хроматическая валторна in F, транспонирующая при записи в скрипичном ключе на квинту вниз.

Валторна особенно пригодна для извлечения длинных нот (педали) и мелодий широкого дыхания. Расход воздуха на ней относительно невелик. Момент возникновения звука на валторне несколько ленив и не столь отчетлив, как на других инструментах. Штрих *legato* на валторне звучит идеально. Стаккатная техника весьма стремительна. Сурдины на валторне применяются крайне редко. Особенно эффектно на валторне звучит *glissando*.

Труба. Труба — наиболее резкий и выделяющийся инструмент в оркестре. Труба является самым высоким по tessiture медным духовым инструментом симфонического оркестра.

Труба, так же как и валторна, имеет три вентиля, которые понижают натуральную шкалу в обычном порядке до трех тонов включительно.

Регистры трубы разнообразны: звучание нижних нот — грубовато и слегка неустойчиво. Средний регистр — самые яркие, блестящие звуки в *ff* и полнозвучные, певучие в *p*. Самые высокие звуки извлекаются с трудом. Техника игры на трубе отличается большой подвижностью, труба блестяще выполняет диатонические и хроматические пассажи, простые и ломаные арпеджио и так далее. Расход дыхания на трубе сравнительно небольшой, и поэтому на ней возможны широкие, яркого тембра и большой протяженности мелодические фразы в *legato*. Стаккатная техника на трубе блестяща и стремительна (за исключением самых крайних регистров). Возможно исполнение трелей. Момент возникновения звука на трубе острый и определенный.

Очень употребителен на трубе прием игры *con sordino*, сильно изменяющий не только силу звука, но и сам тембр.

Тромбон. За исключением отдельных деталей тромбон почти не отличается от своего средневекового предка. Его конструкция гениально проста: вместо сложной системы вентиля труба тромбона укорачивается либо изменяется посредством кулисы, которая двигается правой рукой, а левой музыкант придерживает мундштук. Тромбону присуще сочетание звучного достоинства и силы.

Тромбон получил свое название от итальянского наименования трубы — *tromba* — с увеличительным суффиксом *one*; *trombone* буквально означает «трубища». И действительно, его трубка вдвое длиннее, чем у трубы.

Уже в XVI веке тромбон приобрел форму и с момента возникновения был инструментом хроматическим, поэтому нотировался без транспорта. Понижение основного звукоряда тромбона достигается применением так называемой выдвижной кулисы.

Тромбон записывается в басовом и теноровом ключах. Теноровый ключ удобен для записи всего среднего и верхнего регистров. В партитурах принято записывать первый и второй тромбоны в теноровом ключе, а третий тромбон (бас-тромбон) в басовом (на одной строчке с тубой).

Некоторые тромбоны имеют добавочную крону, понижающую весь звукоряд тромбона еще на кварту вниз.

Нижние звуки тромбона имеют трескучий звук, блестящий в *f*, но глухой в *p*. Средний регистр — блестящие и яркие звуки, которые отличаются мощностью в *forte* и мягкостью, певучестью и полнотой тона в *piano*. Самые верхние звуки (трудноизвлекаемые) — заметно сдавленные, менее мощные и выразительные.

Движение кулисы в трубке тромбона по быстроте и четкости воздействия на звучание значительно уступает нажатию вентиляей. Поэтому в гаммаобразных пассажах (особенно диатонических) тромбон заметно уступает не только трубе, но и валторне. Штрих *staccato* на тромбоне звучит довольно грузно. Расход воздуха на тромбоне весьма велик, особенно в нижнем регистре. Это обстоятельство затрудняет исполнение *legato*. Широкие мелодические построения вообще не свойственны тромбону. Для него скорее характерны короткие, звучные мужественные фразы и длинные ноты, прорезающие оркестровую звучность.

Тромбон не транспонирующий инструмент. Партии тромбонов записываются в оркестровой партитуре на двух строчках в теноровом и басовом ключах.

Туба. Обладает насыщенным резонирующим звучанием, создает мощный фон для духовых инструментов. В отличие от других представителей медной группы, туба — довольно молодой инструмент. Она была построена во второй четверти XIX века в Германии.

Туба — басовый инструмент, способный охватить самый низкий отрезок диапазона в медной группе. Размеры тубы очень велики. Исполнитель держит инструмент раструбом вверх. Обычная оркестровая туба имеет длину четыре метра.

Туба — хроматический инструмент. Она снабжена четырьмя вентилями. Диапазон тубы велик — почти четыре октавы: от ноты *си-бемоль*

субконтроктавы у контрабасовой тубы до ноты си-бемоль первой октавы у басовой тубы. Низкий регистр тубы отличается хриплой, как бы рычащей звучностью в *f*. Средний регистр дает сильный, полный и мощный тон, верхний — мягкий, как у валторны, и несколько дрожащий.

Расход воздуха на тубе огромен: порой, особенно в низком регистре, исполнитель вынужден менять дыхание на каждом звуке. Поэтому *solo* на этом инструменте обычно довольно коротки. Технически туба подвижна, хотя и грузна. В оркестре она, как правило, служит басом.

Туба — инструмент не транспонирующий и записывается в басовом ключе соответственно своему действительному звучанию.

2.5 Группа ударных инструментов симфонического оркестра

Ударные инструменты — самая древняя и многочисленная группа инструментов. В ритме отражается движение времени, и, может быть, именно поэтому только в XX веке на ударные инструменты обратили должное внимание.

Ударные инструменты происходят от военных инструментов. Название этой группы инструментов симфонического оркестра произошло от способа извлечения звука — удара по натянутой коже, по металлическим пластинкам, по деревянным брускам и так далее. Все ударные инструменты можно разделить на инструменты с *определенной высотой звука* и инструменты с *неопределенной высотой звука*.

Из первых наиболее употребительны в современном оркестре литавры, колокольчики, ксилофон, челеста, колокола.

К основным ударным с неопределенной высотой звука надо отнести: треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан и тамтам.

Этим минимумом ударных инструментов располагает каждый симфонический оркестр.

Однако за последние годы ударная группа бурно разрослась и продолжает разрастаться. Сейчас в ударных целях используется чуть ли не всякий стучащий, шуршащий, щелкающий материал: стеклянные, металлические, деревянные пластины, листы жести, стеклянные емкости, медные, кожаные и деревянные мембраны, доски, коробочки и многое другое.

Современная трактовка ударных инструментов далеко перешагнула за пределы простого подчеркивания ритмической структуры исполняемой музыки. Этой группе по плечу решение сложных самостоятельных задач в области сочетания тембров, противопоставления одного инструмента другим и так далее. Огромное разнообразие ударных инструментов, к которым

прибегают современные композиторы, требуют значительного увеличения числа играющих на них музыкантов. Ударные инструменты превратились в могучую силу, как по числу своему, так и по значению, сильно потеснив другие группы симфонического оркестра.

Литавры. Этот инструмент очень древнего происхождения. Литавры, которые турецкие солдаты-музыканты размещали по обе стороны седла на верблюде или лошади, были завезены в Европу возвратившимися с Востока крестоносцами. Лишь впоследствии появился механизм натяжных винтов, давший возможность перестройки литавр. С тех пор литавры применяются преимущественно наборами по два-три разновысотных инструмента, каждый из которых представляет собой большой металлический котел с резонаторным отверстием в днище, покрытый хорошо выделанной кожей, натяжение которой регулируется шестью, восемью винтами, расположенными на равных расстояниях друг от друга по верхнему краю инструмента.

Играют на литаврах палочками с головками, обтянутыми фильцем или другим плотным материалом. В настоящее время в симфонических оркестрах используются наборы из четырех литавр: большой, двух средних и малой.

Более совершенной в конструктивном отношении является современная педальная литавра, у которой перестройка осуществляется мгновенно простым нажатием педали — даже в процессе игры. Педальная литавра дает возможность получить совсем новый эффект — *glissando*.

Литавры не являются инструментом транспонирующим, но представляется все же, что звучат они на октаву ниже написанного. Техника игры на литаврах состоит из двух основных приемов исполнения: одиночных ударов и tremolo. Литавры способны давать огромную динамическую шкалу от едва слышного pianissimo до оглушительного fortissimo.

В партитуре литавры записываются под группой медных духовых инструментов.

Большой барабан. Большой барабан — это мембранофон самого большого размера — конструируется как двусторонний (с двумя кожей), так и односторонний, в виде гигантского обруча, лишь с одной стороны обтянутого кожей (пластиком). Звук большого барабана очень гулкий и мрачный, хотя и не имеет определенной высоты, производит впечатление очень низкого звучания.

Играют на большом барабане колотушкой с массивной головкой, обернутой плотным материалом. Записывается партия большого барабана на «нитке». В духовых оркестрах к большому барабану обычно неподвижно крепится одна из парных тарелок.

Малый барабан. Малый барабан — потомок маленького средневекового барабана, который был распространен в пехотных войсках. Малый барабан — это горизонтально лежащий двусторонний мембранофон значительно меньшего размера, чем описанный выше большой барабан, хотя по своему устройству во многом повторяет его конструкцию. Кроме размера он отличается от большого барабана еще наличием пучка струн (или металлических спиральных пружин), натянутых вдоль нижней кожи инструмента и придающих его звучанию специфический дребезжащий оттенок.

В настоящее время существует несколько разновидностей малого барабана, отличающихся друг от друга величиной, а следовательно, и звуковысотностью.

Играют на малом барабане двумя легкими деревянными палочками. Основной техники игры на малом барабане является дробь — tremolo столь большой стремительности, что оно уже сливается в сплошной рокот. Нюансы такого tremolo чрезвычайно гибки.

Бубен. Один из древнейших инструментов мира — бубен — проник в симфонический оркестр в XIX веке. Бубен — это деревянный обруч, на одну сторону которого натянута кожа (односторонний мембранофон). В прорезях обруча прикреплены металлические побрякушки, а внутри него на натянутой бечевке нанизаны маленькие колокольчики.

Некоторые специалисты проводят различие между бубном и тамбурином, считают отличительным признаком первого из них наличие (кроме обязательных бляшек в прорезях обода) еще колокольчиков и бубенчиков, развешанных внутри обода на проволоках.

Бонги. Бонги — парный инструмент латиноамериканского происхождения. Каждая пара небольших разновысотных мембранофонов соединена между собой специальным держателем и рассматривается как одно целое, вследствие чего йотируется на двух «нитках», объединенных общей акколадой.

На бонгах играют преимущественно руками (ладонями, пальцами), причем в зависимости от места и способа удара каждый из инструментов способен менять высоту звучания, что находит свое отражение в записи: более низкие звуки обозначаются нотами «под ниткой», более высокие — над ней. Таким образом, на двух бонгах, отличающихся друг от друга по высоте звучания примерно на терцию, можно получить звуковысотные градации в пределах чуть ли не квинты. На бонгах можно играть и палочками.

Тамтам. Подобно тому как большой барабан является основой многочисленного семейства мембранофонов, так и тамтам занимает

аналогичное положение среди идиофонов различной величины, и его редкие — но весьма «весомые» высказывания очень обогащают звуковую палитру всей ударной группы оркестра в целом.

Звучание тамтама очень низкое и грозное, но во всех нюансах создает впечатление колоссальной звуковой массы, чему способствует свойство инструмента долго вибрировать после удара. Играют на нем массивной колотушкой — самой большой из имеющихся.

Гонг. В конструктивном отношении от тамтама несколько отличается его ближайший родственник — гонг. Большие гонги на первый взгляд очень похожи на тамтамы, однако у них нет характерной выпуклости в середине диска и, вероятно, поэтому их звучание лишено волнообразных нарастаний и спадов.

Тарелки. Самыми распространенными из идиофонов без определенной высоты звука являются различные тарелки. Древние греки и римляне использовали тарелки для музыкального сопровождения религиозных ритуалов. Тарелка, которая горизонтально подвешивается на кронштейне (*piatto sospeso*), по манере звукоизвлечения приближается к гонгам: на ней играют палочками от литавр и от малого барабана, метелочками и металлическими стержнями, применяя те же приемы, что и на гонге.

В небольших ансамблях используется закрепленная в штативе педальная тарелка (*Charleston, Hi-hat*), управление которой осуществляется ногой при помощи педали, и руки исполнителя остаются свободными для игры на других ударных инструментах. Особенно яркое впечатление оставляет «главный» тарелочный эффект — удар двух больших парных тарелок, способных давать огромную шкалу звучности — от *ff* до *pp*. На тарелках можно исполнить *tremolo*, *sforzando*.

Треугольник. Самым высоким из идиофонов с неопределенной высотой звука является треугольник, представляющий собой свободно висящий металлический прут треугольной формы, на котором играют металлической палочкой. На нем хорошо выглядят несложные ритмические фигуры, довольно часто звучащее *tremolo*.

Яркость звука этого инструмента столь велика, что окрашивает любое самое мощное оркестровое *tremolo*.

Колокольчики. Совершенно особую группу являют собой идиофоны с определенной высотой звука. Из них колокольчики представляют собой хроматический набор металлических пластинок, размещенных в два ряда на деревянной раме трапециевидной формы. Звучание колокольчиков нежное и гармоничное.

Существуют два вида колокольчиков: простые и клавишные. Наиболее употребительные простые колокольчики заключены в небольшой ящик.

Расположение пластинок на простых колокольчиках аналогично белым и черным клавишам фортепиано. Объем простых колокольчиков равен обычно от соль малой октавы до ми третьей октавы, но следует рассчитывать на следующий объем: от ноты до первой октавы до ноты до третьей октавы (по записи). Реальное звучание колокольчиков на две октавы выше принятой для них записи.

Играют на колокольчиках маленькими металлическими молоточками, а также деревянными палочками. На клавишных колокольчиках возможны различные пассажи, исполнимы многоголосные аккорды. Сила звучания колокольчиков весьма невелика.

Челеста. На клавишные колокольчики очень похожа челеста, представляющая собой маленькое пианино, в котором вместо струн — металлические, а иногда и стеклянные пластинки, обтянутые замшей. Звук возникает не в момент удара, а с незначительным запозданием. Техника игры напоминает фортепианную. Динамические градации отсутствуют: на ней все звучит тихо или очень тихо. Челеста — самый тихий и нежный инструмент симфонического оркестра. Звучит на октаву выше написанного.

Вибрафон. Еще один инструмент во многом имеет сходство с колокольчиками (простыми) — это вибрафон, состоящий из двух рядов металлических пластинок, размещенных на трапециевидной раме по принципу белых и черных клавиш фортепиано. Объем звучания от ноты до первой октавы до фа третьей октавы. Записывается вибрафон в реальном звучании.

Ксилофон. Ксилофон, наследующий древнейшим ударным инструментам, ныне возглавляет группу, в которую, кроме него самого, входят и его разновидности: ксилоримба и маримбафоны различных размеров. На ксилофоне четыре ряда деревянных пластинок.

Играют на ксилофоне двумя легкими деревянными молоточками. Техника игры основана на чередовании ударов обоих молоточков. Блестяще получаются гаммы, арпеджио. Можно исполнить мелодию. Возможно исполнение *glissando*. Ксилоримба — разновидность ксилофона — иначе двухрядный ксилофон.

Колокола. С тех пор как сконструировали трубчатые колокола, они стали вытеснять натуральные «церковные» колокола. В настоящее время колокола — это тубафон с двумя рядами свободно висящих трубок, расположенных аналогично черным и белым клавишам фортепиано, смонтированных в раме, оборудованной педальным демпферным механизмом. Объем звучания по записи от ноты до первой октавы до фа второй октавы. Звучит на октаву ниже написанного.

Кастаньеты. Кастаньеты — это две пары плоских деревяшек раковинообразной формы. Каждая пара снабжена неплотно стягивающим их шнурком, которым прикрепляют инструмент к большому пальцу руки.

Коробочка. Полый брусок из твердого дерева, по которому ударяют палочками от малого барабана.

Хлопушка. Состоит из двух длинных дощечек, с одной стороны соединенных между собой.

Трещотка. Главная составная часть — зубчатое колесико, которое при вращении подцепляет упругую пластинку, заставляя ее соскакивать с каждого зубца и издавать треск.

Маракасы. Полые деревянные шары на рукоятках (применяются попарно) с некоторым количеством сыпучего материала внутри — при встряхивании издают шипящий звук.

Тема 3 Белорусский народный оркестр

Вопросы:

- 3.1. *История создания белорусского народного оркестра*
- 3.2. *Общая характеристика оркестровых групп*

3.1. История создания белорусского народного оркестра

Белорусский оркестр народных инструментов был создан в конце 20х г. XX в. как результат осознанной общественной необходимости. В это время в стране наблюдается повышенный интерес к национальному фольклору, который становится неотъемлемой чертой государственной политики.

Инструментальный состав белорусского оркестра народных инструментов сложился под воздействием двух основополагающих факторов. Первый из них – это богатая и разнообразная традиционная инструментальная культура белорусского народа. Инструментальную основу оркестра на первом этапе его формирования и становления составляли цимбалы, лира и дудка, поскольку именно эти музыкальные инструменты были широко распространены в то время и являлись характерными для сельской музыкальной культуры. Второй фактор обусловлен существенным влиянием традиций европейского академического инструментализма, впервые воплотившихся в Великоорусском оркестре В. Андреева, которые способствовали не только формированию состава оркестра, но и его репертуара.

Использование этих методов привело к усовершенствованию белорусских традиционных музыкальных инструментов, созданию разновидностей цимбал, формированию оркестровых групп, и, наконец, к

обладанию эстетическими нормами профессионального академического оркестрового исполнительства.

Первые сведения о национальном оркестре народных инструментов относятся к 1927 г., когда в Москве в Белорусском студенческом клубе молодой композитор Николай Ровенский основал цимбальный оркестр. В г. Минске основателем стал Дмитрий Захар – виртуоз-балалаечник, композитор, создатель и руководитель многих самодеятельных оркестров народных инструментов. В период зарождения в него входили цимбалы (пикколо, прима, альт, тенор, бас – всего 12 инструментов), дудка и лира (по одному инструменту). По сути, это был цимбальный оркестр, в котором дудка и лира выполняли вспомогательную роль. Почему именно эти инструменты? Потому что именно они обратили на себя внимание, благодаря своей яркой самобытности и неповторимому колориту звучания. В 20-е г. они неоднократно демонстрировались на белорусской экспозиции на различных выставках. Народных музыкантов и исполнителей на этих инструментах можно было слышать на концертной эстраде. Благодаря активной концертной деятельности замечательных белорусских цимбалистов-солистов С.Новицкого и И.Жиновича, тембр цимбал в 20-е г. приобрел значение своеобразного символа музыкальной культуры Советской Белоруссии.

Этот коллектив очень быстро заслуживает признание. Инструменты изготавливались разными мастерами, отличались по размерам, форме, количеством струн, строем, звукорядом. Однако были приметы, которые их всех объединяли: народные цимбалы были альтово-теноровой тесситурой, на них играли палочками, сделанными из твердого дерева.

Как известно, оркестровое исполнительство предъявляет особые требования к качеству звучания, чистоте строя инструментов и предполагает унификацию их звукоряда. Возможности народных инструментов, которые сформировались в условиях крестьянской культуры, естественно, не соответствовали этим задачам. Поэтому возникла необходимость реконструкции народных цимбал. В это время происходит усовершенствование инструмента в плане расширения диапазона (народные – 1,5-2 октавы, современные – до 3 октав), замена диатонического (иногда присутствовали хроматические звуки) строя хроматическим, были подобраны качественные материалы для изготовления корпуса и струн, укорачиваются молоточки, обшиваются замшей, альтовые – войлоком. Все эти усовершенствования привели к качественным изменениям, изменились качественные возможности, звучание стало соответствовать профессиональным эстетическим нормам. Наряду с конструктивными преобразованиями произошли изменения в области исполнительства на них

(тремоло, что позволило играть кантилену). Начинает употребляться исполнителями прием пальцевого глушения. В 20-е г. в оркестре насчитывалось более 20 инструментов.

В 1930 г. коллектив преобразовывается в Белорусский государственный ансамбль народных инструментов. Художественный руководитель – Д.Захар. Основу ансамбля составляли музыканты самодеятельного оркестра Д.Захара. Начинаются гастроли ансамбля в Москве, Украине, Закавказье. Инструментальный состав дополняет группа дудок (2).

В 1937 г. с открытием филармонии, ансамбль становится одним из ее коллективов. Это время встает вопрос о создании национального оркестра, разнообразного по инструментарию и богатого по выразительным художественным возможностям, которому был бы доступен самый широкий репертуар – от обработок до сочинений крупных форм и переложений симфонической музыки. В конце 1939 г. такой оркестр был создан. В 1940 г. оркестром руководил Константин Симеонов (ученик И. Мусина). Коллектив включал более 50 инструментов, объединенных в пять групп: группа цимбал, лир, дудок, баянов, ударных. Это уже был белорусский оркестр народных инструментов. С целью усиления мощности звучания цимбальной группы, на некоторое время в группу цимбал были введены домры, но они не закрепились, поскольку их тембр был чужд колоритному звучанию цимбальной группы. Домровый тембр нивелировал звонкое, яркое звучание цимбал, в результате чего увеличили количество цимбал в группе (около 40). В связи с расширением оркестрового диапазона создаются цимбалы контрабас (сейчас встречаются очень редко, заменены либо балалайкой контрабасом, либо бас-гитарой).

Преобразования в цимбальной группе потребовали перемен и в других группах оркестра. Была образована группа лир – прима, альт, тенор, бас, которые выполняли в оркестре как мелодическую, так и гармоническую функцию. После войны группа была исключена из состава.

Предполагалось создать оркестровые разновидности дудок (пикколо, сопрано, альт, тенор), но в связи с тем, что в предполагаемые сроки это сделать не удалось, расширили группу дудок, в которую входили 6 инструментов одной разновидности. Однако они не закрепились в составе из-за ограниченных тесситурных возможностей. После войны их сменила группа деревянных духовых инструментов симфонического оркестра. Помимо старого инструментального состава были введены новые инструменты, в частности баяны, которые образовали новую группу.

В 1939 г. сформировалась группа ударных инструментов: литавры, тарелка, треугольник, бубен, барабан.

1945 г. – год возрождение оркестра. По 1974 г. оркестр возглавляет И.Жинович (в 1974 г. присвоено оркестру его имя). 1948-1955 гг. – формируется группа деревянных духовых инструментов. В 1948 г. введен гобой, позже кларнет, затем флейта. Полностью деревянная духовая группа сформировалась в 1955 г.

В 60 - г. произошли существенные изменения в конструкции цимбал: они были установлены на ножки. Расширился их диапазон (от соль малой октавы). Преобразования происходят и в группе баянов – расширяется диапазон правой руки (ми большой – соль 4октавы), появляются многотембровые инструменты.

В 70-е г. создается группа дудок: малая, альт (G), тенор (F), бас. Изредка применяется жалейка. Сформировался полный комплект ударных инструментов (около 32 инструментов). В инструментальный состав вводится гитара-бас. С 1974 г. оркестром управляет М.Козинец.

Таким образом, в формировании и развитии белорусского оркестра народных инструментов можно выделить 3 этапа: 1928 - 1941 гг. – формирование и становление оркестра, 1946 – 1970 – профессионализация оркестра, 1970 – по настоящее время – различные авторские подчерки

Состав современного оркестра¹ характеризует наличие четырех основных групп: группа деревянных духовых инструментов (объединяет в себе классические и народные инструменты), группа баянов, группа ударных инструментов и группа цимбал. Как видно данный инструментальный состав вобрал в себя с одной стороны традиционный народный инструментарий (модифицированные цимбалы, народные духовые инструменты), с другой – инструменты симфонического оркестра (флейта, гобой, кларнет). Введение в состав народно-оркестровых коллективов классических деревянных инструментов обусловлено необходимостью более точной интонации исполнения, поскольку традиционные духовые инструменты по сравнению с другими инструментами оркестра в этом смысле несколько уступают. Вместе с тем, несмотря на способность классических духовых инструментов подражать звучанию традиционных, присутствие последних в оркестровых составах академического направления позволяют сохранить самобытность, национальную окраску оркестров народных инструментов и обогатить тембровый колорит.

¹ Состав белорусского оркестра народных инструментов рассматривается на примере Национального академического народного оркестра им. И. Жиновича.

В конце XX начале – XXI в. наблюдается некоторое изменение инструментального состава белорусского оркестра народных инструментов, которое отображено в таблице.

*Состав белорусского оркестра народных инструментов
1950 – 1960 гг. и конца XX – начала XXI в. (на примере Национального академического
народного оркестра им. И. Жиновича)*

	дудка	флейта	гобой	кларнет	баян	Цимбалы						гитара бас
						Пр. I	Пр. II	альт	тенор	бас	к. бас	
1950-1960 гг.	2	1	2	2	4	10	8	4	4	3	3	–
к. XX - нач. XXI в.	1-2	2	1	2	4	10	9	4	4	2	–	1

Таким образом, сравнивая оркестровые составы 1950-1960 гг. с составом рассматриваемого периода не трудно заметить количественное изменение в группе деревянных духовых инструментов, а также отсутствие цимбал контрабас, оркестровую функцию которых в современных составах выполняет бас-гитара.

Группа деревянных духовых инструментов подразделяется на 2 подгруппы:

- *народные* (дудка сопрано, альт(G), тенор(F), бас). Первоначально использовалась дудка с металлическим корпусом и шестью пальцевыми отверстиями. Диапазон равнялся 2,5 октавам, звукоряд был диатонический. (до второй октавы – ля четвертой октавы).

Квартет дудок имеет звуковой объем 3,5 октавы со всеми хроматическими звуками по письму. Все инструменты транспонирующие (на октаву, квинту и кварту). Три регистра звучания: в низком звук мягкий, в среднем – ровный, в высоком – резкий, слегка напоминает звучание флейты. Напряженность и насыщенность дудки в этом регистре такова, что звучание перекрывает даже оркестровое тугги. Удобны для исполнения подвижные фигурации небольшого объема (в диапазоне квинты), опевания звуков, мелизмы. Очень выразительно на дудке звучит канталена. Соло лучше звучат в среднем регистре.

Жалейка — старинный русский народный духовой деревянный музыкальный инструмент — деревянная, тростниковая или роговая трубочка с раструбом из рога или бересты. Жалейка имеет диапазон в одну октаву. Динамический объем ограничен (*mf-f*).

- *академические*. Группа представлена тремя основными инструментами (флейта, гобой, кларнет) с присущими каждому из них художественно-выразительными и техническими качествами. В соответствии с композиторским замыслом в современных партитурах нередко находят применение малая флейта (флейта пикколо), а также традиционные народные духовые инструменты (семейство дудок, жалейка, окарина, соломка и др.). Эта группа оркестра представляет собой богатую тембровую палитру с разнообразием колористических оттенков.

Уникальна своей полифункциональностью *группа баянов*, состоящая из трех-четырех инструментов. Основой звукообразования на баяне является колебание металлических язычков (голосов) под воздействием воздушной струи. Язычок, прикрепленный одним концом к металлической рамке, свободно проскакивает в ней под давлением воздуха со стороны его наклейки. Под воздействием давления с другой стороны он не возбуждается благодаря перекрытию проема для звучащего голоса приклеенной полоской лайки (кожи). Поэтому для извлечения одного и того же звука на разжим и сжим меха необходимы два одинаковых язычка, наклепанных с разных сторон двух одинаковых проемов в рамке. Рамки вместе с язычками называются планками. Планки крепятся на специальных станинах – резонаторах, разделенных на ячейки – воздушные или резонаторные камеры. Вход в каждую камеру называется резонаторной розеткой. Через отверстия розетки осуществляется доступ воздуха их меховой камеры к голосовым язычкам, укрепленным на простенках воздушных камер резонаторов.

Диапазон правой клавиатуры *ми большой октавы* – *соль четвертой октавы*. Бас выполняется в 4-голосном варианте, т.е. одновременно звучит 4 язычка в октавном отношении в интервале трех октав. Диапазон низких звуков – от *ми или фа контроктавы до ми-бемоль или ми большой октавы*. Готовые аккорды состоят из трех звуков (септаккорды даны с пропущенной квинтой), набранных в диапазоне от *соль малой до фа-диез первой*. Каждый звук образуется колебанием двух язычков, настроенных в унисон. В итоге при звучании любого готового аккорда одновременно колеблются 6 язычков, а их количество на разжим и сжим в одном готовом аккорде равно 12. Система басов и готовых аккордов идеально приспособлена для аккомпанемента. Широко применяется 6-голосный бас (присоединяются 2 голоса из выборного звукоряда, а также регистры, отключающие в басу средние или верхние октавы).

Одной из определяющих характеристик баяна является тембр. В связи с этим общепринята классификация баяна по конструктивным особенностям и голосовому составу звукорядов правой клавиатуры. Больше всего распространены 2-голосные баяны с прямой декой.

Для изменения тембра звука применяются ломаные деки (расположенные под углом, называемые также резонаторным каналом). Суть конструкции в том, что дека своим изгибом образует акустическую Преломление звуковых волн создает приятный приглушенный тембр звучания. Для управления тембром применяется система регистров (основных одноголосных четыре). Регистры при нажатии передвигают внутри деки или в резонаторных розетках модераторные пластины, которые открывают или закрывают доступ воздуха к тому или иному резонатору.

Баян – инструмент, обладающий достаточно широкими выразительными возможностями: большим диапазоном, богатыми динамическими и техническими ресурсами. Диапазон всего инструмента равен диапазону всего оркестра. Эти качества позволяют использовать его в воплощении самых разных сфер образности: от нежной лирики до глубокого трагизма и в самых различных видах фактуры. Кроме этого, использование в оркестре многотембровых инструментов позволяет не только расширить границы тембрового колорита, но и посредством смены регистров в случае необходимости имитировать звучание различных инструментов (кларнета, фагота, органа). Относительная бедность обертонами в высоком регистре компенсируется тонкой и выразительной филировкой звука. Хорошо известно, что звуковая специфика баяна связана, прежде всего, с мелодией, как выразительной основой музыки.

В связи с этим, вместе с группой духовых инструментов, баяны образуют сферу сольной игры, используемой композиторами для особой гибкости выражения мелодической линии. Тембр баяна, наряду с тембрами деревянных духовых инструментов, несмотря на контраст с другими группами оркестра, хорошо сочетается в самых различных оркестровых приемах. В оркестре баянам принадлежит также важная динамическая функция: в этом аспекте возможности инструмента образуют обширный диапазон.

Основная и наиболее богатая по своим выразительным возможностям группа белорусского оркестра народных инструментов – *группа цимбал*. Она включает в себя цимбалы примы, альт, тенор, бас (как разновидность цимбал встречается редко). Одним из специфических особенностей этой оркестровой группы является ее тембровая однородность: общее звучание темброво-насыщенное и богато обертонами. С одной стороны каждый из инструментов группы имеет свой диапазон и технически-выразительные возможности, но с другой стороны – тесситурная разноплановость группы цимбал позволяет говорить о неравнозначности их функций, выполняемых в организации оркестровой ткани. Богатые выразительные возможности цимбальной группы

позволяют применять ее в оркестре разнообразно и широко. Несмотря на нежелательность употребления крайних (верхнего и нижнего) регистров цимбал из-за отсутствия их яркой выразительности, авторы современной музыки, тем не менее, используют такое звучание инструмента для воплощения определенных образных сфер. В результате, на современном этапе развития народно-оркестрового жанра, цимбальная группа, наряду с выражением теплых лирических образов, приобретает способность выражать более глубокие драматические чувства. Особое значение в партитурах конца XX – начала XXI в. приобретает партия цимбал альт и цимбал-тенор². Она все больше выделяется композиторами как самостоятельная подгруппа струнной группы. Развитость оркестровой функции цимбал альт-тенор определяется, прежде всего, мелодической насыщенностью голосоведения. Вместе с тем, обращение к этой разновидности цимбал обусловлено не только использованием ее в качестве фактурного элемента оркестровой ткани, выполняющего в основном функцию аккомпанемента, но и к применению их характерного тембра. В среднем регистре он сочный, мягкий; в высоком – маловыразительный, тусклый; для низкого регистра характерно густое и сильное звучание. Современные композиторы оценили специфику тембра цимбал альт-тенор и их эмоциональную выразительность, в результате чего в народно-оркестровой литературе появляются сочинения, написанные для цимбал альт и оркестра (В. Корольчук. Драматическая фантазия «Остров» для цимбал альт с белорусским оркестром народных инструментов (2006)).

Звуковой диапазон группы: *ре контроктавы – си третьей октавы*. Приемы игры: удар – обшитой стороной, *conlegno* (напоминает звучание народных, особенно на цимбалах альт-тенор), *tremolo* (кантилена), *pizzicato* (подушечкой пальцев и ногтевое), *glissando* (звучание напоминает арфу). В конце XX в. композиторская практика обогатила цимбальную исполнительскую культуру новыми приемами: игра молоточками по краю деки (имитация коробочки), игра ключом, игра с сурдиной, флажолеты. Выразительные возможности цимбальной группы приравниваются к возможностям струнной группы симфонического оркестра (домрово-балалаечный состав более камерный).

Цимбалы-прима. Диапазон от *соль малой октавы – си третьей октавы (соль диез малой нет)*. Тембр примы в среднем и верхнем регистрах светлый, прозрачный, звонкий. Быстрое затухание струн в этих регистрах способствует более выразительному звучанию. Нижний регистр менее

² Одинаковые конструктивные особенности альтовых и теноровых цимбал позволяют использовать определение этих разновидностей как цимбалы альт-тенор.

звонкий, отличается специфическим для цимбал гудением, более сочной и глубокой звучностью (нежелательны быстрые пассажи в оркестровых партиях).

Цимбалы-альт (тенор). Диапазон от *соль* большой октавы – *соль* второй октавы. Транспонирующий инструмент. Альт и тенор фактически один и тот же инструмент, но трактуются по-разному (альт – верхняя часть диапазона, тенор – нижняя). Приемы игры те же, ограниченное использование *pizzicato* на нижних струнах. Тембр в среднем регистре сочный, красивый, мягкий; в верхнем – тусклый пустой, маловыразительный; в нижнем – густой, сильный. Более продолжительная вибрация струн, требующая качественного глушения, ограничивает техническую возможность.

Цимбалы-бас. Диапазон от *ля* большой октавы – *ля* малой октавы. Прием игры: удар, но возможно и использование тремоло.

Цимбалы-контрабас. Диапазон от *ре* большой октавы – *ре* малой октавы. Транспонирующий инструмент.

Тема 4 Оркестр русских народных инструментов

Вопросы:

4.1 История создания оркестра русских народных инструментов

4.2 Общая характеристика оркестровых групп

4.1 История создания оркестра русских народных инструментов

Созданию оркестра русских народных инструментов предшествовали однородные инструментальные составы XVI – XVII вв. (военные духовые оркестры, ансамбли скоморохов). Основной состав ансамблей скоморохов составляли струнные инструменты: гусли, домры, гудки, волынки, дудки, бубны. Особый расцвет эти виды ансамблей получили в период царствования Петра. Состав военных оркестров: флейта, рог, труба, литавры, барабаны.

Предшественниками создания оркестра русских народных инструментов стали народно-инструментальные ансамбли, в частности хор владимирских рожечников (Н.Кондратьев, Н.Корзенев), который впервые выступил в 1884 г. на всемирной выставке в Париже. В 80-е гг. XIX в. богатые выразительные возможности балалайки привлекли внимание видных музыкантов и привели их к мысли создания русского оркестра. В 1888г. 20 марта в Петербурге впервые выступил перед публикой Кружок любителей игры на балалайке, организованный замечательным энтузиастом Василием Васильевичем Андреевым (1861-1918). На основе народных образцов он реконструировал

балалайку, создав новый, совершенный инструмент, отвечающий требованиям того времени. По чертежам Андреева мастер Ф.Пасербский изготовил 7 балалаек различных размеров, охватывающих весь диапазон (ми контроктавы – ля-си третьей октавы). Музыканты и музыкальные деятели того времени видели в этом коллективе перспективу развития русского национального музыкального искусства. У ансамбля появилось много подражателей. В тоже время В. Андреев понимал, что таким составом невозможно в полной мере передать красоту и своеобразие народного творчества. Требовалось введение новых инструментов с различными тембрами, новыми техническими и выразительными возможностями. С этой целью он привлек к сотрудничеству музыкантов, знающих специфику народных инструментов – Н.Фомина, Ф. Нимана, А.Насонова.

В середине 90-х г. на основе скоморошьяго инструмента домры В. Андреев создал чертежи нового инструмента. Налимов изготовил по ним первые оркестровые домры – малая, альт, бас. Это произошло в 1896 г. Н. Фомин перевел все инструменты состава на квартный строй, создал образец партитуры, будучи талантливым инструментатором, сделал несколько обработок народных песен. С этого времени коллектив стал именоваться Великорусским оркестром. Состав при своем рождении включал 13 исполнителей.

В течение ряда лет оркестр пополнялся новыми инструментами. Со временем В. Андреев ввел гусли, которые были усовершенствованы Н. Фоминым. Затем в 1897 г. появились первые духовые инструменты – свирели, жалейки, владимирские рожки (прочно вошли в состав некоторых профессиональных коллективов). В 1898 г. – состав был в основном сформирован. В него вошли все те инструменты и инструментальные группы, которые составляют ядро современного оркестра. Однако эксперименты продолжались (введение столообразных гуслей с системой глушителей струн, деревянных ложек).

Отдельный вопрос встал с введением позже гармоники (ее состав был различным: от одного готового баяна – до всех видов оркестровых гармоник). В. Андреев, несмотря на виртуозное владение этим инструментом и любовь к нему, в своих статьях всячески противопоставляет инструменты оркестра гармонике. Даже утверждал, что она портила национальный вкус (сделана в Германии, предназначена для игры вне помещения, слишком голосистая, оркестр же по сути камерный, поражающий слушателей своим тихим звучанием). С введением гармоники партитура пополнилась новыми голосами, значительно обогатилась тембровая палитра.

Большой интерес к народному оркестру проявил композитор-кучкист – М.Балакирев. По его рекомендации был введен бубен, весьма ценными были

советы по репертуару. Появление каждого нового инструмента было связано с художественной необходимостью, и являлось результатом длительных творческих поисков. Репертуар Великоорусского оркестра включал обработки русских народных песен, сделанные Н. Фоминым, сочинения В. Андреева (вальсы, мазурки, полонезы), переложения популярных произведений отечественной и зарубежной музыкальной классики. А. К. Глазунов посвятил оркестру «Русскую фантазию» (исполнена впервые в 1906 в Петербурге). В 1908-11 Великоорусский оркестр гастролировал в Германии, Англии, Франции, США.

После смерти В. Андреева, в 1918-1933 г. оркестр возглавлял Ф. Ниман, в 1933-1936 г. — Н. Михайлов, в 1936-1941 — Э. Грикуров. Состав оркестра увеличился, репертуар расширился, интенсивней стала концертная деятельность.

В 1923 г. Великоорусский оркестр переименован в Государственный Великоорусский оркестр им. В. В. Андреева; в 1936 г. — в Оркестр русских народных инструментов им. В. В. Андреева Ленинградской государственной филармонии.

В начале Великой Отечественной войны 1941-1945 почти все музыканты ушли на фронт. Оркестр прекратил своё существование. Имя В. В. Андреева в 1951 г. было присвоено Оркестру народных инструментов Ленинградского радио (основан в 1925; см., Государственный академический русский оркестр им. В. В. Андреева).

В настоящее время в народных оркестрах присутствуют инструменты симфонического оркестра. Прежде всего группа деревянных духовых, которые по характеру звучания напоминают звучание традиционных духовых инструментов и хорошо сочетаются с баянами и струнными. Группа ударных присутствует в полном составе.

Таким образом, эволюции русского народного оркестра способствовали:

- повышение уровня исполнительства,
- пополнение коллективов квалифицированными специалистами,
- совершенствование музыкальных инструментов и творчество композиторов.

Оркестры народных инструментов не имеют стабильного инструментального состава и отличаются большим разнообразием. Инструментальный состав профессиональных коллективов определяется сложившимися традициями, характером деятельности. Составы учебных оркестров зависят от методов преподавания и имеющихся инструментов.

В России оркестры народных инструментов: Государственный академический русский народный оркестр им. Осипова, Оркестр

Центрального телевидения и Всесоюзного радио, Оркестр русских народных инструментов им. Андреева, оркестр Государственного русского академического хора им. Пятницкого.

Среди оркестров русских народных инструментов в современной белорусской музыкальной культуре наиболее распространенным является инструментальный состав, состоящий из группы домр, группы деревянных духовых инструментов, группы баянов, группы ударных инструментов, группы балалаек, гуслей (чаще клавишных). Данный инструментальный состав стал основой оркестра русских народных инструментов Могилевской областной филармонии им. Л. Иванова (художественный руководитель и главный дирижер – Н.Алданов)³ (см. таблица). Особенностью этого оркестрового инструментального состава является введение в его состав белорусских цимбал, что придает звучанию коллектива оригинальный тембровый колорит, тем самым подчеркивая его национальную принадлежность. В то же время, обращение к подобному типу состава влияет не только на общее звучание оркестра, но и на технику оркестрового письма, т.е. на применение отдельного тембра или тембрового соединения.

*Состав оркестра русских народных инструментов
Могилевской областной филармонии им. Л.Иванова*

домры						флейта	гобой	кларнет	баян	гусли	цимбалы	Балалайки				
малая I	малая II	альтовая I	альтовая II	басовая I	басовая II							прима	секунда	альт	бас	контрабас
6	6	4	4	2	2	2	1	1	6	1	2	5	2	2	1	5

Отсутствие в этом коллективе электроинструментов (гитары бас) способствует мягкому, темброво-однородному оркестровому звучанию, которое является характерным для такого рода инструментального состава.

Поскольку группа баянов и деревянных духовых инструментов представлены в оркестре русских народных инструментов в том виде, в котором они существуют в белорусском оркестре народных инструментов,

³Исторические корни коллектива относятся к 1960 г. Созданный в 1956 г. в Могилевском музыкальном училище им. Н.А. Римского-Корсакова небольшой учебный оркестр народных инструментов (руководитель Л.И.Каганов), пополнился музыкантами из города. Оркестр начинает активную концертную деятельность с 1964 г. под руководством Л. Иванова. С 1998 г. оркестр становится профессиональным коллективом Могилевской областной филармонии. В 2010 г. художественным руководителем и главным дирижером оркестра стал Н. Алданов, а оркестр назван именем Л. Иванова[.]

мы ограничимся рассмотрением оставшихся групп оркестра (группы домр, балалаек, а также гуслей).

Впервые **домра** упоминается в исторических материалах народов Азии. На Руси домра появилась в эпоху Киевского государства, ее заимствовали скоморохи у народов Востока. Благодаря скоморохам она завоевала большую популярность и стала одним из самых распространенных музыкальных инструментов. В XVII в. в связи с гонениями скоморохов и их искусства этот инструмент исчез из обихода, сохранились лишь единичные экземпляры. Один из участников Андреевского кружка нашел полуразрушенную домру и В. Андреев реконструировал ее. Четырехструнные домры были сконструированы значительно позже Г. Любимовым, широкого распространения в оркестрах не получили, поскольку уступают трехструнной домре по яркости и силе звука.

Группа домр в оркестре русских народных инструментов является одной из основных, поскольку она в большей степени располагает средствами для достижения многочисленных способов изложения музыкального материала. Она представлена в основном тремя видами: домра малая, альтовая и басовая, которые в соответствии с составом смычковой группы симфонического оркестра партитуре излагаются в двух партиях (I, II).

Домра малая – ведущий инструмент группы. Строй *ми, ля первой октавы, ре второй октавы*. Диапазон от *ми первой октавы – ля третьей октавы*. Для ее звучания характерна мягкость и сочность в низком регистре, нежность – в среднем и яркость, блеск в *f* и нежность в *p* и *pp* в высоком регистре. Роль домры малой в оркестре русских народных инструментов аналогична роли скрипки в симфоническом.

Домру альтовую характеризует грубоватое звучание в низком регистре и сочное, певучее и мягкое в среднем. Строй *ми, ля малой октавы, ре первой октавы*. Диапазон от *ми малой октавы – ля второй октавы*. Этот инструмент менее подвижен по своим техническим характеристикам, в оркестре применяется как для проведения мелодических линий, так и аккомпанирующих голосов. Инструмент транспонирующий.

Инструмент низкой тесситуры домровой группы – **домра басовая** – в низком регистре звучит мрачно, несколько грузно, средний и верхний регистр характеризует бархатный оттенок звучания, что позволяет поручать этому инструменту мелодические линии певучего характера. Строй *ми, ля большой октавы, ре малой октавы*. Диапазон от *ми большой октавы – ля малой октавы*.

Широкий звуковой диапазон группы домр позволяет свободно выстраивать аккордовую вертикаль в любом расположении, проводить сложные контрапункты, образовывать фактуру различного типа, а также создавать внутргрупповые регистровые и тембровые контрасты. Более того, домровой группе свойственна особая динамическая гибкость, позволяющая достигать переходы от тончайшего *pp* до полнозвучного *f* при этом сохраняя благородную окраску звучания. В целом, группа домр притягивает своей мягкостью тембра, технической подвижностью, многообразием приемов звукоизвлечения и вариантностью изложения музыкального материала. Преимущественным назначением этой оркестровой группы является исполнение мелодического материала (тема, мелодическая фигурация, разнообразные пассажи), альтовые и басовые разновидности часто используются в оркестре для заполнения гармонических голосов. Довольно распространено звучание альтовых домр в средних голосах подголосочного склада, где они выполняют роль самостоятельных инструментальных партий.

Подлинным украшением оркестра русских народных инструментов являются *гусли*, которые относятся к числу «старейших» участников оркестра русских народных инструментов. Один из древнейших инструментов (встречается уже в XI в.). Н.Фомин усовершенствовал их и они вошли в состав оркестра как колористический инструмент. Все гусли имеют одинаковое устройство, но различаются по настройке, размеру, диапазону звучания. Наибольшее распространение в оркестре получили клавишные гусли с хроматическим звукорядом.

- *клавишные гусли* – звукоряд охватывает пять октав: от *ля контроктавы* – *ля третьей октавы*. Струны зажаты глушителями (демпферами), и если клавиши не нажаты, то звуки нельзя извлечь. Для получения хроматического звукоряда используется педаль на клавиатуре. Основной прием – *glissando*.
- *щипковые* – в отличие от клавишных является мелодическим инструментом. Исполнение связано с техническими трудностями и требует длительной специальной подготовки.
- *Звончатые* — небольшого размера, помещается на коленях. Строятся в порядке диатонического звукоряда, единого строя и диапазона не имеют (*glissando*, щипок, тремоло медиатором)

По яркости звучания гусли доминируют над звучанием других инструментов оркестра. В современных составах используются две его разновидности: щипковые и клавишные. Гусли в народном оркестре используются подобно арфе в симфоническом: им отведена в большинстве случаев колористическая функция. Для современного оркестрового стиля характерна тенденция использования гуслей в качестве дублирующего

инструмента, дополняющего аккомпанирующую аккордовую функцию балалаечной группы, поскольку балалайки прима, секунды и альты в момент наивысшей динамической напряженности без поддержки гуслей не могут противостоять в динамическом плане другим инструментальным группам оркестра (баяны, деревянные духовые инструменты). Богато и полнозвучно звучащее арпеджиато (основной прием игры на клавишных гусях) сопровождает широкие, повествовательные мелодии в оркестровых голосах. Прием использования глиссандо подчеркивает кульминационные моменты. В этом случае роль гуслей сводится как к колористической, так и к динамической функции, являясь одним из средств достижения насыщенного, мощного звучания в оркестре русских народных инструментов. В целом, гусли в значительной мере обогащают звучание оркестра, придавая ему особо яркую колористическую окраску.

Появление прообраза балалайки относят к первой половине XVII в. Современная балалайка происходит от одной из разновидностей домры. Изначально она имела круглый корпус, длинный гриф, и звук извлекался при помощи пера или щипка. В XIX в. признана концертным инструментом. Группа *балалаек* включает в себя пять разновидностей: прима, секунда, альт, бас, контрабас.

Балалайка прима обладает наиболее ярким звуком относительно всей группы, разнообразием приемов звукоизвлечения и высокой технической подвижностью (на современном этапе развития балалаечного исполнительства не уступает по техническим возможностям домре). Строй *ми, ми первой октавы, ля первой октавы*. Диапазон от *ми первой октавы – ми третьей октавы*. В организации оркестровой ткани они могут выполнять как мелодическую, так и гармоническую функцию, чего нельзя сказать о балалайках секунда и альт, оркестровые функции которых в основном ограничиваются изложением аккомпанемента. В характерных балалаечных приемах (удар, бряцанье) ярко проявляется ритмическая сторона.

Балалайка секунда. Инструмент аккомпанирующей группы. Строй *ля, ля малой октавы, ре первой октавы*. Диапазон от *ля малой октавы – фа второй октавы*.

Балалайка альт. Инструмент транспонирующий, выполняющий в оркестровой фактуре аккомпанирующую функцию. Строй *ми, ми малой октавы, ля малой октавы*. Диапазон от *ми малой октавы – до второй октавы*.

Основная функция *балалайки бас* (*ми малой октавы, ля большой октавы, ре большой октавы*) и *балалайки контрабас* (*ми большой октавы, ля контроктавы, ре контроктавы*) – исполнение басового голоса,

однако басовая балалайка используется также и в проведении мелодических линий.

Одной из особенностей оркестра русских народных инструментов является способность домр и балалаек к монотембровым образованиям, в то время как в белорусском оркестре народных инструментов соединения в унисон инструментов различных групп образуют смешанные тембры (тембровые миксты).

Говоря об использовании *ударных инструментов* в оркестрах народных инструментов необходимо отметить общий принцип звукоизвлечения со струнной группой как белорусского оркестра народных инструментов, так и оркестр русских народных инструментов: короткие звуки исполняются ударом, длинные – тремоло. Именно это обстоятельство стало предпосылкой для широкого использования множества различных ударных инструментов (звуковысотных, шумовых) в названных составах. Среди звуковысотных ударных инструментов в современных партитурах часто используются литавры, колокола, колокольчики, ксилофон, вибрафон, маримба. Группа ударных без определенной высоты звучания представлена более обширно: бубен, треугольник, тарелки, там-там, малый и большой барабаны, том-томы, кастаньеты и многие другие. Сфера применения этих инструментов связана в первую очередь с подчеркиванием ритмической стороны, различных акцентов, динамических эффектов. Для партитур композиторов-практиков характерно использование традиционных народных ударных инструментов: горшки, ложки, бубенцы, трещотки, подкова и другие. Группа ударных инструментов, несмотря на свое эпизодическое использование, играет существенную роль в наиболее полном раскрытии образно-эмоциональной сферы и организации оркестровой ткани, в которой выполняет ритмическую, колористическую и динамическую функцию.

РАЗДЕЛ II ТЕОРИЯ ИНСТРУМЕНТОВКИ

Тема 5 Оркестровая фактура как средство выразительности. Оркестровые функции

Вопросы:

5.1. Музыкальная фактура и ее разновидности

5.2. Оркестровые функции и их разновидности

5.1 Музыкальная фактура и ее разновидности

Музыкальное произведение это звуковой материал или другими словами «звуковая ткань», которая существует во времени и пространстве и представляет собой совокупность звуковых элементов. Каждый элемент имеет свою функцию и разное предназначение в строении музыкального материала. В зависимости от характера соединения элементов, возникает конкретная форма изложения музыкального материала. Такой материал, образованный определенным образом называется фактурой.

Фактура – в переводе с латинского – изготовление, обработка, строение – это конкретное оформление музыкальной ткани, форма ее изложения. Она представлена как совокупность элементов, рассматриваемых с точки зрения их взаимодействия, взаимоотношения и функций. Фактура всегда является результатом соединения голосов, которые выполняют разные функции и находятся во взаимном соподчинении.

Самым простым элементом фактуры является голос, представляющий собой однозвучную горизонталь. Определенные голоса, имеющие разную ритмическую структуру, составляют элементы фактуры. Они находятся во взаимодействии и подчинении и выполняют различные фактурные функции.

Фактурная функция – это роль голоса, которую он выполняет в организации музыкальной фактуры. Основные компоненты фактуры: мелодия, бас, фигурация, контрапункт, педаль. В зависимости от наличия тех или иных компонентов, музыкальная фактура может быть:

- мелодическая (мелодический тип фактуры)
- гомофонная (гамофонный тип фактуры)
- смешанная (смешанный тип фактуры)

Разновидности фактуры

Мелодический тип фактуры – взаимодействие относительно самостоятельных и равноправных компонентов, которые выполняют

мелодическую функцию. В фактуре этого типа отсутствуют компоненты гармонической группы. Мелодический тип фактуры подразделяется на два вида:

1. *монодическая фактура* (моно - один) — фактура, которая представляет собой одноголосную мелодию. Она усиливается за счет октавных и унисонных удвоений. В профессиональной композиторской практике этот вид фактуры встречается редко, из-за ограниченных художественных возможностей. В основном она характерна для народной музыки.

2. *полифоническая фактура* – наряду с основной мелодией обязательно наличие контрапунктов в любом виде. Все голоса в полифонической фактуре либо самостоятельны, равнозначны, либо подчинены друг другу, но функции их близки. Эта фактура имеет несколько разновидностей. К ним относятся:

- *гетерофонная* – одноплановая многоголосная фактура, где один из голосов на несколько звуков отклоняется от унисона, а потом возвращается к основной мелодической линии. Очень характерен для традиционной народной музыки.

- *подголосочная* – это не только многоголосная, но и многоплановая фактура, которая состоит из голосов основной мелодии и подголосков. Эта разновидность характерна для русской лирической протяжной песни и русской профессиональной музыки. В Беларуси этот тип сложился в более поздний исторический период.

- *имитационная* – фактура, где одна и та же мелодия звучит в разных голосах со смещением во времени (каноны, фуги). Применение имитации обеспечивает непрерывность мелодического движения, придает музыкальной ткани текучий, подвижный, динамический характер.

- *контрастная* – многоголосная многоплановая фактура, при которой соединяются равнозначные по своей функциональной значимости мелодия и контртема.

Гомофонный тип фактуры основан на взаимодействии функционально неравноправных голосов. С одной стороны здесь есть ведущий мелодический голос, с другой – аккомпанемент. Разновидностью гомофонной фактуры является аккордовая, для которой характерна моноритмичность всех голосов, т.е. ритмическое совпадение по вертикали, невозможно отделить мелодию и аккомпанемент, они выступают единым пластом. Но может быть гомофонная фактура, где мелодия представляет собой аккордовый комплекс, а бас – свободный.

Смешанный тип фактуры – совмещает черты полифонического и гомофонного типа. Имеется несколько самостоятельных мелодических

голосов (мелодия, подголоски) и аккомпанирующие голоса. Этот тип используется в оркестровой музыке.

Оркестровая фактура – организованная ткань оркестрового сочинения, в котором каждый элемент поручен отдельным инструментам. В оркестровом произведении голос может выступать как однозвучный, так и усиленный. Однозвучный – солирующий инструмент или группа. Усиление голоса происходит с помощью определенных приемов:

- удвоение – усиление голоса в унисон, октаву, через 1-2 октавы.
- дублировка – усиление голоса по однотипным интервалам или аккордам. Может быть: точная (дословная), частичная (осуществляется с изменением интервальных соотношений в основном голосе), реальная (с сохранением тоновой и ступеневой высоты интервалов), тональная (с учетом ключевых знаков).

5.2 Оркестровые функции и их разновидности

Составные части оркестровой фактуры в теории инструментовки, называются оркестровыми функциями. Выделяют пять разновидностей: мелодия, контрапункт, педаль, фигурация, бас. Для хорошего звучания оркестра необходима сбалансированность всех этих функций. Недопустимо, например, чтобы основная мелодия заглушалась гармонической педалью или фигурацией. Основная мелодия в свою очередь не должна подавлять сопровождающие ее голоса. Необходимое равновесие в звучании оркестра достигается в том случае, если все элементы музыкальной ткани не мешают друг другу, но вместе с тем все ясно прослушиваются.

Оркестровые функции можно разделить на две группы:

1. функции оркестровой мелодической группы голосов (мелодия, контрапункт);
2. функции оркестровой аккомпанирующей группы (бас, педаль, фигурация).

Мелодия является основной функцией. В ней выражается идейно-эмоциональное содержание музыки. Поэтому выбор конкретной формы изложения других элементов музыкальной ткани в партитуре зависит от характера мелодии, ее звуковысотного положения, ритмических особенностей, динамики и избранной плотности звучания в оркестре. Часто возникает вопрос, каким образом выделить мелодию в ряду остальных оркестровых функций? Существует для этого ряд способов и приемов. Однако наиболее часто в практике встречаются следующие:

- одноголосное изложение в верхнем, среднем и нижнем регистре оркестрового диапазона;

- усиление мелодическим удвоением в 2, 3 и более октавы (ярусное проведение темы), а также через 1,2,3 октавы;
- дублирование параллельными интервалами;
- аккордовое изложение мелодии как в одной, так и в нескольких октавах;
- тембровое выделение мелодии (мелодия излагается в одном тембре);
- динамическое выделение мелодии;
- проведение мелодии в свободном от других оркестровых функций, диапазоне (принцип свободного поля).

Педадь – один или несколько выдержанных гармонических звуков. Отличительной особенностью является большая по сравнению с другими функциями длительность выдерживаемых звуков. Название этой функции происходит от ножной клавиатуры органа – педали, которая предназначалась для исполнения басовых звуков большой протяженности. Произведения, лишенные педали, звучат сухо, недостаточно насыщено, в них нет необходимой плотности оркестровой фактуры. Гармоническая педаль может быть как одноголосной, так и многоголосной. Располагается чаще всего в среднем или низком регистре, ниже мелодии. Иногда встречается педаль в высоком регистре или в том, в котором звучит мелодия. Ее функциональное значение – обеспечить полноту звучания, насыщенность оркестровой ткани, связать фигурационное движение в других голосах.

Разновидности педали:

- *выдержанная* (лежащая) – горизонталь, написанная крупными длительностями;
- *фигуративная* – репетиционное повторение одного звука, использование мелизмов, тремоло у струнных или небольшие фигурации по звукам аккорда, в результате чего возникает эффект мелькания;
- *колористическая* – поручается инструментам высокого регистра или наиболее яркого колоритного тембра (инструменты пиккало);
- *декоративная* – разукрашивает оркестровую фактуру (арфа, челеста, орган, ф-но, гусли и т.д.)

Фигурация основана на повторении, чередовании или перемещении аккордовых тонов в разнообразных ритмических комбинациях, нередко сочетается в оркестровой фактуре с педалью. Она делает фактуру ритмически подвижной, мелодически насыщенной. Различают три вида фигураций:

- *гармоническая* (движение звуков происходит по разложенным тонам аккорда, может быть 1,2,3 –голосной, в основном лирического плана);
- *ритмическая* (повторяющиеся звуки или аккорды в разнообразных ритмических сочетаниях, характерна для танцевальной музыки);

- *мелодическая* (движущийся голос, используя вспомогательные проходящие и другие неаккордовые звуки, образует относительно самостоятельную мелодию);
- *ритмо-гармоническая (комбинированная)* (сочетание ритмической и гармонической функций, представляет собой аккорды, последовательно изложенные в определенном ритме)

В оркестровой фактуре все эти виды могут использоваться комплексно. Изложение фигурации в значительной степени влияет на характер произведения.

Контрапунктом в широком смысле слова считается всякая мелодическая линия, звучащая одновременно с темой. Однако в инструментовке под контрапунктом понимается лишь такая мелодическая линия, которая имеет подчеркнуто самостоятельное значение, отличается от темы ритмом, направлением движения, динамикой, характером или в их совокупности. Существует несколько видов:

- *подголосок* (мелодический голос эпизодического значения, интонационно менее насыщен, чем основная мелодия, поручается родственными инструментам);
- *имитация* мелодический голос, который точно повторяет основную тему в других голосах по принципу канона);
- *контрастная тема* (мелодический голос, тематически равнозначный основной мелодии и противопоставленный ей);
- *мелодическая фигурация* (голос, который соединяет черты мелодии гармонии и представляет собой опевание основных гармонических звуков, последовательное движение вверх или вниз, т.е. вариации на тему).

Контрапункт как оркестровая функция относится к мелодическим голосам и также требует выделения, способы которого какие, как и мелодии. При изложении контрапункта и основной темы необходимо такое взаиморасположение, чтобы контрапункт (состоящий даже из нескольких голосов) не мешал звучанию темы, но и не утрачивал при этом собственной выразительности.

Бас. Если рассмотренные выше оркестровые функции могут занимать различное звуковысотное положение, то бас всегда только нижний голос и фундамент гармонии. Он определяет гармоническую структуру аккорда. Его роль в фактуре весьма значительна. В тугги басовая партия может быть усилена посредством удвоений в октаву или в унисон. Среди разновидностей баса довольно широко используется:

- *функциональный бас* подчеркивает основные функциональные функции (T, S, D);

- *мелодизированный (фигурированный) бас* представляет собой относительно самостоятельную линию, которая обогащена дополнительными и проходящими звуками;
- *остинатный (выдержанный) бас*, отличительной чертой которого является настойчивое повторение в низком регистре какой-нибудь мелодической попевки либо ритмоформулы.

Тема 6 Клавир и его особенности.

Горизонтальный и вертикальный анализ клавира.

Вопросы:

6.1 Специфика горизонтального анализа клавира

6.2 Специфика вертикального анализа клавира

Клавиром называется переложение оркестрового произведения для фортепиано. Но предполагаемое произведение для инструментровки также принято называть клавиром.

Чтобы правильно и грамотно инструментовать какое-либо музыкальное произведение, недостаточно знать лишь возможности оркестровых инструментов и принципы изложения музыкального материала в оркестре – важно также знать особенности фактуры того инструмента, для которого написана пьеса в оригинале.

6.1 Специфика горизонтального анализа клавира

Прежде чем приступить к детальному анализу развития клавира во времени (т.е. его горизонтального развития), необходимо определить, удобна ли тональность пьесы для исполнения в оркестре. Изменение тональности применяется в ряде случаев как для облегчения исполнения технических пассажей, так и для того, чтобы основной мелодический материал инструментуемого произведения мог быть исполнен у одного вида инструментов в удобном регистре. Выбираются тональности, позволяющие использовать максимальное количество открытых струн: ля, ми, ре – мажор, ля, ре -минор, си бемоль –мажор, соль-минор и т.д. При этом желательно, чтобы новая тональность отстояла на полутон (самое большое на тон) от авторской.

Однако не в каждом произведении можно изменить тональность, даже если это необходимо. Чем крупнее произведение, тем строже нужно подходить в вопросу об изменении тональности, так как тональность иногда придает особый колорит произведению. В таком случае целесообразно

пожертвовать единством мелодической линии, передавая ее инструментам той же группы, чем менять тональность.

Приступая к горизонтальному анализу, нужно, прежде всего, определить в общих чертах форму пьесы и ее динамический план. Нам известно, что по сравнению с клавиром, в оркестре появление нового тематического материала или изменение динамики почти всегда сопровождается изменением в инструментровке – появляется новый тембр, увеличивается или уменьшается число инструментов. Задача, делающего анализ, заключается в том, чтобы наметить эти изменения, прежде всего в мелодическом развитии произведения.

План горизонтального анализа произведения:

- анализ формы (структуры)
- динамический план
- оценка диапазона мелодии по разделам формы (по фразам)

6.2 Специфика вертикального анализа клавир

После того, как сделан примерный анализ горизонтального развития произведения и намечено использование оркестровых тембров в инструментровке, необходимо провести анализ фактуры клавир, т.е. вертикальный анализ.

Довольно простой случай представляет собой инструментровка произведений, написанных в хоральном или хорально-подголосочном складе. В таких случаях нужно лишь выправить голосоведение и наметить инструменты для исполнения каждого голоса. Надо также следить за ровностью в звучании аккордов, что достигается одготембровым изложением аккорда. Удвоения в такой фактуре допустимы путем: удвоения октавой выше мелодии, удвоение октавой ниже баса, удвоение всех других голосов на октаву выше. В результате получается так называемое двухэтажное изложение.

Однако в большинстве других случаев изложение клавир возможно расчленить на функции (эти функции в клавире не всегда видны отчетливо).

План вертикального анализа (для партитур)

- выделение мелодии и способов ее изложения (у кого звучит, темп, характер)
- выделение баса и анализ способа его изложения
- выделение педали и ее разновидности
- выделение ритмо-гармонической фигурации способа ее изложения

Мелодия – в этом случае исключение, она всегда четко выписана в клавире. В задачу инструментовщика входит лишь вопрос об удвоении (в унисон, в октаву, двойными нотами, аккордами). Что касается октавных

удвоений, они всегда возможны, но вопрос лишь в их целесообразности. Это определяется общим планом (прозрачное проведение, тутти и др.). Это еще решается на уровне горизонтального анализа. Ведение мелодии в терцию, сексту и аккордами технически не всегда может быть осуществлено. Здесь ограничения возникают на фоне усложнения гармонии. Чем тоньше гармонический стиль автора, тем больше встречается в произведении диссонирующих сочетаний, тем опаснее вести мелодию в терцию, сексту, аккордами. При передаче мелодической линии другому инструменту родственной группы, переход делается либо на стыке фраз, либо используется прием сцепления. Встречаются случаи, когда мелодия скрыта в гармонической фигурации. В таком случае ее следует вычлениить и выделить средствами оркестра.

Бас очень часто бывает выписан в клавире неточно. Довольно часто встречается запись басовой партии вместе с гармонической фигурацией. В оркестре необходимо отделить функцию баса. Бас удваивается зачастую октавой ниже. Удваивать бас не следует в том случае, если автор стремится подчеркнуть высокую тесситуру изложения (А. Лядов «Музыкальная табакерка», Э. Григ «Жалоба Ингрид»). Иногда, исходя из соображений фортепианной фактуры, бас бывает записан на слабой доле такта, если его формально перенести в оркестр, то он становится практически неисполнимым. В таком случае нужно изменить изложение баса, записав его на более сильную долю такта (П. Чайковский «Январь», «Ноябрь»).

К анализу **контрапункта** применимы все те положения, что и к мелодии. Основная тембровая окраска должна уже быть продумана при горизонтальном анализе. Главная задача – добиться его выделения из общего оркестрового звучания. Выделение может быть достигнуто 2 путями:

- путем помещения его в свободную тесситуру оркестровой звучности, не занятую другими оркестровыми функциями.
- путем придания ему отличительной от мелодической линии тембровой окраски, в этом случае его можно поместить в одном регистре с мелодией.

Наиболее богатую область для творчества представляет собой **гармоническая фигурация**. В клавире она часто упрощена, а в оркестре ее необходимо развить, обогатить и дополнить. Фигурация, состоящая из повторяющихся аккордов на слабой доле такта, в клавире очень часто бывает записана вместе с басом и не полностью (Н. Будашкин Концерт для домры). В таком случае следует обогатить слабую долю звуками аккорда. В тутти гармоническая фигурация может быть изложена в нескольких октавах. Не следует забывать, что для фортепиано в быстром темпе характерны арпеджио и чередующиеся ноты, а в оркестре – повторяющиеся ноты или аккорды.

Гармоническая педаль в clavире как правило не выписывается, т.к. конструкция фортепиано позволяет получить продолжительное звучание за счет педали. В оркестре же педаль имеет очень важное значение. Применение гармонической педали зависит от характера произведения. Произведения кантиленного напевного характера всегда требуют педальных звуков. В танцевальных мелодиях она не обязательно, но используется как краска. Вопрос о выборе звуков для гармонической педали иногда бывает затруднителен и требует тщательного гармонического анализа.

Анализируя clavир, необходимо помнить, что любая функция оркестровой фактуры должна быть выдержана в определенном тембре на протяжении всего музыкального построения (период, предложение, реже на протяжении фразы, мотива – в тех произведениях, где изложение музыкального материала происходит по принципу контрастного сопоставления образом на небольшом по времени отрезке.)

Тема 7 Основные способы организации оркестровой (ансамблевой) фактуры

Вопросы:

7.1 Специфика изложения музыкального произведения для оркестров

7.2 Основные принципы и приемы инструментовки

Оркестровая фактура может образовываться в процессе:

- сочинения музыки;
- переложения музыки.

Образование оркестровой фактуры тесно связано с положениями теории музыки, гармонии, полифонии, анализом музыкальных форм.

7.1 Специфика изложения музыкального произведения для оркестров

Специфика изложения музыкального произведения для оркестров (исключая тембродинамику и которит) включает в себя вопросы:

- *голосоведения*. Качество звучания музыкального произведения, особенно оркестрового, во многом зависит от голосоведения. Н. Римский-Корсаков по этому поводу говорил: «При дурном и неряшливом голосоведении красивой звучности быть не может». Мелодика любого голоса будет оправдана, если все ее ходы образуют достаточно связную линию. Это может быть движение по тонам аккорда, но здесь следует избегать следования двух подряд больших скачков в одном направлении без последующего заполнения. Следует учитывать ладовое тяготение неаккордовых звуков. Плохо, когда

неаккордовый звук окружен двумя несвязанными с ним аккордовыми, лучше, если есть хотя бы один аккордовый рядом с ним. Это применимо и к функции гармонии. Конечно, есть исключения из правил. Правильное голосоведение – это не догма. Нужно учитывать жанр и характер музыки, инструментарий, играют роль личные вкусы инструменталиста.

- *октавных удвоений*. В оркестровом изложении, как правило, наблюдается значительное количество октавных удвоений. Естественно, что голос с удвоениями звучит массивнее, насыщеннее, объемнее (М. Глинка «Марш Черномора»). При пропуске октавы создается несколько разорванное, некомпактное звучание, поэтому октавные удвоения используются в смежных октавах, за исключением, когда требуется особый кантилит. Необходимо следить, чтобы крайний голос не содержал ходы по обращенным интервалам, в средних голосах такие ходы допускаются. Очень внимательно нужно относиться к октавным удвоениям, имеющим неаккордовые звуки, в тех случаях, когда эти удвоения заходят в область аккордовых звуков. Однако это зависит от темпа и жанра в музыке (в быстром темпе допустимо).

- *сочинение гармонических подголосков*. Существует несколько способов. Они зависят от направления мелодии (противоположное, параллельное, косвенное движение), наличия в подголоске неаккордового звука, интервалики, характера взаиморасположения подголоска и мелодии (тесное, широкое). Сочиняя подголоски необходимо помнить о правилах голосоведения; их мелодика, как и мелодия всякого голоса, должна быть оправдана.

- *изменение количества голосов внутри элемента* может происходить двояко. Иногда голоса включаются или выключаются, не требуя унисонных удвоений. После цезуры можно включать новый голос, но желательно, чтобы он начинался с тона, не связанного с открытым тяготением с каким-либо тоном аккорда, находящегося перед цезурой.

- *расположение голосов в многоголосном элементе*. Колоритность всякого гармонического сочетания в условиях гармонической фигурации и басового и мелодического тона зависит от расположения его голосов, наличия октавных удвоений и от тесситурного положения сочетания основных голосов (не учитывая тембровую окраску):

- аккорд в тесном расположении звучит компактнее, чем в широком, в нем отдельные голоса прослушиваются не так ярко;

- в широком расположении тесситурный охват больше, но он не заполнен, а потому аккорд звучит прозрачно и с большой прослушиваемостью отдельных голосов;

- расположение гармонических голосов в низкой тесситуре вызывает мрачное звучание, в высоком – более светлое;
- разрыв между басом и первым гармоническим звуком дает эффект весомости, фундаментальности.

Опираясь на эти правила, можно образовать аккордовые последовательности, которые будут обусловлены художественным замыслом.

- *присоединение гармонических голосов к мелодии.* Чем больше в мелодии аккордовых звуком, тем легче определяется гармоническая функция. Очень важна мелодика баса, поскольку она образует вместе с мелодией внешние контуры фактуры. Нежелательны последовательности (параллельные квинты, октавы) с мелодией.
- *техническое упрощение фактуры* фортепиано, баяна, симфонического оркестра.

7.2 Основные принципы и приемы инструментовки

Принцип – основное положение какой-то деятельности.

Основные принципы инструментовки:

1. сохранение стилевых и жанровых черт оригинала в новых тембровых условиях при допустимых изменениях фактуры, штрихов, регистровых соотношений.
2. максимальное приближение звучания инструментального произведения к звучанию материала при новом звучании тембра и техники изложения.
3. соответствие изложения музыкального материала специфике инструментов оркестра.

Существуют различные оркестровые приемы, широко используемые в технике инструментовки (**прием** – это средство и способ достижения цели).

Приемы инструментовки:

1. *преобразование оркестровых голосов:* техника тембровой передачи мелодических голосов, вариативность изложения гармонических фигураций, введение или отключение оркестровых голосов при динамических спадах и нарастаниях;
2. *заполнение* – используется при инструментовке баянных и фортепианных клавиров во избежание регистровых разрывов, включает также заполнение отсутствующих элементов фактуры.
3. *дублирование* – 1) применяется для создания уравновешенной звучности как отдельных тембровых групп, так и всей оркестровой вертикали 2). при сочетании различных инструментов дает более сложный тембровый колорит 3) применяется для подготовки и образования динамической кульминации. Может быть однотембровым или смешанным, в унисон либо в октаву.

4. *ярусное или этажное изложение тематического материала* – заполняется весь оркестровый диапазон
5. *фактурно-динамическое образование cresc. и dim.* Плавное *cresc.* достигается посредством постепенного включения на слабых долях такта отдельных инструментов или групп оркестра в зависимости от степени нарастания динамики. Наиболее мощные по тембру инструменты (баян, гусли, ударные) лучше включать в последнюю очередь. Для достижения плавного *dim.* Используется прием постепенного выключения инструментов на сильную долю такта.
6. применение *оркестрового тутти* требует комплексного использования всех оркестровых функций. Однако в *тутти* возможна и более прозрачная инструментовка

Тема 8 Технология инструментовки для народных оркестров

Технология – это этап работы инструментовщика над созданием партитуры. Она включает пять основных этапов:

1. подготовительный, связанный с подбором репертуара. Во время этого этапа работы остро встают вопросы, связанные с музыкальным вкусом, жанром, образным содержанием, индивидуальным подчерком того или иного композитора. В этом смысле необходимо обращать внимание, что далеко не каждое музыкальное произведение целесообразно перекладывать на народные оркестры, поскольку у музыкантов-профессионалов сложился уже своеобразный стереотип или звукоидеал, связанный с интерпретацией классического произведения для определенного состава оркестра. Поэтому при подборе репертуара для инструментовки следует учитывать следующие моменты:

- бережно относиться к классике,
- знать технические и художественные возможности конкретного народно-инструментального состава,
- руководствоваться музыкально-эстетическим вкусом, связанным с разумным соединением традиционных и современных способов интерпретации оркестровых произведений.

При подборе репертуара приходится работать как с клавиром, так и с партитурой другого инструментального состава. Каждый вид деятельности имеет свою специфику. Необходимо обращать внимание на специфику фактуры оригинала (как клавира, так и партитуры симфонического оркестра при переложении). Для оркестра русских народных инструментов наиболее употребимы диезные тональности, можно бемольные (желательно один

бемоль). Обязательно сделать анализ оркестрового плана: проследить тембровое и динамическое сопоставление, как отдельных инструментов оркестра, так и оркестровых групп, эпизоды соло и тутти.

2. овладение теорией инструментовки и техникой оркестрового письма. В зависимости от формы произведения, характера и развития тематического материала использовать конкретные приемы и способы инструментовки. Распределение голосов мелодической группы, изложение аккомпанемента и т.д. Собственно инструментовка (в узком значении) представляет собой распределения голосов музыкальной ткани между инструментами оркестра с их разными выразительными средствами таким образом, чтобы общее звучание было наиболее выразительным, интересным, образным. Говоря другими словами, инструментовка представляет собой творческий процесс, который требует фантазии, основанной на технологии и теории инструментовки. Теория инструментовки базируется на нескольких основных принципах, связанных с горизонтальным развитием музыкальной мысли и вертикальным составом музыкальной ткани. В связи с этим можно поделить на принципы горизонтали и вертикали, которые находятся в тесной связи между собой.

Принципы горизонтали:

- каждый голос должен звучать в таком тембре, регистре, динамике, которые наиболее соответствуют его выразительным функциям,
- смена тембра, регистра, динамики в голосе должна производиться после цезуры с учетом характера частей, а также характера фразировки.

Принципы вертикали:

- все голоса, которые звучат одновременно, должны прослушиваться и не должны заглушать друг друга, в результате чего достигается особое равновесие и слитность звучания голосов,
- голоса, которые образуют гармонично-компактное целое, должны звучать наиболее слитно, для других голосов это не обязательно.

3. создание плана инструментовки и оркестрового эскиза. План инструментовки включает:

- подробный анализ первоисточника будущей партитуры;
- изучение фактуры оригинала (горизонтальный и вертикальный анализ);
- изучение строения музыкально-драматургической линии, развития произведения (определение кульминаций, динамического плана, распределение основных фактурных элементов по оркестровым группам).

В процессе работы над оркестровым планом следует учитывать взаимоотношение двух основных моментов, определяющих оркестровое звучание партитуры: горизонтальное и вертикальное изложение музыкального материала. С горизонталью связано темброво-динамическое и

фактурное развитие тематического материала, а также регистровые изменения. Вертикаль предусматривает образование оркестровой фактуры. Основная задача инструментовщика при образовании вертикали – это точное выделение всех оркестровых функций (в клавире не всегда выписаны). После выявления тембра мелодии и образования функций оркестровой фактуры целесообразно составить оркестровый эскиз произведения. Оркестровый эскиз – запись произведения на 2-х или 4-х строчках, где выписываются все элементы фактуры в диапазоне и тесситуре оркестра. Часто этот этап пропускается, хотя в нем впервые материализуется слуховые и образные идеи.

4. написание партитуры. Представляет собой процесс перехода от общего, целостного представления о произведении в оркестровом эскизе до подробного, детального написания каждого фактурного элемента в партитуре, которая объединяет партии всех голосов и инструментов. Партитура оформляется согласно требованиям и правилам графического оформления партитуры.

5. слуховой анализ полученной партитуры или озвучивание инструментовки. Но, к сожалению, до этого этапа иногда дело не доходит, в связи с отсутствием реальных возможностей. Теоретически красиво написанная партитура может не звучать в оркестре, так и наоборот.

Тема 9 Инструментовка аккомпанемента

Вопросы:

9.1. *Инструментовка аккомпанемента для голоса*

9.2. *Инструментовка аккомпанемента для сольного инструмента*

9.1 Инструментовка аккомпанемента для голоса

Вокальное произведение представляет собой синтез словесного текста, вокальной мелодии и инструментального сопровождения. Содержание текста напрямую диктует музыкально-исполнительскую интерпретацию всего вокального номера, причем основная мелодия передает только эмоциональную окраску. Инструментальное сопровождение наиболее конкретно и основательно отражает содержание текста песни. Еще М.Глинка говорил о том, что музыкальное сопровождение должно дорисовывать те черты, которые отсутствуют в мелодии. Одной из главных задач инструментовщика при работе над аккомпанементом является достижение рельефного звучания вокальной партии солиста, которая не в коем разе не должна заглушаться оркестровым сопровождением. Оно должно быть

настолько прозрачным, но в то же время и в меру насыщенным, чтобы солист-вокалист мог показать необходимую выразительность без чрезмерного напряжения голосовых связок.

Прежде чем приступить к инструментовке, необходимо исследовать вокальные данные солиста. Каждый голос имеет свой диапазон. При этом нужно ориентироваться на средний диапазон звучания голоса, дабы обеспечить удобство при исполнении вокальной партии певцом. При инструментовке допускается менять тональность на любой интервал вплоть до тритона.

При инструментовке песни, которая написана в куплетной форме, выделяют разделы вступления, запева, припева, оркестрового эпизода, заключения. Инструментовка каждого из них имеет свои особенности.

Вступление представляет собой общую картину содержания вокального сочинения. Если оно выписано в клавире, то задача инструментовщика состоит лишь в том, чтобы грамотно, соблюдая принципы инструментовки, переложить фактуру клавир на оркестровый состав. При отсутствии раздела вступления в клавире или его недостаточном развитии, необходимо его написать, исходя из содержания и характера песни. За основу может послужить тематический материал запева либо припева, а также мотивы мелодии, контрапункта, которые отражают основной характер образа. Не исключается сочинение вступления на самостоятельном музыкальном материале, при этом, конечно, следует учитывать основное настроение музыки сочинения.

Запев. Если в клавире фактура сопровождения выписана подробно, то это намного облегчает задачу инструментовщика. Если нет, что необходимо насытить инструментовку вводом дополнительных голосов. При этом не надо сразу же вводить большое количество мелодических и гармонических голосов, поскольку в куплете есть фаза развития, кульминации и спада. Обычно к аккордово-ритмической основе присоединяются постепенно педаль, либо контрапункт, это может быть несколько голосов сразу. Насыщение оркестровой фактуры должно подчиняться содержанию текста куплета, и в частности содержанию каждого предложения.

Припев. В припеве сконцентрирована основная мысль всей песни, и поэтому он требует соответствующих приемов инструментовки оркестрового сопровождения. Обычно в клавире можно наблюдать унисонное дублирование вокальной партии, но в оркестре целесообразней обогатить сопровождение самостоятельными мелодическими линиями, обогатить звучание по сравнению с запевом. Можно выписать вокальную партию аккордами (имитация звучания хора). Только глубокое проникновение в

образный строй песни диктует выбор соответствующего варианта инструментовки.

При инструментовке 2-3 куплетов должны меняться варианты изложения музыкального материала. Можно использовать приемы изменения тембровой окраски фактуры, обогатить ее ритмически и мелодически.

Оркестровый эпизод. Очень часто такой эпизод отсутствует, хотя в нем утверждается основной характер песни. Обычно оркестровый эпизод проводится перед последним куплетом. Если песня длинная, то может проводиться дважды. Оркестровый эпизод основан на тематическом материале запева или припева. Может излагаться в другой тональности, это усилит его контраст в отношении основного материала. Далее можно продолжить в этой же тональности куплет.

Заключение. Это итог всей песни. В клавире оно часто отсутствует или слабо развито. Инструментовщик вправе расширить представленный раздел либо дописать свой собственный вариант.

Аккомпанемент выстраивается на основе представленных в клавире мелодических и гармонических голосов.

Изложение мелодических голосов (голоса, которые дублируют основную мелодию, заполнение, контрапунктирующие голоса). Часто сопровождение в клавире представлено дублированием вокальной партии. Не нужно злоупотреблять в инструментовке, целесообразней использовать частично, как один из приемов (в моменты нарастания, кульминациях). Можно использовать удвоения (в терцию, сексту) для придания вокальной партии другой тембровой окраски. Дублирование вокальной мелодии (к октаву) инструментами среднего и низкого регистра может придать мелодии более тревожный характер. В цезурах вокальной мелодии для поддержания общего движения используются короткие мелодические либо ритмические заполнения.

При написании инструментовки получает широкое использование контрапункта. Принципы взаимодействия с вокальной мелодией:

- противосложение, когда коротким длительностям одного голоса противопоставляются более крупные длительности;
- в момент цезуры в одном из голосов, активно проводится партия второго;
- противоположное движение голосов;
- изложение в разных регистрах и тембрах.

Изложение гармонических голосов (аккордово-ритмическая основа, ритмо-гармоническая фигурация, оркестровая педаль). При переложении клавира возможны изменения и дополнения:

- изменение тесситуры и мелодического расположения голосов;
- дополнение недостающих звуков в гармонии;

- преобразование фортепианного и баянного голосоведения в плавное оркестровое;
- присоединение новых видов гармонического сопровождения (педали, фигураций);
- видоизменение ритмического рисунка;
- педаль используется в основном в среднем регистре.

Таким образом, при инструментовке аккомпанемента солисту-вокалисту необходимо придерживаться следующих *принципов*:

- стремиться к максимальному отражению в аккомпанементе основного содержания текста песни, с помощью оркестровых средств выразительности наиболее полно раскрыть основной круг образов;
- по возможности не дублировать партию солиста, так как дублирование ограничивает его свободу в выборе наиболее ярких исполнительских средств отражения музыкального образа;
- осторожно подходить к использованию долгих аккордов, использовать наименьшее количество инструментов, и придерживаться принципа свободного поля;
- не перегружать оркестровую ткань большим количеством фигурационных и мелодических голосов, контрапункт использовать как противосложение;
- ритм сопровождения не должен составлять неудобство для исполнения вокальной партии, если мелодия солиста подвижна, то лучше использовать менее сложный ритмический рисунок.

9.2 Инструментовка аккомпанемента для сольного инструмента

Если проанализировать репертуар оркестров народных инструментов, то можно отметить наличие в нем немалого количества сочинений для солистов-инструменталистов с оркестром. В профессиональном музыкальном искусстве общие принципы инструментовки аккомпанемента такому солисту были разработаны в процессе развития жанра инструментального концерта. Его специфика заключается в сопоставлении двух начал – сольного и оркестрового. Для показа всех возможностей сольного инструмента в оркестре используют следующие принципы: выделение солиста тембром либо нюансом, предоставление солисту свободную часть оркестрового диапазона, игра инструментов оркестровых групп контрастными приемами игры в сравнении с солистом, непродолжительное дублирование партии солиста в оркестре. При инструментовке нужно учитывать динамические возможности сольного инструмента, его звучание в разных регистрах. Особенного внимания требует случай, когда в оркестре используются инструменты, аналогичные сольному.

Здесь необходимо добиться строгого тембрового расхождения и игры контрастными приемами. Принципы инструментовки вокалисту и инструменталисту повторяются.

Тема 10 Основные принципы графического оформления партитур

Вопросы:

10.1 Понятие партитуры и партитурная система. Виды акколад, ключи, транспонирующие инструменты

10.2 Основные требования к оформлению партитур

10.3 Нотные редакторы

10.1 Понятие партитуры и партитурная система. Виды акколад, ключи, транспонирующие инструменты

Партитурой называется полная и подробная многострочная запись музыкального произведения для определенного состава исполнителей. В партитурной записи существует общепризнанный порядок:

1. каждая партия записывается на отдельном нотномосце (исключая партии духовых инструментов);
2. нотномосцы с партиями располагаются в строгой последовательности друг под другом;
3. нотномосцы между собой объединяются акколадами;

Виды акколад:

- *общая акколада* объединяет все строки партитуры;
 - *групповая акколада* – жирная линия, ограниченная флажками, находится левее общей, объединяет группы;
 - *фигурная скобка* – выделяет каждый инструмент из группы ударных с определенной высотой звучания и эпизодические инструменты;
 - *дополнительная акколада* – выделяет семейство инструментов, пишется левее групповой.
4. внутри каждой группы инструменты записываются от высокого регистра к низкому;
 5. тактовые черты выставляются строго по вертикали и прерываются в соответствии с групповыми и фигурными акколадами;
 6. партии духовых инструментов нотируются попарно на одном нотномосце. (исключение – партии с различным строем и сложным графическим рисунком);

7. при записи на одном нотоносце двух партий принято партию 1 инструмента писать штилем вверх, 2-го – вниз. Исключение – партии с одинаковым ритмическим рисунком;
8. при унисонном соединении применяются условные обозначения: а2, а3.

Нотоносцы в определенном порядке создают **партитурную систему**. Это полная запись всех инструментальных партий. Она отражает состав оркестра, его инструментальные группы и входящие в них отдельные инструменты. Часто полная партитурная система дается только при tutti оркестра и, как правило на первой странице партитуры. При наличии на одной странице нескольких партитурных систем, они разграничиваются знаком //. На остальных страницах выключаются нотоносцы с паузирующими партиями. Встречаются партитуры, в которых имеются отклонения от порядка расположения оркестровых партий (Р Вагнер, С. Прокофьев). Иногда в рукописях встречаются способы сокращенной записи.

Ключи. В симфонических партитурах применяется ключ “до”: альтовый и теноровый. Нота, записанная на линейке ключа, соответствует ноте до первой октавы. Всего пять, названия соответствуют определению вокального голоса.

Транспонирующие инструменты. Транспонирующими инструментами называются такие инструменты, которые звучат на иной высоте, чем это обозначено нотными знаками. Они появились как результат создания однотипных музыкальных инструментов, отличающиеся друг от друга размерами, тесситурой, тембровыми оттенками. При этом устройство, механизм, аппликатура остаются одинаковыми, неодинакова была лишь высота звучания. В партитурах перед партией транспонирующего инструмента выставляется буквенное обозначение. Это обозначение показывает тот звук, который получается при извлечении ноты до. Существует высокое и низкое транспонирование.

10.2 Основные требования к оформлению партитур

Для руководителя оркестра освоение музыкальной «грамматики» и музыкального «чистописания» является насущной необходимостью и предопределяет его профессиональный уровень. Неправильно оформленные партитуры создают немало сложностей в работе с ними. Поэтому одним из важных этапов инструментовки является правильное, грамотное оформление партитуры

Общие требования:

1. партитура должна быть написана разборчиво, четко, достаточно крупными длительностями, черными чернилами;

2. нотный текст оформляется по правилам нотной графики (направление штилей, лиг и др.);
3. ключи и ключевые знаки альтерации следует проставлять в начале каждой строки, как на левых, так и на правых страницах;
4. повторяющиеся такты и группы нот должны быть выписаны полностью (возможны в голосах);
5. строго соблюдать вертикаль нотного текста;
6. в вокальных аккомпанементах слоги располагаются строго под нотами. Весь словесный текст выписывается каллиграфически в конце партитуры;
7. все страницы партитуры нумеруются под нижним нотным станом, титульная страница не нумеруется;

Оформление титульного листа:

1. сведения о партитуре (автор, название произведения, вид исполнения, место и год издания партитуры);
2. в студенческих работах сверху дается название учебного заведения, кафедра, под видом исполнения указывается фамилия инструментовщика и класс преподавателя;
3. в вокальных аккомпанементах фамилия автора текста ставится с левой стороны, композитора и инструментовщика – с правой (в род. падеже).

Партитурные системы:

1. все темповые и динамические указания, ориентиры, вольты помещаются, как правило, в двух местах: над партитурной системой и над группой инструментов, которая полнее всего представлена;
2. при наличии партии солиста, над его партией также выставляются темповые и динамические указания, ориентиры, вольты;
3. в мелких партитурных системах данные выставляются только над системой.

Названия инструментов: на первой странице размещается вся партитурная система, независимо от паузирующих партий. На левом поле вертикально выписываются общие названия инструментов, горизонтально конкретные названия разновидностей и порядковые номера партий. Перечень инструментов выписывается на одном языке, порядковые номера – римскими цифрами.

Буквенные обозначения строя инструмента даются латинским шрифтом без предлога *in*.

Если меняется состав оркестра, то названия инструментов выписываются на левом поле повторно. Допускаются сокращения в названии инструментов.

Тактовые черты прерываются в соответствии с групповыми и фигурными акколадами. Двойные применяются при появлении новых

значительных разделов произведения, при смене ключевых знаков альтерации в середине строки, при обозначениях фонарь и сенио, перед и после трио. Пунктирные тактовые черты применяются при использовании метрически сложных тактов для расшифровки их внутреннего строения.

Темповые обозначения. С прописной буквы обозначаются устойчивые темпы, со строчной – темповые отклонения. Русская расшифровка дается в скобках.

Размер ставится после ключевых знаков на каждой строке. При смене ставится в начале нового такта. Если совпадает с концом строки, то выставляется дважды. Размер С можно ставить в том случае, когда он неизменен на протяжении всего произведения, во всех остальных случаях выставляется 4/4. При смене метра применяется формула, которая уточняет их соотношение: слева выписывается предыдущая метрическая единица, справа – последующая, знак равенства выставляется точно над тактовой чертой.

Цифры, вольты, сенио, фонарь помещаются по принципу темповых обозначений, над тактовой чертой.

Динамические обозначения – буквенные, словесные, графические помещаются:

1. в инструментальных партиях, записанных на одном стане (или нитке) – под станом;
2. в инструментальных партиях, записанных на двух станах – между станами;
3. в вокальных партиях при наличии подтекстовки – над станом, без подтекстовки – под станом;

Буквенное обозначение должно стоять непосредственно у данной ноты или чуть левее. Графические обозначения должны точно соответствовать динамическим изменениям по горизонтали. Словесные обозначения применяются при более продолжительных динамических изменениях и выписываются как в полном, так и в сокращенном варианте.

Технические обозначения, предполагающие тот или иной прием игры на инструменте, помещаются над соответствующим станом (a2, solo, arco).

Характерные обозначения помещают как сверху, так и снизу:

1. обозначения штрихов
2. обозначения, поясняющие и уточняющие нотные рисунки (tremolo, simile, subito)
3. исполнительские обозначения характера

Штили: если ноты расположены ниже третьей линейки, то штили пишутся вверх. Но ради удобства начертания лиг, скобок и других знаков

возможно отступление от правила. При записи двух голосов на одном нотном стане влияет общность или разница ритмического рисунка.

Знаки альтерации. При перемене ключевых знаков диезы и бемоли помещаются направо от тактовой черты, бекары – налево. Если перемена знаков совпадает с переходом на следующую строку, новые знаки выписываются в конце первой строки за тактовой чертой, которая перемещается соответственно влево.

Фразировочная лига при одноштильной записи, если все штили направлены вверх, она помещается внизу. Во всех остальных случаях – сверху группы нот.

Фермата ставится на всех станах сверху (при двухштильной записи снизу и сверху). Между тактами фермата ставится во всех местах разрыва тактовой черты, над чертой

При перемене ключей в начале такта, ключ выставляется в конце предыдущего такта.

Запись секунд. При одноштильной записи секунд нижняя нота всегда помещается слева от штиля независимо от направления. При двухштильной записи верхняя нота секунды всегда находится слева.

Форшлаг. При одноштильной записи штили форшлага всегда выписываются вверх, при двухштильной – в соответствии со штилями основных звуков. Лиги у форшлагов недопустимы: если форшлаг совпадает по высоте с основной нотой, у форшлагов из повторяющихся нот одной высоты, у форшлагов, которые пишутся на нитке для ударных.

Трели помещаются над нотой, змейка трели графически отображает ее продолжительность. У отдельных нот большой продолжительности, но графически занимающих мало места, змейка не ставится.

Октавный пунктир применяется в тех случаях, когда значительное количество нот заходит за пределы 3-4 добавочных линеек. Нежелательно пользоваться октавным пунктиром в партиях струнных и духовых инструментов из-за позиционной и аппликатурной разницы текста.

10.3 Нотные редакторы

С появлением компьютера в музыке наступило время больших возможностей. Теперь любой человек может воспроизводить на нем звучание целого оркестра, монтировать звуковые файлы как в профессиональной студии, добавлять к ним всевозможные эффекты.

На современном этапе развития музыкального искусства, с появлением новых ярких композиторских индивидуальностей, а, следовательно, новых музыкальных сочинений, в основном в рукописном виде, возникла

потребность в интенсивном освоении, изучении и использовании нотных и музыкальных редакторов. Работа с музыкальными программами дает возможность не только набрать нотный текст, но и прослушать его, а также сделать аранжировку на любой инструментальный и вокальный состав. Существует ряд пользователей нотными редакторами, среди которых издательские центры музыкальной литературы, профессиональные музыканты и частные пользователи. Широкое применение программ нотного набора присутствует в издательских центрах и коммерческих предприятиях, специализирующихся на выпуске нотной литературы.

Существует несколько основных программных пакетов, которые предлагают разработчики. Их выбор определяется задачами пользователя, уровнем материальной обеспеченности и личными предпочтениями. Большинство людей, которые, так или иначе связаны с набором нотного текста, знакомы с программой Finale, другие используют программу Sibelius. Есть еще Encore, Score for Dos, TeX и другие.

Нотный редактор Sibelius

Sibelius – профессиональный нотный редактор, позволяющий создавать нотные партитуры, распечатывать и сохранять их как целиком, так и с извлечением партии каждого отдельно взятого инструмента, а также прослушивать набранные ноты и сохранять их в звуковом формате. Программа Sibelius официально выпускается на английском языке, однако существует версия на русском языке. Данный нотный редактор довольно популярен у пользователей среднего звена за свою доступность и простоту работы. На форумах Internet, посвященных проблематике предпочтения того или иного нотного редактора, не редки признания, что в «отличие от других редакторов типа Finale, где приходится много думать, прежде, чем что либо - сделать, в Sibelius просто садишься и делаешь».

Команды меню

В программе Sibelius кроме стандартных меню (“Файл”, “Правка”, “Вид”, “Окно”) имеются меню, характерные только для данного редактора. Открыв любое из меню программы, можно увидеть список команд, собранных по категориям; при этом команды каждой категории отделяются от остальных разделительными чертами. Немного правее некоторых команд указаны сочетания клавиш клавиатуры, заменяющие использование той или иной команды, так называемые “горячие” клавиши. Остановимся коротко на содержании некоторых меню.

Меню “Notes / Ноты” – название данного меню говорит само за себя: это меню содержит программы для ввода и редактирования нот. Команды его

связаны с процессом транспонирования, аранжировки, добавления интервалов и нот к уже набранному тексту.

Меню “*Create / Создать*” – с помощью этого меню можно создавать различные объекты нотной партитуры (добавление тактов, создание различных тактовых линий, добавление ключей, вставка ключевых знаков и т.д.). Его команды настолько часто требуются к работе, что разработчики программы добавили их в контекстное меню: вызвать это меню можно, просто нажав правую кнопку мыши в любом свободном месте партитуры.

Подменю “*Text / Текст*” – здесь описаны типы текстовых записей по категориям. Текстовые записи сгруппированы по категориям их влияния на воспроизведение музыки, а также по их определенному месту на странице. Введя текст набранной категории, нажатием правой кнопки мыши можно выбрать готовые словосочетания из списка, не набирая их.

Меню “*Play / Воспроизведение*” – в данном меню представлены команды для воспроизведения набранных нот, а также настройки воспроизведения.

Меню “*Layout / Расположение*” – с помощью команд данного меню можно отформатировать набранную нотную партитуру, отрегулировав расположение на листе тактов и нотоносцев.

Меню “*HouseStyle / Свои стили*” – в этом меню можно отредактировать стиль отображения (как на экране, так и на печати) всевозможных элементов нотной партитуры.

Меню “*Plug-ins*” – в данном меню содержатся “плагины” – дополнительные программные модули, написанные на специально созданном языке *ManuScript*. В них содержатся различные возможности по обработке нотной партитуры. Именно с помощью функций данного меню можно к набранному нотному тексту подставить автоматически гармонию (например, в гитарном изложении аккордами либо арпеджиато), можно отобразить мелодию в каком-либо из голосов в ракоходном движении, т.е.наоборот на любой заданный интервал или октаву, также можно прослушать набранный музыкальный материал в разных поп - , рок-, и джаз – стилях, при этом компьютер автоматически подставляет ритмическое сопровождение в виде партии ударных инструментов. Все вышеизложенные функции позволяют сэкономить время на написание отдельной партии. Следует знать, что действие “плагинов” не подлежат отмене. Поэтому, приняв нежелательные изменения, надо закрыть файл, не сохраняя, а затем открыть вновь.

В программе Sibelius существуют дополнительные окна, предназначенные для удобства работы с документами: **навигатор**, **клавиатура** и **окно свойств**.

Навигатор – небольшое окно, в котором открытая нами партитура видна в уменьшенном виде. Таким образом, передвигая курсор мыши (при нажатой левой кнопке), можно без усилий перемещаться по партитуре, что особенно удобно, если в ней много листов.

Клавиатура – окно, в котором отображены дополнительные цифровые клавиши, расположенные в правой части клавиатуры компьютера. У окна клавиатуры есть пять вкладок, переключаемых как нажатием кнопки мыши на заголовке вкладки, так и нажатием клавиш на клавиатуре компьютера (F8 – основные длительности и знаки альтерации; F9 – очень крупные и мелкие длительности, форшлагги, точки; F10 – группировки длительностей и тремоло; F11 – артикуляция и ферматы; F12 – дополнительные знаки альтерации).

Программа Sibelius позволяет записывать на одном нотоносце до 4-х независимых голосов. Объекты каждого голоса (ноты, линии, текст) при выделении отличаются друг от друга цветами. Кнопки 1, 2, 3, 4 в нижней части окна клавиатуры позволяют назначить создаваемые объекты соответствующему голосу и при нажатии также принимают соответствующий цвет.

Следовательно, нажатие одних и тех же клавиш цифровой клавиатуры предоставляет довольно широкие возможности. Можно сказать, что это – основной инструмент набора и редактирования нот.

Ввод нотного текста

В рассматриваемой программе ввод нотного текста может осуществляться двумя способами: мышью и клавиатурой.

Набор с помощью мыши осуществляется в два этапа. Наведением курсора и нажатием левой кнопки мыши в окне клавиатуры выбираются нужные длительности, затем курсор наводится на нужное место на нотном стане и нажатием левой кнопки мыши появляются ноты. Как утверждают пользователи, набирать ноты с помощью мыши просто, но не слишком удобно, так как при каждой новой длительности нужно вновь обращаться к окну клавиатуры и водить курсором мыши вдоль всего экрана, на что тратится много времени.

Набор нот с помощью клавиатуры (“алфавитный набор”) позволяет значительно ускорить работу по сравнению с набором мышью, но при этом надо знать и помнить алфавитные названия нот и наименования клавиш (С – до, D – ре, E – ми, F – фа, G – соль, A – ля, B – си, пробел – пауза).

Двойные ноты и аккорды можно создавать, добавляя к введенной ноте интервалы. Интервал сверху добавляется простым нажатием соответствующей цифры на клавиатуре (1 – прима, 2 – секунда, 3 – терция и т.д.), а нажатие цифры совместно с клавишей Shift добавит интервал снизу.

Можно также набрать один голос, а затем выделить всю мелодия и добавить интервалы. Этот способ более практичный и требует меньше усилий. Чтобы исправить неверно введенную высоту ноты, нужно использовать клавиши “вверх” и “вниз”, соответственно повышая или понижая ноту на тон.

Сделать аранжировку любой набранной партитуры можно при помощи команды “микшер” на панели инструментов. При нажатии появляется окно, в котором можно ввести любой инструмент, и тут же прослушать вновь полученное звучание. При этом можно регулировать степень громкости той или иной партии или прослушать отдельно тот или иной голос.

Распечатка нотного текста производится через экспортирование его в графический файл. Данную команду можно найти в меню “Файл”.

Sibelius – программа двойного рода: с одной стороны это программа для верстки нотных партитур (подобно текстовому редактору), с другой стороны – это программа для создания и редактирования музыки. Набранные ноты всегда можно прослушать и в дальнейшем редактировать.

Таким образом, нотный редактор Sibelius достаточно прост и доступен в освоивании, изучении и использовании как подготовленным пользователем, так и только начинающим и в скором времени дает возможность с легкостью производить набор и аранжировку нотного материала.

Нотный редактор Finale

Программа **Finale** компании CodaSoftware долгое время считалась одной из наиболее уважаемых программ для нотации на мировом рынке. Программа большая, сложная и достаточно трудная в изучении, позволяющая (в отличие от других нотных редакторов) выполнять действительно издательские функции. Выполняет экспорт партитуры в MIDI-файл, в графические файлы. Кроме того, имеются: автоматическая гитарная табулатура, проверка диапазона инструмента. Одна из особенностей программы – наличие встраиваемых модулей. Огромное количество функций позволяет данному редактору сохранять лидирующее место в профессиональной музыкально-издательской деятельности. Эта программа имеет огромный список возможностей, из которых можно отметить следующие:

- наличие большого количества нотных шаблонов от нотной партитуры сольного инструмента до оркестровой, причем звучание каждого инструмента приближено к реальному звучанию. Это дает возможность аранжировать или сочинять произведение, учитывая особенности звучания каждого инструмента:

- возможность редактирования практически любых примечаний, вплоть до тактовых параметров и графического стиля оформления нотного текста. Следует отметить, что ряд примечаний может редактироваться как по отдельности, так и по группам;
- наличие функции автоаранжировщика. Данная функция позволяет автоматически создать простой аккомпанемент для написанной мелодии с аккордовой цифровкой;
- поддержка нотных форматов некоторых редакторов и сканированного нотного текста и т.д.

После работы в Sibelius для работы в Finale следует перестроиться на другой принцип. Если в программе Sibelius принцип работы контекстно-зависимый (на какой элемент щелкнули, тот и редактируем), то в программе Finale действует принцип выбора режимов – для редакции каждого типа элементов нужно войти в соответствующий режим.

Навигация и ориентация в Finale

Если рассмотреть стартовый экран, то можно отметить следующие составляющие:

- большое графическое меню – так называемую “палитру”, состоящую из многих иконок. Это – основная палитра инструментов;
- ряд текстовых меню вверху экрана, которые во многом схожи с программами меню Sibelius
- окно набора с нотоносцем – шаблоном (оно активно по умолчанию);
- горизонтальную полосу внизу активного окна – с четырьмя кнопками – цифрами и маленьким окошком, условно это называется контрольной полоской;
- полосу – подсказку в самом низу экрана, чего нет в программе Sibelius.

Сразу нужно отметить, что в программе Finale возможны два режима просмотра на экране набранного материала. Просмотр в режиме прокрутки (ScrollView) представляет нотный материал как бы находящийся на одном бесконечном нотоносце (или системе). В этом режиме удобно как вводить нотный текст, так и проставлять дополнительные указания штрихи. Просмотр в страничном режиме (PageView) представляет материал разбитым по системам и страницам, как он будет выводиться на печать. Переключение этими режимами выполняется при помощи комбинации клавиш Ctrl-E.

Ввод нотного текста

В программе Finale предусмотрено несколько способов ввода нот. Можно начать с панели (переменного положения и масштаба), обеспечивающей 35 инструментов для ввода и редактирования нот, значков и деталей оформления.

Наиболее примитивный из них – ввод с помощью щелчков мыши в нужном месте на нотном стане. Нота появляется в том месте, где производится щелчок мыши, повторный щелчок превратит ноту в паузу. С помощью инструмента общего переноса (MassMover) можно выбрать целый раздел музыки для копирования путем перетягивания копий на другие нотные станы или же на этом нотном стане, но в другое положение. Для этого следует выбрать режим простого ввода нот. При этом откроются две панели выбора инструментов – для выбора длительностей и пауз. Для выбора некоторых длительностей используются цифровые клавиши на клавиатуре компьютера.

Ввод в реальном времени через MIDI-инструмент (в Finale за это отвечает инструмент Гиберскрайб) – это то, к чему стремиться вся нынешняя индустрия нотографических редакторов. Этот метод идеально подходит для музыки, в которой много повторяющихся простых ритмических фигураций (что-то вроде альбертиевых басов). Чем сложнее ритмика, тем больше делает ошибок Finale при транскрипции живого музицирования, и, соответственно, больше времени уходит на последующее редактирование.

Более продуктивным, надежным и использованием способом ввода нот является так называемый скоростной ввод (SpeedyEntry). Speedy совмещает точность высотных и ритмических параметров с приемлемой скоростью. Чтобы ввести нотный текст в данном режиме, нужно выбрать на панели инструментов пиктограмму, которую называют “кривая нота”. Затем щелкнуть на том такте, где будет производиться набор нотного текста. Появится квадратное поле, в котором будет производиться набор текста и курсор, закрепляющий за собой высоту тона, который перемещается при помощи клавиш “вверх” – “вниз”. Следует отметить, что многие клавиши на клавиатуре компьютера имеют в Speedy специальное назначение. Например, цифры соответствуют ритмическим длительностям (7 – целая, 6 – половинная, 5 – четверть, 4 – восьмая и так далее), знак “плюс” и “минус” альтерируют ноту (повышают и понижают ее на полтона), при помощи знака “=” можно заливает одинаковые по высоте ноты и т.д.

Нотный текст в программе Finale может состоять из четырех независимых слоев, которые как бы накладываются друг от друга. Учитывая то, что каждый слой может содержать два независимых голоса, есть возможность использования до восьми независимых ритмических и мелодических линий на одном нотном стане. Каждый слой на экране обозначен своим цветом. Для выбора текущего слоя используется панель в левом нижнем углу основного окна программы (они пронумерованы цифрами от 1 до 4, что соответствуют четырем независимым слоям).

Таким образом, изучив принципы работы в рассматриваемой программе можно сделать вывод, что, несмотря на множество схожих

моментов, работа в программе Finale несколько сложнее осваивается начинающим пользователем, нежели в программа Sibelius.

Компьютерные технологии, давно ставшие привычными в областях, где доминируют цифры и буквы, сейчас все активнее внедряются в сферы, более чем другие связанные с образным восприятием мира, а именно изображение и звук. Изначально пути компьютера и звука пересекались лишь в играх, затем были разработаны первые специализированные музыкальные программы.

В настоящее время количество программ, работающих со звуком, и музыкой в общем, увеличивается. С каждой новой разработкой они становятся все более сложными, а сфера их применения постоянно расширяется.

Существует достаточное количество справочных изданий, пособий, самоучителей, учебников, где очень подробно и доступно описаны принципы работы со звуковыми, музыкальными и нотными редакторами.

Нотные редакторы – это программы, позволяющие набирать и распечатывать музыкальный материал в обычном нотном виде.

Сравнивать нотные редакторы Finale и Sibelius сложно, поскольку, как показал анализ, эти программы близки друг к другу.

Те пользователи, которые предпочитают работать в программе Sibelius, сосредотачиваются в основном на интерфейсных преимуществах этой программы, простоте ее освоения и использования. Те, кто пользуются программой Finale утверждают, что Finale дает большую свободу в ручной доводке партитуры.

Музыканты – исполнители при чтении нот обычно подсознательно выдвигают довольно высокие требования к качеству напечатанного нотного материала. Поэтому для программ нотного набора и верстки важнее всего не удобство набора для пользователя компьютера и не количество возможностей, а то, как выглядит распечатка набранного материала. По этим параметрам лучшими можно признать в последнее время программы Sibelius и Finale.

РАЗДЕЛ III ПРАКТИЧЕСКАЯ ИНСТРУМЕНТОВКА

Тема 11 Инструментовка для белорусского народного оркестра, оркестра русских народных инструментов и ансамблей народных инструментов

Деревянные духовые. В крайних регистрах исполнитель не может свободно реализовать всех художественных возможностей. В низком регистре нельзя достичь очень сильного звучания: в этом регистре присутствует глуховатость, некоторая рыхлость. В высоком регистре, наоборот, исполнитель не может достичь очень слабого звучания.

Флейта: самый яркий высокий, низкий относительно густой, но не сильный, немного шипящий, средний – очень прозрачный и нежный. Наиболее удобными являются тональности до 3 знаков, хотя в других флейта тоже очень техничная.

Кларнет: высокий регистр – яркий, резкий, низкий – сильный, насыщенный, средний – слабый, матовый. Такие же возможности, что и у флейты. Уступает в исполнении стаккато (не используется 2-3 удар языка). Наиболее удобные тональности для *in A* – диезные, для *in B* – бемольные.

Гобой: высокий регистр звучит слабо и резко, лучше употреблять средний и частично низкий. Уступает флейте по технике. Чаще ему поручаются мелодии спокойного характера в умеренном либо медленном темпе. Легато в быстром темпе звучит невыразительно. Очень неудобны тональности, в которых более 3 знаков.

Цимбалы: необходимо облегчать оркестровую вертикаль в особенно нижнем регистре (чрезмерное гудение). 2-3-х голосие в группе аккомпанемента вполне достаточно.

Группа балалаек. При игре на *балалайке прима* обычно используются одновременно все три струны инструмента, причем в подавляющем большинстве случаев ее оркестровая партия имеет 2-х голосное изложение. В связи с этим при инструментовке баянных и фортепианных клавиров, для которых характерно отделение мелодического голоса от гармонического сопровождения, обычно встает вопрос о создании самостоятельной 2-х голосной партии балалайки примы. Для ее создания в инструментовке существует несколько приемов. Рассмотрим некоторые из них:

- если позволяет диапазон, то снизу, дополнительно к мелодии, дописывается второй голос на основе гармонии, используемой в данном месте сочинения;

- чтобы использовать низкий и самый звучный регистр балалайки примы в 2-х голосном изложении ее партии, возможен переход мелодического голоса из верхнего голоса в нижний и наоборот. Такой прием возможен, однако, при условии дублирования мелодии октавой выше у других инструментов;
- если использование балалайки примы невозможно в мелодии, то на основе гармонических звуков для нее создается самостоятельная оркестровая 2-х голосная партия.

При написании 2-х голоса у балалаек прим необходимо учитывать следующее: если в низком и среднем регистрах можно использовать любые удобные интервалы, то в высоком регистре надо предпочитать широкие интервалы (т.к. он звучит недостаточно полно, а использование более низкого голоса выравнивает общее звучание интервала). Нижний голос при необходимости должен быть менее подвижен. Это связано с техническими неудобствами, а также с необходимостью сохранения большей индивидуальности в мелодической линии.

Балалайки альт и секунда образуют своего рода подгруппу. Их используют в большинстве случаев в совместном звучании в качестве аккомпанирующих инструментов и преимущественно в низком регистре. В 3-х голосном аккорде одна из нот удваивается (ля-фа-до-фа, ля-до-до-фа). Лучше, когда удвоена верхняя нота. Аккорд при таком удвоении звучит ровно. При удвоении средней либо нижней ноты аккорд звучит менее ровно, однако такие удвоения встречаются, особенно когда нужно сохранить по возможности правильное голосоведение. При использовании 4-х голосных аккордов может встретиться 2 случая:

1. употребляются широкие интервалы (квинта, секста), которые, накладываясь один на другой, образуют слитно звучащий аккорд в тесном расположении (фа-до, ля-фа)
2. используются тесные интервалы, и аккорд звучит менее цельно, менее компактно (фа-ля, до-фа), поэтому уместнее использовать первый случай. Этим же следует руководствоваться при div.

Не следует использовать открытые струны, если это нарушает правильное голосоведение.

Балалайка прима. Двойные ноты: с ми. От примы до кварты применяются редко (без участия струны ля), затрудняет исполнение, кроме того, эти струны имеют небольшую силу звука. Начиная от кварты до октавы применяются широко. Они превосходно звучат и настолько легко исполняются, что доступны даже начинающим. Больше октавы исполнимы, но плохо звучат. *С ля:* хорошо звучат и широко применяются в игре. *Без открытых струн:* легко исполнимы, начиная с м.3 и кончая б.6. Исполнимы

также б.2 и м.7. В верхнем регистре возможны 8, но применяются в основном в сольном исполнении. В оркестре их следует избегать.

Аккорды с применением открытых струн: 53, 6, 64, Д7 с пропущенной квинтой (7, 65, 2) как в тесном, так и в широком. *Без открытых струн:* возможно только в тесном расположении. Наиболее удобны мажорные и минорные секстаккорды. Другие обращения возможны, но менее удобны.

Балалайка секунда. Инструмент, требующий более большого растяжения пальцев из-за большого размера. Крайне редко употребляются двойные ноты без участия 1 струны. Диапазон двойных нот совпадает с диапазоном бряцанья, т.е. ля малой – си первой октавы. Аккорды в широком расположении почти не применяются, без открытых струн применяются очень редко.

Тема 12 Переложение симфонических партитур для оркестров и ансамблей народных инструментов

Вопросы:

1. *Принципы переложения симфонических партитур*
2. *Переложение партии струнных смычковых инструментов*
3. *Переложение партий духовых инструментов*

Значительную часть репертуара оркестров обычно занимают произведения, написанные в оригинале для оркестра симфонического. Для успешного переложения необходимо твердо знать как общие свойства оркестров, так и те, которыми они отличаются, учитывая особенности как симфонического, так и народных оркестров – диапазон звучания, тембровые краски, технические возможности инструментов и оркестровых групп.

Общие свойства:

1. большой оркестровый диапазон звучания (около 7 октав)
2. широкий динамический диапазон
3. техническая подвижность инструментальных партий

Отличительные особенности:

1. в состав симфонического оркестра входят контрастные группы инструментов (скрипки, медь);
2. основу симфонического оркестра составляет струнно-смычковая группа инструментов (около 30 инструментов) со специфическими приемами звукоизвлечения);
3. всем многообразии динамических возможностей оркестров, симфоническому оркестру доступна более тонкая и контрастная нюансировка, он обладает богатым спектром динамических оттенков.

Вследствие этого надо очень внимательно и вдумчиво относиться к выбору симфонического произведения для переложения, так как композитор сочиняет произведение для определенного оркестрового состава и поэтому образ имеет определенное фактурное, тембровое и динамическое воплощение. И если мы формально перенести музыкальный материал в иной инструментальный состав, то это может привести к искажению творческой задумки автора и обеднению музыкального образа.

Состав симфонического оркестра также влияет на целесообразность переложения. Так, кроме парного состава, оркестр может иметь тройной, а иногда и четверной состав. Много произведений написано для малого симфонического, а также для струнно-смычкового состава. Из-за ограниченности больших динамических возможностей народных оркестров, в них не всегда будут звучать сочинения, написанные для составов с большим количеством исполнителей.

Нужно помнить, что эмоциональное восприятие любого оркестрового сочинения зависит от взаимодействия двух факторов:

1. вертикаль, или оркестровый колорит в каждый определенный момент звучания
2. горизонталь, т.е. соотношение частей произведения во времени, в результате чего выявляется содержание, изложенного в определенной форме

При переложении встают две задачи:

1. определение тембров народного оркестра, которые наиболее соответствуют примененным симфоническим тембрам
2. сохранение соответствующего контрастного соотношения между различными частями произведения как с точки зрения силы звучания, так и с точки зрения красочных соотношений.

12.1 Принципы переложения симфонических партитур

Принцип – основное положение какой-то научной теории или практической деятельности.

1. Следует отказаться от произведений композиторов, в которых наблюдается избыток специфических приемов игры на струнных и духовых инструментах. Нет смысла переинструментовывать сочинения, где автор использует тембровую краску, как основу образной характеристики (Дебюсси, Равель), где динамические и тембровые контрасты не соответствуют возможностям народных оркестров. Целесообразно делать переложение произведений, связанных с народной тематикой и близких по своему характеру природе и средствам народных оркестров.

2. Сохранение фактуры оригинала. Фактура каждого произведения является формой выражения его содержания. Авторская партитура является законченным изложением музыкальной мысли и поэтому при переложении с симфонической партитуры следует по возможности сохранять фактуру инструментуемого произведения, количество и последовательность голосов оригинала, баланс их звучания. В полифонической фактуре важно достичь равновесия всех голосов, в гамфонно-гармонической необходимо выделить мелодический голос в сравнении с другими голосами.. Техническая задача сводится лишь к тому, чтобы после внимательного анализа функций симфонической партитуры перенести их в партитуру народного оркестра, сохранив количество и последовательность голосов так, как это сделано в симфонической партитуре. Но здесь могут возникнуть определенные технические трудности, связанные с ограниченным диапазоном струнных народных инструментов по сравнению со струнной группой симфонического оркестра (скрипка – 4 октавы, домра – 2,5, балалайка – 2, цимбалы - 3), а также с различиями в строе инструментов и, следовательно с аппликатурными различиями (квартовый строй в русском оркестре и квинтовый в симфоническом оркестре). Поэтому с чисто технической стороны не каждое симфоническое произведение может быть успешно переложено. Партитуры, где смычковая группа используется виртуозно и во всем своем многообразном диапазоне, много теряют в переложении, а некоторые и вообще не могут быть переинструментированы.

3. Сохранение особенностей развития формы музыкально произведения по горизонтали. Это значит сохранить соотношение частей, тембровых, динамических и темповых отношений. Сравнительная шкала динамических возможностей симфонического и русского оркестра может быть представлена следующей схемой:

Симфонический оркестр – *ppp-pp-p-mp-mf-f-ff-fff*

Оркестр русских народных инструментов – *ppp-pp-mf-ff*

Из этого можно заключить, что использование тембровых сопоставлений и контрастов нужно считать основным принципом развития музыкального материала в народном оркестре, сдвигающим на второй план принцип динамических нагнетаний. Это означает, что произведения для симфонического оркестра с большой разработкой и большим динамическим нарастанием переинструментовывать для русского оркестра не всегда целесообразно, а в иных случаях и не следует.

4. Обеспечение авторского баланса по вертикали (тембрового, динамического) между представленными оркестровыми функциями в каждом из разделов формы.

5. Бережное преобразование элементов фактуры с учетом специфики инструментов народного оркестра. Композиторы всегда стремятся максимально использовать технические и выразительные возможности инструментов. Поэтому при переложении следует искать аналогии звучания в народных оркестрах. Следовательно, при переложении допускаются некоторые преобразования фактуры оригинала. При этом могут использоваться следующие приемы:

- заполнение регистровых разрывов;
- пропуски отдельных мелодических и гармонических голосов с целью облегчения технического исполнения;
- переосмысление штрихов;
- упрощение технических приемов изложения материала (замена фигуративного изложения на ритмизированное, сокращение длительностей и диапазона звучания пассажа). Гармонические фигурации у струнных смычковых очень тяжело или совсем невозможно исполнить на народных инструментах. В таком случае, конечно, допускается внесение изменений в оркестровой партии. При этом широкие интервалы и большой диапазон звучания фигурации может быть заменен на фигурацию в тесном расположении с сохранением верхнего мелодического голоса.
- перенос отдельных элементов фактуры с одной октавы в другую;
- перераспределение отдельных звуков аккорда, добавление или снятие октавных удвоений. Так, аккорды, изложенные в широком расположении у смычковой группы оркестра при передаче группе баянов требуют определенной переработки: аккорды могут быть изложены в тесном расположении, с полным количеством голосов, с определенным голосоведением и дополнением пропущенных звуков.

6. Воплощение оригинала имеющимися средствами тембрового развития. Если говорить о тембрах, то можно считать, что группе смычковых инструментов соответствует струнная группа, главным образом домры, цимбалы, медной группе соответствуют баяны. Зачастую в переложении видят лишь формальную переписку партий с одной группы в другую. Однако это верно лишь в известной мере и пока развитие материала соответствует характеру звучания и техническим возможностям. В ряде случаев скрипка может с успехом заменяться баяном, например в пассажах или в быстрых

мелодических пассажах с чередованием штрихов. Арфа и рояль с успехом заменяются гусями, цимбалами.

12.2 Переложение партии струнных смычковых инструментов

Способы изменения тембра:

Sul tasto – игра у грифа (звучание мягкое, холодновато-нежное, обеднено обертонами);

Sul ponticello – игра у подставки (тембр получается металлический, резкий, звенящий, насыщен обертонами);

Al tasto – у колодки смычка (характерно сильное, густое, насыщенное звучание);

A punto d'arco – у кончика смычка (характерна прозрачность и тихое звучание);

Con sordino – с сурдиной (в динамическом плане звучание будет в двое тише, чем обозначено в партитуре).

Флажолеты, пиццикато (кроме струнных можно писать в партию баяна штрихом стаккато), тремоло целиком переносится в партию струнных инструментов, тремоло могут исполнять баяны (пальцевое, меховое), глиссандо – задача сохранить нужный эффект. Имеет большое значение направление движения смычка, а также штрихи, в основе которых лежит принцип прыгающего смычка (*saltando*, *spiccato*, *sautille*). Композитор использует их для достижения легкого, прозрачного звучания. Поэтому при переложении нужно обратить внимание на динамический план и количество исполнителей. Двойной штрих скрипок может с успехом сыграть баян (репетиция, ломаные октавы). Лиги в партии скрипок не всегда обозначают штрих, часто связаны с движением смычка.

Таким образом, знание специфики скрипичных штрихов дает возможность найти нужные выразительные возможности в народном оркестре.

12.3 Переложение партий духовых инструментов

Наличие в народных оркестрах группы деревянных духовых инструментов облегчает задачу инструментовщика. Но при отсутствии этой группы чаще всего их партии поручают баянам. Следует помнить, что в динамическом отношении игра одного баяна соответствует игре одного деревянного духового инструмента. Но здесь также есть исключения. Партия флейты в высоком регистре требует обогащения я звучания за счет дублировки. Очень важно сохранить динамический баланс звучания между мелодическими и аккомпанирующими голосами.

Медные духовые инструменты могут использоваться в народных оркестрах только в роли эпизодических инструментов. Поэтому при переложении партии медных тоже исполняют баяны (один медный инструмент динамически соответствует двум баянам). Следует учитывать, что группа медных противопоставляется всему симфоническому оркестру, поэтому при переложении передается группе баянов, и представляется аккордовой фактурой. Не нужно забывать при этом особенности звучания регистров баяна. Обращают на себя внимание специфические приемы игры (двойно, тройной язык у деревянных духовых в партии баянов соответствуют репетиции, фруллато можно заменить на пальцевое тремоло, прием игры раструбом вверх требует максимального увеличения звучности).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

3 ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 ТЕМАТИКА СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

СЕМИНАР 1. Инструментальный состав симфонического оркестра.

Вопросы:

1. Симфонический оркестр: история создания и эволюция инструментального состава.
2. Общая характеристика основных инструментальных групп симфонического оркестра.
3. Группа деревянных духовых инструментов: состав, строи, диапазоны, приемы звукоизвлечения, штрихи, выразительные и технические возможности.
4. Группа медных духовых инструментов: состав, строи, диапазоны, приемы звукоизвлечения, штрихи, выразительные и технические возможности.
5. Группа струнно-смычковых инструментов: состав, строи, диапазоны, приемы звукоизвлечения, штрихи, выразительные и технические возможности.
6. Группа ударных инструментов.
7. Эпизодические инструменты симфонического оркестра.
8. Транспонирующие инструменты симфонического оркестра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонников, Н. Симфоническая партитура / Н. Агафонников. – Л.: Музыка, 1967.
2. Барсова, И. Симфонический оркестр и его инструменты / И. Барсова. – М.: Музыка, 1962.
3. Благодатов, Г. История симфонического оркестра / Г. Благодатов. – М., 1969.
4. Кожухарь, В.И. Инструментоведение. Симфонический и духовой оркестры / В.И. Кожухарь. – Минск, 2010.
5. Чулаки, М. И. Инструменты симфонического оркестра / М.И. Чулаки. – М.: Музыка, 1972.
6. Дмитриев, Г. Ударные инструменты: трактовка современного состояния / Г. Дмитриев. – М.: Сов. композитор, 1991.
7. Мальтер, Л. Таблицы по инструментоведению / Л. Мальтер. – М., 1963.

8. Рогаль-Левицкий, Дм. Деревянные духовые инструменты / Дм. Рогаль-Левицкий // Беседы об оркестре / Дм. Рогаль-Левицкий. – М.: Музгиз, 1961. – С. 77–134.

СЕМИНАР 2. Оркестровая фактура как средство художественной выразительности. Оркестровые функции.

Вопросы:

1. Основные компоненты музыкальной фактуры. Виды фактуры.
2. Компоненты оркестровой фактуры мелодической группы: мелодия, контрапункт.
3. Приемы изложения мелодии в партитуре.
4. Оркестровые функции группы аккомпанемента.
5. Оркестровая функция «бас»: разновидности и приемы изложения в партитуре.
6. Оркестровая функция «фигурация»: разновидности и приемы изложения в партитуре.
7. Оркестровая функция «педаль»: разновидности и приемы изложения в партитуре.
8. Специфика распределения функций между инструментами в ансамблях различного состава.

ЛИТЕРАТУРА

1. Визель, З.А. О классификации типов фактуры (уточнение классификации и терминологии основных понятий фактуры) /З.А. Визель // Проблемы музыкальной фактуры: сб. тр. / М-во культуры РСФСР, Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных; отв. ред. А.А. Степанов. – М., 1982. – Вып. 59. – С. 4–19.
2. Скребкова-Филатова, М. Об организующей роли фактуры в современной музыке /М. Скребкова-Филатова // Современное искусство музыкальной композиции: сб. тр. / М-во культ. РСФСР, Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных; отв. ред. Н.С. Гуляницкая. – М., 1985. – Вып. 79. – С. 67–82.
3. Скребкова-Филатова, М. Фактура в музыке / М. Скребкова-Филатова. – М.: Музыка, 1985.
4. Скребкова-Филатова, М. Драматургическая роль фактуры в музыке / М.Скребкова-Филатова // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. / редкол.: М.Е. Тараканов [и др.]. – М.: Сов. композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 164–197.

5. Скребкова-Филатова, М. Музыкальная фактура как компонент живописности в музыке / М.Скребкова-Филатова // Музыкальная фактура: сб. тр. /РАМ им. Гнесиных; отв. ред.-сост. Т.Н. Красникова, М.С. Скребкова-Филатова. – М., 2001. – Вып. 146 – С. 180–203.
6. Холопова, В. Фактура: очерк / В.Холопова. – М.: Музыка, 1979. – 87 с.
7. Яканюк, Н.П. Інструментазнаўства і інструментоўка для ансамбляў і аркестраў беларускіх народных інструментаў / Н.П. Яканюк, Н.Л. Кузмініч. – Мінск: Бел. ун-т культуры, 2001.

СЕМИНАР 3. Инструментовка для белорусского народного оркестра, оркестра русских народных инструментов и ансамблей народных инструментов.

Вопросы:

1. Специфика распределения функций между инструментами в оркестрах и ансамблях народных инструментов.
2. Функциональная взаимосвязь отдельных инструментов в группе и оркестровых групп в партитуре.
3. Специфика тембровых и регистровых соединений отдельных инструментов и групп оркестра.
4. Основные приемы инструментовки: заполнение, ярусное изложение голосов, дублирование, удвоение.
5. Голосоведение, октавные удвоения, аккордовое изложение при инструментовке (принцип компенсации, принцип ладового стремления).
6. Изложение гомофонно-гармонической фактуры для оркестров и ансамблей народных инструментов.
7. Изложение монодической фактуры для оркестров и ансамблей народных инструментов.
8. Изложение смешанной фактуры для оркестров и ансамблей народных инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов, Е. Проблемы теоретической инструментовки / Е. Аксенов // Советская музыка. – 1971. – № 10. – С.131–134.
2. Веприк, А. Трактовка інструментаў оркестра / А. Веприк. – 2-е изд. – М.: Музгиз, 1961. – 302 с.
3. Гарэлава, Г. Тэмбравая сімволіка ў беларускай прафесійнай музыцы / Г. Гарэлава // Весці АН БССР. Серыя грамадскіх навук. – М.: Навука і тэхніка. – 1989. – № 4. – С. 84–89.

4. Данилевич Л. Об оркестровом мастерстве / Л. Данилевич // Советская музыка. – 1954. – № 5. – С. 18–25.
5. Дмитриев, Г.П. О драматургической выразительности оркестрового письма / Г.П. Дмитриев. – М.: Сов. композитор, 1981. – 176 с.
6. Зиновьев, В. Инструментовка для оркестра баянов / В. Зиновьев; под ред. Ю. Шишакова. – М.: Сов.композитор, 1980. – 328 с.
7. Малахава, І. Самастойная работа студэнта па інструментоўцы і інструментазнаўстве / І. Малахава – Мінск: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2003. – 78 с.
8. Шахматов, Н. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов / Н.Шахматов. – Л.:Музыка, 1985. – 117 с.
9. Шишаков, Ю. Инструментовка для оркестров народных инструментов / Ю.Шишаков; под. общ. ред. А.Илюхина. – М.: Музыка, 1970. – 211 с.
10. Яканюк, Н.П. Інструментазнаўства і інструментоўка для ансамбляў і аркестраў беларускіх народных інструментаў / Н.П. Яканюк, Н.Л. Кузмініч. – Мінск: Бел. ун-т культуры, 2001. – 203 с.

3.2 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПОДГОТОВКЕ, ОФОРМЛЕНИЮ И ЗАЩИТЕ КУРСОВЫХ РАБОТ

ВВЕДЕНИЕ

Согласно учебному плану специальности специальности 1 - 18 01 01 - Народное творчество (по направлениям), направления специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество инструментальная музыка, специализации 1-18 01 01-02 инструментальная музыка народная в рамках учебной дисциплины «Инструментоведение и инструментовка» для студентов дневной и заочной формы обучения предусматривается подготовка и защита курсовой работы. Выполнение курсовой работы предлагается студентам с целью углубленного изучения отдельных вопросов учебной дисциплины «Инструментоведение и инструментовка» и овладения исследовательскими навыками.

В методических рекомендациях установлены общие правила подготовки курсовых работ для студентов кафедры народно-инструментального творчества, определены требования к структуре и оформлению текстовой части курсовой работы, описана процедура защиты курсовых работ студентами.

Методические рекомендации составлены на основе следующих документов:

- Кодекс Республики Беларусь об образовании от 13.01.2011 № 243-3 [3].
- Инструкция по оформлению диссертации, автореферата и публикаций по теме диссертации. Утверждена постановлением президиума ВАК Республики Беларусь 24.12.1997 № 178 (в редакции постановления ВАК Республики Беларусь от 15 августа 2007 г. № 4) [2].
- Правила проведения аттестации студентов, курсантов, слушателей при освоении содержания образовательных программ высшего образования, утвержденные Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 29 мая 2012 г. N 53 [4].
- Высшее образование. Первая ступень. Специальность 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям): 1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая музыка). Квалификация: Руководитель хора. Преподаватель; 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка). Квалификация: Руководитель оркестра (ансамбля). Преподаватель : ОСВО 1-18 01 01-2013. – Минск : М-во образования Респ. Беларусь, 2013 [1].

Методические рекомендации предназначены студентам кафедры народно-инструментального творчества, а также профессорско-преподавательскому составу, осуществляющему научное руководство, контроль выполнения и оценку курсовых работ.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ГЛАВА 1

ПОДГОТОВКА КУРСОВОЙ РАБОТЫ

1.1 Цель и задачи курсового проектирования

Курсовая работа является одной из форм текущей аттестации обучающихся при освоении содержания образовательных программ высшего образования I ступени (в соответствии со статьей 214 Кодекса Республики Беларусь об образовании).

Курсовая работа выполняется для углубления теоретических знаний, совершенствования практических навыков и развития творческих способностей студентов в соответствии с выбранной специальностью. Результаты курсовой работы могут быть использованы в практике работы коллективов кафедры, а также как научный или научно-методический материал.

В процессе выполнения курсовых работ решаются следующие задачи:

- систематизация и расширение теоретических знаний и применение их для решения конкретных задач;
- закрепление навыков и приемов инструментовки музыкального материала для оркестров народных инструментов и их теоретическое осмысление;
- совершенствование практической и самостоятельной работы
- освоение метода целостного анализа клавира и партитуры;
- развитие интереса к научно-исследовательской работе;
- формирование профессионального отношения к изучаемому предмету и воспитание творческой инициативы.

В результате работы по курсовому проектированию учащиеся должны *знать*:

- структуру курсовой работы;
- специфику работы с научной и учебно-методической литературой;
- правила оформления курсовых работ;
- критерии оценки и способы защиты.

должны *уметь*:

- логично связывать между собой теоретические положения с практическими задачами инструментовки для оркестров народных инструментов;
- обобщать и оформлять результаты исследования и курсовой работы в целом;
- пользоваться литературой и составлять библиографию в соответствии с выбранной темой курсовой работы;
- готовить выступление для защиты результатов курсовой работы.

1.2 Этапы подготовки курсовой работы

Курсовая работа выполняется студентом самостоятельно под руководством преподавателя кафедры на протяжении семестра, в котором работа предусмотрена учебным планом специальности. На подготовку курсовой работы отводится 20 часов, из которых 17 часов – это самостоятельная работа студента. Ответственность за своевременность и качество выполнения курсовой работы несет студент.

Темы курсовых работ утверждаются на заседании кафедры до начала семестра, в котором предусмотрено их выполнение в соответствии с учебными планами по специальности. Студент избирает тему из списка предложенных кафедрой, исходя из личных интересов и предпочтений. В процессе работы, по согласованию с руководителем курсовой работы, а затем по решению кафедры, тема курсовой работы может быть уточнена либо изменена.

Не допускается наличие одинаковой темы у двух или более студентов дневной формы обучения. Если студенты предполагают писать курсовую работу по совпадающим (но не одинаковым) проблемам, то в наименование темы должны быть внесены соответствующие дополнения и уточнения.

Студенты заочной формы обучения должны выбирать тему курсовой работы по окончании учебного семестра, предшествующему написанию курсовой работы. Это позволит заранее проконсультироваться у предполагаемого руководителя и более глубоко сориентироваться в выбранной проблеме.

На этапе планирования руководитель рекомендует студенту необходимую литературу, справочные материалы и иные источники информации по теме курсовой работы. Намечаются также пути реализации курсовой работы с точки зрения наличия необходимого нотного материала, определяются сроки проведения консультаций и срок сдачи студентом законченной работы.

В течение семестра руководитель проводит консультации по теме курсовой работы, этапам, методам и технологии выполнения работы.

1.3 Требования к содержанию, структуре и объему курсовой работы

Курсовая работа представляет собой самостоятельное логически завершенное и оформленное в виде текста изложение студентом содержания отдельных проблем в области инструментовки для оркестров народных инструментов. Работа должна носить целостный, законченный характер. Подготовка курсовой работы включает в себя два раздела:

- самостоятельную инструментовку (переложение) музыкального сочинения для оркестра народных инструментов, выполненную в семестре, предшествующему написанию курсовой работы;
- текстовую часть, включающую в себя анализ теоретического материала учебной дисциплины «Инструментоведение и инструментовка», применительно к самостоятельно выполненной партитуре (особенности переложения, музыкальная фактура, средства выразительности, художественные возможности инструментов и т.д.).

Помимо текста курсовая работа должна содержать иллюстративную часть (нотные примеры соответствующей тематики, партитуру для народного оркестра). Общими требованиями к курсовым работам являются грамотность, четкость и логическая последовательность изложения материала, убедительность аргументации, краткость и ясность формулировок, исключающих неоднозначность толкования, конкретность изложения результатов, доказательств и выводов, непосредственная связь теоретического материала с практическими проблемами инструментовки для оркестров народных инструментов.

Курсовая работа открывается титульным листом стандартного образца ([Приложение А](#)) и содержит в себе:

- содержание;
- введение;
- основную часть;
- заключение;
- список использованных источников (литературы);
- приложения.

Во *введении* обосновывается актуальность выбранной темы, ее важность для народно-инструментального творчества, исследованность темы в научной литературе, определяется цель курсовой работы и ее задачи, дается характеристика основных источников, посвященных выбранной проблематике.

Основная часть работы состоит, как правило, из 2-х глав, которые разделяются на параграфы. Допустимо изложение материала в виде 3-х разделов, не структурированных по главам. В основной части обязательно

должен содержаться параграф (раздел), в котором анализируются теоретические аспекты темы курсовой работы, а также параграф (раздел), посвященный непосредственному решению задач курсовой работы на примере самостоятельно выполненной инструментовки. Наиболее типичная ошибка в основной части курсовой работы представляет собой компиляцию отобранных студентом работ без попытки самостоятельного объяснения темы, без характеристики новизны полученного знания в данной области.

В *заключении* делаются выводы, к которым пришел студент. Выводы представляют собой обобщение важнейших положений, выдвинутых и рассмотренных в курсовой работе. Заключение должно быть кратким, в сжатой форме показать результат работы. Выводы излагаются по каждому разделу и пишутся тезисно (по пунктам). Выводы должны соответствовать задачам курсовой работы.

Список использованных источников может включать учебники, учебные пособия, монографии, научные статьи, статьи из энциклопедий, материалы конференций. Студент должен изучить источники из списка литературы (основной и дополнительной), рекомендованные в учебной программе по учебной дисциплине «Инструментоведение и инструментовка». Минимальное количество источников – 10. Источники следует располагать в алфавитном порядке фамилий первых авторов и (или) заглавий. Требования к библиографическому описанию источников приведены в Приложении В.

Объем текстовой части курсовой работы должен составлять 15 – 20 страниц формата А 4. Список использованных источников и приложения в общий объем курсовой работы не включаются.

1.4 Защита курсовой работы

1.4.1 Общие положения о защите курсовой работы

Решение о допуске студента к защите принимает руководитель курсовой работы, допуск студента к защите фиксируется подписью руководителя на титульном листе курсовой работы. К защите допускаются только курсовые работы, оформленные в строгом соответствии с изложенными требованиями. За содержание и оформление курсовой работы, принятые в ней решения, правильность всех данных и сделанные выводы отвечает студент – автор курсовой работы.

Подведение итогов подготовки курсовой работы включает следующие этапы:

- сдачу курсовой работы на проверку руководителю;
- доработку курсовой работы с учетом замечаний руководителя;
- сдачу готовой курсовой работы на защиту;
- защиту курсовой работы.

Срок сдачи готовой курсовой работы определяется решением кафедры. Срок доработки курсовой работы устанавливается руководителем с учетом сущности замечаний и объема необходимой доработки. Выполненная курсовая работа подписывается студентом и представляется на защиту.

График защиты курсовых работ помещается преподавателем на доске объявлений. Защита курсовой работы производится на заседании комиссии, состоящей из двух-трех преподавателей кафедры, включая руководителя курсовой работы. На защите курсовых работ разрешается присутствовать всем преподавателям кафедры и студентам группы. Руководитель работы определяет требования к содержанию и продолжительности доклада при защите, устанавливает регламент для оппонентов.

В докладе защиты курсовой работы студент должен кратко отразить цели и задачи работы, обоснование выбора темы, содержание работы и ее результаты. Студент должен ответить на вопросы, заданные членами комиссии.

На защиту курсовой работы отводится до 0,5 часа. После окончания защиты комиссия на закрытом заседании принимает решение об оценке каждой работы, объявляет результаты студентам. Оценка курсовой работы выставляется по результатам защиты с учетом уровня и качества выполнения работы.

При оценке работы учитываются:

- актуальность темы;
- правильность отображения и полнота раскрытия темы;
- ценность полученных результатов;

- полнота, качество и грамотность выполнения и оформления текстовой части работы и партитуры;
- умение студента публично защищать результаты работы.

Курсовая работа оценивается по десятибалльной системе. Оценка записывается в ведомость группы, положительная оценка ставится в зачетную книжку и удостоверяется подписью руководителя. Передача неудовлетворительной отметки, полученной при защите курсовой работы, допускается один раз. Для повторной защиты деканом факультета назначается комиссия в составе не менее трех человек.

1.4.2 Основные формы защиты курсовой работы

Формы защиты курсовых работ чрезвычайно многообразны. Наряду с общими требованиями каждой форме присущи свои специфические особенности.

Индивидуальная форма защиты. Индивидуальная форма защиты – традиционная и наиболее распространенная форма защиты курсовых работ. Требования к структуре проведения:

- вступительное слово преподавателя-руководителя о месте и роли курсовой работы в общей системе подготовки руководителя народного коллектива;
- доклад студента;
- обсуждение содержания курсовой работы и полученных результатов в форме вопросов – ответов, с целью проверки знаний по избранной теме, а также приобретенных исследовательских умений;
- организация рефлексии студентом, направленной на осмысление проделанной работы и ее результатов;
- подведение руководителем итогов проделанной работы и ее оценка.

Защита в рамках научно-практической конференции. Защита в рамках научно-практической конференции предполагает:

- написание студентом доклада (тезисов) на основе выполненной работы, формирование у него готовности к публичному выступлению и диалогу;
- организацию в рамках научно-практической конференции выставки лучших курсовых работ;
- подведение итогов и практические рекомендации студентам (в том числе младших курсов).

Приветствуется «озвучка» партитуры, самостоятельно инструментованного произведения (видеозапись, живое исполнение).

1.4.3 Критерии оценивания курсовой работы

- «0» – Курсовая работа не представлена, консультации не посещались.
- «1» – Полное несоответствие содержания и темы курсовой работы.

«2»– Правильно сформулирована тема. Текст полностью скопирован из фрагментов работ других авторов и носит несамостоятельный характер.

«3»– Правильно сформулирована тема. Отдельные разделы работы скопированы из фрагментов работ других авторов. Не соблюдены основные правила написания курсовой работы. Ошибки в соблюдении орфографического режима. Не выполнены нормы оформления работы.

«4»– Правильно сформулирована тема, составлен план. Работа выполнена со значительными нарушениями графика, в оформлении, структуре и стиле работы есть недостатки. Обзор литературы осуществлен на низком уровне; большинство рекомендуемых источников не анализируется; многочисленные ошибки в формулировках, отсутствуют собственные выводы. Многочисленные отклонения от норм оформления работы. В ходе защиты не даны ответы ни на один вопрос.

«5»– Работа выполнена с нарушениями графика. Отсутствует иллюстративный материал; содержание не соответствует пунктам плана; допущены существенные ошибки в формулировке научного аппарата; обзор литературы осуществлен удовлетворительно (использовано недостаточное количество источников). Ссылки на литературные источники отсутствуют. Работа выполнена самостоятельно, однако собственные обобщения, заключения и выводы сформулированы некачественно. Единичные нарушения норм орфографического режима и оформления курсовой работы. В ходе защиты даны неполные ответы на отдельные вопросы.

«6»– Работа выполнена с незначительными нарушениями графика. Раскрыта актуальность работы. Не соблюдены основные требования к структуре и/или объему курсовой работы; иллюстративный материал представлен в недостаточном количестве; допущены незначительные ошибки в формулировке научного аппарата; обзор литературы осуществлен в соответствии с основными требованиями; ошибки в оформлении цитат, ссылок; недостаточно качественно сформулированы собственные выводы. В ходе защиты даны неполные ответы на большинство вопросов.

«7» – Соблюдены основные требования к структуре и объему курсовой работы. Работа выполнена самостоятельно, присутствуют отдельные неточности в исследовательских обобщениях, заключениях и выводах. Прилагается богатый иллюстративный материал, обзор литературы осуществлен в соответствии с основными требованиями. Единичные ошибки в оформлении курсовой работы. В ходе защиты даны полные ответы на большинство вопросов.

«8»– Соблюдены основные требования к написанию и оформлению курсовой работы, однако могут быть допущены незначительные погрешности; глубокий анализ литературы; качественно сформулированы собственные

выводы; допущены несущественные погрешности в формулировке научного аппарата; основательное заключение по результатам исследования. В ходе защиты даны полные ответы на большинство вопросов.

«9»– Соблюдены все требования к написанию и оформлению курсовой работы. Глубокий анализ литературы. Качественно сформулированы собственные выводы. Правильно сформулирован научный аппарат, который характеризуется глубиной и высоким уровнем сложности; определяется практическая значимость работы. В практической части описаны способы исследования выбранной проблемы, прилагается богатый иллюстративный материал. Высокий эстетический уровень оформления работы. Самостоятельно инструментованное произведение используется в репертуаре оркестровых коллективов. В ходе защиты даны полные ответы на все вопросы.

«10»– Соблюдены все требования к написанию и оформлению курсовой работы. Глубокий анализ литературы. Качественно сформулированы собственные выводы. Правильно сформулирован научный аппарат, который характеризуется глубиной и высоким уровнем сложности. В практической части четко описаны этапы воплощения теоретических положений изучаемого курса в самостоятельно выполненных партитурах. Прилагается богатый иллюстративный материал. Самостоятельно инструментованное произведение используется в репертуаре оркестровых коллективов. Разработаны рекомендации по результатам исследования. В ходе защиты даны полные ответы на все вопросы.

ГЛАВА 2 ОФОРМЛЕНИЕ ТЕКСТА КУРСОВОЙ РАБОТЫ

2.1 Текст работы, заголовки структурных элементов

Работа печатается с использованием компьютера и принтера на одной стороне листа белой бумаги формата А4 (210×297 мм). Допускается представлять партитуры на листах формата А3 (297×420 мм).

Устанавливаются следующие размеры полей: верхнего и нижнего – 20 мм, левого – 30 мм, правого – 10 мм.

Набор текста осуществляется с использованием текстового редактора Microsoft Word, используется шрифт Times New Roman, размер шрифта (кегель) 14 пунктов. Межстрочный интервал полуторный. До и после абзаца увеличенный интервал не используется. Отступ первой строки – 1,25 см. Выравнивание текста по ширине.

Шрифт печати должен быть прямым, четким, черного цвета, одинаковым по всему объему текста. Разрешается использовать компьютерные возможности акцентирования внимания на определениях, терминах, важных особенностях, применяя курсивное, полужирное, курсивное полужирное начертание шрифта, выделение с помощью подчеркивания.

Нумерация страниц дается арабскими цифрами в нижней части листа в центре без точки в конце; шрифт Times New Roman, размер шрифта (кегель) 12 пунктов.

Первой страницей курсовой работы является титульный лист, второй – оглавление, они включаются в общую нумерацию, но номера страниц не ставятся. Нумерация начинается с третьей страницы – ВВЕДЕНИЕ.

Заголовки структурных частей – ОГЛАВЛЕНИЕ, ВВЕДЕНИЕ, ГЛАВА, ЗАКЛЮЧЕНИЕ, СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ, ПРИЛОЖЕНИЕ – печатают без абзацного отступа прописными буквами полужирным начертанием размером 15-16 пунктов, выравнивание – по центру. Заголовки должны быть краткими (лаконичными). Структурные части ОГЛАВЛЕНИЕ, ВВЕДЕНИЕ, ЗАКЛЮЧЕНИЕ, СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ не имеют номеров.

Нумерация глав и параграфов дается арабскими цифрами. Номер главы ставят после слова «глава» (без знака «№»). Заголовок главы печатают с новой строки, следующей за номером главы. Параграфы нумеруют в пределах каждой главы. Номер состоит из номера главы и порядкового номера параграфа, разделенных точкой, например: «1.2» (второй параграф первой главы, при этом слово «параграф» не пишется). После номеров, а также в конце заголовков глав и заголовков параграфов точку не ставят. В названиях заголовков глав и параграфов переносы не допускаются.

Номера и заголовки параграфов печатают с абзацного отступа строчными буквами (кроме первой прописной) полужирным шрифтом размером 15-16 пунктов, выравнивание – по ширине. Заголовки параграфов приводят после их номеров через пробел.

Расстояние между заголовком главы и заголовком ее первого параграфа должно составлять два межстрочных интервала (т. е. между заголовком главы и заголовком параграфа оставляется одна свободная строка).

Расстояние между заголовком параграфа и текстом, к которому он относится, также должно составлять два межстрочных интервала.

Расстояние между параграфами главы (текстом предшествующего параграфа и заголовком следующего) – три межстрочных интервала (т. е. оставляются две свободные строки).

Каждую структурную часть работы (ОГЛАВЛЕНИЕ, ВВЕДЕНИЕ, ГЛАВА, ЗАКЛЮЧЕНИЕ, СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ, ПРИЛОЖЕНИЕ) следует начинать с нового листа.

2.2 Нотные примеры и партитуры

Нотные примеры следует располагать непосредственно на странице с текстом после абзаца, в котором они упоминаются впервые, или отдельно на следующей странице. Они должны быть расположены так, чтобы их было удобно рассматривать без поворота работы или с поворотом по часовой стрелке. Нотные примеры, которые расположены на отдельных листах, включают в общую нумерацию страниц.

На все нотные примеры должны быть ссылки в тексте работы. Слово «рисунок» в подписях к рисунку и в ссылках не сокращают. Нотные примеры обозначают словами «рисунок» и нумеруют последовательно в пределах каждой главы.

Номер иллюстрации дается арабскими цифрами без знака «№» и состоит из номера главы и порядкового номера иллюстрации, разделённых точкой. Например, «Рисунок 1.2» (второй рисунок первой главы). Если в главах приведено лишь по одному нотному примеру, то их нумеруют последовательно в пределах работы в целом, например, «Рисунок 1», «Рисунок 2». Расстояние между текстом и нотным примером должно составлять два межстрочных интервала. С новой строки без абзацного отступа по центру полужирным начертанием печатается слово Рисунок, номер и наименование нотного примера, отделяя знаком тире номер от наименования. Слово «рисунок», его номер и наименование иллюстрации печатаются шрифтом на 1-2 пункта меньше, чем основной текст. Точку в конце нумерации и наименования иллюстрации не ставят. Например:

В 1908 –1917 г. П. Любимов вместе с С. Буровым сконструировал семейство 4-струнных домр квинтового строя от пикколо до контрабаса, положивших начало домровому оркестру (рисунок 1.3). Однако в силу своего тембрового однообразия подобные оркестры не получили распространения, однако отдельные инструменты квинтового строя нередко применяются в балалаечно-домровых оркестрах на Украине [1, с. 45].



Рисунок 1.3 – Строй и диапазон оркестровых разновидностей четырехструнных домр

Партитуры самостоятельно инструментованных сочинений выполняются с использованием нотного редактора в соответствии с требованиями учебной дисциплины «Инструментоведение и инструментовка», предъявляемыми к объему и оформлению партитур.

Партитуры или клавиры первоисточников могут быть представлены в виде ксерокопий.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

2.3 Ссылки и библиографическое описание использованных источников

Студент обязан давать в тексте курсовой работы ссылки на источники, из которых приводятся материалы или отдельные результаты, на идеях и выводах которых разрабатываются те или иные проблемы, задачи, вопросы. Такие ссылки дают возможность найти соответствующие источники и проверить достоверность цитирования, а также необходимую информацию об этом источнике.

Ссылки на источники даются при прямом и косвенном цитировании. Прямое цитирование подразумевает дословную передачу авторского текста. Прямые цитаты в тексте приводятся в кавычках. Работа не должна быть переполнена прямыми цитатами: на одной странице текста обычно приводится не более трех цитат. Не следует использовать цитаты там, где студент развивает свою позицию или подытоживает результаты исследования. При косвенном цитировании собственными словами передается смысл текста. В этом случае кавычки не ставятся, но обязательно дается ссылка на источник, из которого взят данный материал.

Ссылки даются на все документы, использованные (цитируемые, упоминаемые, изученные) при написании работы, независимо от их носителя, включая электронные издания и ресурсы Интернет. Ссылки на источники в тексте работы указываются путем приведения номера в соответствии со списком использованных источников. Порядковые номера ссылок должны быть написаны внутри квадратных скобок.

Например:

Инструментовка – это изложение музыкального произведения для какого-либо инструментального состава – от камерного ансамбля до симфонического оркестра. Чаще всего под инструментовкой понимается изложение музыки для оркестра. В том же значении нередко используется и термин оркестровка. Порою, однако, этим терминам придают разное значение, понимая под инструментовкой изложение для оркестра сочинения, специально задуманного как оркестровое, а под оркестровкой – изложение для оркестра произведения, написанного для другого состава или для какого-либо одного инструмента (например, для фортепиано) [18, с. 103].

Здесь 18 – номер источника в списке, 103 – номер страницы.

Другие примеры оформления ссылок: [7, с. 25; 10, с. 250] – ссылка на несколько источников; [14, с. 26–28] – здесь 14 – номер источника в списке, 26–28 – номера страниц в используемом источнике; [3; 6; 8] – здесь 3, 6, 8 – это номера источников в списке, на которые делается ссылка.

Сведения об использованных источниках приводятся в структурной части СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ. Источники следует

располагать в алфавитном порядке фамилий первых авторов или заглавий. При алфавитном способе группировки источников не следует в одном списке смешивать различные алфавиты. Сначала приводят перечень источников на языке работы, а затем – источники на других языках.

Сведения об использованных источниках печатают с абзацного отступа, номер записывают арабскими цифрами, после номера ставят точку. Нумерация документов должна быть сквозной: от начала списка до конца.

Список использованных источников оформляется в соответствии с ГОСТ 7.1.- 84. Примеры библиографического описания и оформления списка использованных источников приведены в [Приложении В](#).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

2.4 Приложения

Приложение к курсовой работе представляет собой партитуру самостоятельно инструментального музыкального произведения (первый раздел подготовки курсовой работы), а также материал, служивший первоисточником (клавир, партитура для другого оркестрового состава). Раздел «ПРИЛОЖЕНИЕ» оформляют в конце текстовой части курсовой работы как продолжение работы на последующих ее листах, располагая их в порядке появления ссылок в тексте. Не допускается включение в приложение материалов, на которые отсутствуют ссылки в тексте работы.

Если приложений два и более, их обозначают заглавными буквами русского алфавита, начиная с А, например: «ПРИЛОЖЕНИЕ А», «ПРИЛОЖЕНИЕ Б», «ПРИЛОЖЕНИЕ В».

Приложение должно иметь содержательный заголовок, который размещается с новой строки и печатается без абзацного отступа строчными буквами (кроме первой прописной) полужирным шрифтом размером 15-16 пунктов, выравнивание – по центру листа.

Например: **Приложение А**

Партитура для оркестра русских народных инструментов

А. Иванов. Калинка

нотный материал

Приложение Б

Партитура для оркестра белорусских народных инструментов

Б. Петров. Во поле березка стояла

нотный материал

Каждое приложение следует начинать с нового листа с указанием слова «ПРИЛОЖЕНИЕ», напечатанного без абзацного отступа прописными буквами; шрифт Times New Roman полужирный размером 15-16 пунктов, выравнивание – правому краю. В тексте курсовой работы ссылки на материалы, представленные в приложении, даются в круглых скобках.

Например:

В переложениях симфонических партитур для народных оркестров учитывается взаимозаменяемость тембров. В частности, партии медных духовых инструментов нередко поручаются группе баянов (Приложение А, цифра 3, тт. – 85-104).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Высшее образование. Первая ступень. Специальность 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям): 1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая музыка). Квалификация: Руководитель хора. Преподаватель; 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка). Квалификация:

Руководитель оркестра (ансамбля). Преподаватель : ОСВО 1-18 01 01-2013. – Минск : М-во образования Респ. Беларусь, 2013.

2. Инструкция по оформлению диссертации, автореферата и публикаций по теме диссертации. Утверждена постановлением президиума ВАК Республики Беларусь 24.12.1997 № 178 (в редакции постановления ВАК Республики Беларусь от 15 августа 2007 г. № 4) / Высшая аттестационная комиссия Республики Беларусь // Постановления Высшей аттестационной комиссии Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.vak.org.by/resolutions>ВАК. – Дата доступа : 01.09.2016.

3. Кодекс Республики Беларусь об образовании: с изм. и доп. по состоянию на 21 сентября 2016г. – Минск : Нац. центр правовой информ. Республики Беларусь, 2016. – 400 с.

4. Правила проведения аттестации студентов, курсантов, слушателей при освоении содержания образовательных программ высшего образования, утвержденные Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 29 мая 2012 г. N 53 // Naviny: Информационный портал Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://naviny.org/2012/05/29/by11355.htm>. – Дата доступа : 01.09.2016.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Пример оформления титульного листа дипломной работы

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ

«БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ И
ИСКУССТВ»

ФАКУЛЬТЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

КАФЕДРА НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

КУРСОВАЯ РАБОТА

по теме

**«Особенности инструментовки фортепианного клавира для оркестра
белорусских народных инструментов»**

Выполнил студент 417 гр. факультета музыкального искусства

Иванов Иван Иванович

Работа к защите

Допущена

« ____ » _____

Руководитель работы

доцент Петров М.В.

(подпись)

Работа защищена

с оценкой _____

« ____ » _____

(подписи членов комиссии)

Минск 2016

Примеры составления и оформления оглавления

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1 ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРЕЛОЖЕНИЯ СОЧИНЕНИЯ А.ХАЧАТУРЯНА «ТАНЕЦ С САБЛЯМИ» ИЗ БАЛЕТА «ГАЯНЭ» ДЛЯ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	5
1.1 Переложение музыкальных произведений как творческий процесс	5
1.2 Художественно-выразительные особенности сочинения А.Хачатуряна «Танец с саблями» (<i>художественное содержание, музыкальная фактура, мелодическая линия, гармонический и динамический план, метроритмические особенности, кульминационные зоны и т.д.</i>)	8
1.3 Описание последовательности работы по созданию переложения	12
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	17
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	18
ПРИЛОЖЕНИЯ	20
ПриложениеА.Партитура для симфонического оркестра	20
ПриложениеБ.Партитура для оркестра русских народных инструментов	30

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1 АККОМПАНЕМЕНТЫ В ИСТОРИИ ОРКЕСТРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	5
1.1 Вокальные аккомпанементы	5
1.2 Инструментальные аккомпанементы	8
ГЛАВА 2 СПЕЦИФИКА АККОМПАНЕМЕНТОВ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОРКЕСТРОВ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	10
1.1 Специфика инструментовки для оркестров народных инструментов фортепианной партии вокальных сочинений	10
1.2 Описание последовательности работы по инструментовке романса М.Глинки «В крови горит огонь желанья»	13
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	17
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	18
ПРИЛОЖЕНИЯ	20
ПриложениеА.Клавир	20
ПриложениеБ.Партитура для оркестра русских народных инструментов	21

Примеры библиографического описания источников

Характеристика источника	Пример оформления
Один, два или три автора	Котаў, А.І. Гісторыя Беларусі і сусветная цывілізацыя / А.І. Котаў. – 2-е выд. – Мінск : Энцыклапедыкс, 2003. – 168 с.
Четыре и более автора	Культурология : учеб. пособие для вузов / С.В. Лапина [и др.]; под общ. ред. С.В. Лапиной. – 2-е изд. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 495 с.
Многотомное издание	Гісторыя Беларусі : у 6 т. / рэдкал.: М. Касцюк (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Экаперспектыва, 2000–2005. – 6 т. Багдановіч, М. Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – 2-е выд. – Мінск : Беларус. навука, 2001. – 3 т.
Отдельный том в многотомном издании	Багдановіч, М. Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – 2-е выд. – Мінск : Беларус. навука, 2001. – Т. 1 : Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. – 751 с.
Каталог	Памятные и инвестиционные монеты России из драгоценных металлов, 1921–2003 : каталог-справочник / ред.-сост. Л.М. Пряжникова. – М. : ИнтерКрим-пресс, 2004. – 462 с.
Учебно-методические материалы	Горбатов, Н.А. Общая теория государства и права в вопросах и ответах : учеб. пособие / Н.А. Горбатов ; М-во внутр. дел Респ. Беларусь, Акад. МВД. – Минск, 2005. – 183 с.
Статья из журнала	Масляніцына, І. Жанчыны ў гісторыі Беларусі / І. Масляніцына, М. Багадзяж // Беларус. гіст. часоп. – 2005. – № 4. – С. 49–53.
Статья энциклопедии, словаря	из Витрувий // БСЭ. – 3-е изд. – М., 1971. – Т. 5. – С. 359–360. Мясникова, Л.А. Природа человека / Л.А. Мясникова // Современный философский словарь / под общ. ред. В.Е. Кемерова. – М., 2004. – С. 550–553.

- Электронные ресурсы Театр [Электронный ресурс] : энциклопедия : по материалам изд-ва "Большая российская энциклопедия" : в 3 т. – Электрон. дан. (486 Мб). – М. : Кордис & Медиа, 2003. – Электрон. опт. диски (CD-ROM) : зв., цв. – Т. 1 : Балет. – 1 диск ; Т. 2 : Опера. – 1 диск ; Т. 3 : Драма. – 1 диск.
- Ресурсы удаленного доступа Лойша, Д. Республика Беларусь после расширения Европейского Союза: шенгенский процесс и концепция соседства / Д. Лойша // Белорус. журн. междунар. права [Электронный ресурс]. – 2004. – № 2. – Режим доступа : <http://www.cenunst.bsu.by/journal/2004.2/01.pdf>. – Дата доступа : 16.07.2005.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Агафонников, Н.Н. Симфоническая партитура / Н.Н. Агафонников. – Л. : Музыка, 1981. – 197 с.
2. Банщиков, Г.И. Законы функциональной инструментовки / Г.И. Банщиков. – СПб. : Композитор, 1997. – 238 с.
3. Берлиоз, Г. «Большой трактат» о современной инструментовке и оркестровке, с дополнениями Рихарда Штрауса / Г. Берлиоз. – М. : Музыка, 1972. – 308 с.
4. Василенко, С.Н. Инструментовка для симфонического оркестра : в 2 т. / С.Н. Василенко ; под общ. ред. Ю.А. Фортунатова . – М. : Музгиз, 1952–1959. – Т. 1. – 395 с. – Т. 2. – 624 с.
5. Зряковский, Н. Общий курс инструментоведения / Н. Зряковский. – М. : Музыка, 1976. – 480 с.
6. Клебанов, Д.Л. Искусство инструментовки / Д.Л. Клебанов. – К. : Муз. Україна, 1972. – 220 с.
7. Модр, А. Музыкальные инструменты / А. Модр. – М. : Музгиз, 1959. – 268 с.
8. Нюрнберг, М. Симфонический оркестр и его инструменты : краткий очерк / М. Нюрнберг. – М. ; Л. : Музгиз, 1950. – 152 с.
9. Пистон, У. Оркестровка / У. Пистон ; пер. с англ. К. Н. Иванова. – М. : Советский композитор, 1990. – 464 с.
10. Рогаль-Левицкий, Д. Современный оркестр : в 2 т. / Д. Рогаль-Левицкий. – М. : Музгиз, 1953. – 2 т. – 448 с.
11. Хорнбостель, Э.М. Систематика музыкальных инструментов / Э.М. фон Хорнбостель, К. Закс // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка; Перевод И.З. Андлера. – М. : Сов. композитор, 1987. – С. 229–261.
12. Чулаки, М. Инструменты симфонического оркестра / М. Чулаки. – Л. : ССК СССР, 1950. – 214 с.

4 РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности

Контроль учебной деятельности студентов по дисциплине «Инструментоведение и инструментовка» осуществляется с помощью следующих форм диагностики:

- тэстирование;
- усный опрос;
- курсовая работа;
- зачет;
- экзамен.

4.2 Вопросы к экзамену

1. Инструментоведение как наука (предмет и задачи)
2. Современные научные классификации музыкальных инструментов.
3. Оркестр и его разновидности.
4. Понятие “партитура” и “партитурная система”.
5. Симфонический оркестр: история возникновения, эволюция инструментального состава, партитурная система.
6. Группа деревянных духовых большого симфонического оркестра (общая характеристика инструментов).
7. Группа медных духовых большого симфонического оркестра (общая характеристика инструментов).
8. Группа струнно-смычковых инструментов большого симфонического оркестра (общая характеристика инструментов).
9. Эпизодические (арфа) и ударные инструменты большого симфонического оркестра (общая характеристика инструментов).
10. Транспонирующие инструменты симфонического оркестра.
11. Белорусский народный оркестр: история возникновения, эволюция инструментального состава, современное состояние, партитурная система.
12. Группа цимбал белорусского оркестра народных инструментов (общая характеристика инструментов).
13. Использование цимбал в оркестре: фактурные функции.
14. Группа дудок белорусского народного оркестра (общая характеристика инструментов).

15. Оркестр русских народных инструментов: история возникновения, эволюция инструментального состава, современное состояние, партитурная система.
16. Группа домр оркестра русских народных инструментов (общая характеристика).
17. Использование домр в оркестре: фактурные функции.
18. Группа балалаек оркестра русских народных инструментов (характеристика инструментов).
19. Использование балалаек в оркестре: фактурные функции.
20. Группа баянов (общая характеристика инструментов).
21. Использование баянов в оркестрах народных инструментов: фактурные функции.
22. Гусли и их использование в партитуре: характеристика инструментов разных видов, запись, фактурные и выразительные функции.
23. Использование группы деревянных духовых инструментов в оркестрах народных инструментов
24. Инструментовка как самостоятельный вид музыкальной деятельности.
25. Фактура как форма изложения музыкального материала. Типы фактуры.
26. Мелодический тип фактуры.
27. Гомофонный и смешанный тип фактуры.
28. Оркестровые функции.
29. Оркестровая функция “мелодия”, приемы ее изложения в партитуре.
30. Оркестровая функция “контрапункт”, ее разновидности и приемы ее изложения в партитуре.
31. Оркестровая функция “бас”, ее разновидности и приемы изложения в партитуре.
32. Оркестровая функция “педаль”, ее разновидности и приемы изложения в партитуре.
33. Оркестровая функция “фигурация”, ее виды и приемы изложения в партитуре.
34. Принципы горизонтального анализа клавира.
35. Принципы вертикального анализа клавира.
36. Фортепианный клавир и его особенности. Принципы инструментовки фортепианного клавира.
37. Баянный клавир и его особенности. Принципы инструментовки баянного клавира.
38. Основные принципы переложения симфонических партитур для оркестра народных инструментов
39. Основы образования оркестровой фактуры

40. Основные принципы и приемы инструментовки (заполнение, ярусное изложение голосов, дублирование и др.)
41. Инструментовка аккомпанемента солисту-вокалисту.
42. Инструментовка аккомпанемента солисту-инструменталисту.
43. Технология инструментовки музыкального произведения для оркестров народных инструментов.
44. Принципы графического оформления партитуры.

План характеристики инструментов

1. Сведения об истории инструмента (для инструментов оркестров народных инструментов)
2. Состав оркестровой группы с указанием транспонирующих инструментов
3. Техническая характеристика каждого инструмента группы по параметрам: строй, диапазон, регистры, приемы игры и способы их записи в партитуре
4. Исполнительские и выразительные возможности каждого инструмента оркестровой группы

4.3 КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

по учебной дисциплине «Инструментоведение и инструментовка»

Оценка	Количество ошибок
10	0
9	1
8	2
7	3-4
6	5-6
5	7-8
4	9-10
3	11-12
2	13-14
1	15-16

Ошибками считаются:

- Неправильное указание строя и диапазона инструментов
- Незнание конструктивных особенностей инструмента
- Неправильное понимание и переосмысление штрихов при переложении и инструментовке
- Ошибки в графическом оформлении партитур
- Ошибки при написании названий инструментов
- Незнание компонентов оркестровой фактуры и способов их выделения в оркестровой ткани
- Незнание или неполное раскрытие особенностей инструментовки аккомпанемента вокалисту и инструменталисту
- Незнание особенностей инструментовки баянного клавира
- Незнание особенностей инструментовки фортепианного клавира
- Незнание особенностей переложения с симфонической партитуры

4.4 ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ ЗНАНИЙ СТУДЕНТОВ

КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА № 1

Вариант 1

1. Дайте определение понятию “инструментоведение”.
2. Классификация аэрофонов (привести примеры).
3. Классификация оркестров по инструментальному составу (привести примеры).
4. Состав камерного оркестра (партитурная система).
5. Дополнительная акколада.
6. Группа деревянных духовых инструментов большого симфонического оркестра с указанием транспонирующих инструментов (указать интервал).
7. Строй виолончели, трубы.
8. Балалайка секунда, контрабас: строй, оркестровый диапазон, приемы игры.
9. Гусли: разновидности, диапазоны, приемы игры.

Вариант 2

1. Дайте определение понятию “оркестр”.
2. Классификация музыкальных инструментов по системе Э.Хорнбостеля - К.Закса.
3. Разновидности оркестров.
4. Состав большого симфонического оркестра (партитурная система).
5. Виды акколад.
6. Группа цимбал: диапазоны, приемы игры.
7. Строй альты, английского рожка.
8. Домра альтовая, домра басовая: строй, оркестровый диапазон, приемы игры.
9. Скрипичные штрихи.

Вариант 3

1. Дайте определение понятию “инструментовка”.
2. Приведите примеры мембранофонов и хордофонов.
3. Дайте определение понятию “партитура”.
4. Состав оркестра русских народных инструментов (партитурная система).

5. Какие инструменты симфонического оркестра выделяются фигурной акколадой?
6. Группа домр: строи, оркестровые диапазоны, приемы игры.
7. Строй смычкового контрабаса, валторны.
8. Цимбалы примы: диапазон, приемы игры.
9. Ударные инструменты с определенной высотой звучания (литавры, колокольчики, ксилофон): строй, диапазон, приемы игры.

Вариант 4

1. Методы исследования музыкальных инструментов.
2. Назовите фамилии исследователей, внесших значительный вклад в развитие инструментоведения как науки (с указанием их трудов).
3. Укажите этапы развития симфонического оркестра.
4. Состав белорусского оркестра народных инструментов (партитурная система).
5. Укажите все транспонирующие инструменты большого симфонического оркестра.
6. Группа балалаек: строи, оркестровые диапазоны, приемы игры.
7. Скрипка: строй, диапазон, приемы игры.
8. Флейта, гобой, кларнет: строй, диапазон.
9. Арфа: строй, приемы игры.

КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА № 2

Вариант 1

1. Группа деревянных духовых инструментов большого симфонического оркестра.
2. Цимбалы альт, баян, литавры: диапазон, приемы игры.
3. Домра басовая, домра малая, гусли: диапазон, приемы игры.
4. Скрипка, виолончель: строй, диапазон.
5. Партитурная система оркестра русских народных инструментов.
6. Валторна, гобой: строй, диапазон, тесситурные разновидности.
7. Балалайка прима, балалайка альт: строй, диапазон, приемы игры.
8. Скрипичные приемы игры.
9. Классификация музыкальных инструментов по системе Э.Хорнбостеля – К. Закса.

Вариант 2

1. Группа медных духовых инструментов большого симфонического оркестра.
2. Цимбалы прима, аккордеон, колокольчики: диапазон, приемы игры.
3. Балалайка секунда, балалайка контрабас, арфа: строй, диапазон, приемы игры.
4. Альт, контрабас: строй, диапазон.
5. Партитурная система белорусского оркестра народных инструментов.
6. Труба, кларнет: строй, диапазон, тесситурные разновидности.
7. Домра альтовая, флейта: строй, диапазон, приемы игры.
8. Скрипичные штрихи.
9. Классификация аэрофонов.

КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА № 3

Вариант 1

1. Дайте определению понятию “фактура”.
2. Перечислите основные оркестровые функции.
3. Разновидности полифонической фактуры.
4. Фигурация и ее виды.
5. Бас и его разновидности.
6. Задачи горизонтального анализа клавира.
7. Конструктивные особенности фортепиано.
8. Группа цимбал, группа балалаек, литавры: строй, диапазон, приемы игры.
9. Определите тип фактуры (Л. Бетховен Симфония № 1 2ч.)

Вариант 2

1. Дайте определение понятию “фактурная функция”.
2. Перечислите основные типы фактуры.
3. Укажите особенность гомофонного типа фактуры.
4. Приемы выделения мелодии в оркестровой фактуре.
5. Контрапункт и его виды.
6. Задачи вертикального анализа клавира.
7. Конструктивные особенности баяна.
8. Группа домр, баян, аккордеон, гусли: строй, диапазон, приемы игры.
9. Определите тип фактуры (Й.Гайдн Симфония № 95 1ч. экспозиция.).

КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА № 4

Вариант 1

1. Дайте определение понятию “инструментоведение” и “инструментовка”.
2. Разновидности оркестров.
3. Состав большого симфонического оркестра (партитурная система).
4. Группа цимбал (состав, диапазоны, приемы игры).
5. Диапазон гобоя, трубы, виолончели, балалайки секунды, домры альтовой, сопрано.
6. Дайте определение понятию “оркестровая функция”.
7. Контрапункт и его разновидности.
8. Назовите скрипичные штрихи, в основе которых лежит прием “прыгающего смычка”.
9. В каких местах партитуры прерываются тактовые черты? В каких случаях применяются двойные тактовые черты?

Вариант 2

1. Классификация музыкальных инструментов по системе К.Закса.
2. Назовите фамилии исследователей XIX-XX вв., внесших значительный вклад в развитие инструментоведения как науки (с указанием их трудов)
3. Транспонирующие инструменты большого симфонического оркестра.
4. Группа балалаек (состав, диапазоны, приемы игры)
5. Диапазон флейты, валторны, альты, домры басовой, баяна, тенора.
6. Дайте определение понятию “фактура”.
7. Фигурация и ее разновидности.
8. Перечислите основные приемы инструментовки.
9. В каких местах партитуры помещаются все темповые указания? В каких местах партитуры выставляется фермата?

Вариант 3

1. Методы исследования музыкальных инструментов.
2. Специфические особенности мембранофонов и хордофонов (привести примеры).
3. Виды акколад.
4. Группа деревянных духовых инструментов большого симфонического оркестра (состав, строи, диапазоны).

5. Диапазон смычкового контрабаса, литавр, цимбал прима, балалайки альт, домры малой, меццо-сопрано.
6. Укажите все оркестровые функции.
7. Разновидности полифонической фактуры.
8. Дайте определение понятию “оркестровый эскиз”.
9. При смене размера новый размер ставится (где?)...Цифры, фонарь, сенио в партитурах выставляются (где?)...

Вариант 4

1. Дайте определение понятию “партитура” и “партитурная система”.
2. Классификация аэрофонов (привести примеры).
3. Этапы развития симфонического оркестра.
4. Группа медных духовых инструментов большого симфонического оркестра (состав, строи, диапазоны).
5. Кларнет, скрипка, арфа, балалайка прима, аккордеон, бас.
6. Назовите основные типы фактуры.
7. Бас и его разновидности.
8. Назовите приемы изменения тембра на скрипке.
9. Правило оформления партитуры в связи с переменной ключевых знаков и ключей.

ТЕСТ №1

1. Функции оркестровой фактуры:

- а) мелодия, бас, фигурация, педаль, контрапункт.
- б) группа домр, группа балалаек, группа баянов.
- в) мелодия, аккомпанемент.

2. Выдержанные звуки аккордовой вертикали, на фоне которых происходит движение мелодии:

- а) контрапункт.
- б) оркестровая педаль.
- в) подголосок.

3. Тема, которая сопровождает основной мелодический голос и выделяется тембрально среди других голосов:

- а) канон.
- б) мелодия.
- в) контрапункт.

4. Полная и подробная многострочная запись музыкального произведения для оркестра, хора, ансамбля:

- а) оркестровка.
- б) партитура.
- в) инструментовка.

5. Какому инструменту соответствует диапазон от «ми» первой октавы до «ми» третьей:

- а) домре альт.
- б) балалайке приме.
- в) домре малой.

6. Каким приемом игры на домре-приме исполняется мелодия, если она объединяется лигой:

- а) тремоло
- б) пиццикато.
- в) нон легато.

7. Транспонирующие инструменты оркестра русских народных инструментов:

- а) Домра пикколо, домра альтовая, балалайка секунда, балалайка бас.
- б) Домра пикколо, домра альтовая, балалайка альт, балалайка контрабас.

в) Домра альтовая, балалайка прима, балалайка контрабас.

8. Строй домры-примы:

а) ре, ля, ми.

б) ля, ре, соль, до.

в) ми, ля, ре, соль.

9. Какие интервалы удобны для исполнения на балалайке прима:

а) от примы до малой септимы.

б) от примы до квинты.

в) от секунды до октавы.

10. На каком инструменте арпеджиато является основным приемом игры:

а) балалайка секунда.

б) балалайка прима.

в) гусли клавишные.

ТЕСТ № 2

1. Диапазон правой клавиатуры баяна:

а) «си» бемоль большой октавы – «ре» бемоль четвертой октавы

б) «ми» большой октавы – «соль» четвертой октавы

в) «ми» малой октавы – «до» четвертой октавы.

2. В каком диапазоне звучат готовые аккорды.

а) «до» малой октавы – «до» первой октавы

б) «соль» малой октавы – «фа» диез первой октавы

в) «ми» малой октавы – «до» первой октавы.

3) Что указывается маленькой нотой в скобках справа от аккорда в партии левой руки?:

а) вспомогательный ряд

б) бас, который следует играть

в) бас, от которого должен быть взят аккорд.

4) Партию, какого регистра на баяне следует дублировать?:

а) низкого.

б) среднего.

в) высокого.

- 5) Басы на баяне звучат:
- а) в нескольких октавах
 - б) в одну октаву
 - в) один звук в большой октаве
- 6) С каким духовым инструментом лучше всего сочетается баян:
- а) флейта
 - б) кларнет
 - в) гобой
- 7) Какой ударный инструмент имеет диапазон от «до» первой октавы до «соль» третьей октавы?:
- а) ксилофон.
 - б) колокольчики.
 - в) вибрафон.
- 8) Какой ударный инструмент не употребляется в подвижных пассажах?:
- а) колокольчики.
 - б) бубен.
 - в) малый барабан.
- 9) Диапазон флейты:
- а) «до» первой октавы – «до» третьей октавы
 - б) «ре» первой октавы – «ре» третьей октавы
 - в) «си» первой октавы – «ми» третьей октавы
- 10) Диапазон гобоя:
- а) «до» первой октавы – «фа» второй октавы
 - б) «си» малой октавы – «фа» третьей октавы
 - в) «соль» малой октавы – «до» второй октавы
- 11) Диапазон кларнета:
- а) «си» малой октавы – «ля» третьей октавы
 - б) «соль» малой октавы – «до» третьей октавы
 - в) «ми» малой октавы - «фа» третьей октавы

ТЕСТ 3

ВАРИАНТ 1

1. Какие из музыкальных инструментов НЕ относятся к группе лингвильных:

a) гобой b) кларнет c) флейта d) валторна e) саксофон

2. Какие из музыкальных инструментов НЕ являются идиофонами:

a) литавры b) треугольник c) тарелка d) бубенцы e) малый барабан

3. Как называется передвижная U-образная трубка у тромбона, с помощью которой музыкант изменяет объём заключённого в инструменте воздуха, таким образом, достигая возможности исполнять звуки хроматического звукоряда:

a) мундштук b) квартвентиль c) кулиса

4. Укажите с указанием октав строй и диапазон скрипки и виолончели.

5. Расположение деревянных духовых инструментов в группе согласно правилам оформления партитурной системы большого симфонического оркестра.

6. Укажите куда и на какой интервал транспонируют следующие инструменты:

Corni in Es ; Corni in F (в басовом ключе); Cl. in D; Cl. in Es; Fl. picc.

7. Определите музыкальный инструмент по его диапазону:

1. до первой октавы – до четвертой октавы

2. ми малой октавы – ля третьей октавы

3. фа большой октавы – фа малой октавы

4. си контроктавы октавы – фа второй октавы

8. Игра перевернутым смычком (древком) называется:

a) *sul tasto* b) *con legno* c) *a punto d'arco*

9. В какой тональности звучит данный музыкальный фрагмент:

Moderato (poco mosso) Р. Вагнер. «Зигфрид»

- a) фа мажор b) ми мажор c) си мажор

ВАРИАНТ 2

1. Какие из музыкальных инструментов НЕ относятся к группе амбушюрных:

- a) тромбон b) саксофон c) труба d) валторна e) флейта

2. Какие из музыкальных инструментов НЕ являются хордофонами:

- a) арфа b) скрипка c) дудка d) гитара e) колокола

3. Как называется небольшой рычаг особого устройства на валторне, трубе и тубе, с помощью которого можно исполнять звуки хроматического звукоряда:

- a) крона b) вентиль c) сурдина

4. Укажите с указанием октав строй и диапазон альты и контрабаса.

5. Расположение медных духовых инструментов в группе согласно правилам оформления партитурной системы большого симфонического оркестра.

6. Укажите куда и на какой интервал транспонируют следующие инструменты:

Tromba in Es; Tromba in B; Cl. in B; Cl. in A Corno inglese in F

7. Определите музыкальный инструмент по его диапазону:

1. си малой октавы – фа третьей октавы
2. ре второй октавы – до пятой октавы
3. ми малой октавы – си бемоль второй октавы
4. соль контроктавы октавы – фа второй октавы

8. Игра у колодки смычка называется:

- a) *al tasto* b) *arco* c) *sul ponticello*

9. В какой тональности звучит данный музыкальный фрагмент:

Commode

Р. Штраус. «Тиль Эйленшпигель»

Cor.
(F)



p

The image shows a musical score for a Cornet (F) part. The title is 'Commode' and it is from Richard Strauss's 'Till Eulenspiegel'. The score is in treble clef with a key signature of one flat (F major). The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

a) ре мажор

b) до мажор

c) фа мажор

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

4.5 ПРИМЕРНАЯ ТЕМАТИКА КУРСОВЫХ РАБОТ

1. Анализ оркестровой фактуры как формы подачи музыкального материала (на примере собственной инструментовки)
2. Анализ оркестровой фактуры и способов ее изложения в партитуре (на примере собственной инструментовки)
3. Способы изложения в партитуре компонентов оркестровой фактуры мелодической группы: мелодии и контрапункта
4. Способы изложения в партитуре оркестровых функций группы аккомпанемента: фигурации, педали
5. Способы изложения в партитуре оркестровой функции «бас» (на примере собственной инструментовки)
6. Специфика инструментовки аккомпанемента солисту (на примере анализа собственной работы)
7. Специфика инструментовки баянного клавира (на примере собственной инструментовки)
8. Специфика инструментовки фортепианного клавира (на примере собственной инструментовки)
9. Основные принципы соединения инструментальных тембров (на примере собственной инструментовки)
10. Анализ тембровых, регистровых, функциональных соединений в белорусском народном оркестре (на примере собственной инструментовки)
11. Анализ тембровых, регистровых, функциональных соединений в оркестре русских народных инструментов (на примере собственной инструментовки)
12. Изложение мелодических голосов в процессе инструментовки (на примере собственной партитуры)
13. Изложение аккордов в различных оркестровых группах (на примере анализа собственной партитуры)
14. Особенности распределения оркестровых функций в разных группах инструментов (на примере собственной партитуры)

4.6 ПРОГРАММНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ

по учебной дисциплине «Инструментоведение и инструментовка»

(факультет музыкального искусства)

I КУРС

2 семестр. Написание одной учебной партитуры

II КУРС

3 семестр. Написание двух партитур (с клавира) по одному из вариантов:

I – одна для оркестра (русского или белорусского), вторая для ансамбля (в котором играет)

II - для оркестров (русский, белорусский)

Ответ на вопросы (по написанным партитурам) - *зачёт*

4 семестр. Написание двух партитур (с клавира) по одному из вариантов:

I – одна для оркестра (русского или белорусского), вторая для ансамбля (в котором играет студент)

II - для оркестров (русский, белорусский) - *контрольный урок*

III КУРС

5 семестр

Специализация «Дирижирование»	Специализация «Ансамбль»
Написание трёх партитур: - двух партитур (или одну крупную) для оркестра в котором играет студент; - одну партитуру для практики	Написание трёх партитур: - двух партитур для ансамбля в котором играет студент (для работы в 8 семестре), одна из которых –solo; - одну партитуру для практики

Ответ на вопросы (по написанным партитурам)

Ответ на теоретические вопросы - *экзамен*

6 семестр

Специализация «Дирижирование»	Специализация «Ансамбль»
Написание двух партитур (или одной крупной) для программы Госэкзамена	Написание двух партитур (или одной крупной) для программы Госэкзамена

экзамен

IV КУРС

7 семестр. Написание двух партитур для оркестра или ансамбля практики (по специализации):

1) с клавира

2) из репертуара оркестра или ансамбля практики

экзамен

V КУРС

9 семестр. Написание двух партитур для оркестра или ансамбля практики (по специализации):

1) с клавира

2) из репертуара оркестра или ансамбля практики- *курсовая работа*

- ✓ Объем написанной партитуры должен быть не менее 64 тактов.
- ✓ С целью практического применения студенческих работ в концертном репертуаре учебных коллективов, ПМК может вносить корректировку в учебные требования.
- ✓ Написанные партитуры на все формы контроля предоставляются в оригинале и переписанные чёрными чернилами (клавир прилагается) или напечатанными. Ксерокопии не принимаются.
- ✓ При компьютерном наборе партитур, на зачет и экзамен к распечатанным партитурам прилагается вариант на электронном носителе.

4.7 ПРОГРАММНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ

по учебной дисциплине «Инструментоведение и инструментовка»

(факультет заочного обучения)

I КУРС

2 семестр. Разбор задания к 3 семестру: одна партитура для оркестра (русского или белорусского)

II КУРС

3 семестр. Написание одной партитуры для оркестра (русского или белорусского)

Ответ на вопросы (по написанным партитурам) - *зачёт*

4 семестр. Разбор задания к 5 семестру: одна партитура для оркестра (русского или белорусского) или адаптация партитуры Госэкзамена

III КУРС

5 семестр. Написание одной партитуры для оркестра (русского или белорусского)

Ответ на вопросы (по написанным партитурам)

Ответ на теоретические вопросы - *экзамен*

6 семестр. Разбор задания к 7 семестру: одну партитуру для оркестра (русского или белорусского) или адаптация партитуры Госэкзамена

IV КУРС

7 семестр. Написание одной партитуры для оркестра (русского или белорусского)

Ответ на вопросы (по написанным партитурам)

Ответ на теоретические вопросы - *экзамен*

8 семестр. Написание одной партитуры для оркестра (русского или белорусского)

Ответ на вопросы (по написанным партитурам)

V КУРС

9 семестр. Разбор задания к 10 семестру: переложение партитуры симфонического или духового оркестра

Написание курсовой работы по инструментовке - *защита курсовой работы*

10 семестр. Переложение партитуры симфонического или духового оркестра

Ответ на вопросы (по написанным партитурам) - *зачёт*

VI КУРС

11 семестр. Написание одной партитуры для оркестра (русского или белорусского)

Ответ на вопросы (по написанным партитурам)

Ответ на теоретические вопросы - *экзамен*

- ✓ Объем написанной партитуры должен быть не менее 64 тактов.
- ✓ С целью практического применения студенческих работ в концертном репертуаре учебных коллективов, ПМК может вносить корректировку в учебные требования.
- ✓ Написанные партитуры на все формы контроля предоставляются в оригинале и переписанные чёрными чернилами (клавир прилагается) или напечатанными. Ксерокопии не принимаются.
- ✓ При компьютерном наборе партитур, на зачет и экзамен к распечатанным партитурам прилагается вариант на электронном носителе.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

5 ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Тыпавая вучэбная праграма па вучэбнай дысцыпліне «Інструментазнаўства і інструментоўка» для ўстаноў вышэйшай адукацыі па спецыяльнасці 1-18 01 01 Народная творчасць (па напрамках), напрамку спецыяльнасці 1-18 01 01-02 Народная творчасць (інструментальная музыка)

ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Прафесійная дзейнасць кіраўнікоў аркестраў (ансамбляў) прадугледжвае стварэнне інструментаў, пералажэнняў, аранжыровак і апрацовак музычных твораў для аркестраў і ансамбляў народных інструментаў розных саставаў. Таму вучэбны курс “Інструментазнаўства і інструментоўка” займае вядучае месца сярод прафілюючых дысцыплін спецыялізацыі “інструментальная музыка” (спецыяльнасць “народная творчасць”) і адыгрывае значную ролю ў фарміраванні прафесійных якасцей спецыялістаў. Вучэбная праграма курса распрацавана ў межах рэалізацыі новых адукацыйных стандартаў і вучэбных планаў.

Эфектыўнасць выкладання дысцыпліны “Інструментазнаўства і інструментоўка” забяспечваецца шляхам утварэння міжпрадметных сувязей як з дысцыплінамі спецыялізацыі, так і з агульнанавуковымі, агульнапрафесійнымі. Так, раздзелы “Гармонія”, “Поліфанія”, “Аналіз музычных формаў” дысцыпліны “Тэорыя музыкі” забяспечваюць музычна-тэарэтычны падмурак гэтай дзейнасці; “Аркестравы клас” – магчымасць апрацацыі створаных партытур; “Дырыжыраванне”, “Аркестравая і ансамблевая літаратура”, “Чытанне і аналіз аркестравых партытур” фарміруюць у студэнта пэўны ўзровень прафесійнай падрыхтоўкі.

Асноўная мэта дысцыпліны “Інструментазнаўства і інструментоўка” – развіццё творчых здольнасцей асобы на падставе стварэння ўласных інструментаў, аранжыровак і пералажэнняў для розных па складзе аркестраў і ансамбляў.

Рэалізацыя пастаўленай мэты вызначае задачы курса, які складаецца з трох асноўных раздзелаў. Першы раздзел “Інструментазнаўства” вырашае свае задачы: вивучэнне інструментальнага складу аркестраў і ансамбляў, канструкцыі музычных інструментаў, тэхнічных і мастацкіх магчымасцей, тэмбравых характарыстык, строю, дыяпазону, прыёмаў ігры, штрыхоў. Другі раздзел прадугледжвае вивучэнне тэарэтычных асноў інструментоўкі,

аранжыроўкі і пералажэння (паняцце фактуры і яе састаўныя часткі, асноўныя прыёмы і прынцыпы інструментоўкі). Задачами трэцяга раздзела “Практычная інструментоўка” з’яўляюцца фарміраванне і развіццё практычных навыкаў і ўменняў, неабходных для будучай прафесійнай дзейнасці: выкарыстанне розных прыёмаў аркестравага і ансамблевага пісьма для ўвасаблення ў партытуры мастацкага зместу твора, а таксама выхаванне творчых адносін да дзейнасці інструментоўшчыка як спецыяліста ў галіне музычнай культуры і мастацтва.

У выніку вывучэння курса “Інструментазнаўства і інструментоўка” студэнт павінен ведаць:

- гісторыю і тэорыю інструментазнаўства;
- класіфікацыю, функцыянальныя і мастацка-выканальніцкія асаблівасці пэўнага складу аркестраў ці ансамбляў;
- тэорыю інструментоўкі;
- прынцыпы і прыёмы інструментоўкі, аранжыроўкі, перакладу, апрацоўкі.

Студэнт павінен умець:

- напісаць інструментоўку для пэўнага складу аркестра ці ансамбля;
- адаптаваць партытуру да наяўнага складу аркестра ці ансамбля;
- дакладна афармляць партытуры згодна з патрабаваннямі.

Павінен валодаць:

- тэхналогіяй інструментоўкі для народных аркестраў (ансамбляў);
- асноўнымі спосабамі арганізацыі аркестравай (ансамблевай) фактуры;
- асноўнымі прынцыпамі графічнага афармлення партытур.

Вучэбная праграма дысцыпліны разлічана на 374 гадзін, у тым ліку 137 гадзін аўдыторных заняткаў. Прыкладнае размеркаванне аўдыторных гадзін па відах заняткаў: лекцыі – 30, семінары – 6, індывідуальныя – 101. Асноўныя формы атэстацыі студэнтаў – залікі, іспыты, абарона курсавой работы. Кантроль за самастойнай работай студэнтаў ажыццяўляецца на індывідуальных занятках.

У выніку вывучэння дысцыпліны “Інструментазнаўства і інструментоўка” паступова ажыццяўляецца актывізацыя пазнавальнай дзейнасці студэнта, фарміраванне індывідуальнай творчай манеры будучага спецыяліста ў сферы музычнага мастацтва.

ЗМЕСТ ВУЧЭБНАГА МАТЭРЫЯЛУ

Раздзел I. Інструментазнаўства

Тэма 1. Мэта і задачы раздзела “Інструментазнаўства”.

Агульныя звесткі аб гісторыі развіцця аркестра

Інструментазнаўства як навука, мэта якой – набыццё ведаў аб паходжанні і гісторыі развіцця акадэмічных і народных музычных інструментаў, іх тэмбравых, акустычных і музыкальна-выразных магчымасцяў. Задачи: вывучэнне інструментальнага складу аркестраў і ансамбляў, канструкцыі музычных інструментаў, тэхнічных магчымасцей (строй, дыяпазон, натацыя, рэгістры), прыёмаў гуказдабывання, штрыхоў.

Найбольш вядомыя сістэмы класіфікацыі музычных інструментаў. Міжнародная класіфікацыя па сістэме Э.Хорнбостэля – К.Закса, асноўныя крытэрыі якой: а) крыніца гуку (групавая прымета); б) спосаб яго здабывання (відавая прымета).

Гістарычная эвалюцыя зместу паняцця “аркестр”. Асноўныя віды аркестраў: сімфанічны, камерны, духавы, эстрадны, народны. Інструментальныя ансамблі і іх віды. Нацыянальныя аркестры і ансамблі. Дзяленне аркестраў і ансамбляў на змешаныя і аднародныя саставы.

Тэма 2. Інструментальны склад сімфанічнага аркестра

Гісторыя ўзнікнення і развіцця сімфанічнага аркестра. Дзяленне сімфанічнага аркестра па складзе на струнны, малы ці камерны, вялікі (парны, трайны, чацвярны). Асноўныя прынцыпы сістэмы партытурнага запісу пэўнага складу аркестра.

Асобныя групы аркестра: драўляная духавая, медная духавая, ударная, клавэшна-шчыпковая, струнна-смычковая. Функцыі аркестравых груп і асобных інструментаў у аркестры. Строй, дыяпазон, рэгістры, прыёмы гуказдабывання, штрыхі, тэхнічныя і мастацка-выразныя магчымасці. Транспаніруючыя інструменты сімфанічнага аркестра.

Інструменты сімфанічнага аркестра, якія выкарыстоўваюцца ў народна-інструментальных саставах: драўляныя духавыя (флейта, габой, кларнет), ударныя (інструменты з пэўнай вышыняй гучання і інструменты без пэўнай вышыні гучання), струнна-смычковыя (скрыпка, альт, віяланчэль, кантрабас).

Эпізадычнае выкарыстанне медных духавых інструментаў. Асаблівасці выкарыстання акадэмічных музычных інструментаў у народна-інструментальных аркестрах і ансамблях.

Тэма 3. Беларускі народны аркестр

Эвалюцыя інструментальнага складубеларускага народнага аркестра. Склад сучасных беларускіх народных аркестраў: малы, вялікі, фальклорны. Асноўныя прынцыпы сістэмы партытурнага запісу пэўнага складу аркестра.

Характарыстыка асноўных груп аркестра: дудкі (сапрана, альт, тэнар, бас); акадэмічныя драўляныя духавыя інструменты (флейта, габой, кларнет); баяны; ударныя інструменты сімфанічнага аркестра (літаўры, трохвугольнік, бубен, малы барабан, талеркі, вялікі барабан, ксілафон, званочки, званы і інш.) і народныя (шумавыя); цымбалы (прымы, альты-тэнары). Выкарыстанне ў аркестры бас-гітары. Эпізадычныя інструменты беларускага народнага аркестра (ліра, дуда, акарына, жалейка, чаротка і інш.). Асаблівасці выкарыстання ў беларускім народным аркестры струнна-смычковай групы.

Функцыі аркестравых груп і асобных інструментаў у аркестры. Строй, дыяпазон, рэгістры, прыёмы гуказдабывання, штрыхі, тэхнічныя і мастацка-выразныя магчымасці інструментаў беларускага народнага аркестра.

Склад сучасных ансамбляў народных інструментаў: дзяленне ансамбляў на змешаныя і аднародныя саставы.

Тэма 4. Аркестр рускіх народных інструментаў

Эвалюцыя інструментальнага складу аркестра рускіх народных інструментаў. Сучасныя аркестры рускіх народных інструментаў: струнны састаў (групы домраў і балалаек); струнны састаў з групай баянаў, гусямі і групай ударных інструментаў; аркестр рускіх народных інструментаў з групай драўляных духавых інструментаў (флейта, габой, кларнет).

Характарыстыка асноўных груп аркестра: домры (трохструнныя, чатырохструнныя); акадэмічныя драўляныя духавыя інструменты; баяны і аркестравыя гармонікі (сапрана, альт, тэнар, бас, кантрабас); ударныя інструменты сімфанічнага аркестра (літаўры, трохвугольнік, бубен, талеркі, малы і вялікі барабаны); балалайкі (прымы, секунды, альты, басы, кантрабасы). Асаблівасці выкарыстання народных духавых (жалейкі, ражкі, дудкі, кугіклы) і ўдарных (лыжкі, трашчоткі, званочки і інш.) інструментаў, групы акардэонаў.

Функцыі аркестравых груп і асобных інструментаў у аркестры. Строй, дыяпазон, рэгістры, прыёмы гуказадабывання, штрыхі, тэхнічныя і мастацка-выразныя магчымасці інструментаў рускага народнага аркестра.

Распаўсюджанасць аркестраў рускіх народных інструментаў на тэрыторыі Беларусі і іх спецыфіка (увядзенне ў склад аркестра цымбалаў і іншых беларускіх народных інструментаў).

Раздзел II. Тэорыя інструментаўкі

Тэма 5 . Інструментаўка як самастойны від музычнай дзейнасці

Сувязь інструментаўкі з аркестроўкай, аранжыроўкай і транскрыпцыяй. Вызначэнне паняццяў “інструментаўка”, “аркестроўка”, “аранжыроўка”, “транскрыпцыя”, “апрацоўка”, “пералажэнне”. Фарміраванне ў сярэдзіне ХХ стагоддзя інструментаўкі як навукі. Працы Г.Берліёза, М.А.Рымскага-Корсакава.

Узаемасувязь інструментаўкі з тэорыяй музыкі, гармоніяй, поліфаніяй, аналізам музычных формаў (музычная форма і яе адлюстраванне сродкамі інструментаўкі). Функцыі інструментаўкі: каларыстычная, формаўтваральная, эстэтычная, выхаваўча-творчая.

Інструментаўка як навукі пра тэхнічныя і выразныя магчымасці асобных інструментаў і спосабы іх выкарыстання. Інструментаўка і асаблівасці аркестравай фактуры, спосабы фактураўтварэння, прыёмы і прынцыпы інструментаўкі, спецыфіка тэмбравых і рэгістравых спалучэнняў асобных інструментаў і груп аркестра.

Тэма 6. Аркестравая фактура як сродак мастацкай выразнасці. Аркестравыя функцыі

Паняцце музычнай фактуры як сукупнасці прыёмаў падачы музычнага матэрыялу, пабудовы музычнай тканіны. Драматургія твора і музычная фактура як узаемазвязаныя сродкі музычнай выразнасці. Кампаненты (элементы) музычнай фактуры: мелодыя, бас, гармонія (педаць, фігурацыя), кантрапункт, падгалосак. Віды музычнай фактуры: меладычная (манадычная і поліфанічная), гамафонна-гарманічная, акордавая, змешаная.

Паняцце аркестравай фактуры. Элементы аркестравай фактуры меладычнай групы (мелодыя, кантрапункт, падгалосак). Элементы аркестравай фактуры акампанэментнай групы (бас, гарманічная фігурацыя, гарманічная педаць).

Характарыстыка элементаў фактуры. Мелодыя як вядучы элемент аркестравай фактуры. Прыёмы выкладання мелодыі ў партытуры: аднагалоссе, падвойванні, дубліроўкі, акордавае правядзенне, тэмбравае, рэгістравае і дынамічнае выдзяленне. Кантрапункт і яго разнавіднасці (імітацыя, падгалосак, кантрастная тэма).

Бас як падмурак аркестравай фактуры. Віды баса: просты функцыянальны, бас-асціната, фігураваны, меладызаваны. Фігурацыя і яе віды: рытмічная, гарманічная, меладычная, рытмагарманічная. Педаль як выключна аркестравая функцыя акампанементнай групы. Віды педалі: вытрыманая, фігуратыўная, каларыстычная, дэкаратыўная.

Тэма 7. Клавір і яго асаблівасці . Гарызантальны і вертыкальны аналіз клавіра

Інструментоўка як прыстасаванне гучання твора да новых, у параўнанні з арыгіналам, умоў. Клавір як арыгінальны твор для фартэпіяна, баяна, акардэона, прапануемы для інструментоўкі.

Інструментоўка фартэпіянных твораў і спецыфіка фартэпіянай фактуры. Узаемасувязь фактуры твора з канструкцыяй інструмента. Канструктыўныя асаблівасці фартэпіяна: ударная прырода гуку; вялікі дыяпазон і тэхнічныя магчымасці; наяўнасць педалей, якія падаўжаюць гучанне. Перапрацоўка асобных элементаў музычнай фактуры (мелодыя, фігурацыя, бас) пры рабоце з фартэпіянным клавірам.

Інструментоўка твораў, напісаных для баяна (акардэона). Спецыфіка баяннага (акардэоннага) клавіра. Канструктыўныя асаблівасці баяна (акардэона): магчымасць з дапамогай меха кіраваць гукам на любым адрэзку гучання, будаваць доўгую фразу ці склад.

Аналіз гарызантальнага развіцця і вертыкальнага складу музычнай тканіны клавіра. План гарызантальнага аналізу клавіра ўключае вывучэнне формы твора, дынамічнага плана, дыяпазону мелодыі па раздзелах формы, тэмбравае развіццё мелодыі ў залежнасці ад формы, дынамікі, дыяпазону. План вертыкальнага аналізу клавіра ўключае выдзяленне мелодыі, кантрапункта, падгалоска, басовага голасу, фігурацыі, педалі.

Тэма 8. Асноўныя спосабы арганізацыі аркестравай (ансамблевай) фактуры

Узаемасувязь аркестравага (ансамблевага) фактураўтварэння з асноўнымі палажэннямі тэорыі музыкі, гармоніі, поліфаніі, аналізу музычных формаў.

Асноўныя прыёмы інструментоўкі. Голасавядзенне як галоўны сродак якаснага аркестравага гучання. Асаблівасці голасавядзення. Прынцып кампенсацыі, ладавага імкнення, прынцып выкладання акордавай паслядоўнасці ў аркестравых галасах. Граматнае вырашэнне дысанансаў.

Асаблівасці перапрацоўкі фартэпіянай, баянай фактуры з улікам спецыфічных асаблівасцей канструкцыі інструментаў, дыяпазону, выканаўчых магчымасцей: запаўненне, дубліроўка, “яруснае” выкладанне тэматычнага матэрыялу, падвойванні, наяўнасць поўнай гармоніі ў кожнай з аркестравых груп пры выкананні гарманічнай функцыі, пераасэнсаванне штрыхоў, фактурна-дынамічныя пераўтварэнні.

Тэхніка выкарыстання тэмбраў у аркестры. Традыцыйныя і нетрадыцыйныя спалучэнні, абумоўленыя выяўленчым пачаткам і кантэкстам твора. Прыём “агульнага тэмбру” пры перадачы меладычнага малюнка.

Спецыфіка ансамлевай фактуры: раўнацэнныя ў тэхнічных і мастацкіх адносінах партыі. Спосабы фактураўтварэння пры інструментоўцы твора для ансамбля. Гукавысотныя і тэмбравыя суадносіны інструментаў у ансамблях рознага складу. Прынцыпы запісу партытуры для ансамбля.

Тэма 9. Тэхналогія інструментоўкі для народных аркестраў (ансамбляў)

Тэхналогія стварэння інструментоўкі (партытуры для аркестра ці ансамбля) уключае пяць асноўных этапаў работы:

першы этап – падбор рэпертуару;

другі этап – авалоданне тэорыяй інструментоўкі і тэхнікай аркестравага (ансамблевага) пісьма;

трэці этап – стварэнне плана інструментоўкі і дырэкцыёна (аркестравага эскіза);

чацвёрты этап – напісанне партытуры для пэўнага складу аркестра (ансамбля);

пяты этап – слыхавы аналіз партытуры (агучванне ў аркестры ці ансамблі).

Асаблівасці рэалізацыі кожнага этапу работы.

Прынцыпы падбору рэпертуару для інструментоўкі: адпаведнасць тэхнічных і мастацка-выразных магчымасцей пэўнага складу аркестра (ансамбля) для захавання стылю твора.

Гарызантальны і вертыкальны аналіз фактуры арыгінала. Аркестравае (ансамблевае) фактураўтварэнне: сутнасць, праблемы, характар вырашэння.

Састаўленне плана інструментоўкі і аркестравага эскіза: аналіз тэмбравых магчымасцей пэўнага саставу, размеркаванне функцый элементаў

фактуры па партыях, групах аркестра (ансамбля). Адрозненні аркестравага эскіза ад менавіта інструментоўкі музычнага твора.

Напісанне партытуры як працэс паступовага пераходу ад агульнага, цэласнага ўяўлення аб творы да падрабязнага, дэтальнага аналізу кожнага элемента фактуры для стварэння партытуры для аркестра (ансамбля) таго ці іншага складу.

Практычная рэалізацыя ведаў. Праверка якасці стварэння партытуры шляхам агучвання ў аркестравым (ансамблевым) калектыве.

Тэма 10. Інструментоўка акампанементу

Асноўны прынцып інструментоўкі акампанементу – выразнасць, рэльефнасць гучання саліста, хору. Характарыстыка аркестравай (ансамблевай) фактуры ў акампанементе. Залежнасць аркестравай фактуры ад тэхнічна-мастацкіх магчымасцей саліста, хору.

Спецыфіка інструментоўкі акампанементу салісту-вакалісту: выбар танальнасці, выкарыстанне рэгістраў, асаблівасці песенна-куплетнай формы.

Спецыфіка інструментоўкі акампанементу салісту-інструменталісту. Прынцыпы і прыёмы выдзялення партыі саліста-інструменталіста: празрыстая і насычаная фактура, аркестравае tutti, тэмбравыя спалучэнні ў залежнасці ад інструмента solo, прыёмы гуказдабывання, штрыхі.

Спецыфіка інструментоўкі акампанементу харэаграфічнаму калектыву.

Тэма 11. Асноўныя прынцыпы графічнага афармлення партытур

Графічнае афармленне партытур як вынік засваення музычнай “граматыкі” і музычнага “чыстапісання” і як неабходная ўмова спецыяліста (кіраўніка аркестравага, ансамблевага калектыву) высокага прафесіянальнага ўзроўню.

Агульныя патрабаванні да партытуры:

- афармленне вокладак, тытульных лістоў;
- партытурныя сістэмы, акалады, наменклатура інструментаў, тактавыя рысы;
- тэмпавыя, метрычныя, дынамічныя абазначэнні, арыенціры і вольты;
- запіс штыляў, паўз, ліг, кропак, акцэнтаў;
- знакі альтэрацыі, ключы, ферматы, мелізмы, трыёлі і інш.;
- асаблівасці запісу нотнага тэксту для народных інструментаў.

Раздел III. Практичная інструментоўка
Тэма 12. Інструментоўка для беларускага народнага
аркестра, аркестра рускіх народных інструментаў
і ансамбляў народных інструментаў

Функцыі асноўных інструментальных груп у беларускім народным аркестры, аркестры рускіх народных інструментаў і асобных інструментаў у ансамблях. Спецыфіка размеркавання функцый у аркестрах і ансамблях. Асноўныя тэмбравыя і функцыянальныя спалучэнні ў аркестрах і ансамблях. Традыцыйныя тэмбравыя спалучэнні ў беларускім народным аркестры, аркестры рускіх народных інструментаў.

Выкладанне гамафонна-гарманічнай фактуры, манадычнай фактуры, змешанай фактуры для аркестраў і ансамбляў народных інструментаў.

Выкладанне tutti ў розных па інструментальным і колькасным складзе аркестрах і ансамблях. Асноўныя прыёмы выкладання мелодыі, гармоніі і баса ў аркестрах і ансамблях. Спосабы вылучэння мелодыі пры інструментоўцы. Узаемадзеянне мелодыі і кантрапункта (падгалоска). Асаблівасці выкладання рытмагарманічнай фігурацыі, педалі, баса ў розных па інструментальным складзе аркестрах і ансамблях.

Тэма 13. Інструментоўка для фальклорнага аркестра
і фальклорных інструментальных ансамбляў

Інструментальны састаў і партытурная схема фальклорных аркестраў і ансамбляў. Колькасны склад фальклорных калектываў, іх тэхнічныя і мастацкія магчымасці.

Спецыфіка музычнай стылістыкі, жанравых асаблівасцей пры стварэнні партытуры для фальклорнага калектыву. Размеркаванне функцый у фальклорным аркестры і ансамблях. Тэмбравыя і функцыянальныя спалучэнні, гукавысотныя і тэмбравыя суадносіны ў фальклорных аркестрах і ансамблях.

Тэма 14. Пералажэнне сімфанічных партытур
для аркестраў і ансамбляў народных інструментаў

Узаемасувязь спецыяльных ведаў і творчых здольнасцей інструментоўшчыка пры рабоце над сімфанічным пералажэннем. Пералажэнне музычных твораў як прыстасаванне гучання арыгінала да новых умоў, у новым аркестравым складзе. Мэты стварэння сімфанічных пералажэнняў.

Агульныя якасці і ўласцівасці сімфанічнага і народных аркестраў. Адметныя асаблівасці інструментальнага саставу і фактуры сімфанічнага аркестра.

Прынцыпы пералажэння сімфанічных партытур для народных аркестраў і ансамбляў. Улік спецыфікі жанравых і стылістычных асаблівасцей сімфанічнага твора пры пералажэнні, выканальніцкіх магчымасцей і сродкаў выразнасці народнага аркестра, ансамбля. Суадносіны аркестравых груп, тэмбравых фарбаў і захаванне тэмбравых кантрастаў. Перапрацоўка фактуры арыгінала: функцыянальная ўзаемасувязь у сімфанічным аркестры і размеркаванне функцый у працэсе пералажэння на адзін з народных саставаў. Дапушчальныя і недапушчальныя змяненні арыгінала пры пералажэнні з сімфанічнай партытуры на народны склад. Адаптацыя штрыхоў, фразіроўкі.

5.2 ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНАЯ КАРТА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЫ

Раздзелы і тэмы	Колькасць гадзін		
	лекцыі	семінарскія заняткі	індывід. заняткі
Раздзел I. Інструментазнаўства			
<i>Тэма 1.</i> Мэта і задачы раздзела “Інструментазнаўства”. Агульныя звесткі аб гісторыі развіцця аркестра	2		
<i>Тэма 2.</i> Інструментальны склад сімфанічнага аркестра	6	2	
<i>Тэма 3.</i> Беларускі народны аркестр	2		
<i>Тэма 4.</i> Аркестр рускіх народных інструментаў	2		
Раздзел II. Тэорыя інструментоўкі			
<i>Тэма 5.</i> Аркестравая фактура як сродак мастацкай выразнасці. Аркестравыя функцыі	2	2	
<i>Тэма 6.</i> Клавір і яго асаблівасці. Гарызантальны і вертыкальны аналіз клавіра	2		
<i>Тэма 7.</i> Асноўныя спосабы арганізацыі аркестравай (ансамблевай) фактуры	2		
<i>Тэма 8.</i> Тэхналогія інструментоўкі для народных аркестраў (ансамбляў)	2		
<i>Тэма 9.</i> Інструментоўка акампанементу	2		
<i>Тэма 10.</i> Асноўныя прынцыпы графічнага афармлення партытур	2		
Раздзел III. Практычная інструментоўка			
<i>Тэма 11.</i> Інструментоўка для беларускага народнага аркестра.	2	2	35
<i>Тэма 12.</i> Інструментоўка для аркестра рускіх народных інструментаў.	1		33
<i>Тэма 13.</i> Інструментоўка для ансамбляў народных інструментаў.	1		17
<i>Тэма 14.</i> Пералажэнне сімфанічных партытур для аркестраў і ансамбляў народных інструментаў	2		16
Усяго	30	6	101

5.3 Основная литература

1. *Зряковский, Н.И.* Общий курс инструментоведения / Н.И.Зряковский. – М.:Музыка, 1976. – 472 с.
2. *Кузьмініч, М.Л.* Інструментазнаўства і інструментоўка для аркестраў і ансамбляў беларускіх народных інструментаў: вучэб. дапам. / М.Л.Кузьмініч, Н.П.Яканюк. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2001. – 203 с.
3. *Малахава, І.А.* Самастойная работа студэнтаў пры выкананні семестравых заданняў па інструментазнаўстве і інструментоўцы / І.А.Малахава. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2003. – 76 с.
4. *Назина, И.Д.* Белорусские музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые / И.Д.Назина. – Мн.: Наука и техника, 1979. – 144 с.
5. *Назина, И.Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные / И.Д.Назина. – Мн.: Наука и техника, 1982. – 120 с.
6. *Назіна, І.Д.* Беларускія народныя музычныя інструменты / І.Д.Назіна. – Мн.: Беларусь, 1997. – 239 с.
7. *Скарабагатчанка, А.В.* Інструментазнаўства / А.В.Скарабагатчанка. – Мазыр, 2000. – 179 с.
8. *Шахматов, Н.Н.* Инструментовка для оркестра русских народных инструментов / Н.Н.Шахматов. – Л.:Музыка, 1985. – 120 с.
9. *Шишаков, Ю.И.* Инструментовка для оркестра русских народных инструментов / Ю.И.Шишаков. – М.:Музыка, 1970. – 212 с.
10. *Чулаки, М.И.* Инструменты симфонического оркестра / М.И.Чулаки. – М.:Музыка, 1983. – 173 с.

5.4 Дополнительная литература

1. *Барсова, И.А.* Книга об оркестре / И.А.Барсова. – М.:Музыка, 1978. – 208 с.
2. *Блок, В.М.* Оркестр русских народных инструментов / В.М.Блок. – М.:Музыка, 1986. – 80 с.
3. *Браславский, Д.Г.* Основы инструментовки для эстрадного оркестра / Д.Г.Браславский. – М.:Музыка, 1967. – 189 с.
4. *Гаранян, Г.И.* Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей / Г.И.Гаранян. – М.:Музыка, 1983. – 238 с.

5. *Денисов, Э.И.* Ударные инструменты в современном оркестре / Э.И.Денисов. – М.: Сов. композитор, 1982. – 256 с.
6. *Дмитриев, Г.М.* О драматургической выразительности оркестрового письма / Г.М.Дмитриев. – М.: Сов. композитор, 1982. – 256 с.
7. *Зиновьев, В.М.* Инструментовка для оркестра баянов (гармоник) / В.М.Зиновьев. – М.: Сов. композитор, 1980. – 328 с.
8. *Карс, А.* История оркестровки / А.Карс; пер. с англ. – М.:Музыка, 1989. – 304 с.
9. *Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры XX стагоддзя: зб. навук. артыкулаў / рэдкал.: Н.П.Яканюк (адк. рэд.) [і інш.].* – Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. – 142 с.
10. *Пистон, У.* Оркестровка / У.Пистон. – М.: Сов. композитор, 1990. – 464с.

5.5 Список «горячих» клавиш нотного редактора Sibelius 7

- N** - Активация пульта
- Z** - Символы
- M** - Микшерный пульт
- L** - Лиги, вольты, rit
- K** - Ключевые занки
- S** - Лига фразировочная
- P** - Проигрыватель
- W** - Просмотр партии
- I** - Инструменты
- T** - Размеры
- Q** - Ключи
- R** - Дублирование
- H** - Крещендо
- Shift + H** - Диминуэндо
- J** - Угловая лига
- ,/** - Форшлаг
- X** - Направление штилей
- Y** - Уст.бегунка прослушивания
- []** - Корректировка бегунка
- Пробел** – прослушать от бегунка
- Ctrl + U** – убрать панель задач
- Ctrl + Q** – закрыть программу Сибелиус
- Ctrl + W** – закрыть файл
- Ctrl + D** – параметры страницы
- Ctrl + S/O** – сохранить/открыть
- Ctrl + Shift + S** – сохранить как.....
- Ctrl + C/V** – копировать/вставить
- Ctrl + A** - выделить всё
- Ctrl + Alt + A** выделить такты
- Ctrl + B** - добавить такт в конце
- Ctrl + Shift + B**– вставить один такт пустой
- Ctrl + X/Z** – вырезать/отменить
- Ctrl + 3/4/5** – триоль, кавартоль, квинтоль....
- Ctrl + T** – технич.обозначения (пр.мышь в поле)
- Ctrl + R**– цифры, метки
- Ctrl + E**– нюансы (пр.мышь в поле)

Ctrl + L – первый куплет песни
Ctrl + Alt + L – второй куплет песни
Ctrl + K – текст над нотой
Ctrl + л.мышь – выделить выборочно
Shift + л.мышь – выделить объединяя
Ctrl + стрелочка – перенос на октаву
Ctrl + P - окно печати
Ctrl + Alt + T – темпы (пр.мышь в поле)
Ctrl + Alt + I – окно идей
Ctrl + Alt + N – окно Таймлайн
Ctrl + Alt + E – окно гитарного грифа (для набора нот)
Ctrl + Alt + C – сравнить партитуры
Ctrl + Alt + F – отделяет выделенные станы в отдельную партитуру
Ctrl + Alt + Y – окно воспроизведения
Ctrl + Alt + X – окна все убрать/показать
Ctrl + Alt + V – окно видео
Ctrl + Alt + K – окно Keypad (цифровой блок)
Ctrl + Alt + Tab - просмотр всех окон
Ctrl + Alt + Shift + R – разметка расстояний
Ctrl + Alt + Shift + T – правка стилей текста
Ctrl + Alt + Shift + I – смена инструмента
Ctrl + Alt + Shift + P – виртуальная клавиатура
Ctrl + Alt + Shift + F – расширенный фильтр
Alt + Shift + C – листик заметок
Alt + Ctrl + C – окно сравнения партитур
Alt + B – вставить чистые такты
Alt + Shift + M – выделенные такты размещает на одну страницу (строку)
Alt + G – рамкой копирует как картинку (N)
Ctrl + Shift + E – окно «Правила гравировки» / «Ориентиры» - переключение цифр и букв
Ctrl + Shift + I – редактируемое окно на выделенные такты или ноту
Shift + стрелка – выделяет любое сочетание
Shift + P – партитура в панораму
+ T – транспонирование в др.тональность
Shift + колесо – вперед/назад
Ctrl + колесо - масштаб
Колесо – страница вверх/вниз
Ctrl + (+)/(-) – масштаб
Shift + (- +) – набор головок нот
(-) - штиль деташе

Alt + 2 – переключат на 2-й голос и т.д.

Home (короткое нажатие) – страница назад

End (короткое нажатие) - страница вперёд

Home (задержать нажатие) – партитура назад

End (задержать нажатие) - партитура вперёд

PageUp – страница вверху

PageDown – страница внизу

Enter – N-гармонизм

Выделить ноту Shift + нота – добавляет ноты аккорд

Выделить объект+Alt+л.мышь – копирует выделенный объект

Ctrl + Shift + F – выключает проигрывание с начала

Ctrl + Shift + M – группировать такты в партитуре

Ctrl + Shift + G – перейти к странице №

Ctrl + Alt + G – перейти к такту №

Ctrl + л.мышь – плотное выделение по вертикали

F8 - F12 – переключение окон в цифровом блоке

5.6 Наименования инструментов симфонического оркестра

Русский	Английский	Итальянский	Французский	Немецкий
Струнные	Strings	Archi	Cordes	Streichinstrument
Скрипка	Violin(s)	Violino(-i)	Violon(s) Violine(n),	Geige(n)
Альт	Viola(s)	Viola	Viole Alto(s)	Bratsche(n)
Виолончель	Cello(s)	Violoncello(-i)	Violoncelle(s)	Violoncello(-e)
Контрабас	DoubleBass(es)	Contrabasso(-i)	Contrebasse(s)	Kontrabass(-bässe)
Арфа	Harp(s)	Arpa	ArpeHarpe(s)	Harfe(n)
Деревянные духовые	Woodwinds	Legni/Fiati	Bois	Holzbläser
Флейта пикколо	Piccolo	Flautopiccolo	Ottavino PetiteFlûte	KleineFlöte Pikkoloflöte
Флейта	Flute(s)	Flauto(-i)	Flûte(s)	Flöte(n)
Альтовая флейта	Altoflute	Flautocontralto	Flûtealto	ensolAltflöte
Басовая флейта	Bassflute	Flautobasso	Flûtebasse	Baßflöte
Гобой	Oboe(s) Oboe	OboiHautbois	Oboe(n)	Hoboe
Англ. рожок	Englishhorn	Cornoingles	Coranglais	EnglischHorn
Гобой д'амур	Oboed'amoreina	Oboed'amore	Hautboisd'amour	Liebesoboe
Кларнет пикколо	EbClarinet	Clarinettopicc	inmibClarinet	enmibEsKlarinette
Кларнет	Clarinet(s)	Clarinetto(-i)	Clarinette(s)	Klarinette(n)
Бас-кларнет	Bassclarinet	Clarione, Clarinetto	Clarinettebasse	Bassklarinet
Фагот	Bassoon(s)	Fagotto(-i)	Basson(s)	Fagott(e)

Контрафаг от	Contrabassoo n(s)	Contrafagott o(-i)	Contre-basson(s)	Kontrafagott(e)
Саксофон	Saxophone(s)	Sassofono(- i)	Saxophone(s)	Saxophon(e)
Медные духовые	Brass	Ottoni	Cuivres	Blechinstrum ente
Валторна	FrenchHorn(s)	Corno(-i)	Cor(s)	Horn, Hörner
Труба	Trumpet(s)	Tromba, Trombe	Trompette(s)	Trompete(n)
Тромбон	Trombone(s)	Trombone(- i)	Trombone(s)	Posaune(n)
Бас- тромбон	Basstrombone	Tromboneba sso	Trombonebasse	Baßposaune
Туба	Tuba(s)	Tuba	Tuba(s)	Tuba
Ударные	Percussion	Percussione/ Batteria	Batterie	Schlagzeug
Ксилофон	Xylophone	Xilofono, Silofono	GigeliraXylophone, ClaqueboisXylophon	Strohfiedel
Колокольч ики	Glockenspiel OrchestralBell s	Campanelli	Jeudetimbres, Carillon	Glockenspiel
Вибрафон	Vibraphone	Vibrafono	Vibraphone	Vibraphon
Ручные колокольн ые пластины (плиты)	Handbells	Campanella	amanoClochettes	à mainsHandgl ocken
Литавры	Timpani (pl), Kettledrums	Timpano(-i)	Timbale(s)	Pauke(n)
Тарелки	Cymbals (pl)	Piatti (pl)	Cymbales (pl)	Becken (pl)
Колокола	Bells	Campane	Cloches	Glocken
Малый барабан	Snaredrum, Sidedrum	Tamburo, PiccoloCass a	Tamburopiccolo,Tam bour	Caisseclaire (Kleine) Trommel
Бубен	Tambourine	Tamburino, TamburoBas co	TambourdeBasque	Schellentrom mel, Tambourin
Арфа	Harp	Arpa	Harpe	Harfe

Гитара	Guitar	Chitarra	Guitare	Gitarre
Клавесин	Klavier Harpsichord	Cembalo, Clavicembalo	Arpicordo Clavecin Cembalo, Clavicembalo	Arpicordo
Фортепиано	Pianoforte, Piano	Pianoforte	Piano Pianoforte,	Piano Pianoforte

5.7 Партитурные термины и условные обозначения

Agco — смычок

coll agco — играть смычком, т. е. волосами смычка; ставится после *pizz.* и пр.

apuntod'arco, collpuntodell'arco — играть концом смычка

coperto — закрытый; термин, относящийся к медным духовым, когда ради особого эффекта требуется при игре закрыть рукою раструб, а также — к литаврам, когда их нужно прикрыть сукном, чтобы сделать звук глухим

divisi — разделение; относится к смычковым инструментам, когда они подразделяются на несколько партий; обозначаются *div. a 2, a 3* и т. п., т. е. на 2, на 3 и т. д. партий

legno — дерево, деревянная часть смычка

con legno — играть деревянной частью смычка (не волосами)

muta — перемены, обозначение для инструментов, меняющих строй: кларнетов, валторн, труб, литавр; ставится, чтобы указать исполнителю, что он должен перестроить соответствующим образом свой инструмент: *muta in E, in F* и т. п.

parte — партия, главный голос

colla parte, a parte, т. е. следить за главным голосом в темпе и нюансировке

pizzicato, pizz. — щипком, особый эффект на смычковых инструментах: когда кончается *pizzicato*, всегда обозначено *agco*, т. е. смычком

ponticello — подставка у смычковых инструментов

sul pont. или sul p. — играть у подставки

simile — подобно, т. е. играть подобно тому, как было раньше; если какая-нибудь мелодическая фигура повторяется долго, то ее штрихи выписывают только однажды, а затем ставят *simile. S*

opra — наверху

come sopra, т. е. как выше, — исполнять подобно тому, как уже было в таком же месте раньше. *solo* — один; ставится там, где инструмент играет один или получает значение солирующего инструмента, хотя бы и с аккомпанементом

sordino — сурдина

con sord., c. sord. — с сурдиной

senza sord. — без сурдины

sul — на; *sul G*, *sul D*, *sul A* и т. п. указывает, что на смычковом инструменте данное место нужно играть только на струне G или D, или A и т.п.

tacet — молчит; *tacet* ставится там, где инструмент должен молчать, если почему-либо в этом может явиться сомнение.

tastiera — гриф у смычковых инструментов;

sulla tastiera — играть у грифа, т. е. дальше от подставки

tutti — все, полный состав; указание, что играют все инструменты

unisono, unis. — в унисон, т. е. играть в унисон.

буквы A, B и т. д. или цифры I, II и т. п.: ставятся на протяжении партитуры над теми местами, с которых, при репетициях, удобнее сызнова начинать

a 2 или a due —оба; указание, что играют оба инструмента, расположенные на одной и той же нотно-линейной системе

I-mo, Pdo., 1, 2 — обозначает, что играют первая или вторая, например, флейта, валторна и т. п.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

5.8 Словарь иностранных музыкальных терминов

Aa—ля; предлоги к, до, в, вроде
Accelerando аччелерандо—ускоряя
Adagio адажио—медленно
Ad libitum ад либитум—по желанию
Agitato аджитато—возбужденно
Ais аис—ля-диез
Al аль—предлог до
All, alla аль, алля—вроде, в духе
Alla breve алля бреве(букв.—укорочено) — удвоить единицу метра
Allargando алляргандо—расширяя
Allegretto аллегретто—спокойнее, чем Allegro
Allegrezza аллегрецца—веселость
Allegro аллегро—весело, живо, быстро
Amoroso аморозо—любовно
Ancora анкора—еще
Andante анданте—не спеша
Andantino андантино—чуть живее, чем Andante
Anima анима—душа
Animando анимандо—воодушевляясь, ускоряя
Animate анимато—воодушевленно, оживленно
A piacere а пьачере—по усмотрению исполнителя, свободно
A piena voce а пьена воче—полным голосом
Appassionato аппассионато—страстно
Arpeggio, arpeggiato арпеджио, арпеджиато—подобно арфе, в виде арпеджио
As ас—ля-бемоль
Assai ассаи—весьма
A tempo а темпо—в прежнем темпе
Attacca атака—продолжать без перерыва
B бэ—си-бемоль (в некот. странах—си)
Belebt белебт (нем.)—оживленный
Ben, bene бен, бене—хорошо, как следует
Brillante брильянте—блестяще
Brio брио—живость, возбуждение;
con brio кон брио—с огнем
C цэ—до; размер 4/4, сокр. слова саро
Calando каляндо—успокаивая
Cantabile кантабиле—певуче
Canto канто—пение
Capo капо—начало; da capo—повторить сначала
Capriccioso каприччозо—капризно, прихотливо
Ces цес—до-бемоль

Cis цис—*до-диез*
Coda кода(букв.—хвост)—заключительный раздел
Col, colloa коль, колля—предлог с
Come коме—как
Commodo, comodo —комодо—удобно
Con кон—предлог с
Corda корда—струна; **una corda**—одна струна; указание применить левую педаль
Crescendo крешендо (крещендо) — постепенно усиливая
D дэ—ре; сокр. слов da, dal, destra, droite
Da, dal, dalla да, даль, далля—предлоги от, к
D.C. сокр. Слов
Da capo да капо—с начала
Deciso дечизо—решительно
Del, della дель, делля—предлог от
Decrescendo декрешендо(декрещендо)—постепенно затихая
Des дэс—*ре-бемоль*
Destra дестра—правая
Diminuendo диминуэндо—постепенно затихая
Dis дис—*ре-диез*
Dolce дольче (букв.—сладко)—нежно
Dolore долоре—боль
Doloroso, dolente долорозо, доленте—печально, скорбно
Doppio доппьо—двойной (**doppio movimento**—вдвое быстрее)
Droite друат (фр.)—правая
Dur дур (нем.;букв.—твердый)—мажор
E е—*ми*; союз и
Ed эд—союз и
Egualе эгуале—равно
Elegiaco эледжиако—элегично
Energico энерджико—энергично, решительно
Eroico эроико—героично
Es эс—*ми-бемоль*
Espressione эспрессионе —выразительность
Espressivo эспрессиво—выразительно
F эф—*фа*; f-сокр. слова forte
Feroce фероче—свирепо
Fes фэс—*фа-бемоль*
Festive, festoso фестиво, фестозо—празднично
Fine фине—конец; **al fine** (сокр.—**a.f.**)—до конца
Fis фис—*фа-диез*
Foco фоко—см. Fuoco
Forte форте—сильно, громко
Forza форца—сила; **con tutta forza** кон тутта форца—со всей силой

Funebre фунебре—похоронно, мрачно
Fuoco фуоко—огонь
G re—соль; сокр. слова *gauche*
Gauche гош (фр.) — левая
Ges гес—соль-бемоль
Giocoso джокозо—игриво
Gis гис—соль-диез
Giusto джусто—точно
Glissando глиссандо—скользя
Gran, grande гран, гранде—большой
Grave граве—важно, тяжеловесно
Grazia грация—изящество
Grazioso грациозо—изящно
H a—*си*; сокр. слова *Hand*
Hand ханд (нем.)—рука
His хис—*си-диез*
I иль—опред. артикль муж. рода в итал. языке
Imitando имитандо—подражая
Impetuoso импетуозо—порывисто, страстно
Impromptu эмпромтю (фр.)—экспромт, пьеса импровизационного характера
In ин—предлог *в*; **in modo** ин модо—в стиле
Incalzando инкальцандо (букв.—преследуя)—ускоряя
Issimo -иссимо—суффикс, придающий прилагательному превосходную степень,
Istesso истессо—такой же, прежний
L.—сокр. слова *Linke*
La ля—опред. артикль жен. рода в итал. языке
Lamento ляменто—плач, жалоба
Langsam лянгзам (нем.)—медленно
Larghetto ляргетто—не очень медленно
Largo лярго—широко, очень медленно
Lebhaft лебхафт (нем.)—живо
Legato легато—связанно
Lento ленто—медленно
Linke линке (нем.)—левая
L'istesso tempo листессо темпо—тот же темп
Lugubre люгубре—мрачно, зловеще
Lunga люнга—долгая (остановка на фермате, паузе)
M.—сокр. слов *main, mano, mezzo*
Ma ма—предлогно
Macabre макабр (фр.)—похоронный; **danse macabre** дансмакабр—пляска смерти
Maestoso маэстозо—величественно, торжественно
Maggiore маджоре—мажорный

Main мэн (фр.)—рука
Mano mano—рука
Marcato маркато—четко, подчеркнуто
Marciale марчиале—маршеобразно
Massig мэссиг (нем.)—умеренно
M.d—сокр. слов *mano dextro, main droite*—правая рука
Meno мено—менее
Mesto место—печально, скорбно
Mezzo меццо—наполовину, средне; **mezzo voce**—вполголоса; **mf**—не очень громко
M.g.—сокр. слов *main gauche*
Minore миноре—минорный
Moderato модерато—умеренно
Modo модо—образ; *in modo*—ин модо—в стиле
Moglich мёглих (нем.)—возможно
Moll моль(нем.; букв.—мягкий)—минор
Molto мольто—много, очень
Morendo морендо—замирая
Mosso моссосо—оживленно; **Allegro mosso**—живее, чем **Allegro**
Moto мото—движение
Movimento мовименто—движение, темп
mp—сокр. слов *mezzo piano*
Nell, nella нель, нелла—то же, что *in*
Nicht нихьт (нем.)—не;
nicht zu нихьт цу—не слишком
Noch нох (нем.)—еще
Non—не, нет; **non tanto** нон танто—не столь, **non troppo** нон троппо—не слишком
O o—союз или
Opus (сокр.—**op.**) опус—произведение, сочинение
Ossia оссиа—так же; вариант исполнения
Ostinato остинато—неотступно
Ottava оттава—октава; **ottava alta**; **ottava bassa** оттава басса—октавой ниже
P—сокр. слов *pedale, piano*
Parte парте—партия, голос (в ансамбле); **colla parte** колля парте—с партией (певца, солиста)
Passione пассионе—страсть
Patetico патетико—патетично
Pedale педале—педаль
Per пер—предлоги для, за, по
Perdendosi пердендози—исчезая, замирая, сводя звучность на нет
Pesante пезанте—тяжеловесно, подчеркнуто
P.f.—сокр. слова *pianoforte*
Piacere пиачере—желание; **a piacere**—по усмотрению исполнителя

Piano пиано—тихо
Pianoforte (сокр.—**p.f.**) пианофорте (букв.тихо-громко)—фортепиано
Piu пиу—более
Pochissimo покиссимо—чуть, едва
Poco, un poco поко, ун поко—немного, мало
Poco a poco поко а поко—мало-помалу, постепенно
Poi пой—после
Possibile поссибиле—как только возможно
Precise пречизо—точно, определенно
Prestissimo престиссимо—предельно скоро
Presto престо—скоро
Prima, primo прима, примо—первая, первый (в нотах для фортепиано в 4 руки,— правая партия)
Quasi куази—подобно, вроде
R—сокр. слова *rechte*
Rallentando раллентандо—замедляя
Rechte рехте (нем.)—правая
Repetizione репетиционе—повторение
Rinforzando (сокр. **rf, rfz**) ринфорцандо—усиливая
Risolutor ризолуто—решительно
Ritardanto (сокр.-**ritard.**) ритардандо—запаздывая, замедляя
Ritenuto (сокр.—**rit., riten.**) ритенуто—задерживая, замедляя
Rubato рубато—ритмически свободно, допуская отклонения от метра по желанию исполнителя
Ruhig руиг (нем.)—спокойно
Russico руссико—русское, в русском стиле
S—сокр. слов *segno, sinistra*
Scherzo скерцо—шутка
Scherzando скерцандо—шутливо, игриво, с юмором
Schnell шнель (нем.)—скоро
Secondo секондо—второй (в нотах в 4 руки,—левая партия)
Segno сеньо—знак; **al segno**—к знаку; **dal segno**—от знака
Segue сегуэ (букв.—следует)—указание продолжать так же
Sehr зер (нем.)—очень
Semplice семпличе—просто
Sempre семпре—постоянно
Sentimento сентименто—чувство
Senza сенца—без
Sforzando, sforzato (сокр.—**sf., fz., sfz**) сфорцандо, сфорцато—выделяя, акцентируя
Simile (сокр.—**sim.**) симиле—аналогично, указание продолжать в том же роде
Sine сине—без
Sinistra синистра—левая

Smorzando сморцандо—замирая
Solo соло—солист
Sopra сопра—сверху (относится к той или иной руке при их перекрещивании)
Sostenuto состенуто—сдержанно
Sotto сотто—предлог под;
sotto voce сотто воче - вполголоса
Spirito спирито—душа, воодушевление
Spiritoso/spirituoso спиритозо, спиритуозо—с увлечением
Staccato стаккато—отрывисто
Stesso стеcco—см. Istesso
Stretto стретто (букв.—сжато)—ускоряя
Stringendo стринджендо—сжимающая, ускоряя
Subito субито—внезапно, резко
T.—сокр. слова tempo
Tanto танто—столь
Tempo темпо—темп
Teneramente тенераменте—нежно, ласково
Tenerezza тенерецца—нежность, мягкость
Tenuto (сокр.—**ten**) тенуто—выдерживая длительность полностью или дольше написанного
Tranquillo транкуилло—спокойно
Tre corde тре корде—три струны; указание снять левую педаль
Trio трио—трио; средний раздел, написанной в 3-частной форме; (раньше был трехголосным)
Tristezza тристецца—грусть
Tropo троппо—слишком, очень
Tutte corde тутте корде—все струны, то же, что tre corde
Tutti тутти—все участники ансамбля, оркестра
Un, una ун, уна—неопределенный артикль; один, одна
Una corda уна корда—одна струна; указание применить левую педаль
Ut ют (фр.)—иногда употребляемое название ноты
Veloce велоче — быстро
Vivace, vivo виваче, виво — живо
Vivacissimo вивачиссимо — предельно живо
Voce воче — голос; **mezza voce** мецца воче — вполголоса
Volkslied волькслид (нем.) — народная песня
Volta вольта—раз
Walzer вальцер (нем.) — вальс
Wenig вениг (нем.) — немного, мало
Werk верк (нем.) — сочинение, произведение,opus
Zart царт (нем.) — нежно, слабо

5.9 Партитурные системы оркестровых и ансамблевых коллективов кафедры народно-инструментального творчества УО «БГУКИ»

Партитура белорусского оркестра народных инструментов:

НАЗВАНИЕ

И.Иванов
инстр. П.Петрова

Allegro 1

Флейта

Гобой

Кларнет (В)

Баян I

Баян II

Баян III

Баян бас

Ударные

Allegro 1

Цимбалы прима I

Цимбалы прима II

Цимбалы альты

Цимбалы тенора

Гитара бас

Партитура оркестра русских народных инструментов:

НАЗВАНИЕ

Н. Яковлев
instr. П. Петрова

Аллегра 1

Домбра альтовая I
Домбра альтовая II
Домбра альтовая I
Домбра альтовая II
Домбра басовая I
Домбра басовая II
Флейта
Кларнет (B)
Акордеон III
Гитара I
Гитара II
Гитара III
Гитара бас
Ударная I
Ударная II
Симбальон
Русские колокольчики

Аллегра 1

Балалайка пружина
Балалайка окладка
Балалайка лютня
Балалайка контрабас

Партитуры ансамблевых коллективов:

АНСАМБЛЬ "БАЛАМУТЫ"

П. Петров
инстр. И. Иванова

Аллего 1

Соло

Флюта

Кларнет (В)

Бас I

Бас II

Ударные

Хор

Саксофон I

Саксофон II

Трубы I

Трубы II

Трубы III

Гитара бас

АНСАМБЛЬ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

П. Петров

1 инстр. И. Иванова

Allegro

Musical score for 'АНСАМБЛЬ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ'. The score is for an ensemble of folk instruments. It consists of ten staves, each with a specific instrument label on the left: Соло (Solo), Домры малые I (Small Domras I), Домра малая II (Small Domra II), Домра альтовая I (Alto Domra I), Домра альтовая II (Alto Domra II), Баян (Bayan), Цимбалы прима (Cymbals Prima), Ударные (Drums), Балалайка прима (Balalaika Prima), and Балалайка контрабас (Balalaika Contrabass). The tempo is marked 'Allegro'. A first ending bracket labeled '1' is placed above the first measure of the Solo staff. The score shows a series of rests across all staves, indicating a silent or placeholder section.

АНСАМБЛЬ "ТУТТИ"

П. Петров

инстр. И. Иванова

Allegro

Musical score for 'АНСАМБЛЬ "ТУТТИ"'. The score is for an ensemble of instruments. It consists of seven staves, each with a specific instrument label on the left: Соло (Solo), Аккордеон I (Accordion I), Аккордеон II (Accordion II), Аккордеон III (Accordion III), Аккордеон IV (Accordion IV), Аккордеон V (Accordion V), Гитара бас (Bass Guitar), and Ударные (Drums). The tempo is marked 'Allegro'. A first ending bracket labeled '1' is placed above the first measure of the Solo staff. The score shows a series of rests across all staves, indicating a silent or placeholder section.

АНСАМБЛЬ "Art Race"

П.Петров
инстр. И.Иванова

Allegro

1

Musical score for the ensemble "Art Race". The score consists of ten staves, each representing a different instrument. The instruments are: Solo (Soprano), Баян I (Bassoon I), Баян II (Bassoon II), Баян III (Bassoon III), Ударные (Drums), Цимбалы прима I (Cymbals I), Цимбалы прима II (Cymbals II), Виолончель (Violoncello), and Гитара бас (Bass Guitar). The tempo is marked "Allegro". A first ending bracket labeled "1" spans the first measure of each staff. The staves are currently empty, indicating that the musical notation has been obscured by a watermark.

АНСАМБЛЬ "Караван"

П.Петров
инстр. И.Иванова

Allegro

1

Musical score for the ensemble "Караван". The score consists of ten staves, each representing a different instrument. The instruments are: Solo (Soprano), Домра малая (Small Domra), Домра альтовая I (Alto Domra I), Домра альтовая II (Alto Domra II), Флейта (Flute), Баян (Bassoon), Ударные (Drums), Цимбалы прима (Cymbals I), and Гитара бас (Bass Guitar). The tempo is marked "Allegro". A first ending bracket labeled "1" spans the first measure of each staff. The staves are currently empty, indicating that the musical notation has been obscured by a watermark.