

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

Е. Н. Волынец

ИНСТРУМЕНТОВКА

Учебно-методическое пособие

*Рекомендовано учебно-методическим объединением
по образованию в области культуры и искусств 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; специальности
6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество
(профилизация: Инструментальная музыка народная)*

Минск
БГУКИ
2024

УДК 781.631(075.8)

ББК 85.310,57

В701

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра оркестрового дирижирования
и инструментовки учреждения образования
«Белорусская государственная академия музыки»;
А. Е. Кремко, заслуженный артист Республики Беларусь,
дирижер Национального академического народного оркестра
Республики Беларусь им. И. И. Жиновича, доцент

Волынец, Е. Н.

В701

Инструментовка : учеб.-метод. пособие / Е. Н. Волынец ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2024. – 68 с.

ISBN 978-985-522-353-6.

Материал предлагаемого вашему вниманию пособия разработан для организации самостоятельной подготовки студентов при изучении учебной дисциплины «Инструментовка», а также закрепления знаний, умений и навыков, связанных с изложением музыкальных произведений для оркестров или ансамблей народных инструментов.

УДК 781.631(075.8)

ББК 85.310,57

ISBN 978-985-522-353-6

© Волынец Е. Н., 2024

© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств», 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИНСТРУМЕНТОВКИ	6
1.1 Инструментовка, оркестровка, оркестровое письмо: дефиниция понятий	6
1.2 Художественно-выразительные возможности оркестров народных инструментов Беларуси	11
ФАКТУРНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ОРКЕСТРОВОЙ ТКАНИ	27
2.1 Типы фактуры и оркестровые функции	27
2.2 Технология инструментовки для оркестров народных инструментов	40
РЕДАКТИРОВАНИЕ И ОФОРМЛЕНИЕ ПАРТИТУР	47
3.1 Общие требования к оформлению партитур	47
3.2 Нотные редакторы «Sibelius» и «Finale»: краткая характеристика	51
Заключение	60
Список использованной литературы	61
Приложения	65
Приложение А. Таблица диапазонов народных инструментов ...	65
Приложение Б. Партитурная система оркестра русских народных инструментов	66
Приложение В. Партитурная система белорусского оркестра народных инструментов	67

ВВЕДЕНИЕ

Профессиональная деятельность руководителей оркестров (ансамблей) подразумевает создание инструментовок, переложений, аранжировок и обработок музыкальных произведений. Именно поэтому учебная дисциплина «Инструментовка» является важным компонентом в ряду музыкально-теоретических дисциплин и занимает значимое место в процессе формирования профессиональных качеств специалистов. Ее основная цель – развитие творческих способностей студентов на основе создания собственных инструментовок для оркестров и ансамблей, различных по инструментальному составу. Изучение данной дисциплины направлено на приобретение необходимых знаний для работы непосредственно над оркестровыми (ансамблевыми) партитурами, навыков партитурного анализа, свободного владения всеми средствами и приемами инструментовки, а также техники переложения для различных составов народных инструментов.

Реализация поставленной цели влечет за собой выполнение задач, в числе которых изучение инструментального состава оркестров и ансамблей, их технических, выразительных возможностей и тембровых характеристик; знание теоретических основ, охватывающих основные принципы инструментовки; использование различных приемов оркестрового и ансамблевого письма для воплощения образного содержания музыкального произведения, а также воспитание творческого подхода к процессу создания инструментовок.

Данное учебно-методическое пособие разработано для студентов 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, а также специальности 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество (профилизация: Инструментальная музыка народная). Пособие подготовлено на основе научной и учебной литературы. Его содержание не претендует на полноту изложения и затрагивает лишь некоторые вопросы, возникающие в ходе работы над инструментовкой, решение которых будет способствовать созданию и обогащению репертуара для оркестров и ансамблей народных инструментов.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИНСТРУМЕНТОВКИ

1.1 Инструментовка, оркестровка, оркестровое письмо: дефиниция понятий

Значимость оркестровых средств выразительности в передаче образно-эмоционального содержания музыкальных произведений неоднократно отмечалась в высказываниях М. И. Глинки [8], Н. А. Римского-Корсакова [24], Г. Берлиоза [5] и других композиторов-классиков.

Колорит звучания любого инструментального состава определяется взаимодействием двух элементов: индивидуальных тембровых особенностей каждого из инструментов оркестра (ансамбля), их сопоставлений и фактурной организации музыкальной ткани в рамках оркестрового целого. Эти компоненты представляют основу инструментовки, являющейся неотъемлемой частью оркестрового произведения, без которой не может быть в полной мере раскрыт композиторский замысел.

В музыкальной практике, говоря о воплощении художественного замысла средствами оркестра, композиторы и теоретики используют термины «инструментовка», «оркестровка» и «оркестровое письмо».

В музыке термин «инструментовка» характеризует особую разновидность практической творческой деятельности, суть которой заключается в выражении музыкально-художественной идеи композитора средствами оркестра или инструментального ансамбля. Данный термин употребляется также и по отношению к хоровой музыке, где трактуется как характер взаимодействия голосов хора (хоровая инструментовка).

Изложение музыкального материала для оркестра часто называют оркестровкой. Надо сказать, что ряд авторов используют термины «инструментовка» и «оркестровка», а также соответствующие им понятия, в различных значениях. Так, бельгийский музыковед, педагог, композитор и автор широко

известных трудов по инструментовке Франсуа Огюст Геварт определяет инструментовку как учение о выразительных и технических возможностях музыкальных инструментов, оркестровка в его понимании – искусство их совместного применения. Несколько отличается значение этих понятий у итальянского композитора, пианиста и дирижера Ф. Бузони, который подразумевал под оркестровкой изложение музыкального материала исключительно для оркестра, а инструментовка определялась им как процесс изложения для оркестра, не задуманного композитором для определенного инструментального состава [цит. по: 29].

Н. Агафонников трактует понятие «оркестровка» как творческий процесс «пересочинения» для оркестра какого-либо инструментального или вокального произведения, а инструментовка, по его мнению, предполагает только оркестровое воплощение, «...своего рода оркестровую “копию” конкретного музыкального произведения» [1, с. 114]. Как результат рассуждений автор приводит пример двух партитур «Картинок с выставки» М. Мусоргского, выполненных Н. Черепниным и М. Равелем, которые при работе с этим сочинением ставили разные творческие задачи. Так, целью Н. Черепнина было инструментовать произведение, чтобы дать возможность услышать его в оформлении симфонического оркестра, а М. Равель, приняв фортепианный клавишник за эскиз, создал оригинальную партитуру, то есть сделал оркестровку. Вот как описывает это Н. Агафонников: «Рассматривая равелевского “Гнома”, мы видим новую оркестровую фактуру, не свойственные фортепиано штрихи, свободное изменение регистров, добавление некоторых гармонических звуков и т. п. Главное же заключается в том, что у Равеля меняется суть образа. Источником вдохновения Мусоргского послужила маленькая елочная игрушка; Мусоргский очеловечил ее. Равель же превратил гномика Гартмана – Мусоргского в яркую театральную фигуру злого, сердитого, шипящего и, можно сказать, драматически напыщенного горбуна. Мы видим, что искусство оркестратора отнюдь не сводится к переложению на оркестр фортепианного оригинала, а состоит в творческом воссоздании замысла композитора, иногда с привнесением какого-то нового смыслового

акцента. «Картинки с выставки» Равеля – пример именно такой оркестровки» [Там же, с. 194–195].

Согласно мнению пианиста, композитора и музыковеда И. Финкельштейна, оркестровка – это темброво-регистрово-фактурная организация звуковой ткани. Тесно связывая оркестровку с тембром, он отмечает: «...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» [29, с. 3]. В данном высказывании определена суть оркестровки, а именно способность «раскрасить» музыкальную ткань, сделать ее более рельефной, яркой, что позволяет говорить об оркестровке как о важном средстве выразительности.

Отдельные авторы термины «оркестровка» и «инструментовка» употребляют как синонимы. Так, Н. Шахматов [32] и В. Зиновьев [11] этими терминами определяют творческий процесс, основанный на изложении музыкального материала для оркестра, где художественная идея воплощается средствами выразительности его инструментального состава.

Феномену оркестрового письма, а именно его драматургической выразительности, посвящена работа Г. Дмитриева «О драматургической выразительности оркестрового письма» [10]. Исследователь не дает точного определения понятию «оркестровое письмо», однако отмечает важность драматургической функции рассматриваемого феномена в комплексе средств музыкальной выразительности. В ряду составляющих его компонентов автор выделяет тембровую выразительность инструментов и групп оркестра, а также дифференциацию их по звучанию. Вместе с тем в данном исследовании Г. Дмитриев одновременно использует термины «оркестровка» и «инструментовка», что позволяет сделать вывод об их тождественности с понятием «оркестровое письмо».

П. Белик [3] рассматривает оркестровое письмо как элемент стилиевой системы, но также не дает этому понятию точного определения. Оркестровое письмо, по его мнению, включает такие важные вопросы, как трактовку инструментов и оркестровых групп, оркестровое голосоведение, принципы и разнообразные приемы оркестрового изложения.

Таким образом, учитывая мнения различных авторов, можно полагать, что термины «оркестровка», «инструментовка» и «оркестровое письмо» выступают как синонимы, являясь не только средством выразительности в воплощении музыкального содержания, но и областью творчества, где художественные идеи находят свою «смысловую законченность» [10, с. 6]. Однако все же можно отметить некоторое различие. В частности инструментовка как вид творческой деятельности представляет собой скорее процесс художественного отбора и сочетания определенных инструментальных тембров, в то время как оркестровка – это мышление оркестровыми звучностями, создаваемыми во взаимодействии элементов музыкального языка (мелодии, ритма, гармонии) и оркестровых средств выразительности (инструментальных тембров, фактуры). В данном смысле оркестровка выступает как особый тип музыкального мышления.

Каждому историческому периоду присущи свои приемы использования выразительных средств оркестра. Как отмечал С. Гинзбург, «...искусство инструментовки непрестанно изменяется, стремясь в каждый исторический момент добиться максимальной выразительности и впечатлительности. Поэтому ни в коем случае нельзя брать приемы оркестровки в застывшем состоянии, а необходимо рассматривать их в функциональной зависимости от всей музыкальной практики соответствующей эпохи в целом» [цит. по: 3, с. 20].

Безусловно, определяющую роль при оркестровке играет инструментальный состав коллектива: чем он шире, тем богаче его художественно-выразительный потенциал. В результате творческих поисков формируются определенные методы, приемы оркестровки, которые наиболее полно соответствуют природе тех или иных музыкальных инструментов. 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» [12, с. 3].

Следует уточнить, что инструментовка (оркестровка), являясь одним из важных средств глубокого, выразительного раскрытия художественного содержания музыкального произведения, не сводится лишь к совокупности технических приемов. Любой оркестровый прием должен соответствовать характеру выражаемых музыкой мыслей, чувств и настроений. Так, К. Глюк полагал, что «...инструменты должны употребляться <...> в соответствии с драматическим качеством их звучности» [цит. по: 14, с. 122]. М. И. Глинка в «Заметках об инструментовке» писал: «Касательно употребления разнородных средств оркестра вообще, в музыкальном сочинении правил почти не существует. Инструментовка находится в прямой зависимости от самого творчества музыкального. Красота музыкальной мысли вызывает красоту оркестра» [9, с. 182]. И далее композитор отмечает, что «...инструментовка, точно так же, как контрапункт и вообще гармоническая обделка, должна дополнять, дорисовывать мелодическую мысль <...> оркестр (вместе с гармонизациею) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит – одним словом, придать ей характер, жизнь» [Там же, с. 183]. Н. А. Римский-Корсаков в труде «Основы оркестровки» также указывал на ее способность влиять на выразительность музыкальных образов, тем самым подчеркивая мысли своих предшественников об обусловленности выбора оркестрового приема музыкальным содержанием.

Таким образом, инструментовка (оркестровка, оркестровое письмо) основывается на использовании композитором или инструментовщиком свойств музыкальных инструментов (их тембров, приемов звукоизвлечения, технических возможностей, соотношений силы звука) и всевозможных сочетаний инструментов (всего оркестра, отдельных оркестровых групп, соло). Указанные параметры в их взаимодействии создают все

условия для достижения звучания, наиболее выразительно передающего идейно-эмоциональное содержание музыкального произведения.

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте определение понятиям «инструментовка», «оркестровка», «оркестровое письмо».
2. На чем основан процесс оркестровки?
3. Сформулируйте главную задачу инструментовки.

1.2 Художественно-выразительные возможности оркестров народных инструментов Беларуси

Оркестры народных инструментов – это уникальное явление любой национальной музыкальной культуры. Они представляют собой разновидность оркестровых коллективов, в состав которых входят аутентичные либо модифицированные народные музыкальные инструменты.

По инструментальному составу их можно разделить на две группы: однородные (оркестр домр, мандолин, баянов, народных духовых инструментов) и смешанные (белорусский оркестр народных инструментов, оркестр русских народных инструментов). Названия оркестров определяют ведущие группы инструментов, которые представлены в видовом разнообразии.

Помимо этого, независимо от инструментального состава, можно выделить фольклорно-этнографическое и академическое направления деятельности оркестров народных инструментов, что обусловлено особенностями исполняемого ими репертуара. Так, оркестровые коллективы фольклорно-этнографического направления (инструментальные капеллы) изучают и сохраняют традиционные формы и жанры национальной музыкальной культуры. Их инструментальную основу, как правило, составляют инструменты традиционного сельского ансамбля (гармонь, скрипка, дудка, жалейка, дуда, лира, цимбалы, народные ударные инструменты и др.) [21].

Основу инструментального состава оркестра академического направления составляют модифицированные народные инструменты. С целью сохранения самобытного национального колорита могут вводиться и традиционные музыкальные инструменты. Задача таких оркестров – исполнение музыкальных произведений, написанных композиторами для подобных инструментальных составов.

Как и другие коллективы, оркестры народных инструментов имеют свои тембровые, технические и динамические особенности, требующие не только теоретического изучения, но и непосредственного проникновения в суть данного инструментального состава как самостоятельного художественного явления. Знание возможностей такого рода составов в целом и художественного ресурса каждой из оркестровых групп позволяет в процессе инструментовки мыслить выразительными средствами оркестра и показывать его наиболее яркие стороны.

Современный вид народных инструментов складывался постепенно. Они прошли длительный путь от более простых моделей до модифицированных и реконструированных образцов. Процесс их совершенствования протекал в тесной связи с развитием репертуара. Вместе с эволюцией музыкальных инструментов изменялся и характер их использования в музыкальной практике: вводились новые исполнительские приемы, более сложные технические элементы, менялось отношение к качеству звучания народных инструментов. Именно тембровые и технические возможности музыкальных инструментов определили многие художественные приемы и тенденции стилистического развития народно-оркестрового письма [34].

Следует заметить, что одной из особенностей белорусского народно-инструментального искусства (как фольклорного, так и академического направления) является его тесная связь с инструментами русского народа, которые прочно вошли в музыкальный обиход белорусов в конце XIX – начале XX в.

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 они были широко распространены в то время и являлись характерными для сельской музыкальной культуры. Второй фактор обусловлен существенным влиянием традиций европейского академического инструментализма, воплотившихся впервые в Великорусском оркестре В. В. Андреева, способствующих в дальнейшем не только формированию состава оркестра, но и его репертуара [Там же].

Состав *белорусского оркестра народных инструментов* характеризует наличие четырех основных групп: деревянных духовых (объединяет в себе классические и народные духовые инструменты); баянов; ударных и 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 духовых инструментов обусловлено необходимостью более точной интонации исполнения. Вместе с тем, несмотря на их способность подражать звучанию традиционных духовых инструментов, присутствие последних в составах народных коллективов академического направления позволяет сохранить самобытность, национальную окраску оркестров народных инструментов и обогатить их тембровой колорит.

Группа деревянных духовых в современных оркестрах представлена тремя основными инструментами (флейта, гобой, кларнет), каждому из которых присущи определенные художественно-выразительные и технические качества. В соответствии с композиторским замыслом в современных партитурах нередко находят применение малая флейта (флейта-пикколо), а также народные духовые инструменты (дудка, жалейка, окарина, соломка и др.). Эта группа оркестра представляет собой богатую тембровую палитру с разнообразием колористических оттенков.

Флейта – инструмент мелодической группы. Основные ее функции – сольное проведение темы, участие в оркестровом *tutti*, дублирование других инструментальных партий в верх-

нем регистре. По техническим возможностям флейта превосходит все остальные инструменты деревянной духовой группы. Низкий регистр флейты несколько мрачный, холодный по тембру, слегка шипящий; средний – более гибкий для нюансировки, нежный, певучий; высокий – светлый, блестящий, при большой динамике – резкий и пронзительный. При этом тембр флейты во всем ее диапазоне обеднен обертонами, что определяет его малую экспрессивность и холодность.

Франсуа Огюст Геварт в книге «Новый курс инструментовки» о солирующей флейте пишет следующее: «Щебетание птиц, вздохи ветерка, все, что во внешнем мире гармонирует с внутренним миром человека, превосходно может быть передано флейтой, не способной, впрочем, к выражению потрясающей страсти или драматических моментов жизни» [цит. по: 1, с. 66]. Отсюда вытекает семантическое амплуа флейты: пасторальность, воплощение сферы возвышенного, мира человеческих чувств с преобладанием любовно-лирических переживаний. Однако это лишь одна сторона тембровой характеристики данного инструмента. Начиная с творчества романтиков отношение к тембру флейты несколько меняется: ей поручают темы, различные по эмоциональному наполнению – от светлой лирики у П. И. Чайковского до гротеска у Д. Д. Шостаковича.

В современной народно-оркестровой музыке тембр флейты чаще применяется в темах-размышлениях и лирических откровениях.

Флейта – инструмент достаточно техничный. На нем можно исполнить все виды гамм, арпеджио, скачки в быстрых темпах. *Staccato* исполняется простым, двойным и тройным языком, но от применения последнего в высоком регистре лучше отказаться. *Legato* менее продолжительное, чем у других деревянных духовых инструментов.

Диапазон флейты:

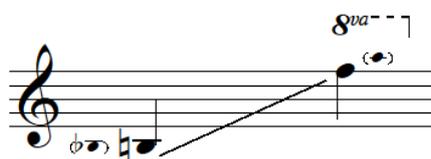


Наиболее удобными для исполнения являются тональности до трех знаков, хотя в других тональностях флейта не менее технична.

Гобой известен как инструмент с особой колористичной характерностью, имеющий нежный и красивый звук на протяжении всего своего диапазона. В оркестровых сочинениях главным образом выполняет сольную мелодическую функцию. Чаще ему поручают мелодии спокойного характера в умеренном либо медленном темпе. Тембром этого инструмента часто подчеркивают особую пасторальность, поскольку он во многом схож с тембром пастушьего рожка. Низкий регистр гобоя характеризуется густотой, резкостью, суровостью звучания, в то время как для среднего регистра характерна большая выразительность и колоритность. Высокий регистр несколько резковат, менее сочный, но напряженный.

Г. Берлиоз в своем трактате характеризует гобой как «...мелодический инструмент пасторального характера», который «...полон нежности, <...> робости. Наивная грация, ничем не встревоженная невинность, тихая радость и грусть нежного существа – все это может лучше всего выразить *cantabile* гобоя» [цит. по: 7, с. 28].

Диапазон гобоя:

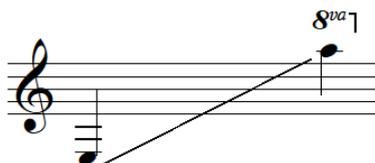


По технике исполнения гобой уступает флейте. *Legato* можно сыграть продолжительнее, чем на флейте и кларнете, но в быстром темпе инструмент звучит невыразительно. Отчетливое *staccato* исполняется только простым ударом языка. Очень неудобна игра в тональностях, где есть более трех ключевых знаков.

По колористическим и виртуозным возможностям среди инструментов деревянной духовой группы наиболее универсален кларнет. В большинстве случаев этому инструменту свойственна мягкая и нежная кантилена, но в музыкальной практике кларнет применяется и для воплощения совершенно других эмоций (мужественность, напористость, мрачность). Густой,

звонящий, наиболее характерный по тембру звук достигается в низком регистре, наиболее гибкий динамически и менее яркий по тембру, матовый – в среднем, высокий регистр характеризуется серебристым, более резким звучанием. Романтическая выразительность кларнета и колористические оттенки его трех регистров активно используются в партитурах для оркестров народных инструментов.

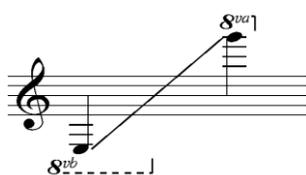
Диапазон кларнета in B, in A (по записи):



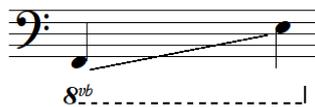
Партия кларнета в строе in B звучит большой секундой ниже написанного, in A – малой терцией ниже. Наиболее удобные для исполнения тональности для кларнета in B – диезные, для in A – бемольные. Чем меньше знаков альтерации, тем проще исполнять гаммы и арпеджированные аккорды. В игре *legato* уступает гобою, четкое быстрое *staccato* возможно простым языком в верхнем регистре (в более низком регистре звучит несколько замедленно).

Уникальна своей полифункциональностью группа баянов, состоящая из трех-четырех инструментов. Она уверенно занимает ведущее положение в оркестровой фактуре. Баян – инструмент, обладающий достаточно широкими выразительными возможностями: большим диапазоном (F₁ – g⁴), богатыми динамическими и техническими ресурсами. Эти качества позволяют с его помощью передавать разные сферы образности: от нежной лирики до глубокого трагизма – и в самых различных видах фактуры. Кроме этого, использование в оркестре много-тембровых инструментов позволяет не только расширить границы тембрового колорита, но и посредством смены регистров в случае необходимости имитировать звучание различных инструментов (кларнета, фагота, органа).

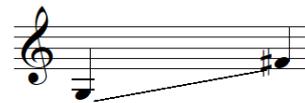
Диапазон инструмента:



*Диапазон
правой клавиатуры*



*Диапазон
готовых басов*



*Диапазон готовых
аккордов левой
клавиатуры*

Звуковая специфика баяна связана прежде всего с мелодией как выразительной основой музыки. Сочный и певучий звук инструмента органично сочетается с динамической гибкостью и возможностью тонкой филировки. Вместе с группой духовых инструментов баяны образуют сферу сольной игры и используются для особой гибкости проведения мелодических линий. Тембр баяна, наряду с тембрами деревянных духовых инструментов, несмотря на контраст с группой цимбал, хорошо сочетается с ними в самых различных оркестровых приемах. В оркестре баянам принадлежит также важная динамическая функция: в этом аспекте инструмент обладает обширным диапазоном возможностей. Следует учитывать, что в верхнем регистре он звучит менее выразительно и динамически слабо.

Баян – инструмент очень техничный, ему поручают музыкальный материал от виртуозных пассажей до многозвучных аккордов.

Основная и наиболее богатая по своим выразительным возможностям группа белорусского оркестра народных инструментов – *группа цимбал* (прима (I, II), альт, тенор). Басовая (как и контрабасовая) разновидность есть, но в современной практике практически не встречается.

Одной из специфических особенностей этой оркестровой группы является ее тембровая однородность: общее звучание темброво насыщенное и богато обертонами. Учитывая это обстоятельство, необходимо в процессе инструментовки облегчать оркестровую вертикаль (особенно в нижнем регистре) с целью предотвращения чрезмерного гудения. С одной стороны, каждый из инструментов группы имеет свой диапазон,

технические и выразительные возможности, но с другой – тесситурная разноплановость группы цимбал позволяет говорить о неравнозначности их функций, выполняемых в организации оркестровой ткани [34].

Диапазон цимбал (по звучанию), партии альтовых цимбал и контрабасовых цимбал записываются октавой выше:

Цимбалы-прима Цимбалы-альт Цимбалы-бас Цимбалы-контрабас

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 передавать более глубокие драматические чувства. Особое значение в партитурах конца XX – начала XXI в. приобретает партия цимбал – альты и тенора*. Она все больше выделяется композиторами как самостоятельная подгруппа струнной группы. Развитость оркестровой функции цимбал альт-тенор определяется прежде всего мелодической насыщенностью голосоведения. Данную разновидность цимбал используют не только в качестве фактурного элемента оркестровой ткани, выполняющей функцию аккомпанемента, но и мелодической линии.

Современные белорусские композиторы оценили специфику их тембра (в среднем регистре он сочный и мягкий, в высоком – маловыразительный и тусклый, для низкого регистра характерно густое и сильное звучание) и их эмоциональную

* Одинаковые конструктивные особенности альтовых и теноровых цимбал позволяют использовать далее в тексте определение этих разновидностей как цимбалы альт-тенор.

выразительность, в результате чего появляется ряд сочинений для этого инструмента*.

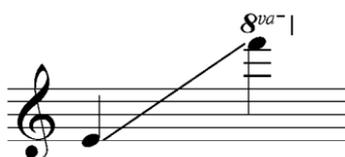
Среди *оркестров русских народных инструментов* в современной белорусской музыкальной культуре наиболее распространенным является инструментальный состав, состоящий из групп домр; деревянных духовых инструментов; баянов; ударных инструментов; балалаек; гуслей (чаще клавишных).

Поскольку группы баянов и деревянных духовых инструментов представлены в оркестре русских народных инструментов в том же виде, в котором они существуют в белорусском коллективе, мы ограничимся рассмотрением оставшихся (групп домр, балалаек, а также гуслей).

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 $e^1 a^1 d^2$). Для ее звучания характерна мягкость и сочность в низком регистре, нежность – в среднем и яркость, блеск в высоком регистре.

Диапазон малой домры:



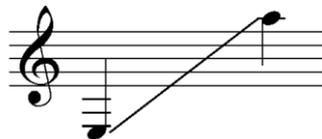
Роль домры малой в оркестре русских народных инструментов аналогична роли скрипки в симфоническом.

Домру альтовую (строй $e a d^1$) характеризует грубоватое звучание в низком регистре и сочное, певучее и мягкое – в среднем. Этот инструмент менее подвижен по своим техни-

* Е. Поплавский. Цикл «Адвечнасць» для цимбал-альт и фортепиано (2005), цикл «Відзежы» для цимбал-альт и фортепиано (2007); Г. Ермоченков. Концерт-поэма для цимбал-альт и цимбал-прима; В. Корольчук. Драматическая фантазия «Остров» для цимбал-альт и белорусского оркестра народных инструментов.

ческим характеристикам, в оркестре применяется как для проведения мелодических линий, так и аккомпанирующих голосов.

Диапазон альтовой домры (по звучанию), партия записывается октавой выше:



Инструмент низкой тесситуры домровой группы – домра басовая (строй *E A d*) – в низком регистре звучит мрачно, несколько грузно, средний и верхний регистр характеризует бархатный оттенок звучания, что позволяет поручать ей мелодические линии певучего характера.

Диапазон басовой домры:



Широкий звуковой диапазон группы домр дает возможность свободно выстраивать аккордовую вертикаль в любом расположении, проводить сложные контрапункты, образовывать фактуру различного типа, а также создавать внутригрупповые 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 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. Совокупность всех видов домр создает звучание

«...ровное и красивое, исполняющее обязанности подлинной основы любого оркестра русских народных инструментов» [25, с. 115].

Подлинным украшением коллектива являются гусли, которые относятся к числу «старейших» участников оркестра русских народных инструментов и на современном этапе развития народно-оркестрового жанра находят широкое применение в оркестровке. По яркости звучания они доминируют над другими инструментами рассматриваемого состава. В современных оркестрах используются две разновидности: щипковые и клавишные.

Диапазон гуслей:



Гусли в оркестре русских народных инструментов можно сравнить с арфой в симфоническом: им отведена в большинстве случаев колористическая функция. Наблюдается тенденция использования гуслей в качестве дублирующего инструмента, дополняющего аккомпанирующую аккордовую функцию балалаечной группы, поскольку балалайки – примы, секунды и альты в момент наивысшей динамической напряженности без поддержки гуслей не могут противостоять в динамическом плане другим инструментальным группам оркестра (баянов, деревянных духовых). Богато и полнозвучно звучащее арпеджиато (основной прием игры на клавишных гусях) может сопровождать широкие повествовательные мелодии в оркестровых голосах. Прием использования *glissando* подчеркивает кульминационные моменты. В этом случае роль гуслей сводится как к колористической, так и к динамической функции, что является одним из средств достижения насыщенного, мощного звучания в оркестре русских народных инструментов. В целом гусли в значительной мере обогащают звучание оркестра, придавая ему особенно яркую колористическую окраску.

Группа балалаек включает в себя четыре разновидности: прима, секунда, альт, контрабас. Балалайка-прима (строй $e^1 e^1$

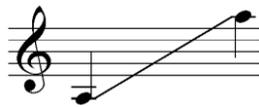
*a*¹) обладает наиболее ярким звуком относительно всей группы, разнообразием приемов звукоизвлечения и высокой технической подвижностью (на современном этапе развития балалаечного исполнительства не уступает по техническим возможностям домре). Как справедливо замечает Ю. Шишаков, «...мало сказать, что балалайки примы являются ведущими инструментами народного оркестра, они являются “душой” русского народного оркестра» [32, с. 39].

Диапазон балалайки-прима:

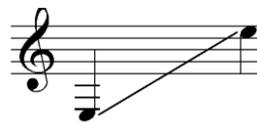


В организации оркестровой ткани они могут выполнять как мелодическую, так и гармоническую функцию, чего нельзя сказать о балалайках-секунда (строй *a a d*¹) и альт (строй *e e a* по звучанию, партия записывается октавой выше), оркестровые функции которых ограничиваются изложением аккомпанемента. В характерных балалаечных приемах (удар, бряцанье) ярко проявляется ритмическая сторона.

Диапазоны по звучанию:



Балалайка-секунда



Балалайка-альт

Основная функция балалайки-контрабас (строй *E₁ A₁ D*) – исполнение басового голоса, однако данная разновидность используется также и в проведении мелодических линий.

Диапазон балалайки-контрабас (по звучанию), партия записывается октавой выше:



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 народных оркестрах, необходимо отметить общий принцип звукоизвлечения со струнной группой как белорусского оркестра народных инструментов, так и оркестра русских народных инструментов: короткие звуки исполняются ударом, длинные – тремоло. Именно это обстоятельство стало предпосылкой для широкого использования множества различных ударных (звукорисовочных, шумовых) в названных составах. Среди звукорисовочных 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 мн. др. Сфера их применения связана в первую очередь с подчеркиванием ритмической стороны, различных акцентов, динамических эффектов. Для народных оркестров характерно использование традиционных ударных инструментов: горшки, ложки, бубенцы, трещотки, подкова и др. Группа ударных инструментов, несмотря на эпизодическое использование, играет существенную роль в наиболее полном раскрытии образно-эмоциональной сферы и организации оркестровой ткани, в которой выполняет ритмическую, колористическую и динамическую функцию.

Характерной чертой рассматриваемых нами составов является введение в них традиционных народных инструментов, которые во многом усиливают и обогащают национальную окраску и самобытность звучания. Исследователь А. Скоробогатченко отмечает, что традиционные белорусские инструменты на рубеже веков под влиянием новых условий социально-культурной жизни «...приобретают символическое значение, воплощая собой связь с исконными традициями» [27, с. 22].

В музыкальных сочинениях белорусских авторов конца XX – начала XXI в. встречаются такие инструменты, как гармонь (произведения В. Ткача), окарина, соломка, дудка, жалейка (произведения В. Кузнецова, А. Кремко), волынка, лира

(произведения Н. Сироты), традиционные народные ударные инструменты (произведения В. Малых, В. Ткача, А. Кремко).

Лира, по определению многих исследователей, – инструмент, обладающий колоритным звучанием, характеризующийся сильным монотонным звуком с несколько гнусавым оттенком. В партитурах лира используется в качестве инструмента, поддерживающего гармоническую функцию (в большинстве случаев – выдержанной гармонической педали), вместе с тем нередко выступает как солирующий инструмент (сочинения Н. Сироты).

Основное назначение гармони в партитуре – исполнение танцевальных наигрышей, которые позволяют продемонстрировать импровизационность и виртуозность владения инструментом. Яркий, переливчатый тембр этого исконно народного инструмента способствует воплощению праздничных, заливчатских образов.

Большую популярность в композиторской практике для такого состава оркестров получили народные духовые инструменты (дудка, окарина, жалейка). Это связано с их широкой распространенностью на этнической территории белорусов, где без них не обходились народные игрища, гулянья, а также праздники в семейном кругу.

Главным эстетическим критерием дудки является ее яркий, звонкий и в то же время прозрачный и пасторальный тембр. В современном академическом исполнительстве применяется семейство дудок: сопрано, альт и бас. Общий звуковой диапазон охватывает три с половиной октавы ($c^1 - g^4$). Главная оркестровая функция дудок в оркестровой партитуре – исполнение мелодии, но инструменты могут применяться для воспроизведения гармонических педалей и ритмо-гармонических фигураций. Для мелодических линий характерно активное использование мелизматике: мордентов, форшлагов, трелей, которые придают особую рельефность и пластичность звучанию. Выразительный потенциал дудки (широкий динамический диапазон, техническая подвижность, тембровая неоднородность, разнообразие приемом звукоизвлечения) позволил этому инструменту занять достойное место в составах народных оркестров. Вместе с тем следует отметить, что, помимо

эпизодического включения ее в партитуры для оркестров народных инструментов, в конце XX – начале XXI в. композиторы пишут сочинения, в которых дудка выступает в качестве солирующего инструмента (А. Кремко. Концертино для дудки с белорусским оркестром народных инструментов).

Окарина не так часто используется в академической народно-оркестровой практике. Этот инструмент обладает мягким, нежным тембром и негромким звучанием. Для нее характерно исполнение песенных и танцевальных наигрышей, чаще в сольном исполнении.

Благодаря своей полифункциональности и колоритной яркости тембра активное применение в составе народных оркестров получила жалейка (исполнение соло, ритмо-гармонических и мелодических фигураций).

Наличие данных музыкальных инструментов в современных составах народных оркестров служит связующим звеном между традициями народного музицирования и академического народно-оркестрового исполнительства, что, несомненно, влияет и на дальнейшее развитие оркестрового стиля. Существование в оркестрах народных инструментов фольклорной группы (дудка, скрипка, жалейка, лира, окарина, гармонь и др.) связано не столько со стремлением расширить тембровую палитру коллективов, сколько с желанием сохранить исторически сформировавшуюся символическую функцию тембров этих инструментов и придать звучанию народных оркестров самобытный национальный колорит.

Таким образом, с точки зрения динамических возможностей и тембрового спектра, с одной стороны, оркестры народных инструментов уступают симфоническим, поскольку инструментальные группы последних (струнно-смычковых, деревянных и медных духовых, ударных) образуют самостоятельные, развитые тембровые сферы, дающие неисчерпаемые ресурсы контрастных тембровых сопоставлений. С другой – одна из выразительных сторон звучания оркестра русских народных инструментов проявляется в гибких тембровых переходах, мягких звуковых оттенках и тонких колористических сопоставлениях. В этой связи рассматриваемые инструментальные составы предъявляют определенные требования к инструментов-

щику: на него возлагается поиск наиболее характерных приемов инструментовки и ярких тембровых сочетаний.

На основе проведенного анализа можно с уверенностью утверждать: своеобразные по инструментальному составу и темброво-акустическим параметрам, оркестры народных инструментов обладают ярко выраженными национальными признаками и достаточно широкими художественными возможностями для воплощения музыки самого различного характера, что подтверждается многолетней исполнительской и композиторской практикой.

Вопросы для самоконтроля

1. Какова классификация оркестров народных инструментов по инструментальному составу?

2. Укажите направления деятельности оркестров народных инструментов.

3. Расскажите о составе белорусского оркестра народных инструментов.

4. Расскажите о составе оркестра русских народных инструментов.

5. Дайте характеристику художественно-выразительным возможностям каждой из групп оркестров народных инструментов.

6. Какие традиционные народные инструменты находят применение в партитурах для оркестров народных инструментов? Дайте им краткую характеристику.

ФАКТУРНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ОРКЕСТРОВОЙ ТКАНИ

2.1 Типы фактуры и оркестровые функции

Музыкальное произведение – это звуковая ткань, которая существует, развивается во времени и выступает как совокупность звуковых элементов.

Самым простым элементом является голос, представляющий собой однозвучную горизонталь. В зависимости от характера соединения голосов и их взаимодействия возникает конкретная форма изложения музыкального материала – фактура (от лат. *factūra* – ‘обработка, строение’). В музыкальной практике часто употребляют синонимы «склад», «строение», «сложение», «изложение». В. Цуккерман определяет двадцать элементов оркестровой фактуры [30], исследователь Н. Зряковский называет более двенадцати пластов-линий [12]. Однако, вне зависимости от количества элементов, целостность звучания оркестрового произведения определяется единством всех голосов оркестровой фактуры, главная задача которой – раскрытие свойств музыки, ассоциирующихся с представлениями о пространстве, движении, «световых» эффектах [28, с. 67–82].

От степени взаимодействия голосов между собой зависит тип музыкальной фактуры.

Мелодический тип фактуры основан на взаимодействии самостоятельных и равноправных голосов. В фактуре такого типа отсутствует гармоническое сопровождение. Мелодический тип фактуры представлен двумя видами:

1) монодическая (от греч. *monos* – ‘один’, *ode* – ‘пение’) – фактура, представляющая собой одноголосную мелодию. Многоголосие достигается посредством октавных и унисонных удвоений. Ярким примером монодии выступает древнегреческая музыка, григорианское и знаменное пение. В оркестровых сочинениях данный вид фактуры встречается эпизодически в виде инструментального соло, а также унисона инструментов

одной или нескольких оркестровых групп. Примеры монодии в профессиональной музыке можно услышать в прологе к опере «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, во вступлении к I действию оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, в фантазии «Итальянское каприччио» П. И. Чайковского;

2) полифоническая (от греч. *poly* – ‘много’, *phony* – ‘звук’) представляет собой многоголосную фактуру, основанную на взаимодействии и одновременном звучании двух или более мелодических линий или голосов. Эта фактура имеет несколько разновидностей:

– *гетерофония* (от греч. *eteros* – ‘другой’, *phone* – ‘звук’) – исторически ранний вид многоголосия, особенность которого заключается в отступлении одного или нескольких голосов от основного напева при последующем возврате к основной мелодии. Для гетерофонии характерны преобладание синхронности, движение параллельными терциями, квартами и квинтами, унисонные и октавные окончания:

Oboe

Soprano

Mit uns-rer Macht ist nichts ge - tan,

6

wir sind gar bald ver - lo - - - ren.

– *подголосочная полифония* – многоголосная фактура, где проявляются черты равноправия образующих ее голосов. Она основана на свободной импровизации в процессе исполнения мелодии, когда к основному голосу присоединяются другие голоса – подголоски. Характерна для русских народных песен. Подголосочная полифония широко используется не только в народной, но и в профессиональной музыке (особенно в произведениях русских композиторов):

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Каждая система включает голосовую партию (верхняя линия) и фортепианное сопровождение (нижняя линия). В первой системе голос поет: «Да - во по - ле — во по - ле во чи - сто - о - ом по - ле,». Во второй системе: «да там рос, вы - ра - стал — сыр зе - ле - ный дуб». Музыкальный стиль — романс или песня.

– имитационная полифония (от лат. *imitatio* – ‘подражание’) – фактура, в которой изложение основной темы проводится в разных голосах со смещением во времени. Различают строгую имитацию, с сохранением ритмической организации и мелодического рисунка, и свободную, для которой характерны ритмические и интервальные изменения. Кроме того сама тема, развиваясь, может звучать в различных вариантах: в увеличении и уменьшении (по отношению к начальному изложению), в обращении (когда мелодическая линия проводится в противоположном интервальном направлении), в ракоходе (изложение темы звучит от ее конца к началу) и др.

Имитационная фактура придает музыке особую динамичность, подвижность и текучесть. Имитация составляет композиционную основу жанров канона и фуги. Отличительной особенностью фуги является наличие противосложения – мелодии, звучащей в другом голосе во время исполнения главной темы:

КАНОН

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех систем нот, каждая с собственными текстами. Все системы имеют одинаковый ритмический рисунок и мелодический рисунок, но смещены друг относительно друга по времени. Это классический пример канона. Временная метка 2/4, ключевая подпись D major. Текст: «Frè - re Jac - ques, Dor - mez - vous ? Son - nez les ma - ti - nes, Ding, daing, dong !».

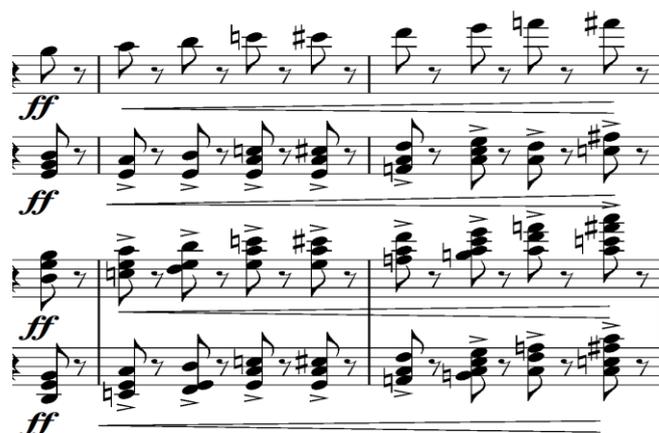
фуга

– для *контрастной полифонии* характерно одновременное звучание различных мелодических линий, каждая из которых может выступать в качестве самостоятельной:

Гомофонный тип фактуры (от греч. *homos* – ‘одинаковый’, *phone* – ‘звук, голос’) подразумевает наличие основной мелодии и гармонического сопровождения (аккомпанемента), то есть основан на взаимодействии неравноправных по своей функциональной значимости голосов. Такой тип фактуры является наиболее распространенным в вокальной и инструментальной музыке

Andante

Разновидностью данного типа фактуры является *аккордовая фактура*, для которой характерно ритмическое совпадение всех голосов по вертикали:



Для *смешанного типа фактуры* свойственно сочетание полифонических и гомофонных приемов изложения: наряду с основной мелодией может звучать и подголосок, и имитирующий голос, а также аккомпанирующие голоса. Это тип фактуры часто используется в оркестровой музыке.

Одной из основных задач в процессе инструментовки является образование оркестровой фактуры. Оркестровая фактура – это особым образом организованная ткань оркестрового сочинения, в которой каждый элемент (голос) поручен отдельным инструментам. В оркестровом произведении в качестве однозвучного голоса может выступать как солирующий инструмент, так и группа инструментов.

Для усиления голоса используются приемы удвоения (изложение в унисон, октаву, через одну или две октавы) и дублирования (усиление голоса по однотипным интервалам или аккордам). Удвоенный оркестровый голос звучит насыщеннее, массивнее и объемнее. Дублирование оркестровых голосов может быть: а) точным; б) частичным (в этом случае допускается изменение интервальных соотношений в основном голосе); в) реальным (с сохранением тоновой и ступенчатой высоты интервалов); г) тональным (удвоение в интервал записывается с учетом ключевых знаков).

В теории инструментовки составные части оркестровой фактуры принято называть оркестровыми функциями. Качество звучания оркестра или ансамбля будет зависеть от их спа-

лансированности, когда они не мешают звучанию друг друга, но при этом все хорошо прослушиваются. Оркестровые функции можно поделить на две группы: мелодические функции (мелодия, контрапункт) и гармонические функции (педадь, фигурация и бас).

Мелодия как элемент фактуры имеет первостепенное значение, поскольку в ней заключено идейно-смысловое содержание музыки. Именно поэтому в процессе инструментовки необходимо продумать, каким образом, в каком тембре и регистре она будет подана. Изложение же всех остальных элементов фактуры будет всецело зависеть от характера мелодии, ее звуковысотности, динамического плана и ритмических особенностей.

Для того чтобы мелодия всегда прослушивалась в оркестровой фактуре, существует ряд способов и приемов ее выделения, среди которых в практической инструментовке чаще всего используются следующие:

1) одnogолосное изложение темы в свободном от других оркестровых функций диапазоне (принцип свободного поля);

2) удвоение мелодии в две или более октавы. Это прием является одним из самых распространенных для расширения и увеличения звучания мелодической линии. Прием октавного удвоения используется в случае динамического нарастания, в кульминации. Посредством удвоения мелодии через одну или две октавы можно достичь особого, причудливого характера звучания, схожего, по выражению Франсуа Огюста Геварта, с «...неестественно удлиненной тенью, тянущейся за человеком» [цит. по: 12, с. 30]. Используя данный прием, необходимо избегать ходы по обращенным интервалам в крайних голосах (в средних голосах это возможно);

3) дублирование параллельными интервалами. Использование разных интервалов дает возможность влиять на окраску характера мелодии. Например, дублирование квинтами создает ощущение пустоты, а движение квартами превносит в музыку напряженное звучание. Секстовые и терцовые дублирования используются для создания теплого, светлого звучания. В современной музыке применяются дублирования диссонансами: в секунду, септиму, нону;

4) аккордовое изложение мелодии как в одной, так и в нескольких октавах. Этот прием технически не всегда может быть выполнен: ограничения возникают на фоне усложнения гармонии. Здесь необходимо помнить, что чем тоньше и изысканнее гармонический язык композитора, чем больше в музыкальном произведении диссонирующих созвучий, тем менее целесообразно использование данного приема;

5) тембровое выделение мелодии. В этом случае тембр может подчеркнуть характер мелодии и усилить ее эмоциональную выразительность;

б) динамическое выделение мелодии.

Контрапунктом (нем. *Kontrapunkt*, от лат. *punctus contra punctum* – ‘точка против точки’) в музыке называют одновременное сочетание двух или нескольких самостоятельных мелодических линий. В инструментовке этим термином обозначается мелодическая линия, отличающаяся от главной темы ритмическим рисунком, направлением движения, динамикой и характером звучания. Эта оркестровая функция имеет несколько разновидностей:

– *контрапункт-подголосок*. Менее, чем основная тема, интонационно насыщенный мелодический голос. Такой вид контрапункта чаще звучит ниже основной мелодии, излагается в одном тембре и в инструментовке поручается родственными инструментам;

– *контрапункт-имитация*. Представляет собой точное повторение мелодии в других голосах (по принципу канона). Для него характерна ритмическая и интонационная идентичность с основной мелодией, поэтому в целях наилучшего прослушивания обеих функций в инструментовке такой вид контрапункта поручается инструменту или группе инструментов, различных по тембру;

– *контрапункт – контрастная тема* предполагает проведение мелодического голоса, тематически равнозначного мелодии. Такая тема может излагаться в любом регистре оркестрового диапазона и иметь любую тембровую окраску в соответствии с художественным замыслом инструментуемого произведения;

– *контрапункт* – *мелодическая фигурация* представляет собой своеобразную вариацию на тему с опеванием основных гармонических звуков. Используя в организации оркестровой фактуры это вид контрапункта, необходимо следить за движением неаккордовых звуков: они не должны накладываться на аккорды гармонии, а выступать лишь в качестве проходящих.

Контрапункт как составляющая мелодической группы также требует выделения, поэтому к нему применимы приемы, которые используются для выделения функции мелодии. Важно учитывать взаиморасположение контрапункта и основной темы: он должен не мешать звучанию мелодии, но при этом сохранять свою выразительность.

Отличительной особенностью функции *педали** является один или несколько выдержанных гармонических звуков. Она имеет существенное значение в организации оркестровой ткани: связывает фигурационное движение голосов, придает фактуре плотность и насыщенность звучания. В партитуре она может иметь любой регистр звучания, однако чаще располагается в среднем или низком регистре, ниже мелодии:

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a long note followed by a rest, then a quarter note, and a half note. The middle staff is a piano accompaniment in bass clef, showing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bottom staff is a bass line in bass clef, showing a few notes, including a long note with a flat, and a half note. The score is divided into measures by vertical bar lines, with time signatures changing from common time to 2/4 and then 4/4.

Вместе с тем педаль может звучать в высоком регистре или в регистре звучания основной темы, где она непременно должна быть окрашена другим инструментальным тембром.

* Название функции происходит от ножной клавиатуры органа – педали, которая предназначалась для исполнения басовых звуков большой протяженности.

Баян I
p legato

Баян II
p pizz.

Цимбалы-прима
p

Цимбалы-альт
p

Гитара-бас

Теоретики инструментовки выделяют четыре разновидности педали:

– *выдержанная (лежащая) педаль* является одной из самых распространенных и представляет собой выдержанное звучание одного или нескольких голосов, написанных крупными длительностями:

Баян I
p espressivo rubato

Баян II
pp

– *фигуративная педаль* выглядит как репетиционное повторение одного звука, мелизмов, также это могут быть небольшие фигурации по звукам аккорда:

Баян

Домра альтовая

Цимбалы-альт

Гитара-бас

– *колористическая педаль* отличается звучанием высокого регистра и поручается инструментам с яркой колоритной тембровой окраской;

– *декоративная педаль* предназначена для украшения оркестровой фактуры различными тембрами, чаще всего с по-

мощью эпизодически используемых инструментов (гусли, арфа, фортепиано и др.).

Следует отметить, что в фактуре оркестрового произведения педаль может одновременно включать в себя несколько разновидностей, например быть выдержанной и колористической.

В оркестровой фактуре педаль часто сочетается с функцией **фигурации**, которая основана на чередовании, повторении или перемещении аккордовых звуков в различных ритмических вариантах. В отличие от педали, фигурация делает оркестровую фактуру более подвижной, текучей, мелодически насыщенной. Известны три ее разновидности:

– *гармоническая фигурация* – движение звуков по разложенным тонам аккорда. Может быть восходящим, нисходящим, ломаным (с пропуском ступеней), смешанным, секвенционным. Чаще этот вид фигурации используется в музыке лирического плана:

10
Флейта
Мандолина
Баян

– *ритмическая фигурация* характерна для танцевальной музыки и излагается в виде повторения звуков, интервалов или аккордов в одной ритмической комбинации. Данный вид является одним из самых распространенных и используемых в аккомпанементе в различных вариантах:

вариант 1

Vivo ♩ = 140
Баян I
Баян II

вариант 2

Музыкальный фрагмент для варианта 2. Включает партии Домра альтовая (верхняя стемма) и Гитара-бас (нижняя стемма). Домра играет аккордовую последовательность с ритмом восьмых нот. Гитара-бас играет простую басовую линию.

– *мелодическая фигурация* является более сложной формой изложения музыкального материала, так как в нее часто вплетены элементы мелодии (скрытая мелодия). Это подвижный голос, который, используя как аккордовые, так и проходящие неаккордовые звуки, образует относительно самостоятельную мелодическую линию:

Музыкальный фрагмент для варианта 2. Включает партии Цимбалы-прима (верхняя стемма), Цимбалы-альт (средняя стемма) и Гитара-бас (нижняя стемма). Цимбалы играют ритмическую фигуру. Гитара-бас играет аккордовую последовательность.

Кроме описанных разновидностей, в практике инструментовки находит широкое применение *ритмо-гармоническая (смешанная) фигурация*, сочетающая в себе признаки ритмической и гармонической функций и представляющая собой аккордовую последовательность, изложенную в определенном ритме:

Музыкальный фрагмент для варианта 2. Включает партии Цимбалы-прима (верхняя стемма), Цимбалы-альт (средняя стемма) и Гитара-бас (нижняя стемма). Цимбалы играют ритмическую фигуру с аккордами. Гитара-бас играет аккордовую последовательность.

В оркестровой фактуре все разновидности функции фигурации могут использоваться комплексно.

Бас определяет гармоническую структуру аккорда и является опорой всей музыкальной фактуры. По месту звуковысотного положения он всегда занимает, в отличие от других ранее рассмотренных функций, только низкий регистр звучания. В оркестровой фактуре басовая партия может быть усилена по-

средством удвоений в унисон либо октаву. Среди разновидностей баса довольно широко встречаются:

– *функциональный бас*. Его роль в музыкальной фактуре заключается в подчеркивании основных гармонических функций:

The musical score consists of three staves. The top staff is for 'Цимбалы-прима' (Cymbals-prim), the middle for 'Цимбалы-альт' (Cymbals-alt), and the bottom for 'Гитара-бас' (Guitar-bass). The top two staves are in treble clef with a 7/8 time signature, and the bottom staff is in bass clef. The top two staves feature a rhythmic pattern of eighth notes with rests, marked with a piano 'p' dynamic. The bottom staff features a bass line with eighth notes, marked with a mezzo-piano 'mp' dynamic.

– *мелодизированный (фигурированный) бас*. Этот вид баса представляет собой относительно самостоятельную мелодическую линию с проходящими неаккордовыми звуками:

The musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a 7/8 time signature, showing a melodic line with eighth notes and rests. The second staff is in treble clef with a 7/8 time signature, showing a melodic line with eighth notes and rests. The third staff is in treble clef with a 7/8 time signature, showing a melodic line with eighth notes and rests. The bottom staff is in bass clef with a 7/8 time signature, showing a melodic line with eighth notes and rests.

Фигурированный бас имеет несколько подвидов, среди которых выделяется гармонический бас, представленный в трех вариантах:

1) альбертиевы басы. В основу этой разновидности заложен арпеджированный аккорд, выдержанный в равных ритмических длительностях. Термин обязан названием итальянскому композитору Доменико Альберти, который активно применял данный вид баса в своей клавирной музыке:



2) маркизовы басы представляют собой аккомпанемент, представленный в виде ломаных октав:



3) барабанные басы – это разновидность баса, суть которого в повторении одного и того же звука:



Некоторые из подвидов могут применяться только в ансамблях с малым количеством инструментов, где одному инструменту (баяну, аккордеону, фортепиано) приходится одновременно исполнять функцию и баса, и аккомпанемента;

– *остинатный (выдержанный) бас*. Его отличительной чертой является настойчивое повторение какой-нибудь ритмоформулы или мелодической попевки:



Таким образом, все функции оркестровой фактуры тесно связаны между собой, они взаимодействуют и дополняют друг друга в соответствии с образно-эмоциональным содержанием музыкального произведения.

Фактурная организация оркестровой ткани наряду с тембром в процессе инструментовки играет значимую роль, поскольку служит не только средством создания колоритного звучания, но и принимает активное участие в драматургическом процессе, воплощая те или иные художественные намерения. Эlemen-

ты фактуры способны к передаче самых тонких нюансов музыкальной экспрессии, а ее изменения (как и изменения тембра) могут обновить и обогатить музыкальный образ.

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте определение понятиям «музыкальная фактура» и «оркестровая фактура».
2. Назовите типы музыкальной фактуры.
3. Что такое оркестровая функция?
4. Назовите оркестровые функции мелодической группы.
5. Назовите оркестровые функции гармонической группы.
6. В чем особенность гомофонного типа фактуры?
7. Перечислите разновидности полифонического типа фактуры.
8. Какими способами можно выделить мелодию в оркестровой фактуре?

2.2 Технология инструментовки для оркестров народных инструментов

Технология (от греч. *tech* – ‘искусство, мастерство, умение’ и *logos* – ‘слово, учение’) – совокупность методов и инструментов для достижения желаемого результата. Технология создания партитуры включает в себя пять основных этапов [20]:

1. Подготовительный этап. На этом этапе работы остро встают вопросы, связанные с подбором репертуара для инструментовки. Необходимо обратить внимание, что не все музыкальные произведения целесообразно инструментовать или делать их переложение для народно-инструментальных составов.

В. В. Андреев настойчиво подчеркивал: «...далеко не каждое произведение музыкальной классики в равной мере удачно “ложится” на народный оркестр, отвечает его звуковым особенностям» [цит. по: 13, с. 116].

Выбирая произведение для инструментовки, приходится работать как с клавиром, так и с иной партитурой (чаще для симфонического оркестра). Процесс работы с каждым из них имеет специфические особенности.

Клавиром называют любое произведение для сольного инструмента или переложение оркестрового произведения для фортепиано. Чаще обращаются к баянному и фортепианному клавиру. Если рассматривать фортепианные произведения с точки зрения целесообразности инструментовки, то их условно можно разделить на два основных типа. К первому относятся пьесы со специфической фортепианной фактурой, которые при инструментовке, как правило, проигрывают в звучании (сочинения Ф. Шопена, Ф. Листа, С. В. Рахманинова). Второй тип – те фортепианные пьесы, умелая и грамотная инструментовка которых не только передает их глубину в оркестровом звучании, но и обогащает ее.

Переложение симфонической музыки требует глубокого знания инструментов симфонического оркестра, их диапазонов, тембровых характеристик, динамических возможностей и, главное, технических особенностей. Кроме того, необходимо иметь развитый внутренний слух для мысленного воспроизведения тембровой окраски каждой из оркестровых партий в отдельности и во взаимодействии тембровых комбинаций.

2. Создание плана инструментовки. План инструментовки включает в первую очередь подробный анализ первоисточника*, в ходе которого изучается его фактура, строение мелодических линий, драматургическое развитие произведения (определение кульминаций, динамического плана).

3. Овладение техникой оркестрового письма. Данный этап обусловлен поиском конкретных приемов и способов инструментовки, а также их использованием в зависимости от формы произведения, характера и развития тематического материала.

Теория инструментовки базируется на нескольких основных принципах, связанных с горизонтальным развитием музыкальной мысли и вертикальным оформлением музыкальной ткани, которые тесно связаны между собой.

* Клавира или партитуры.

Создавая партитуру, важно помнить основные принципы горизонтали: каждый голос должен звучать в тембре, регистре и динамике, наиболее полно раскрывающих его выразительные функции, а их смена должна производиться с учетом характера фразировки и частей формы.

Согласно принципам вертикали, все голоса, звучащие одновременно, должны прослушиваться, при этом не заглушая друг друга. При передаче мелодической линии другому инструменту родственной группы переход делается либо на стыке фраз, либо используется прием сцепления. Зачастую в фортепианных и баянных клавирах мелодия скрыта в гармонической фигурации, что требует ее вычленения и выделения оркестровыми средствами. Это правило относится и к записи басового голоса, который часто выписан в клавире вместе с гармонической фигурацией. Обычно бас удваивают октавой ниже, но есть музыкальные произведения, где необходимо подчеркнуть высокую тесситуру расположения басового голоса в целях сохранения характерного колорита (А. Лядов. «Музыкальная табакерка», Э. Григ. «Жалоба Ингрид» из сюиты «Пер Гюнт»).

Изложение контрапункта следует тщательно продумывать, поскольку данная функция, как и функция мелодии, должна выделяться из общего оркестрового звучания. Этого можно достичь путем помещения контрапункта в свободную, не занятую другими оркестровыми функциями, тесситуру оркестровой фактуры или поместить в одном регистре с мелодией, придав ему при этом иную тембровую окраску.

Необходимо развивать, обогащать и дополнять функцию фигурации, которая в клавирах часто упрощена. Например, гармоническая фигурация, состоящая из аккордов на слабой доле такта, в фортепианном клавире часто выписана не полностью, поскольку изложена вместе с басом. В данном случае следует дописать все звуки аккорда и тем самым обогатить слабую долю. В оркестровом *tutti* такой вид фигурации может излагаться в нескольких октавах. При инструментовке следует помнить, что характерные для фортепианной фактуры арпеджио и чередования звуков в аккомпанементе в оркестре излагаются в виде аккордов или повторяющихся нот.

Применение функции педали всецело зависит от характера музыкального материала. Произведения напевного, кантиленного, лирического характера всегда требуют педальных звуков в оркестровой фактуре. В фортепианных клавирах гармоническая педаль часто не выписывается, а продолжительность и полнота гармонического звучания достигается посредством использования педали инструмента. Тщательный гармонический анализ оригинала способствует более удачному выбору педальных звуков.

Гармоничное, цельное звучание оркестровой фактуры достигается посредством выстраивания ее вертикали по принципу обертонового ряда:



То есть низкий регистр звучания предусматривает изложение голосов в широком расположении друг относительно друга, и соответственно высокий регистр – интервалами в тесном соседстве. Помимо этого, способы изложения аккордов влияют на колоритность самого гармонического сочетания. Так, аккорд, выписанный в тесном расположении, звучит компактно, в нем слабо прослушиваются отдельные голоса, в то время как аккорд в широком расположении звучит прозрачно, несколько пустовато, однако хорошо различаются входящие в него голоса. Тесситура расположения аккордов также влияет и на характер восприятия музыкального материала: мрачное звучание достигается изложением голосов в низком регистре, в то время как высокий регистр связан с отображением более светлых образов. Большой регистровый разрыв между басовым голосом и гармоническим заполнением дает ощущение веса и монументальности.

4. Написание партитуры. Представляет собой процесс перехода от общего представления о музыкальном произведении к подробному, детальному выписыванию каждого фактурного элемента в партитуре, которая объединяет партии всех голосов и инструментов. Партитура создается согласно требованиям и правилам ее графического оформления.

5. Слуховой анализ полученной партитуры, или озвучивание инструментровки. К сожалению, не каждая инструментровка может быть озвучена оркестром или ансамблем из-за отсутствия реальных возможностей. Однако сегодня мы можем ее прослушать с помощью нотных редакторов (нотаторов) – компьютерных программ, предназначенных для набора нотного текста.

Подводя итог, подчеркнем: практика инструментровки тесно связана с процессом творческого переосмысления оригинала применительно к новым тембровым условиям. Во избежание искажения композиторского замысла мелодия, гармония и форма произведения не должны подвергаться никаким изменениям. Однако есть и такие стороны, которые при попадании в иные, по сравнению с оригиналом, условия могут видоизменяться. Например, допустимо изменение исполнительских приемов и штрихов в условиях нового тембрового видения произведения или некоторое фактурное варьирование, сохраняющее при этом мелодию и гармонию.

В ходе написания инструментровки с клавира для достижения выразительного, рельефного звучания партитуры используется ряд технических приемов:

1. Горизонтальные и вертикальные смещения. К ним относятся различного рода преобразования оркестровых голосов:

- выявление скрытого двух-трехголосия в клавире;
- техника тембровой передачи мелодических голосов;
- группировка пассажа в арпеджированный аккорд;
- вариативность изложения гармонического сопровождения;
- возможные замены мелодических фигураций аккордами;
- октавный перенос части оркестрового голоса в условиях его однотембрового изложения;
- введение и выключение оркестровых голосов при динамических нарастаниях и спадах.

2. Заполнения. Этот прием часто находит применение при инструментровке фортепианных и баянных произведений, в которых часто в силу конструктивных особенностей фактурные построения образуют между голосами большие регистровые разрывы. Для создания гармоничного звучания они должны быть заполнены педалью либо фигурацией.

3. *Пропуски отдельных мелодических и гармонических звуков.* Причина пропуска отдельных звуков в инструментовке обусловлена стремлением технически облегчить исполнение и снять звуковую насыщенность. К этому приему прибегают для записи партий инструментов среднего и нижнего регистров.

4. *Изменение масштаба длительностей.* Часто в процессе инструментовки при работе с клавиром возникает необходимость увеличения или уменьшения отдельных длительностей. Например, в первом случае, если в оригинале голоса изложены прерывисто, то увеличение их длительностей может привести к образованию оркестровой педали. Во втором случае возможно выявление скрытых второстепенных мелодических построений, которые могут обогатить оркестровое звучание.

5. *Изложение оркестрового голоса в несколько октав и в меньшем количестве октав по сравнению с оригиналом.* Отсутствие октавного удвоения применяется в большей степени при инструментовке для малого состава оркестра или ансамбля.

6. *Изменение ритмического рисунка аккомпанемента.* Этот прием характерен для инструментовки баянного клавира. Конструктивные особенности инструмента ограничивают фактурные приемы изложения, что вызывает необходимость некоторых изменений ритмического рисунка в аккомпанементе.

7. *Переосмысление штрихов.* При помощи этого приема необходимо найти в оркестровых группах эквиваленты штрихового произношения, отвечающие замыслу композитора и общему характеру звучания музыкального произведения.

8. *Изменение динамики.* Если фактура оригинала несовершенна в акустическом плане (например, неуравновешенное соотношение мелодии и аккомпанирующих голосов в баянном клавире), то в партитуре необходимо обозначить динамические изменения.

Таким образом, главными условиями создания полноценных партитур являются:

1) тщательный анализ оригинала (клавира или оригинальной партитуры);

2) глубокое постижение авторского замысла сочинения, понимание его образно-эмоционального содержания;

3) знание специфики инструментального состава, для которого создается инструментовка (художественно-технические возможности инструментов, приемы звукоизвлечения на них и т. д.);

4) владение техникой оркестрового письма и умелое применение приемов инструментовки.

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте краткую характеристику каждому из этапов создания инструментовки для ансамбля или оркестра.

2. По какому принципу выстраивается гармоническая вертикаль в оркестровой фактуре?

3. Назовите технические приемы, которые используются в ходе написания инструментовки с клавира.

4. Перечислите главные условия для создания полноценных партитур.

РЕДАКТИРОВАНИЕ И ОФОРМЛЕНИЕ ПАРТИТУР

3.1 Общие требования к оформлению партитур

Оформление титульного листа. На титульном листе размещаются основные сведения о партитуре: автор, название произведения, вид исполнения (для какого состава исполнителей предназначена), место и год создания. В студенческих работах на титульном листе сверху указывается название учебного заведения, факультета и кафедры, фамилия студента и класс преподавателя по инструментровке. В вокальных аккомпанементах фамилия автора текста помещается с левой стороны, композитора и инструментовщика – с правой.

Партитурные системы. Партитурной системой называется объединение нотных станков (строк), на которых в определенном порядке размещаются партии исполнителей. Часто полная партитурная система дается только при *tutti* оркестра и, как правило, на первой странице партитуры. Все темповые указания, ориентиры и вольты помещаются над партитурной системой и над основной группой инструментов (в оркестре русских народных инструментов – над группой балалаек, в белорусском оркестре народных инструментов – над группой цимбал). Наличие партии солиста не влияет на размещение обозначений*.

В мелких партитурных системах данные обозначения указываются только над всей системой (оркестр баянов и аккордеонов, различные однородные или смешанные инструментальные составы).

Внутри каждой группы инструменты записываются от высокого регистра к низкому. Сначала указывается инструмент, затем его тесситурная разновидность (например, домра альтовая, цимбалы-прима, гитара-бас).

* Исключение составляет введение в партитуру солирующих хоровых или инструментальных голосов, расположенных на трех-четыре нотных станах.

Структуру оркестра графически отображают в партитурах акколады, которые, в зависимости от назначения, подразделяются на следующие виды:

– *общая акколада* в партитуре имеет вид тонкой линии, объединяющей все строки партитуры;

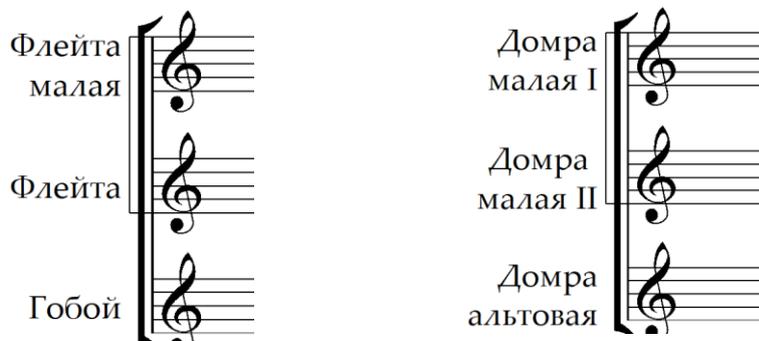
– *групповая акколада* – жирная линия, ограниченная флажками, располагается левее общей акколады и объединяет группы инструментов:



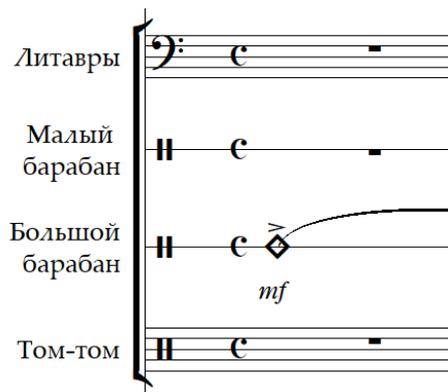
– *фигурная акколада* (в виде фигурной скобки) выделяет каждый инструмент с определенной высотой звучания (кроме литавр) в группе ударных, а также партию баяна (если она записывается на двух станах) и эпизодические инструменты (гусли (клавишные), фортепиано):



– *дополнительная акколада* объединяет партии однородных инструментов, которые выписаны на двух и более станах, и обозначается левее групповой:



При наличии в партитуре трех и более баянов их принято объединять в группу и обозначать групповой акколадой. Станы солистов в однострочной записи остаются без групповых и добавочных акколад. Хоровые станы объединяются групповой акколадой, партия солирующего баяна, аккордеона, фортепиано – фигурной акколадой. Партия литавр обозначается групповой акколадой, которая при наличии шумовых ударных инструментов удлиняется и охватывает все используемые нитки и нотные станы:



Тактовые черты прерываются в соответствии с групповыми и фигурными акколадами. Двойные тактовые черты применяются:

- а) при появлении новых значительных разделов произведения;
- б) при смене ключевых знаков альтерации в середине строки;
- в) при обозначениях Φ и S , Fine, Da capo al Fine (D. C. al Fine).

Пунктирные тактовые черты применяются при использовании метрически сложных тактов (5/2, 7/4, 11/4 и т. д.) для расшифровки их внутреннего строения.

Устойчивые темповые обозначения (Allegro, Moderato, Lento и др.) в партитуре обозначаются с прописной буквы, все темповые отклонения (*ritenuto*, *a tempo*, *accelerando* и т. п.) – со строчной. В случае перевода на русский язык расшифровка дается в скобках рядом с иностранным термином.

Размер «С» можно ставить в том случае, когда он неизменен на протяжении всего произведения, во всех остальных случаях выставляется 4/4.

Буквенные динамические обозначения (*p*, *ff*, *mp* и др.) должны стоять непосредственно у данной ноты (аккорда) или чуть левее. Графические обозначения усиления либо уменьшения звука (динамические вилки) должны точно соответствовать динамическим изменениям по горизонтали. Словесные обозначения (*dim.*, *cresc.*) употребляются при наиболее продолжительных динамических изменениях и выписываются в полном и сокращенном варианте.

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

Характерные обозначения помещают как сверху, так и снизу. К ним относятся обозначения штрихов; поясняющие и уточняющие нотные рисунки (*tremolo*, *simile*, *subito* и т. п.); и исполнительские обозначения характера (*cantabile*, *dolce* и т. п.).

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

Фермата в партитурах ставится на всех станах сверху (при наличии двух штилей – сверху и снизу). Между тактами фермата ставится над тактовой чертой в местах ее разрыва.

Некоторые инструменты составов народных оркестров требуют особой записи. В партиях аккордеона или многотембрового баяна значок тембрового регистра располагается над станом. Каждый аккорд в партии для левой клавиатуры баяна (аккордеона) состоит из трех звуков и дается в том обращении, которое позволяет записать его в диапазоне от *g* – *fis*¹ (в басовом ключе). Над аккордами выставляется буквенное обозначение: *B* – мажорное трезвучие, *M* – минорное трезвучие, *7* – доминантсептаккорд (в записи аккорда пропускается квинта), *Ум* – уменьшенное трезвучие. Несмотря на то, что бас на баяне (аккордеоне) при нажатии одной кнопки звучит в трех октавах, в партии он нотируется одногласно. Если басовая партия отсутствует, то правее аккорда в круглых скобках обозначается нота, указывающая на функциональную принадлежность аккорда.

Клавишные гусли нотируются на двух станах. Крайние ноты несут информацию о движении правой руки исполнителя. На

верхнем нотном стане, в пределах первой октавы, записываются ноты, которые должны звучать. Поскольку *gliss.* вверх является естественным приемом исполнения на гуслях, в партитуре он не выписывается, другие же *gliss.* обозначаются стрелками в соответствии с направлением движения руки исполнителя. Хроматическое *gliss.* отмечается витиеватой стрелкой от одной ноты до другой.

Вопросы для самоконтроля

1. Какие сведения должны содержаться на титульном листе?
2. Что такое партитурная система?
3. Что такое акколада?
4. Назовите виды акколад и их применение в партитуре.
5. Как в партитуре оформляется группа ударных инструментов?
6. В каком месте партитуры размещаются динамические и темповые обозначения?
7. Что относится к характерным обозначениям в партитуре, и где они записываются?
8. Расскажите о специфике записи готовых аккордов в партии баяна (аккордеона).
9. Как записывается в партитуре партия клавишных гуслей?

3.2 Нотные редакторы «Sibelius» и «Finale»: краткая характеристика

Благодаря появлению компьютерных технологий и развитию и специализированных программ в музыке наступило время больших возможностей. Сегодня музыкальные программы позволяют записывать партитуры любой сложности и любого объема. Значительно ускорился процесс их копирования и редактирования. Сегодня практически любой человек может воспроизводить посредством компьютера звучание целого оркестра, набирать нотный текст, монтировать звуковые файлы

и добавлять к ним всевозможные разнообразные эффекты, выводить на печать нотные записи.

Один из первых нотных редакторов – программа «Score», вышедшая в 1970 г., удобная в применении, до сих пор используется некоторыми музыкальными издательствами.

Прообразом многих сегодняшних нотных редакторов считается нотный редактор «Music Construction Set» (1984). В настоящее время насчитывается около 30 программ для Windows. Существует несколько основных программных пакетов, которые сегодня 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». Именно эти программы изучаются в большинстве музыкальных учреждений и являются частью образовательного процесса современного музыканта.

«Sibelius» – это профессиональный нотный редактор, позволяющий создавать и распечатывать партитуры, извлекать партии каждого отдельно взятого инструмента, прослушивать набранные ноты и сохранять их в звуковом формате. Данный нотный редактор довольно популярен у пользователей своей доступностью и простотой работы. Им пользуются композиторы, преподаватели, аранжировщики и музыканты.

В программе «Sibelius» кроме стандартных панелей («Файл», «Главная», «Вид», «Обзор») есть характерные только для данного редактора. Открыв любую панель программы, можно увидеть список команд, собранных по категориям, при этом команды каждой категории отделяются от остальных чертами.

«Ввод нот» содержит программы для ввода и редактирования нот. Его команды связаны с процессом транспонирования, аранжировки, добавления интервалов и нот к уже набранному тексту.

«Нотации»: посредством использования определенных команд можно создавать различные объекты нотной партитуры (добавлять такты, создавать различные тактовые линии, проводить смену ключей, менять ключевые знаки и т. д.). Команды

этого панели настолько часто требуются, что разработчики программы добавили их в контекстное меню: вызвать это меню можно нажатием правой кнопки мыши, установив курсор в любом свободном месте партитуры.

«Текст» содержит описание типов текстовых записей, которые сгруппированы по категориям их влияния на воспроизведение музыки, а также по определенному месту на странице. Введя текст набранной категории, нажатием правой кнопки мыши можно выбрать готовые словосочетания из списка, не набирая их.

«Играть» («Воспроизведение»). На данной панели представлены команды для воспроизведения набранных нот, а также настройки воспроизведения.

«Макет». Команды этой панели помогают отформатировать набранную нотную партитуру, отрегулировав расположение на листе тактов и нотоносцев.

«Внешний вид». С помощью команд данной панели можно отредактировать стиль отображения (как на экране, так и для печати) всевозможных элементов нотной партитуры.

«Партии» – панель, которая объединяет в себе команды, связанные с редактированием отдельно взятых партий.

Панели «Главная», «Ввод нот», «Текст», «Играть» содержат вкладку «Плагины» – дополнительные программные модули, написанные на специально созданном языке Manuscript. Они выполняют функции согласно задачам, для которых предназначена та или иная панель. Так, с помощью функций этой вкладки можно к набранному нотному тексту подставить автоматически гармонию (например, в гитарном изложении аккордами либо арпеджиато), отобразить мелодию в каком-либо из голосов в ракоходном движении, то есть 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 подлежит отмене. Поэтому, внеся неже-

лательные 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 (при нажатой левой кнопке мыши), можно без усилий перемещаться по партитуре. Это функция особенно удобна, если работать с музыкальным материалом, охватывающим большой объем страниц.

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 нотном стане до четырех независимых голосов. Объекты каждого голоса (ноты, линии, текст) при выделении отличаются друг от друга цветом. Кнопки 1, 2, 3, 4 в нижней части окна клавиатуры позволяют назначить создаваемые объекты соответствующему голосу и при нажатии также принимают соответствующий цвет.

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 требуемые длительности, затем курсор наводят на нужное место на нотном стане, и после нажатия левой кнопки мыши там 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 «Играть». 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 или файл PDF. Данную команду можно найти в меню «Файл».

Таким образом, подчеркнем, в нотном редакторе «*Sibelius*» легко работать как опытным, так и начинающим пользователям. Условно он выполняет две функции: с одной стороны – это программа для верстки нотных партитур (подобно текстовому редактору), с другой – программа для создания и редактирования музыки.

Программа «*Finale*» компании «*Coda Software*» 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 весь объем издательских функций. Она оснащена множеством шаблонов, шрифтов, библио-

тек, обладает возможностью экспорта нотного текста в PICT, TIFF, WMF, illustrator, а также формат MusicXML и MIDI.

Кроме того, имеются автоматическая гитарная табулатура и проверка диапазона инструмента. Одна из особенностей программы – наличие встраиваемых модулей. Огромное количество функций позволяет данному редактору сохранять лидирующее место в профессиональной музыкально-издательской деятельности. Данная 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. Это дает возможность аранжировать или сочинять произведения, учитывая особенности звучания каждого инструмента;

- возможность редактирования практически любых примечаний, вплоть до тактовых параметров и графического стиля оформления нотного текста (можно редактировать как по отдельности, так и группой);

- наличие функции автоаранжировщика, позволяющей автоматически создать простой аккомпанемент для написанной мелодии с аккордовой цифровкой;

- поддержка нотных форматов некоторых редакторов и сканированного нотного текста и т. д.

Принцип работы в «Finale» отличается от работы в программе «Sibelius». Если в программе «Sibelius» принцип работы контекстно-зависимый (на какой элемент щелкнули, тот и редактируем), то в программе «Finale» для редакции каждого типа элементов нужно войти в соответствующий режим.

Навигация и ориентация. Если рассмотреть стартовый экран, то можно отметить следующие составляющие:

- большое графическое меню – так называемую «палитру», состоящую из многих иконок (основная палитра инструментов);

- ряд текстовых панелей вверху экрана, которые во многом схожи с программами панелей программы «Sibelius»;

- окно набора с нотоносцем-шаблоном, которое активно по умолчанию;

- горизонтальную полосу внизу активного окна с четырьмя кнопками, условно называемую контрольной полоской;
- полосу-подсказку в самом низу экрана, чего нет в программе «Sibelius».

В программе «Finale», как и в программе «Sibelius», возможны два режима просмотра набранного материала на экране. Просмотр в режиме прокрутки (Scroll View) представляет нотный материал, 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 (Page View) представляет материал разбитым по системам и страницам, в том виде, в котором он будет выводиться на печать.

Ввод нотного текста в программе «Finale» осуществляется несколькими способами. Можно начать с панели (переменного положения и масштаба), обеспечивающей 35 инструментов для ввода и редактирования нот, значков и деталей оформления. Наиболее простой из них – ввод с помощью щелчка мышью (курсор установлен в нужном месте на нотоносце). Нота появляется, когда производится щелчок, повторный щелчок превратит ноту в паузу. С помощью инструмента общего переноса («Mass Mover») можно выбрать целый раздел музыки для копирования путем перетягивания копий на другие нотные станы или же на этом нотоносце, 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 ввод отвечает инструмент HyperScribe) – это то, к чему стремится вся нынешняя индустрия нотографических редакторов. Данный метод идеально подходит для музыки, в которой много повторяющихся простых ритмических фигураций (например, 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 (Speedy entry). Он совмещает точность высотных и ритмических параметров с приемлемой скоростью набора. Чтобы ввести нотный текст в данном режиме, нужно выбрать на панели инструментов соответствующую пиктограмму, которую еще называют «кривая нота». Затем щелкнуть на том такте, где будет производиться набор нотного текста. Появится квадратное поле, в котором будет производиться набор, 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 entry специальное назначение. Например, цифры соответствуют ритмическим длительностям (7 – целая, 6 – половинная, 5 – четверть, 4 – восьмая и т. д.), знаки «+» и «-» альтерируют ноту (повышают и понижают ее на полтона), при помощи знака «=» можно слиговать одинаковые по высоте ноты.

Нотный текст в программе «Finale» может состоять из четырех независимых слоев, которые как бы накладываются друг на друга. Учитывая то, что каждый из них 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 соответствует четырем независимым слоям).

Музыканты-исполнители в процессе чтения нот выдвигают высокие требования к качеству напечатанного нотного материала. Поэтому для программ нотного набора важно не удобство набора и количество возможностей, а то, как выглядит распечатка. По этим параметрам лучшими можно назвать программы «Sibelius» и «Finale».

Сегодня существует достаточное количество справочных изданий, пособий, самоучителей, учебников, где очень подробно и доступно описаны принципы работы со звуковыми, музыкальными и нотными редакторами [4; 6; 16–19; 23; 26]. Сравнить нотные редакторы «Finale» и «Sibelius» сложно,

поскольку, как показал анализ, эти программы очень похожи. Не имея принципиальных различий, они предоставляют большие возможности работы с нотным текстом и отличаются в основном интерфейсом.

Вопросы для самоконтроля

1. Расскажите об особенностях работы в нотном редакторе «Sibelius».
2. Какие возможности предоставляет нотный редактор «Finale»?
3. Назовите способы набора нотного текста в программах «Finale» и «Sibelius».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Практика инструментовки тесно связана с процессом творческого переосмысления оригинала применительно к новым тембровым условиям. Свободное владение приемами оркестрового письма, знание технических и художественно-выразительных возможностей инструментов позволяют в процессе инструментовки создавать партитуры, в полной мере отображающие творческие намерения композитора. Искусство инструментовки схоже с искусством живописи богатством цветовой палитры и со скульптурой – объемностью композиции, что выражается через тембровую и фактурную организацию оркестровой ткани, посредством которой можно влиять на восприятие художественного образа.

Инструментовка для ансамблей и оркестров народных инструментов требует использования определенных приемов и принципов организации оркестровой ткани. Знание художественного потенциала каждого из инструментов таких коллективов позволяет в процессе инструментовки показывать их наиболее яркие и существенные стороны и передавать весь спектр эмоционально-психологических оттенков музыкального образа.

Основными принципами в работе над инструментовкой являются сохранение жанрово-стилевых черт музыкального произведения в новых тембровых условиях, максимально близкое звучание созданной партитуры к звучанию оригинала, соответствие изложения музыкального материала специфике оркестровых сочинений. Лишь обязательное их выполнение будет способствовать сохранению образно-эмоционального содержания, заложенного в произведении композитором, и сделает процесс инструментовки эстетически обоснованным.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Агафонников, Н.* Симфоническая партитура / Н. Агафонников. – 2-е изд., перераб и доп. – Л. : Музыка, 1981. – 196 с.
2. *Банщиков, Г. И.* Законы функциональной инструментовки : учеб. пособие / Г. И. Банщиков. – СПб. : Композитор, 1999. – 240 с.
3. *Белик, П. А.* Оркестровое письмо в музыке для оркестра народных инструментов как элемент стилевой системы : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / П. А. Белик. – Л., 1990. – 206 л.
4. *Белунцов, В.* Новейший самоучитель работы на компьютере для музыкантов / В. Белунцов. – М., 2003. – С. 481–531.
5. *Берлиоз, Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке : в 2 т. / Гектор Берлиоз ; с доп. Р. Штрауса ; пер., ред. С. Горчакова. – М. : Музыка. – 930 с.
6. *Будилов, В.* Работаем с Finale 2001 / В. Будилов. – СПб. : Наука и техника, 2001. – 239 с.
7. *Веприк, А.* Трактовка инструментов оркестра / А. Веприк. – 2-е изд. – М. : Музгиз, 1961. – 302 с.
8. *Волынец, Е. Н.* Драматическая фантазия «Остров» для цимбал альт с белорусским оркестром народных инструментов В. Корольчука: образно-содержательная выразительность оркестровки / Е. Н. Волынец // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2010. – № 1 (13). – С. 67–74.
9. *Глинка, М. И.* Заметки об инструментовке / М. И. Глинка // Литературные произведения и переписка : в 2 т. – М., 1973. – Т. 1. – С. 179–184.
10. *Дмитриев, Г. П.* О драматургической выразительности оркестрового письма / Г. П. Дмитриев. – М. : Сов. композитор, 1981. – 176 с.

11. *Зиновьев, В.* Инструментовка для оркестра баянов / В. Зиновьев ; под ред. Ю. Шишакова. – М. : Сов. композитор, 1980. – 328 с.

12. *Зряковский, Н.* Общий курс инструментоведения / Н. Зряковский. – 2-е изд., испр. – М. : Музыка, 1976. – 479 с.

13. *Имханицкий, М. И.* Переложения музыкальной классики в современном репертуаре русского народного оркестра / М. И. Имханицкий // Музыкальная классика в современном исполнении и педагогике : сб. тр. – М., 1981. – Вып. 53. – С. 114–132.

14. *Карс, А.* История оркестровки : пер. с англ. / А. Карс. – М. : Музыка, 1990. – 304 с.

15. *Карцев, А.* Руководство по графическому оформлению нотного текста / А. Карцев, Ю. Оленев, С. Павчинский. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М. : Музыка, 1973. – 169 с.

16. *Коробанов, С. И.* Основы компьютерного обеспечения профессиональной деятельности учителя музыки : учеб. пособие / С. И. Коробанов. – Витебск, 2004. – С. 27–34.

17. *Крейн, Ю. Г.* Стиль и колорит в оркестре / Ю. Г. Крейн. – М. : Музыка, 1967. – 107 с.

18. *Лебедев, С.* Русская книга о Finale : учебник по комп. набору нот / Сергей Лебедев, Пётр Трубинов. – СПб. : Композитор, 2003. – 208 с.

19. *Леднев, А.* Finale: Руководство начинающего пользователя / А. Леднев, Д. Горелкин. – Смоленск : тип. Каршинского, 2004. – 64 с.

20. *Малахава, І. А.* Самастойная работа студэнтаў па інструментазнаўстве і інструментоўцы : вучэб.-метаад. дапам. / І. А. Малахава. – Мінск : БДУК, 2001. – 57 с.

21. *Мишуров, Г. С.* Белорусское народно-инструментальное искусство: традиции и современность / Г. С. Мишуров. – Минск. : Белорус. гос. ун-т культуры, 2002. – 300 с.

22. *Назіна, І. Д.* Беларускія народныя музычныя інструменты / І. Д. Назіна. – Мінск : Беларусь, 1997. – 239 с.

23. *Пучков, С. В.* Музыкальные компьютерные технологии: современный инструментарий творчества / С. В. Пучков, М. Г. Светлов. – СПб., 2005. – С. 92–124.

24. *Римский-Корсаков, Н. А.* Основы оркестровки: С партитурными образцами из собственных сочинений : в 2 т. : учеб. пособие / Н. А. Римский-Корсаков ; под ред. М. Штейнберга. – 5-е изд., стер. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2022. – Т. 1. – 128 с.

25. *Рогаль-Левицкий, Дм.* Современный оркестр : в 4 т. / Дм. Рогаль-Левицкий. – М. : Музгиз, 1953–1956. – Т. 4. – 1956. – 315 с.

26. *Рузикулов, А. Р.* Основы музыкальной информатики : учеб. пособие для студентов высш. образовательных учр. / А. Р. Рузикулов, Н. К. Умуров. – Ташкент : Узбек. нац. ин-т музыки и искусства, 2018. – 186 с.

27. *Скорабагатчанка, А.* Беларускія народныя музычныя інструменты ХХ стагоддзя / Альбіна Скорабагатчанка. – Мінск : Беларус. навука, 2001. – 397 с.

28. *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. 67–88.

29. *Финкельштейн, И. Б.* Некоторые проблемы оркестровки: Напряженность оркестрового тембра и оркестровая динамика / И. Б. Финкельштейн. – Л. ; М. : Музыка, 1964. – 40 с.

30. *Цуккерман, В.* Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова / В. Цуккерман // Музыкально-теоретические очерки и этюды. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. – М., 1975. – Вып. 2. – С. 341–481.

31. *Чулаки, М. И.* Инструментовка / М. И. Чулаки // Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М., 1998. – С. 529–544.

32. *Шахматов, Н.* Инструментовка для оркестра русских народных инструментов / Н. Шахматов. – Л. : Музыка, 1985. – 120 с.

33. *Шишаков, Ю.* Инструментовка для оркестра русских народных инструментов / Ю. Шишаков ; под. общ. ред. А. Илюхина. – М. : Музыка, 1970. – 212 с.

34. *Яканюк, Н. П.* Інструментознаўства і інструментоўка для аркестраў і ансамбляў беларускіх народных інструментаў / Н. П. Яканюк, Н. Л. Кузьмініч. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 2001. – 203 с.

35. *Яконюк, Н. П.* Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк. – Минск : БГУК, 2001. – 269 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А

Таблица диапазонов народных инструментов

инструмент	строй	диапазон
балалайка-прима	$e^1 e^1 a^1$	$e^1 - e^3$
балалайка-секунда	$a a d^1$	$a - a^2$
балалайка-альт	$e e a$	$e - e^2$ (по звучанию)
балалайка-бас	$E A d$	$E - f^1$
балалайка-контрабас	$E_1 A_1 D$	$E_1 - g$ (по звучанию)
домра-пикколо	$h^1 e^2 a^2$	$h^1 - e^4$ (по звучанию)
домра малая	$e^1 a^1 d^2$	$e^1 - f^4$
домра-прима	$g d^1 a^2 e^2$	$g - c^4$
домра альтовая	$e a d^1$	$e - a^2$ (по звучанию)
домра басовая	$E A d$	$E - g^1$
гусли (клавишные)	–	$A_1 - a^3$
баян (правая клавиатура)	–	$E - g^4$
аккордеон (правая клавиатура)	–	$f - a^3$
цимбалы-прима	–	$g - h^3$
цимбалы-альт	–	$G - g^2$ (по звучанию)
цимбалы-бас	–	$A_1 - a$
цимбалы-контрабас	–	$D_1 - d$ (по звучанию)

**Партитурная система оркестра
русских народных инструментов**

Andante 1

Домры малые I
 Домры малые II
 Домры альтовые I
 Домры альтовые II
 Домры басовые I
 Домры басовые II
 Флейта
 Гобой
 Кларнет в Вb
 Баян I
 Баян II
 Баян III
 Баян IV
 Литавры
 Малый барабан
 Тарелки
 Ксилофон
 Гусли (клавишные)
 Солист
 Балалайки-примы
 Балалайки-секунды
 Балалайки-альты
 Балалайки-контрабасы

**Партитурная система белорусского оркестра
народных инструментов**

Allegro 1

Дудка

Жалейка

Флейта

Гобой

Кларнет в В \flat

Баян I

Баян II

Баян III

Баян IV

Литавры

Треугольник

Бубен

Колокольчики

Солист

Allegro 1

Цимбалы-примы I

Цимбалы-примы II

Цимбалы-альты

Цимбалы-тенора

Гитара-бас

Учебное издание

Волынец Елена Николаевна

ИНСТРУМЕНТОВКА

Учебно-методическое пособие

Редактор О. М. Павлюченко
Технический редактор А. В. Гицкая
Дизайн обложки М. М. Чудук

Подписано в печать 06.06.2024. Формат 60x84 ¹/₁₆.

Бумага офисная. Ризография.

Усл. печ. л. 3,95. Уч.-изд. л. 4,75.

Тираж 50 экз. Заказ 860.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.

ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.

Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.