

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет Музыкального и хореографического искусства

Кафедра Народно-инструментальной музыки

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой

26 декабря 2022 г.

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета

26 декабря 2022 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ЧТЕНИЕ, АНАЛИЗ И ПОДГОТОВКА ОРКЕСТРОВЫХ ПАРТИТУР**

для специальности

***1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),***

направления специальности

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

специализации

***1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная***

Составители: Чеховская Т.Д., Немцева О.А.

Рассмотрено и утверждено

На заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства

26.12.2022 г. протокол № 5.

Составители:

*Чеховская Т.Д., старший преподаватель кафедры народно-инструментальной музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;*

*Немцева О.А., заведующий кафедрой народно-инструментальной музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;*

Рецензенты:

*кафедра оркестрового дирижирования и инструментовки учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»;*

*Волоткович В.М., заведующий кафедрой духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент.*

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

*Кафедрой народно-инструментальной музыки (протокол № 4 от 30.11.2022);*

*Советом факультета музыкального и хореографического искусства (протокол № 5 от 26.12.2022).*

## СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	5
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	7
2.1	Тематика и содержание аудиторной работы студентов по материалу учебной дисциплины «Чтение, анализ и подготовка оркестровых партитур»: теоретическая часть.....	7
	Тема 1. Партитура.....	7
	Тема 2. Основы оркестровой драматургии .....	8
	Тема 3. Методика музыкально-теоретического анализа партитуры.....	14
	Тема 4. Методика жанрово-стилевого и исполнительского анализа партитуры.....	18
	Тема 5. Способы и приемы чтения партитур на фортепиано.....	20
	Тема 6. Формирование элементарных навыков аранжировки.....	22
	Тема 7. Чтение партитур для струнного оркестра .....	23
	Тема 8. Чтение партитур для оркестра русских народных инструментов .....	32
	Тема 9. Чтение партитур для белорусского народного оркестра .....	35
	Тема 10. Чтение партитур для симфонического оркестра .....	35
	Тема 11. Нотные редакторы .....	39
	Тема 12. Принципы графического оформления партитур .....	40
	Тема 13. Создание партитур для народных оркестров различных составов .....	43
	Тема 14. Подготовка партитур для итоговой аттестации .....	47
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	48
3.1	Программные требования по учебной дисциплине.....	48
3.2	Методические рекомендации по организации самостоятельной работы.....	51
3.3	Рекомендуемые партитуры из фондов библиотеки БГУКИ.....	52
	3.3.1. Для симфонического оркестра.....	52
	3.3.2. Для струнного оркестра.....	54
	3.3.3. Для народных оркестров.....	55
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	59
4.1	Задания для управляемой самостоятельной работы студентов.....	59
4.2	Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности.....	63
4.3	Вопросы для самоконтроля.....	64
4.4	Вопросы и задания к экзамену.....	68
4.5	Критерии оценки результатов учебной деятельности.....	80
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	83

5.1	Учебная программа учреждения высшего образования .....	83
5.2	Учебно-методические карты.....	90
5.2.1.	Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на дневной форме получения образования .....	90
5.2.2.	Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на заочной форме получения образования .....	91
5.3	Основная литература.....	92
5.4	Дополнительная литература.....	93

# 1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Чтение, анализ и подготовка оркестровых партитур» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направлению специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 №167.

*Целью* издания является формирование у обучающихся комплексной системы знаний и умений использования в практической деятельности навыков чтения, системного анализа и создания партитур, предусмотренной учебным планом учреждения высшего образования по направлению специальности и требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО № 78 от 12.04.2022.

*Основными задачами* УМК являются:

- обеспечение повышения качества получения образования в сфере народного творчества;
- определение дидактических средств обучения, ориентированных на наиболее полную реализацию образовательных задач, сформулированных в учебной программе учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Чтение, анализ и подготовка оркестровых партитур»;
- расширение общего и профессионального кругозора студентов;
- постижение музыкальных произведений в культурно-историческом контексте в ходе углубленного прочтения и расшифровки авторского (редакторского) нотного текста;
- изучение закономерностей и методов дирижерско-исполнительской работы над музыкальным произведением в ходе анализа партитуры;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами методико-теоретических знаний и практических навыков чтения, системного анализа и создания партитур.

УМК ориентирован на оказание помощи преподавателям и обучающимся в высших специализированных учебных заведениях в приобретении и освоении передовых знаний как теоретического, так и практического характера. Разделы, включенные в комплекс, обеспечивают сопровождение образовательного процесса и формирование у студента специальной компетенции СК-9: создавать

и графически оформлять партитуры для коллективов различных составов, использовать навыки чтения и системного анализа оркестровых партитур.

Система организационных форм обучения включает в себя индивидуальные занятия, а также самостоятельную работу студентов. Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся методики анализа и чтения партитур, а затем применили способности к обобщению полученного материала в подготовке заданий для самостоятельной работы. На занятиях могут использоваться различные аудио- и видеоматериалы.

Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-программная, учебно-методическая документация, а также информационно-аналитические материалы.

*Теоретический* раздел УМК содержит конспективное изложение теоретического материала аудиторной работы, соответствующее требованиям учебной программы учреждения высшего образования. В подготовке данного раздела использовались источники из списка основной и дополнительной литературы, а также научные публикации искусствоведов и музыкантов-практиков.

*Практический* раздел включает в себя программные требования по учебной дисциплине, методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов и перечень рекомендуемых партитур из фондов БГУКИ.

Раздел *контроля знаний* представлен материалами для мониторинга результатов учебной деятельности студентов и включает в себя перечень рекомендуемых средств диагностики, вопросы для самоконтроля, вопросы и задания к экзамену, критерии оценки результатов учебной деятельности.

*Вспомогательный* раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Чтение, анализ и подготовка оркестровых партитур», учебно-методические карты учебной дисциплины для обучающихся на дневной и заочной формах получения образования, список рекомендуемой литературы.

## 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1 Тематика и содержание аудиторной работы студентов по материалу учебной дисциплины «Чтение, анализ и подготовка оркестровых партитур»: теоретическая часть

#### *Тема 1. Партитура*

Партитура представляет собой запись партий для всех инструментов, входящих в данный оркестровый состав. В партитуре выражается творческий замысел композитора, его художественные намерения. По составу оркестровых групп, а также отдельных инструментов, их тембральных сочетаний определяются индивидуальность композитора и особенности его творчества. В оркестровой партитуре для каждой партии, либо нескольких однородных инструментов в унисон, отводится отдельный нотеносец. Иногда на одном нотеносце пишутся две партии однородных инструментов. Партии ударных инструментов, не имеющие определенной высоты звучания, записываются на горизонтальных линиях, которые называются нитками. В старых партитурах эти партии нередко записываются на обычных нотеносцах.

Партитура, в которой имеются нотеносцы для всех инструментов, называется полной. Нотная запись в полной партитуре отличается наглядностью. Иногда для экономии места в партитуре выписываются только те инструменты, которые действительно участвуют в исполнении данного отрывка. Такая более компактная партитура называется неполной. Она может содержать любое количество нотеносцев, начиная с одного. Расположение инструментов в неполной партитуре строится на основе полной партитуры. В неполной партитуре указываются названия и строи всех инструментов на каждой странице.

При написании партитуры принято руководствоваться определенными правилами. Все партии пишутся таким образом, чтобы ноты, исполняемые одновременно, находились на одной вертикали. Кроме того, при помощи системы акколад (особых скобок) и разрывов в тактовых чертах, графически отображается структура оркестра. В партитурной записи применяются следующие разновидности акколад:

- главная, или общая акколада. Это тонкая вертикальная черта, которая выставляется в начале партитурной строки и охватывает все нотные станы, образующие партитуру;

- групповые акколады, представляющие собой утолщенные линии с «усиками» по краям. Они примыкают к главной аккоlade слева и охватывают каждую оркестровую группу в отдельности;
- добавочные акколады (тонкие квадратные скобки), которые охватывают станы тождественных инструментов внутри групп. Выставляются они слева от групповых акколад.

Названия инструментов выписываются на левой стороне первой страницы партитуры против соответствующих нотных знаков. Строй транспонирующего инструмента указывается вместе с его названием, например, кларнет си-бемоль, валторна ми-бемоль и т.д. Иногда строй инструментов указывается латинскими буквенными обозначениями, например, кларнет В, валторна F.

Партитура – это взаимодействие многочисленных элементов музыкального целого. Взаимодействие всех выразительных средств (мелодии, гармонии, тембров и т.д.) находит отражение в партитуре, выявляются их взаимосвязь, взаимообусловленность. Освоение партитуры предполагает изучение значительного круга вопросов, требует терпения и большой аналитической работы. Прежде всего следует изучить историю создания того или иного произведения, изучить стиль и характер творчества композитора, а также определить состав оркестра, проанализировать мелодические голоса произведения, своеобразие полифонии гармонии, определить темп, особенности ритма, динамики. Дирижер должен знать музыкальную терминологию, необходимую для расшифровки замысла композитора, его творческих намерений. На основе проделанного анализа, создаются основные образы исполняемых произведений, анализируется их развитие и сопоставление между собой.

Дирижер должен освоить партитуру во всех деталях, знание партитуры необходимо для художественного полноценного истолкования произведения.

## ***Тема 2. Основы оркестровой драматургии***

Различные тембры оркестра выступают важным средством музыкальной драматургии. Роль тембра в общем арсенале средств музыкальной драматургии определяется тем значением, которое отведено ему самой природой музыкального искусства. Поскольку всякий музыкальный звук всегда несет какую-то тембровую окраску, то само понятие тембра является неотъемлемой частью музыки и неотделимо от элементов ее фактуры. Почти на любом музыкальном инструменте, применяя различные приемы извлечения звука или смены регистров, можно получить различные варианты окраски того тембра, который присущ данному инструменту.

В оркестре – этом едином музыкальном организме, где сосредоточены инструменты различных типов звукоизвлечения (струнные, духовые, ударные, клавишные, щипковые), – богатство возможностей сопоставления различных звуковых комбинаций и сочетаний тембров достигает максимальной степени. Однако поскольку употребление различных тембров в оркестре в конечном счете всегда зависит от музыкальной мысли, от тех ее качеств и сторон, которые эти тембры призваны в каждый момент развития выявлять или подчеркивать, умелое владение красочной палитрой оркестра следует рассматривать в качестве как бы вспомогательного приема музыкального искусства, хотя и очень важного.

В этом смысле роль тембров оркестра можно сравнить с ролью колорита в живописи, где сочетание красок придает рисунку большую реальность, воздушную перспективу, создает общую атмосферу, углубляет и подчеркивает психологические детали. Само сопоставление различных цветовых и световых пятен в живописи также играет роль фактора, повышающего выразительность содержания картины и выявляющего его главную мысль. Примерно такое же значение имеет и сочетание оркестровых тембров по отношению ко всей фактуре музыкального произведения.

В основе использования оркестровых красок как средства музыкальной драматургии лежит способность многих тембров непосредственно воздействовать на чувства, вызывая ряд ассоциаций. Эти ассоциации могут возникать от чисто акустических свойств звука. Напряжение в высокой или низкой тесситуре, окраска регистров инструмента, какие-то характерные – стонущие или холодные, жалобные или зловещие оттенки звучания, – все это может определенным образом окрашивать музыкальную мысль.

Другим важным качеством тембра является его способность усиливать изобразительные возможности музыки, вызывая воспоминания о каких-либо звучаниях реальной жизни: игре на бытовых инструментах, топоте лошадей, военных сигналах, звоне колоколов, завывании ветра, плеске волн и т. п.

Первые из перечисленных качеств чаще применяются для характеристики явлений внутренней жизни образа, вторые – для внешней, для атмосферы действия, хотя, впрочем, можно найти примеры и обратного их использования.

Одним из самых первых по времени возникновения и устойчивых по художественному значению приемов использования сопоставления тембров в драматургических целях является повторение одной и той же музыки в другой звуковой окраске, то есть как бы в другом внутреннем освещении, предполагающем какое-то качественное изменение, произошедшее с образом, понятием, настроением, которое выражает эта музыка. Например, известная

тема мечты Татьяны в опере «Евгений Онегин» меняет свое психологическое значение в опере в зависимости от того, какой группе инструментов – струнной или деревянной – она бывает поручена. Еще во вступлении к опере изложение этой темы в теплом тембре струнных инструментов чередуется с противоречащим ей музыкальным элементом из двух «охлаждающих» аккордов деревянных духовых, что уже дает тембровое противопоставление двух оркестровых групп. В дальнейшем развитии всей концепции интродукции одерживают победу аккорды деревянных, носители «холодного» начала; они подчиняют себе струнные инструменты и заставляют их повторять музыкальный материал деревянной группы, как бы «соглашаясь» с ним. Композитор использует здесь для усиления контрастности тематического развития прием драматургии тембров, подчеркивая разной оркестровой окраской разницу характеров двух противоборствующих сил. Установив в интродукции оперы драматургическое значение противопоставления струнных и деревянных (кларнеты – фаготы) в развитии лейтмотива мечты Татьяны, П. И. Чайковский применяет эту разницу тембров уже как средство музыкальной драматургии в дальнейшем развитии оперы.

Изменение интенсивности звучания какой-либо музыкальной мысли в оркестре всегда отражает увеличение или уменьшение эмоционального напряжения, которое достигается обычно не столько динамикой исполнения, сколько соответственной сменой или сопоставлением оркестровых тембров. Своеобразные характерные свойства тембров различных инструментов или их сочетаний, соответственным образом окрашивая те или иные эпизоды музыки, самой своей необычностью звучания или неожиданностью появления могут служить задачам музыкальной драматургии. Вызывая окраской звука особые ощущения или ассоциации, они могут придавать музыкальной мысли тот или иной оттенок или смысл, необходимый для характеристики образов, сценических ситуаций или психологических состояний действующих лиц. Поэтому при анализе музыкальной драматургии следует учитывать, в каком «тембровом наряде», в какой окраске впервые предстает перед нами та или иная мысль композитора, не только потому, что эта окраска – часть характера мелодии, но и потому, что иногда сам тембр выступает, как главный прием характеристики образа или ситуации.

Иногда тембры бывают призваны только усиливать ту характерную особенность образа, которую подчеркивает сама музыкальная мысль, сливаясь с ней в единое целое. Что же касается участия оркестровых тембров в усилении внешне изобразительных моментов музыки, то это их качество не нуждается в

особых развернутых пояснениях. Это, например, употребление ударных инструментов в сценах гроз, бурь и сражений и т.д.

Следует упомянуть об иной роли оркестровых красок, связанных с изобразительными моментами в музыке, а именно о тембрах-напоминаниях, тембрах, вызывающих ассоциации с какими-то бытовыми, жизненными явлениями. Так, например, имитация гобоем или иным солирующим духовым деревянным инструментом наигрыша пастушеской свирели достаточно известна. Этот прием может быть использован как для прямого изображения пастуха, так и для создания спокойного настроения, связанного с картиной безмятежной природы. Военные сигналы труб, иногда валторн, могут прямо изображать реальную жизнь или играть роль условной звуковой заставки. Многочисленные оркестровые изображения всякого рода колокольных звонов, особенно в русской классике, могут отражать также и внутреннее состояние.

Поскольку тембр оркестрового сопровождения, как и фактура, указывает исполнителю на определенный характер данного эпизода в музыке, то одна и та же музыкальная фраза при изменении тембра в инструментовке должна быть исполнена иначе, с иной окраской, с иным отношением, а значит, и с иной интонацией<sup>1</sup>.

При анализе оркестровых партитур становится очевидным, что в произведениях для достижения необходимого художественного эффекта используются «чистые», «характерные» и «смешанные» (микстовые) тембры. В частности, любой музыкальный инструмент, участвующий в составе оркестра, имеет свой специфический тембр, обусловленный физической природой звучания данного инструмента. Такой тембр называется «чистым». Он присущ только данному музыкальному инструменту и имеет определенную окраску звучания, которая отличает его от звучания других инструментов.

Особенно ярко звучание «чистых» тембров проявляется в отдельных инструментальных группах оркестра. Так, тембровая окраска саксофонов заметно отличается от тембровой окраски группы медных духовых инструментов, состоящей из труб и тромбонов. Различие между тембрами инструментальных групп используется для их тембрового сопоставления. Контрастное сопоставление тембров дает интересные эффекты оркестрового звучания.

Неотъемлемой частью общего звучания оркестра являются «характерные» тембры. Они получаются в результате применения особых приемов игры на инструменте, например, «*con sordino*» в группе цимбал белорусского народного

---

<sup>1</sup> Использованы материалы: Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов ; предисл. П.А. Маркова. – М. : Всероссийское театральное общество, 1978. – Глава 7.

оркестра. «Характерные» тембры, придавая звучанию оркестра специфическую окраску и колорит, служат важным средством музыкальной выразительности.

В общем звучании оркестра участвуют различные «чистые» или «характерные» тембры. Сливаясь друг с другом, они дают слуховое впечатление нового, «смешанного» тембрового звучания. Таким образом, общее звучание представляет собой один из вариантов звучания «смешанных» тембров. В таком «смешанном» тембровом звучании более активные тембры сохраняют в определенной степени индивидуальность своей окраски. Например, в оркестре русских народных инструментов в общем ансамблевом tutti тембр баянов (как более активный) доминирует над другими тембрами. Но если бы в этом tutti не участвовали другие тембры, индивидуальность тембра баянов была бы гораздо ярче. Так происходит определенное сглаживание граней между отличающимися друг от друга разными тембрами.

«Смешанные» тембры получаются не только в результате одновременного звучания и взаимодействия оркестровых групп, но и в пределах одной какой-либо группы инструментов. Например, сочетание кларнета с флейтой, особенно в верхнем регистре, дает слуховое ощущение нового, «смешанного» тембра, который не является ни «чисто кларнетным», ни «чисто флейтовым».

При использовании различных тембров очень важно учитывать возможность их взаимодействия и замены одних тембров другими. Взаимодействие различных тембров помогает расширить рамки оркестровых групп, особенно в малых и средних составах. Тембровая характеристика музыкального образа может быть подвергнута значительной (иногда и противоположной) трансформации. Не редко руководителю оркестра приходится совершенно четко выявлять главное, определять доминирующее выразительное средство. Другие же выразительные средства по отношению к главному находятся в определенной соподчиненности, зависят от него и обуславливаются им. Они выполняют вспомогательную функцию, выявляют иные грани музыкального образа, расширяют и углубляют его понимание<sup>2</sup>.

Важнейшим для постижения оркестровой драматургии является выявление стилевых и стилистических особенностей музыкального произведения. В словарях отмечается несколько этимологических значений понятия стиля: от греч. «stylos» – столб, колонна, опора, основание и от латин. «stylus» – стержень, палочка для письма на восковых дощечках. Таким образом, под стилем понимается узнаваемый почерк-стиль как прототип для понятий индивидуальности авторского слова, творческой манеры. Как одна из

---

<sup>2</sup> Используются материалы: Мохонько, А. П. Методика преподавания эстрадного ансамбля [Электронный ресурс] : учебно-метод. пособие / А. П. Мохонько. – Электрон. текстовые данные. – Кемерово : Кемеровский государственный институт культуры, 2015. – 178 с.

важнейших категорий философии и эстетики, искусствоведения, художественный стиль формируется в процессе творческой деятельности субъекта, отражая картину мира эпохи и уровень самосознания. В общепринятом понимании музыкальный стиль способствует узнаванию автора произведения, проявлению характера творческой личности, создающей музыку или интерпретирующей ее. Понятие стиля применяется при определении произведений по музыкальным темам, композиции, конкретной структуре музыкальной ткани и интонационной организации.

Музыкальный стиль – это понятие, которое имеет множественность трактовок. Это позволяет определить стиль в музыке как сложное явление, качество этих явлений и как исторически обусловленный процесс. Под стилем понимается сумма отличительных признаков сообразно ее принадлежности определенному историческому периоду, национальной культуре, конкретному направлению, творческой личности. В этой связи говорят о стиле эпохи, включающем нередко свои подстили, стиле национальной композиторской школы, стиле направления, индивидуальном композиторском стиле и стилях отдельных периодов творчества, стиле отдельного произведения композитора.

Несмотря на то, что система стилей характеризуется в музыке многоплановостью и иерархичностью уровней, Е. В. Назайкинский подчеркивает проблему типологии стилей и выделяет, прежде всего: исторический стиль (стиль эпохи), национальный, жанровый и только затем – авторский индивидуальный стиль (творческий почерк, манера)<sup>3</sup>. Стили сосуществуют одновременно на несколько уровнях, сама система стилей в музыке характеризуется множественностью и иерархичностью. Соотнесение стиля и стилистики – одна из важнейших задач теории стиля. Как пишет Е. В. Назайкинский, «стиль есть обнаружение музыки по отношению к стилевому фону, к стилевой среде, а язык – система внутренних средств, составляющих целое»<sup>4</sup>. Индивидуальный композиторский стиль соотносится не со всеми средствами музыкального языка, только сквозь призму стилевой школы или направления. Стиль любого уровня соотносится с конкретным сочинением как язык с речью – как общее с частным.

К числу существенных компонентов стиля относится музыкальный жанр – понятие, которое отражает реальную связь музыки с окружающей действительностью, самой жизнью. При этом следует иметь в виду специфику различных жанров и их место в стилевой системе. Стиль находит свое выражение через посредство тех или иных жанров, вне которых он не

---

<sup>3</sup> Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – С. 237.

<sup>4</sup> Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – С. 72.

существует. Жанры также немислимы вне их конкретной стиливой реализации. Специфические черты, свойственные каждому жанру, могут быть воплощены и в национальном стиле, и стиле исторической эпохи.

Музыкальный жанр является так же, как и стиль, многозначным понятием, характеризующее типизированное содержание. Оно сложилось в результате конкретных условий бытования (функционирования) музыки в исторической перспективе и получило в процессе этой типизации относительно стабильную форму выражения в музыкальном языке.

Сущностью стиливого анализа является выявление генетических истоков музыкального стилия, раскрытию характера и средств их трансформации. Стиливые признаки произведения – это музыкально-выразительные средства, которые конкретизированы в контексте данной стиливой системы. Исследователь приводит сравнение методики стиливого и целостного (комплексного, раскрывающего содержание в единстве с формой) анализа музыкального произведения. Эти два типа анализа противоположны по задачам и предмету изучения, однако стиливой анализ способствует результативности целостного; в свою очередь целостный анализ ставит необходимостью проведение анализа историко-стиливого порядка. Основным направлением целостного анализа выступает выявление индивидуального в общем, в то время как в стиливом анализе – установление общего в индивидуальном.

Анализ жанровой структуры музыкального произведения выступает одним из определяющих способов раскрытия его содержания. В этом находит проявление связь музыки с окружающей действительностью и способ ее художественного осмысления. Жанровой анализ основан на выявлении типизированных и индивидуальных приемов жанровых преломлений приложимо к различным сферам музыкальной деятельности не только в музыкознании, но и исполнительстве, критике, просветительстве<sup>5</sup>.

### ***Тема 3. Методика музыкально-теоретического анализа партитуры***

Начальным этапом освоения партитуры является ее анализ. Он дает полное представление о темброво-динамических, регистровых соотношениях групп и отдельных инструментов, функциональном разделении оркестровой ткани, особенностях артикуляции, фразировки и т.д. Необходимую и важную помощь в таком анализе окажут постоянно расширяемые знания студента в области инструментоведения, которые педагог должен постоянно контролировать.

---

<sup>5</sup> Михайлов, М. К. Стиль в музыке : исслед. / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.

Целенаправленную работу над партитурой желательно подкреплять прослушиванием анализируемого произведения с партитурой в руках. Анализ осуществляется под непосредственным руководством преподавателя.

Первоначально необходимо сориентировать внимание на творческом прочтении музыкального текста, а не только на формальном воспроизведении нотных знаков. Необходимо воспитывать у студентов стремление слышать партию в реальном звучании, понимать взаимосвязь отдельных голосов и групп, стремиться к максимально полной реализации оркестрового текста на фортепиано.

#### *План развернутого анализа музыкальной партитуры*

1. Общие сведения о произведении и его авторе.
2. Общие сведения о произведении. Подробные названия, год создания, характеристика творчества композитора.
3. Анализ партитуры, инструментальный жанр (миниатюра, крупная форма, часть сюиты).
4. Музыкальные выразительные средства.

Простейшее музыкальное произведение обязательно имеет мелодию, а, следовательно, лад, ритм и определенную музыкальную форму. основополагающим началом музыки является мелодия.

Мелодия – это одnogолосно выраженная музыкальная мысль, образ, тема, переданные с помощью интонаций.

Интонация – это наименьший выразительный элемент музыки, состоящий из трех–пяти звуков, образующих эмоционально-смысловое единство.

Понятие мелодии тесно связано с понятием темы. В любой музыкальной миниатюре излагается, как правило, одна тема, в крупных сочинениях их несколько, образующих понятие тематизма или тематического содержания.

Ритм в широком значении – организатор музыкального времени, в узком – упорядоченная система длительностей звуков.

Метр в широком значении – организатор ритма по принципу тактового деления, в узком значении – соотношение сильных и слабых долей внутри такта.

Выражением метра в музыке является размер, состоящий из двух цифр, числитель обозначает количество долей в такте, знаменатель – их ритмическое качество. Два простых размера: двухдольный и трехдольный, обладающие разной выразительностью, составляют основу всех остальных видов: сложных, смешанных, переменных размеров.

Лад в широком значении – это любая система звуковысотных связей, объединенных центральным тоном. Лад – основа музыки, ее специфическая принадлежность и эстетическая ценность.

Тональность – это высота, на которой расположен лад.

Гармония в широком значении – вертикальное соотношение звуков в музыке, в узком – объединение звуков в аккорд и закономерная их последовательность.

**5. Определение формы: трёхчастная, вариационная и т.д.**

Все музыкальные формы можно разделить на пять основных групп, учитывая сложность их строения, тип внутренней тематической организации, количество и масштабы частей.

Простые формы – это небольшие по масштабам формы (миниатюры), содержащие изложение одной темы, первая часть которых представляет собой период, остальные части ей подобны. Первая группа состоит из трех структур: наименьшей одночастной, или периода, простой двухчастной и простой трехчастной формы.

Сложные формы – это крупные по масштабам формы (концертные пьесы), содержащие изложение двух или более контрастных тем, первая часть которых представляет собой простую двух- или трехчастную форму, остальные части ей подобны. Вторая группа включает сложную двух- и трехчастную форму, рондо, вариации. Сонатная форма и ее разновидности – это высший тип инструментальной формы первых частей симфоний, концертов, сонат венских классиков, в основе которой лежит тематический и тональный контраст между двумя темами-образами, называемыми главной и побочной партиями, излагаемыми в экспозиции в разных тональностях, а в репризе – в одной главной тональности. Третья группа ограничивается только разными вариантами сонатной формы: полная, без разработки с двойной экспозицией и с эпизодом вместо разработки.

Циклические формы и жанры – это самые крупные по масштабам музыкально-концертные формы, состоящие из нескольких частей, пьес, номеров. Это сюита и сонатно-симфонический цикл в инструментальной музыке.

**6. Разбор музыкально-тематического материала. Характеристика мелодий, темпа, метроритмические и ладовые особенности. Характеристика тонального плана. Гармонический анализ. Особенности гармонического языка. Ритмические сложности.**

**7. Характеристика фактуры: гармоническая, полифоническая, смешанная.**

Фактура в широком значении слова – это оформление музыкальной ткани, в узком – способ изложения музыкального произведения, учитывающий взаимодействие всех его голосов.

Понятие фактуры близко соприкасается с понятием музыкального склада. Если выстроить цепь звеньев от наиболее частного, индивидуального к более общему, то это будет следующий ряд. Первое звено – музыкальная фактура как конкретный и чувственно воспринимаемый элемент музыки, ее конечный результат, выраженный в персональном облике сочинения. Второе звено – музыкальная ткань как совокупность всех звуковых элементов. Третье звено – музыкальный склад как принцип изложения, определяющий логику горизонтальной и вертикальной организации голосов.

Различают три типа фактуры, совпадающие с типами музыкального склада: монодийная, полифоническая и гомофонно-гармоническая.

Монодийная – это принципиально одnogолосная фактура. Культовые молитвенные песнопения – григорианский хорал и знаменный распев – тоже характерные образцы древней культуры монодии).

Полифоническая – это многоголосная фактура с относительно равноправными и развитыми голосами, а гомофонно-гармоническая – многоголосие с главенством одного голоса – мелодии и подчиненностью остальных – сопровождения. Полифоническая фактура соответственно видам полифонии имеет три разновидности: имитационную, подголосочную, контрастную. В имитационной – голоса последовательно повторяют друг друга, точно или видоизмененно.

Подголосочная фактура свойственна русской, белорусской, украинской народным протяжным песням лирического содержания и медленного темпа, наиболее распространена в музыкальном творчестве русских классиков (М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский).

Гомофонно-гармоническая фактура – это многоголосие, в котором один голос, мелодия, главенствует, а остальные голоса ее сопровождают. Она имеет две разновидности: гомофонную и гармоническую. В первой – гомофонной – голоса соотносятся как мелодия и сопровождение; во второй – гармонической – используется аккордовое, хоральное по жанру изложение музыкального произведения с выделением верхнего голоса в мелодию.

**8. Взаимосвязь фактуры произведения и основных выразительных средств произведения.**

#### ***Тема 4. Методика жанрово-стилевого и исполнительского анализа партитуры***

Для проведения жанрово-стилевого анализа партитуры необходимым условием является знание стилевых и характерно-жанровых особенностей основных жанров оркестровой музыки, к которым отнесем оркестровую миниатюру, обработку, увертюру, сюиту, симфонию, инструментальный концерт, фантазию, симфоническую поэму и др.

Музыкальные жанры – это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с определенным жизненным назначением музыки, ее социальными функциями, а также условиями исполнения и восприятия. Известны четыре рода музыкальных жанров по исполнительскому составу: вокально-хоровые жанры, инструментальные жанры, вокально-инструментальные и музыкально-сценические, или музыкально-театральные, жанры. Каждый из этих родов имеет большое количество видов. В группе вокальных жанров первичным считается песня, в группе инструментальных – танец и марш, так как эти жанры во многом определили развитие вокальной и инструментальной музыки в целом. Музыкальное содержание – это отражение действительности через восприятие композитора с помощью музыкальных образов, воплощаемых средствами выразительности. Музыкальный образ – это идеальная звуковая форма и способ освоения жизни, то есть целостно выраженный характер. Музыкальный образ и музыкальная мысль как носители идеи, темы, внутреннего духовного облика произведения – центральные понятия музыкального содержания.

##### *План дирижерского исполнительского анализа музыкальной партитуры*

**1.** Разработка исполнительского анализа на основе раскрытия содержания произведения и музыкального анализа.

Музыкальное содержание – это отражение действительности через восприятие композитора с помощью музыкальных образов, воплощаемых средствами выразительности. Музыкальный образ – это идеальная звуковая форма и способ освоения жизни, то есть целостно выраженный характер. Музыкальный образ и музыкальная мысль как носители идеи, темы, внутреннего духовного облика произведения – центральные понятия музыкального содержания.

Содержание и форма – диалектически связанные между собой и взаимовлияющие друг на друга философские категории. Первичный элемент этого единства – содержание, вторичный – форма. Музыкальная форма существует в единстве с музыкальным содержанием и образует творческую

художественно выразительную систему, именуемую музыкальным произведением. Музыкальная форма подразумевает музыкальное сочинение как единство стиля, жанра, содержания, языка и строения, характерного для данного исторического времени и автора.

2. Общий характер произведения и его частей. Темповой план, метроритмические указания.

3. Агогика, динамика, артикуляция. Выявление специфических трудностей в связи с особенностями жанра и формы произведения.

4. Фрагировка. Определение общих и частных смысловых кульминаций.

5. Выявление некоторых стилистических черт творчества композитора.

6. Интерпретация данного музыкального произведения.

Принципы формирования первой исполнительской концепции произведения основываются на анализе музыкального стиля, музыкального языка и средств выразительности.

Музыкальный стиль – это исторически сложившийся тип музыкального мышления, идейно-художественных концепций, тем, образов и средств их воплощения.

Музыкальный язык – это вся совокупность исторически сложившихся средств музыкальной выразительности.

Средства выразительности являются наиболее специфическими и авторскими чертами музыки. Все средства выразительности делятся на две группы:

1. Мелодия, ритм, метр, лад, тональность, гармония, фактура.

2. Тембр, регистр, диапазон, темп, агогика, динамика (громкостная, степень интенсивности и напряженности внутреннего развития произведения), артикуляция как совокупность средств исполнительского мастерства.

Важным в анализе оркестровой партитуры является четкое понимание формы.

#### *План развернутого анализа оркестровой партитуры*

1. Анализ формы-схемы.

2. Краткая характеристика образного содержания.

3. Комментарии к форме-схеме с подробной характеристикой всех ее горизонталей: – тональный план, – тематизм, – масштабы, – структура, – функция всех разделов формы, – итоговое определение формы с расшифровкой типа формы и структуры каждой части, в произведениях с текстом – с описанием строения текста.

4. Анализ типов изложения: экспозиционного, развивающего и заключительного по трем признакам.

5. Анализ средств выразительности: – мелодии, – метроритма, – ладотональности, – гармонии, – фактуры в экспозиционных разделах формы с определением местоположения кульминации, и ее характеристики.

6. Выводы: типичные и индивидуальные черты анализируемой формы с описанием всех этапов музыкального произведения: экспозиционных, развивающих, репризных.

### ***Тема 5. Способы и приемы чтения партитур на фортепиано***

Умение читать партитуры относится к числу тех навыков, владение которыми непосредственно определяет степень профессиональной подготовки руководителя коллектива, который должен уметь прочесть любую партитуру, чтобы изучить ее и подготовиться к исполнению данного произведения. В отдельных случаях руководителю коллектива придется самостоятельно делать переложения, что также невозможно без умения хорошо разбираться в оркестровых партитурах для различных составов.

Необходимо подчеркнуть, что чтение партитур является основным средством, дающим возможность глубоко и всесторонне изучить музыкальное произведение перед его исполнением в оркестре. Дирижер, не умеющий заранее прочесть партитуру, по необходимости будет учить произведение во время репетиций, что резко снижает его авторитет в глазах оркестрантов и ведет к потере репетиционного времени. В сравнении с чтением партитур, все другие способы ознакомления с оркестровыми произведениями, как, например, прослушивание их в исполнении оркестра, на фортепиано или в записи, могут рассматриваться лишь как второстепенные и вспомогательные. Слушая оркестровое произведение без предварительного изучения партитуры, дирижер не сумеет полностью разобраться в особенностях его трактовки данными исполнителями и не сможет создать свое собственное исполнительское отношение к нему.

Чтение партитуры дает возможность начать изучение произведения путем непосредственного знакомства с авторским текстом. Являясь процессом в высокой степени активным, оно позволяет усвоить содержание музыкального произведения значительно более глубоко и прочно в сравнении с тем, что достигается простым прослушиванием. Ряд существенных для дирижера деталей обычно ускользает от внимания при слушании чужого исполнения и, наоборот, отчетливо выявляется в процессе чтения партитуры. После самостоятельного изучения партитуры дирижер с особенной пользой для себя

может прослушать произведение в живом исполнении. Достаточно подготовленный, он теперь сумеет отчетливо разобраться в достоинствах и недостатках данного исполнения и критически использовать этот опыт.

Существуют различные способы и приемы изучения партитуры. Наиболее распространенные связаны с изучением партитуры с помощью фортепиано. Это позволяет наиболее полно охватить оркестровую партитуру и выявить основные ее элементы. Более опытные дирижеры работают над партитурой зрительно, интонируя внутренним слухом. Многие сочетают игру на фортепиано с сольфеджированием, этот способ особенно удобен тем, кто недостаточно владеет фортепиано.

Индивидуальные занятия по чтению партитур делится на:

- аудиторные (под руководством преподавателя);
- самостоятельное.

Самостоятельная работа включает детальное изучение партитуры, проигрывание всех мелодических голосов оркестровых групп. В процессе изучения партитуры использование фортепиано может быть различным: исполнение мелодических голосов, гармонических сочетаний, отдельных пассажей, фигураций и т.д. Также существуют такие способы чтения партитур, как исполнение по отдельным голосам (партиям), по группам, по отдельным оркестровым функциям; соединяя отдельные голоса, группы, а также полное воспроизведение музыкального текста.

При проигрывании оркестровой пьесы за фортепиано исполнитель воспроизводит звуковысотную и метроритмическую стороны произведения, дополняя в своем воображении тембральную окраску, уровень динамики, отдельные детали фактуры, развивая и совершенствуя тем самым свой внутренний музыкальный слух. Этот метод в сочетании со всесторонним анализом партитуры дает достаточно точное представление о музыкальном содержании того или иного произведения, о его действительной звучности в оркестре.

### ***Тема 6. Формирование элементарных навыков аранжировки***

При чтении партитуры необходимо выявить главные элементы оркестрового произведения, вынести комплекс основных голосов партитуры и уметь приспособить этот комплекс к условиям фортепиано, то есть сделать его удобным для исполнения. В связи с этим читающий партитуру должен изучить те общие закономерности, которые свойственны фортепианному переложению оркестрового сочинения.

Основные методы аранжировки:

- умение мысленно построить аккорд, записанный на нескольких строках партитуры, представив его себе в реальном трех – четырех – пятиголосии; затем в зависимости от тембровой насыщенности тех или других голосов решить, какие из дублировок могут быть сохранены;

- умение изменять расположение аккордов. Здесь возможен пропуск среднего регистра при сохранении низкого баса, либо заполнение среднего регистра двумя руками при отказе от низкого баса, либо заполнение среднего регистра скачком от баса, взятого форшлагом, при изложении аккорда сразу в трех или более регистрах.

Для успешной аранжировки музыкального материала необходимо развить следующие навыки:

- длительное высотное перемещение отдельных партий;
- целесообразно расположить материал в двух руках; исходя из удобства исполнения. Отдельные голоса исполняются попеременно правой и левой рукой, а не механически «прикрепляются» к партии той или другой руки;
- отказ от неисполнимых на фортепиано второстепенных элементов фактуры: протянутых звуков, фигуративных ритмических, гармонических или мелодических голосов (без искажения общего характера музыки).

### ***Тема 7. Чтение партитур для струнного оркестра***

Струнный оркестр состоит из одних смычковых инструментов. Включает пять партий: 1-е и 2-е скрипки, альты, виолончели, контрабасы. В прошлом струнный оркестр не выделялся композиторами как состав, отличающийся от симфонического оркестра, так как в музыке XVII – первой половины XVIII вв. последний нередко ограничивался смычковыми инструментами и клавесином, исполнявшим партию basso continuo (например, Г. Пёрселл. Опера «Дидона и Эней»); в классической музыке также и без basso continuo (например, В. А. Моцарт. Маленькая ночная серенада).

Струнный оркестр в современном понимании сложился во второй половине XIX в., то есть в период зрелости симфонического оркестра, когда его струнная группа была осознана как самостоятельный исполнительский аппарат.

В партитурах для струнного оркестра встречаются альтовый и теноровый ключи, которые относятся к группе ключей «до».

В оркестре используется теноровый ключ в записи партий виолончелей, что облегчает запись нотного текста, избегая дополнительных линеек.

Теноровый ключ предполагает, что звуковой ряд формируется от знака ключ «до», который записывается на четвертой линейке нотного стана и соответствует ноте «до» первой октавы.

Альтовый ключ, в большей степени, используется в симфонической литературе, иногда только для записи отдельных духовых инструментов, а также для записи альтов струнной группы симфонического и камерного оркестров. Альтовый ключ записывается знаком ключа «до» на третьей линейке нотного стана и соответствует «до» первой октавы.

### ***Тема 8. Чтение партитур для оркестра русских народных инструментов***

Оркестр русских народных инструментов был создан в конце XIX в. выдающимся музыкантом В. В. Андреевым на базе «Кружка любителей игры на балалайках». Постепенно определился состав, функциональный статус каждого инструмента, его художественные и технические возможности.

Основную группу оркестра составила струнная группа, в которую на вошли семейства домр и балалаек. С введением домр и гуслей «Кружок любителей игры на балалайках» был переименован в Великорусский оркестр, была окончательно сформирована номенклатура инструментов, их роль в оркестре и форма записи партитуры.

Реформа 1896 г. открывает период струнного (домрово-балалаечного) состава, продолжавшийся немногим более сорока лет, вплоть до Великой Отечественной войны.

Изначально в составе оркестра преобладали инструменты балалаечной группы, однако постепенно с появлением разновидностей группа домр расширяется. Так, в 1896 г. в оркестре участвуют всего лишь 2 домры (дискантовая и альт), в 1897 г. – 4 (добавлены пикколо и бас), в 1900 г. – 6 (добавлены тенор и контрабас).

Устойчивое соотношение между оркестровыми группами домр и балалаек было достигнуто лишь к концу 30-х гг. XX в. и составило **3 : 2**. Далее это соотношение не изменяется. Например, в составе 1938 г. (почти втрое большем по сравнению с 1931 г.) насчитывалось 34 домры и 21 балалайка:

- Домры: пикколо (2), малые (13), альтовые (9), теноровые (2), басовые (6), контрабасовые (2).
- Балалайки: примы (6), секунды (4), альты (4), басы (3), контрабасы (4).

Дальнейшее преобразование состава оркестра в многотембровый сопровождалось введением новых инструментов. Так, прочное место в народном оркестре заняли прямоугольные гусли. Из трех их разновидностей (звончатые, щипковые, клавишные), применявшихся в разное время в струнном народном оркестре, в конечном итоге закрепились два последних вида: щипковые (с 1898 г.) и клавишные (с 1905 г.).

Нашли применение ударные инструменты. В различных произведениях для народного оркестра использовались накры, бубен, тарелки, колокольчики, треугольник, ложки и др. Подход к группе заметно отличался от трактовки ударных в современных сочинениях. Ударные выполняли главным образом аккомпанирующую (ритмическую) роль и лишь изредка их функции расширялись.

Духовые инструменты, в том числе гармоники, введение которых было задумано В. Андреевым ещё в период реорганизации «Кружка любителей игры на балалайках», в данный период не смогли закрепиться в составе оркестра. Попытки применения духовых инструментов опережали время, однако стояли в стороне от запросов художественной практики, предъявляемых в данный период к народно-оркестровому жанру, и сдерживались отсутствием качественных инструментов, ярких исполнителей репертуара.

Во второй половине 40-х гг. XX в. возможности развития структуры оркестра за счёт инструментов струнной группы, по существу, были исчерпаны, что вызвало эволюцию состава, заключающуюся в добавлении новых оркестровых групп. Современный оркестр русских народных инструментов включает в свой состав следующие инструменты:

- домры – пикколо, малые, альтовые, басовые;
- балалайки – примы, секунды, альты, басы, контрабасы;
- баяны – собственно баяны и оркестровые гармоники;
- деревянные духовые инструменты – флейты, гобои;
- гусли – щипковые и клавишные;
- ударные.

В некоторых современных оркестровых составах применяется также ряд дополнительных инструментов. Например, теноровые и меццо-сопрановые домры, владимирские рожки, деревянные (помимо флейт и гобоев) и медные духовые инструменты из состава симфонического оркестра и т.д. Оркестровые группы чётко разграничены по конструктивным особенностям входящих в них инструментов, где взаимосвязи инструментальных групп образуют достаточно сложную и своеобразную систему. Речь идёт о характеристиках монотембровых и политембровых сочетаний инструментов оркестра, о многоплановости инструментального, регистрового, фактурного тембра, о «временных» категориях активности и нейтральности оркестрового колорита, об устойчивости тембра к фактору времени. В описании тембровой структуры русского народного оркестра наряду с понятиями группа домр, группа балалаек, группа баянов, группа духовых инструментов также используются – в определенном контексте – термины струнная и духовая группы. В широком

смысле термины струнная группа и духовая группа означают совокупность домр и балалаек; баянов и духовых инструментов. В более узком, специальном смысле данные понятия отражают ряд характерных особенностей архитектоники оркестра русских народных инструментов. Кроме того, мы можем говорить о полноценной группе ударных инструментов.

Пропорции количественных характеристик инструментальных групп оркестра опираются на существующие в этом плане традиции, а значит – весьма консервативны. Эти пропорции устанавливаются опытным путем, и их эффективность, правомерность постоянно проверяется «на прочность» оркестровой практикой.

*Струнная группа.* Опорой общего оркестрового тона в русских народных составах является струнная группа, которая занимает примерно три четверти от общего состава оркестра. На протяжении III этапа эволюции инструментального состава и структуры оркестра русских народных инструментов данное соотношение лишь незначительно варьировалось, что позволяет говорить о пропорции **3 : 1**, как о «классической». Структурное равновесие домровой и балалаечной групп, заложенное еще в период 1930-х гг., на данном этапе сохраняется и составляет пропорцию **3 : 2**. Кроме того, домровая и балалаечная группа построены по принципу динамического равенства входящих в них оркестровых партий в верхнем, среднем и нижнем регистрах. Согласно данному принципу, количество крупных инструментов, обладающих более мощным звуком, пропорционально уменьшается. Определенным общим моментом балалаечных групп в различных оркестровых составах является относительно большое количество басовых инструментов. В вариантах современной балалаечной группы, если оттолкнуться от среднего числа исполнителей на всех тесситурных разновидностях балалаек, складывается оптимальный вариант структуры данной группы в большом «классическом» составе русского народного оркестра. В такой балалаечной группе, состоящей, скажем, из 20-22 исполнителей, верхний, средний и нижний регистры сочетаются в пропорции **8(9) : 6 : 6(7)**, а по отдельным оркестровым голосам количество инструментов распределяется следующим образом: примы : секунды : альты : басы : контрабасы = **8(9) : 3 : 3 : 1(2) : 5**.

В конце XX в. в струнную группу оркестра помимо клавишных и щипковых гуслей все чаще включаются гусли звончатые.

*Духовая группа. Баяны (гармоники).* Баяны и гармоники являются обязательными участниками современного состава оркестра русских народных инструментов. В настоящее время, основу группы составляют собственно баяны, а использование оркестровых гармоник, как правило, ограничивается

введением гармоник-бас и контрабас. Отметим, что в некоторых коллективах помимо баянов и перечисленных гармоник все же применяются гармоник-баритон (Оркестр им. Андреева, Оркестр им. Осипова). Также встречается введение квинтета разнотесситурных гармоник и отсутствие баянов (Оркестр ЦТ).

Баяны, как оркестровые инструменты, обладают богатыми артикуляционными, динамическими и фактурными ресурсами. Относительная бедность баянного тембра обертонами, особенно в верхнем регистре, компенсируется чрезвычайно гибкой и выразительной филировкой звука. При удвоениях в унисон тембр баянов не изменяется, однако сглаживается, соответственно несколько «обезличивается» филировка звука. Исследователи и музыканты-практики установили, что большое количество инструментов, участвующих в удвоениях, ведет к ощутимой потере выразительности звучания. Следовательно, 4 - 6 инструментов (включая басовые гармоник) достаточно для заполнения всех регистровых «этажей» русского народного оркестра, а увеличение количества баянов является нецелесообразным.

Баяны в оркестре русских народных инструментов являются естественной основой духовой группы, тем важным обобщающим, цементирующим элементом, который обеспечивает в значительной степени свойства ее единства. Для выполнения этой функции (то есть, функции основы группы) – количество исполнителей на баянах должно составлять примерно 50% от общего числа духовой группы, то есть соответствовать пропорции **1 : 1**.

*Духовые инструменты.* Интенсивное развитие духовой группы русского народного оркестра во второй половине XX в. определенным образом было связано с участием в ее составе духовых инструментов – представителей симфонического оркестра. Из *деревянных духовых инструментов* применяются, главным образом, флейты и гобои, которые прочно утвердились в составе начиная с 1950-х гг. С середины 1970-х гг. в ведущих оркестровых коллективах применяется парный состав деревянных духовых, широко используются и видовые инструменты: флейта пикколо, альтовая флейта, английский рожок.

Флейтам и гобоям отдается предпочтение по праву и с полными на то основаниями. Эти инструменты наиболее близки по звуку и манере исполнения к русским лабиальным и язычковым духовым инструментам: свирели, жалейке, брелке. Начиная с 1950 – 1960-х гг. в народно-инструментальной оркестровой практике все более утверждается органичное (с точки зрения народного оркестра) восприятие флейт и гобоев как возможного результата более интенсивного, чем это имеет место сегодня, развития русских духовых народных инструментов. При этом целесообразно применение именно парного

состава флейт и гобоев, что способствует обогащению области сольной выразительной игры. Кроме того, применение двойного состава было связано с необходимостью удвоения партий флейт и гобоев в tutti, которое становилось более насыщенным, мощным.

Что касается постоянного использования в этом оркестре других деревянных духовых инструментов, то мнение специалистов по данному вопросу было далеко не столь однозначно. Однако, если флейта и гобой напоминают по своему звучанию русские народные духовые инструменты, то фагот и кларнет гораздо ближе к баянам, что особенно заметно в тихой динамике. В то время как флейты и гобои в ансамблевых сочетаниях с баянами не вступают с ними в своеобразную «конкуренцию» (с точки зрения восприятия их тембров) – звучание кларнетов и баянов невольно сопоставляется. При этом более насыщенный, выразительный тембр кларнета подчеркивает некоторую бедность обертонами звучания баянов. Поэтому, хорошее сочетание кларнета с солирующим баяном не может считаться безоговорочным аргументом в пользу постоянного участия кларнетов в народном оркестре. Кларнеты, с одной стороны, не приносят какой-либо принципиально новый существенный элемент (тембровый или технический) в состав народного оркестра, с другой – баянам и кларнетам (из-за близости тембров и технических возможностей) как бы «тесно» в составе одной группы.

Использование фагота также ограничено тем, что русский народный оркестр располагает инструментами, способными обеспечить нижний регистр духовой группы: баянами бас, контрабас и многотембровыми баянами, которые в динамическом плане в большей степени соответствуют средствам народного оркестра в целом. Выигрывая в отдельных, частных моментах (например, в яркости изложения выдержанной гармонической педали), оркестр утрачивает гораздо больше: нарушаются многочисленные тембровые и динамические связи как внутри духовой группы, так и вне ее, с другими инструментами оркестра.

Применение *медных духовых инструментов* (валторны, трубы, тромбона, тубы) в основном связано со спецификой жанра военной песни и пляски (например, в оркестре народных инструментов Ансамбля им. Александрова). Также, в известной степени это относится к ансамблям, предназначенным для сопровождения народных танцев, что соответствует традициям народного любительского исполнительства, с характерным сочетанием инструментов, обладающих порой различной, кажущейся «несовместимой» силой звучания. Что же касается «классического» большого состава народного оркестра, то здесь широкое использование медных инструментов требует большой

осторожности. Иначе их применение способно скорее повредить, нежели обогатить общее звучание оркестра.

Медные духовые инструменты, особенно в ансамблевых сочетаниях, настолько выделяются в динамическом отношении по сравнению с русскими народными инструментами, что нередко ставят перед ними ряд непосильных задач. Так, ансамбль медных духовых инструментов сводит на нет объединяющую роль баянов в духовой группе, заставляет струнные инструменты форсировать свою игру и в результате перемещает звуковую опору оркестра в свою пользу

В силу данных причин в народном оркестре предпочтительнее использование лишь трубы, чем применение других медных духовых инструментов. Во-первых, труба ближе других медных инструментов (с точки зрения восприятия тембра и характерной манеры звукоизвлечения) к русским мундштучным инструментам, основным представителем которых является владимирский рожок. Во-вторых, труба является единственным медным духовым инструментом симфонического оркестра, имеющим непосредственный аналог в русском народном духовом инструментарии. Имеются в виду так называемые пастушеские трубы. Участие трубы наиболее целесообразно в тех случаях, когда ярко проявляются не динамические ее качества, а характерная выразительность тембра и приемов звукоизвлечения. С точки зрения структуры оркестра русских народных инструментов применение трубы в принципе созвучно общей тенденции усиления духовой группы народного оркестра. Ее использование в этом составе обогащает область сольной выразительной игры в народном оркестре (причем, в значительно большей степени, чем это могли бы сделать, например, кларнет или фагот). Вместе с тем, труба обогащает тембровое содержание духовой группы в целом, достаточно хорошо сочетаясь со всеми духовыми инструментами, участвующими в составе народного оркестра, в том числе с баянами.

Специфика участия трубы в оркестре русских народных инструментов предполагает более частое использование сурдин («сар», «straight» и «harmon») по сравнению с симфоническим оркестром. Сурдины не только приглушают звук, но и значительно видоизменяют тембр. В народном оркестре выгодно и то, и другое. С одной стороны, сурдины помогают успешно решать задачи динамического «равновесия» в сочетаниях трубы с инструментами народного оркестра. С другой, разнообразие тембровой окраски звука, возникающее при сопоставлении открытых и засурдиненных труб, заметно обогащает тембровое содержание духовой группы народного оркестра. Например, звучание «сар» и «straight» сурдины, напоминает человеческий голос, а также звучание

владимирского рожка. Сурдина «harmon» дает более «инструментальный» тембр с характерной, несколько жужжащей звучностью, хорошо сочетающейся с гобоями и тембровыми баянами.

Роль *духовых народных инструментов* в формировании духовой группы более существенна, чем это может показаться на первый взгляд. Данные инструменты оказывают важное опосредованное, как бы «режиссирующее» влияние на процесс развития духовой группы и концентрирует в себе необходимую близость к народной инструментальной основе. Разнообразный русский духовой инструментарий включает в себя различные флейтовые (свирели, сопели, кувиклы, глиняные свистульки), язычковые (жалейки, брелки) и мундштучные инструменты (владимирские рожки и пастушеские трубы). Яркий тембр и характерная манера звукоизвлечения на этих инструментах образует неповторимо своеобразную звучность. Однако духовые народные инструменты являются довольно редкими участниками оркестров. В 1970 – 1980-х гг. они входили в состав лишь двух крупных оркестровых коллективов Оркестр им. Осипова (владимирские рожки) и Оркестр Хора им. Пятницкого (жалейка, брелка, владимирские рожки). Непосредственное участие русских духовых инструментов в народном оркестре сопряжено с известными трудностями. Применение этих инструментов сдерживается ограниченностью их звукоряда, недостатками существующей технологии их изготовления, неудовлетворительными методами подготовки исполнителей. По меткому замечанию Ю. Н. Шишакова, «развитие и усовершенствование русских духовых инструментов все еще ждет второго Андреева».

С точки зрения структуры оркестра возможны три различных варианта практического использования народных инструментов. 1-й вариант – применение их как постоянных основных духовых инструментов оркестра. Духовая группа, образованная по этому принципу, состояла бы из баянов и народных духовых инструментов (без участия духовых инструментов симфонического оркестра). Напомним, что попытки использовать лабиальные и язычковые народные инструменты в качестве основных оркестровых инструментов имели место в истории оркестра, в частности, со стороны В.В. Андреева и Н.П. Осипова. Для выполнения функций основных инструментов оркестра свирели, сопели, жалейки нужно было бы усовершенствовать настолько, чтобы они не уступали в техническом и иных отношениях флейте или гобою, и смогли бы занять их место в большом «классическом» составе народного оркестра. Но осуществима ли такая задача? Разнообразные технические и выразительные качества флейты и гобоя являются результатом долгой эволюции, обобщением многих типов флейтовых

и язычковых народных инструментов. С большой долей вероятности, значительные конструктивные изменения, скажем, свирели или жалейки, брелки - повели бы по уже пройденному пути, ведущему к современному виду флейт и гобоев. В силу упомянутых причин, владимирский рожок также мало пригоден для выполнения функций основного инструмента в большом составе оркестра. Как и другие народные инструменты, владимирские рожки чрезвычайно колоритны, однако, отсутствие хроматического звукоряда, сравнительно небольшой диапазон, составляющий полторы октавы, некоторые проблемы в отношении чистоты строя предопределяют на сегодняшний день роль владимирского рожка как эпизодического, но не основного инструмента оркестра. Поэтому, 1-й вариант образования духовой группы (на основе баянов и народных духовых инструментов) целесообразен лишь в тех оркестрах (ансамблях), которые предназначены главным образом для сопровождения народных песен и танцев. По такому принципу, например, построена духовая группа оркестра Хора им. Пятницкого, где духовые инструменты выполняют важную, но ограниченную сферой применения задачу.

2-й вариант – использование народных инструментов наряду с баянами и духовыми инструментами симфонического оркестра, то есть за счет увеличения числа исполнителей в духовой группе. Этот тип использования народных духовых инструментов, надо признать, мало реалистичен с точки зрения подготовки тех многих исполнителей на духовых народных инструментах, которые должны были бы специализироваться исключительно на свирели, брелке, рожке и т.п.<sup>6</sup> Если же развернутая духовая группа, о которой идет речь, станет привилегией одного-двух ведущих оркестров, а не достоянием многих, то это предельно ограничит возможность исполнения произведений, написанных с расчетом на подобный состав. В таких случаях потребовались бы многочисленные параллельные оркестровые редакции, рассчитанные не на особый, а на типичный состав оркестра.

Наконец, возможен еще один, 3-й вариант использования народных духовых инструментов, в котором они приобрели бы значение видовых инструментов, соотнесенных с основными (родовыми) по типу звукоизвлечения (флейтовые, язычковые, мундштучные). В этом варианте оркестровые голоса свирели, брелки, владимирского рожка исполняют музыканты, играющие на соответствующих родовых инструментах: флейте, гобое, а также трубе. Такой вариант исключает неудобства, связанные с переинструментовкой произведений из-за отсутствия в оркестровом коллективе того или иного народного инструмента. При необходимости оркестровые голоса, например, брелки или

---

<sup>6</sup> В Беларуси профилизация «духовые народные инструменты» существует в БГУКИ

свирели могут быть сыграны на родовых инструментах: гобое или флейте. Однако решающее, принципиальное преимущество такого подхода к развитию духовой группы заключается в том, что он, в отличие от других вариантов, позволяет справиться в перспективе с задачей подготовки того количества исполнителей на народных духовых инструментах, которое удовлетворило бы запросы народно-оркестрового исполнительства.

**Группа ударных инструментов.** Специфика структуры оркестра, и своеобразии взаимосвязей ударных со струнными народными инструментами, образующих в ряде типичных случаев практически однородную звучность, создало естественные предпосылки для самого разнообразного и широкого использования различных видов ударных. Целесообразность широкого использования ударных в народно-инструментальном составе связана также с исполнением многочисленных произведениями жанрового характера, свойственных репертуару русского народного оркестра.

В группу ударных входят звуковысотные инструменты, ударные без определенной высоты звука, народные инструменты. Современные оркестровые коллективы имеют в своем составе 3 – 4 основных исполнителя на ударных инструментах. Состав из 4-х исполнителей позволяет наиболее конструктивно распределить различные виды ударных инструментов, например:

<i>партия</i>	<i>инструменты</i>
I партия	литавры
II партия	ударные без определенной высоты звука: малый барабан, большой барабан, тарелки, треугольник, бонги и т.д.
III партия	звуковысотные инструменты: ксилофон, вибрафон, колокола, колокольчики и т.д.
IV партия	народные инструменты: бубен, ложки, трещотка и т.д.

Следует отметить, что выразительное, виртуозное применение ударных инструментов в оркестровке вовсе не означает их чрезмерного использования, тем более, что просчеты в этом отношении всегда чрезвычайно чувствительны. Из теории и практики хорошо известно, что злоупотребление ударными инструментами – такой же недостаток в оркестровке, как и непонимание их выразительных возможностей, скудность, ограниченность их использования.

Таким образом, ядро современного оркестра русских народных инструментов составляют: группа балалаек (прима, секунда, альт, бас, контрабас), группа домр (пикколо, малая, альт, бас), духовые, ударные, гусли.

В современной оркестровой практике продолжается процесс кристаллизации основных, системообразующих признаков оригинальной структуры оркестра русских народных инструментов, реализуясь в новациях оркестрового состава, включая количественные соотношения инструментальных групп и отдельных инструментов. При всех нюансах количественных характеристик инструментальных групп в различных составах современного народного оркестра, существует ряд базовых, устойчивых пропорций, характерных для большинства народно-инструментальных оркестровых коллективов. В их числе, во-первых – количество исполнителей на струнных инструментах относительно остальных участников оркестра (пропорция 3 : 1); во-вторых – соотношение представителей группы домр и группы балалаек (пропорция 3 : 2); наконец – соотношение представителей группы домр, группы балалаек и духовой группы, включая баяны и духовые инструменты (пропорция 3 : 2 : 1). О количестве исполнителей на ударных инструментах можно говорить условно, так как все зависит от конкретного музыкального произведения.

Следует отметить, что в настоящее время существуют многочисленные «вариации» инструментального состава русских народных инструментов, что продиктовано запросами художественной практики конкретных коллективов

Каждый из инструментов оркестра выполняет одну какую-либо функцию, но по мере надобности, для решения определенных задач инструментам могут поручаться несвойственные им функции; например, домрам малым, балалайкам прима – аккомпанемент, а домрам басовым, балалайкам басовым и контрабасовым – проведение мелодии и т.д., что нужно учитывать в процессе анализа и чтения партитур для данного оркестра.

Транспонирующие инструменты в группе домр – домры альтовые (на октаву вниз), в группе балалаек – балалайки альты и контрабасы (на октаву вниз).

### ***Тема 9. Чтение партитур для белорусского народного оркестра***

Белорусский оркестр народных инструментов был создан сравнительно недавно, в 1937 г. на основе Ансамбля народных инструментов. В последствии цимбалы подверглись значительной модификации, расширился их диапазон, кроме того было создано семейство дудок (сопрано, альт, тенор и бас) и две разновидности лиры – сопрановая и теноровая – с более широким, до 2,5 октав, диапазоном. Модификация аутентичных белорусских цимбал и создание их оркестровых разновидностей позволили сформировать оркестровую группу, которая является ведущей в оркестре, отличается яркой тембровой характеристикой, ударной природой звукоизвлечения, насыщенностью и

интенсивностью звучания. Для группы цимбал характерна насыщенность и интенсивность звучания, динамическая гибкость и широкая динамическая шкала, богатство регистровых красок, возможность использования разнообразных исполнительских приемов.

Общим характерным признаком структуры оркестра белорусских народных инструментов является своеобразная гибкость, подвижность, «дискретность» тембровых границ, между различными инструментальными группами, что роднит его с составом оркестра русских народных инструментов.

Разнообразные исполнительские приемы на цимбалах (составляющих основную массу оркестра), а также на гусях и ударных инструментах имеют в основании общий принцип звукоизвлечения: короткие звуки исполняются ударом (щипком), а долгие - посредством тремоло. Данное обстоятельство вызывает многочисленные «точки соприкосновения» в звучании различных струнных (и ударных) инструментов, способствует сближению их тембров - вплоть до однородных, монотембровых построений.

Характерная способность к монотембровым и политембровым образованиям распространяется на взаимосвязь баянов и духовых инструментов (флейт, гобоев и т.д.). Если индивидуальность тембровых характеристик названных инструментов проявляется главным образом в условиях дифференцированного изложения, то при исполнении общих функций значение их тембров (как элементов однородной тембровой сферы) практически совпадает.

Отмеченная гибкость взаимосвязей инструментальных групп цимбального оркестра определяет содержание основных, ключевых моментов, характеризующих архитектуру тембровой структуры, свойственной данному составу. Соотношение струнной и духовой групп является своего рода стречнем оркестровой структуры.

Самобытные, оригинальные черты выразительных средств оркестра белорусских народных инструментов, особенности его тембрового и динамического диапазонов в значительной степени складываются под влиянием общей оркестровой структуры. При этом специфика взаимосвязей инструментальных групп не менее своеобразна, чем сами тембры и средства отдельных инструментов, входящих в состав оркестра.

Так, например, в зависимости от применения контрастных или сходных исполнительских приемов звучание различных инструментов по ходу развития оркестровой горизонтали может быть в определенной мере разграничено, или же слито воедино в практически однородном тембре.

Все это образует одну из оригинальных и выразительнейших сторон звучания народного оркестра, проявляющуюся в гибких тембровых переходах, мягких звуковых оттенках, тонких колористических сочетаниях (характерных для цимбал, гуслей, ударных инструментов с одной стороны, а также для баянов и духовых - с другой). В свою очередь, ресурсы тембрового контраста в белорусском народном оркестре сосредоточены главным образом на сопоставлении инструментов народной струнной и духовой групп, являющихся крайними полюсами его тембрового диапазона.

Интенсивное развитие тембровых средств белорусского народного оркестра в современных приемах инструментовки связано с определенной общей тенденцией, а именно - усиливающимся вниманием композиторов (оркестраторов) к конструктивной роли тембра, к осмыслению фонической стороны различных оркестровых приемов как фактора музыкальной формы.

В процессе постижения выразительных средств оркестрового состава белорусских народных инструментов, откристаллизовалось два пути использования возможностей данного состава исполнителей:

1. Поиски национальной опоры, близости к народной, самобытной основе в народно-оркестровом жанре. Богатейшие средства народных инструментов полнее, разнообразнее всего раскрываются в случаях обращения к фольклорному материалу. Способность ярко, органично воплощать фольклорный материал является одной из наиболее сильных сторон народных инструментов, их преимуществом, которое является важной характеристикой народно-оркестрового жанра.

2. Современный состав оркестра белорусских народных инструментов дает богатейшие тембровые, динамические, технические средства, необходимые для претворения масштабных произведений самого различного характера; однако происходит это лишь в тех случаях, когда в достаточно полной мере учитывается специфика названных средств, оригинальная логика взаимосвязей инструментальных групп оркестра, своеобразие его структуры.

В оркестровом письме для данного состава исполнителей обозначается целый ряд устойчиво повторяющихся принципов и приемов, характерность которых определяет их в качестве стилевых закономерностей на историко-эпохальном уровне.

Основой оркестра белорусских народных инструментов является группа цимбал. По типу организации цимбальная группа аналогична струнной группе симфонического оркестра. Транспонирующие инструменты: цимбалы альт, тенор, контрабас (на октаву вниз).

В состав белорусского народного оркестра, как правило, входит духовая группа, а также широкий спектр ударных и колористических инструментов с богатой палитрой выразительных возможностей. Основу духовой группы составляют баяны. Роль родовых духовых инструментов отведена парному составу флейт, гобоев и труб (представляющих соответственно лабиальные, язычковые и мундштучные инструменты), а народные духовые - дополняют традиционные видовые инструменты: английский рожок, флейту пикколо и альтовую флейту. Использование такой группы новые существенные выразительные средства, не противореча при этом требованиям сохранения чистоты народно-оркестрового жанра и не искажая сложившейся оркестровой структуры.

Группа ударных инструментов может быть разнообразна. В народно-оркестровой практике используются различные ударные инструменты – от инструментов с определенной высотой звучания до инструментов без определенной высоты звучания. Для обогащения оркестровой палитры партитуры оркестра белорусских народных инструментов, могут использоваться и различные аутентичные ударные и колористические инструменты (трещотки, ложки, свистки и т.д.)

Помимо вышперечисленных инструментов, составляющие основные группы белорусского оркестра, в партитурах также встречаются вспомогательные оркестровые группы, например, группа дудок и струнных смычковых.

### ***Тема 10. Чтение партитур для симфонического оркестра***

Симфоническим называется оркестр, составленный из нескольких разнородных групп инструментов – семейства струнных, духовых и ударных. Принцип такого объединения сложился в Европе в XVIII в. Первоначально в симфонический оркестр входили группы смычковых инструментов, деревянных и медных духовых, к которым примыкали немногочисленные ударные инструменты. Впоследствии состав каждой из этих групп расширился и разнообразился.

В настоящее время среди ряда разновидностей симфонических оркестров принято различать малый и большой. Малый симфонический оркестр – это оркестр преимущественно классического состава (играющий музыку конца XVIII – начала XIX в., или современные стилизации). В его составе 2 флейты (редко малая флейта), 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 (редко 4) валторны, иногда 2 трубы и литавры, струнная группа не более 20 инструментов (5 первых и 4 вторых скрипок, 4 альты, 3 виолончели, 2 контрабаса).

В большом симфоническом оркестре деревянные духовые имеют расширенный состав и часто доходят до 5 инструментов каждого семейства. Медная группа может включать до 8 валторн, 5 труб, обязательно наличие 35 тромбонов (теноровых и басовых) и тубы, часто используются саксофоны. Струнная группа доходит до 60 и более инструментов, многочисленные ударные, нередко используются арфа, рояль, клавесин.

На ряде инструментов симфонического оркестра действительное звучание отличается на какой-либо интервал от нотной записи. Исполняемые на этих инструментах партии звучат не в той тональности, в которой они записаны, а в другой, то есть транспонированы. Отсюда и произошло их название – транспонирующие инструменты. Большое количество духовых инструментов, входящих в состав симфонического оркестра, принадлежит к их числу. Действительное звучание на некоторых инструментах отличается на октаву от нотной записи. Эти инструменты не относятся к числу транспонирующих, так как тональности, в которых их партии записаны, при исполнении не изменяются. К таким инструментам относятся флейта пикколо, партии которой звучат октавой выше записанного, контрафагот и смычковый контрабас, партии которых звучат октавой ниже записанного. Партии большинства транспонирующих инструментов записываются только в скрипичном ключе. Партии валторн и бас-кларнетов иногда записываются и в басовом ключе.

Прочитать партию транспонирующего инструмента – это значит исполнить ее на нетранспонирующем инструменте так, как она должна звучать в действительности. Приступая к чтению 'необходимо:

1. Определить тональность, в которой записана партия.
2. В соответствии с интервалом транспозиции данного инструмента определить тональность, в которой она должна исполняться, и запомнить ключевые знаки альтерации этой тональности.

Одновременно с интервальным перенесением каждой ноты необходимо следить за звуковысотным рисунком нотного текста. Помимо этого, рекомендуется также ориентироваться на ладовое положение звуков. Это даст возможность сознательно контролировать правильность чтения и позволяют в значительной степени ускорить овладение навыками транспозиции; тогда как одно лишь механическое отсчитывание интервала транспозиции не может дать нужных результатов в этом отношении.

При чтении партий транспонирующих инструментов особое внимание следует обращать на ноты со случайными знаками альтерации. Ошибки чаще всего происходят при транспозиции именно таких нот. Объясняется это тем, что случайные знаки, имеющиеся в партии транспонирующего инструмента, в

одних случаях сохраняются у соответствующих нот тональности действительного звучания, а в других – изменяются. Необходимо отметить, что случайные знаки изменяются при чтении не всех, а только некоторых, определенных для каждого строя нот.

В процессе транспозиции часто механически сохраняют случайные знаки у всех нот, не учитывая необходимых изменений. Поэтому, приступая к упражнениям в чтении партий инструментов того или иного строя, следует запомнить ноты, при транспозиции которых будут изменяться случайные знаки альтерации.

#### *Чтение транспонирующих инструментов в строе «си-бемоль»*

Инструменты строя «си-бемоль», входящие в состав симфонического оркестра: кларнет си-бемоль, корнет си-бемоль (транспонируют на большую секунду вниз) и бас-кларнет си-бемоль (транспонирует на большую нону вниз). Если партии бас-кларнета записаны в басовом ключе, то они транспонируются на большую секунду вниз. При чтении партий инструментов, транспонирующих на большую секунду вниз, необходимо мысленно каждую ноту перенести на этот интервал, следя за звуковысотным рисунком нотного текста.

При чтении партий инструментов, транспонирующих на большую нону вниз, необходимо их транспонировать на большую секунду вниз, и читать октавой ниже. Случайные знаки альтерации при чтении переносятся в сторону понижения. Например, при чтении партий в строе «си-бемоль», диезы на нотах «фа» и «до» читаются как бекары на нотах «ми» и «си».

Для облегчения чтения транспонирующих в «си-бемоль» инструментов нужно мысленно заменять скрипичный ключ теноровым и при нем выставить на два знака понижения больше. Случайные знаки альтерации необходимо соответственно изменять.

#### *Чтение партий транспонирующих инструментов строя «фа»*

Инструменты строя «фа», входящие в состав симфонического оркестра:

1. Валторна – фа
2. Английский рожок (альтовый голос) – фа.

Оба этих инструмента следует транспонировать на чистую квинту вниз. Из-за необходимости избежать большого количества добавочных линеек, приблизительно десять низких звуков валторны нотируются в басовом ключе и пишутся октавой ниже. В этом случае партия транспонируется на чистую кварту вверх. Если партия валторны пишется только в басовом ключе, то

нотный текст записывается без переноса на октаву вниз и читается как в скрипичном ключе квинтой ниже.

Тональность действительного звучания партий инструментов строя «фа» имеет на один бемоль больше или на один диез меньше, чем тональность, в которой эта партия записана. Случайные знаки альтерации будут изменяться при чтении только одной ноты «фа» (записано «фа» – звучит «си бемоль», записано «фа-диез» – звучит «си-бекар» и т.д.).

Способ замены ключей практически не применим к чтению партий инструментов строя «фа» потому, что для замены необходимо пользоваться меццо-сопрановым ключом, встречающимся в партитурах исключительно редко и потому не имеющим самостоятельного значения. Поэтому упражнения при чтении партий инструментов строя «фа» следует выполнять так же, как и при освоении ключей, то есть за нотой, обозначенной в скрипичном ключе, надо научиться слышать другой звук (квинтой ниже или квартой выше написанного).

#### *Чтение партий транспонирующих инструментов строя «ми бемоль»*

Инструменты строя «ми-бемоль», входящие в состав симфонического оркестра:

1. Кларнет ми бемоль (транспонирует на малую терцию вверх).
2. Валторна ми бемоль (транспонирует на большую сексту вниз).
3. Саксофон-альт ми бемоль (транспонирует на большую сексту вниз).

Партии валторн в низком регистре записываются не только в скрипичном, но и в басовом ключе. В этом случае они транспонируются на малую терцию вверх.

Чтение партий инструментов, транспонирующих на большую сексту вниз, представляет большие трудности вследствие значительной величины интервала транспозиции. Эти трудности сравнительно легко преодолеваются, если вместо большой сексты вниз транспонировать на малую терцию вверх и читать затем октавой ниже. При чтении партий инструментов, транспонирующих на большую сексту вниз и записанных в скрипичном ключе, может быть применен способ мысленной замены скрипичного ключа басовым. Этот способ удобен тем, что дает возможность представить себе требуемые при данной транспозиции названия нот, не прибегая к интервальному перенесению.

### *Чтение партий транспонирующих инструментов строя «ля» и «ре»*

К транспонирующим инструментам строя «ля» относятся:

1. Инструменты, транспонирующие на малую терцию вниз: кларнет ля, корнет ля, труба ля, валторна ля. В низком регистре партии валторн записываются в басовом ключе и транспонируются на большую сексту вверх.

2. Бас-кларнет, транспонирующий при записи в скрипичном ключе на малую дециму вниз, а при записи в басовом ключе на малую терцию вниз

К транспонирующим инструментам строя «ре» относятся:

1. Труба ре, транспонирующая на большую секунду вверх.

2. Валторна ре, транспонирующая на малую септиму вниз, а при записи звуков низкого регистра в басовом ключе – на большую секунду вверх.

### ***Тема 11. Нотные редакторы***

Программное обеспечение как совокупность программ, обеспечивающих функционирование компьютеров и решение с их помощью определенных задач, представляет собой неотъемлемую часть компьютерной системы и определяет сферу ее применения, такие как:

– нотографическая деятельность, запись и тиражирование нотного текста для редакционных, учебных и исполнительских целей;

– сочинение музыки, при котором компьютер предоставляет неограниченные тембровые, ритмические, звуковысотные и другие возможности, недоступные в иных условиях;

– поиск новых выразительных средств, экспериментирование с сонорной стороной музыкальной ткани, конструирование звуковой материи;

– исполнительская деятельность, при которой исполнитель управляет процессом воспроизведения музыки, заранее записанной на компьютере;

– сочинение композиций и саундтреков в онлайн режиме с выдающимися музыкантами разных стран<sup>7</sup>.

Важность для организации учебного процесса представляют компьютерные программы для написания партитур – MuseScore, Avid Sibelius, Finale. Данные нотные редакторы используются для записи и тиражирования нотного текста. Программы данной группы предусматривают проигрывание нотного текста с помощью MIDI, конвертирование MIDI-файла в нотный текст и др.

---

<sup>7</sup> Фильчаков, С. И. Музыкально-компьютерные технологии: трактовки понятия, проблемы, возможности / С. И. Фильчаков, Н. И. Буторина // Наука. Информатизация. Технологии. Образование : материалы XIII междунар. научно-практ. конф. (Екатеринбург, 24-28 февраля 2020 г.) / Российский государственный профессионально-педагогический университет. – Екатеринбург : Издательство РГППУ, 2020. – С. 704.

Чрезвычайно популярной является программа Sibelius, которая содержит функции распечатки партитуры и отдельных партий, редактирования партитур, эмуляции звучания оркестровых инструментов. Также с помощью программы Sibelius можно опубликовать музыку в сети интернет и записать свой собственный CD. В данной программе ввод нотного текста осуществляется как вручную, так и с помощью MIDI-клавиатуры. Sound-библиотека включает 600 различных музыкальных инструментов, сгруппированных в трех списках: по видам оркестров («Choose from»); по инструментальным группам («Family»); по инструментам («Instrument»). Также в данном редакторе можно выбрать графический стиль партитуры (печатные и рукописные шрифты). Партитуру и отдельные партии можно сохранить в форматах PDF, MIDI или WAV.

Распространенным нотным редактором является программа MuseScore, которая широко поддерживает экспорт итогового продукта и импорт исходных файлов. В частности, это поддержка файлов с расширениями .mxl и .xml (для импорта в другие нотные редакторы); экспорт в форматы WAV, MP3, OGG, FLAC (аудиоформаты); экспорт в форматы PNG, PDF (для хранения партитур или печати); экспорт в форматы программ Band-in-a-Box (.mgu, .sgu), Guitar Pro (.gtp, .gp3, .gp4, .gp5, .gpx), Capella (.cap, .capx), Overture (.xml) и др. MuseScore также является онлайн площадкой, где каждый может поделиться своей музыкой или партитурой. Данный редактор является удобным в использовании, обладает основными функциями, позволяющими создавать как целые партитуры, так и отдельные партии инструментов. Sound-библиотека данного редактора содержит множество инструментов, применяемых в оркестрах и ансамблях самых распространенных видов. Набор партитуры, также, как и в Sibelius, начинается с выбора инструментального состава. Процесс создания партитуры может осуществляться с помощью MIDI-клавиатуры, также ноты могут вводиться и посредством панели инструментов ввода. С помощью палитры символов в партитуру добавляются ключевые знаки, размер, штрихи, темп, знаки динамики

### ***Тема 12. Принципы графического оформления партитур***

Партитурной системой называются объединенные акколадами нотные станы. На одной странице могут быть размещена как одна партитурная система, так и несколько. На первой нотной странице помещается целостраничная партитурная система.

Акколады в партитурах графически отображают структуру оркестра. Главная, или общая акколада служит для охвата всех нотных станов, групповые акколады – для охвата всей группы, добавочные акколады для охвата станов однородных или близко родственных между собой инструментов.

Витые акколады применяются только для инструментов, не составляющих группы. Станы вокалистов солистов оставляются без акколад, также, как и сольных концертирующих инструментов.

*Порядок размещения инструментальных групп* в партитуре для оркестра русских народных инструментов следующий: домры, деревянные духовые инструменты, баяны, ударные, гусли балалайки. Эти группы объединяются групповыми (жирными с «усиками») акколадами. Витые акколады применяются для гуслей и баяна, если партия выписана двумя руками, либо баян не составляет группу. Тактовые черты прерываются после домр, деревянными духовыми, между баянами и ударными, ударными и гуслиями, гуслиями и балалайками. Темповые указания проставляются над группами домр и балалаек.

Порядок размещения инструментальных групп в партитуре для белорусского народного оркестра деревянные духовые инструменты, баяны, ударные, цимбалы. Эти группы объединяются групповыми (жирными с «усиками») акколадами. Тактовые черты прерываются после деревянных духовых, между баянами и ударными, ударными и цимбалами, цимбалами и гитарой-бас. Темповые указания проставляются над группами духовых и цимбал.

Для *темповых обозначений* в основном используется общепринятая итальянская терминология. В ансамблевых партитурах темповое обозначение дается в установленном месте один раз и только над нотным станом. В оркестровых партитурах все темповые, метрономические и общединамические указания помещаются над системой и над основной группой. Смысловые ориентиры в партитуре даются один раз – над системой.

С прописной буквы обозначаются темпы в собственном смысле, то есть темпы устойчивые, совпадающие с колебаниями метронома на всем своем протяжении (*Allegro* – Быстро). Со строчной буквы обозначаются темповые отклонения в сторону ускорения или замедления, возвращения к первоначальному и предшествующему темпу, а также указания о произвольности темпа.

*Метрические единицы* выставляются в начале произведения или его целой части на нотных линейках каждого стана после ключевых знаков. При смене метрических единиц новое обозначение помещается в начале того такта, с которого меняется метр, но если эта перемена совпадает с концом строки, то новое метрическое указание выставляется дважды: в конце строки за тактовой чертой последнего такта и в начале первого такта новой строки. При смене метрических единиц может применяться формула, уточняющая их

соотношения, причем слева от знака равенства ставятся предыдущие метрические единицы, а справа – последующие. Знак равенства располагается точно над тактовой чертой.

*Смысловые ориентиры* выставляются в виде букв или цифр в соответствии со структурой произведения или его частей для удобства исполнителей при репетиционной работе. Ориентиры заключаются в рамку и помещаются сверху системы над тактовой чертой.

*Метрономические* указания помещаются после темповых обозначений, при их отсутствии – в начале такта.

*Двойные тактовые черты* применяются только при появлении новых значительных разделов произведения, а иногда при смене ключевых знаков. Жирная тактовая черта в сочетании с одной тонкой применяется в заключительном такте произведения, но если части произведения или цикла следуют без перерыва, то ее нужно заменять тонкой двойной.

*Динамические обозначения* в ансамблевых партитурах помещаются в инструментальных партиях, записанных на одном стане – под станом. Слова для динамических обозначений могут употребляться полностью или сокращенно. При продолжительных нарастаниях или убываниях звучности всего оркестра, совпадающих по времени с каким-либо темповым отклонением, динамическое обозначение могут присоединяться к темповому и выписывается прямым полужирным шрифтом. Буквенные динамические обозначения всегда даются полужирным курсивом. Графические динамические обозначения по уровню должны точно соответствовать буквенным.

*Технические обозначения*, например, приемы игры, роль инструментов (*solo, divisi*) дается прямым мелким шрифтом и размещается над станом. Характерные обозначения, такие, как штрихи, поясняющие, уточняющие, исполнительские обозначения выписываются курсивом и помещаются как сверху, так и снизу стана. Значки регистров у баянов указываются специальным знаком над верхним станом, всегда ниже темпового указания. Обозначения приемов игры на домре и балалайке (удар вниз/вверх, открытая струна, дробь и т.д.) всегда выставляются над нотным станом. В то же время, такие указания, как пиццикато, вибрато, тремоло выставляются на итальянском языке сокращенно под нотным станом прямым мелким шрифтом. Направление движения глissандо у гуслей обозначается стрелкой.

*Штили* нот, расположенных ниже 3-й линейки, пишутся вверх, остальные – вниз. Штили интервалов и аккордов, крайние ноты которых стоят на одинаковом расстоянии от 3-й линейки, как правило, пишут вниз. Также следует учитывать линию голосоведения. Если в оркестровой партитуре на

одном нотном стане помещаются две партии, то двухштильная запись применяется исключительно при разнородности ритмических рисунков и способов исполнения. Динамические оттенки в случае совпадения пишутся снизу, в противном случае – сверху.

Фразировочные *лиги* помещаются в зависимости от направления штилей. В двухштильной записи лиги верхнего голоса ставятся вверху, нижнего – внизу.

*Сокращенное письмо* в оркестровых партитурах может применяться для повторяющихся аккордов (штили без головок), повторениях внутри такта, повторяющихся тактах. Если повторяющихся тактов более четырех, то нумерация с пятого такта начинается сначала<sup>8</sup>.

### ***Тема 13. Создание партитур для народных оркестров различных составов***

Создание партитур для народных оркестров различных составов основывается на противопоставлении оркестровых функций при сохранении внутрифункционального единства. Горизонтальные и вертикальные функции в многотембровом и однотембровом составе выделяются при помощи различных средств выразительности, к которым отнесем закрепление элементов фактуры за определенными партиями, ритмическую организацию и динамическую контрастность, штриховое разнообразие и тесситурное различие.

Оформление партитуры способствует четкому пониманию принципов строения музыкальной ткани, где верное распределение инструментов помогает в определении целостности формы. Отметим, что композиторы при сочинении музыки изначально ориентируются не только на конкретный тембровый инструментальный состав оркестра (ансамбля), но и учитывают количество инструментов, озвучивающих отдельные партии. При инструментовке или переложении также необходимо опираться на вышеназванные критерии, что позволит выстроить общую линию развития произведения, установить необходимый динамический баланс и распределить кульминации.

Хотя состав оркестров или ансамблей может быть различным, однако порядок расположения инструментов в партитуре всегда определяется общепринятыми правилами. Безусловно, существует сложившийся временем эталон составов, что позволяет унифицировать репертуар по типам и видам оркестров (например, произведения для симфонических, духовых, эстрадных, народных оркестров и др.). В то же время, существуют составы оркестров, чаще народных, которые не подходят к уже сформированным стандартам. На практике оркестры смешанного состава формируются из тех музыкантов,

---

<sup>8</sup> Использован материал: Карцев, А. А. Руководство по графическому оформлению нотного текста / А. Карцев, Ю. Оленев, С. Павчинский. – 3-е изд. – СПб. : Композитор, 2007. – 180 с.

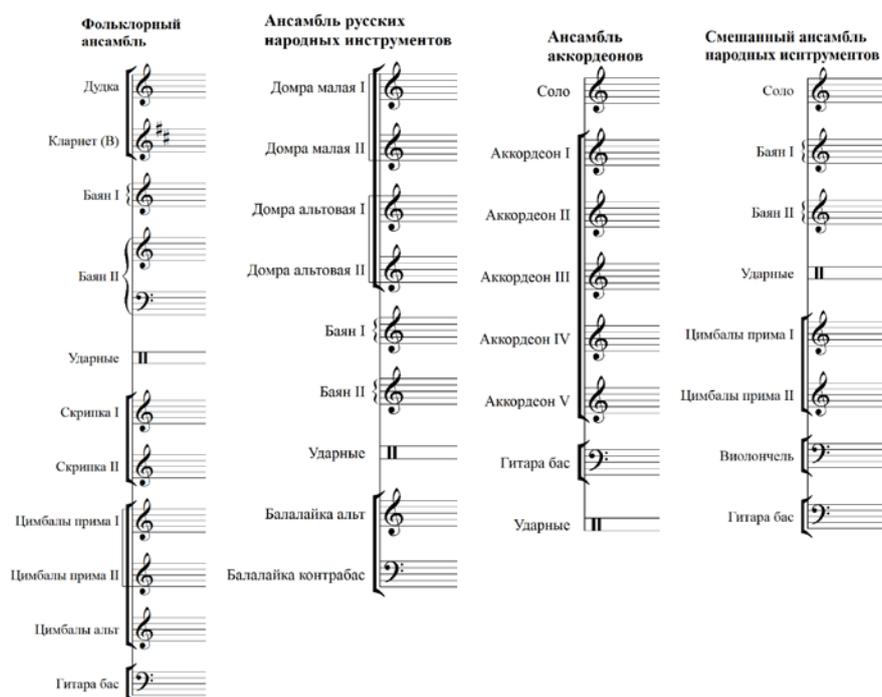
которые имеются в конкретной музыкальной организации или административном регионе.

В составах оркестров, показанных в примере 1, все инструменты охватывают диапазон звучания в количестве семи октав, поэтому при составлении партитур для смешанного состава важно, чтобы в нее входили инструменты разной тесситуры и заполняли всю оркестровую вертикаль. В партитурах для ансамблей народных инструментов сохраняется принцип, изложенный выше, хотя инструментальный состав может складываться более свободно и разнообразно, не ограничиваясь количеством и тембровым качеством инструментов (пример 2).

Существуют два метода в написании инструментовки: сонорный, где каждому элементу фактуры поручается своя тембровая характеристика, и функциональный, основанный на изменении и разработке музыкальной ткани, где тембровые краски характеризуются подвижностью. Отдельный звук, не включенный в контекст музыкального содержания, не может нести художественную нагрузку, в то время, как совокупность звуков, подчиненных определенной логике, представляют собой функцию музыкальной ткани.

Белорусский народный оркестр	Оркестр русских народных инструментов	Баянный оркестр	Смешанный оркестр народных инструментов
<p style="text-align: center;"><b>Allegro</b></p> <p>Флейта</p> <p>Гобой</p> <p>Кларнет (B)</p> <p>Баян I</p> <p>Баян II</p> <p>Баян III</p> <p>Ударные I</p> <p>Ударные II</p> <p>Колокольчики</p> <p style="text-align: center;"><b>Allegro</b></p> <p>Цимбалы прима I</p> <p>Цимбалы прима II</p> <p>Цимбалы альты</p> <p>Цимбалы тенора</p> <p>Гитара бас</p>	<p style="text-align: center;"><b>Allegro</b></p> <p>Домры малые I</p> <p>Домры малые II</p> <p>Домры альтовые I</p> <p>Домры альтовые II</p> <p>Домры басовые I-II</p> <p>Флейта</p> <p>Гобой</p> <p>Кларнет (B)</p> <p>Баян I</p> <p>Баян II</p> <p>Баян III</p> <p>Ударные I</p> <p>Ударные II</p> <p>Гусли клавишные</p> <p style="text-align: center;"><b>Allegro</b></p> <p>Балалайки прима</p> <p>Балалайки секунды</p> <p>Балалайки альты</p> <p>Балалайки контрабасы</p>	<p style="text-align: center;"><b>Allegro</b></p> <p>Флейта</p> <p>Гобой</p> <p>Кларнет (B)</p> <p>Аккордеон I</p> <p>Аккордеон II</p> <p>Ударные I</p> <p>Ударные II</p> <p style="text-align: center;"><b>Allegro</b></p> <p>Баян I</p> <p>Баян II</p> <p>Баян III</p> <p>Баян IV</p> <p>Баян бас</p> <p>Баян контрабас</p> <p>Гитара бас</p>	<p style="text-align: center;"><b>Allegro</b></p> <p>Цимбалы прима I</p> <p>Цимбалы прима II</p> <p>Домры альтовые I</p> <p>Домры альтовые II</p> <p>Домры басовые I-II</p> <p>Флейта</p> <p>Кларнет (B)</p> <p>Баян I</p> <p>Баян II</p> <p>Баян III</p> <p>Ударные I</p> <p>Ударные II</p> <p style="text-align: center;"><b>Allegro</b></p> <p>Балалайки прима</p> <p>Балалайки секунды</p> <p>Балалайки альты</p> <p>Гитара бас</p>

Пример 1. Составы оркестров народных инструментов



Пример 2. Составы ансамблей народных инструментов

*Горизонтальные* последовательности в музыкальной фактуре отвечают за функции мелодии, подголоска, противосложения. Они всегда улавливаются на слух, и в инструментовке всегда выводятся на первый план. Подчеркнем, что мелодическая линия относится к горизонтальной функции, независимо от того, записана она в один мелодический голос или в два интервальных. Горизонтальная мелодия звучит во времени, поэтому длительность каждого звука мелодии, является характерной особенностью или символом горизонтальной мелодической функции.

В народно-инструментальной музыке элементы мелодии часто внедрены в интервальный рельеф вариации и вложены в другие элементы фактуры, в результате чего появляются «скрытые» мелодические голоса. В оркестровых партитурах их следует показывать в отдельных партиях, в то время, как в малых составах ансамблей оправданным будет сохранение скрытого голосоведения, которое приобретет смысловое содержание (пример 3). Аккорды и интервалы относятся к *вертикальной* гармонической функции, характерной особенностью которой является тон, связанный с аккордом в одновременном созвучии с такой тональной характеристикой как, прима, терция, квинта и т.д. Вертикальная последовательность имеет следующие характерные признаки: звуки выстраиваются вертикально один под другим и

образуют гармонические созвучия, которые организуются в определенной ритмической последовательности (пример 4):

Example 3 shows a musical score for three instruments: Cimbalom (Cymbals), Accordion, and Bass Guitar. The Cimbalom part is in the treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a dynamic marking of *f*. The Accordion part is also in the treble clef with the same key signature and dynamic marking. The Bass Guitar part is in the bass clef with the same key signature and dynamic marking. The score consists of a single system of three staves.

Пример 3. И. Штраус. Полька «Трик-трак»

Example 4 shows a musical score for three Accordion parts, labeled Баян I, Баян II, and Баян III. All parts are in the treble clef with a key signature of one flat (Bb). The dynamic marking for all parts is *mf*. The score consists of a single system of three staves.

Пример 4. В. Городовская. Концертная пьеса «Выйду на улицу»

Для того чтобы голоса соединились в единую вертикальную функцию, необходимо сходство в общем характере звучания и в ритмической организации, в противном случае голоса следует относить к разным функциям, например, к функции мелодии и функции контрапункта (пример 5):

Example 5 shows a musical score for four Domra parts: two small Domras (Домры малые I and II) and two alto Domras (Домры альтовые I and II). All parts are in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamic marking for all parts is *ff*. The score consists of a single system of four staves.

Пример 5. В. Городовская. Русский вальс

Раскрывая соотношение функциональности элементов фактуры с тембральным характером звука, Г. Банщиков сформулировал три закона оркестровки, согласно которым всякое изменение в развитии музыкальной ткани должно сопровождаться изменением ее тембрового оснащения или характера звучания; различные, одновременно звучащие функции ткани, должны отличаться друг от друга своим тембровым оснащением или

характером звучания; элементы музыкального материала, относящиеся к единой функции, должны иметь одинаковое или максимально близкое тембровое оснащение или характер звучания. Исходя из этого, при создании партитуры, необходимо грамотно распределять имеющиеся тембровые ресурсы, от верного использования которых зависит решение художественных задач. Например, показ новой функции в фактуре, должен сопровождаться вступлением нового тембра. В наиболее значимых моментах, например, в оркестровом *crescendo* или в фактурном показе кульминации необходимо использовать дополнительные тембры инструментов. Также следует учитывать, что у струнных каждая струна имеет свою тембровую характеристику. В однотембровом составе оркестровых групп (домры, цимбалы и др.), распределение функций происходит за счет их тесситурного разграничения, а также применения различных способов звукоизвлечения и приемов игры. Подчеркнем, что тесситурная дифференциация в одной тембровой группе используется, как наиболее различимый способ, где верхние, средние и нижние голоса музыкальной ткани легко дифференцируются в сознании на высотные регистры благодаря звуковысотному слуху, который присущ человеческому восприятию<sup>9</sup>.

#### ***Тема 14. Подготовка партитур для итоговой аттестации***

Важнейшим этапом для подготовки партитур для итоговой аттестации по дирижированию является выбор музыкального материала. Репертуар должен быть согласован с руководителем оркестра, а также преподавателем по дирижированию. Для того, чтобы ясно представлять себе последовательность решения задач по подготовке партитур необходимо провести музыкально-теоретический, жанрово-стилевой и исполнительский анализ клавира или партитуры первоисточника в случае создания переложения. Затем нужно прочесть на фортепиано нотный материал первоисточника, для того чтобы более ясно представить себе спектр технических решений подготовки партитуры.

Оркестровка произведений для итоговой аттестации должна производиться с учетом выразительных возможностей инструментов оркестра и художественного потенциала коллектива. Для удобства чтения партий необходимо скрупулезно подойти к графическому оформлению партитур. После

---

<sup>9</sup> Использованы материалы статьи Оводка С.С. «Партитуры для народно-инструментальных коллективов: структура, принципы графического оформления, методы инструментовки». / Оводок, С.С. // Вестник науки и образования – 2022. – №2 (122) Часть.1. – С. 90-94.

озвучения партитур в оркестре выявляются возможные недочеты и осуществляется корректура партитуры и партий.

## 3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 3.1. Программные требования по учебной дисциплине

Учебная дисциплина «Чтение и анализ оркестровых партитур» включена в учебный план студентов дневной формы получения образования в 4 и 5 семестрах образовательной программы, студентов заочной формы – в 3 и 4 семестрах.

На протяжении первого семестра изучения учебной дисциплины студент постигает теоретический материал и выполняет практические задания.

В результате студент должен *знать*:

- особенности партитур для различных оркестровых составов, принципы их подготовки и правила графического оформления;
- теоретический материал по системам нотации партитур различных оркестровых составов и специальные партитурные обозначения;
- приемы изложения партитурного текста на фортепиано;

*уметь*:

- свободно ориентироваться в партитуре, пользоваться методами и приемами анализа партитур;
- читать предварительно разобранную партитуру по оркестровым группам и оркестровым функциям при помощи внутреннего слуха и посредством исполнения на фортепиано;
- создавать партитуры для народных оркестров различных составов для концертного исполнения и учебного репертуара;

*владеть*:

- навыками чтения нотного текста в различных ключах, партий инструментов нотированных в строях D, B, A, F, а также способами и приемами редактирования партитурного нотного текста для удобного исполнения на фортепиано;
- методикой системного анализа партитур различной степени сложности и разнообразных стилистических направлений;
- принципами графического оформления нотного текста в схемах партитур для народных оркестров различных составов.

Также студент дневной формы получения образования должен подготовить 1 оркестровую партитуру для концертного исполнения или учебного репертуара.

В качестве нотного материала для анализа и чтения партитур рекомендуется использовать следующие сочинения:

*для струнного оркестра*

1. Камерно-инструментальные ансамбли французских композиторов : партитуры. – М. : Музыка, 1986.
2. Козловский, И. Произведения для камерных ансамблей / И. Козловский. – Минск, 1998.
3. Легкие переложения для струнного квартета: Партитуры. – М. : Музыка: Лен. отделение, 1972.
4. Огинский, М. К. Произведения для камерных ансамблей / М. К. Огинский. – Минск, 1998.
5. Пригожин, Л. Музыка для струнных и флейты : партитуры / Л. Пригожин. – Л. : Музыка, 1969.
6. Пьеса для струнного квартета : партитуры. – Минск : Белорусский институт проблем культуры, 1992.
7. Пьесы для струнного оркестра / сост. Д. Лепилов. – М. : Музыка, 1979.
8. Серия «Музыка XVIII века» : партитуры для камерного оркестра. – М. : Музыка: Лен. отделение, 1978.
9. Серия «Популярные произведения для камерного оркестра». – Л. : Музыка, 1984. 10. Ж. Бизе – Р. Шедрин Кармен-сюита.

*для оркестра русских народных инструментов*

1. А. Глазунов. Русская фантазия
2. Б. Дварионас. Вальс
3. Н. Раков. Русская сюита
4. А. Холминов. Песня
5. Лядов. Десять русских народных песен.
6. Г. Камалдинов. Музыкальный момент.
7. Н. Будашкин. Хороводная.
8. И. Стравинский. Хоровод царевен из балета «Жар-птица».

*для белорусского народного оркестра*

1. Д. Смольский. Концерт для цимбал № 2.
2. И. Жинович. Белорусские танцы.
3. Г. Ермоченков. На Купалле.
4. Г. Ермоченков Адажио
5. Е. Глебов Детская сюита

6. А. Мдивани Бубенцы
7. В. Помозов Батлейка

*для симфонического оркестра*

1. Л.В. Бетховен. Симфонии (фрагменты)
2. Л.В. Бетховен. Увертюры (фрагменты)
3. Й. Гайдн. Лондонские симфонии (фрагменты)
4. Ж. Бизе. Сюиты №1, 2 «Арлезианка»
5. А. Глазунов. Танцы из балетов «Раймонда», «Времена года»
6. Н. Римский-Корсаков. Увертюры и другие отрывки из опер, отрывки из симфонических произведений: «Шехерезада», «Антар»
7. П.И. Чайковский. Танцы из балетов «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Лебединое озеро»
8. Ф. Шуберт. Увертюра и балетная музыка к пьесе «Розамунда».

Второй семестр изучения учебной дисциплины посвящен подготовке партитур для итоговой аттестации по дисциплине «Дирижирование», в процессе чего должны использоваться знания, умения и навыки, полученные при освоении тем 1-13 учебной программы по учебной дисциплине «Чтение, анализ и подготовка оркестровых партитур». К экзамену студент дневной формы получения образования должен подготовить 2 партитуры для Оркестра русских народных инструментов или Белорусского народного оркестра, провести их озвучение в оркестре, осуществить корректуру партитур и партий.

Студенты заочной формы получения образования готовят 1 или 2 партитуры для народного оркестра смешанного состава.

### **3.2 Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов**

Самостоятельная работа студента включает в себя изучение оркестровых партитур в теоретическом и практическом ракурсах. При изучении теоретических основ наибольшее внимание необходимо уделять освоению специфики оркестровой фактуры, методике изучения партитур и приемам переработки оркестровой фактуры при исполнении ее на фортепиано, что особенно необходимо руководителям творческих коллективов (ансамблей, оркестров), поскольку помогает им в дорепетиционной работе.

Материал для изучения должен основываться на образцах симфонической и оперной классики, а также современной белорусской и зарубежной музыки, что будет способствовать расширению общей музыкальной культуры будущих специалистов. Практические систематические самостоятельные занятия должны включать анализ произведения, разбор и исполнение самостоятельно подготовленных партитур, чтение нот с листа оркестровых сочинений, переложений оркестровых произведений для фортепиано, что будет способствовать пониманию и использованию механизмов музыкальной памяти, специфики слухо-мыслительных процессов, проявлений эмоциональной, волевой сфер, работы творческого воображения в условиях конкретной профессиональной деятельности. При подготовке партитур рекомендуется периодически осуществлять ее чтение и анализ.

### 3.3 Рекомендуемые партитуры из фондов библиотеки БГУКИ

#### 3.3.1 Для симфонического оркестра

1. Бетховен, Л. ван. Симфония № 1 [Ноты] = Symphony № 1 / Л. Бетховен. - Партитура. - Санкт-Петербург : Композитор \* Санкт-Петербург, 2003. - 46 с.
2. Бетховен, Л. ван. Симфония № 2 [Ноты] = Symphony № 2. Соч. 36 / Л. ван Бетховен. - Партитура. - Санкт-Петербург : Композитор \* Санкт-Петербург, 2003. - 64 с.
3. Бетховен, Л. ван. Симфония № 3 [Ноты] = Symphony № 3 : (Героическая) / Л. Бетховен. - Партитура. - Санкт-Петербург : Композитор \* Санкт-Петербург, 2003. - 96 с.
4. Бетховен, Л. ван. Симфония № 4 [Ноты] = Symphony № 4 / Л. ван Бетховен. - Партитура. - Санкт-Петербург : Композитор, 2003. - 82 с.
5. Бетховен, Л. ван. Симфония № 7 [Ноты] = Symphony № 7 : соч. 92 / Л. ван Бетховен. - Партитура. - Санкт-Петербург : Композитор, 2005. - 134 с.
6. Бизе, Ж. Арлезианка [Ноты] : вторая сюита для симфонического оркестра из музыки к драме А. Додэ / Ж. Бизе. - Партитура. - Москва : Государственное музыкальное издательство, 1954. - 104, [1] с.
7. Бизе, Ж. Маленькая сюита [Ноты] : для оркестра : детские игры / Ж. Бизе ; [предисл. А. Хохловкиной]. - Партитура. - Москва : Музгиз, 1955. - 84 с.
8. Бизе, Ж. Симфония : C-Dur [Ноты] / Ж. Бизе ; [предисл. Б. Левик]. - Партитура. - Москва : Музгиз, 1965. - 172 с.
9. Брамс, И. Симфония № 2 [Ноты] = Symphony № 2 / И. Брамс. - Партитура. - Санкт-Петербург : Композитор, [2002?]. - 76 с.
10. Брамс, И. Симфония № 4 [Ноты] = Symphony № 4 / И. Брамс. - Партитура. - Санкт-Петербург : Композитор, 2004. - 100 с.
11. Вагнер, Р. Избранные симфонические отрывки [Ноты] = Ausgewahlte symphonische fragmente : из опер и музыкальных драм : "Летучий голландец", "Лоэнгрин", "Золото Рейна", "Валькирия", "Зигфрид", "Сумерки богов", "Тристан и Изольда" / Р. Вагнер ; ред. Л. Д. Ауэрбах ; [предисл. Б. Левика]. - [Партитура]. - Москва : Государственное музыкальное издательство, 1959. - 434, [1] с.
12. Гайдн, Й. 12 лондонских симфоний [Ноты] . Т. 2 (№№ 7-12) / Й. Гайдн ; ред. Г. Киркор. - Партитура. - Москва : Государственное музыкальное издательство, 1959. - 379, [1] с.
13. Глазунов, А.К. Симфония № 2 [Ноты] / А. Глазунов ; [автор предисл. В. Дельсон]. - Партитура. - Москва : Государственное музыкальное издательство, 1958. - 227 с.

14. Глебов, Е.А. Зов [Ноты] : концерт : для оркестра / Е. Глебов. - [Партитура]. - Минск : БелДПК, 2004. - 32 с.
15. Дворжак, А. Симфония № 9 [Ноты] = Symphony № 9 : "Из Нового Света" / А. Дворжак. - Партитура. - Санкт-Петербург : Композитор, 2004. - 206, [1] с.
16. Дворжак, А. Славянские танцы [Ноты] : для симфонического оркестра : соч. 46 №№ 1-8 / А. Дворжак ; [предисл. И. Бэлза]. - [Партитура]. - Москва : Государственное музыкальное издательство, 1956. - 303, [1] с.
17. Дога, Е.Д. Мой ласковый и нежный зверь [Ноты] : вальс из кинофильма / Евгений Дога. - Партитура. - Санкт-Петербург : Союз художников, 2006. - 16 с.
18. Лист, Ф. Орфей : симфоническая поэма [Ноты] / Ф. Лист ; [предисл. Я. Мильштейна]. - Партитура. - Москва : Музгиз, 1959. - 66 с.
19. Лист, Ф. Тассо : симфоническая поэма [Ноты] / Ф. Лист ; [предисл. Я. Мильштейна]. - Партитура. - Москва : Музгиз, 1955. - 87 с.
20. Маркевич, В.-А. Утренняя рапсодия [Ноты] : для симфонического оркестра / В.-А. Маркевич ; [вступ., ред. З. Лежанская]. - Партитура и партии. - Львов : Арал, 2008. - 15 с.
21. Музыка Беларусі эпохі Рамантызма [Ноты] : хрэстаматыя па курсу "Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя". Т. 4-в / Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі. Праблемная навукова-даследчая лабараторыя музыкі ; [склад. В. У. Дадзіёмава]. - Мінск : [б. в.], 2008. - 131, [1] с.
22. Мусоргский, М.П. Пляска персидок [Ноты] : из оперы "Хованщина" : для симфонического оркестра / М. Мусоргский ; в инструментовке Н. Римского-Корсакова. - Партитура. - Москва : Государственное музыкальное издательство, 1959. - 50 с.
23. Прокофьев, С.С. Симфония № 7 [Ноты] : ор. 131 / С. Прокофьев ; ред. В. Левитская ; [предисл. И. Мартынова]. - Партитура. - Москва : Государственное музыкальное издательство, 1959. - 172 с.
24. Пуччини, Дж. Турандот [Ноты] = Turandot : лирическая драма в трех действиях, пяти картинах / Дж. Пуччини ; пер. В. Быкова; перелож. для пения с фортепиано Дж. Цукколи. - Клавір. - Санкт-Петербург : Композитор \* Санкт-Петербург, 2005. - 447 с.
25. Римский-Корсаков, Н.А. Садко [Ноты] = Sadko : музыкальная картина для симфонического оркестра / Н. Римский-Корсаков. - 3-я ред. - Партитура. - Москва : Музыка, 1977. - 76 с.
26. Римский-Корсаков, Н.А. Сеча при Керженце [Ноты] : из оперы "Сказание о невидимом граде Китеже" : [для симфонического оркестра] / Н. Римский-Корсаков ; [предисл. К. Соловьевой]. - Партитура. - Москва : Государственное музыкальное издательство, 1959. - 54 с.

27. Смольский, Д.Б. Симфония № 10, или Десять откровений [Ноты] = Symphony № 10, or Ten revelations : для большого симфонического оркестра и солирующего альтя / Д. Смольский. - [Партитура]. - Минск, 2002. - 64 с.
28. Смольский, Д.Б. Симфония № 13 [Ноты] : партитура / Д. Б. Смольский. - Партитура. - Минск : [б. и.], 2011. - 49 с.
29. Чайковский, П.И. Сюита № 3 [Ноты] : для большого симфонического оркестра / П. Чайковский ; [предисл. Л. Ауэрбаха]. - Партитура. - Москва : Государственное музыкальное издательство, 1960. - 230, [2] с.
30. Шостакович, Д.Д. Десятая симфония [Ноты] / Д. Шостакович ; [предисл. Л. Данилевич]. - Партитура. - Москва : Государственное музыкальное издательство, 1960. - 223 с.
31. Шостакович, Д.Д. Симфония № 11 "1905 год" [Ноты] : для большого симфонического оркестра / Д. Шостакович ; [предисл. Л. Данилевич]. - Партитура. - Москва : Государственное музыкальное издательство, 1960. - 238, [1] с.
32. Шуберт, Ф. Симфония [Ноты] = Symphony : си минор ("Неоконченная") / Ф. Шуберт. - Партитура. - Санкт-Петербург : Композитор \* Санкт-Петербург, 2003. - 111 с.
33. Шуберт, Ф. Симфония № 8 [Ноты] : "Неоконченная" / Франц Шуберт. - Партитура. - Санкт-Петербург : Лань, 2002. - 96 с.
34. Шуман, Р. Увертюра : из музыки к поэме Д. Байрона "Манфред" [Ноты] / Р. Шуман ; [предисл. К. Соловьевой]. - Партитура. - Москва : Музгиз, 1956. - 80 с.
35. Brahms, J. Symphonie Nr. 4 [Ноты] : e moll : op. 98 / J. Brahms. - [Partitur]. - Leipzig : Edition Peters, [19??]. - 168 s.
36. Dvorak, A. Sinfonia № 7 [Ноты] : re minore - d moll - d minor - re mineur : op. 70 / A. Dvorak. - [Partitur]. - Prague : Artia, [19??]. - 225 s., [7] s.
37. Schumann, R. Symphonie Nr. 1 [Ноты] : B dur : op. 38 / R. Schumann. - [Partitur]. - Leipzig : Edition Peters, [19??]. - 153, [3] s.
38. Schumann, R. Symphonie Nr. 4 [Ноты] : d moll : op. 120 / R. Schumann. - [Partitur]. - Leipzig : Edition Peters, [19??]. - 151, [3] s.

### 3.3.2 Для струнного оркестра

1. Агінскі, М. К. Паланез [Ноты] / М. К. Агінскі // Инструментальная музыка Беларусі ХУІІІ стагодзя. - Мінск : [б. в.], 1991. - С. 76-80.
2. Голанд, Ёган (Ян). Уверцюра да балета "Арфей і Эўрыдыка" [Ноты] / І. Д. Голанд // Инструментальная музыка Беларусі ХУІІІ стагодзя. - Мінск : [б. в.], 1991. - С. 85-111.

3. Инструментальная музыка Беларусі ХУІІІ стагодзя [Ноты] / [склад. В. У. Дадзіёмава]. - [Партытура]. - Мінск : [б. в.], 1991. - 111 с.
4. Казлоўскі, О. Паланез [Ноты] / О. Казлоўскі // Инструментальная музыка Беларусі ХУІІІ стагодзя. - Мінск : [б. в.], 1991. - С. 81-82.
5. Касцюшка, Т. Паланез [Ноты] / Т. Касцюшка // Инструментальная музыка Беларусі ХУІІІ стагодзя. - Мінск : [б. в.], 1991. - С. 83-84.
6. Радзівіл, М. Дівертысмент [Ноты] : 1797 г. / М. Радзівіл // Инструментальная музыка Беларусі ХУІІІ стагодзя. - Мінск : [б. в.], 1991. - С. 65-75.
7. Радзівіл, М. Паланез [Ноты] : 1788 г. / М. Радзівіл // Инструментальная музыка Беларусі ХУІІІ стагодзя. - Мінск : [б. в.], 1991. - С. 41-42.
8. Радзівіл, М. Санаціна [Ноты] : 1797 г. / М. Радзівіл // Инструментальная музыка Беларусі ХУІІІ стагодзя. - Мінск : [б. в.], 1991. - С. 56-64.
9. Радзівіл, М. Серэнада [Ноты] / М. Радзівіл // Инструментальная музыка Беларусі ХУІІІ стагодзя. - Мінск: [б. в.], 1991. - С. 43-54.
10. Радзівіл, М. Шэсць паланезаў [Ноты]: 1788 г. / М. Радзівіл // Инструментальная музыка Беларусі ХУІІІ стагодзя. - Мінск: [б. в.], 1991. - С. 11-40.
11. Таира, Е. Иерофония II [Ноты]: для 15-ти исполнителей / Е. Таира // Произведения современных композиторов для ансамблей и камерных оркестров. - Москва: Музыка, 1986. - С. 87-118.

### 3.3.3 Для народных оркестров

1. Зайцева, А.В. Произведения для оркестра русских народных инструментов: пособие по дисциплинам: «Дирижирование», «Оркестровый класс», «Чтение и анализ оркестровых партитур», «Инструментоведение и инструментовка» для студентов специальности «Народное творчество (инструментальная музыка)» / А.В. Зайцева, А.В. Шкуропата. – [Партитуры]. – Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2013. – 46 с.
2. Играет лауреат всероссийских и международных конкурсов молодежный русский оркестр "Челябинск" Челябинской государственной академии культуры и искусств [Ноты]: [произведения для камерного оркестра русских народных инструментов]. Вып. 16 / Челябинская государственная академия культуры и искусств; [музык. ред., сост. В. И. Лавришин]. – [Партитура]. – Челябинск: [б. и.], 2013. – 69 с.
3. Играет лауреат Всероссийского конкурса Камерный русский оркестр Челябинской государственной академии культуры и искусств [Ноты]: [произведения для голоса и камерного оркестра русских народных инструментов]. Вып. 2 / Челябинская государственная академия культуры и

искусств; [музык. ред., сост. В. И. Лавришин]. – [Партитура]. – Челябинск: [б. и.], 2005. – 42 с.

4. Играет лауреат Всероссийского конкурса Камерный русский оркестр Челябинской государственной академии культуры и искусств [Ноты]: [произведения для камерного оркестра русских народных инструментов]. Вып. 3 / Челябинская государственная академия культуры и искусств; [музык. ред., сост. В. И. Лавришин]. – [Партитура]. – Челябинск: [б. и.], 2005. – 49 с.

5. Играет лауреат Всероссийского конкурса Камерный русский оркестр Челябинской государственной академии культуры и искусств [Ноты]: [произведения для камерного оркестра русских народных инструментов] : сборник партитур. Вып. 4 / Челябинская государственная академия культуры и искусств ; [музык. ред., сост. В. И. Лавришин]. – [Партитура]. – Челябинск : [б. и.], 2008. – 123 с.

6. Играет лауреат Всероссийского конкурса Камерный русский оркестр Челябинской государственной академии культуры и искусств [Ноты] : [произведения для голоса и камерного оркестра русских народных инструментов]. Вып. 6 / Челябинская государственная академия культуры и искусств ; [музык. ред., сост. В. И. Лавришин]. – [Партитура]. – Челябинск : [б. и.], 2010. – 102 с.

7. Играет лауреат Всероссийского конкурса Камерный русский оркестр Челябинской государственной академии культуры и искусств [Ноты] : [произведения для голоса и камерного оркестра русских народных инструментов]. Вып. 7 / Челябинская государственная академия культуры и искусств ; [музык. ред., сост. В. И. Лавришин]. – [Партитура]. – Челябинск : [б. и.], 2010. – 98 с.

8. Играет лауреат Всероссийского конкурса Камерный русский оркестр Челябинской государственной академии культуры и искусств [Ноты] : [произведения для камерного оркестра русских народных инструментов]. Вып. 8 / Челябинская государственная академия культуры и искусств ; [музык. ред., сост. В. И. Лавришин]. – [Партитура]. – Челябинск : [б. и.], 2010. – 109 с.

9. Играет лауреат Всероссийского конкурса Камерный русский оркестр Челябинской государственной академии культуры и искусств [Ноты] : [произведения для камерного оркестра русских народных инструментов]. Вып. 9 / Челябинская государственная академия культуры и искусств ; [музык. ред., сост. В. И. Лавришин]. – [Партитура]. – Челябинск : [б. и.], 2010. – 106 с.

10. Играет лауреат Всероссийского конкурса Камерный русский оркестр Челябинской государственной академии культуры и искусств [Ноты] : [произведения для камерного оркестра русских народных инструментов]. Вып.

- 10 / Челябинская государственная академия культуры и искусств ; [музык. ред., сост. В. И. Лавришин]. – [Партитура]. – Челябинск : [б. и.], 2011. – 110 с.
11. Играет оркестр русских народных инструментов Челябинской государственной академии культуры и искусств [Ноты] : сборник партитур студенческих инструменталок. Вып. 5 / Челябинская государственная академия культуры и искусств ; [сост. А. Н. Кузнецов ; музык. ред. В. И. Лавришин]. – [Партитура]. – Челябинск : [б. и.], 2008. – 97 с.
12. Кабалевский, Д. Б. Увертюра к опере "Кола Брюньон" [Ноты] : для оркестра русских народных инструментов / Д. Кабалевский ; [инструментовка В. И. Лавришина ; музык. ред. С. Ю. Бантуров]. – [Партитура] – Челябинск: [б. и.], 2003. – 47 с.
13. Концертные пьесы для оркестра русских народных инструментов [Ноты]: партитура / сост. и автор перелож. О. Белова; оформление А. Веселова. – Партитура. – Санкт-Петербург: Союз художников, 2013. – 55 с.
14. Лісіца, Н. Л. Ягадка [Ноты]: рэпертуарны зборнік для самадзейных фальклорных калектываў / Н. Л. Лісіца. – [Партытуры]. – Мінск: Выдавец Зміцер Колас, 2014. – 159 с.
15. Нариманидзе, Н. В. (1904-1975). Давлури [Ноты] : для оркестра русских народных инструментов / Н. Нариманидзе ; [обработка Г. Хурдаяна ; оркестровая версия В. И. Лавришина]. – [Партитура]. – Челябинск : [б. и.], 2003. – 19 с.
16. Петров, А. П. Вальсы из кинофильмов [Ноты]: партитура : для оркестра народных инструментов / А. Петров ; перелож. В. Акуловича ; оформл. А. Веселова. – Партитура. – СПб. : Союз художников, 2013. – 93 с.
17. Петров, А. П. Популярная музыка из кинофильмов [Ноты]: переложения для оркестра народных инструментов / Андрей Петров. – Партитура. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2010. – 81 с.
18. Пьесы зарубежных композиторов [Ноты] : для оркестра народных инструментов / инструментовка Ю. Подласкина ; сост. Т. Кузнецова. – Партитура. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2008. – 51 с.
19. Пьесы русских композиторов [Ноты]: для оркестров народных инструментов : партитура / сост. Т. Кузнецова ; инструментовка Ю. Подласкина. – Партитура. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2008. – 76 с.
20. Слонимский, С. М. Русские картины [Ноты] : для оркестра народных инструментов : партитура. Вып. 1 / С. Слонимский ; перелож. В. Акуловича. – Партитура. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2015. – 95 с.

21. Слонимский, С. М. Русские картины [Ноты] : партитура : для оркестра народных инструментов. Вып. 2 / С. Слонимский ; перелож. В. Акуловича. – Партитура. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2015. – 102

## 4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### 4.1 Задания для управляемой самостоятельной работы студентов

В учебном плане учебной дисциплины «Чтение, анализ и подготовка оркестровых партитур» для студентов дневной формы обучения предусмотрена управляемая самостоятельная работа обучающихся по изучаемым темам, что ориентировано на формирование умения применять полученные теоретические знания в практической деятельности. Такая самостоятельная работа предусматривает выполнение творческих заданий по разбору и освоению музыкальных партитур, выбранных совместно с преподавателем или указанных в репертуарных списках, исполнение партитур на фортепиано, написание 2-х ручного клавира несложной партитуры (отрывка из партитуры), чтение дополнительной литературы по учебной дисциплине, самостоятельную работу по подготовке партитур. Контроль за работой студентов осуществляется согласно учебно-методической карте учебной дисциплины.

#### **Тема 3. Методика музыкально-теоретического анализа партитуры.**

Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 1.

Форма контроля знаний – устный ответ на контрольном уроке (4 семестр).

Контрольное задание предполагает предварительный анализ партитуры из предложенного списка, который включает зрительный просмотр и охват всей пьесы (состав инструментов, тональность, темп, музыкальная форма, тематический материал, фактура, тональный план, оркестровый план, удвоения, регистры, приемы игры и т.д.).

Аналитическая работа над партитурой должна осуществляться по принципу от общего к частному и выражаться в форме логически связанного устного объяснения структурных и исполнительных средств. Анализ оркестрового произведения невозможен без прочных теоретических знаний по смежным дисциплинам.

#### *Примерный список произведений*

1. Бетховен Л. Части из симфоний №№ 1, 2, 5, 7, 8. Увертюры «Кориолан», «Прометей».
2. Бородин А. Симфония № 2. Симфоническая картина «В Средней Азии». Маленькая сюита.
3. Брамс И. Венгерские танцы.
4. Вебер К. Приглашение к танцу. Увертюры к операм «Вольный стрелок», «Оберон».

5. Моцарт В. Симфонии №№ 39, 40. Маленькая ночная серенада. Увертюры к операм: «Похищение из сераля», «Директор театра», «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан».

6. Мусоргский М. Вступления к операм: «Хованщина», «Сорочинская ярмарка».

#### **Тема 4. Методика жанрово-стилевого и исполнительского анализа партитуры.**

Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 1.

Форма контроля знаний – устный ответ на контрольном уроке (4 семестр).

К контрольному уроку студент должен самостоятельно сделать исполнительский и жанрово-стилевой анализ симфонической партитуры, дирижируемой в классе, а также сравнить различные интерпретации этого произведения, используя аудио и видео записи, интернет ресурсы.

*Рекомендуемая литература для самостоятельного изучения:*

1. Агафонников, Н. Симфоническая партитура / Н. Агафонников. – Л. : Музыка, 1981.

2. Барсова, И. Книга об оркестре. / И. Барсова. – М. : Музыка, 1969.

3. Карс, А. История оркестровки. / А. Карс. – М. : Музыка, 1989.

4. Лаул, Р. Мотив и музыкальное формообразование. / Р. Лаул. – Л. : Музыка, 1987.

5. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений. / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1986.

6. Мазель, Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967.

7. Пистон, У. Оркестровка / У. Пистон. – М. : Сов. композитор, 1990.

8. Цуккерман, В. Анализ музыкальных произведений / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1980.

#### **Тема 7. Чтение партитур для струнного оркестра.**

Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 1.

Форма контроля знаний – выполнение задания на контрольном уроке (4 семестр).

На контрольном уроке студент должен прочитать с листа отрывок сочинения для струнного оркестра или смычкового квартета с использованием альтового и тенорового ключей (из предложенного преподавателем списка) и устно проанализировать его.

### *Примерный список произведений*

1. Бетховен Л. Соч. 3. Трио Ми-бемоль мажор, ч. I—III, V. Соч. 9. № 1. Трио Соль мажор, ч. II, III; № 2. Трио Ре-мажор, ч. II, III; № 3. Трио До-минор.
2. Гайдн И. Дивертисменты (для скрипки, альты, виолончели).
3. Бородин А. Квартеты: № 1, ч. I, II. № 2, ч. I, III, IV.
4. Гайдн И. Квартеты: Соч. 20, № 4, ч. II – IV. Соч. 33, № 3, ч. II, III. Соч. 64, № 5, ч. I – III. Соч. 74, № 3, ч. I – IV. Соч. 76, № 1, ч. I – III; № 3, ч. II – IV;
5. Григ Э. Квартет соль минор, ч. I.
6. Дебюсси К. Квартет соль минор, ч. I, III.
7. Дворжак А. Серенада для струнного оркестра.
8. Моцарт В. Маленькая ночная серенада (KV 525).
9. Раков Н. Симфониетта для струнного оркестра.
10. Чайковский П. Серенада для струнного оркестра, ч. I, III.

### **Тема 8. Чтение партитур для оркестра русских народных инструментов.**

Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 1.

Форма контроля знаний – выполнение задания на контрольном уроке (4 семестр).

К контрольному уроку студент должен самостоятельно подготовить и исполнить на фортепиано отрывок партитуры для оркестра русских народных инструментов в объеме 20 тактов. Музыкальный материал выбирается студентами самостоятельно.

### **Тема 9. Чтение партитур для белорусского народного оркестра.**

Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 1.

Форма контроля знаний – выполнение задания на контрольном уроке (4 семестр).

К контрольному уроку студент должен самостоятельно подготовить и исполнить на фортепиано отрывок партитуры для белорусского народного оркестра в объеме 20 тактов. Музыкальный материал выбирается студентами самостоятельно.

### **Тема 10. Чтение партитур для симфонического оркестра.**

Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 1.

Форма контроля знаний – выполнение задания на контрольном уроке (4 семестр).

К контрольному уроку студент должен самостоятельно подготовить и исполнить на фортепиано отрывок партитуры для симфонического оркестра в объеме 20 тактов. Музыкальный материал выбирается студентами самостоятельно.

**Тема 11. Принципы графического оформления партитур.**

Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 1.

Форма контроля знаний – контрольный урок (4 семестр).

К контрольному уроку студент должен графически оформить партитуру, самостоятельно созданную для народного оркестра.

**Тема 14. Подготовка партитур для итоговой аттестации.**

Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 4.

Форма контроля знаний – экзамен (5 семестр).

К экзамену студент после озвучения партитур итоговой аттестации в оркестре внести необходимые коррективы в партитуры и партии.

## **4.2. Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности**

Контроль учебной деятельности обучающихся по учебной дисциплине «Чтение, анализ и подготовка оркестровых партитур» осуществляется с помощью следующих форм диагностики:

- ответы на теоретические вопросы;
- контрольные задания;
- чтение с листа незнакомого произведения по элементам: а) по оркестровым группам, б) по оркестровым функциям;
- исполнение на фортепиано заранее подготовленного фрагмента симфонической партитуры, включающего транспонирующие инструменты;
- анализ аудио-, видео-, CD, DVD материалов, а также интернет ресурсов с целью выявления интерпретаторской концепции;
- музыкально-теоретический анализ партитуры;
- контрольный урок;
- озвучение подготовленных партитур в оркестре;
- экзамен.

## 4.3 Вопросы для самоконтроля

### *Тема 1. Партитура*

1. Что такое партитура?
2. Какие виды оркестров существуют?
3. Какой принцип объединения инструментов в группы?
4. Какие акколады существуют?
5. Приведите пример номенклатурных обозначений оркестровых инструментов, групп.

### *Тема 2. Основы оркестровой драматургии*

1. Что такое «чистые», «относительно чистые» и «смешанные» (микстовые) тембры? Приведите примеры.
2. Какова роль инструментальных тембров в разграничении отдельных оркестровых функций и делении музыкального произведения по горизонтали на структурно-логические построения?
3. Чем отличается групповое tutti от оркестрового?
4. Охарактеризуйте понятие «стиль».
5. Перечислите средства оркестровой выразительности.

### *Тема 3. Методика музыкально-теоретического анализа партитуры*

1. Дайте определение форме музыкального произведения в узком и широком смысле.
2. Что такое «оркестровый план»?
3. Что такое тональный план партитуры?
4. Назовите верхний, средний и нижний голоса оркестра. Каково их соотношение?

### *Тема 4. Методика жанрово-стилевого и исполнительского анализа партитуры*

1. Какие основные жанры оркестровой музыки существуют?
2. Каковы жанрово-стилевые особенности произведений композиторов-классиков?
3. Что такое стиль? Охарактеризуйте стиль в эстетическом и историческом контексте.
4. Что такое исполнительская концепция произведения?

### ***Тема 5. Способы и приемы чтения партитур на фортепиано***

1. Перечислите способы чтения партитур.
2. Приемы изложения партитур на фортепиано.
3. Какие вы знаете способы создания фортепианного клавира?
4. Приведите примеры приемов упрощения партитурного нотного текста для удобного исполнения его на фортепиано.
5. Перечислите особенности графического оформления фортепианного клавира.

### ***Тема 6. Формирование элементарных навыков аранжировки***

1. Каковы конструктивные особенности фортепиано?
2. От каких побочных элементов фактуры можно отказаться при чтении партитуры без искажения характера музыки?
3. Можно ли менять расположение аккордов?
4. Возможно ли высотное перемещение мелодии и контрапункта?
5. Приведите способы изложения фигураций.

### ***Тема 7. Чтение партитур для струнного оркестра***

1. Приведите состав струнного оркестра.
2. Как располагаются инструменты в партитуре?
3. Перечислите основные исполнительские приемы игры.
4. Каковы функции инструментов оркестра?
5. Как читать на фортепиано партии инструментов, нотированных в альтовом и теноровом ключах?

### ***Тема 8. Чтение партитур для оркестра русских народных инструментов***

1. Приведите состав оркестра русских народных инструментов.
2. Как располагаются инструменты в партитуре?
3. Перечислите основные исполнительские приемы игры.
4. Каковы функции инструментов оркестра?
5. Перечислите инструменты оркестра, звучание которых отличается от нотации.

### ***Тема 9. Чтение партитур для белорусского народного оркестра***

1. Приведите состав белорусского народного оркестра.
2. Как располагаются инструменты в партитуре?
3. Перечислите основные исполнительские приемы игры.
4. Каковы функции инструментов оркестра?

5. Перечислите инструменты оркестра, звучание которых отличается от нотации.

### ***Тема 10. Чтение партитур для симфонического оркестра***

1. Приведите состав симфонического оркестра.
2. Как располагаются инструменты в партитуре?
3. Перечислите основные исполнительские приемы игры.
4. Каковы функции инструментов оркестра?
5. Перечислите инструменты оркестра, звучание которых отличается от нотации.
6. Как читать на фортепиано партии инструментов, нотированных в строях D, B, A, F?

### ***Тема 11. Нотные редакторы***

1. Какие компьютерные программы для написания партитур Вы знаете?
2. Охарактеризуйте функциональность MuseScore, Avid Sibelius, Finale.
3. Опишите интерфейс программ.
4. Какими способами может осуществляться ввод нот?
5. Перечислите «горячие клавиши».

### ***Тема 12. Принципы графического оформления партитур***

1. Опишите номенклатуру инструментов народных оркестров.
2. Как графически оформляются темповые и метрические обозначения?
3. Как графически оформляются тактовые черты, акколады, направление штилей?
4. Как графически оформляются динамические, технические и характерные обозначения?
5. Приведите примеры сокращенного письма и отступления от норм партитурного письма.

### ***Тема 13. Создание партитур для народных оркестров различных составов***

1. Что такое сонорный метод инструментовки в подготовке партитур для народных оркестров различных составов?
2. Что такое функциональный метод инструментовки в подготовке партитур для народных оркестров различных составов?
3. Как достигается внутрифункциональное единство?

4. Какими средствами производится выделение горизонтальных и вертикальных функций в многотембровом и одготембровом составе?

***Тема 14. Подготовка партитур для итоговой аттестации***

1. Как осуществляется выбор музыкального материала?
2. Какие выводы сделаны в итоге музыкально-теоретического, жанрово-стилевого и исполнительского анализа клавира или партитуры первоисточника?
3. Какие особенности музыкального материала выявлены в результате чтения нотного материала первоисточника?
4. Требуется ли корректура партитуры и партий по итогам озвучения партитур в оркестре?

## 4.4 Вопросы и задания к экзамену

На экзамене студент должен ответить на теоретический вопрос, проанализировать партитуру (устно), прочесть на фортепиано с листа фрагмент оркестровой партитуры, предоставить партитуры, подготовленные для итоговой аттестации (1 партитуру для студентов заочной формы получения образования, 2 партитуры для студентов дневной формы получения образования).

### *Вопросы к экзамену*

1. Цели и задачи учебной дисциплины «Чтение, анализ и подготовка оркестровых партитур».
2. Понятие «партитура». Виды партитур.
3. Специфика партитурной записи.
4. Принцип объединения инструментов в оркестровые группы.
5. Роль инструментальных тембров.
6. Понятия «чистые», «относительно чистые» и «смешанные» (микстовые) тембры.
7. Групповое и оркестровое tutti.
8. Понятие «стиль».
9. Структура оркестровой ткани.
10. Оркестровые функции.
11. Оркестровая фактура. Виды фактур.
12. Оркестровая фактура. Типы оркестровой фактуры.
13. Характеристика гомофонно-гармонической фактуры.
14. Характеристика мелодической фактуры и ее разновидностей (монологической и полифонической).
15. Способы чтения партитур.
16. Приемы чтения партитур.
17. Принципы аранжировки.
18. Интонационно-тематическое развитие в клавире.
19. Вертикальный анализ партитуры.
20. Горизонтальный анализ партитуры.
21. Состав и инструменты струнного оркестра.
22. Состав и инструменты оркестра русских народных инструментов. Расположение групп в оркестре и инструментов в группах.
23. Состав и инструменты белорусского оркестра народных инструментов. Расположение групп в оркестре и инструментов в группах.

24. Состав и инструменты симфонического оркестра. Расположение групп в оркестре и инструментов в группах.
25. Транспонирующие деревянные духовые музыкальные инструменты.
26. Транспонирующие медные духовые музыкальные инструменты.
27. Ключи «соль», «фа», «до».
28. Транспонирующие инструменты, нотированные в строях D, B.
29. Транспонирующие инструменты, нотированные в строях A, F.
30. Функциональность нотного редактора MuseScore.
31. Функциональность нотного редактора Avid Sibelius.
32. Функциональность нотного редактора Finale.
33. Правила графического оформления партитур: темповые обозначения.
34. Правила графического оформления партитур: метрические обозначения, ориентиры и метрономические указания.
35. Правила графического оформления партитур: Тактовые черты, акколады, направление штилей.
36. Правила графического оформления партитур: сокращенное письмо.
37. Отступления от норм партитурного письма.
38. Диапазон звучания инструментов оркестра русских народных инструментов, белорусского народного оркестра, смешанного народного оркестра.
39. Сонорный и функциональный методы инструментовки.
40. Основные принципы функциональной оркестровки и их отображение в клавире.

### *Примерные задания для чтения с листа*

*Примеры, размещенные на одном нотном стане*



Пример 1 - Тромбон



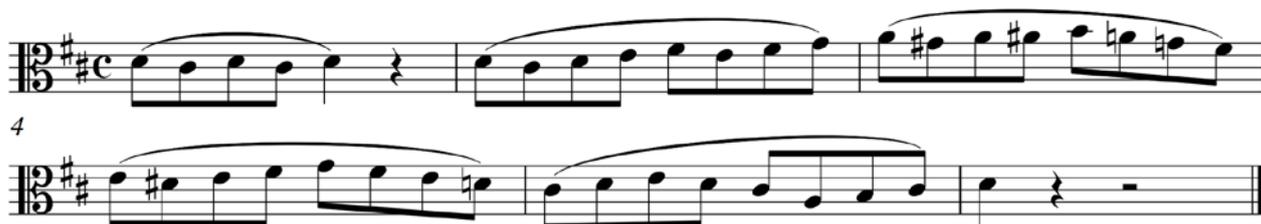
Пример 2 – Английский рожок



Пример 3 – Виолончель



Пример 4 – Кларнет in A



Пример 5 – Альт



Пример 6 – Кларнет in B



Пример 7 – Альт



Пример 8 – Валторны in F



Пример 9 – Кларнет пикколо



Пример 10 – Кларнет in A



Пример 11 – Английский рожок

*Фрагменты партитур*

Пример 1

Скрипки 1

Скрипки 2

Альты

Виолончели и контрабасы

5

Скр. 1

Скр. 2

А.

В-ль

Пример 2

Скрипки 1

Скрипки 2

Альты

Виолончели и контрабасы

5

Скр. 1

Скр. 2

А.

В-ль

Пример 3

Скрипки 1

Скрипки 2

Альты

Виолончели и контрабасы

5

Скр. 1

Скр. 2

А.

В-ль

8

Скр. 1

Скр. 2

А.

В-ль

Пример 4

Example 5 is a musical score for a string ensemble in 12/8 time, key of D major. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Violins 1 and 2 (Sкрипки 1 and 2), Viola (Альты), Violoncello (Виолончели), and Double Bass (Контрабасы). The second system includes parts for Violins 1 and 2 (Скр. 1 and 2), Viola (А.), Violoncello (В-ли), and Double Bass (К-басы). The dynamic markings are *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score shows a melodic line in the lower strings and a more active line in the upper strings, with some crescendo and decrescendo markings.

Пример 5

Example 6 is a musical score for a string ensemble in 4/4 time, key of D major. The score includes parts for Violins 1 and 2 (Скрипки 1 and 2), Viola (Альты), Violoncello (Виолончели), and Double Bass (Контрабасы). The dynamic markings include *v* (vibrato) and *z* (zest). The score shows a melodic line in the upper strings and a more active line in the lower strings, with some crescendo and decrescendo markings.

Пример 6

Скрипки 1

Скрипки 2

Альты

Виолончели и контрабасы

5

Скр. 1

Скр. 2

А.

В-ли и к.-б

Detailed description: This musical score is for Example 7. It consists of two systems of staves. The first system includes Violins 1, Violins 2, Viola, and Violoncello/Double Bass. The second system includes Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Пример 7

Скрипки 1

Скрипки 2

Альты

Виолончели

Контрабасы

4

Скр. 1

Скр. 2

А.

В-ли

К-басы

Detailed description: This musical score is for Example 8. It consists of two systems of staves. The first system includes Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The second system includes Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Пример 8

Скрипки 1

Скрипки 2

Альты

Виолончели

Контрабасы

Пример 9

Валторны in F

Трубы in B $\flat$

Тромбоны

Тубы

Пример 10

Музыкальный фрагмент для духовых инструментов. Состоит из четырех систем: Флейты, Гобои, Кларнеты в А и Фаготы. Ключевая подпись: три sharps (F#, C#, G#) и 6/8. Флейты играют мелодическую линию с широкими интервалами и связками. Гобои и Кларнет в А играют аккорды, поддерживая мелодию. Фаготы играют более низкую мелодическую линию, также связанную с основной мелодией.

Пример 11

Музыкальный фрагмент для струнных и народных инструментов. Состоит из восьми систем: Домры малые, Домры альтовые, Домры басовые, Баян, Балалайка прима, Балалайка секунда, Балалайка альт и Балалайка-контрабас. Ключевая подпись: два sharps (F#, C#) и 2/4. Домры играют мелодическую линию с широкими интервалами. Баян и Балалайка-контрабас играют аккорды. Балалайки играют ритмический рисунок из аккордов.

Пример 12

## *Примерный репертуар для чтения партитур с листа*

### *Симфонический оркестр*

- Й. Гайдн. Симфония №95, ч. 1, 2
- Й. Гайдн. Симфония №100, ч. 2, 3
- Й. Гайдн. Симфония №103, ч. 1, 3.
- В. А. Моцарт. Мензут.
- А. Вивальди. Менуэт
- Ф. Шуберт. Неоконченная симфонии, ч. 2
- Ф. Шуберт. Немецкий танец.
- И. Брамс. Венгерский танец №5.
- М. Мусоргский. Рассвет на «Москва-реке».
- Р. Щедрин. Девичий хоровод.
- С. Прокофьев. Симфония № 1, ч. 2,3
- В. Калинин. Симфония № 1, ч. 2.

### *Народный оркестр*

- Г.Фрид. Слезы-изумруды.
- Г.Фрид. Данилушкин рожок.
- Н.Будашкин. Ноктюрн из пьесы «Думка».
- П.Куликов. У зори то, у зореньки.
- В.Андреев. Искорки.
- Р. Щедрин. Юмореска.
- А.Глазунов. Гавот, инструментовка Л.Любимова.
- Г. Ермоченков. Адажио
- Г. Ермоченков. Журавлиная песня
- А. Семеняко. Вступление к опере «Новая земля»
- В. Помозов. Калядки

## 4.5 Критерии оценки результатов учебной деятельности

Оценка результатов учебной деятельности обучающихся осуществляется по следующим направлениям:

- овладение приемами и методами чтения оркестровых партитур разных составов;
- понимание особенностей строения партитур;
- создание, оформление и подготовка партитуры к исполнению;

Критерии оценки результатов учебной деятельности:

- уровень овладения художественными средствами исполнения в соответствии со стилем исполняемого произведения, методами создания исполнительской концепции музыкального произведения, техническая оснащенность и убедительная передача оркестровой фактуры на фортепиано, владение навыками чтения в различных ключах и видах транспозиций;
- уровень овладения приемами и методами прочтения и расшифровки авторского текста;
- качество оформления партитуры, качество оркестровки, соблюдение номенклатурных обозначений.

### *Десятибалльная система оценки результатов учебной деятельности*

Уровень	Отметка в баллах	Показатели оценки
Низкий	0	Невыполнение программных требований
	1	Выполнение программных требований не достигает минимального уровня: отсутствует владение фортепиано, отсутствуют навыки анализа партитуры, отсутствуют навыки чтения транспонирующих инструментов, отсутствует партитура
	2	Выполнение программных требований не достигает минимального уровня: отсутствует владение средствами передачи оркестровой фактуры, чтение партитур на фортепиано проходит с большим количеством ошибок, неправильно оформлена партитура
	3	Выполнение программных требований на минимальном уровне: недостаточно качественная передача на фортепиано

		оркестровой фактуры, ошибки в партиях транспонирующих инструментов, незнание характеристик технических и выразительных возможностей оркестровых инструментов, ошибки в оркестровке и оформлении партитуры
Удовлетворительный	<b>4</b>	Выполнение программных требований: владение средствами передачи лишь некоторых видов фактуры, ошибки в чтении транспонирующих инструментов, включая различные виды их соединений, неточности в анализе партитур, значительные ошибки в оформлении партитуры и погрешности в содержании
	<b>5</b>	Выполнение программных требований средней степени сложности: владение основами чтения оркестровой фактуры, отклонения в передаче динамических оттенков, штрихов, ошибки в оформлении партитуры и погрешности в содержании
Средний	<b>6</b>	Выполнение программных требований средней степени сложности: владение средствами передачи оркестровой фактуры на фортепиано, чтение с незначительными ошибками партии транспонирующих инструментов, уверенная ориентация в партитуре, незначительные ошибки при оформлении партитуры и погрешности в содержании
Достаточный	<b>7</b>	Выполнение программных требований и задач в полном и качественном объеме: уверенное владение средствами передачи оркестровой фактуры на фортепиано, чтение с незначительными ошибками партий транспонирующих инструментов, включая различные виды их соединений, точная передача штрихов, динамических оттенков; уверенный анализ и характеристика

		<p>партитур; незначительные неточности в оформлении партитур</p>
	<b>8</b>	<p>Выполнение программных требований и задач в полном и качественном объеме: убедительная передача оркестровой фактуры, уверенное владение навыками чтения транспонирующих инструментов при случайных погрешностях, качественно выполненная инструментовка, правильное оформление партитуры</p>
Высокий	<b>9</b>	<p>Выполнение программных требований и сложных задач: владение в полной мере средствами передачи оркестровой фактуры на фортепиано, чтение партитуры в любых строях, включая различные виды их соединений, владение художественными средствами исполнения в соответствии со стилем, качественное владение комплексным анализом музыкального произведения, высокохудожественная подготовка инструментовки с учетом возможностей оркестра</p>
	<b>10</b>	<p>Выполнение программных требований и сложных задач: свободное владение средствами передачи оркестровой фактуры на фортепиано, свободное чтение партитуры в любых строях, включая различные виды их соединений, обширные знания в области оркестровых стилей, способность к системному анализу партитур, безупречное оформление партитуры, высокохудожественная “звучащая” оркестровка</p>

## 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

**5.1. Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Чтение, анализ и подготовка оркестровых партитур» 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**

### ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Чтение, анализ и подготовка оркестровых партитур» входит в комплекс учебных дисциплин специализации, общая цель которых – глубокое изучение музыкальных произведений, понимание внутренних закономерностей строения партитуры, интерпретация и создание оркестрового репертуара. Это обуславливает тесную взаимосвязь учебной дисциплины «Чтение, анализ и подготовка оркестровых партитур» с такими специальными дисциплинами, как «Инструментоведение», «Инструментовка», «Дирижирование», «Оркестровый класс», «Методика работы с оркестром (ансамблем)» и др.

*Цель* учебной дисциплины – подготовка руководителей творческих коллективов к использованию в практической деятельности навыков чтения, системного анализа и создания партитур.

*Задачи* учебной дисциплины:

- сформировать навык анализа высотного, фактурного, тембрового и др. звучания партитуры;
- развить навыки исполнения партитуры на фортепиано;
- на основе приемов и принципов инструментовки научить методам самостоятельной работы по созданию и оформлению партитур для народных оркестров различных составов.

Освоение образовательной программы специализации обязано обеспечить формирование компетенции СК-9: создавать и графически оформлять партитуры для коллективов различных составов, использовать навыки чтения и системного анализа оркестровых партитур.

Согласно типовому учебному плану на изучение учебной дисциплины отведено 120 учебных часов, из них 52 часа – аудиторные (индивидуальные) занятия. Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – экзамен.

# СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

## *Введение*

Содержание, основные требования, цель и задачи учебной дисциплины «Чтение, анализ и подготовка оркестровых партитур». Межпредметные связи с другими учебными дисциплинами. Методическое обеспечение учебной дисциплины.

## *Тема 1. Партитура*

Партитура как форма записи музыкального произведения, предназначенного для коллективного исполнения. Общие представления о партитуре и оркестровых составах.

Наиболее распространенные виды партитур (оркестровая, хоровая, ансамблевая, акомпанемент).

Специфика партитурной записи, принцип объединения инструментов в группы. Номенклатурные обозначения оркестровых инструментов, групп. Основные этапы работы с партитурой.

## *Тема 2. Основы оркестровой драматургии*

Понятия «чистые», «относительно чистые» и «смешанные» (микстовые) тембры. Роль инструментальных тембров в разграничении отдельных оркестровых функций и делении музыкального произведения по горизонтали на структурно-логические построения. Понятия групповое и оркестровое tutti.

Понятие «стиль» (стили разных эпох, художественный стиль, национальный стиль, исполнительский стиль, оркестровый стиль, индивидуальный стиль композитора). Выявление стилистических особенностей музыкального произведения.

Средства оркестровой выразительности и образно-эмоциональная нагрузка музыкальных инструментов в оркестрах различных составов, в музыке разных исторических периодов и стилевых направлений.

## *Тема 3. Методика музыкально-теоретического анализа партитуры*

Методика анализа оркестровой фактуры по горизонтали и вертикали. Строение и форма как структура музыкального произведения.

Инструментальная линия, оркестровый план, перспектива звучания и динамический баланс, густота, размах фактуры и степень полифоничности фактуры, тембровые разграничения: анализ понятий и их общая характеристика.

Анализ партитуры по оркестровым функциям. Гармонический анализ партитуры. Темброво-динамический анализ партитуры.

Практический анализ партитур для различных видов оркестров.

#### ***Тема 4. Методика жанрово-стилевого и исполнительского анализа партитуры***

Ознакомление с основными жанрами оркестровой музыки (оркестровая миниатюра, обработка, увертюра, сюита, симфония, инструментальный концерт, фантазия, симфоническая поэма и др.). Их характеристика, жанровые и стилевые особенности.

Методика жанрово-стилевого и дирижерского исполнительского анализа партитуры. Представление реального звучания оркестрового произведения с помощью внутреннего слуха.

Принципы формирования первой исполнительской концепции произведения.

Практический анализ партитур для различных видов оркестров.

#### ***Тема 5. Способы и приемы чтения партитур на фортепиано***

Способы чтения партитур: по отдельным голосам (партиям), по группам, по отдельным оркестровым функциям; соединяя отдельные голоса, группы; полное воспроизведение музыкального текста.

Создание фортепианного клавира. Приемы упрощения партитурного нотного текста для удобного исполнения его на фортепиано. Графическое оформление клавирного текста. Сравнительный анализ фортепианного клавира с партитурным оригиналом.

#### ***Тема 6. Формирование элементарных навыков аранжировки***

Аранжировка как приспособление оригинала музыкального произведения к техническим возможностям какого-либо другого инструмента.

Элементарные навыки аранжировки:

- умение мысленно построить аккорд, записанный на нескольких строках партитуры;
- длительное высотное перемещение отдельных партий;
- умение менять расположение аккордов;
- умение целесообразно распределить музыкальный материал в двух руках, исходя из удобства исполнения;

– отказ, без искажения общего характера музыки, от исполнения на фортепиано побочных элементов фактуры (выдержанных звуков, фигурационных, ритмических, гармонических или мелодических голосов).

### ***Тема 7. Чтение партитур для струнного оркестра***

Инструменты струнного оркестра, основные партии, их расположение и запись в партитуре. Основные приемы игры, ведущие функции инструментов. Изучение ключей «до» (альтовый, теноровый). Проигрывание партий отдельных инструментов, нотированных в этих ключах.

Формирование навыков одновременного чтения нескольких ключей. Игра на фортепиано фрагментов партитур для струнного оркестра.

### ***Тема 8. Чтение партитур для оркестра русских народных инструментов***

Инструменты оркестра русских народных инструментов, основные партии, их расположение и запись в партитуре. Основные приемы игры, ведущие функции инструментов. Приемы звукоизвлечения и штрихи, их графическая запись в партитуре. Транспонирующие инструменты, практическое освоение чтения партий транспонирующих инструментов (отдельно и по группам).

Игра на фортепиано фрагментов партитур для оркестра русских народных инструментов.

### ***Тема 9. Чтение партитур для белорусского народного оркестра***

Инструменты оркестра белорусского народного оркестра, основные партии, их расположение и запись в партитуре. Основные приемы игры, ведущие функции инструментов. Приемы звукоизвлечения и штрихи, их графическая запись в партитуре. Транспонирующие и эпизодические инструменты, практическое освоение чтения партий транспонирующих инструментов (отдельно и по группам).

Игра на фортепиано фрагментов партитур для белорусского народного оркестра.

### ***Тема 10. Чтение партитур для симфонического оркестра***

Классификация симфонических оркестров по составу: малый и большой оркестр, парный, тройной, четверной состав. Обозначения оркестровых инструментов на итальянском, немецком и английском языках, темповые и другие авторские указания. Порядок расположения оркестровых групп в партитуре, состав каждой группы. Изучение основных исполнительских приемов игры на отдельных инструментах симфонического оркестра и их

записи в партитуре. Основные функции инструментов и групп оркестра. Транспонирующие инструменты. Проигрывание отдельных партий транспонирующих инструментов, нотированных в строях D, B, A, F. Формирование навыка чтения партитуры по элементам: по оркестровым группам, по оркестровым функциям. Проигрывание фрагментов симфонических произведений белорусских, русских и зарубежных композиторов.

### ***Тема 11. Нотные редакторы***

Сравнительный обзор популярных компьютерных программ для написания партитур. Функциональность MuseScore, Avid Sibelius, Finale. Интерфейс программ, ввод нот с помощью MIDI-клавиатуры, виртуальной экранной клавиатуры или обычной клавиатуры и мыши. «Горячие клавиши».

Прослушивание партитур. Шаблоны проектов партитур. Доступные опции экспорта.

Практическая работа в нотном редакторе.

### ***Тема 12. Принципы графического оформления партитур***

Номенклатура инструментов народных оркестров. Размещение в партитуре партий. Схемы партитур народных оркестров различных составов.

Темповые обозначения. Итальянские названия и русская расшифровка. Метрические обозначения, ориентиры и метрономические указания.

Тактовые черты, акколады, направление штилей.

Динамические, технические и характерные обозначения. Сокращенное письмо.

Отступления от норм партитурного письма.

### ***Тема 13. Создание партитур для народных оркестров различных составов***

Диапазон звучания инструментов оркестра русских народных инструментов, белорусского народного оркестра, смешанного народного оркестра.

Сонорный и функциональный методы инструментовки в подготовке партитур для народных оркестров различных составов. Соотношение функциональности элементов фактуры с тембральным характером звука. Распределение тембровых и динамических ресурсов.

Внутрифункциональное единство. Выделение горизонтальных и вертикальных функций в многотембровом и одготембровом составе.

Работа с музыкальным материалом. Подготовка партитуры для включения в концертных и учебный репертуар для народных оркестров различных составов.

***Тема 14. Подготовка партитур для итоговой аттестации***

Выбор музыкального материала. Музыкально-теоретический, жанрово-стилевой и исполнительский анализ клавира или партитуры первоисточника.

Чтение нотного материала первоисточника.

Оркестровка произведений для итоговой аттестации с учетом выразительных возможностей инструментов оркестра и художественного потенциала коллектива.

Графическое оформление партитур.

Озвучение партитур в оркестре.

Корректурa партитуры и партий.

## 5.2. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ КАРТЫ

### 5.2.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на дневной форме получения образования

Номер темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов	Управляемая самостоятельная работа	Форма контроля знаний
		Индивидуальные занятия		
1	2	3	4	5
	Введение	1		
1	Партитура	1		
2	Основы оркестровой драматургии	2		
3	Методика музыкально-теоретического анализа партитуры	2	1	Контрольный урок
4	Методика жанрово-стилевого и исполнительского анализа партитуры	2	1	Контрольный урок
5	Способы и приемы чтения партитур на фортепиано	2		
6	Формирование элементарных навыков аранжировки	2		
7	Чтение партитур для струнного оркестра	1	1	Контрольный урок
8	Чтение партитур для оркестра русских народных инструментов	1	1	Контрольный урок
9	Чтение партитур для белорусского народного оркестра	1	1	Контрольный урок
10	Чтение партитур для симфонического оркестра	3	1	Контрольный урок
11	Нотные редакторы	2		
12	Принципы графического оформления партитур	4	1	Контрольный урок
13	Создание партитур для народных оркестров различных составов	4		
14	Подготовка партитур для итоговой аттестации	14	4	Экзамен
	<b>Всего:</b>	<b>42</b>		

**5.2.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на заочной форме получения образования**

Номер темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов	Самостоятельная работа
		Индивидуальные занятия	
1	2	3	4
	Введение	1	
1	Партитура		1
2	Основы оркестровой драматургии		1
3	Методика музыкально-теоретического анализа партитуры	1	2
4	Методика жанрово-стилевого и исполнительского анализа партитуры		2
5	Способы и приемы чтения партитур на фортепиано	1	2
6	Формирование элементарных навыков аранжировки		2
7	Чтение партитур для струнного оркестра		4
8	Чтение партитур для оркестра русских народных инструментов		3
9	Чтение партитур для белорусского народного оркестра		3
10	Чтение партитур для симфонического оркестра	1	8
11	Нотные редакторы		10
12	Принципы графического оформления партитур	1	2
13	Создание партитур для народных оркестров различных составов		15
14	Подготовка партитур для итоговой аттестации	5	15
	<b>Всего:</b>	<b>10</b>	<b>70</b>

### 5.3. Основная литература

1. Вольф, О. Е. Хрестоматия по чтению партитур / О. Е. Вольф. – 2-е изд. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1976. – 264 с.
2. *Дирижирование* : методические рекомендации и информационно-аналитические материалы / сост. В. М. Волоткович. – Минск : БГУКИ, 2019. – 62, [1] с.
3. Карцев, А. А. Руководство по графическому оформлению нотного текста / А. Карцев, Ю. Оленев, С. Павчинский. – 3-е изд. – СПб. : Композитор, 2007. – 180 с.
4. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки / Л. А. Мазель. – М. : Сов. композитор, 1991. – 376 с.
5. Руководство по графическому оформлению партитур : методические указания / сост. А. Авсиевич. – Минск : Бел. ун-т культуры, 1990. – 19 с.
6. Фортунатов, Ю. А. Практическое руководство по чтению симфонических партитур / Ю. А. Фортунатов, И. А. Барсова. – М. : Музыка, 1966. – Вып.1 – 224 с.
7. Чайкин, Н. Курс чтения партитур для оркестра русских народных инструментов / Н. Чайкин. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 2 – 184 с.

## 5.4. Дополнительная литература

1. Агафонников, Н. Н. Симфоническая партитура / Н.Н.Агафонников. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1981. – 196 с.
2. Аносов, Н. Практическое руководство по чтению симфонических партитур / Н.Аносов. – М.: Музгиз, 1951, –Ч.1 – 310 с.
3. Шахматов, Н. М. Инструментовка для оркестров русских народных инструментов / Н. М. Шахматов. – Л. : Музыка, 1985. – 118 с.
4. Шишаков, Ю. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов / Ю. Шишаков; под общ. ред. А. Илюхина. – М. : Музыка, 1970. – 212 с.
5. Шпитальный, П. Л. Чтение симфонических партитур / П. Л. Шпитальный. – М. : Музыка, 1970. – Вып. 1. – 288 с.
6. Бобровский, В. П. О переменности функций музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1970. – 228 с.
7. Веприк, А. М. Трактовка инструментов оркестра / А. М. Веприк. – М. : Музгиз, 1961. – 300 с.
8. Веприк, А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей / А. М. Веприк. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1978. – 428 с.
9. Верхолаз, Р. А. Вопросы методики чтения нот с листа / Р. А. Верхолаз; под ред. Т. Л. Беркман. – М. : АПН РСФСР, 1960. – 48 с.
10. Дмитриев, Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма / Г. П. Дмитриев; под общ. ред. Э. Денисова. – М. : Сов.композитор, 1981. – 176 с.
11. Мазанік В. Актывізацыя музычнага слыху ў рабоце над партытурай : метада. парады па курсу «Дырыжыраванне» / В. Мазанік. – Мн. : Бел.ун-т культуры, 1996. – 11 с.
12. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
13. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. скребков. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.: с нот.ил.
14. Финкельштейн, И. Б. Некоторые проблемы оркестровки. Напряженность оркестрового тембра и оркестровая динамика / И. Б. Финкельштейн. – М.- Л. : Музыка, 1964. – 39 с.
15. Чулаки, М. И. Инструменты симфонического оркестра / М. И. Чулаки. – 4-е изд. – СПб. : Композитор, 2004. – 224 с.
16. Шиндер, Л.Н. Штрихи струнной группы симфонического оркестра / Л. Н. Шиндер. – СПб. : Композитор, 2000. – 64 с.

17. Яканюк, Н. П. Інструментазнаўства і інструментоўка для ансамбляў і аркестраў беларускіх народных інструментаў : вучэб.-метад. дапам. / Н. П. Яканюк, М. Л. Кузьмініч. – Мн. : Бел. ун-т культуры, 2001. – 230 с.