



## ОСНОВНЫЕ ПРАВИЛА ОРКЕСТРОВОГО ГОЛОСОВЕДЕНИЯ

### Часть II

## BASIC RULES OF ORCHESTRAL VOICE SCIENCE

### Part II

УДК 781.631

**ЕМЕЛЬЯНОВ Владимир Николаевич**

кандидат искусствоведения, профессор

**EMELYANOV Vladimir Nikolaevich**

Candidate of Art Studies, Professor

*Аннотация.* Рассматриваются теоретические правила голосоведения, имеющие существенное значение в инструментовке и проявляющиеся в ней специфическим образом.

*Ключевые слова:* голосоведение; инструментовка; оркестровое голосоведение.

***Annotation.** The theoretical rules of voice science that are essential in instrumentation and manifest themselves in it in a specific way are considered.*

***Keywords:** voice science; instrumentation; orchestral voice science.*

Продолжаем публикацию статьи, посвященную основополагающим теоретическим правилам голосоведения, которые в оркестровых произведениях имеют характерные особенности.

Во 2-й части статьи рассматриваются следующие вопросы:

- Проблема параллелизмов совершенных консонансов.
- Специфика перечений.

Нумерация примеров в статье сквозная.

## ПРОБЛЕМА ПАРАЛЛЕЛИЗМОВ СОВЕРШЕННЫХ КОНСОНАНСОВ

Известно, что музыкальной теорией запрещаются параллельные октавы и квинты.

### ***Причины запрещения параллелизмов***

Подобное отношение к этим интервалам со стороны теоретиков было не всегда. Например, на ранних стадиях развития европейского многоголосия (IX-XIII вв.) параллельные квинты и октавы наряду с квартами считались музыкально-эстетической нормой (избегались как раз терции и сексты). Они были возведены в ранг самых тонких и изысканных созвучий. Лишь с XV в. параллельные квинты вместе с октавами попадают в разряд запрещенных. Причины – в изменении эстетических норм, в эволюции гармонического мышления. Движение совершенными консонансами вносило «пустотность» в звучание. Кроме того, параллелизм октав и отчасти квинт лишал голоса самостоятельности, а самостоятельность голосов, как точно заметил П. Чайковский, «есть существеннейшее условие гармонической красоты» [12, С. 111].

### *Преодоление запретов*

В строгих теоретических установках все же имеются отдельные исключения в отношении параллельных октав и квинт:

- возможными являются так называемые «моцартовские квинты» (кроме крайних голосов);
- допускается последовательность уменьшенной и чистой квинт в проходящих оборотах (в средних голосах);
- параллельные октавы разрешаются лишь в кадансах в противоположном (и даже в прямом) движении голосов.

В художественной практике отношение к запрещенным параллелизмам более свободное. Возможности оправданного их применения определяются многими условиями, в числе которых:

- национальные и стилевые особенности музыки (например, квинтовый параллелизм часто встречается в русском, украинском и особенно в грузинском народном многоголосии, а также у импрессионистов);
- художественное намерение композитора, использующего параллелизмы в качестве особого выразительного средства;
- расположение голосов, между которыми образуются параллельные октавы и квинты (в средних голосах они менее слышны, чем в крайних);
- мелодическая развитость гармонии (с использованием неаккордовых звуков), которая может приводить к маскированию параллелизмов, благодаря их ритмическому несовпадению и возникновению не внутри аккордового движения, а между аккордовыми и неаккордовыми звуками (в этих случаях часто образуются – по словам Ю. Тюлина – догоняющие и стертые параллельные октавы, маскированные и заменные квинты [10, С. 62-75, 158-161];
- различная функциональная принадлежность голосов в фактуре, образующих параллелизм октав и квинт (между голосами различных элементов он менее явственен, чем внутри одного элемента);

- многоэлементность фактуры, сложность гармонии, быстрый темп – все эти и другие факторы также вуалируют параллелизмы, делая их незаметными для слуха и видными только глазу.

### ***Правила голосоведения и фактура***

Известно, что в музыкальном творчестве, в отличие от учебного курса гармонии, применяется самая разнообразная по типу изложения и количеству голосов музыкальная ткань.

В гомофонной фактуре ведущий мелодический голос выделяется на фоне четырехголосного (по преимуществу) гармонического сопровождения. Он может иметь параллельные октавы и квинты с любым из голосов, кроме баса (из-за особых функций мелодии и баса в музыкальной ткани) [13, С. 13]. Впрочем, можно встретить рекомендации об исключении и параллельных квинт из числа дозволенных между мелодией и средними гармоническими голосами интервалов [1, С. 46].

Если мелодия двух- и трехголосная, то правило не меняется: между каким угодно голосом мелодии и голосами сопровождения допустимы любые параллелизмы, необходимо считаться только с соотношением мелодии и баса. Нежелателен также квинтовый параллелизм между голосами самой мелодии.

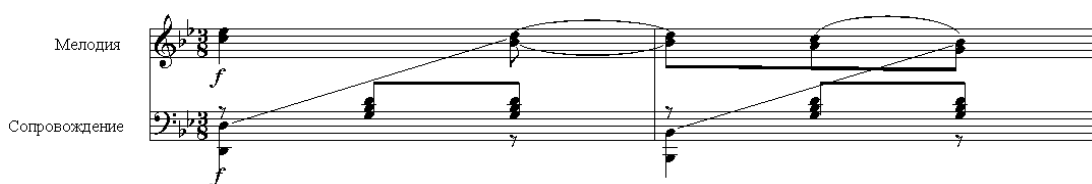
В гомофонно-полифонической фактуре многозвучное сопровождение гармонически наполняет все «пустые» интервалы между полифоническими голосами, что дает возможность свободно пользоваться совершенными консонансами во взаимодействии этих голосов даже на сильном времени тактов (в «чистой» полифонии подобные случаи избегаются) [8, гл. 15, С. 52]. Естественно, между полифоническими голосами, с одной стороны, между ними и басом, с другой, параллельных октав и квинт быть не должно.

### ***Параллелизмы между басом и мелодическими голосами***

В оркестровой практике существуют примеры, где наличествуют параллельные октавы и квинты (реальные и скрытые) между басом и мелодическими голосами. Особенно часто их можно обнаружить в маршах,

танцах и оркестровых обработках песен, а также в других оркестровых сочинениях, основой которых являются данные жанры.

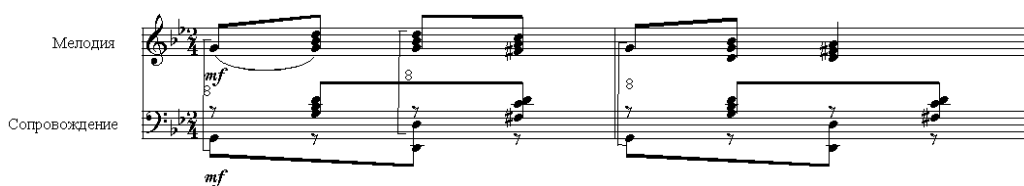
Такие параллелизмы во многом обусловлены историческими традициями. Первоначально приемы голосоведения в массовых жанрах складывались стихийно в исполнительской практике различных инструментальных ансамблей. Лишь позже процесс организации голосоведения стал регламентироваться теоретическими нормами. Однако некоторые приемы, в т.ч. касающиеся взаимодействия мелодии и баса, до сих пор носят отпечаток первозданности. Активная линия басового голоса нередко имеет параллельные октавы и квинты с мелодией (или ее вторым и третьим голосами). Очевидно, дело в том, что если мелодия размашиста по рисунку, то при ее ведении трудно избежать запрещенных параллелизмов, не ломая при этом типовую фигуру баса. Параллелизмы такого рода стали общим местом в инструментовке.



Мелодия

Сопровождение

*Пример 14. И. Лученок. Майский вальс*



Мелодия

Сопровождение

*Пример 15. Г. Полянский. Русская полька*

Вероятно, по этой же причине в названных жанрах бытуют параллельные октавы и квинты между басом и полифоническим голосом.

**Пример 16. Б. Кожевников. Марш «Наша Москва»**

Когда параллелизмы не подчеркиваются автором, то большей частью они мало заметны или совсем не слышны благодаря различным факторам. В приведенных примерах их замаскированность для слуха объясняется прежде всего следующими обстоятельствами:

- в ритмическом плане: неточными, запаздывающими по времени октавами между функционально различными фактурными элементами – мелодией и басом (пример 14); движением к октаве с басом через промежуточные звуки в мелодическом и контрапунктическом голосах (примеры 15,16);

- в фактурном плане: участием второстепенных голосов в октавном или квинтовом параллелизме с басом (контрапунктический голос и 3-й голос мелодии в примере 16); кроме того, общим многоголосным контекстом, наличием нескольких фактурных элементов;

- в плане скорости движения: подвижным темпом вальса, польки и марша.

Умышленные параллелизмы могут использоваться для воплощения особой творческой идеи автора (инструментатора, аранжировщика). Характерной чертой «Украинского марша» Н. Самохвалова является почти постоянное применение в первой теме неточной дублировки мелодии в басовом голосе, что, по замыслу композитора, отражает специфику исполнения некоторых украинских народных песен. В Походном марше № 1 А. Хачатуряна для духового оркестра (цифра 2) параллельные квинты между

басом и фанфарной линией труб и валторн воспринимаются как норма в музыке восточного характера.

В целом же рассматриваемая трактовка голосоведения между басом и мелодическими голосами фактически превратилась в стилевую черту инструментовки в произведениях массовых жанров (и не только в сфере духовой музыки).

### ***Параллелизмы в гармонических голосах***

В массовых жанрах наибольшей строгостью голосоведение характеризуется в гармоническом сопровождении. Однако и здесь встречаются отступления от правил, обусловленные различными причинами. В примере 17 применение параллельных октав и квинт между басами и средними голосами связано с национальным характером музыки.



***Пример 17. А. Хачатурян. Марш из балета «Гаянэ»***

В произведениях концертного репертуара для духового оркестра наблюдается более существенный отход от классических норм голосоведения, вплоть до замены их иными, соответствующими художественным особенностям современной музыки.

Этот процесс находится в русле общей тенденции музыки XX века, для которой показательно коренное обновление принципов гармонического мышления. В связи с этим эволюционируют приемы голосоведения. В составе сложных по структуре диссонирующих аккордов параллелизм квинт перестает давать пустотность звучания и применяется свободно. Но будучи специально акцентированным, он широко используется как яркая гармоническая краска. Например, в «Болеро» М. Равеля выдержанный квинтовый параллелизм в мелодии вносит особую фоническую остроту (цифра 9).

Движение голосов параллельными трезвучиями также обуславливает гармоническую красочность и применяется как специфическое звуковое средство. В упомянутом «Болеро» (цифра 8), благодаря тому, что мелодический голос дублирован одними мажорными трезвучиями (и при этом выделен динамически), создается эффект обертоновой надстройки над ним.

### ***Обусловленность параллелизмов инструментальной спецификой***

В оркестровой музыке параллельные октавы и квинты могут быть связаны с исполнительскими возможностями инструментов. В качестве наглядного образца назовем применение натуральных валторн и труб. Специфичность изложения натуральной меди «золотыми ходами» повлияла на их широкое распространение в музыкальной практике и заставила уже теоретиков прошлого не считать запрещенным движение к квинте, встречающееся в этой последовательности интервалов. Помимо того, нормативным становится частое совпадение звуковых линий натуральных инструментов в октаву с басовым голосом. Типичным в этом отношении является творчество композиторов венской классической школы (пример 18).

Fl.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (Es)

Tr-be (Es)

V-ni

V-le

V-c

C-b

*f*

(снята партия литавр)

***Пример 18. В.-А. Моцарт. Симфония № 39***



Традиция подобного применения натуральных валторн и труб оказалась настолько живучей, что даже когда появились хроматические инструменты, то в их партиях еще долгое время оставались отголоски прежней манеры голосоведения.

Приведем другую иллюстрацию того, как исполнительская специфика инструмента влияет на возникновение параллелизмов. Она относится к гитаре. При исполнении гармонического сопровождения по буквенно-цифровым символам гитарист, пользуясь определенной аппликатурой для извлечения каждого аккорда, держит в объекте внимания только мелодическое положение аккорда и не следит при этом за голосоведением. Отсюда возможны различные параллелизмы октав, квинт (и целых аккордов), которые, однако, не акцентируются слухом и не считаются запрещенными.

### *Действие некоторых технологических приемов*

Укажем на параллелизмы, образующиеся в результате технического приема композитора или инструментатора при устранении сопряженных тонов между мелодией и гармоническим сопровождением. Параллелизмы такого рода чаще всего являются иллюзорными, нежели слышимыми.

В примере 19 визуально обнаруживаются параллельные квинты между басом и одним из голосов сопровождения (валторна I), но в общем аккорде они не слышны.

*Пример 19. Г. Калининич. Балетная сюита, ч. II*

Параллелизмы встречаются при перемещении инструментов для достижения динамической и акустической ровности аккордов (в примере 6 параллельные октавы между валторнами и басом), для реализации иных технологических целей.

### ***Основные и дублирующие голоса в оркестре***

В оркестровом письме часто используется октавное удвоение голосов, прежде всего мелодии и баса. При этом неизбежно образуется параллельное движение октавами. В случае удвоения всех голосов мелодии и гармонического сопровождения (комплексное удвоение, ярусная дублировка, «этажное» наслоение) возникают и параллельные квинты. Однако такие параллелизмы между основными (главными, реальными) и дублирующими (удваивающими, добавочными, дополнительными) голосами являются мнимыми и не попадают под запрет [7, С. 184; 10, С. 9, 11].

Чтобы проанализировать голосоведение в многоголосном оркестровом сочинении или его фрагменте, следует определить основные голоса и выявить соотношение между голосами сопровождения, голосами мелодии, а затем между мелодией, полифоническим голосом (если таковой имеется) и сопровождением. Если же требуется оркестровать или сделать оркестровую обработку какого-нибудь произведения, где в фактуре должны быть октавные дублировки, то залогом грамотного решения служит тщательно выверенное, лишенное недопустимых параллелизмов голосоведение в мелодико-гармонической основе, к которой затем добавляются октавные наслоения.

### ***Избегание параллелизмов в аккордах тутти***

Одним из наиболее сложных элементов в освоении техники оркестрового изложения является построение аккордов тутти.

Отправным моментом служит выявление комплекса основных голосов. Он является мерилем общего голосоведения в оркестре, потому что остальные голоса копируют его движения в октаву и унисон. В нем, естественно, недопустимы запрещенные параллельные октавы и квинты.

Теоретически таким комплексом может быть любой аккордовый ансамбль, расположенный в наиболее рельефной для восприятия зоне (верхняя половина малой октавы – нижняя половина второй октавы). Он должен быть обрамлен мелодическим контуром и опираться на бас. Практически же в аккордовую основу совместно с басом включают верхний слой многоголосного объединения медных инструментов оркестра. Его составляет ансамбль тесно расположенных корнетов и труб (пример 20). Если тесситурное положение ансамбля низкое, исполнение третьего (четвертого) голоса, а при необходимости и второго, поручают инструментам альтово-тенорового регистра.

Поскольку аккордовая фактура редко встречается в чистом виде и больше предстает с относительно развитым верхним голосом, нисходящие (или восходящие) скачки в его изложении могут приводить к сокращению (увеличению) числа голосов у высоких медных инструментов. Учитывая это обстоятельство, попутно с аккордами у корнетов и труб выстраивают аккордовую последовательность в голосах оркестровой середины, важных для поддержания общей плавности движения и излагаемых по всем правилам.

Следовательно, ансамбль корнетов и труб совместно с басом служит полноценным комплексом основных голосов только в строгом аккордовом складе. При появлении в нем признаков гомофонии голосоведение у инструментов, расположенных под упомянутым ансамблем, становится более самостоятельным.

Presto

Фл. I II  
f a2

Гоб. I II  
f

Кл. В I  
f a2

II III  
f a2

Фаг. I II  
f a2

Сакс.-альты Es I II  
f

Сакс.-тен. В  
f

Вагг. F I II  
f

III IV

Тр. В I II  
f a2

Тромб. I II III  
f

Корн. В I II  
f

Тен. В  
f

Бар.он В  
f

Басы I II  
f a2

К.-б  
f

(сняты партии ударных)

*Пример 20. Г. Калинкович. Балетная сюита, ч. III*

В симфоническом оркестре аккорды тутти имеют свою специфику в голосоведении. Вертикальный срез оркестрового звучания позволяет обнаружить два самостоятельных аккордовых комплекса – у струнных смычковых и духовых инструментов (см. пример 6 в 1-й части статьи).

Струнные смычковые инструменты в тутти исполняют охватывающий большой диапазон аккорд в широком или тесном расположении. В последнем случае в каждой инструментальной партии (кроме контрабасов) могут использоваться широко изложенные – в соответствии с настройкой струн – аккорды. Они перекрещиваются с аккордами в других партиях и образуют в итоге тесное расположение. Временами внутри отдельных партий и между партиями просматриваются ненормативные параллелизмы (пример 6, параллельные октавы между альтами и басом). Однако в общем звучании группы они слухом не улавливаются, если в соотношении трех (четырех) верхних голосов и баса, составляющих гармоническую основу в группе струнных смычковых, движение голосов не выходит за рамки установленных правил.

Построение аккордов тутти в группе духовых инструментов симфонического оркестра сходно с организацией аккордовой вертикали в духовом оркестре. Однако в отличие от духового оркестра здесь в соединении медных инструментов – не только в аккордовой фактуре, но и в многоголосных элементах других типов фактуры – практикуются приемы перекрещивания и окружения. В результате может возникнуть картина, подобная рассмотренной по отношению к группе струнных смычковых инструментов: видимые в партитуре параллелизмы между голосами в реальном звучании не слышны (см. пример 6 в 1-й части).

Таким образом, в «этажных» наслоениях аккордов тутти в духовом (и симфоническом) оркестре ориентируются на то, что каждый октавный слой был лишен нежелательных параллелизмов внутри себя и с басом. Исключения имеют место, но они оправдываются конкретными обстоятельствами технологического и художественного порядка.

### *Параллелизмы в скрытом голосоведении*

Особой категорией являются параллелизмы между скрытыми голосами реального одноголосия.

Нормы изложения гармонической и мелодической фигураций базируются на общих закономерностях голосоведения, поэтому запрещенные параллелизмы между скрытыми голосами, как правило, избегаются. В то же время встречается немало примеров, где скрытое голосоведение в фигурационной ткани включает параллельные октавы и квинты (струнные смычковые в примере 21). Но они обычно настолько вуалируются, что утрачивают фонический эффект, присущий гармоническим параллелизмам в соединении реальных голосов.

(снята партия литавр)

### *Пример 21. П. Чайковский. 3-я симфония, ч. V*

Еще более свободна от запретов на применение параллельных октав и квинт мелодия со своим скрытым голосоведением.

### СПЕЦИФИКА ПЕРЕЧЕНИЙ

Теоретические установки по данному вопросу достаточно строги, и нарушение их, нередко встречающееся в учебных заданиях по гармонии и в творческих работах по инструментовке, считается недопустимым, но в ряде ситуаций возможным.

Перечень относится к особым случаям сочетания голосов. Перечнем называется противоречие между звуком натуральной ступени в одном голосе и его альтерационным изменением в другом. Хроматическое изменение при этом как бы передается из голоса в голос. Отсюда возникает противоречие между ладовой основой одного и другого голоса, даже через проходящий звук или аккорд.

В основе перечня лежит эффект уже упоминавшегося звукового следа. Он выражает способность восприятия удерживать прозвучавший тон, несмотря на прекращение звучания или смену новым звучанием.

### *Допустимые перечения*

Теоретические запреты в отношении перечений не носят догматический характер. Например, в учебном курсе гармонии вполне допускаются перечения между «неаполитанским» секстаккордом и доминантой, между двойной доминантой и доминантсептаккордом. При условии плавного (секундового) движения обоих голосов перечень полностью нейтрализуется и не считается таковым.

Ю. Тюлин и Н. Привано формулируют правило, которое может служить критерием приемлемости или неприемлемости переченья. При **пересечении** одним из голосов, между которыми встречается перечень, высотного уровня другого (в той же октаве или при октавной перестановке) движение обоих голосов не включается естественным образом в общую для них ладовую структуру. Вследствие этого образуется резкое, непримиримое противоречие, производящее впечатление фальшивого звучания. При **отсутствии такого пересечения** голоса естественно обрисовывают общую для них ладовую структуру, а потому перечень значительно смягчается, становится приемлемым и часто применяется в учебной и художественной практике [11, С. 208-210].





**Пример 22.**

Выбор и связь аккордов, включение их в ладовую структуру или модуляционный процесс, одновременность или разновременность перечений – все это имеет большое значение в восприятии возникающих противоречий. Гармония в некоторых случаях может смягчить и пересекающиеся перечения.

Правомерно ли допущение переченья в примере 23? Вполне, так как оно образуется при непересекающемся движении. Но главным аргументом в его пользу служит гармоническая секвенция с терцовым шагом в последовании двух автентических оборотов.

**Пример 23.** П. Чайковский. Романс (инстр. для дух. орк. Г. Калинковича)

### ***Переченье как художественное средство***

Фоническая яркость переченья вызывает интерес как особая художественная краска. Начиная с эпохи романтизма, переченье часто применяют именно в этом качестве. Оно становится характерным средством при использовании определенных ладов для отражения специфических музыкальных образов.

Типичное для музыки последнего столетия смешение ладов приводит к полиладовости и политональности, где переченье выступает нормативным признаком ладового мышления.

### *Вуалирование перечений в оркестре*

Перечения, возникающие между голосами оркестра в процессе гармонического движения, если они специально не подчеркиваются с выразительной целью, могут ослабляться различными средствами инструментровки.

На восприятие перечаших тонов оказывает воздействие фактурный контекст. Оркестровое многоголосие способствует поглощению резкости перечений, увеличивая возможности их маскировки за счет нормативного голосоведения в других элементах фактуры.

Обратимся к примеру 24. Появляющееся при соединении аккордов переченье нейтрализуется голосоведением в педали баритона.

The musical score for Example 24 consists of two systems. The upper system is for the Baritone (Баритон) and is written in a bass clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. It features a long slur over a series of notes, with a piano (*p*) dynamic marking. The lower system is for the Alto (Альты), Tenor II (Тенор II), and Bass (Басы) parts, also in a bass clef with the same key signature and time signature. It shows chordal accompaniment with piano (*p*) dynamics.

*Пример 24. Б. Кожевников. 3-я симфония, ч. II*

Переченье может проявиться в скрытом голосоведении. Обычно оно не фиксируется слухом благодаря эффекту остаточного звучания (звукового следа), как бы выравнивающего движение голосов. Кроме того, данный эффект зачастую поддерживается альтерационным изменением в другом голосе или голосах (пример 25).

The musical score for Example 25 is divided into three systems. The first system is for the Horns (Корнеты), Trumpets (Трубы), and Trombones (Тромбоны), written in a treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The second system is for the Horns (Валторны), Alto (Альты), and Tenors (Теноры), written in a bass clef. The third system is for the Basses (Басы), also in a bass clef. All parts in this score are marked with fortissimo (*ff*) dynamics.

*Пример 25. М. Готлиб. Торжественная увертюра «Слава»*

Одновременное звучание перечасных тонов, производящее, как правило, жесткое действие на слух, в оркестровой ткани может сглаживаться. Сталкиваясь в одной октаве, они становятся сопряженными тонами между натуральной и альтерированной ступенями, и для их смягчения используются все факторы, о которых пойдет речь в следующем разделе.

### **СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Анисимов Б.И. Практическое пособие по инструментовке для духового оркестра. Л.: Музыка, 1979. 269 с.
2. Дубовский И.И., Евсеев С.И., Способин И.В., Соколов В.В. Учебник гармонии. М.: Музыка, 2010. 480 с.
3. Дубовский И.И. Пяти-девятитоголосие в курсе гармонии. М.: Музыка, 1970. 287 с.
4. Дунаев Л.Ф., Емельянов В.Н. Инструментовка для военного духового оркестра. Учебник. М.: ВУ, 2014. 296 с.
5. Инструментовка для духового оркестра / под ред. В. Кожевникова. М.: Музыка, 1978. 275 с.
6. Музыкальная энциклопедия. Статьи «Голосоведение», «Параллелизм», «Перечень», «Секвенция».
7. Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. 3. М.: Музгиз, 1959. 805 с.
8. Скребков С.С. Учебник полифонии. М.: Музыка, 1982. 272 с.
9. Тюлин Ю.Н. Параллелизмы в музыкальной теории и практике. Л.: Искусство, 1938. 56 с.
10. Тюлин Ю.Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Мелодическая фигурация. М.: Музыка, 1977. 384 с.
11. Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г. Теоретические основы гармонии. Л.: Музгиз, 1956. 272 с.

12. Чайковский П.И. Руководство к практическому изучению гармонии. Полн. собр. соч.: Лит. произв. и переписка. Т. 3а. М.: Музгиз, 1957. 216 с.
13. Шацилло А.С. Некоторые вопросы методики обучения гармонизации мелодии. М.: Музыка, 1982. 109 с.

#### **REFERENCES:**

1. Anisimov B.I. Practical guide to instrumentation for wind orchestra. L.: Music, 1979. 269 p.
2. Dubovsky I.I., Evseev S.I., Posobin I.V., Sokolov V.V. Textbook of harmony. M.: Music, 2010. 480 p.
3. Dubovsky I.I. Five-nine voices in the course of harmony. M.: Music, 1970. 287 p.
4. Dunaev L.F., Emelyanov V.N. Instrumentation for military brass band. Textbook. M.: MU, 2014. 296 p.
5. Instrumentation for wind orchestra / Ed. by V. Kozhevnikov. M.: Music, 1978. 275 p.
6. Musical encyclopedia. Articles "Voice Science", "Parallelism", "List", "Sequence".
7. Rimsky-Korsakov N.A. Fundamentals of orchestration. Full. coll. op.: Lit. works and correspondence. Vol. 3. M.: Muzgiz, 1959. 805 p.
8. Skrebkov S.S. Textbook of polyphony. M.: Music, 1982. 272 p.
9. Tyulin Yu.N. Parallelisms in musical theory and practice. L.: Art, 1938. 56 p.
10. Tyulin Yu.N. The doctrine of musical texture and melodic figuration. Melodic figuration. M.: Music, 1977. 384 p.
11. Tyulin Yu.N., Privano N.G. Theoretical foundations of harmony. L.: Muzgiz, 1956. 272 p.
12. Tchaikovsky P.I. Guide to the practical study of harmony. Full. coll. op.: Lit. works and correspondence. Vol. 3а. M.: Muzgiz, 1957. 216 p.
13. Shatsillo A.S. Some questions of methods of teaching harmony of melody. M.: Music, 1982. 109 p.

**Емельянов Владимир Николаевич**

кандидат искусствоведения, профессор

доцент кафедры инструментовки и чтения партитур военного института  
(военных дирижеров)

Военный университет Министерства обороны Российской Федерации

123001, г. Москва, Б. Садовая ул., д. 14.

[emel241195@mail.ru](mailto:emel241195@mail.ru)

SPIN-code: 2676-8790

**Emelyanov Vladimir Nikolaevich**

Candidate of Art Studies, Professor

Associate Professor at the Department of Instrumentation and Score Reading of the  
Military Institute of Military Conductors

Military University of the Ministry of Defence of the Russian Federation

B. Sadovayaul., d.14, Moscow, Russia, 123001

17.00.02 – Музыкальное искусство.