



ОСНОВНЫЕ ПРАВИЛА ОРКЕСТРОВОГО ГОЛОСОВЕДЕНИЯ

Часть III

BASIC RULES OF ORCHESTRAL VOICE SCIENCE

Part III

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.*

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

В 3-й части статьи рассматриваются следующие вопросы:

- Отношение к занятым тонам.
- Особенности удвоения звуков аккорда и перекрещивания голосов.

Нумерация примеров в статье сквозная.

ОТНОШЕНИЕ К ЗАНЯТЫМ ТОНАМ

Правило занятого тона имеет в инструментовке специфическое преломление и выливается в проблему сопряженности между аккордовыми звуками одного элемента фактуры и неаккордовыми звуками другого, в результате чего образуется сочетание малых и больших секунд. Основным объектом внимания при оркестровом изложении произведений становится сопряженность во взаимодействии мелодии и гармонического сопровождения.

Акустическое своеобразие секундого интервала

Одновременно звучащие тоны в секунде порождают, как замечает Ю. Тюлин, особое гармоническое качество: они как бы соприкасаются и упираются друг в друга, мешая движению одного тона в другой [8, С. 28]. Сочетающиеся тоны секунды требуют естественного расхождения. Октавное разведение соприкасающихся секунд позволяет в большинстве случаев игнорировать правило занятого тона. Однако здесь понятие сопряженности теряет свой смысл, т.к. аккордовый и неаккордовый тоны уже не являются сопряженными.

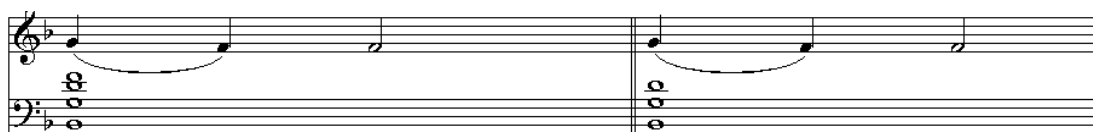


Пример 26.

Кроме того, наличие неаккордового звука создает противоречие со звуковым составом аккорда, вносит гармоническую инородность, резкость звучания.

Препятствующий движению мелодии занятый тон может устраняться. Это усиливает её тяготение на освободившееся от аккордового тона место.

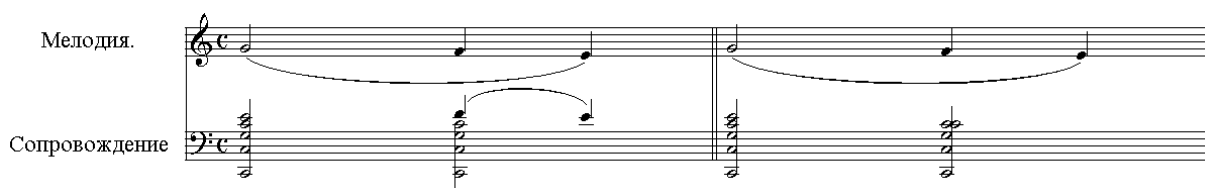
Исходя из гармонических свойств секунды, устранение зачастую применяют даже для аккордового звука мелодии, устремленного в находящийся рядом звук сопровождения, что сообщает бóльшую интонационную рельефность мелодическому голосу.



Пример 27.

Способы устранения сопряженных тонов

В оркестровом письме сложились два способа устранения нежелательной резкости в звучании сопряженных тонов. Они приводятся в учебной литературе [3, С. 62; 9, С. 36]. Это временное присоединение аккордового звука к мелодии и отведение (пропуск) аккордового звука для движения мелодии.



Пример 28.

Оба способа широко практикуются как технические приемы инструментовки. Можно лишь отметить предпочтение какого-либо из них в творчестве ряда композиторов (инструментаторов, аранжировщиков). Так, характерной чертой творческой манеры П.И. Чайковского является второй способ (см. пример 7 в 1-й части данной статьи).

О возможности сопряжений

Сопряженные тоны избегаются не всегда. Многие экспрессивные и колористические свойства оркестровой фактуры в музыке различных авторов связаны с намеренным, даже подчеркнутым столкновением аккордовых и неаккордовых звуков. Яркий пример – симфонические произведения Л. Бетховена, в которых нередко встречается подобная трактовка. Она обуславливается не только природой художественного мышления композитора, но и особенностями применения им натуральных медных инструментов (см., например, 5-ю симфонию, ч. IV, такты 12-17).

Следует отличать сопряженные тоны от других музыкальных явлений, которым часто сопутствует фоническая острота: органных пунктов, педалей и т.п. Возникающая здесь диссонантность выступает гармонической закономерностью. Не являются сопряженными тоны терпких созвучий, характеризующих такую фактурную форму, как гетерофония. Ведь ее общий смысл именно в эффекте секундового «трения» между голосами.

Особое значение жесткость звучания приобретает в музыке последнего столетия. Сочетание нескольких секунд становится компонентом функциональной гармонии. В то же время продолжают культивировать и традиции XIX века, прежде всего это касается произведений для духового оркестра с их доступностью музыкального языка для массового слушателя.

Стилистические особенности такого рода музыки побуждают композиторов соответствующим образом относиться к правилу занятого тона.

Факторы влияния на жесткость сопряженных тонов

На степень диссонантности секунд влияют различные факторы. К ним можно отнести тембровые, динамические и артикуляционные свойства инструментов, пространственные качества оркестрового звучания, фактурные и регистровые особенности, ритмический контекст, метрическую организацию, темп исполнения и др.

В связи с этим в оркестровой музыке нередко создаются условия, которые позволяют в нужной степени смягчать жесткость сопряженных тонов, если она нежелательна. Эти условия почти всегда действуют совместно, в том или ином сочетании, что умножает эффект смягчения.

Тембро-динамические свойства как средство смягчения сопряженности

Подбор контрастных тембров является одним из важнейших способов, влияющих на снижение остроты сопряженных тонов между голосами [6, С. 424-438]. Наиболее далеко отстоящие друг от друга по тембру инструменты допускают в своем сочетании многие звуковые сопряжения. К числу их принадлежат духовые инструменты, ударные инструменты с определенной высотой звука, струнные смычковые инструменты. Столь же яркий контраст в оркестр вносят арфа, фортепиано, гитара, вокальный голос.

Для примера вспомним один из шедевров вокально-инструментальной музыки – «Лакримозу» из «Реквиема» В. Моцарта. Мало кто обращает внимание на секундовые сопряжения между верхней партией хора и мелодико-фигуративным элементом у скрипок, основанным на частых задержаниях, т.к. слишком велика разница в тембрах вокальных и оркестровых голосов.

В меньшей степени выражен контраст между духовыми инструментами – деревянными и медными. Из-за этого многие приемлемые в симфоническом оркестре сопряжения обостряются при перенесении в условия духового оркестра.

Сопряженность может ослабляться благодаря такому качеству сопоставляемых тембров, как мягкость. Особенно хороши в данной роли струнные смычковые инструменты. При переложении симфонических произведений для духового оркестра не всегда удастся подыскать равноценный аналог для отражения лишенных резкости в их сочетании секунд. Поэтому приходится иногда прибегать к способам устранения сопряженных тонов.

Средствами, усиливающими тембровое различие голосов, служат контраст штрихов, исполнительских приемов, различие регистров инструментов.

Жесткость секунд ослабляется при дифференцированной динамике у оркестровых инструментов.

Сопряженность в аспекте пространственности

Поскольку динамические контрасты являются основным фактором в создании пространственных представлений, то наличие таких контрастов может способствовать возникновению объемной акустической картины. Ее рельефность возрастает при реальном (физическом) пространственном противопоставлении солиста и оркестра (особенно при использовании солистом микрофона), сценического духового оркестра и симфонического оркестра в оперном спектакле, оркестра на концертной эстраде и медной группы в зале, оркестра и органа. Соответственно, еще менее заметными становятся сопряженные тоны, которые рождаются между пространственно разведенными инструментами, группами и оркестрами.

В оркестровой фактуре соединяются инструменты, не просто отличающиеся тембро-динамическими качествами, но и включающие различие пространственных характеристик: объемности, густоты, массивности, гулкости, а также «теплоты», приближающей звучание, или «холодности», отдаляющей его. Такие пространственные свойства создают дополнительные возможности в применении сопряженных тонов. Имеются и другие факторы глубины звучания, которые следует учитывать при

использовании сопряженных тонов. Например, в пространственном отношении, как указывает Е. Назайкинский, низкие и вибрирующие звуки могут казаться более близкими по сравнению с высокими и невибрирующими. Это же относится к мелким длительностям в пассажах, быстрых фигурациях, трелях и тремоло, сопоставленных с выдержанными звуками и аккордами [5, С. 121-122].

Значение фактурно-регистравых условий

Полнота аккорда заметно снижает остроту сопряженных тонов. Представим для этого секунды в гармоническом двухголосии и в аккорде. Естественно, в последнем случае степень диссонирования меньше.

Такой же эффект свойствен многоэлементной фактуре. Вуалирование гармонической жесткости происходит потому, что разрешающая способность слуха в развитом многоголосии снижается и звуковая терпкость отступает на периферию внимания. Этим объясняется применение секундовых созвучий в оркестровых партитурах со сложным строением вертикали.

Удвоение мелодии октавой выше значительно ослабляет резкость секунд. Однако с некоторыми тонами аккорда сопряженность неаккордовых тонов воспринимается жестко и в этом случае. Например, при нисходящем задержании к терции в мажорных трезвучиях I и V ступеней.

При удвоении мелодии октавой ниже звуковая острота смягчается гораздо меньше.

Сопряженные тоны по-разному действуют на слух в различных регистрах оркестра. Наиболее обострены они в среднем регистре, наилучшем для восприятия. В крайних регистрах акустическая четкость их осязания намного ниже. Секунды смягчаются, рождая при этом определенный шумовой компонент звучания.

В низком регистре они способны затенить функциональную основу аккордов, ибо находятся в зоне главного голоса гармонии – баса. В связи с этим они либо избегаются, либо ослабляются с помощью дополнительных факторов.

В верхнем регистре сопряженные тоны создают особую колористическую надстройку в гармонической вертикали. В высшем отрезке диапазона оркестра (начиная примерно с 3-й октавы) различные инструменты сближаются в тембровом отношении между собой. Отмеченный эффект основан на том, что в рассматриваемом регистре звук инструмента обедняется гармоническими призвуками (обертонами). А именно количество их в значительной степени определяет тембр инструмента. Похожая картина при восприятии высоких звуков разных инструментов: ввиду усиления тембрового сходства они создают бóльшую степень диссонантности. Данное обстоятельство, а также стремление к достижению интонационной ясности, вынуждают чаще всего обращаться к одному из способов устранения сопряженности.

Роль метро-ритмических особенностей и темпа

Ритмический контекст фактурного многоголосия заметно влияет на восприятие сопряженных тонов. Ослабление остроты в их соприкосновении находится в прямой зависимости от усиления ритмического контраста между голосами (элементами) фактуры.

Нельзя недооценивать и значения метра как организующей первоосновы ритма. На сильных и относительно сильных долях такта фонизм сталкивающихся секунд, особенно при достаточной их протяженности, воспринимается очень ярко. Таковы многочисленные задержания. Другие виды неаккордовых тонов – проходящие, вспомогательные, камбиаты и предъемы – попадают на слабые доли, где степень жесткости ниже, а потому негармонические совпадения оказываются возможными. Однако нужно быть внимательным к предъемам, т.к. даже на слабых долях звучание их довольно резко.

Наконец, средством смягчения сопряженных тонов выступает темп, скорость исполнения. Увеличение темпа может нивелировать многие острые сочетания, поскольку не дает времени явственно их ощутить.

ОСОБЕННОСТИ УДВОЕНИЯ ЗВУКОВ АККОРДА И ПЕРЕКРЕЩИВАНИЯ ГОЛОСОВ

Удвоение звуков и перекрещивание голосов – это разные, но взаимосвязанные аспекты голосоведения.

Акустические свойства нормативных и ненормативных удвоений в аккорде

Теоретики отмечают, что в нормах удвоения тонов аккорда находит отражение количество повторений того или иного тона натурального звукоряда [8]. Так, на участке нижних обертонов (до 6-го включительно), наиболее слышимых и имеющих особое конструктивное гармоническое значение, основной тон встречается 3 раза, квинтовый – 2, терцовый – 1.

В этом свете становится ясным, что в акустическом отношении самое уравновешенное звучание создает удвоение основного тона аккорда. Но могут быть и отступления от данной нормы.

Удвоение терции обостряет звучание аккорда, т.к. усиливает наиболее слабый терцовый обертон. Удвоение ее в басу, например в Т6, усугубляет фоническую остроту аккорда, акустически звучащего менее ровно по сравнению с трезвучием.

Удвоение квинты придает аккорду некоторую тяжеловесность, которую можно объяснить подчеркиванием квинтового обертона, обладающего в нижнем регистре свойством сгущать звучание. При высоком тесситурном расположении аккорд с удвоенной квинтой приобретает просветленную окраску, а имея квинтовый тон в верхнем голосе – как бы звенящую. При удвоении квинты в басу аккорд звучит акустически достаточно уравновешенно, отличаясь меньшей остротой, чем секстаккорд.

Обусловленность исключений

В учебном курсе гармонии ненормативные удвоения тонов в аккордах вызываются особенностями голосоведения.

Выше уже говорилось, что некоторые акустические неровности в звуковом балансе таких аккордов компенсируются плавностью изложения

голосов. Н. Римский-Корсаков по данному поводу писал: «Во многих случаях голосоведения правильность его вызывает и временное удвоение одного из голосов гармонии, между тем как прочие голоса остаются неудвоенными. В таких случаях слух наш примиряется с временным усилением одного из голосов, оценивая правильность и разумность голосоведения» [6. С. 206].

При этом фоническое обострение аккордов с удвоенной терцией в гармоническом движении может до известной степени нейтрализоваться ладовым и инерционным мелодическим тяготением (например, в прерванном обороте с VI степенью, при разрешении уменьшенного септаккорда в тонику).

Удвоение терции в сектаккордах побочных ступеней оправдано тем, что они в основном играют роль субдоминанты, доминанты или тоники с секстой (где удваивается основной тон), и оттого фоническая неровность заглушевывается их функциональными особенностями. Самый распространенный из них П6, ранее других побочных аккордов утвердившийся в творческой практике, иногда даже называли «субдоминантой с секстой вместо квинты».

Ненормативные удвоения связаны также и с метрической структурой. На слабом времени такта они не столь заметны, как на сильном. Это свойство широко используют, к примеру, в жанре строевого марша и в основном для того, чтобы избежать звучания неполных аккордов сопровождения, ритмически разведенных с басом.

Пример 29. С. Чернецкий. *Мари танкистов*

На применение ненормативных удвоений накладывают свой отпечаток акустические особенности регистров. В частности, при повышении

тесситурного положения бас, постепенно лишаясь высоких обертонов в своем гармоническом спектре, утрачивает глубину и полноту звучания. Вследствие этого удвоение его в сектаккордах и септаккордах встречается чаще, чем обычно – ведь фоническая острота в таком случае не столь значительна.

Как и во многих других оркестровых ситуациях, допущение удвоений, отличных от норм, обосновывается технологическими особенностями: устранением сопряженных тонов, желанием сохранить полноту аккордов и другими причинами (см. пример 7 в 1-й части).

Намеренное отступление от нормативов может быть вызвано своеобразием художественной задачи. Так, нарушение закономерностей натурального звукоряда и даже использование его в т.н. «перевернутом» виде (тесные интервалы внизу и широкие вверху) оправдывается особыми фоническими эффектами, изобразительными целями (назовем «Фантастическую симфонию» Г. Берлиоза, ч. V, такты 6-8, 175-180).

Стилевые особенности музыки диктуют свободное отношение к ненормативным удвоениям. В качестве образца укажем на произведения эстрадного плана, в которых удвоения баса в септаккордах стали рядовым приемом.

Столь же яркой стилевой чертой, но обусловленной исполнительскими возможностями натуральной меди, является частое удвоение баса трубами и валторнами у венских классиков, в т.ч. в сектаккордах и септаккордах (см. пример 18 во 2-й части).

Удвоения в связи с использованием органного пункта

Органнный пункт – звук (созвучие), выдерживаемый или повторяемый (а также фигурируемый вплоть до превращения в остинатную форму) в басу, на фоне которого движутся другие голоса, временами образуя с ним функциональное противоречие.

Когда встречается органнный пункт, бас лишается своей нормативной гармонической функции, и поэтому в аккордах, располагающихся над ним,

голосоведение увеличивает степень свободы вообще и в сфере удвоений в частности.

При решении учебных задач по гармонии с их стандартным четырехголосием звук органного пункта не рекомендуется удваивать, если это снижает фоническую полноту аккордов. В многоголосном же оркестровом изложении все теоретические правила и рекомендации в отношении удвоений теряют свою силу, ограничения снимаются, и звуки органного пункта свободно повторяются в других голосах, гармонических и мелодических.

Точно так же поступают при типичной для оркестра форме октавного (черезоктавного) органного пункта.

Если ближайший к органному пункту голос расположен низко, то он в состоянии принять на себя функцию опорного баса по отношению к вышележащим голосам. Соответственно восстанавливаются правила удвоения.

При изложении органного пункта у одних литавр аналогичное функциональное значение всегда имеет линия нижнего голоса в группах духовых и струнных смычковых инструментов. При этом литавры нередко с ним перекрещиваются.

Действие правил при изложении мелодии в басу

Проведение мелодии в тенорово-басовой тесситуре не снимает с басового голоса ясно ощутимого значения фундамента гармонии. Данный факт вынуждает оставлять в силе теоретические правила, приложимые к удвоению функционального баса. Они особенно тщательно соблюдаются на метрически сильных долях такта и в моменты ритмических остановок в мелодии, где наиболее четко фиксируется ее опорная гармоническая роль.

Творческие идеи могут преодолевать эту типовую закономерность и вызывать к жизни самые разнообразные оркестровые решения, вплоть до тех случаев, когда мелодия проводится в контурных линиях оркестрового многоголосия.

Перекрещивание баса с другими голосами

Перекрещивание голосов, которое запрещено в учебном курсе гармонии, в области инструментовки не допускается только между басом и остальными голосами ввиду особого значения самого нижнего голоса.

Если бас дан в октавной дублировке, категоричность запрета смягчается, но только в отношении его верхней октавы. Ее может временами пересекать контрапунктический голос, нижняя октавная дублировка мелодии, мелодико-фигурационный элемент.

У представителей венской классической школы бас свободно заходит своей верхней октавой в зону гармонических голосов. Как отголосок этой манеры в более поздних симфонических произведениях, включительно до современных, встречаются аналогичные случаи (см. пример 5 в 1-й части данной статьи).

Реже такие приемы можно обнаружить в духовой музыке (см. пример 20 во 2-й части).

Совершенно иная картина при изложении мелодии (контрапунктического голоса) в басу. Перекрещивание ее верхней октавы с гармоническими голосами встречается весьма часто. То же самое можно сказать о мелодизированном басы.

Перекрещивание мелодических и гармонических голосов

Перекрещивание между собой голосов, расположенных над басом, в инструментовке не имеет каких-либо ограничений. Более того, эта особенность является отличительным признаком оркестровой фактуры. Симптоматичен совет М. Глинки по использованию струнных смычковых инструментов: *«Нет никакой надобности следовать общепринятой рутине, чтобы первые скрипки были выше вторых, вторые выше альтов, альты выше виолончелей. Напротив, чем больше будут сплетаться и расплетаться эти змеиные инструменты, тем ближе будут к своему натуральному характеру, тем лучше выполнят свою роль в оркестре»* [1, С. 181].

При этом первоочередной технологической задачей становится обеспечение ясной прослушиваемости мелодии среди окружающих голосов. Помимо регистрового, она выделяется за счет тембрового, динамического и фактурного контраста, противопоставления исполнительских приемов. Н. Римский-Корсаков писал о способах искусственного и естественного выделения мелодии. К первому он относил выделение с помощью динамических нюансов, ко второму – с помощью контрастного тембра, унисонного удвоения (утроения), регистровой напряженности инструмента. Особо отмечалось тесситурное выделение мелодии, расположенной выше или ниже сопровождения [6, С. 32].

Перестановка голосов в многоголосных элементах фактуры

В оркестровом изложении многоголосных элементов перестановка голосов не только не исключается, а во многом становится типовым средством для достижения определенных целей.

Например, для многих строевых маршей показательны перестановки 2-го и 3-го голосов у корнетов и труб в мелодии марша (см. пример 2 в 1-й части статьи). Перестановки осуществляются ради движения корнета I с корнетом II преимущественно в интервалах, которые обладают акустической полнотой (терция и секста). Это отвечает также принципу оркестротечности, обеспечивающему исполнение марша одной основной группой (поскольку в современных составах военного духового оркестра отсутствуют альты и тенор II, то их функцию могут выполнить только валторны и тромбоны).

Предлагаем обратить внимание на пример 10 (см. 1-ю часть статьи) с его нестандартным голосоведением.

Еще чаще используется встречное пересекающееся движение голосов в сопровождении: при изложении тремоло – для более плотного и связного звучания вибрирующей массы, в гармонической фигурации (начало I-й симфонии П. Чайковского, такты 1-16, скрипки).

Все случаи перестановки голосов, равно как и остальные рассмотренные аспекты голосоведения, определяются технологическими приемами инструментовки и художественными особенностями музыки.

О ДОПУСТИМОСТИ ОТСТУПЛЕНИЯ ОТ ПРАВИЛ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ В УЧЕБНОЙ ПРАКТИКЕ (вместо заключения)

Основные правила голосоведения в инструментовке и отход от них зависят от стилевых черт музыки, ее национального своеобразия, художественного замысла, жанра произведения, фактурного контекста, оркестровой специфики и других факторов.

Но необходимо еще помнить о явных ошибках в голосоведении, допущенных автором или редактором издания. Их следует четко сознавать. Иногда встречаются аномалии, которые ничем иным, как небрежной манерой голосоведения, нельзя объяснить. Попадают и спорные моменты, когда наличие ненормативных приемов, с одной стороны, можно считать недосмотром создателя музыки, а с другой – его сознательным допущением.

Для процесса обучения инструментовке (оркестровке, переложению, обработке) методически значимой представляется проблема допустимости отступлений от догм голосоведения в учебной практике.

На младших курсах в ходе групповых занятий курсанты Военного института (военных дирижеров) Военного университета овладевают основами техники инструментовки главным образом на классическом музыкальном материале. Здесь необходимо строгое соблюдение общепринятых правил, которые проявляются в оркестровом изложении в виде типовых закономерностей голосоведения.

По мере изменения и усложнения музыкального материала, закрепления и совершенствования первоначальных навыков инструментовки на последующем этапе – этапе индивидуального обучения – те или иные ограничения в правилах, методически оправданные для предыдущего этапа, могут быть подвергнуты частичному пересмотру. Важно, чтобы курсант ясно

представлял, что эти ограничения имеют относительное, а не абсолютное значение. Тогда у него вырабатывается сознательное понимание действующих в инструментовке закономерностей и норм голосоведения, формируется способность четко определять, какие из них носят универсальный характер для разных стилей и жанров, а какие – более частный, зависящий от ряда конкретных условий.

Таким образом, преодоление правил вполне возможно. Но делать это следует осмысленно, строго мотивированно, руководствуясь необходимыми знаниями теоретических основ голосоведения и особенностей их претворения в оркестровой музыке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Глинка М.И. Заметки об инструментовке. Полн. собр. соч.: Лит. произв. и переписка. Т. I. М.: Музыка, 1973.
2. Дубовский И.И., Евсеев С.И., Способин И.В., Соколов В.В. Учебник гармонии. М.: Музыка, 2010. 480 с.
3. Дунаев Л.Ф., Емельянов В.Н. Инструментовка для военного духового оркестра: Учебник М.: ВИ(ВД)ВУ, 2014.
4. Инструментовка для духового оркестра \ под ред. В. Кожевникова. М.: Музыка, 1978. 275 с.
5. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972.
6. Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т.3. М.: Музгиз, 1959. 805 с.
7. Способин И.В. Лекции по курсу гармонии. М.: Музыка, 1969. 242 с.
8. Тюлин Ю.Н. Учение о гармонии. М.: Музыка, 1966. 223 с.
9. Учебник инструментовки для духового оркестра \ под ред. Б. Кожевникова. Ч. II, т. I, М.: ВДФ, 1967. 291 с.

REFERENCES:

1. Glinka M.I. Notes on instrumentation. Full. Coll. Op.: Lit. works and correspondence. Vol. I. M.: Music, 1973.
2. Dubovsky I.I., Evseev S.I., Posobin I.V., Sokolov V.V. Textbook of harmony. M.: Music, 2010. 480 p.
3. Dunaev L.F., Emelyanov V.N. Instrumentation for military brass band: Textbook. M.: VI(VD)VU, 2014.
4. Instrumentation for wind orchestra \ Ed. by V. Kozhevnikov. M.: Music, 1978. 275 p.
5. Nazaykinsky E.V. On the psychology of musical perception. M.: Music, 1972.
6. Rimsky-Korsakov N.A. Fundamentals of orchestration. Full. Coll. Op.: Lit. works and correspondence. Vol. 3. M.: Muzgiz, 1959. 805 p.
7. Posobin I.V. Lectures on the course of harmony. M.: Music, 1969. 242 p.
8. Tyulin Yu.N. The doctrine of harmony. M.: Music, 1966. 223 p.
9. Textbook of instrumentation for wind orchestra \ Ed. by B. Kozhevnikov. Part II, vol. I, M.: VDF, 1967. 291 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

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

5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство).