



О ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ ИНСТРУМЕНТОВКИ

ON THE TECHNOLOGICAL FUNCTION OF INSTRUMENTATION

УДК 781.631

ЕМЕЛЬЯНОВ Владимир Николаевич

кандидат искусствоведения, профессор

EMELYANOV Vladimir Nikolaevich

Candidate of Art Studies, Professor

***Аннотация.** Рассматриваются общие приемы инструментовки, координирующие соотношение тембровой и фактурной сторон.*

***Ключевые слова:** основные правила оркестрового голосоведения; функциональная организация оркестровой фактуры; оркестровый колорит.*

***Abstract.** General instrumentation techniques that coordinate the ratio of timbre and texture sides are considered.*

***Keywords:** basic rules of orchestral voice teaching; functional organization of orchestral texture; orchestral color.*

ВВЕДЕНИЕ

К важнейшим функциям, выполняемым в произведении инструментовкой, относится технологическая. Она тесно связана с другими функциями. Их совместное действие в каждом произведении проявляется поразному, что и придает индивидуальность конкретному оркестровому решению. У Л. Мазеля существует понятие о технических функциях музыкальных средств, которые направлены на преодоление технических препятствий, возникающих в процессе реализации композиторского замысла; эти функции совмещены с функциями высшего порядка – коммуникативной, формообразующей и содержательной [6, С. 205-210].

Технологическая функция раскрывает инструментовку как технику, координирующую соотношение тембровой и фактурной сторон. Объединение таких рождает новую конструктивную целостность – оркестровую фактуру. Феномен этот не сводим к простому сложению тембра и фактуры, а является качественным единством через их органическую взаимосвязь.

Технологическая (конструктивно-координирующая) функция реализуется в большом многообразии закономерностей, правил и приемов оркестрового изложения (можно их назвать грамматическими правилами инструментовки), которые складываются в творческой практике, обобщаются затем теорией, а в учебно-педагогической литературе закрепляются в виде типовых норм. Они-то и изучаются в учебном курсе в качестве технологических основ инструментовки.

Задача данной статьи – систематизировать основные технологические приемы инструментовки. Материал структурирован в соответствии с двумя сторонами оркестровой фактуры – функциональной и фонической (колористической).

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ОРКЕСТРОВОЙ ФАКТУРЫ

Приемы инструментовки направлены на организацию оркестровой фактуры по всем ее измерениям. В функциональном ракурсе они выявляют

фактурную роль различных голосов, распределяют их в порядке субординации на рельефные и фоновые, реализуют тембро-фактурные изменения во времени.

В учебной практике инструментовки эти приемы изучаются применительно к устоявшимся в музыковедении понятиям вертикали и горизонтали. Глубина как предмет исследования стала подвергаться пристальному вниманию относительно недавно, а потому вопрос о ее значении в функциональной организации оркестровой ткани в теоретической литературе по инструментовке только начал разрабатываться. Глубина выступает пространственным показателем звукового целого. Проявляя себя и в вертикали, и в горизонтали, она определяется средствами создания условного фактурного пространства, но также зависит от особенностей реального физического пространства.

Построение оркестровой вертикали

Вследствие дифференциации фактуры возникает явление её разноплановости. Составные элементы кажутся в неодинаковой степени приближенными к слушателю в силу различной функциональной значимости: главные голоса рельефнее, ярче, а сопровождение приглушеннее, дальше. В оркестре пространственность слуховых представлений усиливается тембро-динамическим контрастированием звуковых линий и пластов, делающим отчетливым строение вертикали и фактурную роль ее элементов. Л. Стоковский так описывает картину многопланового оркестрового звучания: *«Далеко на заднем плане могут звучать нежные гармонии, составляющие часть общего звукового рисунка, но почти неуловимые для нас. Несколько более отчетливо звучат фигурации, также носящие характер аккомпанемента. Еще заметнее звучание контрапунктирующих голосов. И надо всем этим рельефно выделяется основная тема. Таким образом, перед нами четыре плана звуковой интенсивности. В современной оркестровой музыке часто встречается и большее число звуковых планов»* [14, С. 48]. Так как инструменты различаются и пространственными характеристиками

(объемность, густота, массивность, широта, гулкость, полетность, «теплота» звука, способствующая впечатлению близости инструмента, или «холодность», отдаляющая его), то это придает оркестру дополнительные свойства в отношении глубины звучания.

Иллюзорное, специфически музыкальное фактурное пространство включает звуковые качества окружающего нас реального пространства. При восприятии оркестровой музыки уже сама объемность, физическая массивность оркестра порождает ассоциации с объемом, глубиной звукового потока. Ведь поток состоит из звуков, имеющих неодинаковую акустическую локализацию из-за различия в расположении инструментов в оркестре (на сцене в концертном зале, в строю на открытом воздухе). Стерефоничность усиливается при выдвигании перед оркестром солиста. Соответственно, возрастает выпуклость ведущего фактурного элемента в партии солиста. Еще большее пространственное разведение источников звучания (отдельных инструментов за кулисами и оркестра на сцене, сценического духового оркестра и симфонического оркестра в оперном спектакле, оркестра на концертной эстраде и медной группы в зрительном зале) усугубляет рельефность голосов фактуры и отчетливость их функций.

Изложение мелодии. Одна из важнейших технологических задач инструментовки – обеспечение звукового *главенства мелодии*. Оно достигается разнообразными способами: тембровым, динамическим, регистровым контрастом, противопоставлением исполнительских приемов в мелодии и других голосах. Чаще всего эти способы применяются в разных сочетаниях, что усиливает функциональную значимость мелодии.

Мелодия в оркестре имеет многочисленные унисонные и октавные дублировки. Помимо *точных дублировок* существуют *дублировки неточные*, отличающиеся неполным совпадением с дублируемым голосом. Последние получают самое разностороннее претворение в оркестровой практике [3, С. 58-59].

Среди них широко используются дублировки *подчеркивающие*. Они выделяют отдельные звуки и интонационные звенья в мелодической линии, основываясь, как правило, на закономерностях скрытого голосоведения.

В инструментовке практикуют также дублирующие голоса *упрощенного вида*. Целью их применения становится либо облегчение сложных партий для малоподвижных инструментов, либо поддержка мелодии (инструментальной, вокальной) менее развитой линией, не лишаящей ведущий голос свободы, либо определенная творческая задача.

Не менее распространены *фигурационные* (вариантные, орнаментальные) дублировки. Они имеют более развитый фактурный рисунок, чем дублируемые голоса.

Пример 1. Г. Сальников. Кавказская фантазия

Allegro non troppo

The image shows a page of a musical score for 'Caucasian Fantasy' by G. Salnikov. The tempo is 'Allegro non troppo' and the time signature is 8/8. The score is arranged for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Flutes (Флейты), Oboes (Гобои), Clarinets (Кларнеты), Horns (Корнеты) and Trumpets (Трубы), Saxophones (Саксофоны), Trombones (Валторны), Tenor (Тенор) and Bass (Баритон), and Bassoons (Фаготы) and Basses (Басы). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and quadruplets, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo). The notation includes various articulations like slurs and trills.

Промежуточными по значению выступают *артикуляционные* дублировки (например, мелодия исполняется *legato*, а ее дублировка – *staccato*). Использование нескольких темброво различных видов неточного дублирования мелодии приводит к смешанной форме её изложения. В отличие

от точного дублирования, где на первое место выходит слияние голосов, требующее тембрового сходства, при выборе инструментов для дублировок неточных предпочтение отдают контрастным тембрам: для ослабления жесткости между голосами, подчеркивания красочности и для иных целей.

Изложение гармонического сопровождения. В аккордовом сопровождении (как и в многоголосных мелодиях) технологические приемы инструментовки прежде всего служат звуковому объединению выполняющих общую функцию голосов. Для этого широко практикуют различные способы соединения инструментов – наложение, окружение, перекрещивание и наложение.

В фактурно-тембровой разработке гармонического сопровождения доминирующее значение приобретают фигурации. Объектом фигурационной отделки нередко становится педаль (в «Болеро» М. Равеля ритмически фигурированная педаль пронизывает собой всё произведение). Характерным для оркестровой музыки является комбинированное изложение басового голоса, где важная роль также принадлежит фигурационности.

Развитые виды комбинированного сопровождения, поддерживающего ведущую мелодию, называются *оркестровыми фонами* (пример 2). Они характеризуются темброво дифференцированной структурой. Здесь сочетаются разнообразные мелодические, гармонические и мелодико-гармонические элементы (аккордовая основа, всевозможные фигурации, контрапункты, подголоски и т.д.), а также ритмические линии ударных инструментов. Сам выбор термина «оркестровый фон» обусловлен пространственно-глубинными особенностями и указывает на его значение второго плана. Представленный совокупностью нескольких элементов, он рождает многослойное, распространяющееся в глубину звуковое изображение. Здесь следует учитывать и другие факторы глубины. Например, в пространственном отношении, как указывает Е. Назайкинский, вибрирующие звуки могут казаться более близкими по сравнению с невибрирующими. Это же относится к мелким длительностям в пассажах,

быстрых фигурациях, трелях и тремоло, сопоставленных с выдержанными звуками и аккордами [10, С.121-122].

Пример 2. Н. Римский-Корсаков. оп. «Снегурочка», пролог

Общая фактура в тутти. Оркестровую фактуру реализуют разнообразные по тембру ансамбли, однородные и смешанные, состоящие из инструментов одной или разных групп оркестра. Самыми крупными ансамблями являются тутти. Они разделяются на большие и малые. *Большое тутти* – инструментальное сочетание, куда входят все группы оркестра в полном составе (участие ударных инструментов необязательно), а в *малом тутти* не используются отдельные инструменты. Н. Римский-Корсаков еще выделял *частное (групповое) тутти*, состоящее из всех инструментов какой-либо одной оркестровой группы.

Темброво **дифференцированная фактура** в воплощении тутти приобретает особую яркость и насыщенность. Степень функциональной разветвленности влияет на рельефность отдельных элементов. С увеличением их количества они становятся менее различимыми, все больше сливаясь в красочную звуковую массу, где над функциональностью преобладает фоническое начало.

Совершенно иная цель стоит перед инструментовкой в организации *аккордовой фактуры*. Здесь необходимо функциональное объединение всех голосов в темброво слитный и динамически уравновешенный оркестровый ансамбль.

Своеобразие художественных задач может вызвать намеренный отход от акустических норм в построении аккордов тутти. Это выражается в частичном тембро-динамическом неравновесии фактуры, пропуске регистров и даже в «перевернутости» вертикали.

Изложение оркестровой горизонтали

Приемы организации оркестровой горизонтали обеспечивают качественные изменения в разворачивании музыкальной ткани, но одновременно способствуют и созданию звуковой общности. Тесная связь различия и сходства, мобильного и стабильного в фактуре делает разнообразным течение оркестрового потока. Собственно фактурные закономерности формируют только тот небольшой по протяженности участок оркестровой горизонтали, где выявляются все признаки определенного склада. Последующее разворачивание фактуры обуславливается уже синтаксическими и композиционными закономерностями. Оно выражается в перемене функциональности голосов, их появлении и исчезновении, изменении фактурного рисунка, регистровых перемещениях и других процессах, усиливающих эффект музыкального развития.

Все это находит выпуклое отражение в тембровой стороне. Даже там, где число голосов фактуры устойчиво, а их функции стабильны, техника инструментовки за счет тембрового фактора позволяет создавать впечатление функциональной новизны.

Функциональное развитие оркестровой ткани, сочетаясь с рельефными для восприятия преобразованиями в виде чередования, наложения и снятия тембров, дополняется динамическими сопоставлениями, штриховыми изменениями, сменой способов исполнения. Существует множество приемов инструментовки, которые формируют оркестровую горизонталь. Некоторые

зафиксированы определенными терминами. Среди них в учебной литературе наиболее часто рассматриваются диалог, переключка, эхо, передача, заполнение, подчеркивание [3, С. 55-56]. Каждый из приемов бытует в большом разнообразии форм изложения, приводящем иногда к заметному стиранию различий между приемами.

Диалог, переключка и эхо обуславливают эффект чередования функционально различных тематических элементов и тем самым рождают полифонические потенции в фактуре. Если **диалог** представляет собой тембровое противопоставление контрастных мелодических образований, то в **переключке** разными тембрами повторяется родственный материал. **Эхо** возникает при имитации тематического материала с более слабой звучностью одинаковыми или родственными тембрами.

Сущность **передачи** составляет последовательная смена тембров в оркестровой ткани. В одном случае применение передачи вызывается намеренной тембровой переокраской фактурного элемента и фактуры в целом. В другом осуществляется вынужденно, когда голос (прежде всего мелодический) не укладывается в диапазон одного инструмента. Но встречается функциональное дробление мелодической линии с помощью тембра и выявление в ней отдельных звеньев, фактически превращающихся в череду оркестровых переключек.

Пример 3. Б. Барток. Концерт для оркестра

The image displays a musical score for three orchestral sections: Woodwinds (Дерев.), Brass (Медн.), and Strings (Струн.). The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The woodwind part begins with a melodic line marked 'con sgu' and 'ff'. The brass part follows with a similar melodic line, also marked 'ff'. The string part provides a harmonic accompaniment, marked 'ff' and 'con sgu'. The score illustrates the concept of 'передача' (transfer) through the sequential use of different timbres to convey a melodic idea.

Термин «**заполнение**» сложился в творческой практике при обработке для оркестра произведений массовых жанров: танцев, песен, маршей. Его относят к мелодическим и гармоническим элементам оркестровой ткани, которые вводятся в моменты пауз или ритмических остановок в ведущей мелодии и временно переключают на себя функциональное главенство. Близкий по смыслу термин «вторгающийся фигурационный контрапункт» использован В. Медушевским [8, С. 108-109].

Подчеркиванием называют периодическое подключение к основным элементам фактуры каких-либо инструментов и ансамблей для выделения особенностей гармонической структуры, акцентирования характерных черт метро-ритма, маркировки динамических вершин и т.д. Этот термин могут относить и к мелодии, имея в виду подчеркивающую дублировку (пример 4б, такты 7-8).

В теоретической литературе встречаются и другие, менее распространенные термины для обозначения приемов инструментовки, например, «вторгающийся контрапункт» (введен С. Слонимским). Им называют вступивший побочный мелодический голос, который перенимает у главного его функцию [13].

Одноголосная мелодия, содержащая скрытое голосоведение, при оркестровом изложении произведения нередко становится объектом для фактурного расслоения. Различные инструменты превращают её в имитации-переключки, полифонический диалог и другие виды реального многоголосия (пример 4, такты 1-6).

Пример 4а. И.С. Бах. Чакона

(Andante)

Скрипка

Пример 4б. Инстр. для симф. орк. С. Горчакова

Древ.

Скрипки

Альты

К.-басы

Тембро-фактурные изменения создают иллюзию пространственного перемещения оркестровых голосов, которые становятся то рельефными

компонентами звуковой ткани, то фоновыми. Этот процесс усиливается тем, что голоса воспроизводятся инструментами и инструментальными группами, размещенными в разных местах оркестра. Чисто пространственным явлением выступает эхо, особенно эффективное с использованием сурдин и рождающее выпуклое ощущение глубины оркестрового звучания.

Изменения в оркестровой ткани могут сочетаться с постепенным усилением и ослаблением звучности, в ряде случаев создавая яркие пространственные эффекты приближения и удаления. Если они дополняются регистровым движением от нижнего регистра к верхнему и наоборот, то отражают реальный акустический процесс, характеризующийся бóльшим поглощением высоких, чем низких тонов при значительном удалении источника звука (О. Респиги. «Пинии Рима», ч. IV).

Пространственные свойства фактуры находят своё проявление и в изменении объемности оркестровой массы. Так, расходящееся движение контурных линий порождает впечатление расширения музыкального пространства. При этом разрывы, которые образуются между мелодией, гармоническим сопровождением и басом, постепенно усиливают звуковую рельефность данных элементов.

Во многих ситуациях доминирующую роль в функциональном развитии фактуры принадлежит оркестровой динамике. Укажем на один из приемов инструментовки, культивируемых П. Чайковским. В кульминации финала 6-й симфонии сближаются две мелодические линии – главная и побочная. В нисходящей линии у струнных смычковых инструментов звуковое напряжение ослабевает, а в восходящей у «твердой» меди возрастает. В результате постепенно смещаются акценты в восприятии функционального значения данных элементов фактуры и голос медных инструментов начинает выходить на передний план.

ОРКЕСТРОВЫЙ КОЛОРИТ

Фоническая сторона оркестрового звучания обычно фиксируется термином «оркестровый колорит». Колористические свойства определяются соотношением тембро-динамических и фактурно-регистравых красок по вертикали, горизонтали и глубине. Фонизм оркестровой фактуры нередко действует одновременно с гармоническим фонизмом, усиливая общую красочность музыкального произведения.

Место тембра в колорите

Тембровая сторона является важнейшим фактором фонизма оркестрового целого. Тембры вступают в самые разнообразные соотношения, наделяя музыкальную материю яркостью, сочностью, многоцветностью звучания или приглушенностью красок, звуковой однородностью, монолитностью.

В **вертикали** колорит во многом зависит от расчлененности оркестровой ткани на контрастные по тембру элементы. С увеличением разноокрашенных элементов фактура все больше приобретает сочность звучания. Значительную роль в создании колоритности играют чистые тембры, обостряющие контрастность соотношений фактурных линий и пластов. Разнообразие штрихов и динамических приемов умножает красочность звукового потока.

Колоритность усиливается за счет применения таких изначально красочных средств, как тембровая заостренность инструментов (вспомним классификацию групп симфонического оркестра у Н. Римского-Корсакова [11, С. 458]), необычное сочетание тембров (вроде наложения в аккорде инструментов с нарушением их тесситурного порядка или причудливого унисонного смешения инструментов, далеких друг от друга в тембровом отношении). Сюда же относятся специфические способы исполнения (*frullato*, *glissando*, *con sordino* и др.), фонически яркие крайние регистры инструментов, особенно деревянных и медных духовых.

В **горизонтали** колористические возможности оркестра обогащаются чередованием инструментов и ансамблей, контрастных по тембро-динамическим показателям. Учащение темпа их сопоставления усиливает ощущение красочности. Данная закономерность ярко проявляется при активном использовании оркестровых переключек, диалогов, передач, заполнений, подчеркиваний и приемов эхо, при калейдоскопической смене различного рода тембровых бликов, звуковых пятен, ритмических узоров, применении разнообразных исполнительских приемов и других средств колористического письма.

К красочным относятся многие приемы полидинамики. Так, действие противоположно направленных динамических волн, развертывающихся одновременно в разных голосах (пластах), высвечивает происходящие тембровые изменения.

Пример 5. Г. Малер. Симфония №6, ч. I

Гобои *p* *ff*

Трубы *ff* *pp*

Фактурная составляющая колорита

Фонический облик оркестрового целого определяется также звуковым колоритом самой музыкальной ткани, рисунком ее голосов и очертаниями ткани в целом. В зависимости от этого фактура может представлять как декоративно-живописная, ажурная по рисунку или простая, графически четкая в своих линиях, как прозрачная или плотная, как воздушная, объемная или тяжеловесная, «плоская». Кроме того, следует учитывать фактор колорита, обусловленный динамикой фактурно-регистровых изменений.

Фактурный рисунок как конкретная форма изложения отражает специфические свойства оркестровой ткани: широкую палитру разнохарактерных голосов, обилие всевозможных дублировок, большое

разнообразии фигурационных приемов, сложность общего контура многоголосия, образованного сочетанием различных видов голосоведения.

На усиление колоритности влияют многие особенности. В числе их использование очень разреженной или, наоборот, сгущенной звучности, применение «перевернутой» вертикали или музыкальной ткани с большим тесситурным разрывом. Причем, увеличение разрыва заостряет фонизм, делает ярче иллюзию пространственности, незаполненности звукового объема.

Частое обращение к крайним регистрам оркестра также усиливает колоритность звучания. Эффективным средством подчеркивания красочного начала является сопоставление этих регистров. Резкий контраст их фонических качеств, пространственное удаление друг от друга дают привлекающую внимание своей специфичностью звучность.

Существенная роль в создании декоративного плана оркестровой ткани принадлежит дублировкам и фигурациям.

Среди дублировок особое место занимает октавная. В теоретической литературе ее иногда называют *колористическим наслоением* (термин Ю. Тюлина) и относят к способам фактурной разработки голосов [15, С. 44]. Выбор данного выражения не случаен. Октава, не добавляя нового самостоятельного голоса и потому не меняя функциональности созвучия в гармоническом отношении, вносит лишь определенную фоническую краску. Октавные и многооктавные дублировки просветляют звучание, придают ему яркость, широту и объемность. Средствами тембра можно усилить фонизм октавы, сочетая, к примеру, инструменты в обратном их тесситуре порядке (гобою поручить верхний, а флейте нижний звук).

Черезоктавные соединения инструментов относятся к ярко характеристичным средствам оркестровой фактуры и служат специфическим художественным целям.

Среди неточных дублировок некоторые имеют особенно красочное значение. К ним принадлежат дублировки орнаментального типа, основанные на мелодическом фигурировании. Они вносят известную звуковую терпкость.

Расщепление фактурного элемента на несколько вариантов, являющихся различными видами дублировок, порождает весьма изысканное звучание. Подобное расщепление выступает проявлением гетерофонного начала и выливается в многообразные оркестровые формы: от все более утолщающегося унисонного потока голосов до целого пласта.

Значение фигурации как средства украшения, декорирования музыкальной ткани вытекает уже из названия (фигурация – от латинского *figurare* – придавать вид, украшать фигурами – В.Е.). Фигурациям принадлежит главенствующая роль в создании ярких, живописных оркестровых фонов. Подчас именно такой красочно-декоративный сопровождающий пласт отражает основной смысл и художественную красоту музыки.

Сравнительно редко встречаются образцы, где творческий замысел реализован в живописной звучности общего характера. В них разветвленная фактура обычно предстает как внутренне дифференцированное, а по существу – функционально единое оркестровое целое. Здесь доминирующее значение также имеют разнообразные виды фигурационного изложения.

Благодаря приложению фигурационных приемов к педали, она превращается в значимый фактор колорита. Иногда педализация в оркестре осуществляется при помощи повторяющихся нот, тремоло, трелей и других способов, которые создают впечатление выдержанного звучания, но внутренне вибрирующего, «мерцающего» характера.

Проникновение способов фигурирования в мелодическую ткань тоже усиливает фоническую сторону звучания, а порой становится основным источником оркестровой красочности (пример 1).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подытожим сказанное. Технологической функцией инструментовки является органическое объединение тембра с фактурой и создание такого феномена, как оркестровая фактура. Результатом действия закономерностей, правил и приемов инструментовки становится функционально организованная фактура с разнообразными колористическими свойствами. Более полный охват и детальная классификация в теоретических работах приемов, применяющихся в сфере практической инструментовки, будет способствовать большей достоверности знаний о технологической функции инструментовки.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Буймистр С.В. Оркестровая педаль: история, классификация // Преподаватель XXI век. №3-2. М.: МПГУ, 2010. С. 267-271.
2. Дунаев Л.Ф. Творческое наследие Н.П. Иванова-Радкевича – новый этап в развитии инструментовки для духового оркестра // В помощь военному дирижеру. Вып. XIV. М.: ВДФ, 1974. С. 7-61.
3. Дунаев Л.Ф., Емельянов В.Н. Инструментовка для военного духового оркестра. Учебник. М.: ВИ(ВД)ВУ, 2014.
4. Емельянов В.Н. Эволюция трактовки тембра в увертюрах для духового оркестра // В помощь военному дирижеру. Вып. XXII. М.: ВДФ, 1983. С. 23-51.
5. Зряковский Н.Н. Общий курс инструментоведения. М.: Музыка, 1976.
6. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Советский композитор, 1978.
7. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.
8. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Советский композитор, 1993.
9. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982.

10. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972.
11. Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. Полн. собр. соч.: Лит. произв. и переписка. Т. 3. М.: Музгиз, 1959.
12. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке. М.: Музыка, 1985.
13. Слонимский С.М. «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии // Вопросы современной музыки. Л.: Музгиз, 1963. С. 179-202.
14. Стоковский Л. Музыка для всех нас. М.: Советский композитор, 1963.
15. Тюлин Ю.Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. М.: Музыка, 1976.
16. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М.: Музыка, 1980.
17. Цуккерман В.А. Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова // Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1975. С. 341-458.

REFERENCES:

1. Buimistr S.V. Orchestral pedal: history, classification // Lecturer XXI century. No. 3-2. М.: MPGU, 2010. Pp. 267-271.
2. Dunaev L.F. Creative heritage of N.P. Ivanov-Radkevich - a new stage in the development of instrumentation for a brass band // To help a military conductor. Issue XIV. М.: VDF, 1974. Pp. 7-61.
3. Dunaev L.F., Emelyanov V.N. Instrumentation for military brass band. Textbook. Moscow: VI(VD)VU, 2014.
4. Emelyanov V.N. The evolution of the interpretation of timbre in overtures for a brass band // To help a military conductor. Issue XXII. М.: VDF, 1983. Pp. 23-51.
5. Zryakovsky N.N. General course of instrumentation. М.: Music, 1976.

6. Mazel L.A. Questions of music analysis: An experience of convergence between theoretical musicology and aesthetics. M.: Soviet composer, 1978.
7. Mazel L.A., Zukkerman V.A. Analysis of musical works. Elements of music and methods of analysis of small forms. M.: Music, 1967.
8. Medushevsky V.V. Intonation form of music. M.: Soviet composer, 1993.
9. Nazaikinsky E.V. The logic of musical composition. M.: Music, 1982.
10. Nazaikinsky E.V. On the psychology of musical perception. M.: Music, 1972.
11. Rimsky-Korsakov N.A. Orchestration basics. Full coll. of works: Lit. prod. and correspondence. Vol. 3. M.: Muzgiz, 1959.
12. Skrebkova-Filatova M.S. Texture in music. M.: Music, 1985.
13. Slonimsky S.M. "Song of the Earth" by G. Mahler and questions of orchestral polyphony // Questions of modern music. L.: Muzgiz, 1963. Pp. 179-202.
14. Stokowski L. Music for all of us. M.: Soviet composer, 1963.
15. Tyulin Yu.N. The doctrine of musical texture and melodic figuration. Musical texture. M.: Music, 1976.
16. Tsukkerman V.A. Analysis of musical works. General principles of development and shaping in music. Simple forms. M.: Music, 1980.
17. Tsukkerman V.A. Timbre and texture in the orchestration of Rimsky-Korsakov // Musical-theoretical essays and etudes. Issue 2. M.: Soviet composer, 1975. Pp. 341-458.

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).