

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
Высшего образования  
«Северо-Кавказский государственный институт искусств»

Колледж культуры и искусств

«Утверждаю»  
Проректор по учебной работе  
Б.Г. Ашхотов  
20 августа 2017г.



Рабочая программа  
учебной дисциплины  
МДК.01.06.

Инструментоведение (инструментовка)

для специальности

**53.02.03 Инструментальное исполнительство**

(по видам инструментов)

**Национальные инструменты народов России**

Нальчик, 2017

Рабочая программа МДК.01.06 «Инструментоведение (инструментовка)»  
одобрена предметно-цикловой комиссией «Национальные инструменты  
народов России»

Протокол № 1

От «28» августа 2017г.

Председатель ПЦК  / Каширгова М.Л.

Разработана на основе Федерального государственного образовательного  
стандарта по специальности: 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по  
видам инструментов) Национальные инструменты народов России.

Разработчик:

Кумыкова М.Г., преподаватель ПЦК 

Эксперты:

Ахмедагаев М.М., профессор СКГИИ 

Шарибов В.Х., профессор СКГИИ 

Структура программы:

1. Цель и задачи курса.
2. Требования к уровню освоения содержания курса.
3. Объем курса, виды учебной работы и отчетности.
4. Содержание курса и требования к формам и содержанию текущего, промежуточного, итогового контроля и выпускной квалификационной работы (программный минимум, зачетно-экзаменационные требования).
5. Учебно-методическое и информационное обеспечение курса.
6. Материально-техническое обеспечение курса.
7. Методические рекомендации преподавателям.
8. Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов.
9. Перечень основной учебной литературы.

**Объём курса – 56 час.**

**Максимальная нагрузка – 84 час.**

**Самостоятельная работа – 28 час.**

**Занятия м/групповые.**

**•Цель и задачи курса.**

Основная цель курса – активно и профессионально развить навыки учащегося, полученные из курса «Инструментоведение», помочь творчески реализовать и закрепить и на практике. *Целью* курса также являются: расширение профессионального кругозора студентов, формирование способности ориентироваться в различных исполнительских и оркестровых стилях; изучение родственных инструментов.

Задачи курса:

- познакомить ученика с лучшими образцами инструментовки и переложения произведений русской и зарубежной классики, творчеством современных композиторов;

- закрепить знание учащимися технических, тембровых и художественно-выразительных возможностей инструментов;

- дать учащемуся представление о тембрах и красках оркестра инструментуемого произведения, исходя из стиля и содержания;

- научить подбирать состав оркестра или ансамбля для инструментуемого произведения в соответствии с жанром музыки;

- научить учащегося слушать и представлять звучание оркестра русских народных инструментов и симфонического оркестра, а также сопоставлять звучание указанных оркестров и отдельных оркестровых групп.

- научить инструментовать, т.е. закреплять посредством практических работ знание инструментов, умение их сочетать, а также знать и применять основные приемы и правила инструментовки и переложения в изложении и строении музыкально-оркестровой ткани.

*Задачами* курса являются: изучение истории возникновения и преобразования оркестровых инструментов; изучение закономерностей развития выразительных и технических возможностей оркестровых инструментов; изучение истории формирования и стилистических особенностей различных исполнительских и оркестровых школ.

*Знания, умения и навыки, получаемые в результате освоения дисциплины:*

В результате освоения дисциплины студент должен

*иметь практический опыт:* освоения инструктивно-тренировочного материала, а также изучения произведений, специально написанных или переложенных для родственных инструментов; *уметь:* ориентироваться в

различных исполнительских и оркестровых стилях; делать анализ стилистических особенностей различных исполнительских школ.

*знать:* оркестровые сложности родственных инструментов; выразительные и технические возможности родственных инструментов их роли в оркестре; базовый репертуар оркестровых инструментов и переложений; профессиональную терминологию;

### **•Требования к уровню освоения содержания курса.**

*Место дисциплины в учебном плане:* П.М. Базовая часть МДК.01.06

*Формируемые компетенции:* ОК 1 – 9 ; ПК 1.1 – 1.8

ОК 1. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.

ОК 2. Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.

ОК 3. Решать проблемы, оценивать риски и принимать решения в нестандартных ситуациях.

ОК 4. Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

ОК 5. Использовать информационно-коммуникационные технологии для совершенствования профессиональной деятельности.

ОК 6. Работать в коллективе, эффективно общаться с коллегами, руководством.

ОК 7. Ставить цели, мотивировать деятельность подчиненных, организовывать и контролировать их работу с принятием на себя ответственности за результат выполнения заданий.

ОК 8. Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.

ОК 9. Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности.

ПК 1.1. Целостно и грамотно воспринимать и исполнять музыкальные произведения, самостоятельно осваивать сольный, оркестровый и ансамблевый репертуар.

ПК 1.2. Осуществлять исполнительскую деятельность и репетиционную работу в условиях концертной организации, в оркестровых и ансамблевых коллективах.

ПК 1.3. Осваивать сольный, ансамблевый, оркестровый исполнительский репертуар.

ПК 1.4. Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в процессе поиска интерпретаторских решений.

ПК 1.5. Применять в исполнительской деятельности технические средства звукозаписи, вести репетиционную работу и запись в условиях студии.

ПК 1.6. Применять базовые знания по устройству, ремонту и настройке своего инструмента для решения музыкально-исполнительских задач.

ПК 1.7. Исполнять обязанности музыкального руководителя творческого коллектива, включающие организацию репетиционной и концертной работы, планирование и анализ результатов деятельности.

ПК 1.8. Создавать концертно-тематические программы с учетом специфики восприятия слушателей различных возрастных групп.

По окончании курса «Инструментовка» студенты должны знать следующие теоретические основы предмета:

- типовую партитуру для русского народного оркестра (расположение групп, инструментов, правила записи) и уметь охарактеризовать его инструменты;
- наиболее распространенные в музыкальной практике составы народных оркестров и ансамблей, включая используемые там инструменты симфонического оркестра;
- строй, диапазон, тембры, технические и художественные возможности народных инструментов применительно к их использованию в оркестре и ансамбле;
- общие основы оркестрового звучания (горизонтальный и вертикальный анализ партитуры, раздел оркестровой фактуры на функции и анализ клавира);

По окончании курса «Инструментовка» студенты должны уметь:

- применять основные приемы и правила инструментовки и переложения в изложении и строении музыкально-оркестровой ткани.
- подбирать состав оркестра или ансамбля для инструментуемого произведения в соответствии с жанром музыки;
- делать инструментовки для группы домр и для группы балалаек;
- делать инструментовки для струнного состава с баянами;

- делать инструментовки для оркестра с использованием гуслей, духовых и ударных инструментов;
- делать инструментовку аккомпанемента солисту;
- делать инструментовку для оркестра национальных инструментов.

Дисциплина МДК.01.06. «Инструментоведение (инструментовка) в колледже культуры и искусств является составной частью профессиональной подготовки студентов по специальности 530203 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов) «Национальные инструменты народов России». Данный предмет предусматривает научить инструментовать, т.е. закреплять посредством практических работ знание инструментов, умение их сочетать, а также знать и применять основные приемы и правила инструментовки и переложения в изложении и строении музыкально-оркестровой ткани. Курс «Инструментоведение» изучается в тесной взаимосвязи с курсом «Инструментовка». Наряду с практическим обучением в задачи предмета входят также воспитание у студентов творческой воли, стремления к самосовершенствованию, формирование художественного вкуса, чувства стиля, широкого кругозора, знакомство с лучшими образцами отечественной и зарубежной музыки, произведениями современных композиторов, народным творчеством. Кроме того, в репертуаре должны присутствовать лучшие произведения композиторов джазового и эстрадного направления.

**•Объем курса, виды учебной работы и отчетности.**

**•Зачетно-экзаменационные требования.**

В течение года учащийся должен освоить 12-14 произведений. По окончании курса производится дифференцированный зачет, на котором учащемуся необходимо представить итоговую (контрольную) работу, состоящей из двух произведений.

**•РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ЧАСОВ КУРСА ПО ТЕМАМ И ВИДАМ РАБОТ.**

№	Наименование тем	Всего часов, трудоемкость	Индивидуальные занятия	Самостоятельная работа	Формируемые компетенции
<b>1</b>	Закономерности инструментовки и переложения	12	8	4	ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>1.1</b>	Оркестровая фактура		3		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>1.2</b>	Функции оркестровой фактуры		3		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8

<b>1.3</b>	Взаимодействие функций в оркестре		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>2</b>	Анализ клавира	12	8	4	ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>2.1</b>	Анализ основной линии горизонтального развития клавира		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>2.2</b>	Анализ вертикали		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>2.3</b>	Техника передачи мелодического рисунка и гармонической фигурации		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>2.4</b>	Фразировка в клавире и партитуре. Сокращение нотного письма		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>3</b>	Некоторые способы преобразования гомофонных форм изложения в оркестровую фактуру	12	8	4	ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>3.1</b>	Переработка фортепианной фактуры		4		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>3.2</b>	«Расшифровка» левой клавиатуры баяна		4		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>4</b>	Основные правила инструментовки	12	8	4	ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>4.1</b>	Оркестровый план		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>4.2</b>	Приемы оркестровки		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>4.3</b>	Правила записи голосов оркестра		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>4.4</b>	Проверка переложения		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8



<b>5</b>	Инструментовка для группы домр	12	8	4	ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>5.1</b>	Количество инструментов и партий в группе домр		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>5.2</b>	Распределение многоголосия в группе домр. Удвоение в унисон и в октаву		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>5.3</b>	Более редкие приемы использования группы домр		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>5.4</b>	Группа домр в оркестре. Изложение музыкального материала в группе домр		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>6</b>	Инструментовка для группы балалаек	12	8	4	ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>6.1</b>	Количество инструментов и партий в группе балалаек		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>6.2</b>	Двухголосие у балалаек прим		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>6.3</b>	Специфика изложения аккордов в аккомпанирующей группе балалаек, альтов и секунд		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>6.4</b>	Удвоение гармонических звуков в группе балалаек		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>7</b>	Инструментовка для различных составов оркестров народных	12	8	4	ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8

	инструментов				
<b>7.1</b>	Струнный оркестр		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>7.2</b>	Струнный оркестр с баянами, гусями и ударными.		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>7.3</b>	Введение в оркестр дополнительных инструментов		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
<b>7.4</b>	Инструментовка аккомпанемента солисту		2		ОК.01-09 ПК. 1.1-1.8
	<b>Итого:</b>	84	56	28	

**•ФОРМЫ ТЕКУЩЕЙ, ПРОМЕЖУТОЧНОЙ И ИТОГОВОЙ АТТЕСТАЦИЙ**

<b>Семестр</b>	<b>Текущая аттестация</b>	<b>Промежуточная аттестация</b>
<b>III</b>	-	<b>Контрольный урок -</b>
<b>IV</b>	-	<b>Контрольный урок</b>

Программа курса «Инструментовка» предназначена для средних специальных учебных заведений, осуществляющих подготовку специалистов музыкального профиля по специальности 530203 «Национальные инструменты народов России». Программой предусматривается изучение теоретических основ предмета, развитие практических навыков и умений, необходимых для будущей деятельности учащихся.

Курс «Инструментовки» изучается в тесной взаимосвязи с курсом «Инструментоведение». Он способствует расширению профессионального кругозора учащихся, знакомит их ближе с одним из самых ярких и самобытных явлений национальной культуры - русским народным оркестром. Студенты изучают технические и художественные возможности национальных инструментов, инструментов народного оркестра и оркестра гармонистов, баянистов-аккордеонистов, краткие общие сведения об инструментах современного симфонического оркестра, правила записи партитур, приобретают практические навыки инструментовки музыкальных произведений для различных составов оркестров.

<b>Курс</b>	<b>Трудоемкость</b>	<b>Индивидуальные</b>	<b>Самостоятельная работа студента</b>
-------------	---------------------	-----------------------	--

<b>III</b>	<b>84</b>	<b>56</b>	<b>28</b>

**•Содержание курса и требования к формам и содержанию текущего, промежуточного, итогового контроля и выпускной квалификационной работы (программный минимум, зачетно-экзаменационные требования).**

•Программный минимум.

Раздел 1. Закономерности инструментовки и переложения.

1.1. Оркестровая фактура.

Инструментовка или оркестровка представляет собой изложение музыкального произведения для определенного состава оркестра — симфонического, духового, народных инструментов, оркестра баянистов или для различных ансамблей. Это творческий процесс, поскольку замысел сочинения, его идейно-эмоциональное содержание определяет выбор инструментов, чередование их тембров, характер сопоставления отдельных групп оркестра и т. д.

Довольно часто приходится обращаться к фортепианным или баянным пьесам, нотный текст которых, с точки зрения оркестровой фактуры, имеет незавершенный вид. Это объясняется спецификой изложения для этих инструментов. Для создания оркестровой ткани необходимо основательно переработать фортепианную или баянную фактуру: произвести изменения в тесситурном расположении голосов, дополнить недостающие голоса в гармоническом сопровождении, проверить голосоведение, дописать педальные звуки, контрапунктические мелодии, подголоски.

В процессе инструментовки следует учитывать такую особенность оркестровой партитуры, как дублирование отдельных фактурных элементов (мелодии, гармонического сопровождения). Удвоение отдельных голосов в различных регистрах. Каждый голос оркестровой партитуры, представляя собой часть общего звучания, выполняет определенную функцию. Составные части оркестровой фактуры в инструментовке для оркестра русских народных инструментов принято называть функциями. К ним относятся: мелодия, бас, фигурация, гармоническая педаль, контрапункт. Следует различать функции оркестровой фактуры и гармонические функции. В отличие от последних, функции оркестровой фактуры определяются особенностями того или иного склада музыкального материала: монодического, гармонического или полифонического.

Оркестровая фактура есть:

•совокупность средств музыкального изложения;

•строение музыкальной ткани с ее техническим складом и составом музыкальной звучности.

Виды фактуры:

- монодическая - одна мелодия, без сопровождения, в унисон или в октаву;
- гомофоническая - многоголосный склад музыки, при нем один из голосов (обычно верхний) имеет наиболее важное значение, остальные аккомпанируют, сопровождают;
- аккордово-гармоническая - многоголосная музыкальная ткань, основу которой образует последовательность аккордов в одном ритмическом строении вместе с мелодическим голосом;
- полифоническая - одновременное звучание нескольких равноправных голосов;
- смешанная - гомофонно-полифоническая, аккордово-полифоническая и т.д.

### **1.2. Функции оркестровой фактуры.**

Оркестровые функции - это составные части оркестрового изложения (оркестровой фактуры). В оркестровые функции входят: мелодия, бас, оркестровая педаль, гармоническая фигурация и контрапункт (подголосок). Взаимодействие оркестровых функций может быть различным, оно диктуется характером произведения, особенностями его фактуры. Учащийся должен иметь ясное представление о специфике каждой из оркестровых функций и о формах их взаимодействия.

**Мелодия**, в которой, прежде всего, воплощается тема как рельефный запоминающийся материал, является основной функцией оркестровой фактуры. Из всех элементов музыкальной ткани она наиболее доступна для восприятия. Изложение других компонентов фактуры во многом зависит от характера мелодии, диапазона, в котором она расположена, динамического рисунка. При инструментовке необходимо выделять основную мелодическую линию, стремиться, чтобы изложение не было бы излишне перегружено второстепенными голосами.

Выделение мелодии достигается рядом приемов: а) удвоение мелодии в унисон; б) удвоение в октаву или в несколько октав; в) проведение мелодии в другом по отношению к остальным функциям контрастном тембре; г) проведение мелодии на некотором, расстоянии от гармонических голосов, способствующее ее обособлению. Зачастую на значительном по времени отрезке в каком-либо произведении звучит только одна мелодия без всякого сопровождения. Иногда мелодия расходится на несколько голосов, образуя подголоски, характерные для русской народной песни.

Мелодия может быть выделена также тембрально. Весьма распространен прием изложения мелодии в другом, контрастном по сравнению с изложением других оркестровых функций тембре.

При удвоении мелодии, выделенной в оркестровой фактуре в самостоятельную функцию, часто применяется и сочетание различных тембров в унисонном звучании (например, альтовые домры *tremolo* + баян *legato*, малые домры *staccato* + баян *staccato* и т. д.).

Одним из характерных приемов является ведение мелодии двойными нотами и аккордами. В оркестре русских народных инструментов ведение мелодии двойными нотами очень распространено, так как двойные ноты являются основным приемом игры на балалайке прима. Последовательно выдержанный второй голос является обычно гармоническим придатком, своего рода «спутником» мелодической линии.

**Бас** является самым низким по звуковысотному положению голосом. Он определяет гармоническую структуру аккорда. Выделение баса в самостоятельную функцию связано с тем, что его роль в оркестровой фактуре весьма значительна. В tutti басовая партия может быть усилена посредством удвоений в октаву или в унисон у басовых и контрабасовых балалаек. Так как основной прием исполнения на этих инструментах — стаккато — дает быстро затухающий звук, то большая протяженность звучания может быть достигнута присоединением к ним басовых домр, исполняющих тремоло. Необходимо еще упомянуть о фигурированном басы. Простейший образец фигурированного баса представляет собой бас из двух чередующихся звуков: основного, определяющего данную гармонию. Расположенного, как правило, на более сильной доле такта, и вспомогательного. Чаще всего вспомогательным басом служит нейтральный звук трезвучия – квинта, если основной звук прима, или прима, если основной звук терция. Иногда встречается более сложный фигурированный бас, движущийся, в основном, по аккордовым звукам.

**Оркестровой педалью** называются в оркестре выдержанные гармонические звуки. Педаль имеет существенное значение. Произведения, лишенные педали, звучат сухо, недостаточно насыщенно, в них нет необходимой плотности оркестровой фактуры. Наиболее часто для педали используются басовые домры, исполняющие *tremolo*: бас, бас октавой выше, средние гармонические голоса, баяны (средние гармонические голоса), альтовые и малые домры. Реже для гармонической педали используются балалайки примы, еще реже – балалайки секунды, альты, басы, контрабасы.

По звуковысотному положению педаль бывает расположена чаще всего ниже мелодии.

К вопросу применения педали при практической инструментровке надо всегда подходить творчески. В прозрачных по фактуре произведениях желательно даже полную гармоническую педаль ограничивать двумя-тремя гармоническими звуками в широком расположении. Наоборот, в произведениях с плотным гармоническим развитием, и, особенно, в *tutti* педаль желательно расположить во всем диапазоне оркестрового звучания с учетом лишь закономерностей обертонового строения аккорда (широкое расположение

аккорда в нижнем диапазоне оркестрового звучания и тесное — в среднем и высоком). Особый случай оркестровой педали представляет собой выдержанный звук, являющийся одновременно гармоническим органным пунктом. Педальный звук может быть выдержан не только в басу. Довольно часто встречаются случаи, когда он выдерживается в верхнем голосе

**Контрапункт.** Этот термин в курсе инструментовки обозначает мелодию, сопровождающую основной мелодический голос. При этом контрапункт должен выделяться по тембру среди других оркестровых функций. Важным следствием применения контрапункта является тембровый контраст. Степень тембрового контраста как отдельных инструментов, так и целых групп оркестра, находится в прямой зависимости от степени самостоятельности контрапункта.

Контрапунктом в оркестре может быть:

а) каноническая имитация темы,  
б) побочная тема, звучащая одновременно с главной,  
в) специально сочиненная, самостоятельная мелодическая последовательность, отличающаяся от темы ритмом, направлением движения, характером и т.д.

Контрапункт, как оркестровая функция, аналогичен мелодии, и его развитию свойственны те же качества: выделение при помощи ведения в октаву и в несколько октав, удвоения в унисон родственными тембрами и при помощи слияния тембров; ведение двойными нотами, аккордами.

При инструментовке контрапункта важно учитывать характер развития темы, с одной стороны, и контрапункта — с другой. Если контрапункт существенно отличается от темы по ритмическому рисунку, по регистровому звучанию, можно применять вполне и однородные тембры. Если же контрапункт и тема имеют однородный характер мелодической линии и расположены в одном и том же регистре, следует по возможности использовать разные тембровые краски для темы и контрапункта.

**Гармоническая фигурация** как одна из функций оркестровой фактуры основана на повторении, чередовании или перемещении звуков гармонии в различных ритмических комбинациях.

Гармоническая фигурация способствует выявлению большей самостоятельности гармонии. В оркестре русских народных инструментов гармоническую фигурацию поручают обычно балалайкам секундам и альтам, иногда с присоединением к ним балалаек прим или басовых балалаек.

Случаи исполнения гармонической фигурации домрами и баянами встречаются значительно реже и главным образом в сочетании с фигурацией у балалаек.

Простейшей гармонической фигурацией следует считать повторяющиеся аккорды. Более яркой формой гармонической фигурации является движение по звукам аккорда: чередование двух звуков, короткое небыстрое арпеджио,

ломаное арпеджио и т. д. Наиболее часто движение по звукам аккорда происходит одновременно в трех голосах. Иногда в гармонической фигурации сочетается движение по звукам аккорда с использованием неаккордовых звуков. Такая фигурация приближается по функции к контрапункту. Гармоническая фигурация может исполняться одновременно различными группами инструментов, быть весьма сложной и разнообразной, а изредка приобретать и ведущее значение.

### **1.3. Взаимодействие функций в оркестре.**

Оркестровые функции используются при инструментровке в соответствии с определенными правилами, установившимися в оркестровой практике. Прежде всего, введение той или иной функции в оркестре происходит в начале музыкальной фразы (периода, предложения, части), а выключение ее — в конце фразы (периода, предложения, части). Кроме того, состав инструментов, занятых исполнением определенной функции, большей частью также не изменяется от начала до конца фразы. Исключения представляют лишь те случаи, когда введение или выключение части инструментов связано с *crescendo*, *diminuendo* или *sforzando* всего оркестра. Самое простое и типичное изложение в оркестре русских народных инструментов состоит из трех функций: мелодия, гармоническая фигурация и бас. Педаль добавляется для большей плотности и компактности фактуры в тех случаях, когда мелодия излагается в унисонном звучании, а не двойными нотами или аккордами.

Чтобы оркестровые функции были отчетливо слышны и не сливались друг с другом, каждая из них должна излагаться четко и рельефно.

Нередко происходит совмещение нескольких функций, не нарушающее стройности всей фактуры. Так, например, мелодия, проводимая в басу, выполняет, естественно, и функцию баса. Бас, изложенный *legato*, при отсутствии специальной педали в оркестровой фактуре берет на себя функцию педали. Бас может быть одновременно и гармонической фигурацией. В тех случаях, когда гармоническая фигурация или гармоническая педаль имеют самостоятельное мелодическое значение, они являются одновременно и контрапунктом.

## **Раздел 2. Анализ клавира.**

Клавиром называется переложение оркестрового произведения для фортепиано (или баяна).

С точки зрения пригодности для инструментровки все многообразие пьес, написанных для фортепиано, можно разделить на два основных типа. К первому типу должны быть отнесены пьесы со специфически фортепианной фактурой, которые при любой инструментровке, сделанной даже большим мастером, обычно проигрывают в звучании. К этому типу относится большинство пьес великих композиторов-пианистов: Шопена, Листа, Рахманинова.

Ко второму типу относятся пьесы с такой фактурой, которая при умелой расшифровке способна в оркестре не только воссоздать звучание пьесы на фортепиано, но и в известной степени обогатить его. К этому типу относятся многие пьесы Чайковского, Мусоргского, Грига и других композиторов, особенно прославившихся в оркестровом творчестве.

### **2.1. Анализ основной линии горизонтального развития клавира.**

Приступая к анализу горизонтального развития пьесы, нужно прежде всего определить в общих чертах форму пьесы и ее динамический план. В оркестре, по сравнению, с клавиром, появление нового тематического материала и изменение динамики почти всегда сопровождается измерениями в инструментровке — появлением нового тембра, увеличением или уменьшением числа инструментов.

Задача анализирующего горизонтальное развитие пьесы и заключается в том, чтобы наметить эти изменения, прежде всего в мелодическом развитии пьесы (фактура анализируется на этом этапе пока лишь в самых общих чертах).

### **2.2. Анализ вертикали.**

После того как сделан примерный анализ горизонтального развития произведения и намечено использование оркестровых тембров в инструментровке, необходимо произвести анализ фактуры клавира, то есть его вертикальный анализ. В большинстве случаев изложение клавира возможно расчленить на составные функции — мелодию, гармоническую фигурацию, контрапункт, бас, педаль (но эти функции в клавире не всегда отчетливо видны).

Мелодия в этом отношении представляет собой некоторое исключение — она почти всегда бывает четко выписана в клавире. В задачу учащегося входит лишь решить вопрос об удвоении мелодии — в унисон, в октаву, двойными нотами, аккордами.

Встречаются иногда случаи, когда мелодия скрыта в гармонической фигурации. Задача учащегося — обнаружить мелодию и выделить ее средствами оркестра.

Бас очень часто бывает выписан в клавире неточно. Довольно распространенным приемом записи басовой партии в клавире является запись его вместе с гармонической фигурацией. В оркестре же необходимо отделить функцию баса, поручив его партию инструментам, не занятым в исполнении гармонической фигурации. Что касается удвоений баса, то допустимы и очень часто применяются удвоения октавой ниже.

К анализу контрапункта применимы те же положения, что и к анализу основной мелодической линии. Основная тембровая окраска для контрапункта должна быть продумана уже при горизонтальном анализе клавира. Главное добиться выделения контрапункта из общего оркестрового звучания. Выделение контрапункта может быть достигнуто двумя путями:



1. Путем помещения его в свободную tessитуру оркестровой звучности, не занятую другими оркестровыми функциями;

2. Путем придания ему контрастной, по сравнению с мелодией, тембровой окраски; тогда можно в ряде случаев поместить контрапункт в одном регистре с мелодией.

Иногда контрапунктический рисунок в клавире бывает лишь намечен, в оркестре же возможно его изложить как более продолжительную, самостоятельную мелодическую линию.

Гармоническая фигурация в клавире часто бывает упрощена, а в оркестре ее необходимо развить, учитывая различия в принципах гармонического фигурирования в оркестре и на фортепиано. Фигурация, состоящая из повторяющихся аккордов на слабой доле такта, в клавире очень часто бывает записана вместе с басом и не полностью.

Гармоническая педаль в клавире, как правило, не выписывается, так как конструкция фортепиано позволяет получить относительно продолжительное звучание за счет фортепианной педали. В оркестре же гармоническая педаль имеет важное значение. Вопрос применения педали при инструментровке зависит от характера инструментуемого произведения. Произведения напевного характера почти всегда требуют педальных звуков. В танцевальных пьесах педаль не обязательна, но очень часто применяется как краска.

Анализируя клавир, необходимо помнить, что любая функция оркестровой фактуры — мелодия, контрапункт, гармоническая фигурация, педаль, бас — должна быть выдержана в определенном тембре на протяжении всего музыкального построения (период, предложение и реже — на протяжении фразы, мотива — в тех произведениях, где изложение музыкального материала происходит по принципу контрастного сопоставления образов на небольшом по времени отрезке).

### **2.3. Техника передачи мелодического рисунка и гармонической фигурации.**

Если вся мелодия не может быть по диапазону поручена одним и тем же инструментам, а изменение тональности для этой цели нежелательно, то появляется необходимость применить передачу мелодии от одних инструментов другим. Принять на себя продолжение мелодической линии должны инструменты родственной группы и находящиеся в непосредственной близости по строю (малые домры — альтовые домры, альтовые домры — басовые домры, балалайки примы — балалайки секунды, балалайки альты — балалайки басы, баян II — баян бас и т. д.). Момент передачи мелодии лучше всего приурочивать к смене фраз, мотивов и других смысловых частей. Другие инструменты родственного тембра должны вступать с начала следующей фразы.

В тех же случаях, когда передачу мелодического рисунка приходится делать не на стыке двух фраз, а в середине фразы, прибегают к так называемому

приему «сцепления». Сцепление чаще всего применяется на одной ноте (последняя нота у предыдущих инструментов и первая — у последующих).

Для более незаметного подхватывания может быть использовано и несколько нот, но тогда необходимо так отрегулировать нюансы, чтобы отрезок, исполняемый двумя инструментами, не был более громким, чем остальной пассаж.

Для еще более незаметного тембрового перехода в мелодической линии можно применить наложение объединяющего тембра.

Передача рисунка гармонической фигурации применяется в основном для двух целей: 1) облегчить исполнение сложного пассажа; 2) сделать возможным исполнение широкого арпеджио, не укладывающегося в диапазон одного инструмента. В первом случае всегда применяется сцепление на сильную (относительно сильную) долю такта. Во втором случае сцепление желательно, но не обязательно (передача без сцепления помечена пунктиром, сцепление — прямой чертой).

#### **2.4. Фразировка в клавире и партитуре. Сокращение нотного письма.**

В фортепианных нотах лиги часто отображают лишь движение руки исполнителя, а не музыкальную фразу. Отрезок, исполняемый на фортепиано без существенного изменения движения руки, большей частью объединяется лигой. В партитуре же лига означает прием исполнения (например, *tremolo* на домрах) и должна соответствовать музыкальной фразе. Очень часто лигой на фортепиано обозначаются и арпеджированные пассажи, что не всегда означает, что они должны быть исполнены в оркестре *legato*:

Создавая партитуру, нужно помнить, что фразировка зависит от характера пьесы и определяется инструментовщиком, а не переносится формально из клавира в партитуру.

В партитуре допустимы следующие сокращения:

- 1) При исполнении инструментами аналогичных партий возможна:
  - а) их запись на одной строчке (с обязательным обозначением инструментов),
  - б) выписывание в аналогичных партиях волнистой черты с указанием, по какой партии должно производиться исполнение.

2) Повторяющиеся такты обозначаются значком , двутакты .

3) Повторение приема обозначается словом *simile* (сокр. *sim.*) — от итальянского — подобный.

В обозначении нюансов сокращения не допускаются и нюансы должны быть выставлены под каждой партией инструментов, то есть под каждой строкой партитуры с записью нотного текста.

Точная запись в партитуре характера исполнения, приемов игры, а также агогических обозначений под каждой строкой является элементарным требованием к оформлению партитуры и облегчает ее разучивание в оркестре.

### **Раздел 3. Некоторые способы преобразования гомофонных форм изложения в оркестровую фактуру.**

Перейдем к рассмотрению вопросов, связанных с инструментовкой фортепианных и баянных произведений для оркестра русских народных инструментов. Есть общие моменты, сближающие фортепианную и баянную фактуру с оркестровой: большой диапазон, разнообразие артикуляционных и динамических приемов, использование различных видов многоголосия. Однако необходимо учитывать и специфические особенности этих инструментов, требующие определенного переосмысления музыкального материала.

#### **3.1. Переработка фортепианной фактуры.**

Инструментовка фортепианных произведений для оркестра не только предполагает различные фактурные преобразования, но, главное, требует от учащегося переосмысления фортепианного изложения в оркестровое. Для этого необходимо тщательно проанализировать форму, тональный план, гармонию, фактуру, педализацию фортепианной пьесы.

При переработке гармонического сопровождения фортепианных произведений следует учитывать особенности инструментовки аккордов в тесном и в широком расположении. Интервалы в тесном расположении характерны скорее для среднего и верхнего регистров. Для низкого регистра характерны широкие интервалы: октава, квинта, реже кварта. Недостающие гармонические голоса среднего регистра в процессе инструментовки следует дополнить, ориентируясь на обертоновый ряд.

Встречаются случаи, когда некоторые виды гармонической фигурации бывают неудобны для оркестрового исполнения. При этом возникает необходимость изменить голосоведение дописать недостающие голоса, перенести отдельные элементы фактуры в более удобный для инструментов оркестра регистр.

Довольно часто в фортепианной фактуре гармоническое сопровождение излагается неполно, с пропущенными аккордовыми тонами, звучит в одном регистре с мелодией. Необходимо преобразовать гармоническое сопровождение в оркестровую фигурацию: дополнить недостающие аккордовые звуки и расположить их в наиболее удобном для инструментов диапазоне.

В процессе преобразования гомофонного изложения в оркестровую фактуру главной задачей является рельефное выделение идущей мелодии и гармонического сопровождения.

Наиболее распространенным в оркестре русских народных инструментов является изложение, в котором сочетаются мелодия, бас и фигурация. Но развитие тематического материала требует введения и новых функций оркестровой фактуры. Одним из важных моментов является введение гармонической педали, которая в фортепианной фактуре часто бывает выражена нечетко или отсутствует. Процесс образования гармонической педали

достаточно сложен и требует творческого подхода. В гомофонном сопровождении встречаются едва намеченные фактурные элементы, в процессе инструментовки их можно преобразовать в самостоятельные функции оркестровой фактуры. Для образования контрапункта необходимо воспользоваться несложным способом, при котором различные фигурационные обороты (проходящие диатонические и хроматические, вспомогательные звуки, задержания и др.) используются как основа самостоятельных мелодий. Для этого необходимо, чтобы новая мелодическая линия по ритму и направленности движения контрастировала с главной темой. В заключение подчеркнем, что в процессе переработки фортепианной фактуры в оркестровую необходимо помнить, что использование средств музыкальной выразительности, различных приемов инструментовки определяется не только характером музыкального произведения, но и спецификой исполнения на народных инструментах. Поэтому совершенно недопустимо механическое перенесение приемов фразировки из клавира в оркестровые голоса партитуры. Лиги, поставленные в клавире, указывают на характер исполнения на фортепиано, тогда как лиги в оркестровых голосах будут обозначать фразировку музыкального произведения и конкретный прием исполнения.

### **3.2. «Расшифровка» левой клавиатуры баяна.**

Готовые аккорды в левой клавиатуре баяна нуждаются при инструментовке в конкретном определении звукового состава и высотного положения. Звучание готовых аккордов охватывает диапазон от ноты *соль* малой октавы до ноты *фа-диез* первой октавы, рабочий диапазон аккомпанирующих балалаек значительно шире. Кроме того, готовые четырехзвучные аккорды (доминантсептаккорды, уменьшенные септаккорды) звучат на инструменте с пропущенным квинтовым тоном. Все это необходимо учитывать при «расшифровке» левой клавиатуры баяна. Качество инструментовки во многом зависит и от правильного голосоведения при соединении аккордов. Доминантсептаккорд в условной записи на баяне разрешается в тоническое трезвучие неправильно: вводный тон вместо секундового хода вверх идет на септиму вниз. При переложении для аккомпанирующих балалаек неправильности в голосоведении необходимо устранить. Для этого рекомендуется расположить звуки доминантсептаккорда в удобном для балалаек диапазоне и дополнить недостающие гармонические голоса.

Иногда гармоническое сопровождение трудно выделить, так как оно может звучать в одном регистре с мелодией.

Необходимо упорядочить фактуру сопровождения: перенести аккордовые звуки в удобный для аккомпанирующих балалаек регистр, бас записать четвертными длительностями.

Чередование баса и аккорда образует ритмическую фигурацию. В умеренно быстром темпе, когда долей ритмической пульсации являются

восьмые длительности, оркестровые басы (балалайки басы и контрабасы) желательно изложить четвертными длительностями для большей определенности гармонии.

Следует обращать внимание и на мелодическую функцию баса, так как баянный бас звучит одновременно в трех октавах. Перегрузка басовой партии не всегда бывает необходима в оркестровой фактуре, особенно в тех случаях, когда бас образует самостоятельную мелодическую линию. В отдельных случаях (динамическое нарастание, кульминация, заключительные аккорды) для подчеркивания баса и усиления звучности оркестра желательно басовые и контрабасовые балалайки дублировать басовыми звуками левой клавиатуры баяна.

В пьесах для баяна встречаются различные обозначения исполнительского приема «сжим-разжим». При инструментовке баянных произведений эпизоды, исполняемые «мехом», невозможно передать другим инструментам оркестра, так как этот прием свойственен только баяну. При инструментовке, когда мелодия баяна передается балалайкам примам или домрам малым, сохраняется лишь мелодический рисунок.

## **Раздел 4 Основные правила инструментовки.**

### **4.1. Оркестровый план.**

Инструментовка должна без искажения передавать не только идею, образный строй произведения, но и тончайшие детали фактурного, интонационного, темброво-колористического, динамического решения перевода.

Инструментовка произведений предполагает определенный порядок в работе:

- 1) выбор произведения для инструментовки с учетом возможности переосмысления фортепианной или баянной фактуры в оркестровую;
- 2) установление наиболее удобной тональности (здесь имеет значение специфика звучания оркестра русских народных инструментов);
- 3) составление оркестрового плана на основе тщательного анализа избранного произведения;
- 4) запись оркестрового эскиза.

Первые два момента могут показаться сравнительно несложными. Но правильный подход во многом определяет эффективность последующей работы. Не все фортепианные или органые произведения, которые можно более или менее адекватно переложить для многотембрового готово-выборного баяна, могут быть рекомендованы для инструментовки. В процессе работы над инструментовкой желательно внутренне слышать и сопоставлять авторский текст с возможным оркестровым воплощением.

Не следует забывать о том, что сила и насыщенность звучания домр и балалаек, составляющих основу оркестра, зависит от приемов звукоизвлечения.

При игре с открытыми струнами колеблются не только струны, но и резонирует корпус инструмента. Применение открытых струн значительно облегчает и технику исполнения на инструменте.

Это во многом определяет и выбор тональности при инструментровке произведения. Наиболее удобными тональностями для оркестра русских народных инструментов, позволяющими использовать максимальное количество открытых струн, являются все диэзные мажорные и параллельные им минорные тональности до четырех ключевых знаков, а также бемольные тональности: фа мажор, ре минор, си-бемоль мажор и соль минор. После того, как найдена удобная тональность (возможно и транспонирование) следует приступить к составлению оркестрового плана инструментуемого произведения.

В инструментровке под оркестровым планом подразумевается тембровое и динамическое сопоставление как отдельных инструментов, так и целых групп оркестра, эпизодов соло и тутти. В процессе работы над оркестровым планом следует иметь в виду и взаимодействие двух основных моментов, определяющих оркестровое звучание партитуры — горизонтальное (последовательное) и вертикальное (одновременное) изложение тематического материала.

Приступая к инструментровке, прежде всего, необходимо проанализировать форму произведения, затем расчленив мелодическую линию на фразы, предложения, периоды и т. д. Появление нового тематического материала, как правило, требует и смены тембра. Выбор того или иного тембра инструмента будет зависеть от соотношения различных тем, от степени их контрастности. Это должно найти отражение в инструментровке.

Решающим при применении того или иного оркестрового приема будет соответствие его замыслу произведения, особенностям драматургии и формы.

Составление плана вертикали предусматривает образование функций оркестровой фактуры. Основной задачей учащегося при создании вертикали является четкое выделение отдельных функций: мелодии, баса, фигурации, гармонической педали, контрапункта. В клавире инструментуемого произведения не все функции могут быть выявлены достаточно рельефно. В этом случае необходимо внести коррективы в нотный текст, то есть переработать музыкальный материал, иногда досочинить недостающие элементы. Различные фактурные и динамические изменения влекут за собой и изменения в инструментровке, например, увеличение или уменьшение числа дублирующих инструментов. В эпизодах пейзажного или лирического плана и инструментровка должна быть легкой и прозрачной. В произведениях эпического характера фактура чаще всего бывает плотной, насыщенной, что требует массивной оркестровой звучности. Фактура с элементами подголосочной полифонии допускает применение солирующих инструментов.

В аккордовой фактуре важна уравновешенность звучания оркестра, здесь активно используется гармоническая педаль, различные удвоения. В гомофонных эпизодах важно четко противопоставить мелодию, бас и фигурацию. Функцию контрапункта необходимо выделить по тембру, поручив его ранее не звучавшим инструментам.

После определения тембра мелодической линии и образования функций оркестровой фактуры целесообразно составить *оркестровый эскиз* произведения. Внешне он напоминает запись фортепианной партии. Но иногда из-за большого количества дополнительных голосов возникает необходимость записи на трех-четырёх нотных строчках. Записываются все элементы оркестровой фактуры, при этом фиксируется действительное звучание инструментов.

Оркестровый эскиз лучше всего записывать карандашом, так как возможны исправления. Эскиз может быть записан отдельно или расположен под партитурой (обязательно совпадение тактовых черт).

При записи партитуры, помимо возможных фактурных изменений, необходимо внести также обозначение основных штрихов.

#### **4.2. Приемы оркестровки.**

Существуют различные оркестровые приемы, широко используемые в технике инструментовки для оркестра русских народных инструментов: а) дублирование, б) «этажное» или «ярусное» изложение тематического материала, в) фактурно-динамическое образование *crescendo* и *diminuendo*, г) применение оркестрового тутти.

В оркестровой партитуре дублирование применяется:

- для создания уравновешенной звучности, как отдельных тембровых групп, так и всей оркестровой вертикали.
- прием дублирования при сочетании различных инструментов дает более сложный тембровый колорит.
- дублирование применяется для подготовки и образования динамической кульминации.

Дублирование может быть одготембровым или смешанным, в унисон или в октаву. Для получения сбалансированной звучности одготембровых инструментов рекомендуем следующий распространенный прием: а) партия малых домр, изложенная в верхнем регистре, дублируется в унисон или октавой выше домрой пикколо; б) альтовые домры I, II дублируют партию малых домр I, II октавой ниже; в) балалайки примы дублируют альтовые домры I, II в унисон.

При соединении баяна с различными струнными инструментами образуется новая тембровая краска. Например, мелодия, изложенная у малых домр, будет звучать рельефнее и выразительнее при дублировании ее баяном. Альтовые или басовые домры, дублированные баяном в унисон, приобретают более яркое, насыщенное звучание.

В оркестрах русских народных инструментов, особенно в самодеятельных коллективах, домровая группа бывает малочисленной. Поэтому для усиления мелодической линии часто используется прием дублирования струнных инструментов тембром баяна.

В инструментовке довольно часто используется «ярусное» или «этажное» изложение. В отличие от дублирования при «ярусном» изложении обычно заполняется весь регистровый диапазон. При этом октавному удвоению подвергаются все или почти все функции оркестровой фактуры.

Прием *crescendo* в оркестровке предполагает динамическое усиление звучности и фактурное уплотнение оркестровой вертикали. Плавное *crescendo* достигается посредством постепенного включения на слабых долях такта отдельных инструментов или целых групп оркестра в зависимости от степени нарастания динамики.

Вступление нового инструмента обычно начинается с пиано и достигает форте. Наиболее мощные по тембру инструменты: баяны, ударные, гусли лучше включать в последнюю очередь. Это должно быть предусмотрено при составлении оркестрового плана.

Для достижения плавного *diminuendo* используется прием постепенного выключения инструментов на сильных долях такта.

Прием тутти в большинстве случаев требует комплексного использования всех функций оркестровой фактуры. Однако в тутти возможна и более прозрачная инструментовка.

В данном разделе приведены лишь некоторые примеры использования оркестровых приемов. Самостоятельный анализ оркестровых произведений поможет учащемуся обогатить свой арсенал приемов инструментовки, подскажет новые способы их применения.

### **4.3. Правила записи голосов оркестра.**

Запись голосов оркестра производится по определенным правилам. Соблюдение их необходимо, чтобы уяснить роль каждого инструмента. Закljučаются они в следующем.

Все голоса оркестра распределяются по группам, внутри групп — по высоте звучания. Такая форма записи голосов оркестра носит название партитуры.

В партитуре для оркестра русских народных инструментов верхние строчки занимает домровая группа, под ней располагаются духовые инструменты и баяны, за которыми следуют ударные инструменты, внизу размещаются инструменты балалаечной группы.

Если в оркестре имеются гусли, их помещают над балалайками. Солирующие инструменты, партию певца-солиста или хор обозначают также над балалаечной группой.

В домровой группе инструменты размещаются в следующем порядке (считая сверху вниз): пикколо, малые, альтовые, басовые; в духовой — флейта,



гобой, под ними — баяны (первый баян — выше второго). В группе ударных инструментов — сверху литавры, под ними — треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, колокольчики и ксилофон. В балалаечной группе за прямой следует секунда, альт, бас и контрабас.

В начале партитуры и каждой новой страницы все ноты соединяются одной тонкой чертой, а каждая группа в отдельности — еще утолщенной прямой чертой с «усиками» по краям. Ноты для партий баянов и гуслей соединяются витой (фигурной) скобкой. Ноты каждой группы в отдельности соединяются еще сквозными тактовыми чертами на протяжении всей пьесы.

Большая часть голосов оркестра разделяется на две или три партии в зависимости от количественного состава исполнителей на данном инструменте. Как правило, постоянно делятся следующие инструменты: домры малые, альтовые и басовые; балалайки примы, баяны.

Если инструменты разделяются на партии на всем протяжении пьесы, то в начале партитуры перед нотным станом, на котором обозначается партия данного инструмента, выставляются римские цифры: I, II (одна под другой). Если же разделение происходит внутри пьесы кратковременно, то под нотным станом данной партии пишется слово «дивизи», то есть разделение, а при возврате к одноголосному изложению — нон дивизи или унисон (эти термины обозначаются на иностранном языке и чаще всего в сокращенном виде — по *div.*, *unis.*).

При делении голосов на партии нотные стили первой партии направлены вверх, а второй — книзу (если даже вторая партия обозначена выше первой).

Темпы обозначаются только над основными группами оркестра — домровой и балалаечной; громкость, словесные обозначения способов извлечения звука, характера музыки — внизу, у каждой партии отдельно.

Для того чтобы в процессе разучивания пьесы было удобно повторять отдельные части или короткие отрезки ее, в партитуре и в оркестровых голосах в определенных местах (чаще всего в начале каждой новой части) выставляются цифры, заключенные в квадрат: 1, 2, 3, которые обозначаются в партитуре над основными группами оркестра.

Паузы продолжительностью в несколько тактов обозначаются в партиях чертой в виде целой паузы и цифрой, соответствующей количеству тактов, во время которых данная партия не принимает участия в игре.

#### **4.4. Проверка переложения.**

После завершения работы по инструментовке необходимо произвести проверку партитурной записи. Ее надо начинать с подсчета общего количества тактов в клавише и партитуре. Затем следует внимательно просмотреть партии каждого голоса в отдельности от начала до конца, обращая внимание на правильность записи ключей, знаков альтерации, длительностей нот и пауз,

смену тактовых размеров, проверить точность обозначения штрихов, фразировки, динамических оттенков.

После этого необходимо вторично просмотреть каждую партию в отдельности, обращая внимание на логичность и последовательность движения голосов, удобство исполнения данной партии на инструменте.

Закончив проверку голосов по горизонтали, надо проверить их вертикальное соотношение, то есть правильность построения аккордов, наличие в них случайных знаков альтерации, ритмического единства (если оно должно быть).

Крайне необходимо проверить гармонию за фортепиано: достаточно ли компактно и красиво звучат аккорды.

## **Раздел 5. Инструментовка для группы домр.**

### **5.1. Количество инструментов и партий в группе домр.**

Чтобы получить наилучшую звучность в группе домр, соблюдается приблизительно следующая пропорция:

малые : альтовые : басовые = 4 : 3 : 2.

Такой пропорции придерживаются, учитывая различную силу звука у малых, альтовых и басовых домр: более крупные инструменты обладают более мощным и сильным звуком, и их количество в оркестре всегда пропорционально уменьшается.

Малые и альтовые домры в оркестре подразделяются на первые и вторые. Кроме того, в ряде случаев применяется *divisi* малых первых и альтовых первых домр на две партии. Басовые домры во многих случаях также подразделяются на первые и вторые; однако целесообразнее не выписывать их на отдельных нотных станах, а применять *divisi* по мере надобности, так как басовые домры довольно часто исполняют одну общую партию.

Обозначение *div.* в случае расхождения одного голоса на два, так же как и обозначение *unis.*, в случае совмещения предыдущего двухголосия в один голос обязательно, так как в противном случае оркестровые музыканты могут понять запись неправильно и в *div.* сыграть либо только верхний, либо только нижний звук, или попытаться играть двойными нотами.

В тех случаях, когда применяется сокращенная акколада и первые и вторые инструменты записываются на одной строке, обозначения *div.* и *unis.* становятся еще более необходимыми. Разделение инструментов и их совместная игра могут быть обозначены без словесных обозначений *div.* и *unis.*, а при помощи штилей и пауз: первые инструменты записываются штилями вверх, вторые — штилями вниз. В случаях исполнения какой-либо мелодии первыми и вторыми домрами в *unis.* к каждой ноте необходимо писать два штиля — вниз и вверх; в случае исполнения мелодии только первыми инструментами все штили пишутся вверх, а на месте вторых ставятся паузы.

## **5.2. Распределение многоголосия в группе домр. Удвоение в унисон и в октаву.**

Существует два основных способа инструментовки, применяемые при появлении новых голосов: 1) раздвоение голосов при помощи *divisi*, 2) постепенное подключение новых инструментов.

При инструментовке допустимы удвоения какого-либо голоса (или нескольких голосов) в унисон и в октаву. Для группы домр допустимы следующие октавные удвоения:

1) удвоение верхнего мелодического голоса октавой выше за счет домры-пикколо, за счет *divizi* домры-малой 1 -ой и 2-ой, за счет ведения домры малой и домры альтовой в октаву.

2) «2-х этажное изложение» - удвоение двух верхних голосов октавой выше (альты 1-е и 2-е дублируются октавой выше домры малой 1-ой и 2-ой).

3) удвоение 3-х верхних голосов октавой выше, применяемое в 4-х голосном изложении (здесь домры малые 1-е и домры альты 1-е играют в *divizi*).

Бас в группе домр в октаву удваивается редко. При проведении мелодии в басу, домра-альт иногда дублирует ее октавой выше.

## **5.3. Более редкие приемы использования группы домр**

Основной прием игры на домрах — *tremolo*. Из других приемов, существенно меняющих характер звучания группы, чаще используются: *staccato*, *pizzicato* и реже — игра двойными нотами и аккордами, флажолеты, игра у подставки и др.

Так как в *staccato* и *pizzicato* звук довольно быстро затухает, то применяют эти приемы в основном в более или менее быстром движении или в аккордовом сопровождении:

Необходимо также учитывать, что *pizzicato* слабее *staccato*, поэтому применять его целесообразнее в *pp*.

Игра аккордами и двойными нотами применяется обычно при *sforzando*, при повторяющихся созвучиях и при общей аккордовой фактуре произведения. При распределении аккорда между домрами целесообразно придерживаться следующих правил:

а) стараться по возможности использовать открытые струны для облегчения исполнения аккордов и двойных нот;

б) сосредоточивать максимум инструментов в наиболее выгодном по звучанию диапазоне (средний и низкий регистры);

в) соблюдать по возможности правильное голосоведение при сочетаниях аккордов (обязательно: правильное разрешение септимы);

г) при удвоениях отдавать предпочтение в первую очередь I и V ступеням;

д) не удваивать терцового тона и септимы аккорда ниже *mi* малой октавы (если это не предусмотрено автором).

## **5.4. Группа домр в оркестре. Изложение музыкального материала в группе домр**

Если проанализировать использование группы домр в оркестре (группа домр *solo* или оркестровое *tutti* с ведущим материалом в группе домр), то можно выявить два наиболее часто встречающихся типа изложения музыкального материала:

- 1) каждый голос имеет самостоятельную мелодическую линию,
- 2) часть голосов дублируется (обыкновенно малые домры дублируются альтовыми домрами октавой ниже).

Для того чтобы научиться инструментовать для группы домр подобным образом, необходимо свободно пользоваться различными приемами гармонии:

- а) перемещением гармонических голосов:
- б) применением вспомогательных и проходящих звуков:
- в) ритмическим дроблением и объединением:

Разумеется, что все эти приемы применяются на практике во взаимодействии и в различных комбинациях.

## **Раздел 6. Инструментовка для группы балалаек.**

### **6.1. Количество инструментов и партий в группе балалаек.**

В оркестровой группе балалаек соблюдаются обычно следующие пропорции между количеством инструментов в каждой партии:

примы : секунды : альты : басы : к-басы = 6 : 2 : 2 : 1 : 3.

Небольшое количество басовых балалаек объясняется тем, что они используются, как правило, в качестве октавного удвоения партии контрабасов или в унисон с басовыми домрами. Большее число контрабасов объясняется тем, что они создают фундамент всего оркестрового звучания.

В балалаечной группе нередко применяется *divisi* балалаек прим. *Divisi* секунд и альтов применяется значительно реже, а *divisi* контрабасов и басов используют лишь в исключительных случаях.

При записи группы балалаек в партитуре применяется одна общая акколада за исключением случаев выделения дополнительной прямой скобкой балалаек прим *divisi*, если они записаны на двух различных строчках.

### **6.2. Двухголосие у балалаек прим.**

При игре на балалайке приме обычно используются одновременно все три струны инструмента, причем в подавляющем большинстве случаев ее оркестровая партия имеет двухголосное изложение.

Для создания двухголосной партии балалайки примы в инструментовке существует несколько приемов:

а) если позволяет диапазон, то снизу, дополнительно к мелодии, дописывается второй голос на основе гармонии

б) чтобы использовать низкий и самый звучный регистр балалайки примы в двухголосном изложении ее партии, возможен переход мелодического голоса из верхнего голоса в нижний и наоборот. Такой прием возможен, однако, лишь при условии дублирования мелодии октавой выше у других инструментов.

в) если использование балалайки примы в мелодии невозможно, то на основе гармонических звуков для нее создается самостоятельная оркестровая двухголосная партия:

При написании двухголосия для балалаек прим необходимо учитывать следующее: если в низком и среднем регистрах можно пользоваться любыми удобными интервалами, то в высоком регистре надо предпочитать широкие интервалы (высокий регистр балалайки звучит недостаточно полно, и использование более низкого, второго голоса выравнивает общее звучание интервала).

Нижний голос по возможности должен быть менее подвижным, чем верхний. Это связано, с одной стороны, с техническими неудобствами исполнения скачков и быстрых пассажей большим пальцем, а с другой стороны — необходимостью сохранения большей индивидуальности в мелодической линии.

### **6.3. Специфика изложения аккордов в аккомпанирующей группе балалаек, альтов и секунд.**

Балалайки секунды и альты используются, в основном, в совместном звучании в качестве аккомпанирующих инструментов и преимущественно в низком регистре. Самым типичным приемом для них являются исполнение аккордов большим пальцем или медиатором *staccato*, (иногда протяженные аккорды тремолируются). Если взять за основу 2-х голосное сочетание (интервалы) у альтов и секунд как основной прием игры, то возможно получить 3-х и 4-х голосные аккомпанирующие аккорды.

1) В 3-х голосном аккорде одна из нот удваивается (лучше, если удваивается верхняя нота аккорда);

2) В 4-х голосном аккорде лучше использовать широкие интервалы (ч 5, м б), которые, скрещиваясь и накладываясь один на другой, образуют слитно звучащий аккорд в тесном расположении, (также необходимо записывать *divizi* балалаек-прим 1-й и 2-й).

При наличии аккордики для балалаек-секунд и альтов не следует выходить за пределы 8-9 лада (чтобы не ухудшалось звучание).

### **6.4. Удвоение гармонических звуков в группе балалаек.**

При инструментовке в группе балалаек целесообразнее исходить прежде всего из удобства исполнения на балалайках двойных нот и аккордов. Но для того, чтобы избежать параллелизмов, как показывает практика, лучше всего удваивать приму или квинту аккорда, затем терцию. Септиму в  $D_7$  удваивать не следует. Иными словами, желательнее удвоение менее напряженных звуков гармонии.

Параллелизмы и другие нарушения правил должны быть безусловно запрещены:

- а) в исследованиях аккомпанирующих аккордов и их сочетаниях с басом;
- б) между балалайкой примой и басами.

Между одним из голосов партии балалайки примы и аккомпанирующими аккордами допустимы и нередко встречаются на практике октавные и унисонные параллелизмы. Исходя из вышеизложенного, инструментовку для группы балалаек целесообразно делать в два этапа:

1) выписать басы и изложить двухголосно партию балалайки-примы, следя за правильностью голосоведения между ними.

2) Вписать аккомпанирующие аккорды балалаек-секунд и альтов, следя за голосоведением между ними и басом.

При написании аккомпанирующих аккордов надо остерегаться использовать максимальное количество открытых струн.

## **Раздел 7. Инструментовка для различных составов оркестров народных инструментов.**

### **7.1. Струнный оркестр.**

Состоит из групп домр и балалаек. Количество тембров невелико, основной контраст: группа домр - группа балалаек.

Инструментами, ведущими мелодическую линию, могут быть: малые домры, альтовые домры, басовые домры, малые + альтовые домры, балалайки примы, балалайки примы + малые домры и т. д. Мелодия может быть исполнена различными штрихами и различными приемами.

По необходимости, меняется и оркестровая фактура. Важен выбор тональности, от которой зависит яркость и колорит звучания.

Конечно, не все пьесы одинаково хорошо могут прозвучать в струнном составе оркестра народных инструментов. Лучше выбирать пьесы небольшие, позволяющие, тем не менее, показать достаточное количество оркестровых красок.

### **7.2. Струнный оркестр с баянами, гуслиями и ударными.**

Этот состав получил наибольшее распространение. Динамическая шкала баяна очень велика. Баян, играющий мелодический голос, в среднем и нижнем регистре равняется по силе звука альтовым домрам. В высоком регистре уступает на *f* домре - пикколо. Два баяна аккордами в среднем регистре способны противостоять звучанию всего оркестра (по 40 человек). Баяны создают новую тембровую окраску и дают ещё ряд преимуществ:

а) у них шире охват мелодической линии, чем у любого струнного инструмента;

б) использование баяна одноголосно, в октаву, 2-х баянов в октаву и аккордами создают разнообразную окраску в звучании самих баянов;

в) баян хорошо сочетается с домрой - альт и домрой - бас на *legato* или с домрой малой и домрой - пикколо на *staccato*, это создает в первом случае более густой тембр, а во втором - более мягкий;

г) контраст баяна со струнными гораздо ярче, чем контраст домр и балалаек.

Баян исполняет и мелодию, и контрапункт, гармоническую фигурацию и гармоническую педаль (чаще аккордами, без смешения с другими тембрами).

Гусли смягчают и украшают оркестровую звучность. Как новый тембр в оркестре звучит *solo* гуслей.

Есть две основные тенденции к использованию гуслей в оркестре:

а) дубль аккордики балалаечной группы или подчеркивание смены гармоний;

б) использование их эпизодически, главным образом соло, в качестве новой тембровой окраски.

Ударные выполняют три функции:

1. подчеркивают динамические кульминации (литавры, тарелки, малый барабан);

2. подчеркивает ритм (малый барабан, бубен, треугольник);

3. придают новый колорит, окраску (литавры, колокольчики, и т.д.).

### **7.3. Введение в оркестр дополнительных инструментов.**

Дополнительные инструменты вводятся в оркестр в целях:

1. Обогащения оркестрового звучания новой тембровой краской;

2. Увеличения в какую-либо сторону диапазона уже имеющихся инструментов.

Так как обычные струнные охватывают очень широкий диапазон, от ми контроктавы до ми четвертой октавы, то нет никакой необходимости вводить новые разновидности струнных.

Учитывая, что в верхнем регистре баян звучит весьма слабо, для усиления партии первого баяна вводится часто дублирующий баян.

Из духовых инструментов в оркестр часто вводятся флейта и гобой.

### **7.4. Инструментовка аккомпанемента солисту.**

Основная цель - добиться выпуклого и рельефного звучания солиста, не заглушаемого оркестром. Для этого существуют различные средства:

1. Тембровое выделение солиста;

2. Выделение его нюансом;

3. Игра аккомпанирующих инструментов контрастными, по сравнению с солистом, приемами;

4. Освобождение диапазона звучания солиста от аккомпанемента;

5. Дублирование партии солиста в оркестре.

При инструментовке аккомпанемента очень важно представлять себе силу звука солирующего инструмента или вокалиста. Дублирование осуществляется несколькими способами:

1. дублировка солиста в унисон;

2. дублировкой дублировка частичная, эскизная;

3. дублировка солиста парными инструментами в терцию, сексту, октаву, аккордами вокальной партии нельзя злоупотреблять. Используют её в основном в *f*.

### **•7. Методические рекомендации преподавателям.**

Преподаватель должен стремиться к всестороннему развитию профессиональных данных студента. Необходимо уяснение студентами особенностей сочинений, различных по содержанию, форме, стилю и фактуре.

Занятия по инструментовке проводятся, как правило, в индивидуальном порядке. Но желательно чтобы студенты иногда собирались в классе по несколько человек, что даст им возможность с пользой для себя участвовать в разборе работ товарищей и примерно раз в месяц проводить с ними занятия по основным вопросам теории инструментовки. Методика занятий в конечном счете, определяется преподавателем, который строит её, учитывая способности, наклонности и степень подготовки студента.

Курс целесообразно вести, предваряя практические работы теоретической частью и анализом партитур. Репертуар письменных работ по инструментовке должен отличаться разнообразием стиля, жанра и характера. Не следует по одной теме задавать подряд несколько пьес одного автора или одного характера. На уроке необходим подробный разбор выполненных дома работ с выделением как правильных и интересных, так и неудачных решений.

При изучении всех тем курса инструментовки рекомендуется использовать прослушивание отрывков музыкальных произведений. В сочетании с анализом строения партитуры материалы звукозаписи активно способствуют развитию тембрового слуха, умению различать тембры в отдельности и в их комбинациях.

Процесс обучения должен быть основан, главным образом, на исследовании объективных факторов формирования тех или иных законов в области распространения и использования музыкальных инструментов в оркестровой практике. Необходимо увязывать теоретические положения с конкретными историческими фактами и уделять слушанию музыки и её профессиональному анализу, при использовании, как аудио, так и видеоматериалов, достаточно большое внимание. У студентов должны формироваться навыки, способствующие его дальнейшей профессиональной работе: функциональное оркестровое мышление, развитое гармоническое мышление, горизонтально-полифоническое мышление, хорошо развитое чувство формы. Необходимо поощрять стремление студентов к самостоятельным творческим формам обучения, как по практическим, так и по теоретическим аспектам курса (рефераты, анализ партитур, стилистический анализ и т.д.) Нужным и интересным является исполнение инструментовок студентов в оркестре. Такие прослушивания вызывают живой интерес у студентов и помогают преподавателям практически проверить результаты своей педагогической работы, и в первую очередь, всё то новое, что постоянно вносится в педагогический процесс.



Многokратно повышается эффективность занятий при использовании семплерных секвенсоров и компьютеров, оснащенных музыкальными программами и звуковыми картами. Студент получает возможность реализовать свою практическую работу в собственном многоголосном и многотембровом исполнении, услышать звучание оркестра и тут же на уроке с помощью педагога подкорректировать инструментовку. Новые электронные технологии можно использовать и для воспроизведения фрагментов редко звучащих партитур.

Учебный материал должен соответствовать индивидуальным особенностям студента, уровню его общемузыкального развития и возникающим на каждой ступени этого развития новым педагогическим задачам.

Решение задач курса инструментовки возможно лишь при глубоко продуманной постановке курса, умелом и чутком руководстве преподавателя и напряжённой работе студента.

## **8. Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов.**

Самостоятельная работа учащегося заключается в выполнении практических заданий по пройденному материалу, а также в изучении и анализе партитур и методических пособий, указанных педагогом. Самостоятельное изучение партитур русских, советских композиторов будет способствовать обогащению практического опыта.

Перечень примерных заданий для самостоятельной работы студентов:

1. Проанализируйте и определите функции оркестровой фактуры, их взаимодействие в произведениях для оркестра русских народных инструментов. Для самостоятельного изучения из следующего списка можно рекомендовать 4—5 партитур. Помимо указанных в списке партитур рекомендуем использовать сборник «Произведения для оркестра русских народных инструментов» (выпуски III, IV, V).

Андреев В. Светит месяц.

Бояшов В. Конек-Горбунок.

Будашкин Н. Концертные вариации для балалайки с оркестром.

Будашкин Н. Сказ о Байкале.

Зарицкий Ю. Ивановские ситцы.

Каркин П. Хороводная.

Кравченко Б. Протяжная.

Крюковский С. Что пониже было города Саратова.

Куликов П. Lipa вековая.

Ниман Ф. Уж ты сад, ты мой сад.

Фрид Г. Сказы.

Холминов А. Вторая сюита.

Чайкин Н. Праздничная увертюра.

Шишаков Ю. Енисеюшко.

2. Проанализируйте изменения в горизонтальном развитии партитуры и установите их связь с развитием формы следующих оркестровых произведений:

Андреев В. Вальс «Фавн».

Будашкин Н. Думка.

Будашкин Н. Концерт для домры.

Будашкин Н. Русская увертюра.

Иванов Н. Увертюра-фантазия.

Тихомиров Г. Сказ.

Фомин П. Над рекою, над быстрою.

Фомин Н. Березонька.

Фомин Н. Вспомни, вспомни.

Фомин Н. Молодка молодая.

Шишаков Ю. Увертюра.

Из рекомендованного списка выбираются для анализа три - четыре партитуры разных авторов.

3. Инструментуйте Мазурку А. Гречанинова и отрывки из пьес «Народная песня» Э. Грига, «Вальс» И. Брамса, «Школьные годы» Д. Кабалевского, поручив сопровождение группе балалаек (без балалаек прим).

4. Инструментуйте отрывок из пьесы «Танец» А. Гедике для оркестра (без баянов и гуслей):

а) мелодию (цифра 1) изложите у домр малых, альтовых и домры пикколо с октавным удвоением;

б) фигурацию поручите группе балалаек, используя открытые струны;

в) мелодию (цифра 2) изложите у басовых инструментов;

г) фигурацию (аккордами) передайте домрам малым, альтовым и домре пикколо, используя, если это возможно, и открытые струны;

5. Инструментуйте народную песню «Ах ты, ноченька» для домровой группы или группы баянов, используя элементы подголосочной полифонии.

6. Инструментуйте отрывок из Серенады Ф. Шуберта:

а) мелодию изложите у малых домр I, II в унисон;

б) фигурацию («гитарный» аккомпанемент) распределите в группе балалаек: секунды, альты, басы;

в) определите выдержанные гармонические звуки, выделив их в самостоятельную функцию (в среднем регистре);

г) гармоническую педаль изложите трехголосно в группе альтовых домр I, II и басовых домр I;

д) партию басовых домр II (тремоло) запишите в унисон с басовыми балалайками.

7. Инструментуйте отрывок из балета «Любовью за любовь» Т. Хренникова. Используйте оркестровый контрапункт, выделив его тембрально.

8. Инструментуйте русскую народную песню «Во сыром бору тропина», используя различные оркестровые приемы:

- а) наметьте оркестровый план по горизонтали и вертикали;
- б) составьте оркестровый эскиз;
- в) запишите партитуру.

9. Инструментуйте «Вальс» Э. Грига ор. 12 для оркестра русских народных инструментов. Состав оркестра: струнные, два баяна, гусли, треугольник:

а) мелодический голос передайте баяну I. При повторении используйте октавное удвоение мелодического голоса у малых домр I, II (1—8 т.), далее примените тутти;

б) в средней части (1—8 тт.) изложите мелодический голос у альтовых и басовых домр в унисон в малой октаве, далее используйте октавное удвоение у малых домр и домры пикколо;

в) ритмическое сопровождение (9—16 тт.) передайте группе балалаек (малая и большая октава).

10. Инструментуйте фрагмент из балета «Золушка» С. Прокофьева для секстета домр: малые домры I, II, альтовые домры I, II, басовые домры I, II.

11. Инструментуйте «Мазурку» М. Глинки для смешанного ансамбля: малые домры I, II, альтовая домра I, басовая домра I, балалайка прима, балалайка альт, балалайка контрабас, баян.

12. Выполните оркестровую обработку русской народной песни «Уж ты поле мое, поле чистое»:

а) сначала изложите тематический материал в домровой группе — у альтовых домр одногласно (1—2 тт.), далее двухгласно (3—4 тт.), затем подключите остальные инструменты;

б) при втором проведении включите группу аккомпанирующих балалаек с новым ритмизированным сопровождением;

в) третье проведение может быть тутти с применением «ярусного» изложения тематического материала.

13. Инструментуйте пьесу «Маленькая поэма» Ю. Шишакова для трехструнной домры с аккомпанементом оркестра.

Состав оркестра — струнные, два баяна, гусли.

•

## **9. Перечень основной учебной литературы.**

### **•Основная литература.**

Асафьев Б. Танец из балета «Кавказский пленник».

Баснер В. Березовый сок.  
Глиэр Р. Гимн великому городу.  
Глиэр Р. Танец из балета «Медный всадник».  
Дварионас Б. Лес в снегу.  
Дунаевский И. Вальс из к/ф «Светлый путь».  
Дунаевский И. Летите, голуби.  
Евлахов О. Романс.  
Кабалевский Д. Галоп из сюиты «Комедианты».  
Кабалевский Д. Рондо-марш.  
Караев К. Маленький вальс.  
Новиков А. Дороги.  
Пахмутова А. Геологи.  
Пахмутова А. Надежда.  
Петров А. На кургане.  
Петров А. Танец с лентами.  
Прокофьев С. Вальс из оперы «Война и мир».  
Прокофьев С. Мимолетности.  
Прокофьев С. Сказки старой бабушки.  
Ревуцкий А. Прелюдия.  
Речменский Н. Песня.  
Свиридов Г. Весна и осень из к/ф «Метель».  
Скултэ А. Ариетта.  
Соловьев-Седой В. Если бы парни всей земли.  
Соловьев-Седой В. Песня о Ленинграде.  
Туликов С. Мы за мир.  
Туликов С. Родина.  
Тухманов Д. День победы.  
Хачатурян А. Андантино.  
Холминов А. Плясовая.  
Холминов А. Протяжная.  
Хренников Т. Песня о Москве.  
Хренников Т. Что так сердце встревожено.  
Чайкин Н. Танец.  
Шендеров Г. Частушка.  
Шишаков Ю. Романс.  
Шостакович Д. Лирический вальс.  
Шостакович Д. Фантастический танец № 2.  
Щедрин Р. Юмореска.

Глазунов А. Вальс.  
Глинка М. Полька.  
Даргомыжский А. Меланхолический вальс.

Лядов А. Прелюдия.  
Римский-Корсаков Н. Интермеццо из оперы «Царская невеста».  
Рубинштейн А. Мелодия.  
Чайковский П. Вальс из «Детского альбома».  
Барток Б. Вечер в деревне.  
Барток Б. Пьесы из цикла «Микрокосмос».  
Бетховен Л. Экосез.  
Григ Э. Вальс ля минор.  
Григ Э. Весной.  
Григ Э. Баллада.  
Григ Э. Тоска по родине.  
Франк Ц. Медленный танец.  
Шопен Ф. Лярго.  
Шопен Ф. Прелюдия си минор.  
Шопен Ф. Вальс ля минор.  
Шуберт Ф. Музыкальный момент.  
Ах ты, степь широкая. Русская народная песня.  
Белолица, круглолица. Русская народная песня.  
Винят меня в народе. Русская народная песня.  
Дивлюсь я на небо. Украинская народная песня.  
Закатилась зорька. Украинская народная песня.  
Зяблюлька. Белорусский народный танец.  
Карельская народная кадрили.  
Отдавали молодую. Русская народная песня.  
Перепелочка. Белорусская народная песня.  
Уж ты поле мое, поле чистое. Русская народная песня.  
У зари то, у зореньки. Русская народная песня.

#### **Учебники и методические пособия.**

Алексеев К. Оркестр русских народных инструментов. М., 1953.  
Давыдов Н. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. М., 1982.  
Зиновьев В. Инструментовка для оркестра баянов. М., 1980.  
Розанов В. Инструментоведение. М., 1981.  
Тихомиров Г. Инструменты русского народного оркестра. М., 1962.  
Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. М., 1962.  
Шахматов Н. Анализ оркестровой партитуры. М., 1967.  
Шахматов Н. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов. М., 1985.  
Шишаков Ю. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов. М., 1980.

