Министерство культуры Республики Башкортостан

ГБПОУ РБ Учалинский колледж искусств и культуры

имени Салавата Низаметдинова

**Задания и лекции**

по дисциплине

**ПМ.01 МДК.01.06 История исполнительского искусства, инструментоведение** специальности Инструментальное исполнительство

Инструменты народного оркестра, Национальные инструменты народов России

**Годовой план**

**1 семестр**

**Самостоятельная работа №1**

**Темы для изучения:**

1.Введение

Ознакомление учащихся с задачами курса и тематическим планом, со списком обязательной литературы для изучения, с организацией учебного процесса (планирование лекционных занятий). Распределение тематики сообщений для самостоятельной подготовки учащимися. Народные инструменты в отечественной музыкальной культуре XХ века. Струнно-щипковые инструменты в музыкальном искусстве Древней Руси. Скоморошеское музицирование на народных инструментах. Новое отношение православной церкви к народным инструментам. Причины неприятия церковью скоморошества и его музыкальных инструментов. Формирование академического исполнительства игры на народных инструментах. Основные приемы звукоизвлечения, использование в быту, профессиональное обучение, печатная литература. Курай.

**Задание:**

1.Сформулировать цели и задачи дисциплины.

2. Каким образом зарождалась русская инструментальная музыка?

3. Роль музыкантов- скоморохов в истории русской музыкальной культуры.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности**: до 10 октября.

**Самостоятельная работа №2**

**Темы для изучения:**

2. Становление домрового искусства в XVI –XVII веках. О разногласиях в определении домры. Древние свидетельства о домре А.Олеарием, А.С.Фомициным, И.Н.Костомаровым. Два типа древнерусских домр. О родственности древнерусских домр с грифными струнно-щипковыми инструментами других народов. Думбыра. Возникновение русской балалайки. Первые сведения о появлении балалаек в России и аналогичных им национальных струнно-щипковых инструментов. О возникновении названия «балалайка». Формы балалаек XVIII - начала XIX веков. Появление балалаек с треугольным корпусом. Видные балалаечники XVIII-XIX столетий.

**Задание:**

1.Становление исполнительства на русской домре.

2. Домра и аналогичные инструменты других народов. Думбыра.

3.Первое упоминание о балалайке.

4.Назвать видных балалаечников.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 ноября.

**Самостоятельная работа №3**

**Темы для изучения:**

3.Формирование русского гитарного исполнительства. Возникновение игры на семиструнной гитаре в XIX- начале XX века. Домашнее музицирование на семиструнной гитаре, в аристократических салонах, гитара как представитель академического музыкального искусства. Педагог методист Гельд И. его «Школа – самоучитель для семиструнной гитары». А.О.Сихра – пропагандистская, методическая и педагогическая деятельность, его ученики. Искусство игры на шестиструнной гитаре в XIX - начале XX столетий. Зарождение гитарного искусства.

**Задание:**

1.Возникновение исполнительского искусства на семиструнной гитаре.

2. Каким педагогом и методистом в 1798 году была издана «Школа- самоучитель для семиструнной гитары»?

3.Один из первых педагогов- гитаристов, кто утвердил семиструнную гитару, как сольный академический инструмент.

4.Шестиструнная гитара в России.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 декабря.

**Самостоятельная работа №4**

**Темы для изучения:**

4. Предпосылки к академическому музицированию на домрах, балалайках и гуслях во второй половине XIX века. Вытеснение струнных щипковых инструментов гармонями. Культивирование старинной народной песенности как основа возрождения исполнительства на балалайке, домре и гуслях. В.В.Андреев и его начинания в отечественном исполнительстве. Создание концертной балалайки.

**Задание:**

1.Вытеснение струнных щипковых инструментов гармонями.

2.Появление баяна в России и развитие концертного баянного исполнительства.

3.В.В.Андреев и его единомышленники в русской музыкальной культуре последней трети XIX века.

4.Кто создал концертную балалайку?

5.Искусство игры на балалайке в начале XX века.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 28 декабря.

**2 семестр**

**Самостоятельная работа №5**

**Темы для изучения:**

5.Появление идеи многотембрового русского оркестра. Рождение Великорусского оркестра. Эстетические и темброво-акустические критерии органичности коллективного музицирования на народных инструментах. Расширение состава Великорусского оркестра: удачи и разочарования. Отношение В.В.Андреева к возможности введения гармоники и гитары в Великорусский оркестр. Причины формирования тембрового состава оркестра. Проблемы создания народно-оркестровой музыки. Развитие народно-оркестрового исполнительства в первые десятилетия XX века.

**Задание:**

1.Кем был организован первый оркестр, составленный из хроматических гармоник?

2.Создатель первого в России оркестра русских народных инструментов.

3.В каком году Великорусский оркестр переименован в Государственный Великорусский оркестр им. В.В.Андреева?

4.Особенности становления репертуара оркестра русских народных инструментов.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 марта.

**Самостоятельная работа №6**

**Темы для изучения:**

6. Классификация музыкальных инструментов. Виды ансамблей, оркестров. Транспонирование. Понятие о транспонировании. Практические задачи по транспонированию. Переложение мелодии, данной фортепианной записи для инструментов. Переложение мелодии, данной фортепианной записи в унисон для двух инструментов различного строя.

**Задание:**

1.На какие классы подразделяют музыкальные инструменты по принципу звукообразования?

2.На какие подгруппы подразделяются музыкальные инструменты?

3. Какие бывают ансамбли по жанру исполнения?

4.Как делят ансамбли?

5.Что такое оркестр?

6.Какие виды оркестра бывают?

7.Способы транспонирования.

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 апреля.

**Самостоятельная работа №7**

**Темы для изучения:**

7. Акустические особенности различных инструментов. Рабочий диапазон. Строи. Инструментовка для ансамблей инструментов. Инструментовка для ансамблей: трио; квартет; квинтет.

**Задание:**

1.Что изучает музыкальная акустика?

2. Какими способами можно возбудить звук струнного инструмента?

3. Благодаря чему возникают музыкальные звуки у духовых инструментов?

4. Чем возбуждается звук у медно-духовых инструментов?

5. Благодаря чему возникают музыкальные звуки у ударных инструментов?

6.Виды строев в истории музыки?

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 10 мая.

**Самостоятельная работа №8**

**Темы для изучения:**

8. Партитура для оркестра. Партитура как особый вид записи музыкального произведения для оркестра. Расположение групп в партитуре и инструментов в группе. Правила написания партий на нотоносце. Общие правила оформления партитур. Понятие о фактуре изложения. Отдельные элементы фактуры, мелодия, подголосок, полифонический голос, фигурация, педаль, гармонические голоса. Динамика и штрихи.

**Задание:**

1. Что такое партитура?
2. Как строится современная партитура?
3. Порядок в симфонической партитуре?
4. Перечислить виды оркестровой фактуры.
5. Функции оркестровой фактуры, что туда входит?
6. Что такое клавир?
7. Основные правила инструментовки.
8. Какие приемы используют в технике инструментовки для оркестра русских народных инструментов?

**Форма отчетности:** рабочий урок. Дистанционно.

**Сроки отчетности:** до 28 июня.

**1 семестр**

**Контрольный урок (вопросы):**

1.Сформулировать цели и задачи дисциплины.

2. Каким образом зарождалась русская инструментальная музыка.

3. Роль музыкантов- скоморохов в истории русской музыкальной культуры.

4.Становление исполнительства на русской домре.

5. Домра и аналогичные инструменты других народов. Думбыра.

6.Первое упоминание о балалайки.

7.Назвать видных балалаечников.

8.Возникновение исполнительского искусства на семиструнной гитаре.

9. Каким педагогом и методистом в 1798 году была издана «Школа- самоучитель для семиструнной гитары»

10.Один из первых педагогов- гитаристов, кто утвердил семиструнную гитару, как сольный академический инструмент.

11.Шестиструнная гитара в России.

12.Вытеснение струнных щипковых инструментов гармонями.

13.Появление баяна в России и развитие концертного баянного исполнительства.

14.В.В.Андреев и его единомышленники в русской музыкальной культуре последней трети XIX века.

15.Кто создал концертную балалайку.

16.Искусство игры на балалайке в начале XX века.

17.Вытеснение струнных щипковых инструментов гармонями.

18.Появление баяна в России и развитие концертного баянного исполнительства.

19.В.В.Андреев и его единомышленники в русской музыкальной культуре последней трети XIX века.

20.Кто создал концертную балалайку.

21.Искусство игры на балалайке в начале XX века.

**2 семестр**

**Зачет (вопросы):**

1.Кем был организован первый оркестр, составленный из хроматических гармоник.

2.Создатель первого в России оркестра русских народных инструментов.

3.В каком году Великорусский оркестр переименован в Государственный Великорусский оркестр им. В.В.Андреева.

4.Особенности становления репертуара оркестра русских народных инструментов.

5.На какие классы подразделяют музыкальные инструменты по принципу звукообразования?

6.На какие подгруппы подразделяются музыкальные инструменты?

7. Какие бывают ансамбли?

8.Что такое оркестр?

9.Какие виды оркестра бывают?

10.Способы транспонирования.

11.Что изучает музыкальная акустика?

12. Какими способами можно возбудить звук струнного инструмента?

13. Благодаря чему возникают музыкальные звуки у духовых инструментов?

14. Чем возбуждается звук у медно-духовых инструментов?

15. Благодаря чему возникают музыкальные звуки у ударных инструментов?

16. Виды строев в истории музыки?

17. Что такое партитура?

18. Как строится современная партитура?

19. Порядок в симфонической партитуре?

20.Перечислить виды оркестровой фактуры.

21.Функции оркестровой фактуры, что туда входит?

22.Что такое клавир?

23.Основные правила инструментовки.

24.Какие приемы используют в технике инструментовки для оркестра русских народных инструментов?

**Перечень примерных тем для рефератов:**

1. Струнно-щипковые инструменты в музыкальном искусстве Древней Руси.

2. Гусельное искусство в ХI-XVIII столетиях. Виды гуслей.

3. Становление домрового искусства в XVI –XVII веках.

4. Возникновение русской балалайки.

5. Искусство игры на шестиструнной гитаре в XIX - начале XX столетий.

6. Создание концертной балалайки.

7. Рождение Великорусского оркестра.

8. Возникновение в начале XX века репертуара для балалайки, домры, гуслей в сольных и коллективных видах музицирования.

9. Становление сольного исполнительства на балалайке в начале XX столетия.

10.Признание исполнительства на русских народных щипковых инструментах за рубежом.

**Рекомендации по выполнению реферата**

Внеаудиторная самостоятельная работа в форме реферата является индивидуальной самостоятельно выполненной работой обучающегося.

**Содержание реферата**

Реферат, как правило, должен содержать следующие структурные элементы и примерный объем страниц

* титульный лист 1 стр.
* содержание 1 стр.
* введение 2 стр.
* основная часть 15-20 стр.
* заключение 1-2 стр.
* список использованных источников 1-2 стр.
* приложения (при необходимости) - без ограничений.

В содержании приводятся наименования структурных частей реферата, глав и параграфов его основной части с указанием номера страницы, с которой начинается соответствующая часть, глава, параграф.

Во введении дается общая характеристика реферата:

● обосновывается актуальность выбранной темы;

● определяется цель работы и задачи, подлежащие решению для её достижения;

● описываются объект и предмет исследования, информационная база исследования;

● кратко характеризуется структура реферата по главам.

Главы основной части реферата могут носить теоретический, методологический и аналитический характер.

Обязательным для реферата является логическая связь между главами и последовательное развитие основной темы на протяжении всей работы, самостоятельное изложение материала, аргументированность выводов. Также обязательным является наличие в основной части реферата ссылок на использованные источники.

Изложение необходимо вести от третьего лица, либо использовать безличные конструкции и неопределенно-личные предложения.

В заключении излагаются выводы, к которым пришел обучающийся, в результате выполнения реферата. Заключение должно кратко характеризовать решение всех поставленных во введении задач и достижение цели реферата.

Количество источников в списке определяется самостоятельно, для реферата их рекомендуемое количество от 10 до 20, и должны присутствовать источники, изданные в последние 3 года.

В приложение следует относить вспомогательный материал, который при включении в основную часть работы загромождает текст (таблицы вспомогательных данных, инструкции, методики, формы документов и т.п.).

При выполнении внеаудиторной самостоятельной работы в виде реферата необходимо соблюдать следующие требования:

● на одной стороне листа белой бумаги формата А-4

● размер шрифта-14; Times New Roman, цвет - черный

● междустрочный интервал - одинарный

● поля страницы – размер левого поля - 2см, правого - 1см, верхнего - 2см, нижнего - 2см

● отформатировано по ширине листа

● на первой странице необходимо изложить план (содержание) работы.

● в конце работы указать источники использованной литературы и интернет – источников.

● нумерация страниц текста внизу.

Список использованных источников должен формироваться в алфавитном порядке по фамилии авторов. Литература обычно группируется в списке в такой последовательности:

1. Нормативно-методические документы и материалы;

2. Специальная научная отечественная и зарубежная литература (монографии, учебники, научные статьи и т.п.);

3. Справочная литература.

Приложения следует оформлять как продолжение реферата на его последующих страницах.

Каждое приложение должно начинаться с новой страницы. Вверху страницы справа указывается слово «Приложение» и его номер. Приложение должно иметь заголовок, который располагается по центру листа отдельной строкой и печатается прописными буквами.

Регламент озвучивания реферата – 7-10 мин. Ориентировочное время на подготовку – 4 часа.

*Роль преподавателя:*

* определить тему и цель реферата;
* определить место и сроки подготовки;
* оказать консультативную помощь;
* выбор источников;
* составление плана реферата (порядок изложения мате­риала);
* формулирование основных выводов (соответствие цели);
* оформление работы (соответствие требованиям к оформлению).

*Роль обучающегося:*

* выбор литературы (основной и дополнительной);
* изучение информации (уяснение логики материала источника, выбор основного материала, краткое изложение, формулирование выводов);
* оформление реферата согласно установленной форме.

К*ритерии оценки:*

* актуальность темы;
* соответствие содержания теме;
* глубина проработки материала;
* грамотность и полнота использования источников;
* соответствие оформления реферата требованиям.
* сроки сдачи.

**Перечень основной учебной литературы.**

1. Акимов Ю. Исполнение, как форма существования произведения. Баян и баянисты, вып.3.М. Сов.композитор.

2. Анталогия литературы для оркестра русских народных инструментов. Сост. Колобков С. Москва. Музыка 1984.вып. 1 – 158 с.

3. Анталогия литературы для оркестра русских народных инструментов. Сост. С.Колобков. М. Музыка 1984. вып. 2 – 156 с.

4. Анталогия литературы для оркестра русских народных инструментов. Сост. Колобков С. Москва. Музыка 1984.вып. 3 – 158 с.

5. Анталогия литературы для оркестра русских народных инструментов. Сост. С.Колобков. М. Музыка 1984. вып. 4 – 156 с.

6. Анталогия литературы для оркестра русских народных инструментов. Сост. Колобков С. Москва. Музыка 1984.вып. 6 – 158 с.

7. Басова И. Книга об оркестре Москва Музыка 1969

8. Басурманов А.П. Баянное и аккордеонное искусство. Справочник М.2001

9. Боренбойм Л.Путь к музицированию.Советский композитор 1978

10.Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты Ленинград Музыка 1976

11.Имханицкий М. И. Становление струнно-щипковых инструментов в России.

12.Тихомиров Г. Инструменты русского народного оркестра. Москва Госмузиздат 1962

Интернет-ресурсы:

1. <http://www.musicalarhive.ru/161.html>

2. <http://notlib.ru/load/akkordeon_bajan/ansambli/16>

3. http://all-music.boom.ru/

4. <http://www.intoclassics.net>

5. <http://concertmaster-2012.ru/>

6. <http://www.accomp.ru/>

7.http://assol.net/publ/metodicheskaja\_stranica/zadachi\_i\_specifika\_raboty\_koncertmejstera/1-1-0-301

**Лекции**

**Введение**

Изучение истории исполнительского искусства на струнно- щипковых инструментах в России стало органичной частью всей академической национально-музыкальной культуры. Домровое, балалаечное, гитарное и гусельное искусство, получив значительное распространение как в сольных, так и коллективных формах музицирования, оно обрело большое просветительское значение.

В настоящее время обучения игре на струнно- щипковом народном инструментарии накоплены значительные успехи. они проявляются и в сольных формах исполнительства, свидетельством чему могут служить достижения наших лучших домристов, балалаечников, гитаристов, гусляров, и в коллективных – ансамблях и оркестрах.

Домровое , балалаечное, гусельное и гитарное искусство- это и многовековая практика его бытования в фольклоре, то есть искусстве бесписьменной, слуховой традиции, ведущая свое начало из глубокой древности. Фольклорная традиция, продолжая бытовать и развиваться в наши дни, является надежным фундаментом для успешного совершенствования исполнительства в сфере письменной, нотной традиции как яркого проявления всей русской национальной культуры.

**Струнно-щипковые народные инструменты в отечественной музыкальной культуре XI-XVII веков.**

**Струнно-щипковые народные инструменты в музыкальном искусстве Древней Руси.**

Испокон веков русский народ с помощью музыки выражал свои мысли, чаяния, душевные переживания. В результате были созданы прекрасные образцы не только песенного, но и инструментального искусства, которое постоянно, из поколения в поколение совершенствовалось. До наших дней дошли многочисленные свидетельства большого разнообразия инструментария - смычкового, духового, ударного и т. д.

Важную роль в музицировании России на протяжении многих столетий занимали струнные щипковые инструменты, постепенно видоизменявшиеся в связи с изменением жизненного уклада народа. Одни из них получали широкое распространение по всей стране, другие только в определенной местности.

Уже наиболее древние дошедшие до нас литературные источники свидетельствуют о существенной роли в музыкальном быту широких масс людей подобных щипковых музыкальных орудий (Латинское «instrumentum» означает «орудие». Конкретнее: орудие, помогающее реализовать идею, замысел человека, предназначенное в помощь какой-либо сфере его деятельности. Следовательно, термины «музыкальное орудие» и «музыкальный инструмент» могут быть использованы в качестве синонимов. В дальнейшем изложении понятие «музыкальное орудие» будет порой употребляться при обозначении музыкальных инструментов, главным образом, достаточно простых по конструкциям). Так, в капитальном труде выдающегося русского историка Н. М. Карамзина «История государства Российского» приводится рассказ, который фигурирует сразу у трех византийских историков VT-VII веков - Феофилакта, Анастасия и Феофана. Здесь повествуется о взятых греками в 590 году в плен трех славянах. Вместо оружия в их руках были гусли, и на вопрос греческого императора, кто они, последовал ответ: «С оружием обходиться не умеем и только играем на гуслях [...] не знаем войны, и любя музыку, мы ведем жизнь мирную и спокойную».

Н.М.Карамзин комментирует это повествование следующим образом: «Согласие византийских историков в описании сего происшествия доказывает, кажется, его истину, утверждаемую и самими тогдашними обстоятельствами севера, где славяне могли наслаждаться тишиною». Насколько бы ни присутствовал здесь элемент идеализации, несомненно то, что, по словам Н. Ф. Финдейзена, «мирное, земледельческое по преимуществу население северных славян имело большую склонность к музыке вообще (несомненно, и к народной песне)».

Наглядные подтверждения того немаловажного значения, которое отводилось струнному щипковому инструментарию в древнерусской музыке, служат летописи, а также фрески, иконы, изобразительные миниатюры, помещенные в различных рукописных книгах. И хотя эти источники имеют, как правило, религиозное содержание, в них, несомненно, отражены особенности общественного и культурного уклада того или иного времени и, в частности, характерные черты музыкального быта людей.

Одна из самых ранних дошедших до нашего времени летописей - «Повесть временных лет». Созданная в XI веке и являющаяся сводом летописных источников еще более раннего времени, она содержит интересные сведения о коллективной игре на народных инструментах: «Возьмите сопели, бубны и гусли и играйте».

О древнем инструментальном музицировании можно прочитать еще в одном документе XI столетия - «Патерике Киевского Печерского монастыря». Когда к киевскому князю Святославу Ярославовичу, у которого регулярно, «яко же обычай есть пред князьмь», играл ансамбль народных инструментов - гуслей, деревянных духовых, пришел «блаженный и богоносный» отец Феодосии, он «увидел многих играющим перед ним: одни играли на гуслях, другие на иных музыкальных инструментах».

**Скоморошеское музицирование на русских струнно-щипковых инструментах.**

На протяжении многих столетий главными организаторами досуга простых людей средствами русского инструментария были музыканты-скоморохи. Они, по словам исследователя русского скоморошества А. А. Белкина, «были проводниками особогомироощущения народной праздничности». Их искусство, наряду с искусством представителей других разнообразных специальностей - плясунов и акробатов, театральных актеров и дрессировщиков животных, жонглеров и фокусников, певцов и сказителей эпических произведений (а нередко и их авторов) - часто проявлялось на улицах и площадях, шумных ярмарках, перекрестках дорог и в домах.

Существовало множество музыкантов-скоморохов, специализировавшихся в инструментальной игре. Немало было среди них и игроков на струнных щипковых инструментах - домрах и гуслях. Как пишет о скоморохах известный отечественный фольклорист А. А. Банин, «званные и незванные, они приходили туда, где, по их мнению, была в них нужда [...]. Бродя по селам и городам, потешники-скоморохи не только разносили свое искусство по всей земле русской, но и сами вбирали местные особенности творчества различных русских земель, осуществляя тем самым работу по кристаллизации общерусского инструментально-музыкального стиля» (14, с. 8, 10).

Как свидетельствуют многочисленные исторические документы, скоморошество не было явлением социально однородным. Наряду с бродячими скоморохами было немало скоморохов оседлых. Они имели собственное хозяйство и занимались искусством, как для дополнительного заработка, так и ради собственного удовольствия.

Много скоморохов состояло также на службе у князей, бояр, княжеских дружинников, а позже и при царском дворе. Разумеется, в искусстве таких скоморохов, живших «за боярином» или «за князем», было больше прислужничества, элементов угодничества.

А когда к началу XVI века была создана Государева потешная палата, предназначенная для увеселения («потех») царя и его приближенных, немалое место в ней отводилось также скоморохам. Наряду с искусством шутов, плясунов, рассказчиков, большую роль получило в ней и народно-инструментальное исполнительство. Об этом свидетельствует наличие здесь целого штата «домрачеев», «гусельников», «скрыпотчиков» и других инструменталистов.

К сожалению, мы не можем достаточно полно уяснить себе репертуар, конкретный состав тех или иных ансамблевых коллективов, манеру исполнения, особенности инструментария, типичные для музицирования в Потешной палате - первом в России государственном учреждении искусства,- поскольку ее архивы не сохранились. Однако определенное представление о типе придворных народно-инструментальных ансамблей того времени получить можно.

Так, до наших дней дошло описание выдающимся русским художником Симоном Ушаковым (сделанное им совместно с подьячим Никитой Клементьевым) одной из не сохранившихся до наших дней фресок Грановитой палаты Московского Кремля - «Судья неправедный». На ней изображен пир с участием скоморохов-домрачеев, гусляров, скрипачей (гудошников) и других инструменталистов.

По словам Ушакова и Клементьева, на фреске изображена «полата, а в полате сидит судия [...]. За местом его поставец, у поставца сидит человек, играет в домру. Перед судиею стол, [...] сидят подле стола на скамье людие и играют в гусли и в скрыпки и в свирели и в волынки и в домры». На основе этого описания нетрудно предположить наличие здесь солиста-домрачея, поскольку он сидит отдельно от остальных музыкантов, вполне вероятно, что это руководитель ансамбля.

Наиболее же многочисленной категорией скоморохов на протяжении ряда веков были нищие бродячие артисты. Они постоянно кочевали, нередко большими группами. Эта особенность скоморошеского быта была отмечена в своде решений созванного в 1551 году Вселенского собора, с участием Ивана IV и Боярской думы - «Стоглаве» (решения составили сто глав). Здесь отмечалось: «Да по дальним странам ходят скомрахи ватагами многими, по шестидесят и по семидесят человек и по сту». Инструментальные скоморошеские коллективы, в составе которых было немало струнных щипковьгх инструментов, были непременными участниками шумных народных гуляний, различного рода обрядов и ритуалов, например, поминок и свадеб.

О роли скоморошьего искусства в жизни народа свидетельствует и церковная литература (летописи, жития святых и т. п.), и русский фольклор. Из былин, сказаний, песен мы узнаем об участии инструменталистов-скоморохов в языческих обрядах, в частности, календарных (среди них праздники проводов лета - «русалии», зимние праздники коляды, масленица и другие).

Вместе с тем музыкальные орудия были настолько ярким средством организации досуга, что и цари не могли отказать себе в удовольствии послушать игру скоморохов, держали их при дворе. К примеру, Иван Грозный даже любил плясать под их музыку. На свадьбе царя Михаила Федоровича, как отмечает выдающийся русский историк и археолог XIX века И. Е. Забелин, «гостей увеселяли так называемые "веселые", попросту скоморохи, гусельники, домрачеи и даже скрыпотчики».

**Новое об отношении православной церкви к русским щипковым инструментам.**

В литературе по истории народных инструментов прочно установилось мнение о том, что все они якобы безоговорочно осуждались православием. Между тем такие суждения требуют уточнений. Обратившись, например, к рукописной миниатюре русского средневековья, имеющей религиозное содержание, мы обнаружим множество разнообразных образцов русского народного инструментария, в частности, струнных щипковых. Поэтому следует подчеркнуть: отношение духовенства к музыкальным инструментам всегда было двойственным и определялось их социальной ролью прежде всего.

Хотя инструментализм и не был принят в православную литургию, он не был греховным в руках праведников. Для служителей православного культа - и на это обычно внимания не обращалось - народные инструменты, на которых музицируют праведники, могли становиться важным средством «воспевания божественной мудрости и вознесения молитвы к небесам», рассматриваться как орудия для прославления «горнего мира».

Вот почему такой колоритный песнопевец из Старого Завета, как царь Давид во многих древнерусских изображениях - «ликах» - представлен с гуслями в руках, а отечественная средневековая живопись смогла запечатлеть и донести до нас многочисленные рисунки как гуслей, так и других старинных русских народных инструментов и соответственно, музыкантов, на них играющих.

При этом особенно важно подчеркнуть, что, обращаясь к библейским сюжетам, безвестные древние художники рисовали музыкальные инструменты повседневного быта на своих фресках, в лицевых (то есть иллюстрированных) евангелиях, хронографах и особенно часто - в лицевых псалтырях(Псалтырь - часть библии, книга псалмов; как подчеркивает видный специалист по древнерусскому изобразительному искусству Н. Н. Розов, именно она «стала одной из первых русских книг иллюстрироваться». В прошлые века слово «псалтырь» писалось с буквой «и» - «псалтирь». Однако во всех авторитетных современных словарях русского языка указывается на необходимость писать это слово так, как оно, собственно, и звучит - с буквой «ы».). Иными словами, запечатлевались именно те инструменты, которые живописцы видели в быту, причем порой даже с конкретным указанием их названий.

Крайне существенна и другая, социальная сторона исполнительского искусства и музыкальных орудий, задействованных в нем. Будучи представленными в руках скоморохов, находящихся в услужении у великокняжеской верхушки, они хотя и порицались представителями православной церкви, порицания эти ограничивались лишь увещеваниями или ненавязчивыми наставлениями. Так, игумен Феодосии, посетив князя Святослава Ярославовича и увидев музицирующих у него игроков на гуслях и иных инструментах, лишь скорбно спросил князя: «Будеть ли сице вь он век будущий?»(«Будет ли так на свете том?»).

И не случайно первое дошедшее до нас упоминание о домре на Руси мы находим именно в «Поучениях митрополита Даниила» (1530 год). Митрополит констатирует, что в исполнении на ней, как и на других русских народных инструментах, участвуют сами служители православного культа! Даже «пресвитери, и диа-кони, и иподиякони [...] играют в гусли, в домры, в смыки».

Однако совсем иным было отношение православия к музыкальному инструментарию в руках бродячих скоморохов.

**Причины неприятия православной церковью скоморошества и его музыкальных инструментов.**

Необходимо подчеркнуть, что установки православной церкви были полностью противоположны устремлениям скоморошеского искусства. Ведь православное духовенство направляло все усилия на возвеличивание духовного начала, «души» в человеке, на ее просветление и обращение к Богу. Слово Божье, по мнению представителей православия, лишь тогда может быть прочувствовано сердцем, когда человек всеми помыслами своими войдет в сакральный ритм, связанный с особым мироощущением и миросозерцанием.

В этой связи видный исследователь средневековой народной культуры В. П. Даркевич отмечает: «Адепты христианства ясно осознавали и подчеркивали языческое происхождение вековечных народных обрядов и соблазнов скоморошества. [...] В представлениях правоверных христиан - приверженцев чисто духовных радостей - языческие культы неизбежно связаны с обожествлением видимоготелесного мира и объектов чувственного восприятия и наслаждения. Действа "антихристовых приспешников" - волхвов - были неотделимы от магического миросозерцания, поклонения стихийным силам природы, многобожия».

Естественно, аскетические традиции православной церкви составляли резкий контраст языческим обрядам, а потому не могли не находиться в резкой оппозиции по отношению к ним. С точки зрения представителей православной службы наиболее заметные носители языческих обрядов, скоморохи, рассматривались служителями православного культа как проводники «поганства», «дела богомерзкого, идольского служения».

Соответственно, этим обусловливалась негодующая реакция на скоморошество, на распространенные в нем инструменты. Даже уже самим фактом обращения к бытовому времяпрепровождению скоморошество неизбежно отвлекало широчайшие массы людей от церкви, уводило от всего того, что, по мнению ее служителей, составляло истинную веру и благочестие(Видный отечественный историк и писатель второй половины XIX века Н. И. Костомаров пишет в своем историческом исследовании «Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях», впервые опубликованном в 1860 году: «В праздничный день гульба начиналась с самого утра, народ отвлекался от богослужения и так веселье шло целый день и вечер за полночь; местами представлений были улицы и рынки»).

Вот почему, по мнению адептов православия, скоморохи «были научены самими богоборными бесами сатанинскому замыслу»(Согласно данным Н. И. Костомарова, «было поверье, что под видом таких весельчаков ходили бесы»). «Бесовство» распространялось от скоморохов на их музыкальные орудия и они «изгонялись из мира как сатанинский соблазн благочестивых душ», - отмечал И. Е. Забелин.

Примечательным является уже одно из первых дошедших до наших дней повествований из Лаврентьевской летописи, датируемой приблизительно 1074 годом. В ней повествуется об искушении печерского инока Исакия, к которому под видом Христа и ангелов явились бесы, решившие над ним надругаться, заставив плясать с помощью музыкальных звуков. И действительно, даже этот благочестивый и суровый праведник устоять не смог. «И грянули бесы в сопели и в гусли, и в бубны и стали Исакием играть. И, утомив его, оставили его едва живого и ушли».

Аналогичные повествования обнаруживаются и в более поздних источниках, когда к строгим поборникам православного аскетизма также продолжают являться искушающие их представители нечистой силы. Известный праведник XVII века протопоп Аввакум в своем автобиографическом повествовании пишет: «Прискочиша множество бесов, и один сел с домрою в углу на месте, где до того просвиралежала(Просвира (греч. proshora - приношение) - употребляемый в некоторых православных обрядах белый круглый хлебец, сделанный из крутого пресного теста.). И прочий начаша играти в домры и в гутки. А я слушаю у них».

Но даже уже сами «глумы», то есть подшучивания, различного рода проказничество на веселых скоморошьих представлениях - «позорищах», неизбежно противостояли всем усилиям православия повернуть человека к Богу. Так, в «Поучениях Иоанна Златоустого» констатируются примечательные действия - настолько красноречивые в подлиннике, что хотелось бы процитировать древнеславянский оригинал: «Аще плясци їли инъ позоветъ на їгрище, їли на какое зборище iдольское, то вси тамо текут радуяся (а в въси мучими будуть) i весь день тъ предстоят позорьствующе тамо. А Богу апостолы и пророки веща..., а к нам..., а мы позъвыю i чешемся i протягаемся, дръмлем, i речъм: дождь iли студено iли лъстно ино, да все то си спону творим. А на позорищъх ни покрову сущю, ни затишью, но многажды дождю и вътром дышашю или выялици, то все приъмлем радуяся, позоры дъя на пагубу душам»(«Если плясуны, либо кто иной позовет на игрище или на какое-либо сборище дьявольское, то все туда идут с радостью (хотя впоследствии мучимыми будут) и весь день проводят на веселых представлениях. А когда апостолы и пророки вещают нам от Бога, мы позевываем, чешемся, подтягиваемся, дремлем и говорим: то дождливо, то прохладно или еще что-нибудь, и все по принуждению делаем. А на представлениях нет ни защиты, ни затишья, и сильный дождь, и ветер шумит или вьюга - все это приемлем, радуясь, предаемся веселым утехам на погибель душам».).

И потому уже первые дошедшие до нас источники свидетельствуют о негативной реакции представителей церкви на скоморошеское музицирование. С большим гневом упоминает о скоморохах еще летописец XI века в «Повести временных лет»: «Но этими и иными способами вводит в обман дьявол, всякими хитростями отвращая нас от бога, трубами и скоморохами, гуслями и русалиями. Видим ведь игрища утоптанные, с такими толпами людей на них, что они давят друг друга, являя зрелище бесом задуманного действа, - а церкви стоят пусты».

Естественно, не могли не противостоять всей сущности аскетичной культуры православной церкви и музыкальные инструменты, с помощью которых скоморохи сопровождали свои шуточные песни, веселые куплеты, прибаутки, «скоморошины». Именно поэтому они столь сурово порицались православными праведниками - наряду с шутовскими масками, дрессированными медведями и любыми иными атрибутами скоморошеского искусства. Ими, соответственно, инструменты скоморохов именовались не иначе как «гудебные бесовские сосуды», «диавольские лести», орудия «песен сатанинских»,«богомерзких игр», «играния бесовского» , «сатанинской прелести» и т. п.

Необходимо между тем заметить, что к XVII веку многие сатирические и шуточные прибаутки, веселые «скоморошины», песни и пляски 'бродячих артистов-скоморохов зачастую становились излишне фривольными, а порой даже переходили всякие границы приличия и нравственности. В противовес трактовке скоморохов в советский период времени, когда их представляли едва ли не как революционеров, призывающих народ к восстаниям против угнетателей, на самом деле в скоморошестве было и немало негативного. Скоморохи часто выступали навеселе, порой составляя не что иное, как «целые ватаги пьяниц». На это неоднократно обращали внимание при изучении данных вопросов исследователи XIX века(Примечательно, что не только среди бродячих скоморохов, но и из потешников, состоявших при царском дворе, как отмечает Н. И. Костомаров, нередко были «такие, которых обязанность состояла в том, чтобы напиваться допьяна и делать всякого рода дурачества в пьяном состоянии»). Не случайно даже в русском фольклоре получили распространение поговорки и пословицы типа «Бог дал попа, а черт скомороха» и даже «Бесстыден, как скоморох».

В связи с этим А. С. Фаминцын пишет: «Но действительно заслуживало порицания и запрещения играние, сопровождавшее попойки и оргии, в особенности раздававшиеся в праздничные дни на улицах и площадях, или в корчмах, среди народной толпы [...] Все это связывалось с переряживанием, глумлением, "позорами", также преступавшими границы пристойности, связывалось с разгулом толпы, пьянством и бесчинием, нарушавшими правильное течение жизни, оскорблявшими нравственное чувство». Случались среди скоморохов и факты грабежа, разбоя, зафиксированные в текстах старинных русских народных песен(Так, в одной из песен повествуется о явившихся на постой к пожилой женщине скоморохах, один из которых «кубышечку стянул», после чего они стали про себя «стару бабушку хвалить: ты живи баба, подоле, ты копи денег поболе. И мы твой дом знаем, опять найдем, а тебя дома не найдем, и двор сожжем»).

Представители православной церкви, безоговорочно порицая инструменты в руках скоморохов, понимали, однако, что одними поучениями и проповедями искоренить «греховное», языческое начало, культивируемое скоморошеством, было невозможно. Даже сами праведники - адепты православия прибегали к более решительным действиям. Так, уже упоминавшийся протопоп Аввакум в своем жизнеописании отмечал: «Приидоша в село мое плясовые медведи с бубнами и с домрами, и я, грешник, по Христе ревнуя, изгнал их, и хари, и бубны изломал»(«Когда пришли ко мне поводыри с пляшущими медведями, с бубнами и с домрами, я, грешник, о Христе ревностно заботясь, изгнал их, и шутовские маски, и бубны сломал».).

Но церкви в этой борьбе со скоморошеством и его музыкальными атрибутами настоятельно была нужна поддержка государственной власти, и потому служители православия искали всяческой опоры у ней. Такое стремление особенно наглядно проявилось в решениях уже упоминавшегося Вселенского собора 1551 года - «Стоглаве». Митрополит Иосаф обратился здесь к царю с настоятельным предупреждением: «О скоморохах. Бога ради, государь, вели их извести, чтобы не было их в царстве твоем. Се тебе, государю, в великое спасение».

Исторические документы убедительно свидетельствуют о запрещении властью инструментальной игры скоморохов(Характерные выписки из документов XV-XVII веков приводятся, например, в книге К. А. Верткова). Но если поначалу запреты были еще не столь строги, то они становятся более суровыми уже к началу XVII века, а к его середине - времени, когда усиливаются крестьянские восстания и скоморохи нередко внушают народу государственную крамолу, в беспощадную борьбу со скоморошеством включаются и высшие органы власти. Своими указами они запрещали скоморохам играть - «в сопели, и в гусли, и в гудки, и в домры, и во всякие игры», чтобы жители городов и деревень «скоморохов с домрами, и с гусли, и с волынками [...] в дом к себе не призывали». В противном случае провинившихся надлежало штрафовать, «а кто гораздо беден, пенных денег взять не на ком, и его во сходной день перед всем миром бить батоги нещадно».

Апогей борьбы со скоморошеством в стране приходится на 1648 год, когда последовал «высочайший» указ царя Алексея Михайловича «Об исправлении нравов и уничтожении суеверий»(В литературе по истории народных инструментов никогда не давалась расшифровка формулировки в названии этого указа. Между тем, «искоренение суеверий» прежде всего означало уничтожение языческих обрядов, а «исправление нравов» в этом правительственном документе во многом предполагало борьбу с широко распространившимся пьянством, которое скоморохами, как уже отмечалось, активно культивировалось. Однако указ оказался беспрецедентным по своей жестокости и по сути был направлен на полное истребление скоморохов.). Царский документ был разослан во все русские города, всем воеводам. В свою очередь, им предписывалось разослать это предписание во все станы и волости, «чтоб сей наш крепкой заказ (запрет. - М. И.) был ведом всем людем»(«Чтобы этот наш суровый указ был известен всем людям».). До наших дней сохранились грамоты с текстом указа, посланные в Белгород и Димитров(В том, что аналогичные грамоты были посланы во все русские города, убеждают ответы воевод о принятых мерах по выполнению указа. В Российском государственном архиве древних актов (РГАДА) хранится ряд рукописей таких ответов (из Костромы, Галича, Вязьмы и других городов).

В указе, в частности, говорилось: «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусйи, и хари(театральные маски), и всякие гудебные сосуды, и тыб те бесовские велел выимать и, изломав те бесовские игры, велел жечь. А которые люди от того ото всего богомерзкаго дела не отстанут [...] и выб тех ослушников велели бить батоги [...], а объявятся в такой вине в третие и в четвертые, и тех, по нашему указу, велено ссылать в украйные (то есть окраинные) городы за опалу. Одноличноб есте наше грамоту всяких чинов людем велели прочесть по многие дни».

За невыполнение же воеводами указа непосредственная угроза содержалась каждому из них: «... и тебе быть от нас в великой опале» (там же).

Соответственно, не менее суровыми, предусматривающими жестокие наказания, были и конкретные предписания самих воевод своим подчиненным. Например, в уральской «Памяти Верхотурского воеводы Рафа Всеволожскаго прикащику Ирбитской слободы Григорью Барыбину» подчеркивается: «Да в городех же и у уездных людей у многих бывают на свадьбах всякие бесчиники и сквернословцы и скоморохи, со всякими бесовскими игры [...] И Великий Государь Царь и Великий Князь Алексей Михайлович [...] велел о тех богомерзких де-лех заказ учинить» (запретить. - М. И.). Далее в «Памяти» повторяется царский указ, с аналогичными угрозами бить батогами, «а объявятся в такой вине втрети и вчетвертые, и ты б о том писал и тех ослушников с приставы присылал на Верхотурье».

Слова с делами, к сожалению, не расходились: государственные предписания старательно осуществлялись на практике. Русские народные инструменты безжалостно разбивались и уничтожались. Вспомним хотя бы широко известный факт: пять доверху груженных телег с музыкальными инструментами были вывезены за Москву-реку, как отмечает И. Е. Забелин, «на болото - место казни преступников» и там публично сожжены. Собственно, об этом упоминается едва ли не во всех работах по истории русского народного инструментализма.

Особенно печальная судьба в результате такого жестокого преследования скоморошеских инструментов постигла древнерусскую домру. После указа 1648 года о необходимости ее искоренения царскими чиновниками и еще нескольких подобных напоминаний какие-либо свидетельства об инструменте с таким названием напрочь исчезают.Последние сведения одомре, связанные с гонением на скоморохов, обнаруживаются в «Памяти митрополичьих дел приставу Матвею Лобанову о запрещении скоморохам и медвежьим поводчикам промышлять играми в Устюжском и Сольвычегодском уездах», датируемой октябрем 1657 года. В частности, приставу в этом северном регионе велено «учинить заказ крепкой, чтоб отнюдь скомрахов и медвежьих поводчиков не было, и в гусли и в домры и в сурны и в волынки и во всякия бесовския игры не играли, и песней сатанинских не пели, и мирских людей не соблажняли».

В тот же период времени претерпевает существенные изменения также инструментальная музыка, бытовавшая при дворе. Мы уже не встречаем свидетельств о музицировании на столь популярных ранее инструментах, как, например, домры или гудки. «Перенимая свой образ жизни "с манеру польского" и "с манеру немецкого", двор и боярская аристократия все больше стремилась противопоставить его обычаям и склонностям простого народа»,- писал видный отечественный исследователь истории русской музыки Ю. В. Келдыш.

Поэтому хотя Алексей Михайлович, как свидетельствуют исторические документы, «при всем своем аскетическом благочестии, в дни рождения и крещения детей своих устраивал на дворе музыку из инструментов того времени», относился он к этому инструментализму весьма избирательно, отдавая явное предпочтение лишь некоторым видам духовых и ударных. К примеру, по случаю объявления своего сына наследником престола этот царь задал большой пир, на котором «и его Великого Государя тешили, и в арганы играли [...] и в сурну и в трубы трубили, и в сурепки играли и по накрам, и по литаврам били ж во все».

С усилением же культурных связей с другими государствами, начиная со второй половины XVII века, во дворцовом и аристократическом быту все активнее распространяются инструменты Западной Европы - органы, клавесины и клавикорды. В частности, типичный придворный ансамбль включал, наряду с органом, также трубу, скрипку, барабан, литавры и флейту. С учреждением Алексеем Михайловичем в 1672 году придворного театра в нем уже полностью господствуют такие европейские инструменты, как скрипка, виола да гамба, труба, тромбон, орган, клавесин и клавикорд.

**Становление домрового искусства.**

Существует такое предположение, что далеким предком русской домры является восточный инструмент танбур, бытующий и поныне у народов Ближнего Востока и Закавказья. Нам Русь он был завезен в IX – X веках купцами, которые вели торговлю с этими народами. Инструменты подобного типа появились не только на Руси, но и в других сопредельных государствах, занимавших промежуточное географическое положение между славянскими народами и народами Востока. Претерпев с течением времени существенные изменения, инструменты эти у разных народов стали называться по-разному: у грузин – панадури и чонгури, таджиков и узбеков – думбрак, туркменов – дутар, киргизов – комуз, азербайджанцев и армян – тар и саз, казахов и калмыков- домбра, монголов – домбур, украинцев – бандура. Все эти инструменты сохранили много общего в контурах формы, способах звукоизвлечения, устройстве и т.д.

**Думбыра –** струнный щипковый инструмент. В дореволюционное время в Башкортостане были известны думбыры с грушевидным корпусом и длинной шейкой. В давние времена на думбыре играли акыны, поэты-певцы, инструменталисты. Они прославляли подвиги батыров, красоту родной земли, бичевали пороки существующего строя. Поэтому их искусство подвергалось гонениям. Возможно, это и послужило причиной исчезновения этого инструмента. С 1984 года в республике начата работа по восстановлению и реконструкции башкирской думбыры. Большую работу в этой области ведет мастер **В.Ш.Шугаюпов.**

Хотя само название «домра» получило известность лишь в XVI веке, первые сведения о щипковых с грифом (танбуровидных) инструментах на Руси доходят до нас уже с Х столетия. Танбур в числе русских народных инструментов описан арабским путешественником Х века Ибн Даста, который посетил Киев в период между 903 и 912 годами.

Первое дошедшее до нас упоминание о домрах относится к 1530 году. В «Поучениях митрополита Даниила» говорится об игре на домрах, наряду с игрой на гуслях и смыках (гудках) служителей церкви. К началу XVII века даже столь любимые народом гусли по своей популярности «в значительной степени уступили место домрам». В Москве в XVII столетии существовал «домерный ряд», где продавали домры. Следовательно, потребность в этих инструментах была настолько большой, что потребовалось организовать ряд лавок для их продажи. Сведения о том, что домры изготовлялись в большом количестве, причем не только в Москве, могут убедительно подтвердить и таможенные книги, в которых ежедневно записывались сборы на местных рынках русского государства.

Домра на Руси попала в гущу народной жизни. Она стала инструментом общедоступным, демократическим. Легкость и малая величина инструмента, его звонкость (играли на домре всегда плектром), богатые художественные технические возможности – все это пришлось по душе скоморохам, Домра в те времена звучала повсюду: на крестьянских и царских дворах, в часы веселья и минуты грусти. «Рад скомрах о своих домрах», - гласит старая русская пословица.

Скоморохи нередко являлись зачинщиками и участниками народных волнений. Вот почему так ополчились на их искусство сначала духовенство, а затем и правители государства.

На протяжении почти 100 лет (с 1470 по 1550 гг.) запрещалось играть на музыкальных инструментах в восьми царских указах. Особенно активизировалось преследование скоморохов и их музыки в XV – XVII столетиях – в периоды организованных выступлений крестьян против царской власти и помещиков (крестьянские войны под предводительством Ивана Болотникова и Степана Разина).

В 1648 году была издана грамота царя Алексея Михайловича, в которой были узаконены меры по отлучению народа от музыкальных инструментов: «А где появятся домры и сурны, и гудки, и гусли, и свякие гуденные сосуды, и ты б те бесовские велел вызымать и, взломав те бесовские игры, велел сжечь».

Летом и осенью 1654 года по указанию патриарха Никона проводилось массовое изъятие у «черни» музыкальных инструментов. Шло их повсеместное уничтожение. Гусли, рожки, домры, свирели, бубны свозились за Москва-реку и сжигались.

Связи с царскими указами о запрещении игры на народных инструментах, в середине XVII века прекращается производство домр мастерами-специалистами. За изготовление и даже за хранение инструментов следовало суровое наказание. С искоренением искусства скоморохов исчезает и профессиональное исполнительство музыкантов-домрачеев.

Однако, благодаря искусству скоморохов. Домра приобрела широкую популярность в народе. Она проникла в самые отдаленные и глухие селения.

В рукописях XVI – XVII столетий имеются многочисленные иллюстрации с изображениями народных инструментов, в частности, домр и исполнителей на них – домрачеев. Эти иллюстрации свидетельствуют о том, что в те времена домра находилась в числе самых распространенных на Руси музыкальных инструментов.

Древнерусская домра в XVI – XVII веках существовала в двух вариантах: она могла иметь форму, чрезвычайно близкую к современной домре, а другая представляла собой разновидность лютни – многострунного инструмента с большим корпусом, довольно коротким грифом и отогнутой назад головкой.

Исторические документы того времени свидетельствуют о совместном исполнении на домрах, а также о сосуществовании разновидностей домры: домра малая, средняя и большая. Играли на домре с помощью щепочки или пера.

XVI век – период наиболее широкого распространения старинной русской скоморошеской домры. На лубочных картинках, относящихся к началу XVIII века, часто изображались два шута-скомороха – Фома и Ерема. В руках одного из них можно увидеть струнный щипковый инструмент. Он имеет небольшой овальный корпус и узкий гриф. Исследователь русского лубка, видный историк-искусствовед Д.А. Ровинский в качестве пояснений к рисункам приводит целую стихотворную повесть о Фоме и Ереме. В ней говорится: «У Еремы гусли, а у Фомы домра».

Домра нередко звучала на открытом воздухе и к тому же порою в ансамбле с более громкими по динамике инструментами.

При сопоставлении всех изображений древнерусской домры и аналогичных инструментов других народов важно обратить внимание на чрезвычайно интересную особенность: все инструменты – кобзы (инструмент был распространен на Украине в XVI – XVII веках, имел крупный овальный или полукруглый корпус и гриф с натянутыми на нем 5 – 6 струнами, с отогнутой назад головкой – то есть тип лютневидный, либо же инструмент с небольшим корпусом и 3 – 4 струнами), восточные домры и другие - представлены исключительно как сольные. Другие инструменты вместе с ними нигде не изображены. Все же изображения старинной русской домры XVI – XVII столетия говорят о применении ее в совместной игре с другими инструментами. Древняя домра являлась инструментом, предназначенным, прежде всего, для коллективного музицирования и существовала в различных тесситурных разновидностях. Например, на дошедших до нас миниатюрах изображены домры разной величины. Домра с небольшим корпусом соответствует размеру современных малых домр. На древних рисунках встречается изображение домры с еще меньшим корпусом: не исключено, что это «домришко» - инструмент с очень высокой тесситурой.

Во второй половине XVIII века домра мало-помалу исчезает из народной памяти.

**Балалайка в XVIII – XIX веках**

Балалайка, заняв еще в самом начале XVIII столетия одно из ведущих мест в ряду национальных инструментов России, вскоре превратилась в своего рода русский музыкальный символ, эмблему русского народного инструментального искусства. Между тем, в истории ее происхождения и становления вплоть до нашего времени имеется немало неизученных вопросов.

С исчезновением самого названия «домра» в последней трети XVII века – в 1688 году – появляются первые упоминания о балалайках. Народу нужен был струнный щипковый инструмент, подобный домре, простой в изготовлении и со звонким ритмически четким звучанием. Именно так, изготовленный самодельным кустарным способом, и возни новый вариант домры – балалайка.

Балалайка появилась во второй половине XVII столетия как фольклорный вариант домры. Уже в XVIII столетии она завоевала необычайную популярность, становясь, по словам историка Я.Штелина, «распространеннейшим инструментов по всей русской стране». Этому способствовал ряд обстоятельств – утрата ведущего значения бытовавших ранее инструментов (гуслей, домры, гудка), доступность и легкость в освоении балалайки, простота ее изготовления.

Народные балалайки в различных губерниях России отличались своей формой. В XVIII и в начале XIX века были популярны балалайки с круглым (усеченным снизу) и овальным корпусом, которые изготовлялись из тыквы. Наряду с ними в XVIII веке все чаще начинают появляться инструменты с треугольным корпусом. Их изображения приводятся в различных лубочных картинках. Существовали инструменты и с четырехугольным и трапециевидным корпусом, с количеством струн от 2 до 5 (медных или кишечных). Материалом для изготовления инструментов служили различные породы дерева, а в южных районах тыква. Отличались разновидности балалаек и строем. Встречались трехструнные балалайки квартового, квинтового, смешанного квартового-квинтового и терцового строев. На грифе навязывались 4 – 5 подвижных лада.

Бытовавшие в народе примитивные балалайки изготовлялись кустарно, они имели диатонический звукоряд и очень ограниченные возможности.

Размеры балалаек были нередко таковы, что их надо было держать на перевязи: ширина 0 1 фут, т.н. около 30,5 см, длина – 1,5 фута (46 см), а гриф превышал «длину корпуса, по меньшей мере, в 4 раза», т.е. достигал 1,5 метров. Играли на балалайке путем защипывания отдельных струн, приемом бряцания, а также при помощи плектра – типичным в XVIII веке способом игры.

На протяжении второй половины XVIII века инструмент распространяется и в любительской сфере, и среди музыкантов-профессионалов. Наряду с широким бытованием в народ балалайка уже в этот период встречалась в «именитых» домах и даже участвовала в музыкальном оформлении праздничных придворных церемоний. В репертуаре городских балалаечников в ту пору были не только народные песни и пляски, но и произведения так называемой светской музыки: арии, менуэты, польские танцы, а также «произведения из анданте, аллегро и престо».

К этому времени относится появление профессиональных балалаечников городского типа. Первым из них следует назвать блестящего скрипача Ивана Евстафьевича Хандошкина (1747 - 1804). Не исключена возможность сочинения этим музыкантом пьес для балалайки. Хандошкин был непревзойденным исполнителем русских народных песен как на скрипке, так и на балалайке; за ним надолго сохранилась репутация первого виртуоза-балалаечника. Известно, что именно Хандошкин приводил в «музыкальный раж» своим инструментом таких высокопоставленных вельмож, как Потемкин и Нарышкин. В начале Хандошкин играл на балалайке народного образца, изготовленной из тыквы-горлянки и проклеенной изнутри битым хрусталем, что придавало инструменту особую звучность, а позже – на инструменте работы замечательного скрипичного мастера Ивана Батова. Вполне возможно, что балалайка Батова могла быть не только с улучшенным кузовом, но и с врезными ладами. В инструментоведческом труде А.С. Фаминцына «Домра и сродные ей музыкальные инструменты» опубликована картина «Народный исполнитель с треугольной балалайкой начала 19 века», на которой музыкант играет на балалайке усовершенствованного образца с семью врезными ладами.

В числе известных профессиональных балалаечников можно назвать придворного скрипача Екатерины II И.Ф.Яблочкина – ученика Хандошкина не только по скрипке, но и о балалайке. Несомненно, выдающимся балалаечником, сочинявшим пьесы для этого инструмента, был московский скрипач, композитор и дирижер Владимир Ильич Радивилов (1805 – 1863). Современники свидетельствуют, что Радивилов усовершенствовал балалайку, сделав ее четырехструнной, и в «игре на ней достиг такого совершенства, что удивлял публику. Все увертюры были собственного его сочинения».

Рубеж XVIII – XIX столетий является периодом расцвета искусства игры на балалайке.

В документах этого периода появляются сведения, подтверждающие существование среди балалаечников профессиональных исполнителей, большинство из которых остались безымянными.

До нас дошли сведения о выдающемся балалаечнике М.Г. Хрунове, который играл на балалайке «особой конструкции». Современники дают превосходную оценку игре музыканта, несмотря на пренебрежительное отношение к этому простонародному инструменту.

Печатные издания называют имена еще нескольких балалаечников, виртуозно владевших этим инструментом. Это П.А.Байер и А.С. Паскин - помещик из Тверской губернии, а также незаурядный исполнитель, орловский помещик с зашифрованной фамилией (П.А. Ла-кий), игравший на «балалайке с неподражаемой техникой, особенно щеголяя своими флажолетами. Эти музыканты играли на инструментах, изготовленных лучшими мастерами.

Балалайки, бытовавшие в городе, отличались от простонародных; другим было и само исполнительство. В.В.Андреев писал, что в городе ему встречались семиладовые инструменты, и что А.С. Паскин буквально ошеломил его свей профессиональной игрой, изобиловавшей оригинальными техническими приемами и находками.

В деревнях на вечеринках игру балалаечника оплачивали в складчину. Во многих помещичьих усадьбах содержали балалаечника, который играл для домашних развлечений.

В начале XIX века появляется сочинение для балалайки – вариации на тему русской народной песни «Ельник, мой ельник». Это произведение было написано большим любителем балалайки, известным оперным певцом Мариинского театра Н.В. Лавровым (настоящая фамилия Чиркин). Вариации были изданы на французском языке и посвящены известному в ту пору композитору А.А. Алябьеву. На титульном листе указано, что произведение написано для трехструнной балалайки. Это свидетельствует о широкой популярности в тот период трехструнного инструмента.

Историческими документами подтверждается тот факт, что балалайка выступала как ансамблевый инструмент в самых различных сочетаниях с народными музыкальными инструментами – в дуэтах с гудком, волынкой, гармонью, рожком; в трио – с барабаном и ложками; в небольших оркестрах, состоящих из скрипок, гитар и бубна; в ансамблях с флейтами и скрипками. Известно также использование балалайки в оперных спектаклях. Так, в опере М.М.Соколовского «Мельник, колдун, обманщик и сват» ария Мельника из третьего акта «Уж как шли старик со старухой» исполнялась под аккомпанемент балалайки.

Популярность балалайки в широких массах нашла свое отражение как в народных песнях, так и в художественной литературе. Инструмент упоминается в произведениях А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Ф.И. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, И.Тургенева, Н.В. Гоголя и др.

К середине XIX века популярность балалайки как массового инструмента начала угасать. В Своем примитивном виде балалайка уже не могла полностью отвечать новым эстетическим запросам. Сначала семиструнная гитара, а затем и гармоника вытеснили балалайку из народного домашнего музицирования. Начинается процесс постепенного исчезновения балалайки и в народном музыкальном быту. Из повсеместного распространения инструмент все больше превращался в предмет музыкальной археологии.

**Шестиструнная гитара в России**

Гитароподобные инструменты появились в глубокой древности. Самые ранние сохранившиеся свидетельства – это скульптурные изображения в Месопотамии, относящееся ко II тысячелетию до н.э. В них запечатлены инструменты с небольшим корпусом, выполненным из панциря черепахи или из тыквы.

В Древнем Египте гитароподобные инструменты были настолько тесно связаны с жизнь народы, что стали символом добра, и очертания их вошли в иероглифные знаки, обозначая «добро».

Существует предположение, что гитара появилась на Среднем Востоке и оттуда распространилась по Азии и Европе.

Россию с шестиструнной гитарой познакомили итальянцы, служившие при дворе монархов и придворной знати. История сохранила имена двух итальянцев – Джузеппе Сарти и Карло Каноббио. Итальянский композитор Джузеппе Сарти, по свидетельству графини В.Н. Головиной, охотно играл на гитаре. Карло Каноббио учил играть на гитаре трех дочерей Павла I, получая за эти уроки весьма солидное вознаграждение – 1 тыс. рублей в год.

Почитателей гитары было еще тогда немного. Несколько расширить круг любителей инструмента удалось итальянскому музыканту-виртуозу Паскуале Гальяни, который выступал в салонах придворной знати. После нескольких лет своей деятельности в Росси Гальяни выпустил сборник этюдов и упражнений – нечто вроде учебника игры на гитаре.

Итальянцы пытались обрабатывать для гитары народные песни, однако это плохо им удавалось: шестиструнная гитара была не вполне приспособлена к строю русской народной музыки. Именно поэтому примерно в то же время появляется русская семиструнная гитара.

В 1821 году в Россию приехал Марк Аврелий Цани де Ферранти (1800 – 1878). Никколо Паганини, слышавший многих виртуозов-гитаристов, оценил игру Цани де Ферранти так: «Сим свидетельствую, что Цани де Ферранти – один из величайших гитаристов, которых я когда-либо слышал и который доставил мне невыразимое наслаждение своею чудное, восхитительной игрой». Именно этому гитаристу Россия обязана тем, что шестиструнная гитара стала здесь широко известна. Музыкант много концертировал, причем ему приходилось играть и в больших залах. Бал он и композитором – сочинял ноктюрны, фантазии, танцевальную музыку. Желающим Цани де Ферранти давал уроки игры на гитаре, но только первоначальные, не стая своей задачей сделать из ученика профессионального гитариста.

В отличие от семиструнной, ее шестиструнная разновидность развивалась в России в XVII –XIX веках почти исключительно как профессионально-академический инструмент и была мало ориентирована на передачу городской песни и бытового романса.

В начале XIX столетия появляются школы и пособия для шестиструнной гитары И.Гельда и И.Березовского, в которых большей частью обнаруживается опора на испанскую и итальянскую классику – гитарные произведения Мауро Джулиани, Маттео Каркасси, Луиджи Леньяни, Фердинандо Карулли, Фернандо Сора, на переложения фортепианной музыки выдающихся западноевропейских композиторов. Немалую роль в распространении в России шестиструнной гитары сыграли гастроли выдающихся зарубежных гитаристов – в 1822 году в Петербурге проходили выступления итальянца Мауро Джулиани, в 1923 году в Москве - испанца Фердинанда Сора.

Западные музыканты пробудили в России интерес к классической гитаре. В концертных афишах стали появляться имена наших соотечественников. Наиболее крупными русскими исполнителями, пропагандистами шестиструнной гитары были Николай Петрович Макаров (1810 – 1890) и Марк Данилович Соколовский (1818 – 1883).

Н.П. Макаров родился в Костромской губернии, в семье помещика. В 1829 году ему посчастливилось слышать игру Паганини, а в 1830 году побывал на концерте Шопена.

Никколо Паганини настолько потряс Макарова, что впечатление от его игры не смог затмить никто из последующих музыкантов.

Н.П. Макаров задался целью – добиться первоклассной игры на гитаре. Занимался музыкант по 01 – 12 часов ежедневно. В 1841 году в Туле состоялся его первый концерт. Не найдя признания и даже серьезного внимания к себе как к гитаристу, он отправляется в турне по Европе. Во многих странах мира Н.П. Макаров снискал себе известность как великолепный гитарист-виртуоз, блестящий интерпретатор сложнейших гитарных сочинений. Во время гастрольных поездок музыкант встречался с видными зарубежными гитаристами: Цани де Ферранти, Маттео Каркасси, Наполеоном Костом.

Чтобы возродить былую славу гитары, Макаров решает организовать международный конкурс в Европе. В Брюсселе он устраивает конкурс гитарных композиторов и мастеров. Перед конкурсом гитарист дает своей концерт, на котором исполняет свои собственные сочинения и произведения других авторов. Играл Макаров на десятиструнной гитаре.

Благодаря этому состязанию музыканту удалось заметно активизировать работу в области гитарной музыки ряда западноевропейских композиторов и гитарных мастеров-изготовителей, способствовать созданию новых конструктивных разновидностей инструмента.

Макаров является автором ряда очерков и литературных воспоминаний. Он опубликовал свои книги и собственные музыкальные пьесы, такие как «Венецианский карнавал», мазурки, романсы, Концерт для гитары, обработки народных песен. Однако созданная им музыка маловыразительна и широкого распространения не получила. В 1874 году выходят его «несколько правил высшей гитарной игры». Брошюра содержала ценные советы по совершенствованию гитарной техники: исполнение трелей, флажолетов, хроматических гамм, применение мизинца руки в игре и т.п.

Другой русский гитарист, Марк Данилович Соколовский (1812 – 1883), не стремился поразить публику сложными техническими приемами. Слушателей покоряла его исключительная музыкальность.

В детстве Соколовский играл на скрипке и виолончели, затем стал играть на гитаре. Овладев инструментом в достаточной мере, он с 1841 года начинает активную концертную деятельность. Его концерты проходили в Житомире, Киеве, Вильно, Москве, Петербурге. В 1857 году гитаристу была предоставлена возможность выступить в Москве в тысячеместном зале Благородного собрания. В 1860 году его уде именуют «любимцем московской публики». С 1864 по 1868 гг. музыкант гастролирует по городам Европы. Он дает концерты в Лондоне, Париже, Берлине и других городах. Везде его сопровождает огромный успех. Триумфальные гастроли музыканта принесли ему славу одного из крупнейших исполнителей-гитаристов. Примечательно, что во многих выступлениях Соколовского его аккомпаниатором был выдающийся русский пианист Н.Г. Рубинштейн.

Среди качеств, отличавших исполнительский стиль Соколовского, прежде всего нужно выделить тонкость нюансировки, разнообразие тембровой палитры, высокое виртуозное мастерство и теплоту кантилены. Особенно эти качества проявлялись в его интерпретации трех концертов М.Джулиани, а также в исполнении транскрипций фортепианных пьес Ф.Шопена и его собственных миниатюр, во многом близких шопеновскому стилю – прелюдий, полонезов, вариаций и т.д. Последний публичный концерт М.Д.Соколовского состоялся в Петербурге в 1877 году, а затем музыкант поселяется в Вильнюсе, где занимается педагогической деятельностью.

Концертные выступления отечественных исполнителей-гитаристов Н.П.Макарова и М.Д. Соколовского стали важным средством музыкального просвещения многочисленных поклонников этого инструмента в России.

**Семиструнная гитара в XVIII – XIX веках.**

Во второй половине XVIII века в России появляется самобытная семиструнная гитара. Строилась она по звукам удвоенного в октаву соль-мажорного трезвучия и отстоящей на кварту нижней струной. Этот инструмент оказался оптимально соответствующим басо-аккордовому сопровождению городской пенсии и романса.

В домашнем быту аккомпанировали на гитаре обычно по слуху - такой аккомпанемент из простейших гармонических функций был элементарным и при данной настройке являлся чрезвычайно доступным. Авторами песен и романсов были чаще всего малоизвестные музыканты-любители, но иногда и видные композиторы XIX века – А.Варламов, А. Гурилев, А. Алябьев, А.Дюбюк, А. Булахов и другие.

Большую роль играла семиструнная гитара и в музицировании цыган. Великолепными гитаристами были руководители цыганских хоров – И. Соколов, И. Васильев, М.Шишкин, Р.Калабин.

Особое место в истории отечественной гитары принадлежит Игнатию Гельду (1766 – 1816), автору первой «Школы» для русской семиструнной гитары. Чех по национальности, он почти всю свою творческую жизнь прожил в России и сумел многое сделать для популяризации семиструнной гитары как серьезного академического инструмента.

С конца XVIII века семиструнная гитара стала развиваться как академический инструмент. Появляются крупные сочинения для гитары. Так, в 1799 году была издана Соната И.Каменского, в начале XIX века – Соната для двух гитар В.Львова. В первой половине XIX столетия гитарной литературы выпускалось в таком количестве, что число ее превосходило литературу для других музыкальных инструментов, даже для фортепиано. Публиковались различные гитарные пьесы, помещавшиеся в инструктивно-методических пособиях или выходившие отдельными изданиями. Таковы, например, многочисленные миниатюры, преимущественно в танцевальных жанрах – мазурки, вальсы, экосезы, полонезы, серенады, дивертисменты, созданные известным гитаристом-педагогом и методистом Игнатием Гельдом.

Увлекались игрой на семиструнной гитаре некоторые известные русские композиторы второй половины XVIII – начала XIX веков. Среди них Иван Евстафьевич Хандошкин (1747 – 1804), сочинивший для инструмента ряд вариаций на темы русских народных песен и Гавриил Андреевич Рачинский (1777 – 1843), опубликовавший в 1817 году десять пьес для семиструнной гитары. В их числе пять полонезов и два цикла вариаций на темы русских народных песен. В это же время для инструмента были выпущены в печати произведения ныне забытых композиторов - Горностаева. Коновкина, Маслова.

Подлинный расцвет профессионального исполнительства на семиструнной гитаре приходится на годы творческой деятельности выдающегося педагога-гитариста Андрея Осиповича Сихры (1773 – 1850). Будучи по образованию арфистом, он всю свою жизнь посвятил пропаганде гитары. Занимаясь исключительно музыкой, Андрей Осипович уже в ранней молодости прославился и как виртуоз-исполнитель, и как композитор. Сихра сочинял не только для арфы и гитары, но и для фортепиано.

В конце XVIII века Сихра переезжает в Мостку и становится энергичным и деятельным пропагандистом своего музыкального инструмента. Его гитара сразу находит много поклонников в среде московской публики. Здесь, в Москве формируется его «ранняя» московская школа: он учит многих учеников, учится сам, совершенствует свой инструмент, создает разнообразный методический материал, закладывает основу репертуара для семиструнной гитары, выступает с учениками в концертах. Многие из его учеников сами стали впоследствии незаурядными гитаристами и композиторами, продолжив дело, начатое своим великим учителем. Последователи А.О. Сихры – С.Н. Аксенов, В.И. Морков, В.С. Саренко, Ф.М. Циммерман – создали множество пьес и обработок русских народных песен.

Начиная с 1800 года и до конца своей жизни, А.О. Сихра издал множество пьес для этого инструмента, это переложения популярных арий, танцевальная музыка, сложнейшие фантазии концертного плана. Творчество Сихры развивалось во всех аспектах. Он создал пьесы для гитары соло, для дуэта гитар, для скрипки и гитары, в их числе фантазии на темы известных и модных композиторов, фантазии на темы русских народных песен, оригинальные произведения, среди которых мазурки, вальсы, экосезы, кадрили, экзерсисы. Сихра выполнил переложения и аранжировки сочинений М.И. Глинки, В.А. Моцарта, Г.Доницетти, К. Вебера, Д.Россини, Д.Верди.

А.О. Сихра был первым, кто утвердил семиструнную гитару как сольный академический инструмент, много сделав для эстетического воспитания широких слоев любителей-гитаристов.

В 1802 году в Петербурге стал издаваться «Журнал для семиструнной гитары А.О. Сихры», в котором печатались обработки русских народных песен, переложения музыкальной классики. В последующие годы, вплоть до 1838 года, музыкант издает ряд аналогичных журналов, способствующих значительному увеличению популярности инструмента.

Кроме огромного числа произведений для семиструнной гитары, Сихра оставил «Школу», которую написал по настоянию своего ученика В.И. Моркова. Она была издана в 1840 году.

Главной фигурой школы Сихры является Семен Николаевич Аксенов (1784 – 1853). В свое время никто не превзошел его во владении инструментом ив композиции. В Москве музыкант считался лучшим гитаристом-виртуозом. Игра Аксенова отличалась необычайной певучестью, теплотой тона и наряду с этим – большой виртуозностью. Обладая пытливым умом, он отыскивал на инструменте новые технические приемы. Так, им была разработана система искусственных флажолетов. Музыкант обладал удивительны даром звукоподражания на инструменте. Аксенов изображал пение птиц, звук барабана, перезвон колоколов, приближающийся и удаляющийся хор и т.п. Этими звуковыми эффектами он приводил слушателей в изумление. К большому сожалению, подобного рода пьесы Аксенова до нас не дошли.

Значительной представляется и просветительская деятельность С.Н. Аксенова. Начиная с 1810 года он издавал «Новый журнал для семиструнной гитары, посвященный любителям музыки», где было немало транскрипций популярных оперных арий, вариаций на темы русских народных песен. Создавал Аксенов и романсы для голоса в сопровождении гитары.Аксенов воспитал гениально одаренного гитариста Михаила Высотского, который вскоре принес славу московской школе русских гитаристов.

Творческая деятельность Михаила Тимофеевича Высотского (1791 – 1837) сыграла большую роль в становлении профессионально-академического русского гитарного исполнительства.

Игру музыканта можно было услышать не только в светских салонах и купеческих собраниях. Гитарист играл и для самой широкой публики у себя из окна квартиры, особенно в последние годы, когда сильно нуждался. Эти концерты способствовали распространению семиструнной гитары среди мещанского сословия и мастерового люда.Музыкант обладал удивительным даром импровизатора. Высотский мог часами импровизировать с бесконечным богатством аккордов и модуляций.

Сочинял гитарист и модную в его время танцевальную музыку = мазурки, полонезы, вальсы, экосезы. Все эти пьесы очень изящны и музыкальны. Высотский выполнил переложения произведений В.А. Моцарта, Л.Бетховена, Д.Фильда. Свои сочинения музыкант издавал малым тиражом и без переиздания, и поэтому сборники расходились мгновенно и почти сразу становились библиографической редкостью. Сохранились лишь некоторые рукописные сочинения Высосткого, а также 84 пьесы, вышедшие в издании Гутхейля.

Первые в России самоучители игры на семиструнной гитаре появились в конце XVIII века. В Петербурге в 1798 году вышел «Самоучитель для семиструнной гитары» И.Гельда, который многократно переиздавался и дополнялся новым материалом. Третье издание было расширено за счет 40 обработок русских и украинских народных песен. В 1808 году в Петербурге была выпущена «школа для семиструнной гитары» Д.Ф.Кушенова-Дмитриевского. Это сборник позже несколько раз переиздавался. В 1850 году вышла «Теоретическая и практическая школа для семиструнной гитары» А.О.Сихры в трех частях. Первая часть называлась «О правилах музыки вообще», вторая – содержала технические упражнения, гаммы и арпеджио, в третьей части был помещен нотный материал, в основном состоящий из сочинений учеников Сихры. Другим важным инструктивно-педагогическим пособием были «Практические правила, состоящие в четырех экзерсициях» А.О. Сихры. Это своего рода высшая школа совершенствования технического мастерства гитариста.

В 1819 году С.Н.Аксеновым были выполнены значительные дополнения к очередному переизданию «Школы» И.Гельда. Была добавлена глава о натуральных и искусственных флажолетах, введено много новых пьес, этюдов и обработок народных песен, в том числе и собственного сочинения. Различные пособия для обучения на семиструнной гитаре были выпущены В.И. Морковым, М.Т. Высотским и другими гитаристами первой половины XIX века.

В России семиструнная гитара бытовала параллельно - и как академический, и как народный инструмент. В первые десятилетия XIX века семиструнная гитара, являясь выразителем традиционного пласта домашнего музицирования, распространяется в основном в среде рабочих, ремесленников, подмастерьев, различного рода служивого люда – кучеров, лакеев. Инструмент становится для широких слоев населения орудием просвещения и приобщения к музыкальной культуре.

С 1840-х годов гитарное искусство, как и искусство гусельное, начинает приходить в упадок. Но если гусли стали исчезать из бытового музицирования, то гитара, оставаясь столь же неизменным аккомпанирующим инструментом в сфере городской песни, романса и цыганского пения, постепенно утрачивала свои социальные качества народности из-за снижения профессионального уровня мастерства гитаристов. Во второй половине века уже не было таких ярких исполнителей и педагогов, какими являлись А.О. Сихра, С.Н. Аксенов и М.Т. Высотский. Почти перестали печататься содержательные методические пособия, а издававшиеся самоучители были большей частью рассчитаны на непритязательные потребности любителей бытового музицирования и содержали лишь образцы популярных романсов, песен, танцев, чаще всего невысокого художественного качества.

**Гусли в ХI – ХIХ веках.**

Из числа русских народных инструментов, звучащих в наши дни, наиболее древнее происхождение имеют гусли.

На нашей территории подобный инструмент существовал еще во времена нашествия скифов.

Любопытны сохранившиеся до наших дней струнные инструменты хакасов и тофаларов (народностей Российской Федерации). Бесспорно, что это разновидности древнейших гуслей.

Первое упоминание о гуслях относится к VI веку нашей эры.

Название гуслей происходит от древнеславянского слова «густы» - гудеть, а так как гудела струна, то она получила наименование «гусла». Значит, гусли – это гудящие струны.

Корпус инструмента обычно выдалбливался из белого клена (явора). Отсюда и пошел эпитет «яровчатые» (искаженное от «яворчатые»). Гусли состояли из небольшого деревянного корпуса в форме крыла (отсюда и их название – крыловидные) с четырьмя и более струнами.

При археологических раскопках в Новгороде в 1951 – 1962 гг. были найдены 4 экземпляра крыловидных гуслей, относящихся, как считают, к XII – XIX векам. У трех инструментов было по 4 струны, у четвертого – 9. Струны натягивались параллельно. В 1970-е годы найденные там же, в Новгороде, экземпляры древнейших гуслей были датированы XI веком.

На многих старинных гравюрах можно встретить изображение гуслей - трапециевидный кузов-резонатор и от 5 до 25 струн. Струны могли быть т жильными и металлическими. При игре инструмент клали на колени, пальцами правой руки исполнитель защипывал струны или ударял по ним, пальцами левой руки глушил ненужные струны. Строй древних гуслей нам неизвестен.

Играли на гуслях профессиональные сказители былин при княжеских дворах. Они сопровождали игрой на инструменте свои повествования о подвигах славных богатырей, о походах в иные края, или провозглашали здравицу князю, приютивших их. Особенно известен в раннем русском средневековье легендарный вещий певец и гусляр Боян.

Искусство гусляров было синкретическое. Гусляр был не только музыкантом, но и поэтом, и сказителем. Старинная былина была своеобразной хроникой важнейших событий. В письменных документах гусли стали упоминаться с XI века.

Большой популярностью пользовались гусли у скоморохов.

Гусли звончатые – древнейший вид гуслей, существовавший на Руси и известный с XI века. Инструменте имеет крыловидную или трапециевидную форму корпуса. На гусли навязывали от 4 до 9 струн, а позже 13 – 15. При игре инструмент опирали на колени колками в левую сторону, нижняя дека гуслей прислонялась к груди игрока. Струны защипывали либо пальцами обеих рук, либо пальцами только правой руки; левая рука в этом случае служила для приглушивания струн. Позже звук стали извлекать плектром или медиатором, отчего он стал ярче и звонче. Последнее и определило название инструмента. На звончатых гуслях можно извлекать аккорды арпеджировано (арфообразно), а также использовать (как на балалайке) прием бряцания, который особенно часто применялся в плясовой музыке.

Звончатые гусли бытовали в двух разновидностях: древнейший – без открылка – имел форму удлиненного треугольника, и более поздний (XVII век) – с открылком. Открылком называли продолжение инструмента в виде приделанной к нему дощечки, на которой находилась левая рука исполнителя.

Гусли-псалтырь или шлемовидные гусли (щипковые портативные гусли) – имели полукруглую или треугольную форму и от 20 до 30 жильных струн. На этих гуслях использовался арпеджированый прием игры (как на арфе). Гусли эти еще назывались «чувашскими» или «симбирскими» и были распространены в Поволжье.

В XVI веке при Государевой потешной палате были сконструированы прямоугольные (столообразные) гусли. Они получили широкое распространение в XVIII веке в городском и усадебном быту. Игрой на этих гуслях увлекалось духовенство, из-за чего их называли поповскими. Многие иностранцы, посещавшие Россию в то время, утверждали, что гусельная музыка граздо совершеннее клавесинной, потому что звук у гуслей певучее и полнее, чем у клавесина. Гусли имели широкую динамическую палитру звучания, возможность извлечения звука любой динамической градации, более гулкий и продолжительный звук. Поэтому щипковые гусли, распространенные в более просвещенной социальной среде, нежели щипковые портативные, успешно конкурировали с популярными в то время клавикордом, спинетом и ранними формами фортепиано.

Гусли эти имели корпус прямоугольной формы (с крышкой), внутри которого было натянуто 55 или 66 струн. Строй инструмента вначале был диатонический, а со второй половины XVIII века – хроматический. Струны у хроматических гуслей располагались в два яруса: верхний ярус соответствовал звукам белых клавиш, а нижний – черным. Инструмент клали на стол или ставили на ножки. Звук извлекался посредством защипывания струн пальцами обеих рук. Диапазон гуслей - до 5 октав.

В 1776 – 1795 гг. в России был издан первый нотный сборник русских народных песен с гусельным аккомпанементом. Он назывался собрание русских простых песен с нотами». Сборник был выпущен в четырех частях по 20 песен в каждой. В 1790 году появляется нотное издание обработок русских народных песен И.Прача. В 1802 году выходит « Азбука или способ самый легчайший играть на гуслях по нотам» М. Померанцева, а в 1808 году печатается «Новейшая полная школа для гуслей» Д.Ф. Кушенова-Дмитриевского.

Наряду с этим, ширится профессиональное обучение игре на прямоугольных гуслях. В 1738 году императрица Анна Иоанновна издала указ об учреждении в Малороссии школы для подготовки придворных музыкантов, где, наряду с пением, игрой на скрипке и бандуре, преподавалась также игра на гуслях. Как свидетельствуют исторические документы, при императрицах Анне Иоанновне и Елизавете Петровне имелись придворные гусляры – К. Кондратович, С. И Г. Черняховские. Игрой на прямоугольных гуслях увлекались: выдающийся поэт Г. Державин, композитор О.А. Козловский (с ним любил играть дуэтом Г.Державин), В.Ф. Трутовский (русский певец, гусляр-виртуоз, композитор, собиратель народных песен), состоявший на службе при императорском дворе Петра III, а затем и Екатерины II в должности певца и «придворного камер-гуслиста» в конце XVIIII – начале XIX века.

Петербургские музыкальные матера, изготовлявшие прямоугольные гусли, воспользовались симбирскими гуслями. Как прототипом, развив и расширив их принципы. Они изменили размер инструмента, увеличили количество струн, заменили жильные струны металлическими (более звучными), но при этом оставили тот же прием игры.

В 60-х годах XIX века усовершенствованные (на ножках) столообразные гусли можно было встретить в любом доме. На них учились играть барышни в каждой семье. Но с появлением фортепиано гусли вышли из моды и встречались изредка только лишь в среде духовенства. Некоторые священнослужители разрешали себе игру на гуслях, ссылаясь на упоминание в библии о царе Давиде, игравшем на этом инструменте.

В 1889 году В.В.Андрееву удалось приобрести у дворцового гренадера подлинный экземпляр таких гуслей. Василий Васильевич отмечал, что эти гусли отличаются прекрасным, сильным тоном, однако требуют довольно трудной техники исполнения. Данный вид гуслей был введен в состав Великорусского оркестра в 1898 году. Прекрасным исполнителем на инструменте был архитектор Василий Дмитриевич Данилов – член Великорусского оркестра. Андреев называл его «виртуозом-уникумом».

С приобретением хроматического звукоряда щипковые гусли стали развиваться по законам академического инструмента: на них стало возможным исполнение не только русских народных песен и танцев, но и образцов музыкальной классики.

Однако к середине XIX столетия гуслярное искусство начало вымирать. Те типы гуслей, которые бытовали в социальных «низах», стали исчезать в связи с распространением в городской , а затем и в сельской среде новых жанров – частушек и различных образцов плясовой музыки. Гусли звончатые, с их неизменным бурдонным фоном и крайне ограниченным звукорядом, к середине XIX века стаи уступать место балалайке, а затем и гармони. Щипковые гусли, наиболее совершенные из всех разновидностей инструмента, со второй половины XIX столетия стали вытесняться фортепиано. Причинами тому явились сложности как в защипывании струн (диезные и бемольные струны находились под диатоническими), так и в глушении звука.

В.В.Андреев писал: «Гусли вышли из народного обращения, надо полагать, вследствие некоторой сложности своей конструкции. Инструмент этот пережил много веков без всякого изменения своего названия; изменялись неоднократно его размеры и количество струн. Форма, хотя и подвергалась в разное время различным изменениям, но весьма ничтожным. Прием игры всегда оставался тот же – перебор струн пальцами. Усовершенствованные гусли позволяют исполнять всякое музыкальное произведение в любой тональности, не изменяя строя инструмента. Этой способностью старинные гусли не обладали».

**Вытеснение струнных щипковых инструментов гармонями.**

Гармони вскоре после своего появления в России начали решительно вытеснять весь ранее бытовавший народный инструментарий. Они стали незаменимыми в традиционных формах организации досуга в селах: на посиделках, вечерках, народных гуляниях, свадьбах, проводах молодежи в армию и т.п. К середине XIX века, согласно сведениям этнографов, гармони «заменяют прежние музыкальные инструменты». Цены на отдельные виды тульских гармоней составляли всего 15 копеек за один экземпляр, а оптовые доходили до 6 копеек за штуку. В этом была одна из причин массового распространения гармоней.

Уже во второй половине XIX столетия гармонь распространяется не только в русской этнической среде, она получает необычайную популярность у многих народов России и становится инструментом всероссийским.

Появляются различные национальные виды гармоней: «татарская». Приспособленная к особенностям национальных звукорядов; «тальянка», получившая большое распространение как среди русских, так и среди татар, башкир, чувашей, марийцев, грузин, осетин и т.д.

Фольклорная русская гармоника была мало рассчитана на профессиональное исполнительство в концертном зале. Между тем, у профессиональных гармонистов гармонь звучала на сценах театров-балаганов, в залах купеческих клубов, на подмостках кафешантанов и т.п.

Особое признание в конце XIX – начале XX века получил гармонист Петр Федорович Жуков (1864 – ок. 1931), выступавший с двух- и трехрядной петербургской гармонью на народных гуляниях, покоривший публику выразительностью своей игры и мастерством импровизации. Этот музыкант является организатором первого профессионального дуэта гармонистов. Василий Николаевич Иванов, известный как Вася Удалой (1877 – 1936), играл на трехрядной венке исключительно по слуху. Он выступал в ресторанах, купеческих компаниях, а также с хором им. Пятницкого, аккомпанировал певице и собирательнице народных песен О. Ковалевой. Исполнитель буквально поражал слушателей своими вариациями на темы народных песен и сочиняемыми в процессе игры фантазиями-импровизациями. Большую известность получили и многие другие исполнители данного периода времени: Арсений Иванович Гурьевский (1888 – 1942), Симон Львович Коломенский (1876 – 1943), Александр Иванович Коротаев (1892 – 1965).

Еще более популярными были на эстраде ансамбли гармоней: дуэты в составе Петра Федоровича Жукова и Николая Федоровича Монахова, Ивана Михайловича Соловьева и Георгия Захаровича Бруева, дуэт братьев Никифора Ивановича и Александра Ивановича Мироновых.

Из трио гармонистов следует упомянуть коллективы под управлением А.В.Кузьмина, Ф.Д. Чекменева и И.М. Соловьева.

Обели немалую известность и небольшие коллективы из 4 - 5 человек, именовавшие себя «оркестрами гармонистов». Это были ансамбли диатонических инструментов под управлением Н.П. Машнина, В.С. Варшавского, В.П.ж Малявкина, С.Л. Коломенского, Г.Л. Лебедева и др. В этих коллективах исполнители играли исключительно по слуху. Но были и исключения, например, оркестры В.С. Варшавского и Н.И. Белобородова в конце 19 века состояли из хроматических гармоней и ориентировались на нотную письменность. Репертуар таких ансамблей состоял обычно из непритязательных вариаций на темы русских народных песен, романсов, популярных танцевальных жанров –вальсов, мазурок, полек, кадрилей, венгерок и т.д. Лишь изредка встречались несложные миниатюры музыкальной классики. Главной сферой распространения гармони стали разнообразные проявления музыкального досуга. Это влекло за собой все более активное развитие гармонного промысла.

**В.В.Андреев и его единомышленники в русской музыкальной культуре последней трети ХIХ века**

Важнейшие предпосылки возрождения ряда музыкальных инструментов были заложены в самом факте их устойчивого, многовекового существования и большой роли в отечественном музицировании – сольном и коллективном. Формирование в последней трети XIX столетия оркестрового искусства игры на русских народных инструментах было уникальным явлением в силу особой роли социального элемента народности этих инструментов. Они стали важным средством в осуществлении просветительских задач российского общества, связанных с приобщением широких масс к активному усвоению как высокохудожественных образцов народной песенности, так и богатства классического наследия.

Несмотря на уникальность данной идеи, в музыкальной культуре России конца XIX века было немало объективных предпосылок для ее возникновения.

В этот период старинные народно-песенные жанры стали вытесняться частушками и городской песней, мелодии которых были основаны на простейших гармонических схемах. Возросла потребность широких масс в портативном и транспортабельном музыкальном инструменте, предназначенном, прежде всего, для воспроизведения несложной фактуры аккомпанемента. Мелодические особенности (диатоника, бурдон) большинства старинных русских инструментов (например, жалейки, пастушьего рожка, гудка) не позволяли им приспособиться к новой песенности, обусловив постепенное их исчезновение. Из прежнего инструментария сохранили популярность балалайка и гитара, причем гитара бытовала только лишь в городской среде. Но уже ко второй половине XIX века эти инструменты вытесняются гармонью. Крайне ограниченный набор аккомпанемента, частая смена меха, отсутствие хроматического звукоряда гармони противоречили характерным свойствам русской крестьянской песни, особенно протяжной.

Пронзительный звук гармони существенно отличался от более камерного звучания многих русских народных инструментов и недостаточно с ними сочетался. Гармонь способствовала вытеснению развитых форм полифонического как вокального, так и инструментального коллективного музицирования. Широко бытовавшее мнение о «иноземном» происхождении гармони усугубляло отрицательное отношение к ней просвещенной части русского общества, отмечавшем пагубное влияние инструмента на русскую песенность. Следует отметить и низкую культуру многих гармонистов, употреблявших функционально неверную гармонизацию. Последняя нередко закреплялась в неграмотно составленных пособиях по обучению игре на гармони. Все это усиливало негодование музыкантов-профессионалов против массового увлечения гармонью. Исторической перспективы ее развития тогда никто предвидеть не мог. Поэтому тенденция возрождения «коренных» русских инструментов, которые могли быть противопоставлены стремительному распространению гармони, в последней трети XIX века значительно усиливается.

С 70-х годов 19 и особенно в начале ХХ столетия возрастает интерес к старинным музыкальным инструментам не только в России, но и многих странах западной Европы. Так, в Англии, Франции, Германии и других европейских странах в этот период усиливается внимание к различным видам виол; проявляется интерес к старинным клавишным инструментам 16 – 18 веков – клавесину и клавикорду. Растет увлечение ансамблевым исполнительством на этих инструментах. Но все же в России данная тенденция обрела совсем иные, по сравнению с зарубежными странами, формы. На Западе она, как правило, не носила специфически национального характера и воплощалась преимущественно в камерно-академическом музицировании. В России же – заключалась именно в возрождении традиции народной инструментальной культуры. Начиная с 1970-х годов, возрастает интерес общественности к искусству владимирских рожечников, а в следующем десятилетии выходит ряд значительных научных и публицистических трудов о русских народных инструментах. Среди них, прежде всего, следует назвать труды А.С. Фаминцына. Она оказали самое непосредственное влияние на формирование идей В.В.Андреева.

Рост интереса к старинным русским инструментам явился также следствием интенсивной работы профессиональных музыкантов и творческой интеллигенции по сохранению жанровых форм старинной народной песенности. Многие композиторы, писатели, этнографы, музыковеды с тревогой отмечавшие процесс вытеснения простейшими гармошечными наигрышами, незатейливыми плясовыми напевами и частушками русской протяжной песни, стали предпринимать усилия для ее возрождения. С этой целью, начиная с 1880-х годов, организуются различные песенные общества и фольклорные экспедиции. Пропаганду народно-песенного творчества стали вести лучшие хоровые коллективы России. К примеру, в 1902 году выдающийся собиратель и исполнитель песенного фольклора М.Е. Пятницкий создает вы Воронеже ансамбль народной песни. Музыкант проводит большую этнографическую и собирательскую работу. Из крестьян воронежской и рязанской губерний он организует народный хор, начавший с 1911 года активную концертную деятельность.

К народным песням, записанным в фольклорных экспедициях, обращаются выдающиеся русские композиторы, такие как П.И. Чайковский, М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, А.Н. Лядов. Ими были написаны народно-0песенные обработки для различных исполнительских составов – фортепиано, голоса с фортепиано, женского, мужского и смешанного хора, симфонического оркестра, хора с симфоническим оркестром и т.д.

Возрождение народной песенности шло усилиями и самих исполнителей-энтузиастов. В 1880-х годах своими выступлениями прославился крестьянский хор владимирских рожечников под руководством Николая Владимировича Кондратьева (1842 – 1921). Несколько позже, в начале ХХ века, большую известность получили рожечные хоры братьев П.Г. и Н.Г. Пахаревых. В Российских городах все сильнее пробуждается интерес к деревенскому искусству. Наряду с ранее упоминавшимися вокальными и рожечными хорами, организуются различные театрализованные фольклорные представления. Например, участники труппы Д.И. Юрова вступали в традиционной крестьянской одежде. Под аккомпанемент балалайки они пели песни и частушки, рассказывали прибаутки, воспроизводили картинки деревенских праздников и сельского быта. В начале ХХ века по России гастролировал популярный дуэт в составе певицы Н.Н. Лавровой и гусляра С.П. Колосова. Появляясь перед зрителями в образе старца-странника и поводырки, артисты исполняли былины, духовные стихи и песни.

На рубеже веков русская песня широко зазвучала на концертной эстраде. В репертуаре исполнителей был представлен как деревенский, так и городской фольклор. Современники отмечали, что русская народная песня встретила «широчайший отклик в самых различных кругах общества – от генеральских салонов до фабричных казарм».

Другой важнейшей предпосылкой деятельности В.В.Андреева и его единомышленников было значительное усиление во второй половине 19 века просветительских идей. В 1862 году М.А. Балакирев и Г.Я. Ломакин организуют Бесплатную музыкальную школу в Петербурге. В 1878 году создается «Русское хоровое общество», при котором в 1881 году открываются Общедоступные хоровые классы для подготовки учителей хорового пения, дававшие начальное музыкальное образование многим выходцам из малоимущих семей.

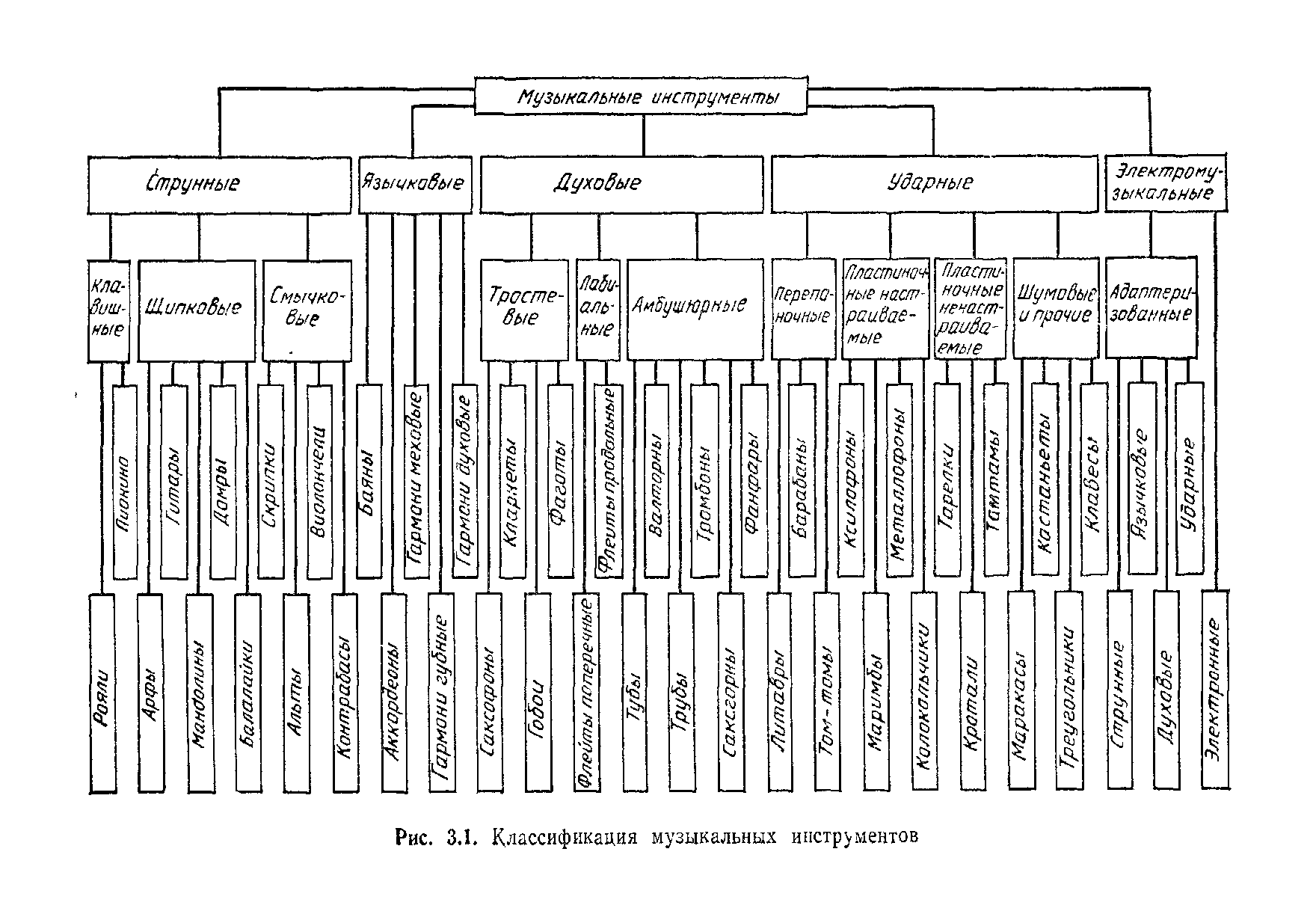
Таким образом, идеи В.В. Андреева и его единомышленников возникли не на пустом месте. Они были обусловлены всей историей развития народного инструментального искусства России прошлых веков как сольного, так и ансамблевого. Особое значение для их возникновения имел значительно возросший в последней трети 19 века интерес музыкальной общественности к народному искусству, к просветительству, к вопросам заполнения народного досуга музыкой.

**Классификация музыкальных инструментов тема № 6**

Музыкальные инструменты различаются по конструкции, способу извлечения звука, виду звучащего тела, диапазону и тембру звучания. Для создания звуков музыкальные инструменты имеют определенное устройство. По принципу звукообразования их подразделяют на два класса: акустические (резонаторные) и электромузыкальные.

Источником звука может быть любое тело, приведенное тем или иным способом в колебательное движение. Главный признак, положенный в основу классификации акустических музыкальных инструментов, - вид источника звука. По этому признаку музыкальные инструменты подразделяются на подгруппы в зависимости от способа извлечения звука.

Наглядно классификация музыкальных инструментов

****

Виды ансамблей.

Если в коллективе в каждой группе инструментов один или два исполнителя, то такой коллектив считают ансамблем. Ансамбли подразделяют на вокально-инструментальные и инструментальные, и по жанру исполнения: народные ансамбли, эстрадные, джаз-банды, рок - банды.

Для разных стилистик – характерный состав инструментов. В рок-бэндах играют соло- гитара, ритм-гитара и бас гитара, барабанная установка. Иногда добавляют клавиши или духовые инструменты. В джазе отдают предпочтение медном духовым инструментам, а народники любят использовать перкуссию.

Ансамбли делятся по количеству исполнителей:

* Дуэт – характерен для камерного ансамбля, состоит из соло-инструмента и ритм - инструмента.
* Трио – 3 участника: не полная ритм- группа
* Квартет – 4 участника: ритм – группа и гитара
* Квинтет – 5 участников: два инструмента и ритм группа
* Секстет – 6 участников
* Септет – 7
* Октет – 8
* Нонет – 9
* Децимет – 10
* Ундецимет – 11
* Дуодецимет – 12

Названия видов ансамблей по количеству участников происходит от латинского названия цифры.

Виды оркестра

**Орке́стр** (*от* др.-греч.орхестра, площадка для хора в античном театре) — большой коллектив музыкантов-[инструменталистов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B). В отличие от [камерных ансамблей](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0), в оркестре некоторые из его музыкантов образуют группы, играющие в [унисон](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%BD).

Исторический очерк

Слово «оркестр» происходит от названия круглой площадки — [орхестры](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D1%85%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0) — перед сценой в древнегреческом театре, где размещался древнегреческий хор, участник любой трагедии или комедии. Однако идея ансамблевого музицирования существовала гораздо раньше, например, в Древнем Египте. В эпоху Возрождения и далее в [XVII веке](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) орхестра трансформировалась в [оркестровую яму](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9E%D1%80%D0%BA%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D1%8F%D0%BC%D0%B0&action=edit&redlink=1) и дала название помещавшемуся в ней коллективу музыкантов.

Ранним образцом [оркестровки](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D0%BA%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BA%D0%B0) является [партитура](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0)) «[Орфея](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D1%84%D0%B5%D0%B9_(%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0))» [Монтеверди](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%B4%D0%B8,_%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%BE), написанная для сорока инструментов: именно столько музыкантов служили при дворе [мантуанского](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BD%D1%82%D1%83%D1%8F" \o "Мантуя) герцога. В течение XVII века ансамбли складывались, как правило, из родственных инструментов, и лишь в исключительных случаях практиковалось объединение разнородных инструментов. К началу XVIII века сложился оркестр на основе струнных инструментов: первые и вторые скрипки, альты, виолончели и контрабасы. Такой состав струнных давал возможность использовать полнозвучную четырёхголосую гармонию с октавным удвоением баса. Руководитель оркестра одновременно исполнял партию [генерал-баса](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BB-%D0%B1%D0%B0%D1%81) на клавесине (при светском музицировании) или на органе (в церковной музыке). В дальнейшем в оркестр вошли гобои, флейты и фаготы, причём зачастую на флейтах и гобоях играли одни и те же исполнители, и эти инструменты не могли звучать одновременно. Во второй половине XVIII века к оркестру присоединились кларнеты, трубы и ударные инструменты (барабаны или литавры).

[***Симфонический оркестр***](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80)

Симфоническим называется оркестр, составленный из нескольких разнородных групп инструментов — семейства струнных, духовых и ударных. Принцип такого объединения сложился в Европе в [XVIII веке](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVIII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA). Первоначально в симфонический оркестр входили группы смычковых инструментов, [деревянных](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%8F%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%B4%D1%83%D1%85%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B5_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B) и [медных](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%B4%D1%83%D1%85%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B5_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B) духовых инструментов, к которым примыкали немногочисленные [ударные музыкальные инструменты](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B4%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B). Впоследствии состав каждой из этих групп расширялся и разнообразился. В настоящее время среди ряда разновидностей симфонических оркестров принято различать *малый* и *большой* симфонический оркестр. Малый симфонический оркестр — это оркестр преимущественно классического состава (играющий музыку конца XVIII — начала XIX века или современные стилизации). В его составе 2 флейты (редко малая флейта), 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 (редко 4) валторны, иногда 2 трубы и литавры, струнная группа не более 20 инструментов (5 первых и 4 вторых скрипок, 4 альта, 3 виолончели, 2 контрабаса). Большой симфонический оркестр (БСО) включает в медную группу тромбоны с тубой и может иметь любой состав. Число деревянных духовых инструментов (флейт, гобоев, кларнетов и фаготов) может доходить до 5 инструментов каждого семейства (кларнетов иногда и больше) и включать их разновидности (малая и альтовая флейты, гобой д’амур и английский рожок, малый, альтовый и бас-кларнеты, контрафагот). Медная группа может включать до 8 валторн (в том числе и вагнеровские (валторновые) тубы), 5 труб (включая малую, альтовую, басовую), 3—5 тромбонов (теноровых и басовых) и тубу. Иногда используются саксофоны (все 4 вида, см. джазовый оркестр). Струнная группа доходит до 60 и более инструментов. Возможно огромное разнообразие ударных инструментов (основу группы ударных составляют литавры, малый и большой барабаны, тарелки, треугольник, тамтам и колокольчики). Нередко используются арфа, фортепиано, клавесин, орган.  
Большой симфонический оркестр насчитывает около ста музыкантов.

[***Духовой оркестр***](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%83%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9_%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80)

Духовым оркестром называют оркестр, состоящий исключительно из [духовых](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%83%D1%85%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B5_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B) и [ударных](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B4%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B) инструментов. Основу духового оркестра составляют [Медные духовые инструменты](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%B4%D1%83%D1%85%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B5_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B), ведущую роль в духовом оркестре среди медных духовых инструментов имеют широкомензурные медные духовые инструменты группы флюгельгорнов — сопрано-флюгельгорны, корнеты, альтгорны, теноргорны, баритон-эуфониумы, басовая и контрабасовая тубы, (примеч. в симфоническом оркестре используется только одна контрабасовая туба). На их основу накладываются партии узкомензурных медных духовых инструментов [трубы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D1%83%D0%B1%D0%B0_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82)), [валторны](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D0%BB%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B0), [тромбоны](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B1%D0%BE%D0%BD). Также в духовых оркестрах используются [деревянные духовые инструменты](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%8F%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%B4%D1%83%D1%85%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B5_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B): [флейты](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D1%82%D0%B0), [кларнеты](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%80%D0%BD%D0%B5%D1%82), [саксофоны](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%BE%D0%BD), в больших составах — [гобои](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D0%B9) и [фаготы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D1%82). В больших духовых оркестрах деревянные инструменты многократно удваиваются (наподобие струнных в симфоническом оркестре), используются разновидности (особенно малые флейты и кларнеты, английский гобой, альт и бас-кларнет, иногда контрабас-кларнет и контрафагот, довольно редко используются альтовая флейта и амургобой). Деревянная группа делится на две подгруппы, подобные двум подгруппам медных духовых: кларнетно-саксофоновую (яркие по звуку одноязычковые инструменты — их немного больше по количеству) и группу флейт, гобоев и фаготов (более слабых по звуку, чем кларнеты, двухъязычковые и свистковые инструменты). Группа валторн, труб и тромбонов часто делится на ансамбли, используются видовые трубы (малая, редко альтовая и басовая) и тромбоны (бас). В таких оркестрах имеется большая группа ударных, основу которых составляют все те же литавры и «янычарская группа» малый, цилиндрический и большой барабаны, тарелки, треугольник, а также бубен, кастаньеты и там-там. Возможны клавишные инструменты — фортепиано, клавесин, синтезатор (или орган) и арфы. Большой духовой оркестр может играть не только марши и вальсы, но и увертюры, концерты, оперные арии и даже симфонии. Гигантские сводные духовые оркестры на парадах на самом деле основаны на удвоении всех инструментов и их состав очень беден. Это всего лишь многократно увеличенные малые духовые оркестры без гобоев, фаготов и с малым количеством саксофонов. Духовой оркестр отличается мощной, яркой звучностью и поэтому часто применяется не в закрытых помещениях, а на открытом воздухе (например, сопровождая какое-либо шествие). Для духового оркестра типично исполнение военной музыки, а также популярных танцев европейского происхождения (так называемая садовая музыка) — вальсов, полек, мазурок. В последнее время духовые оркестры садовой музыки изменяют состав сливаясь с оркестрами других жанров. Так при исполнении креольских танцев — танго, фокстрота, блюзового джайва, румбы, сальсы привлекаются элементы джаза: вместо янычарской группы ударных, джазовый набор ударных (1 исполнитель) и ряд афрокреольских инструментов (см. джазовый оркестр). В таких случаях всё чаще используются клавишные инструменты (рояль, орган) и арфа.

Струнный оркестр

Струнный оркестр по сути представляет собой группу смычковых струнных инструментов оркестра симфонического. В струнный оркестр входят две группы [скрипок](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D1%80%D0%B8%D0%BF%D0%BA%D0%B0)(*первые* скрипки и *вторые* скрипки), а также [альты](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%8C%D1%82_(%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82)), [виолончели](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D1%87%D0%B5%D0%BB%D1%8C) и [контрабасы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%81). Такой тип оркестра известен с XVI—XVII веков.

Оркестр народных инструментов

В различных странах получили распространение оркестры, составленные из народных инструментов, исполняющие как переложения произведений, написанных для других составов, так и оригинальные сочинения. В качестве примера можно назвать [оркестр русских народных инструментов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D0%BA%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80_%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%85_%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D1%85_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2), включающий в свой состав инструменты семейства [домр](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BC%D1%80%D0%B0) и [балалаек](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BA%D0%B0), а также [гусли](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%83%D1%81%D0%BB%D0%B8), [баяны](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%8F%D0%BD), [жалейки](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D0%BA%D0%B0), [трещотки](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B5%D1%89%D0%BE%D1%82%D0%BA%D0%B0), [свистульки](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%83%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%B0) и другие инструменты. Идея создать такой оркестр была предложена в конце XIX века [балалаечником](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BA%D0%B0) [Василием Андреевым](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B5%D0%B2,_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%B9_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%82)). В ряде случаев в такой оркестр дополнительно вводят инструменты, фактически не относящиеся к народным: флейты, гобои, различные колокола и многие ударные инструменты.

Эстрадный оркестр

Эстрадный оркестр — коллектив музыкантов, исполняющих эстрадную и джазовую музыку. Эстрадный оркестр состоит из струнных, духовых (в том числе саксофонов, обычно не представленных в духовых группах симфонических оркестров), клавишных, ударных и электромузыкальных инструментов.[[2]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D0%BA%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80#cite_note-2)

Эстрадно-симфонический оркестр — большой инструментальный состав, способный объединить исполнительские принципы различных видов музыкального искусства. Эстрадная часть представлена в таких составах ритм-группой (ударная установка, перкуссия, [фортепиано](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D0%BE), [синтезатор](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80), гитара, бас-гитара) и полным биг-бэндом (группы труб, тромбонов и саксофонов); симфоническая — большой группой струнных смычковых инструментов, группой деревянных духовых, литаврами, арфой и прочих.

Предшественником эстрадно-симфонического оркестра был симфоджаз, возникший в США в 20-х гг. и создавший концертный стиль популярно-развлекательной и танцевально-джазовой музыки. В русле симфоджаза выступали отечественные оркестры [Л. Я. Теплицкого](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BF%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87) («Концертный джаз-банд», 1927), Государственный джаз-оркестр под руководством [В. Кнушевицкого](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BD%D1%83%D1%88%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%86%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%92%D0%B8%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87) (1937). Термин «Эстрадно-симфонический оркестр» появился в 1954. Так стал называться Эстрадный оркестр всесоюзного радио и телевидения под руководством [Ю. Силантьева](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D1%82%D1%8C%D0%B5%D0%B2,_%D0%AE%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), созданный в 1945. В 1983, после смерти Силантьева, им руководил [А. А. Петухов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%83%D1%85%D0%BE%D0%B2,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_(%D0%B4%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%B6%D1%91%D1%80)), затем [М. М. Кажлаев](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B6%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2,_%D0%9C%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%B4_%D0%9C%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87). К эстрадно-симфоническим оркестрам относились также оркестры Московского театра «Эрмитаж», Московского и Ленинградского театров эстрады, оркестр «Голубой экран» (руководитель Б.Карамышев), Ленинградский концертный оркестр (руководитель А. Бадхен), Государственный эстрадный оркестр Латвийской ССР под управлением [Раймонда Паулса](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%83%D0%BB%D1%81,_%D0%A0%D0%B0%D0%B9%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B4_%D0%92%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), Государственный эстрадно-симфонический оркестр Украины, Президентский оркестр Украины и др.

Чаще всего эстрадно-симфонические оркестры используются во время песенных гала-представлений, телевизионных конкурсов, реже для исполнения инструментальной музыки. Студийная работа (запись музыки в фонд радио и кино, на звуковые носители, создание фонограмм) превалирует над концертной. Эстрадно-симфонические оркестры стали своеобразной лабораторией отечественной, [лёгкой](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%91%D0%B3%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0) и [джазовой музыки](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B0%D0%B7).

Джазовый оркестр

Джазовый оркестр — один из самых интересных и своеобразных явлений современной музыки. Возникший позже всех других оркестров, он стал воздействовать на другие формы музыки — камерную, симфоническую, музыку духовых оркестров. [Джаз](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B0%D0%B7) использует многие из инструментов симфонического оркестра, но имеет качество радикально его отличающее от всех других форм оркестровой музыки.

Главное качество, отличающее джаз от европейской музыки — это бо́льшая роль ритма (намного бо́льшая, чем в военном марше или вальсе). В связи с этим в любом джазовом оркестре есть особая группа инструментов — ритм-секция. Джазовый оркестр имеет ещё одну особенность — превалирующая роль джазовой импровизации приводит к заметной вариабельности его состава. Однако есть несколько видов джазовых оркестров (примерно 7-8): камерное комбо (хотя это область ансамбля, но его необходимо указать, так как в нём суть действия ритм-секции), камерный ансамбль диксиленд, малый джазовый оркестр — биг-бэнд малого состава, большой джазовый оркестр без струнных — биг-бэнд, большой джазовый оркестр со струнными (не симфонического типа) — расширенный биг-бэнд, симфоджазовый оркестр.

В ритм-секцию всех видов джазового оркестра обычно входят ударные, струнные щипковые и клавишные инструменты. Это джазовая ударная установка (1 исполнитель), состоящая из нескольких тарелок ритма, нескольких акцентных тарелок, нескольких [том-томов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%BE%D0%BC-%D1%82%D0%BE%D0%BC) (либо китайских, либо африканских), педальных тарелок, малого барабана и особого вида большого барабана африканского происхождения — «эфиопской (кенийской) бочки» (её звук намного мягче турецкого большого барабана). Во многих стилях южного джаза и латиноамериканской музыке ([румба](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D0%BC%D0%B1%D0%B0), [сальса](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%B0" \o "Сальса), [танго](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BE), [самба](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D0%B0_(%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86)), [ча-ча-ча](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B0-%D1%87%D0%B0-%D1%87%D0%B0) и др.) используются дополнительные ударные: набор барабанов конго-бонго, [маракасы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D1%81%D1%8B) (чокало, кабаса), бубенцы, деревянные коробочки, сенегальские колокольцы (агого), [клаве](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B5_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82)" \o "Клаве (музыкальный инструмент)) и др. Другие инструменты ритм-секции, уже держащие мелодико-гармонический пульс: рояль, гитара или [банджо](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%BE) (особый вид северо-африканской гитары), акустическая бас-гитара или [контрабас](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%81) (на котором играют только щипком). В больших оркестрах иногда бывает несколько гитар, гитара вместе с банджо, оба вида басов. Редко используемая [туба](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%83%D0%B1%D0%B0) — духовой басовый инструмент ритм секции. В больших оркестрах (биг-бэндах всех 3 видов и симфоджазе) часто используют [вибрафон](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%BE%D0%BD), [маримбу](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%B1%D0%B0), [флексатон](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BD), гавайскую гитару, блюзовую гитару (обе последние слегка электрифицированы, вместе с басом), но эти инструменты уже не входят в ритм-секцию.

Другие группы джазового оркестра зависят от его вида. В комбо обычно 1—2 солиста ([саксофон](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%BE%D0%BD), труба или смычковый солист: скрипка или [альт](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%8C%D1%82)). Примеры: ModernJazzQuartet, JazzMessenjers.

В [диксиленде](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B4) 1-2 трубы, 1 тромбон, кларнет или сопрано-саксофон, иногда альт- или тенор-саксофон, 1-2 скрипки. В ритм-секции диксиленда банджо используется чаще гитары. Примеры: ансамбль [Луи Армстронга](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%BC%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B3,_%D0%9B%D1%83%D0%B8) ([США](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%A8%D0%90)), ансамбль [Александра Цфасмана](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D1%84%D0%B0%D1%81%D0%BC%D0%B0%D0%BD,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) ([СССР](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%A1%D0%A1%D0%A0)).

В малом биг-бэнде могут быть 3 трубы, 1—2 тромбона, 3—4 саксофона (сопрано=тенору, альт, баритон, все играют ещё и на кларнетах), 3—4 скрипок, иногда виолончель. Примеры: первый оркестр Эллингтона 1929—1935 годов (США), Bratislava Hot Serenaders (Словакия).

В большом биг-бэнде обычно 4 трубы (1—2 играют высокие сопрановые партии на уровне малых со специальными мундштуками), 3—4 тромбона (4 тромбон тенор-контрабас или тенор-бас, иногда и 3), 5 саксофонов (2 альта, 2 тенора=сопрано, баритон).

В расширенном биг-бэнде могут быть до 5 труб (с видовыми трубами), до 5 тромбонов, дополнительные саксофоны и кларнеты (5—7 общих саксофонов и кларнетов), струнные смычковые (не более 4—6 скрипок, 2 альта, 3 виолончели), иногда валторна, флейта, малая флейта (только в СССР). Подобные эксперименты в джазе проводили в США [Дюк Эллингтон](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BB%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D1%82%D0%BE%D0%BD,_%D0%94%D1%8E%D0%BA" \o "Эллингтон, Дюк), [Арти Шоу](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%BE%D1%83,_%D0%90%D1%80%D1%82%D0%B8), [Гленн Миллер](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D1%80,_%D0%93%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD" \o "Миллер, Гленн), [Стенли Кентон](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD,_%D0%A1%D1%82%D1%8D%D0%BD), [Каунт Бейси](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%B8,_%D0%9A%D0%B0%D1%83%D0%BD%D1%82" \o "Бейси, Каунт), на Кубе — [Пакито д’Ривера](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%94%27%D0%A0%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%B0,_%D0%9F%D0%B0%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%BE&action=edit&redlink=1), [Артуро Сандоваль](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BE_%D0%A1%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C" \o "Артуро Сандоваль), в СССР — [Эдди Рознер](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%B4%D0%B4%D0%B8_%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B5%D1%80), [Леонид Утёсов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D1%82%D1%91%D1%81%D0%BE%D0%B2,_%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B4_%D0%9E%D1%81%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87).

Симфоджазовый оркестр включает большую струнную группу (40—60 исполнителей), причем возможны смычковые контрабасы (в биг-бэнде могут быть только смычковые виолончели, контрабас участник ритм-секции). Но главное это использование редких для джаза флейт (во всех видах от малой до басовой), гобоев (все 3—4 вида), валторн и совсем не типичных для джаза фаготов (и контрафагота). Кларнеты дополняются басом, альтом, малым кларнетом. Такой оркестр может исполнять специально написанные для него симфонии, концерты, участвовать в операх ([Джордж Гершвин](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D1%80%D1%88%D0%B2%D0%B8%D0%BD,_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B6)). Его особенность — выраженный ритмический пульс, которого нет в обычном симфоническом оркестре. От симфоджазового оркестра следует отличать его полную эстетическую противоположность — эстрадный оркестр, основанный не на джазе, а на бит-музыке.

Особые виды джазовых оркестров — духовой джазовый оркестр (духовой оркестр с ритм-секцией джаза, включая гитарную группу и с уменьшением роли [флюгельгорнов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BB%D1%8E%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BD" \o "Флюгельгорн)), церковный джазовый оркестр (**существует ныне только в странах Латинской Америки**, включает [орган](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D0%B3%D0%B0%D0%BD_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82)), хор, церковные колокола, всю ритм-секцию, ударные без бубенцов и агого, саксофоны, кларнеты, трубы, тромбоны, струнные смычковые), ансамбль стиля джаз-рок (коллектив [Майлса Дэвиса](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%8D%D0%B2%D0%B8%D1%81,_%D0%9C%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D1%81" \o "Дэвис, Майлс), из советских и российских «[Арсенал](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D0%BB_(%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%B0))» и др.).

Военный оркестр

**Военный оркестр** — специальное штатное воинское подразделение, предназначенное для исполнения военной музыки, то есть музыкальных произведений при строевом обучении войск, во время отправления воинских ритуалов, торжественных церемоний, а также для концертной деятельности.

Существуют военные оркестры однородные, состоящие из медных и ударных инструментов, и смешанные, включающие также группу деревянных духовых инструментов. Руководство военным оркестром осуществляет военный дирижёр. Употребление музыкальных инструментов (духовых и ударных) на войне было известно уже древним народам. На употребление инструментов в русских войсках указывают уже летописи XIV в.: «и начаша мнози гласы ратных труб трубити, и варганы тепут (звучат), и стязи ревут неволчены».

У некоторых князей при тридцати знаменах или полках имелось 140 труб и бубен. К боевым старым русским инструментам принадлежат литавры, применявшиеся при царе Алексее Михайловиче в рейтарских конных полках, и накры, известные в настоящее время под названием бубен. В старину же бубнами назывались небольшие медные чаши, обтянутые сверху кожею, по которым ударяли палками. Их навязывали перед всадником у седла. Иногда бубны доходили до чрезвычайных размеров; их везли несколько лошадей, по ним ударяли восемь человек. Эти же бубны были известны нашим предкам под названием тимпанов.

В XIV в. уже известны набаты, то есть барабаны. Применялась в старину тоже и сурна, или сурьма.

На Западе устройство более или менее организованных военных оркестров относится к XVII стол. При Людовике XIV оркестр состоял из дудок, гобоев, фаготов, труб, литавр, барабанов. Все эти инструменты делились на три группы, редко соединявшиеся вместе.

В XVIII веке вводится в военный оркестр кларнет, и военная музыка получает мелодическое значение. До начала XIX века военные оркестры как во Франции, так и в Германии заключали в себе, кроме вышеупомянутых инструментов, валторны, серпенты, тромбоны и турецкую музыку, то есть большой барабан, тарелки, треугольник. Изобретение пистонов для медных инструментов (1816) имело большое влияние на развитие военного оркестра: явились трубы, [корнеты](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B5%D1%82_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82)), [бюгельгорны](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%8E%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BD" \o "Бюгельгорн), [офиклеиды](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%84%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%B5%D0%B8%D0%B4" \o "Офиклеид) с пистонами, тубы, саксофоны. Следует упомянуть ещё об оркестре, состоящем только из медных инструментов ([фанфары](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%BD%D1%84%D0%B0%D1%80%D1%8B)). Таким оркестром пользуются в кавалерийских полках. Новая организация военных оркестров с Запада перешла и в Россию.

История военной музыки

Пётр I заботился об улучшении военной музыки; из Германии выписаны были знающие люди для обучения солдат, игравших от 11 до 12 часов дня на адмиралтейской башне. В царствование Анны Иоанновны и позднее на оперных придворных спектаклях оркестр усиливался лучшими музыкантами из гвардейских полков.

К военной музыке следует отнести тоже хоры полковых песенников.

При написании этой статьи использовался материал из Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона (1890—1907)

Школьный оркестр

Состоящий из учеников школы коллектив музыкантов, возглавляемый, как правило, педагогом начального музыкального образования. Для музыкантов нередко является отправной точкой их дальнейшей музыкальной карьеры.

Транспонирование

Транспонирование музыки – это профессиональный приём, которым пользуются многие музыканты – чаще других вокалисты и их аккомпаниаторы. Довольно часто петь номера в транспорте задают по сольфеджио. В данной статье мы рассмотрим три основных способа транспонирования нот, кроме того, выведем такие правила, которые помогают в практическом транспонировании песен и других музыкальных произведений с листа. В чём заключается транспонирование? В переносе музыки в другую  тесситуру, в иные рамки звукового диапазона, проще говоря, в перенесении на другую высоту, в новую тональность. Зачем всё это нужно? Для удобства исполнения. Например, в песне есть высокие ноты, которые трудно петь вокалисту, тогда некоторое понижение тональности помогает петь на более удобной высоте, не напрягаясь из-за этих высоких звуков. Кроме того транспонирование музыки преследует ещё ряд практических целей, например, не обойтись без него при чтении партитур. Итак, переходим к следующему вопросу – способы транспонирования.

Существует три основных способа транспонирования:

1)    транспонирование на заданный интервал;

2)    замена ключевых знаков;

3)    замена ключа.

Рассмотрим их на конкретном примере. Возьмём для эксперимента известную песенку «В лесу родилась ёлочка», да и выполним её транспорт в разные тональности. Исходный вариант в тональности ля-мажор:



Первый способ – транспонирование нот на заданный интервал вверх или вниз. Здесь всё должно быть понятно – каждый звук мелодии переносится на какой-то определённый интервал вверх или вниз, в результате чего песня звучит в другой тональности. Например, перенесём песню из исходной тональности на большую терцию вниз. Кстати, сразу же можно определить новую тональность и выставить её ключевые знаки: это будет фа мажор. Как узнать новую тональность? Да всё также – зная тонику исходной тональности, просто транспонируем её на большую терцию вниз. Большая терция вниз от ля – ля-фа, так и получаем, что новая тональность не иначе, как фа мажор. Вот, что у нас получилось:



Второй способ – замена ключевых знаков. Этим способом удобно пользоваться, когда нужно транспонировать музыку на полтона выше или ниже, причем полутон должен быть хроматический (например, до и до-диез, а не до и ре-бемоль; фа и фа-диез, а не фа и соль-бемоль). При этом способе ноты остаются на своих местах без изменения, переписываются же только знаки при ключе. Вот, например, как мы можем переписать нашу песенку из тональности ля мажор в тональность ля-бемоль мажор:



Следует сделать одну оговорку насчёт этого способа. Дело касается случайных знаков. В нашем-то примере их нет, но если бы они были, то подключились бы следующие правила транспонирования:

а)     Если транспонируем на полтона вверх, то случайные диезы превращаются в дубль-диезы, бекары в диезы, бемоли в бекары, ну а дубль-бемоли в обыкновенные бемоли. Думаю, понятен принцип – просто повышаем сам случайный знак на полтона.

б)    Если транспонируем на хроматический полутон вниз, то случайные дубль-диезы понижаются до диезов, диезы – до бекаров, бекары становятся бемолями, ну а бемоли – дубль-бемолями. Тоже, думается, принципы изменений уловили – понижаем знак на полтона и всё.

Третий способ – замена ключей. На самом деле кроме ключей придётся заменить и ключевые знаки, поэтому этот способ можно было бы назвать комбинированным. Что делается тут? Снова не трогаем ноты – где они написаны, там же, на тех же линейках и останутся. Только в новых ключах на этих линейках другие ноты пишутся – это-то нам и удобно. Смотрите, как я, меняя ключ со скрипичного на басовый и на альтовый, легко переношу мелодию «Ёлочки» в тональности до мажор и си-бемоль мажор:





В заключение мне хотелось бы сделать некоторые обобщения. Помимо того, что мы разобрались в том, что есть транспонирование музыки и какие ест способы транспонирования нот, я хочу дать ещё маленькие практические рекомендации:

1. Всегда транспорте анализируйте в исходном варианте – определите тональность, опорные ступени, строение мелодии, движение по звукам аккордов и т.д.

2. Обязательно представляйте себе ту тональность, в которую направлен транспорт – сразу же определите в ней ключевые знаки и основные функции.

**МУЗЫКАЛЬНАЯ АКУСТИКА тема № 7**

**Музыкальные звуки.**Музыкальная акустика изучает особенности музыкальных звуков, их характеристики, связанные с тем, как мы их воспринимаем, и механизмы звучания музыкальных инструментов.

Музыкальный звук, или тон, – это периодический звук, т.е. колебания, которые снова и снова повторяются через определенный период. Колеблющиеся струны и воздушные столбы издают музыкальные звуки.

Музыкальные звуки различаются по трем признакам: громкости, высоте и тембру. Все эти показатели субъективные, но их можно связать с измеряемыми величинами. Громкость связана в основном с интенсивностью звука; высота звука, характеризующая его положение в музыкальном строе, определяется частотой тона; тембр, которым один инструмент или голос отличается от другого, характеризуется распределением энергии по гармоникам и изменением этого распределения во времени.

**ЗВУЧАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

Музыкальные звуки можно возбуждать и изменять разными способами, в связи, с чем музыкальные инструменты отличаются разнообразием форм. Инструменты большей частью создавались и совершенствовались самими музыкантами и искусными мастерами, не прибегавшими к научной теории. Поэтому акустическая наука не может объяснить, например, почему скрипка имеет такую форму. Однако вполне возможно описать свойства звука скрипки, исходя из общих принципов игры на ней и ее конструкции.

Под частотным диапазоном инструмента обычно понимают диапазон частот его основных тонов. Человеческий голос перекрывает примерно две октавы, а музыкальный инструмент – не менее трех (большой орган – десять). В большинстве случаев обертоны простираются до самой границы диапазона слышимого звука.

У музыкальных инструментов имеются три основные части: колеблющийся элемент, механизм для его возбуждения и вспомогательный резонатор (рупор или дека) для акустической связи между колеблющимися элементом и окружающим воздухом.

Музыкальный звук периодичен во времени, а периодические звуки состоят из ряда гармоник. Поскольку собственные частоты колебаний струн и воздушных столбов фиксированной длины гармонически связаны между собой, во многих инструментах основными колеблющимися элементами служат струны и воздушные столбы. За небольшим исключением (флейта – одно из них) на инструментах нельзя взять одночастотного звука. При возбуждении основного вибратора возникает звук, содержащий обертоны. У некоторых вибраторов резонансные частоты не являются гармоническими составляющими. Инструменты такого рода (например, барабаны и тарелки) используются в оркестровой музыке для особой выразительности и подчеркивания ритма, но не для мелодического развития.

**Струнные инструменты.**Сама по себе колеблющаяся струна – плохой излучатель звука, а поэтому у струнного инструмента должен быть дополнительный резонатор для возбуждения звука заметной интенсивности. Это может быть замкнутый объем воздуха, дека или комбинация того и другого. Характер звучания инструмента определяется также способом возбуждения струн, мы можем изменять частоту тремя способами: изменяя длину, натяжение или массу. Во многих инструментах используется небольшое число струн одинаковой длины, основные частоты которых определяются надлежащим выбором натяжения и массы. Прочие частоты получаются путем укорачивания длины струны пальцами.

В других инструментах, в частности в фортепиано, для каждой ноты предусматривается одна из многих предварительно настроенных струн. Настроить фортепиано, где диапазон частот велик, – задача непростая, особенно в области низких частот. Сила натяжения всех струн фортепиано практически одинакова (примерно 2 кН), а разнообразие частот достигается изменением длины и толщины струн.

Возбуждение струнного инструмента может осуществляться щипком (например, на арфе или банджо), ударом (на фортепиано), либо при помощи смычка (в случае музыкальных инструментов семейства скрипок). Во всех случаях, как было показано выше, число гармоник и их амплитуда зависят от способа возбуждения струны.

*Фортепиано.*Типичным примером инструмента, где возбуждение струны производится ударом, является фортепиано. Большая дека инструмента обеспечивает широкий диапазон формант, поэтому тембр его очень однороден для любой возбуждаемой ноты. Максимумы главных формант приходятся на частоты порядка 400–500 Гц, а на низших частотах тоны особенно богаты гармониками, причем амплитуда основной частоты меньше, чем некоторых обертонов. В фортепиано удар молоточком на всех, кроме самых коротких, струнах приходится на точку, расположенную на расстоянии в 1/7 длины струны от одного из ее концов. Это обычно объясняется тем, что в данном случае значительно подавляется седьмая гармоника, диссонансная по отношению к основной частоте. Но вследствие конечной ширины молоточка подавляются и другие гармоники, расположенные вблизи седьмой.

*Скрипичное семейство.*В скрипичном семействе инструментов долгие звуки извлекаются смычком, с помощью которого к струне прикладывается переменная вынуждающая сила, поддерживающая колебания струны. Под действием движущегося смычка струна за счет трения отводится в сторону, пока из-за увеличения силы натяжения не срывается. Вернувшись в исходное положение, она снова увлекается смычком. Этот процесс повторяется, так что на струну действует периодическая внешняя сила.

В порядке увеличения размеров и понижения частотного диапазона основные смычковые струнные инструменты располагаются следующим образом: скрипка, альт, виолончель, контрабас. Частотные спектры этих инструментов особенно богаты обертонами, что, несомненно, придает особую теплоту и выразительность их звучанию. В скрипичном семействе колеблющаяся струна акустически связана с воздушной полостью и корпусом инструмента, которыми в основном и определяется структура формант, занимающих весьма широкий частотный диапазон. Крупные представители скрипичного семейства имеют набор формант, смещенный в область низких частот. Поэтому одна и та же нота, взятая на двух инструментах скрипичного семейства, приобретает разную тембровую окраску из-за различия в структуре обертонов.

Скрипка имеет резко выраженный резонанс вблизи 500 Гц, обусловленный формой ее корпуса. Когда берется нота, частота которой близка к этому значению, может возникнуть нежелательный вибрирующий звук, называемый «волчьим тоном». Воздушная полость внутри скрипичного корпуса тоже имеет свои резонансные частоты, главная из которых расположена вблизи 400 Гц. Из-за своей особой формы скрипка обладает многочисленными тесно расположенными резонансами. Все они, кроме волчьего тона, не очень выделяются в общем спектре извлекаемого звука.

**Духовые инструменты.***Деревянные духовые инструменты.*О собственных колебаниях воздуха в цилиндрической трубе конечной длины говорилось ранее. Собственные частоты образуют ряд гармоник, основная частота которого обратно пропорциональна длине трубы. Музыкальные звуки в духовых инструментах возникают благодаря резонансному возбуждению столба воздуха.

Колебания воздуха возбуждаются либо колебаниями в воздушной струе, падающей на острый край стенки резонатора, либо колебаниями гибкой поверхности язычка в воздушном потоке. В обоих случаях в локализованной области ствола инструмента возникают периодические изменения давления.

Первый из этих способов возбуждения основан на возникновении «краевых тонов». Когда из щели выходит поток воздуха, разбиваемый клинообразным препятствием с острым краем, периодически возникают вихри – то по одну, то по другую сторону клина. Частота их образования тем больше, чем больше скорость воздушного потока. Если такое устройство акустически связано с резонирующим воздушным столбом, то частота краевого тона «захватывается» резонансной частотой воздушного столба, т.е. частота образования вихрей определяется воздушным столбом. В таких условиях основная частота воздушного столба возбуждается только тогда, когда скорость воздушного потока превысит некоторое минимальное значение. В определенном интервале скоростей, превышающих это значение, частота краевого тона равна этой основной частоте. При еще большей скорости воздушного потока (вблизи той, при которой краевая частота в отсутствие связи с резонатором равнялась бы второй гармонике резонатора) краевая частота скачком удваивается и высота тона, испускаемого всей системой, оказывается на октаву выше. Это называется передувом.

Краевыми тонами возбуждаются воздушные столбы в таких инструментах, как орган, флейта и флейта-пикколо. При игре на флейте исполнитель возбуждает краевые тона, дуя сбоку в боковое отверстие вблизи одного из концов. Ноты одной октавы, начиная с «ре» и выше, получают за счет изменения эффективной длины ствола, открывая боковые отверстия, при нормальном краевом тоне. Более высокие же октавы получают передувом.

Другой способ возбуждения звучания духового инструмента основан на периодическом прерывании воздушного потока колеблющимся язычком, который называется тростью, так как изготавливается из тростника. Такой способ применяется в различных деревянных и медных духовых инструментах. Возможны варианты с одиночной тростью (как, например, в кларнете, саксофоне и инструментах типа гармони) и с симметричной двойной тростью (как, например, в гобое и фаготе). В обоих случаях колебательный процесс одинаков: воздух продувается через узкую щель, в которой давление в соответствии с законом Бернулли понижается. Трость при этом втягивается в щель и перекрывает ее. В отсутствие потока упругая трость выпрямляется и процесс повторяется.

В духовых инструментах перебор нот звукоряда, как и на флейте, осуществляется открыванием боковых отверстий и передувом.

В отличие от трубы, открытой с обоих концов, имеющей полный набор обертонов, труба, открытая только с одного конца, имеет только нечетные гармоники (*см*. *выше*). Такова конфигурация кларнета, а потому четные гармоники у него слабо выражены. Передув в кларнете происходит при частоте, в 3 раза превышающей основную.

В гобое вторая гармоника весьма интенсивна. Он отличается от кларнета тем, что канал его ствола имеет коническую форму, тогда как в кларнете сечение канала на большей части его длины постоянно. Частоты колебаний в стволе конической формы труднее рассчитать, чем в цилиндрической трубе, но все же там имеется полный набор обертонов. При этом частоты колебаний конической трубы с закрытым узким концом такие же, как и у цилиндрической трубы, открытой с обоих концов.

*Медные духовые инструменты.*Медные, в том числе валторна, труба, корнет-а-пистон, тромбон, горн и туба, возбуждаются губами, действие которых в сочетании с мундштуком особой формы аналогично действию двойной трости. Давление воздуха при возбуждении звука здесь значительно выше, чем в деревянных духовых. Медные духовые, как правило, представляют собой металлический ствол с цилиндрической и конической секциями, заканчивающийся раструбом. Секции подобраны так, что обеспечивается полный спектр гармоник. Полная длина ствола лежит в пределах от 1,8 м для трубы до 5,5 м для тубы. Туба закручена в виде улитки для удобства в обращении, а не из акустических соображений.

При фиксированной длине ствола в распоряжении исполнителя имеются только ноты, определяемые собственными частотами ствола (причем основная частота обычно «неберущаяся»), а высшие гармоники возбуждаются повышением давления воздуха в мундштуке. Так, на горне фиксированной длины можно взять лишь несколько нот (вторую, третью, четвертую, пятую и шестую гармоники). На других медных инструментах частоты, лежащие между гармониками, берутся с изменением длины ствола. Уникален в этом смысле тромбон, длина ствола которого регулируется плавным перемещением выдвижной U-образной кулисы. Перебор нот всего звукоряда обеспечивается семью разными позициями кулисы с изменением возбуждаемого обертона ствола. В других медных инструментах это достигается путем эффективного увеличения полной длины ствола при помощи трех боковых каналов разной длины и в разных комбинациях. Это дает семь разных длин ствола. Как и на тромбоне, ноты всего звукоряда берутся возбуждением разных серий обертонов, соответствующих этим семи длинам ствола.

Тоны всех медных инструментов богаты гармониками. Это объясняется в основном наличием раструба, повышающего эффективность излучения звука на высоких частотах. Труба и валторна предназначены для игры в гораздо более широком диапазоне гармоник, чем у горна. Партия солирующей трубы в произведениях И.Баха содержит много пассажей в четвертой октаве ряда, доходящих до 21-й гармоники этого инструмента.

**Ударные инструменты.**Ударные инструменты заставляют звучать, ударяя по телу инструмента и тем самым возбуждая его свободные колебания. От фортепиано, в котором колебания возбуждаются тоже ударом, такие инструменты отличаются в двух отношениях: колеблющееся тело не дает гармонических обертонов и оно само может излучать звук без дополнительного резонатора. К ударным инструментам относятся барабаны, тарелки, ксилофон и треугольник.

Колебания твердых тел гораздо сложнее, чем воздушного резонатора той же формы, поскольку в твердых телах больше типов колебаний. Так, вдоль металлического стержня могут распространяться волны сжатия, изгиба и кручения. Поэтому у цилиндрического стержня гораздо больше мод колебаний и, следовательно, резонансных частот, чем у цилиндрического воздушного столба. Кроме того, эти резонансные частоты не образуют гармонический ряд. В ксилофоне используются изгибные колебания твердых брусков. Отношения обертонов колеблющегося бруска ксилофона к основной частоте таковы: 2,76, 5,4, 8,9 и 13,3.

Камертон представляет собой колеблющийся изогнутый стержень, причем основной его вид колебаний возникает, когда оба плеча одновременно сближаются друг с другом или удаляются друг от друга. У камертона нет гармонического ряда обертонов, и используется только его основная частота. Частота его первого обертона более чем в 6 раз превышает основную частоту.

Еще один пример колеблющегося твердого тела, издающего музыкальные звуки, – колокол. Размеры колоколов могут быть разными – от маленького колокольчика до многотонных церковных колоколов. Чем больше колокол, тем ниже звуки, которые он издает. Форма и другие особенности колоколов претерпели много изменений в ходе их многовековой эволюции. Их изготовлением, требующим большого мастерства, занимаются очень немногие предприятия.

Первоначальный обертонный ряд колокола не является гармоническим, причем отношения обертонов неодинаковы для разных колоколов. Так, например, для одного большого колокола измеренные отношения частот обертонов к основной частоте составили 1,65, 2,10, 3,00, 3,54, 4,97 и 5,33. Но распределение энергии по обертонам быстро изменяется сразу после удара по колоколу, и, по-видимому, форма колокола подбирается таким образом, чтобы доминирующие частоты были связаны между собой приблизительно гармонически. Высота тона колокола определяется не основной частотой, а нотой, доминирующей сразу же после удара. Она соответствует примерно пятому обертону колокола. Спустя некоторое время в звуке колокола начинают преобладать низшие обертоны.

В барабане колеблющимся элементом служит кожаная мембрана, обычно круглая, которую можно рассматривать как двумерный аналог натянутой струны. В музыке барабан не имеет столь важного значения, как струна, поскольку естественный набор его собственных частот не является гармоническим. Исключение составляет литавра, мембрана которой натянута над воздушным резонатором. Последовательность обертонов барабана можно сделать гармонической за счет изменения толщины мембраны в радиальном направлении. Примером такого барабана может служить *табла*, используемая в классической индийской музыке.

ЛИТЕРАТУРА

Стретт Дж.В. (Лорд Рэлей). *Теория звука*. М., 1955   
Скучик Е. *Основы акустики*. М., 1976   
Красильников В.А., Крылов В.В. *Введение в физическую акустику*. М., 1984

Виды строев в истории музыки

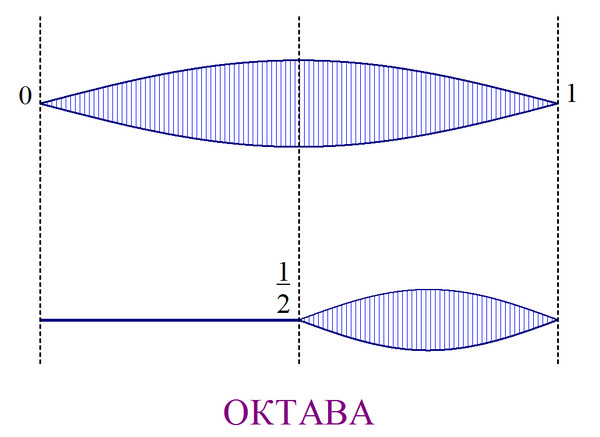
Мы все привыкли к тому, что в октаве 12 нот: 7 белых клавиш и 5 черных. И вся музыка, которую мы слышим, от классики до хард-рока создана из этих 12 нот. А было ли так всегда? Так ли звучала музыка во времена Баха, в эпоху Средневековья или в Античности?

Условность классификации.

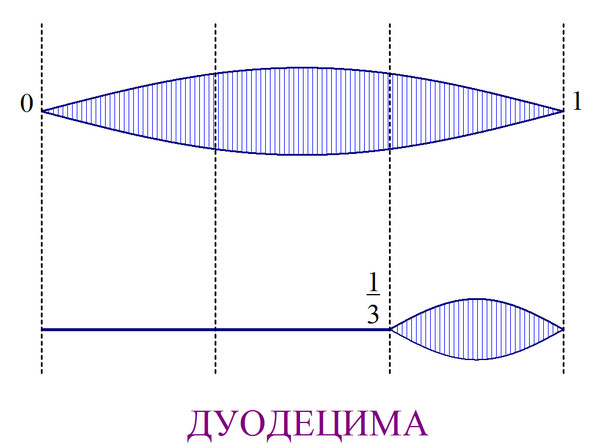
Два важных факта: первые в истории записи звука были сделаны во второй половине XIX века; до начала XIX века самой большой скоростью, с которой можно было передавать информацию, была скорость лошади. А теперь перенесемся мысленно на несколько веков назад. Предположим, настоятелю некоего монастыря (назовём его Доминик) пришла в голову мысль, что петь хоралы и исполнять каноны нужно везде и всегда одинаково. Но позвонить в соседний монастырь и пропеть им свою ноту «ля», чтобы они подстроили свою, он не может. Тогда всей братией они мастерят камертон, который в точности воспроизводит их ноту «ля». Доминик зовёт к себе самого музыкально одаренного послушника. Послушник с камертоном в заднем кармане подрясника садится на лошадь и два дня и две ночи, слушая свист ветра и топот копыт, скачет в соседний монастырь, чтобы унифицировать их музыкальную практику. Конечно, от скачки камертон погнулся, и дает ноту «ля» уже неточно, да и сам послушник после долгой дороги плохо помнит, так ли звучали ноты и интервалы в его родном монастыре. В результате в двух соседних монастырях настройки музыкальных инструментов и певческих голосов оказываются разными. Если же мы перенесемся век в VIII-IX, то обнаружим, что тогда не существовало даже нотации, то есть не было таких обозначений на бумаге, по которым любой мог бы однозначно определить, что нужно петь или играть. Нотация в ту эпоху была невменная, движение мелодии указывалось только приблизительно. Тогда, даже если бы наш незадачливый Доминик отправил в соседний монастырь целый хор на симпозиум по обмену музыкальным опытом, зафиксировать этот опыт не удалось бы, и по прошествии какого-то времени все созвучия изменились бы в ту или иную сторону. Можно ли при такой путанице говорить о каких-либо музыкальных строях в ту эпоху? Как ни странно – можно.

Пифагоров строй.

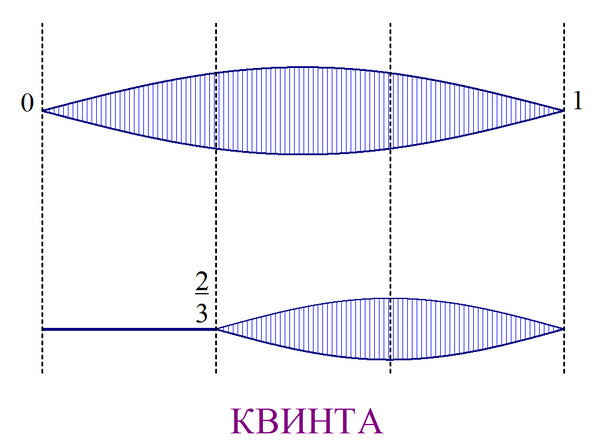
Когда люди стали использовать первые струнные музыкальные инструменты, они обнаружили интересные закономерности. Если поделить длину струны пополам, то звук, который она издает, очень гармонично сочетается со звуком целой струны. Гораздо позже этот интервал (сочетание двух таких звуков) назвали октавой (рис.1).



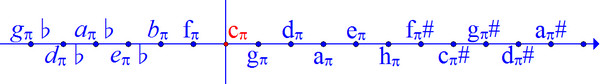
Деление струны пополам, дающее октавное соотношение Следующим гармоничным сочетание многие считают квинту. Но, по всей видимости, в истории это было не так. Гораздо проще обнаружить другое гармоничное сочетание. Для этого нужно просто поделить струну не на 2, а на 3 части (рис.2).



Деление струны на 3 части (дуодецима) Дуоде́цима (лат. duodecimus — двенадцатый; подразумевается 12-я по порядку ступень звукоряда, считая от первой, примы) — музыкальный интервал шириной в 12 ступеней, обозначается цифрой 12. Такое соотношение сегодня известно нам как дуодецима (составной интервал). Теперь у нас есть не просто два новых звука – октавный и дуодецимальный – теперь у нас есть два способа получать всё новые и новые звуки. Это деление на 2 и на 3. Мы можем взять, например, дуодецимальный звук (т.е. 1/3 струны) и делить уже эту часть струны. Если поделим ее на 2 (получится 1/6 часть исходной струны), то будет звук, который на октаву выше, чем дуодецимальный. Если поделим на 3, то получим звук, дуодецимальный от дуодецимального. Можно не только делить струну, но и идти в обратном направлении. Если длину струны увеличить в 2 раза, то получим звук на октаву ниже; если увеличить в 3 раза, то на дуодециму ниже. Кстати, если дуодецимальный звук опустить на одну октаву, то есть, Увеличить длину в 2 раза (получим 2/3 исходной длины струны), то мы получим ту самую квинту (рис.3).

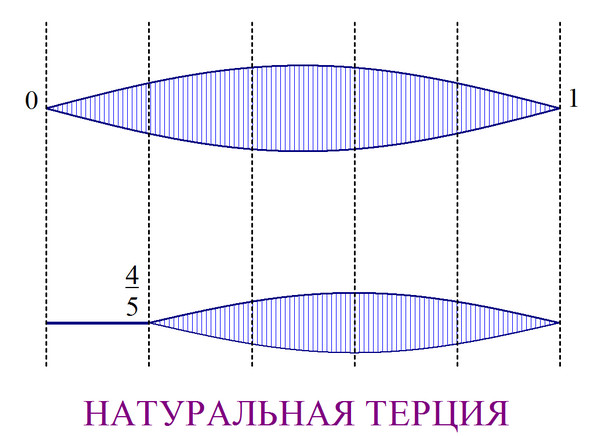


Как видим, квинта – интервал, производный от октавы и дуодецимы. Обычно первым, кто догадался использовать шаги деления на 2 и на 3 для построения нот, называют Пифагора. Так ли это на самом деле, сказать довольно трудно. И сам Пифагор – личность почти мифическая. Самые ранние письменные изложения его работ, которые нам известны, были написаны через 200 лет после его смерти. Да и вполне можно допустить, что музыканты до Пифагора использовали эти принципы, просто не формулировали (или не записывали) их. Принципы эти универсальные, диктуются законами природы, и, если музыканты ранних веков стремились к гармонии, обойти их они не могли. Посмотрим, какие же ноты мы получим, шагая по двойкам или по тройкам. Если делить (или умножать) длину струны на 2, то мы всегда будем получать ноту, которая на октаву выше (или ниже). Ноты, отличающиеся на октаву, называются одинаково, можно сказать, что «новых» нот мы таким образом не получим. Совсем другая ситуация с делением на 3. Возьмем в качестве исходной ноты «до» и посмотрим, куда нас приведут шаги по тройкам. Отложим на оси дуодециму за дуодецимой (рис.4).

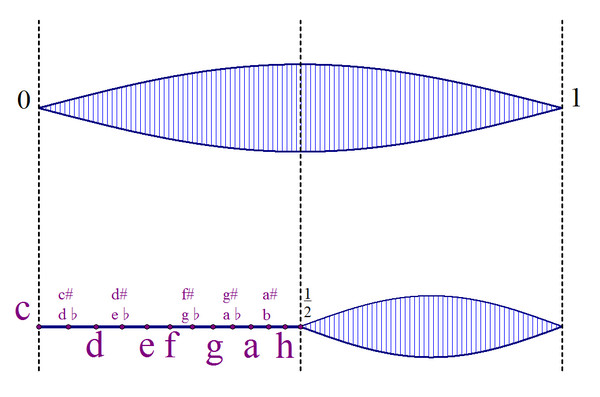


Индекс π внизу ноты означает, что это ноты пифагорейского строя, так нам будет проще отличать их от нот других строев. Как видим, именно в пифагорейской системе появились прообразы всех нот, которые мы используем сегодня. И не только нот. Если мы возьмем ближайшие к «до» 5 нот (от «фа» до «ля»), мы получим так называемую пентатонику – интервальную систему, которая широко используется и по сей день. Ближайшие 7 нот (от «фа» до «си») дадут диатонику. Именно эти ноты и сейчас располагаются на белых клавишах фортепиано. Чуть сложнее ситуация с черными клавишами. Сейчас между «до» и «ре» есть всего одна клавиша, и в зависимости от обстоятельств она называется либо до-диез, либо ре-бемоль. В пифагорейской системе до-диез и ре-бемоль были двумя разными нотами, их нельзя было разместить на одной клавише.

Натуральный строй

Что же заставило людей поменять пифагорейский строй на натуральный? Как ни странно, именно терция. В пифагорейском строе большая терция (например, интервал до-ми) довольно диссонантна. На рис.4 мы видим, что, чтобы дойти от ноты «до» до ноты «ми», нам нужно сделать 4 дуодецимальных шага, 4 раза поделить длину струну на 3. Неудивительно, что у двух таких звуков окажется мало общего, мало созвучности, то есть консонанса. Но совсем рядом с пифагорейской терцией есть терция натуральная, которая звучит гораздо более консонантно. Певчие в хорах, когда появлялся этот интервал, рефлекторно брали более консонантную натуральную терцию. Чтобы получить натуральную терцию на струне, нужно поделить её длину на 5, а затем понизить получившийся звук на 2 октавы, таким образом, длина струны получится равной 4/5 (рис.5).

Как видим, появилось деление струны на 5 частей, которого не было в пифагорейской системе. Именно поэтому в пифагорейском строе натуральная терция невозможна. Такая простая замена привела к пересмотру всей системы. Вслед за терцией все интервалы кроме примы, секунды, кварты и квинты изменили своё звучание. Сформировался натуральный (иногда его называют чистый) строй. Он оказался более консонантным по сравнению с пифагорейским, но дело не только в этом. Главное, что пришло в музыку с натуральным строем – это тональность. Мажор и минор (и как аккорды, и как тональности) стали возможны только в натуральном строе. То есть формально мажорное трезвучие можно собрать и из нот пифагорейского строя, но того качества, которое позволяет организовать тональность, в пифагорейском строе у него не будет. Не случайно в античной музыке главенствующим складом была монодия. Монодия – это не просто одноголосное пение, в некотором смысле можно сказать, что это одноголосие, которое отрицает даже возможность гармонического аккомпанемента. Объяснять значение мажора и минора музыкантам не имеет смысла. Для не музыкантов же можно предложить следующий эксперимент. Включите любое классическое произведение от венских классиков до середины XX века. С вероятностью 95% оно будет либо в мажоре, либо в миноре. Включите современную популярную музыку. Оно будет в мажоре или миноре с вероятностью 99,9%. Темперированный строй Попыток темперации предпринималось великое множество. Вообще говоря, темперация – это любое отклонение интервала от чистого (натурального или пифагорейского). Самым удачным вариантом оказалась равномерная темперация (РТС), когда октаву просто разбили на 12 «равных» интервала. «Равность» здесь понимается так: каждая следующая нота в одинаковое число раз выше пред идущей. И повысив ноту 12 раз, мы должны прийти в чистую октаву. Решив такую задачу, мы получим 12-нотный равномерно темперированный строй (или РТС-12). Рис. 6.



Расположение нот темперированного строя. Но зачем вообще понадобилась темперация? Дело в том, что если в натуральном строе (а именно его заменил равномерно темперированный) поменять тонику – звук от которого мы и «отсчитываем» тональность – например с ноты «до» на ноту «ре», то нарушатся все интервальные соотношения. Это ахиллесова пята всех чистых строев, и единственная возможность это исправить – это сделать все интервалы немного фальшивыми, но равными между собой. Тогда при перемещении в другую тональность по сути ничего не изменится. Есть у темперированного строя и другие плюсы. К примеру, в нем можно исполнять музыку, как написанную для натурального строя, так и для пифагорейского. Из минусов же самым очевидным является то, что все интервалы кроме октавы в этом строе фальшивые. Разумеется, и человеческое ухо – прибор не идеальный. Если фальшь будет микроскопической, то мы можем её просто не заметить. Но та же темперированная терция отстоит от натуральной довольно далеко. Есть ли выходы из этой ситуации? Можно ли улучшить и этот строй? Что дальше? Сначала вернемся к нашему Доминику. Можем ли мы говорить, что в эпоху до звукозаписи существовали какие-то фиксированные музыкальные строи? Наши рассуждения показывают, что даже если нота «ля» и сместится, то все построения (деления струны на 2, 3 и 5 частей) останутся теми же самыми. А значит, и системы по сути получатся одинаковыми. Разумеется, один монастырь может использовать в своей практике пифагорейскую терцию, а второй – натуральную, но, определив способ её построения, мы сможем однозначно определить музыкальный строй, а значит и возможности, которые будут в музыкальном плане у разных монастырей. Так что же дальше? Опыт XX века показывает, что поиски не остановились на РТС-12. Как правило, создание новых строев ведется с помощью деления октавы не на 12, а на большее число частей, например, на 24 или 36. Способ этот очень механистический и малоплодотворный. Мы видели, что построения начинаются в области простого деления струны, то есть связаны с законами физики, с колебаниями этой самой струны. Лишь в самом конце построений полученные ноты заменили на удобные темперированные. Если же мы темперируем раньше, чем что-то построили в простых соотношениях, то возникает вопрос: а что же мы темперируем, от каких нот мы делаем отклонения? Но есть и хорошие новости. Если для того, чтобы перестроить орган с ноты «до» на ноту «ре», пришлось бы подкручивать сотни труб и трубочек, то сейчас, чтобы перестроить синтезатор, достаточно нажать одну кнопку. Это значит, что вообще-то нам необязательно играть в немного фальшивых темперированных строях, мы можем использовать чистые соотношения и менять их в ту же секунду, когда возникнет такая необходимость.

Партитура тема № 8

Партитура (итал. partitura, букв. — разделение, распределение) в музыке — нотная запись многоголосного музыкального произведения, предназначенного для исполнения ансамблем или оркестром, в которой одна над другой даны в определённом порядке партии всех голосов.

Когда играют музыканты оркестра, то перед каждым из них на пульте находится партия своего инструмента. Но в более сложном положении оказывается дирижер. Чтобы направлять оркестр, он должен иметь перед глазами все партии исполняемого произведения.

Для этой цели служит партитура (от латинского «партио» — «делю», «распределяю»).

Она представляет собой нотную запись всех голосов музыкального произведения — вокального, инструментального или вокально-инструментального, хорового или смешанного.

Партии каждого инструмента или голоса размещены построчно таким образом, что начала каждого такта во всех партиях располагаются точно друг над другом в определенном порядке и объединяются общей — целой или прерывистой — тактовой чертой, чтобы наглядно представить координацию во времени всех голосов произведения. В партитурах записывают музыку для разных голосов произведения, исполнительских составов, и потому партитуры бывают оркестровые, оперные, балетные, камерные, вокально-хоровые.

Сейчас нам трудно и вообразить, как можно обойтись без партитуры многоголосной музыки. Однако в Европе в эпоху позднего средневековья и Возрождения партитур не было. Хор пел мадригал по так называемой хоровой книге. Это была (одна на всех певцов) довольно большая и увесистая, написанная на пергаменте книга с широкими страницами, где на развороте очень крупно, (чтобы все видели) изображались ноты для всех четырех или пяти голосов (тогда было принято такое количество), но не друг над другом, как в современной партитуре, а порознь.

Таким образом, на развороте хоровой книги изображались одни и те же такты музыки, и писавший ее композитор мог согласовывать движение голосов, чтобы законы контрапункта неуклонно соблюдались. Около 1500 г. появился и другой способ записи многоголосной музыки — композиторская доска, обтянутая пергаментом или ослиной кожей, с вырезанными (вытисненными) нотными линейками. Композитор мелом записывал на ней отрывок из сочинения — все голоса сразу на особом десяти линейном нотном стане — и видел одновременно картину всего многоголосного целого. Когда отрывок был готов, он переносил его в голоса, затем стирал написанное и принимался за следующий отрывок. Конечно, такой способ не мог стать универсальным средством записи, и с развитием и усложнением музыки обострилась нужда в таком способе распространения произведений, где все было бы вполне наглядно. Этому и стала служить партитура, впервые изданная в Венеции в 1577 г. Вскоре партитурная запись стала господствующей в музыке всех стран Европы.

Как строится современная партитура? Главный принцип: высокие по диапазону голоса располагаются вверху, а низкие — внизу. Например, порядок хоровой партитуры сверху вниз: сопрано—альты—тенора—басы; порядок партитуры струнного квартета: первая—вторая скрипки — альт — виолончель. В оркестровых партитурах голоса располагаются по группам, а внутри них — по высоте. Например, в симфонической партитуре вверху находятся партии деревянных духовых инструментов (флейты—гобои—кларнеты—фаготы), за ними — медные духовые (валторны, трубы,тромбоны, туба), далее — партии литавр и ударных, следом — партии арф, челесты, фортепьяно, органа; внизу помещается группа струнных смычковых инструментов, как их называют, квинтет — первые и вторые скрипки, альты, виолончели, контрабасы. Партии арф, фортепьяно, органа, челесты обводятся специальными фигурными скобками — акколадами, а остальные группы — прямыми акколадами.

Оперная партитура записывается сходным образом: партии солистов и хора помещаются над струнным квинтетом.

Некоторые инструменты в силу ряда причин записываются не так, как звучат: например, флейта-пикколо звучит на октаву выше, чем написано в нотах, контрабас и контрафагот — на октаву ниже и т. д. Подобное положение вещей ставит высокие требования к читающему партитуру, который мысленно переводит партии соответствующих инструментов обратно в нужную тональность.

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:

1) монодическая - одна мелодия, без сопровождения, в унисон или в октаву;

2) гомофоническая - многоголосный склад музыки, при нем один из голосов (обычно верхний) имеет наиболее важное значение, остальные аккомпанируют, сопровождают;

3) аккордово-гармоническая - многоголосная музыкальная ткань, основу которой образует последовательность аккордов в одном ритмическом строении вместе с мелодическим голосом;

4) полифоническая - одновременное звучание нескольких равноправных голосов;

5) смешанная - гомофонно-полифоническая, аккордово-полифоническая и т.д.

**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. Обучающийся 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 приме. 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 тутти 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 басе. Простейший образец фигурированрного 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 инструментовке 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.

**Взаимодействие функций в оркестре.**

Оркестровые функции используются при инструментовке 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. Исключение 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.

**Анализ клавира.**

Клавиром называется переложение оркестрового произведения для фортепиано (или баяна). С точки зрения пригодности для инструментовки 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 инструментовке, 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.

**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 инструментовке — 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).

**Анализ вертикали.**

После того как сделан примерный анализ горизонтального развития произведения и намечено использование оркестровых тембров в инструментовке, 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 обучающегося входит лишь решить вопрос об удвоении мелодии – в унисон, в октаву, двойными нотами, аккордами. Встречаются иногда случаи, когда мелодия скрыта в гармонической фигурации. Задача обучающегося — 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 тесситуру 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 мелодическою 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 инструментовке 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).

**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).

**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 алогических обозначений под каждой строкой является элементарным требованием к оформлению партитуры и облегчает ее разучивание в оркестре.

**Переработка фортепианной фактуры.**

Инструментовка фортепианных произведений для оркестра не только предполагает различные фактурные преобразования, но, главное, требует от обучающегося 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.

**«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.

**Основные правила инструментовки. *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 органные 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 инструментовке произведения. Наиболее удобными тональностями для оркестра русских народных инструментов, позволяющими использовать максимальное количество открытых струн, являются все диезные 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 инструментовке 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 инструментовке, прежде всего, необходимо проанализировать форму произведения, затем расчленить 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 инструментовке.

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 обучающегося 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 инструментовке, например, увеличение или уменьшение числа дублирующих инструментов. В эпизодах пейзажного или лирического плана и инструментовка 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-четырех 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.

***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 однотембровым или смешанным, в унисон или в октаву. Для получения сбалансированной звучности однотембровых 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 обучающемуся обогатить свой арсенал приемов инструментовки, подскажет новые способы их применения.

***Правила записи голосов оркестра.***

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

Заключаются 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 примой следует секунда, альт, бас и контрабас. В начале партитуры и каждой новой страницы все нотоносцы соединяются одной тонкой чертой, а каждая группа в отдельности — еще утолщенной прямой чертой с «усиками» по краям. Нотоносцы для партий баянов и гуслей соединяются витой (фигурной) скобкой. Нотоносцы 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 нотоносцем, на котором обозначается партия данного инструмента, выставляются римские цифры: I, II (одна под другой).

Если же разделение происходит внутри пьесы кратковременно, то под нотоносцем 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 — поп *div*., *unis*.). При делении голосов на партии нотные штили 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.

***Проверка переложения.***

После завершения работы по инструментовке необходимо произвести проверку партитурной записи. Ее надо начинать с подсчета общего количества тактов в клавире 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.