ШКОЛА ИГРЫ ДЛЯ *духового* ОРКЕСТРА

ПАРТИТУРА

СОСТАВИТЕЛИ

Н. М. МИХАЙЛОВ, Е. С. АКСЕНОВ
В. М. ХАЛИЛОВ, С. А. СУРОВЦЕВ
Д. А. БРАСЛАВСКИЙ

МОСКВА
• СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР •
1989

ББК 85.95
Ш 67

От авторов

Настоящая Школа предназначена для руководителей и участников духовых оркестров. Вместе с тем включенный в нее методический и музыкальный материал может быть полезным и для профессиональных коллективов.

Главная задача предлагаемого учебного пособия — повысить уровень исполнительского мастерства как всего оркестра, так и отдельных музыкантов с учетом различной степени их подготовки и опыта ансамблевой игры.

В Школе систематизированы основные современные теоретические представления о выразительных возможностях духового оркестра, включенный в нее нотный материал позволяет дирижеру реализовать принцип развивающего обучения.

Пособие знакомит с начальным этапом работы дирижера над партитурой и закономерностями репетиционного процесса, способами настройки и разыгрывания оркестра. Специальные разделы посвящены выработке культуры звука, развитию исполнительского дыхания, достижению единообразия штрихов и артикуляции, выразительности метра и ритма.

Методы работы над основными элементами музыкальной фактуры рассматриваются в разделах о мелодии и фразировке, гармонии и фонизме, рельефе, фоне, объеме и звуковом балансе.

Ансамблевая согласованность, тембровая организация музыкальной ткани в том или ином произведении, выразительные свойства агогики — темы заключительных разделов книги.

Отдельно говорится о исполнительских приемах джазовой и эстрадной музыки, даются пояснения особенностей нотной записи и реального воспроизведения ритмических фигур, характеризуются другие выразительные средства.

При отборе нотного материала отдано предпочтение тем популярным произведениям, которые в большей степени позволяют оркестровым музыкантам преодолеть исполнительские трудности. Формулируя методические установки, авторы опирались на положительный опыт работы руководителей самодеятельных и профессиональных духовых оркестров.

Редакция и авторы будут признательны всем, кто пришлет свои отзывы, высказанные по поводу данной книги.

Ш $\frac{5205030000-029}{092(02)-89}$ 171-88

© Издательство "Советский композитор", 1989 г.

РАБОТА НАД ПАРТИТУРОЙ И ПЛАНИРОВАНИЕ РЕПЕТИЦИОННОГО ПРОЦЕССА

Исполнение произведения на высоком художественном уровне требует от дирижера тщательного предварительного изучения партитуры и правильной организации репетиционного процесса.

Условно можно выделить четыре стадии подготовки к репетиции, которые носят взаимосвязанный характер.

1. **Ознакомление с партитурой сочинения и уяснение его эмоционально-образного строя.**

Формированию собственной исполнительской концепции помогает чтение литературы о творчестве композитора, его эпохе или конкретном произведении, а также прослушивание фонозаписи. Если сочинение программно, можно выявить сюжетные линии, принципы и приемы их развития. Важно установить жанр произведения, его форму и стилевые особенности.

По партитуре следует уточнить и запомнить состав оркестра. Проиграть сочинение, разбив его на части, эпизоды и фрагменты.

2. **Детальное изучение партитуры сочинения и формирование образно-художественной концепции.**

Необходимо тщательно проанализировать и детально изучить партитуру.

Уяснив музыкальную терминологию, можно сделать ремарки, уточнить темпы, их соотношения и агогические оттенки. Следует найти временную протяженность цезур, пауз, фермат, смысловых остановок.

3. **Целостное восприятие сочинения. Формирование исполнительского замысла и дирижирование.**

На этой стадии подготовки к репетиции суммируется вся ранее проделанная работа, определяется роль частей в масштабе целого сочинения, прослеживается драматургия развития музыкального образа.

С учетом этого продумываются методика репетиции, приемы и способы воплощения исполнительского замысла в звучании. Затем, представляя общее звучание, на внутреннем слухе или интонируя голосом основные элементы, можно приступить к поиску средств дирижерской выразительности.

4. **Составление репетиционного плана и подготовка нотного материала.**

На основе целостного представления об оркестровом произведении дирижером намечается план репетиционной работы. Определяются продолжительность и количество репетиций: текущей, итоговой и генеральной. Предусматривается также время для индивидуального разучивания оркестровых партий и репетиций оркестровых групп.

Текущие репетиции предназначены для изучения сочинения или его отдельных фрагментов. На таких репетициях уточняется дирижерская интерпретация, выучиваются оркестровые партии.

Итоговая репетиция проводится с целью совершенствования исполнительских навыков оркестра, более глубокого проникновения в авторский замысел. На таких репетициях произведение проигрывается без остановок.

Генеральная репетиция нужна, как правило, для корректировки звучания оркестра в конкретных акустических условиях исполнения и восприятия музыкальных произведений. Методические задачи для каждой репетиции определяются дирижером в зависимости от уровня подготовки того или иного коллектива.

с 8444 к

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ НАСТРОЙКА РАЗЫГРЫВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ДЫХАНИЕ

Хорошо настроенный оркестр существенно влияет на качество исполняемых произведений.

Предварительная настройка необходима для приведения к единому эталону высоты всех инструментов оркестра с целью чистого интонирования.

Чаще всего для этого выбирается самый низкий инструмент и по его ноте си-бемоль второй октавы настраиваются все остальные.

Этот прием не является наиболее целесообразным, поскольку приходится понижать строй всего оркестра, что в свою очередь приводит к нарушению строя многих инструментов, особенно в верхнем и нижнем регистрах.

Для лучшей настройки оркестра следует применять выстроенный по камертону инструмент — баян или рояль.

Предварительная настройка оркестра начинается с приведения всех инструментов к чистому унисону, от которого настраиваются октавы, затем квинты, снова октавы и квинты и так далее.

Каждая репетиция должна обязательно начинаться с совместного разыгрывания.

Система упражнений для разыгрывания включает в себя мажорные и минорные гаммы, арпеджии, мелодические интервалы, фразы и, наконец, мелодии.

Важным элементом в разыгрывании оркестра является исполнение интервалов, аккордов, гармонических последовательностей или каденсов. Аккордово-гармоническая настройка способствует развитию гармонического интонирования.

Разыгрывание часто заканчивают исполнением несложного фрагмента какого-либо хорошо знакомого музыкантам произведения в замедленном темпе. При этом уточняют строй отдельных звуков в аккордах или звуковысотный строй инструментов.

На настройку и разыгрывание отводится не менее 15 минут перед началом репетиции или выступления.

Исполнительское дыхание представляет собой сложный процесс вдоха и выдоха. Глубина вдоха во время игры зависит от динамических оттенков и характера музыки. Он чаще всего бывает коротким. Выдох по продолжительности обычно совпадает с каким-либо смысловым музыкальным построением, например, с фразой.

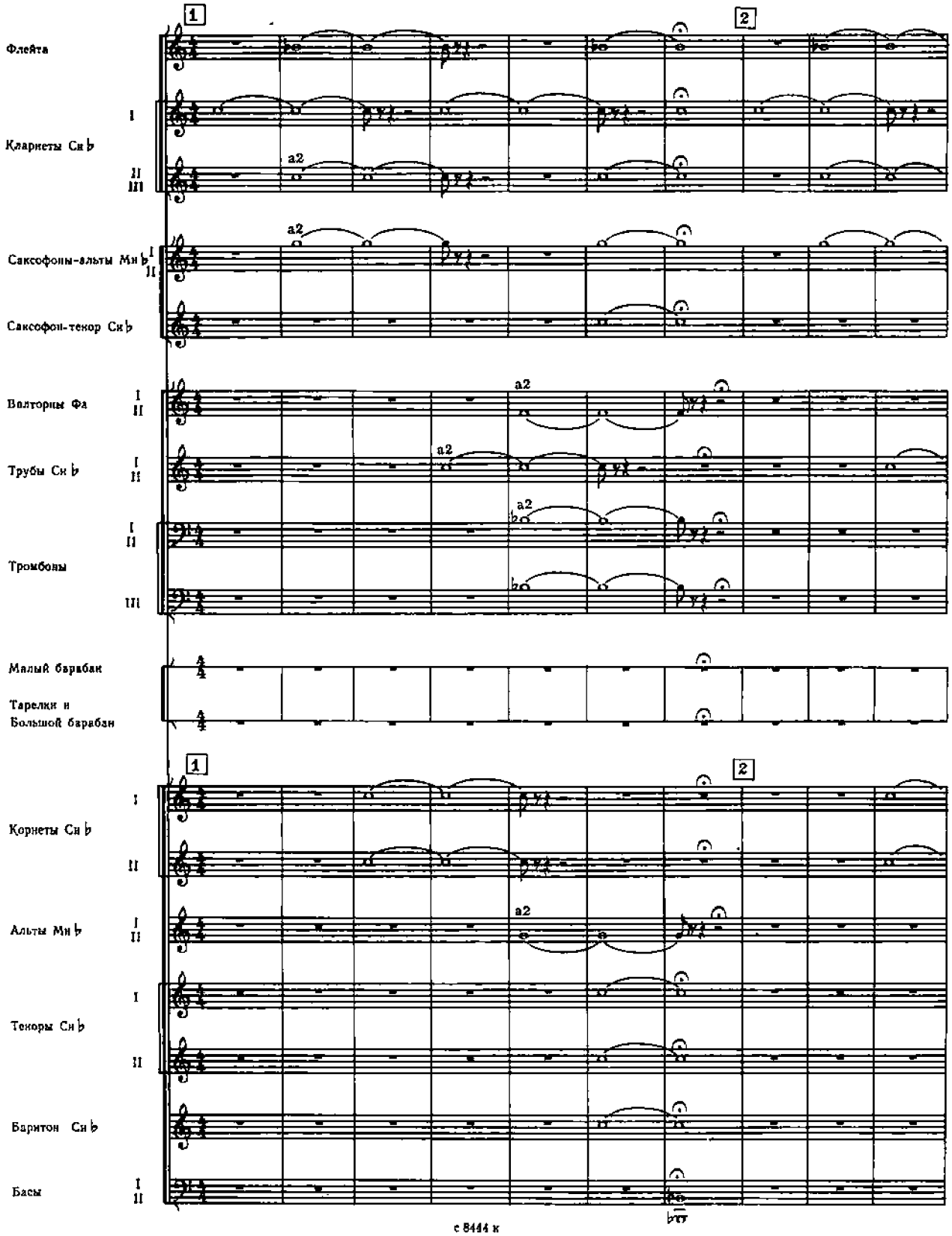
Для того, чтобы звук был ясным, певучим, устойчивым, с необходимой интенсивностью, выдох всегда следует удерживать «на опоре», т. е. на диафрагме. При этом нижние ребра не должны «спадать» почти до полного расходования воздуха.

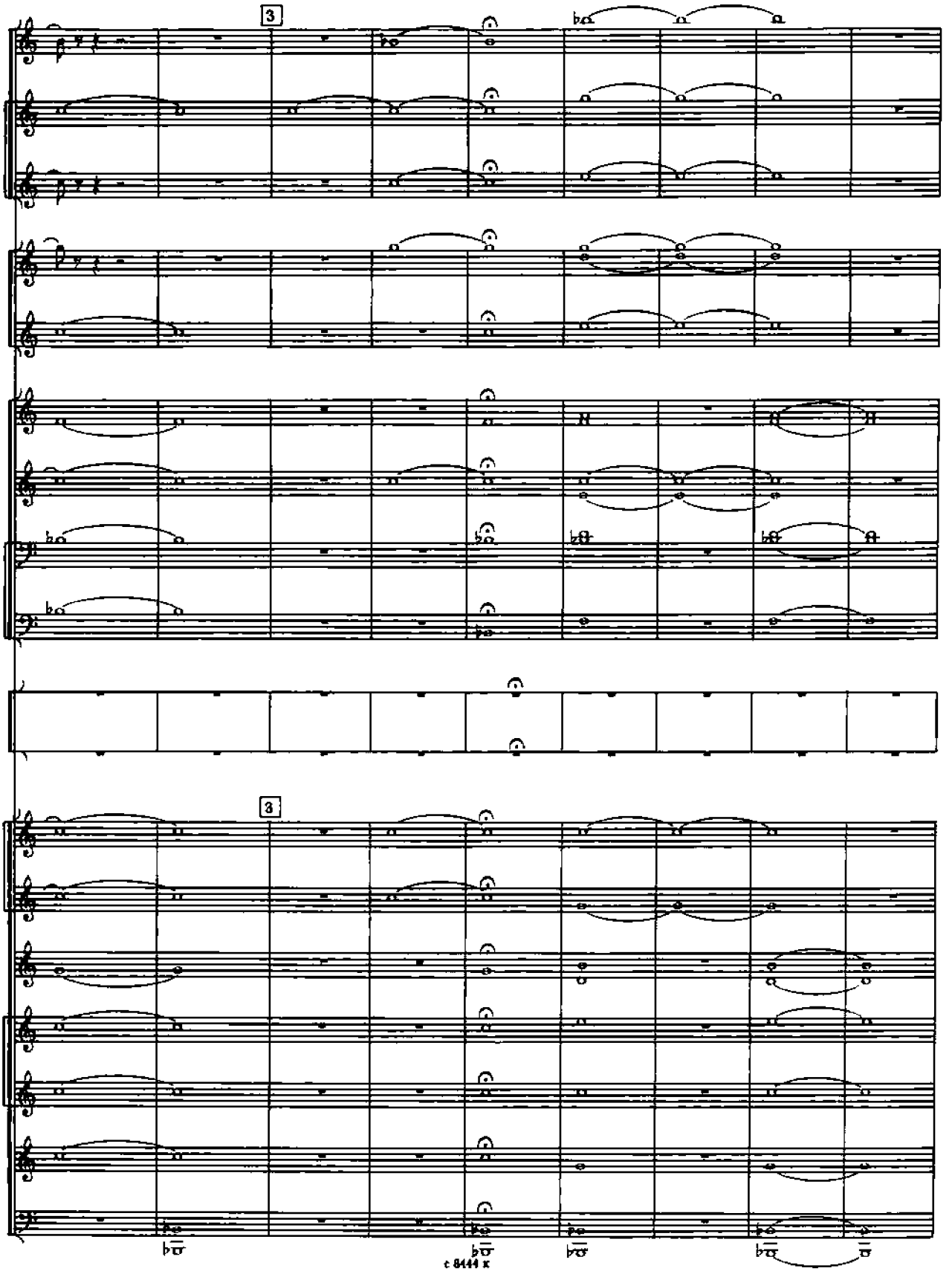
Непременным условием выразительной игры является умение придавать определенный эмоциональный оттенок звукам.

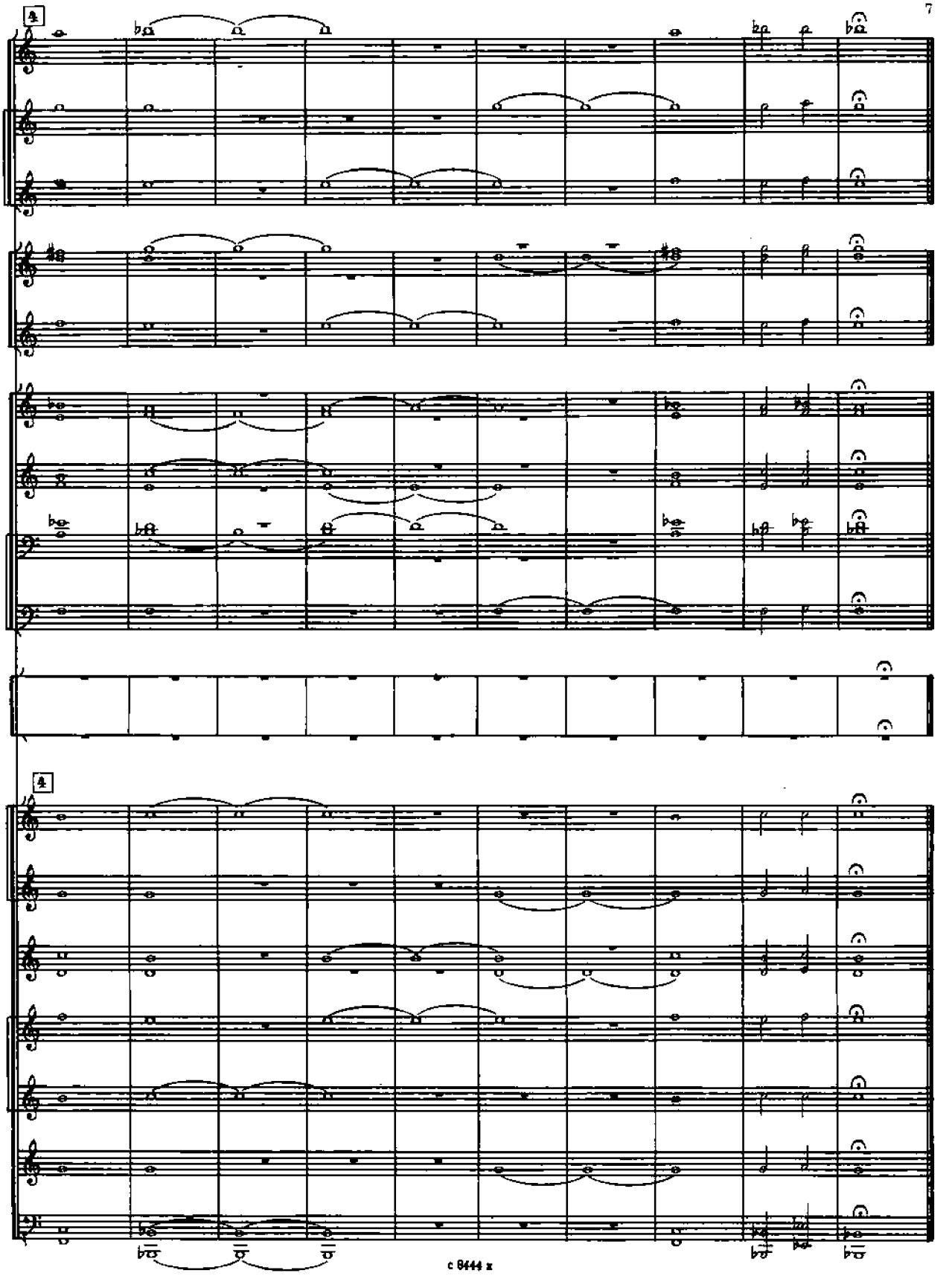
Решая эту задачу, дирижер определяет единый вид атакировки, игровую позицию, способ вибрато, артикуляцию, штрихи и другие компоненты извлечения, ведения и прекращения звука. Естественная, в меру свободная и плотная, ровная и экономная подача воздушной струи во многом определяет интонационную чистоту, громкостные и тембровые качества звучания.

При необходимости дирижер указывает также способ расстановки дыхания для отдельной партии, оркестровой группы и оркестра в целом.

1. НАСТРОЙКА


1
2
Флейта
I
Кларнеты Си ♭
II
III
a2
Саксофоны-альты Ми ♭
I
II
Саксофон-тенор Си ♭
Валторны Фа
I
II
Трубы Си ♭
Тромбоны
III
Малый барабан
Тарелки и
Большой барабан
Корнеты Си ♭
Альты Ми ♭
Тенора Си ♭
Баритон Си ♭
Басы

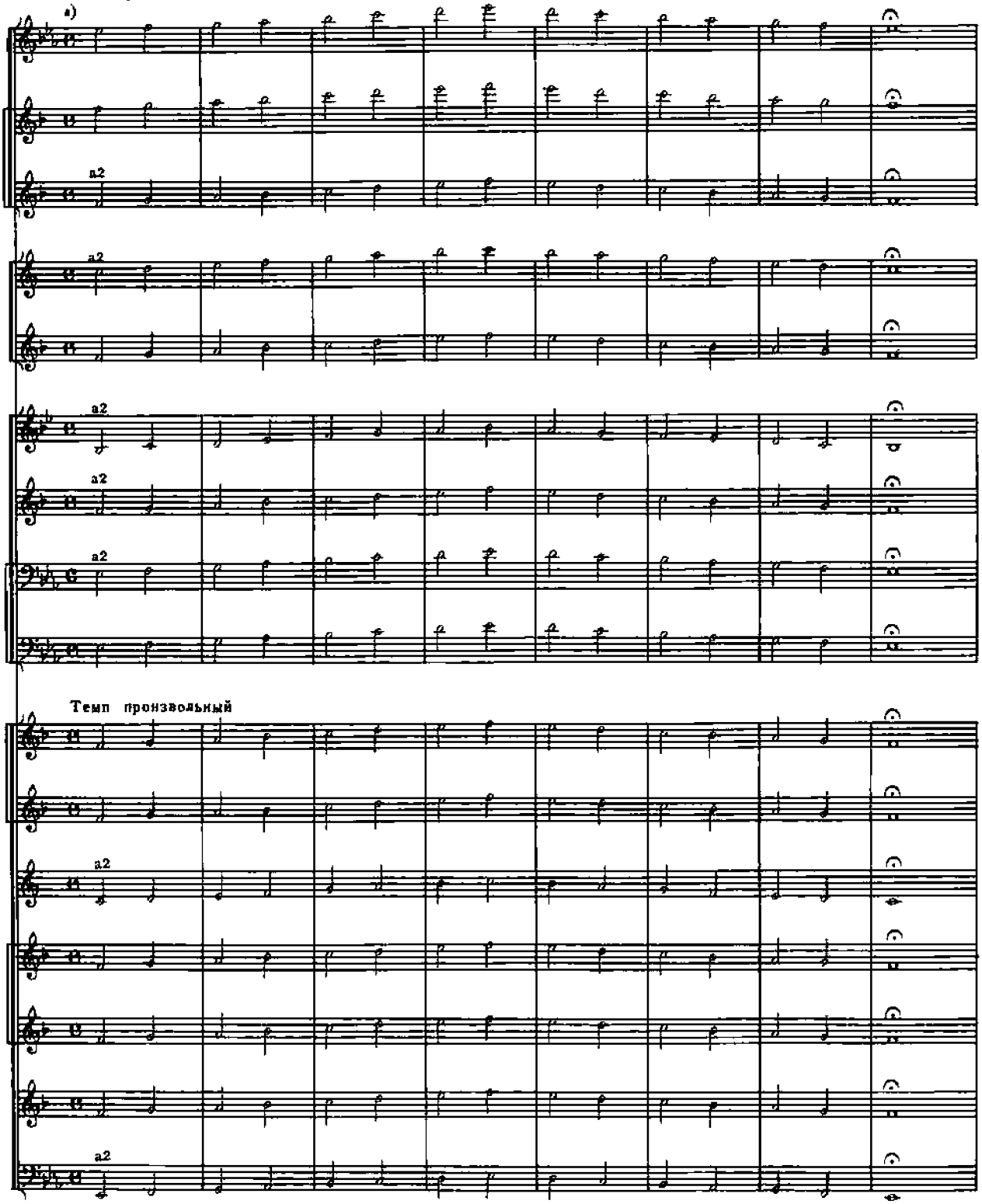

3
3

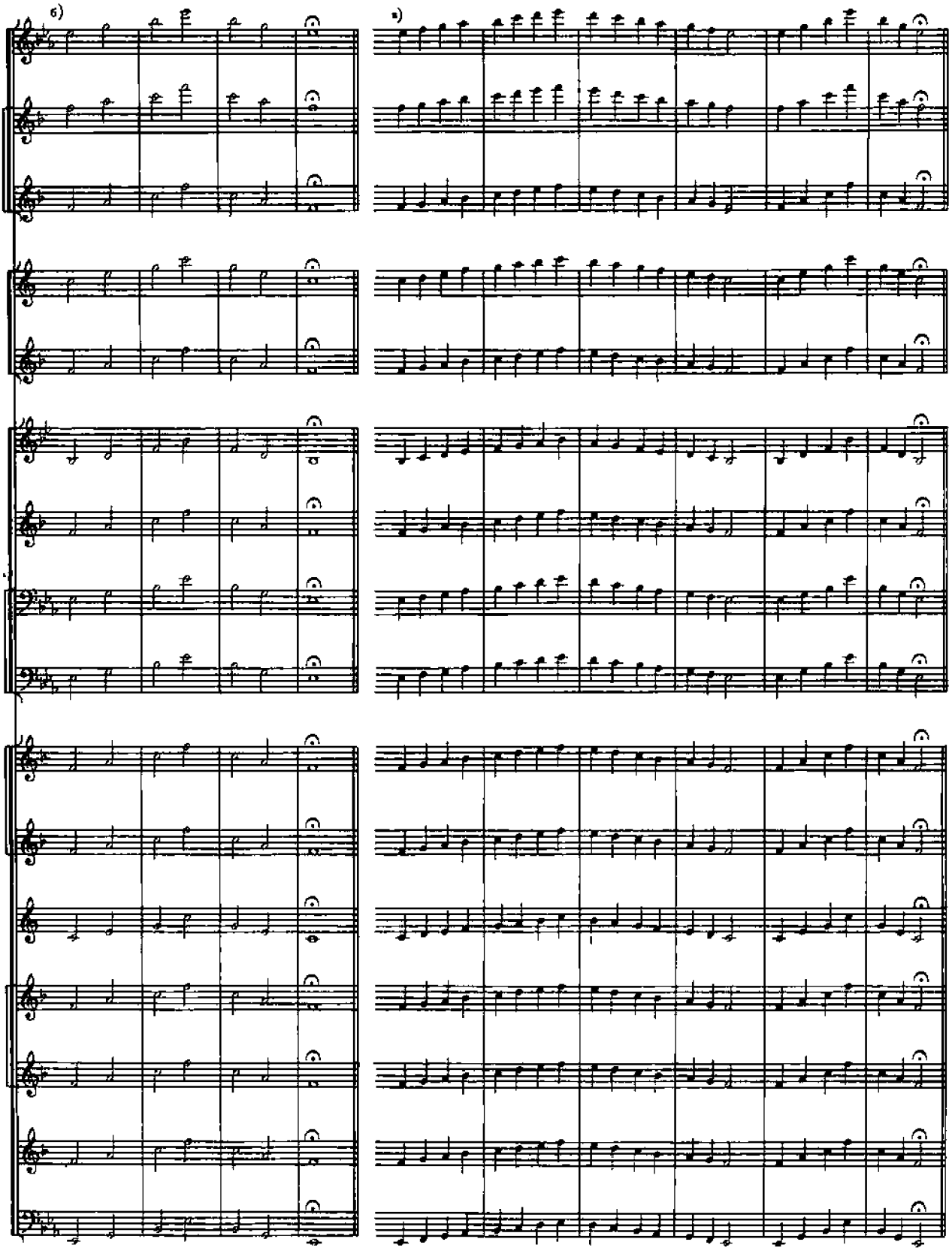


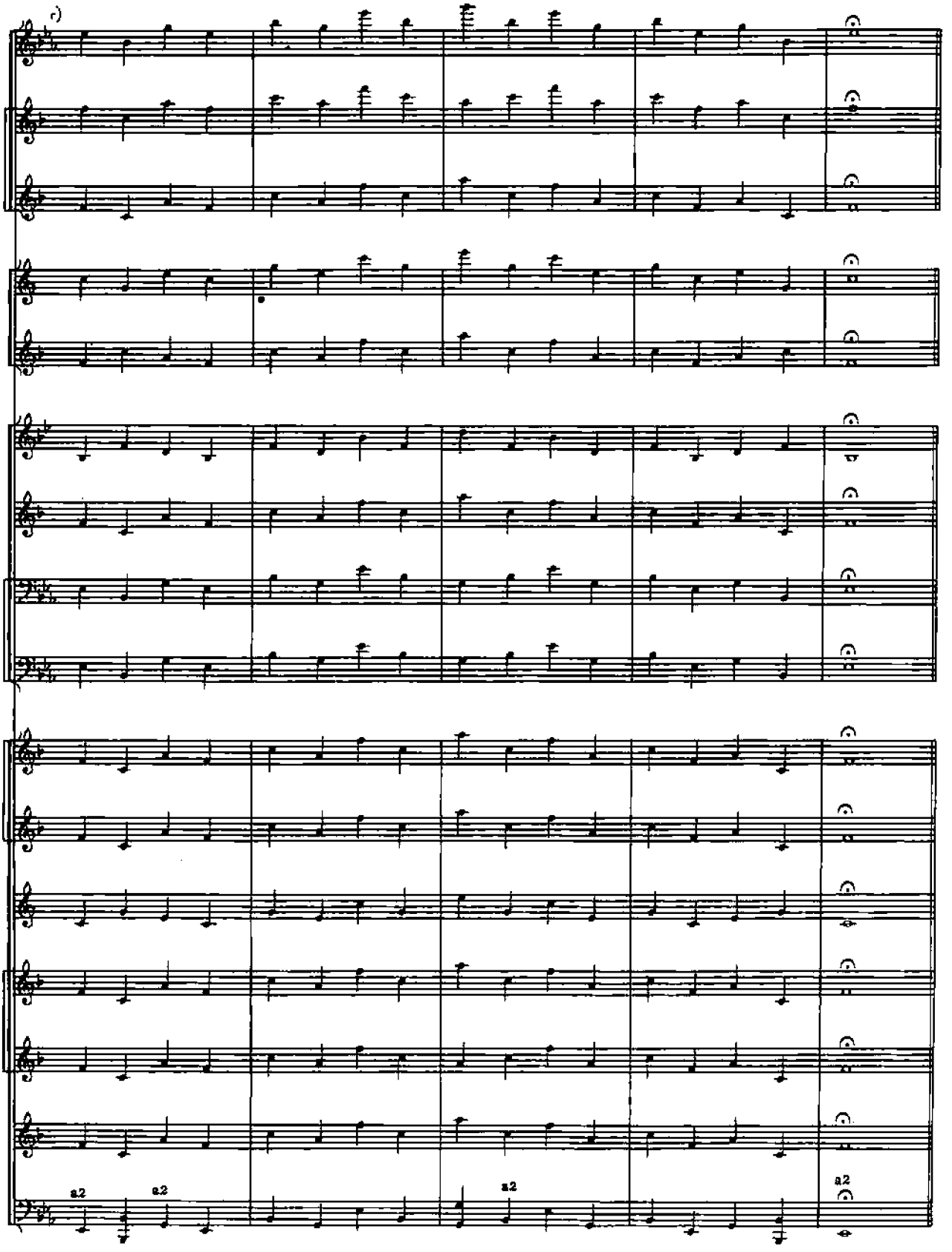
2. УПРАЖНЕНИЕ

Темп произвольный

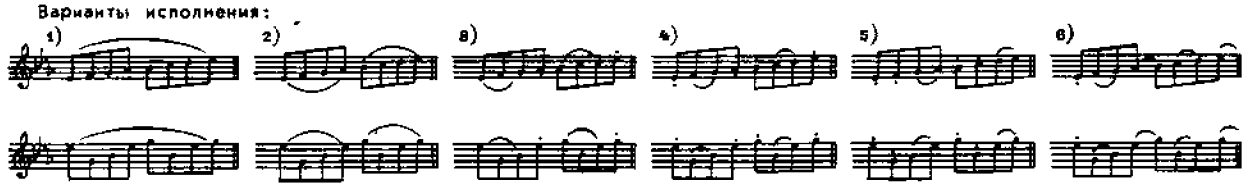
а)

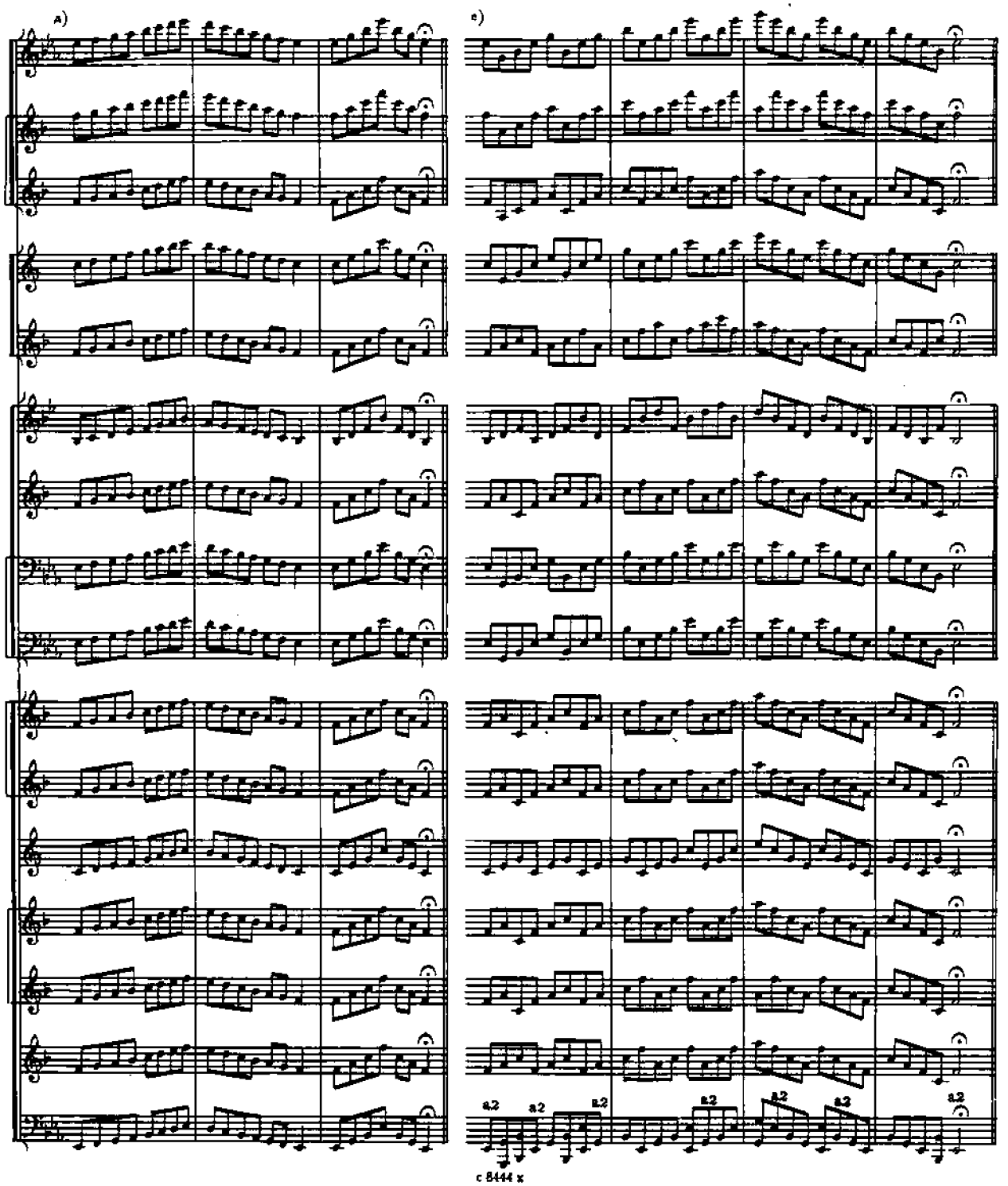



6)
a)

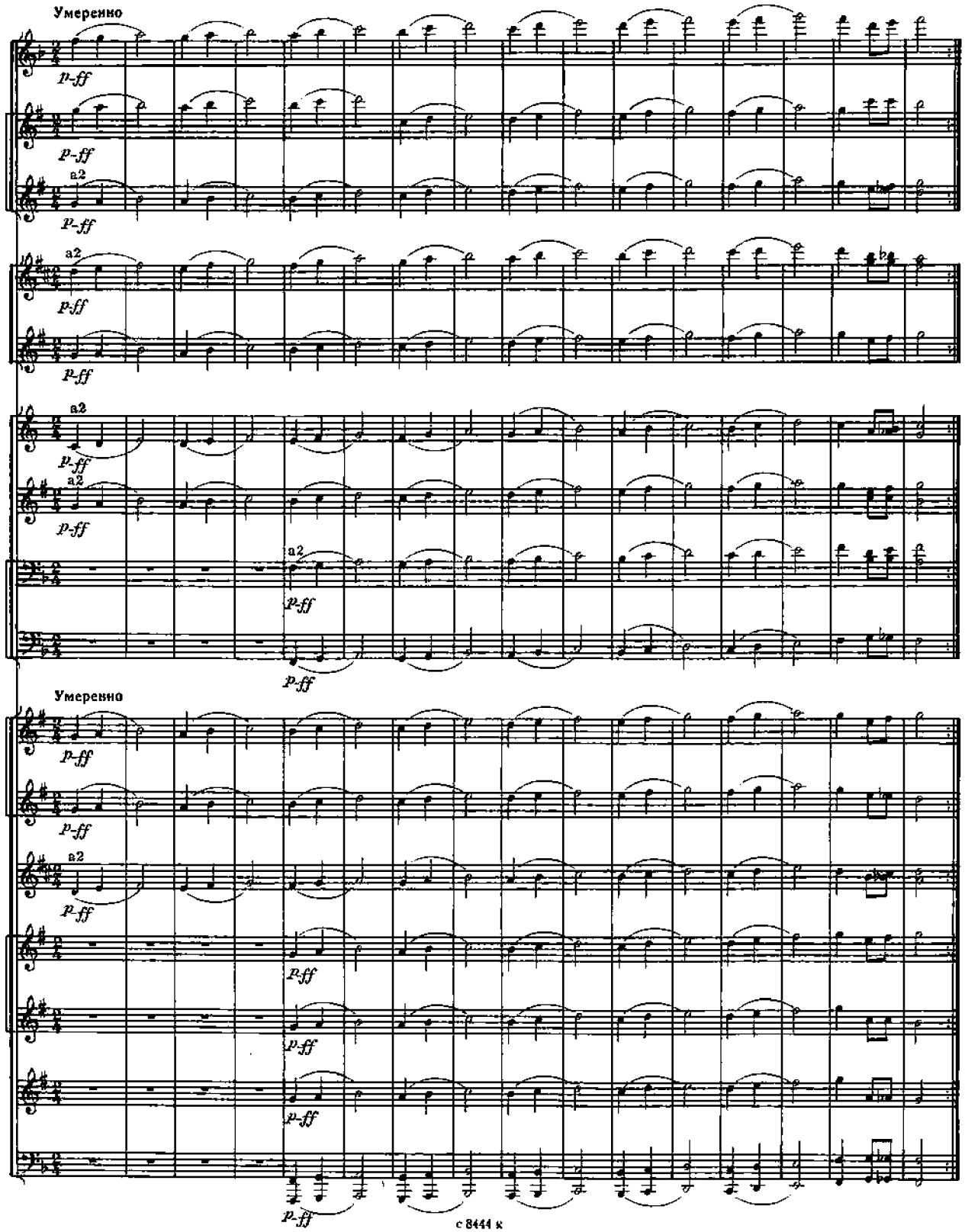

a2
a2
a2
a2

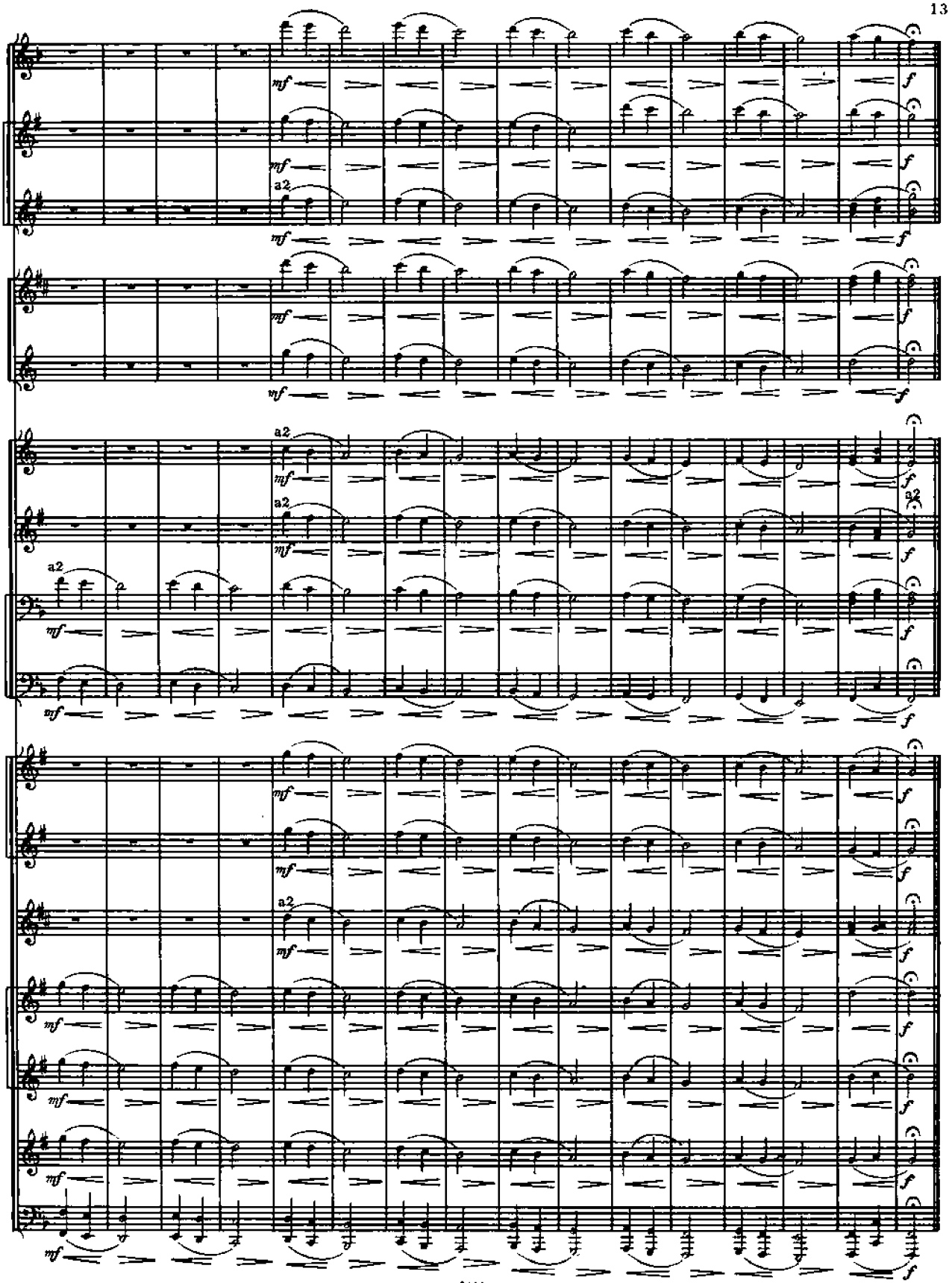
Варианты исполнения:



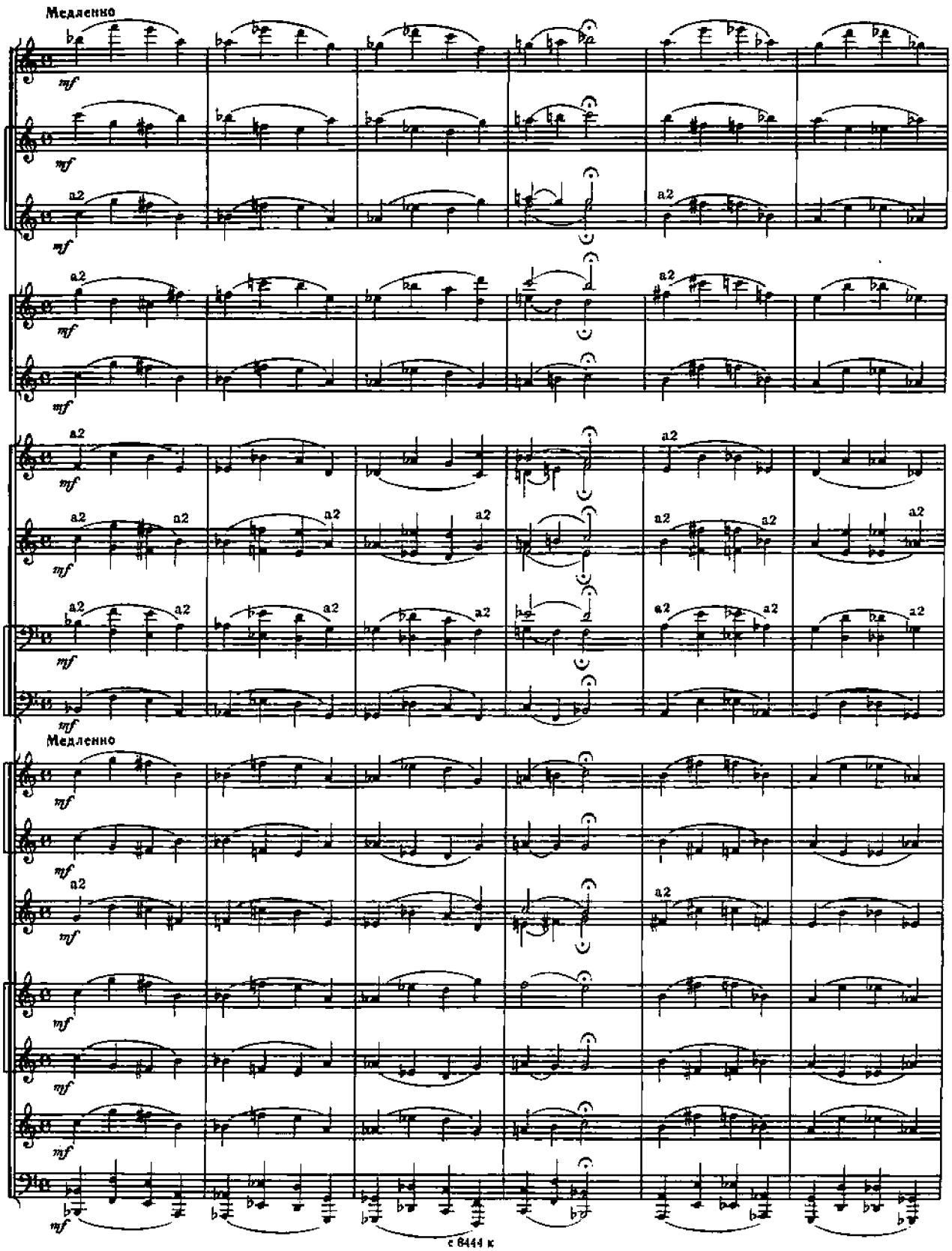


3. УПРАЖНЕНИЕ



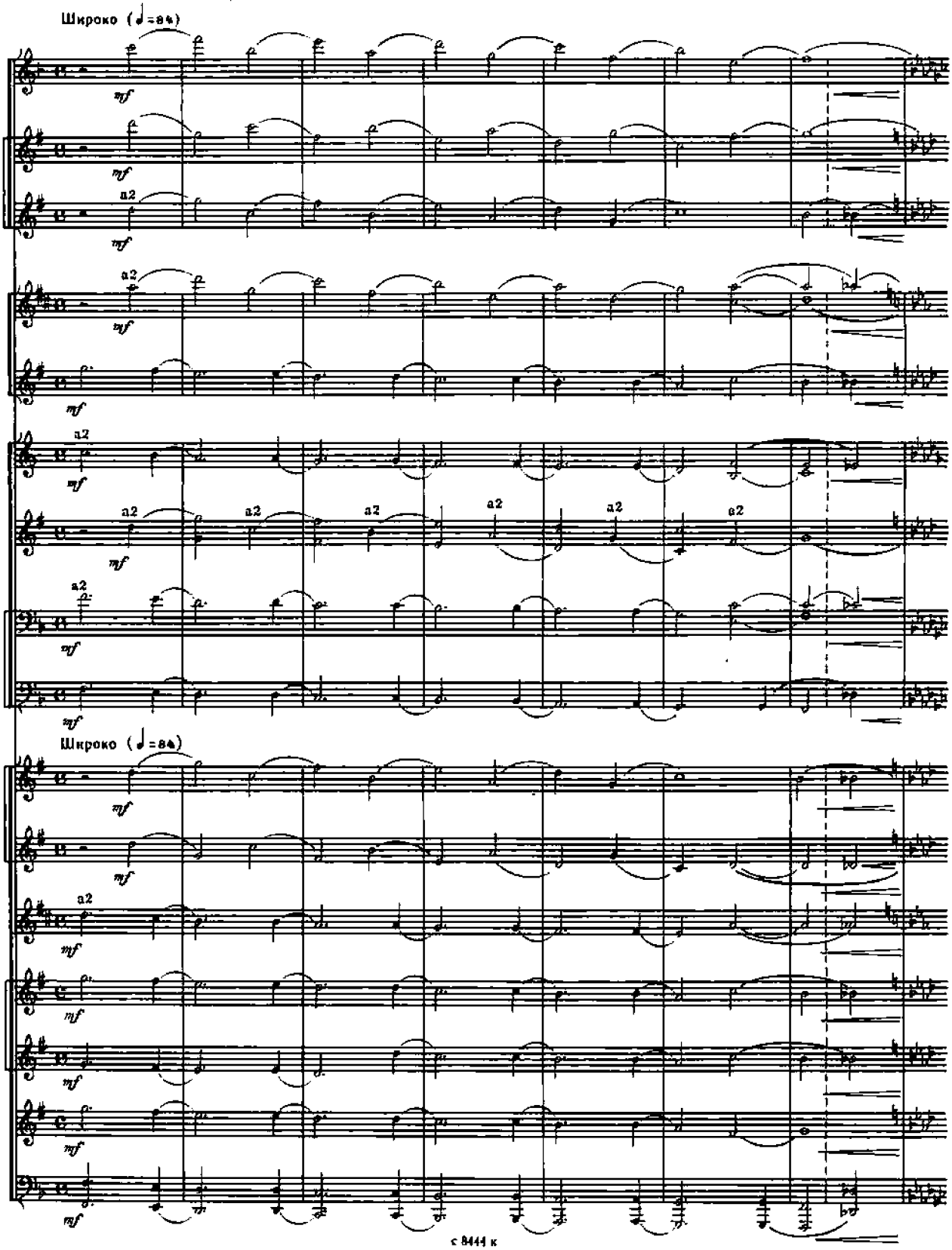

mf
f
a2

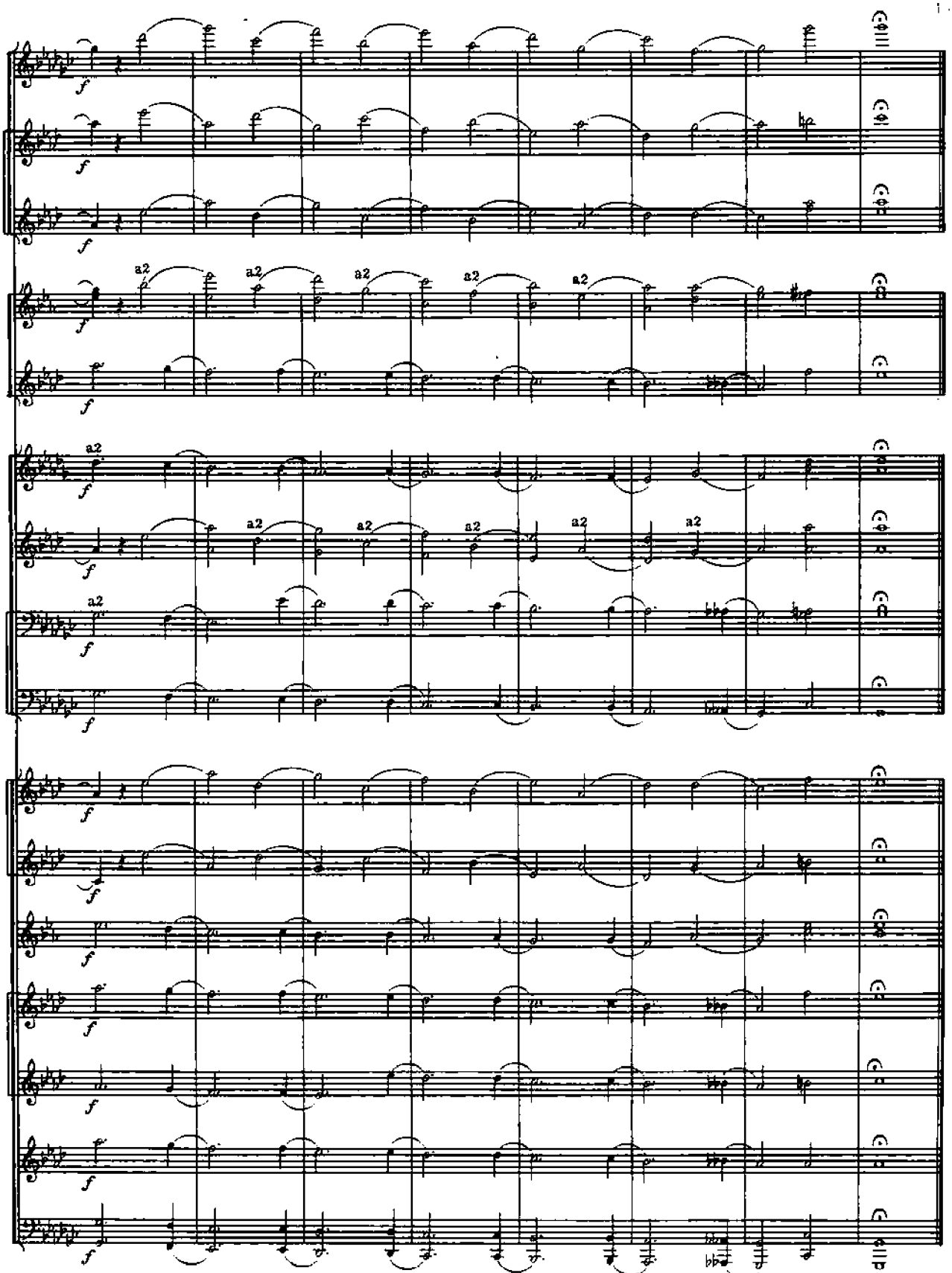
4. УПРАЖНЕНИЕ



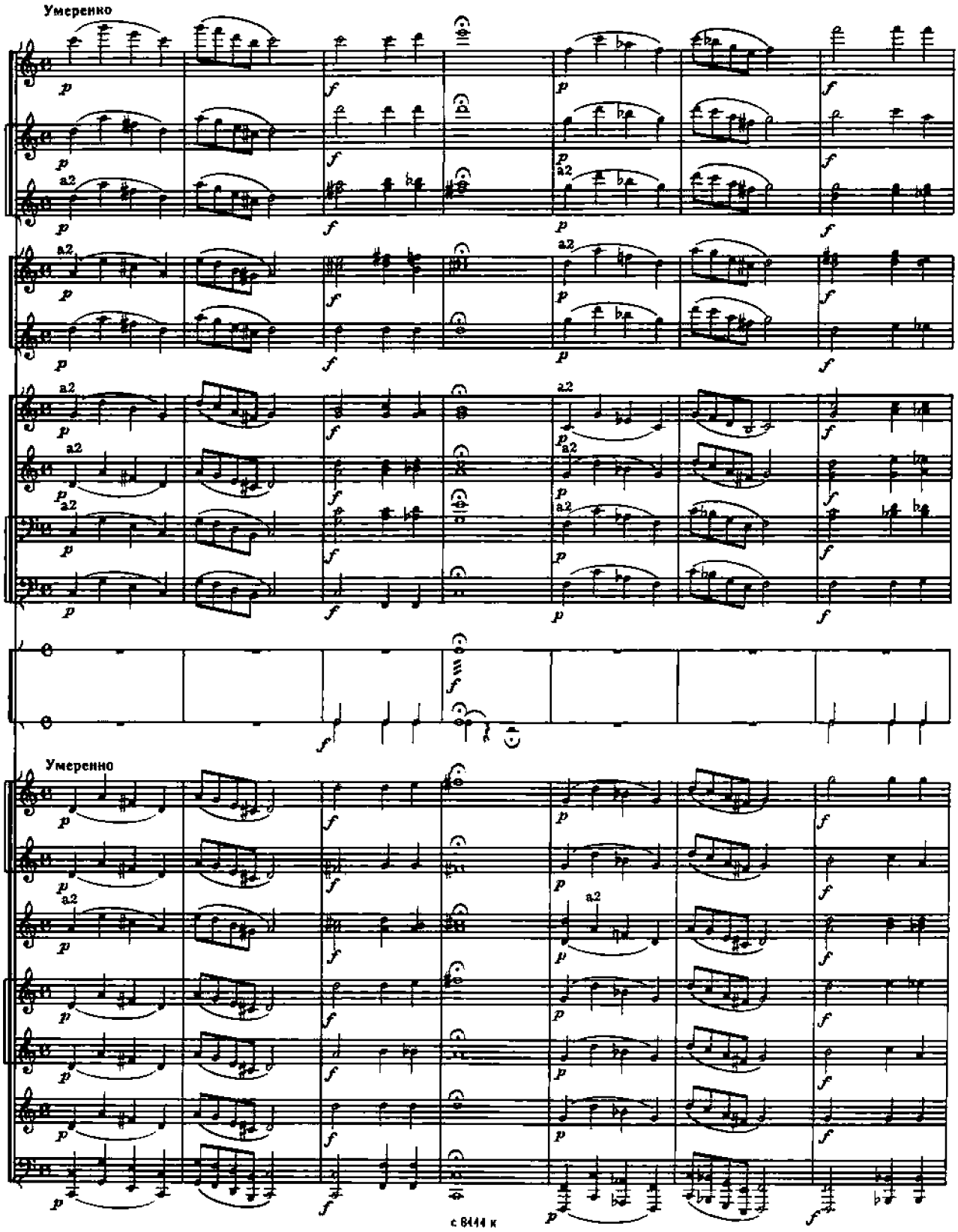
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2

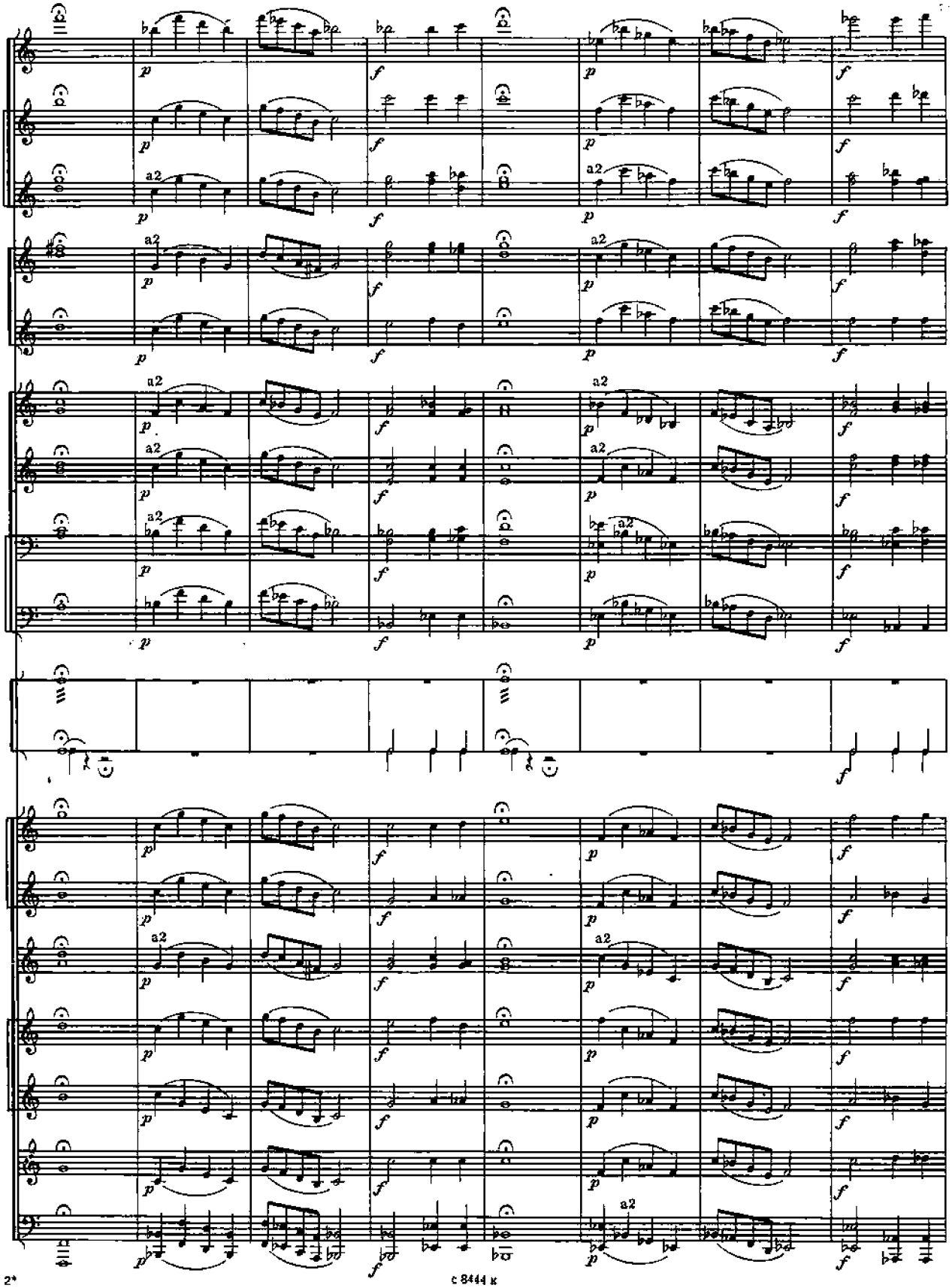
5. УПРАЖНЕНИЕ

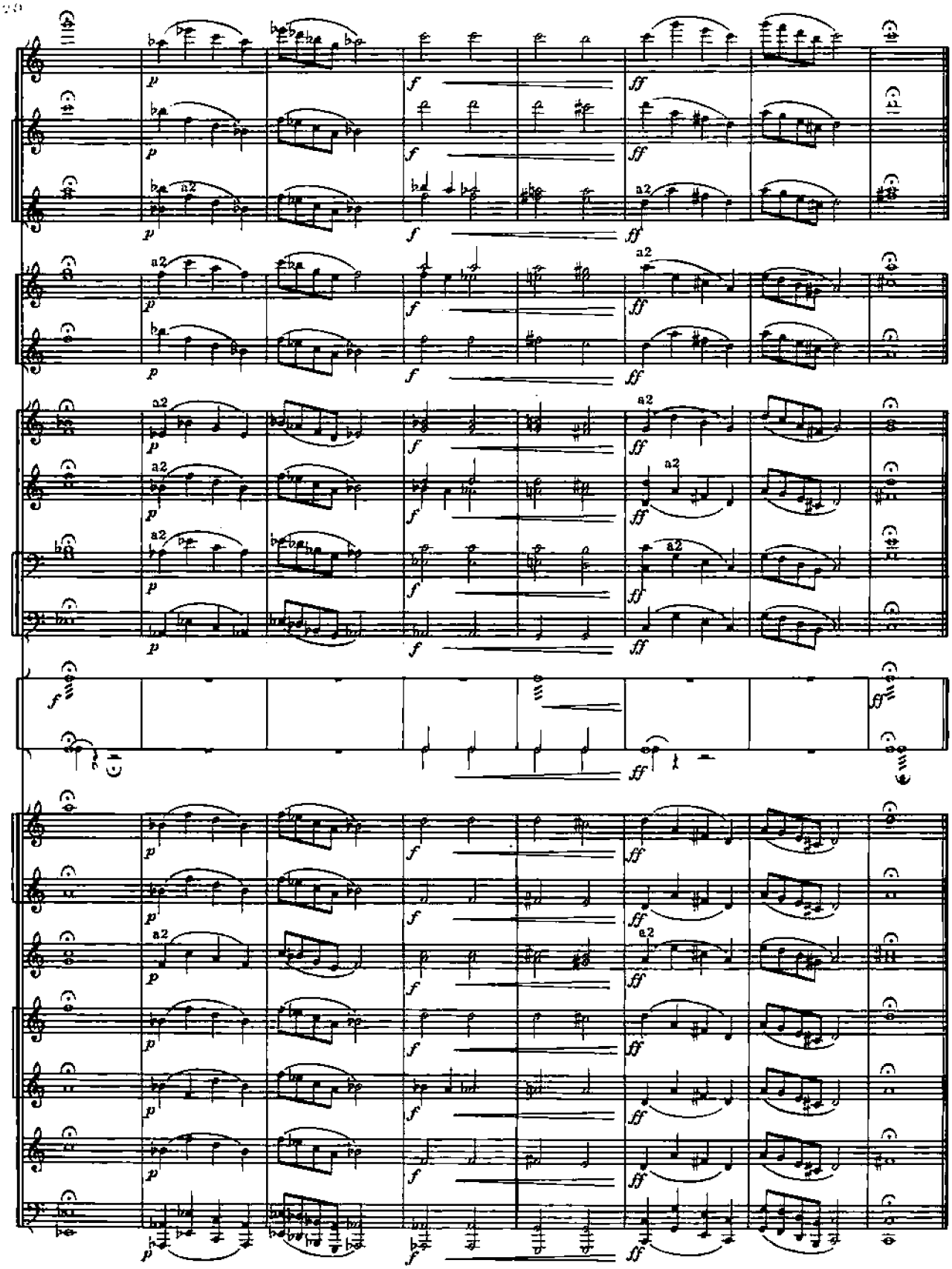



a2
f

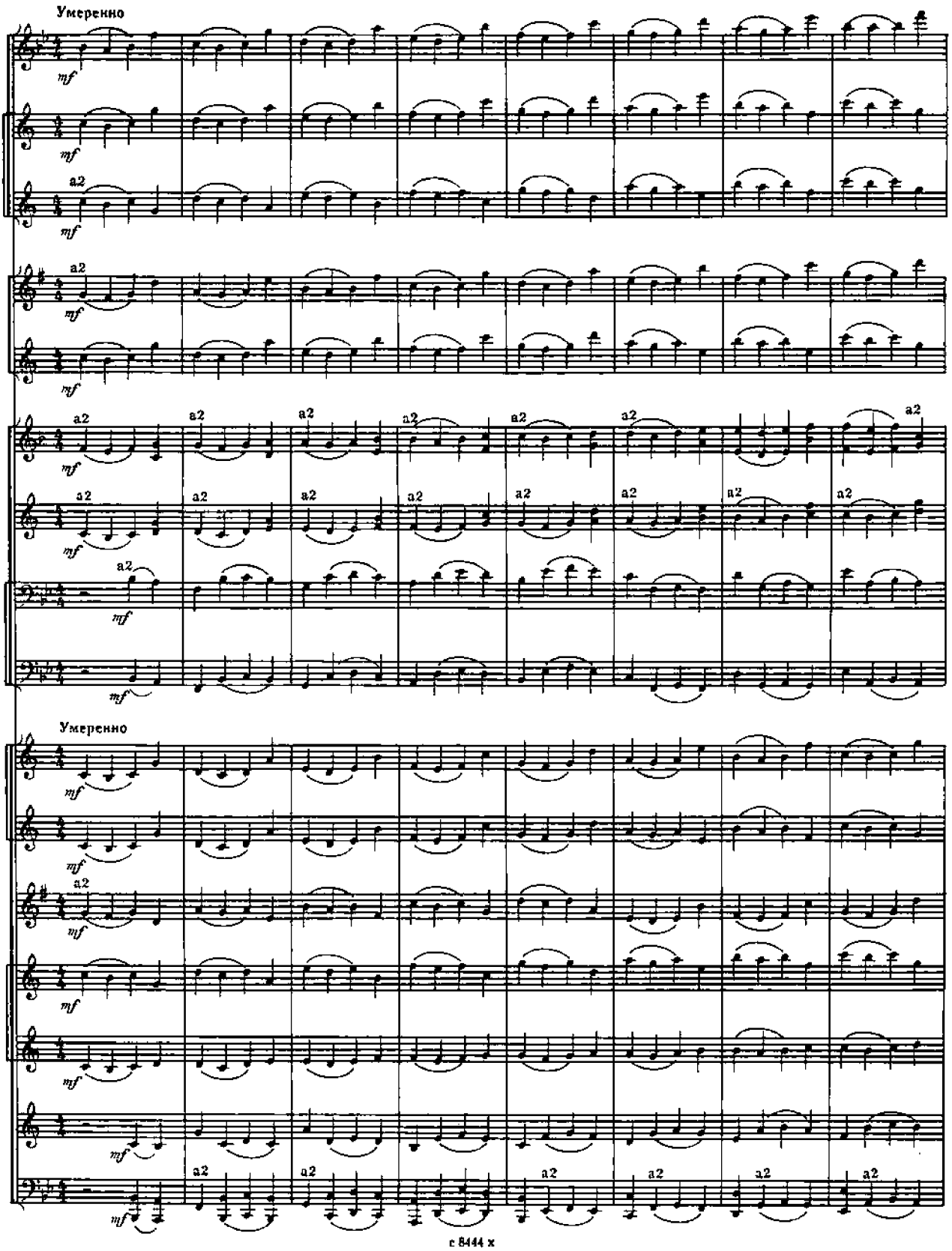
6. УПРАЖНЕНИЕ




a2
p
f

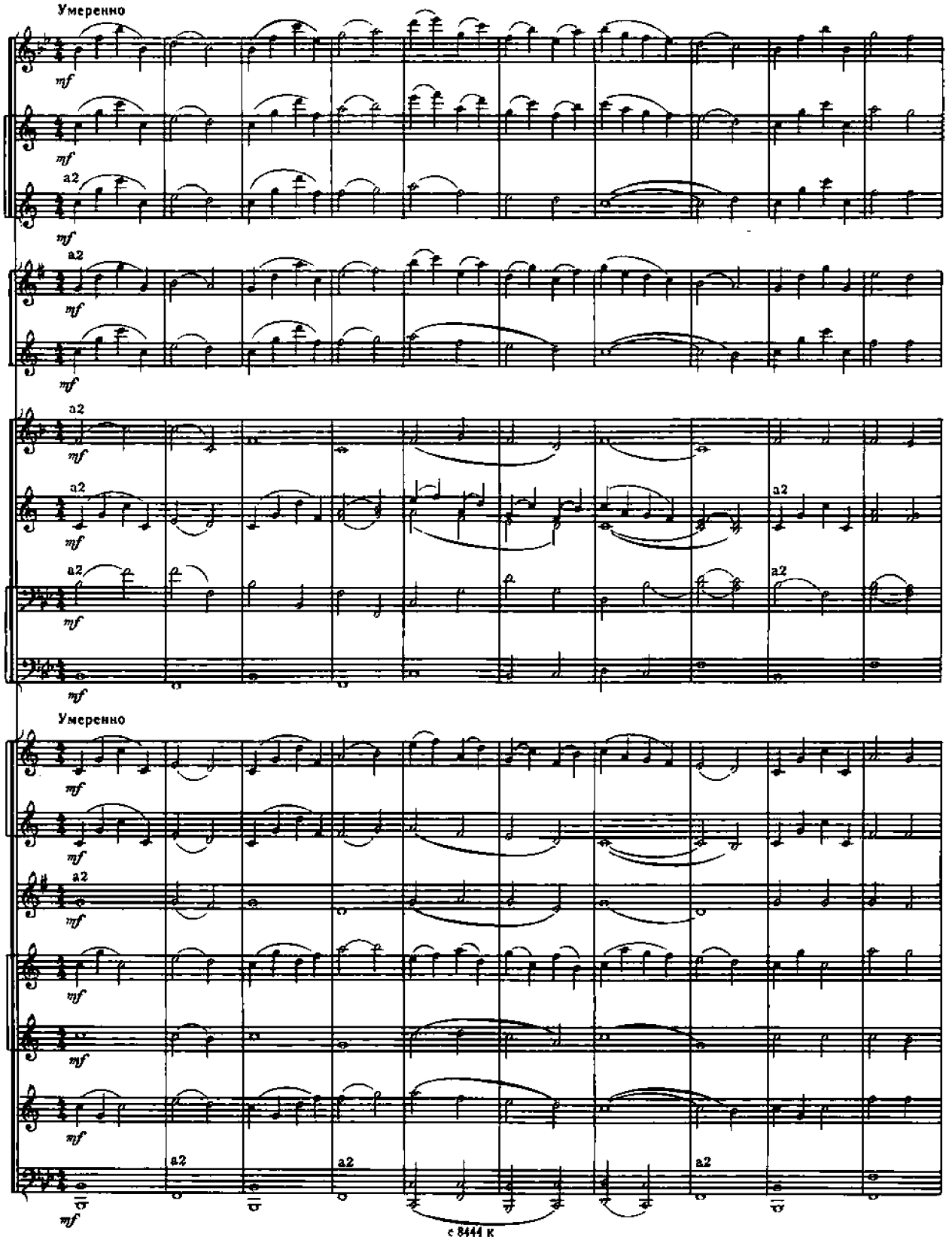

p
f
ff
a2

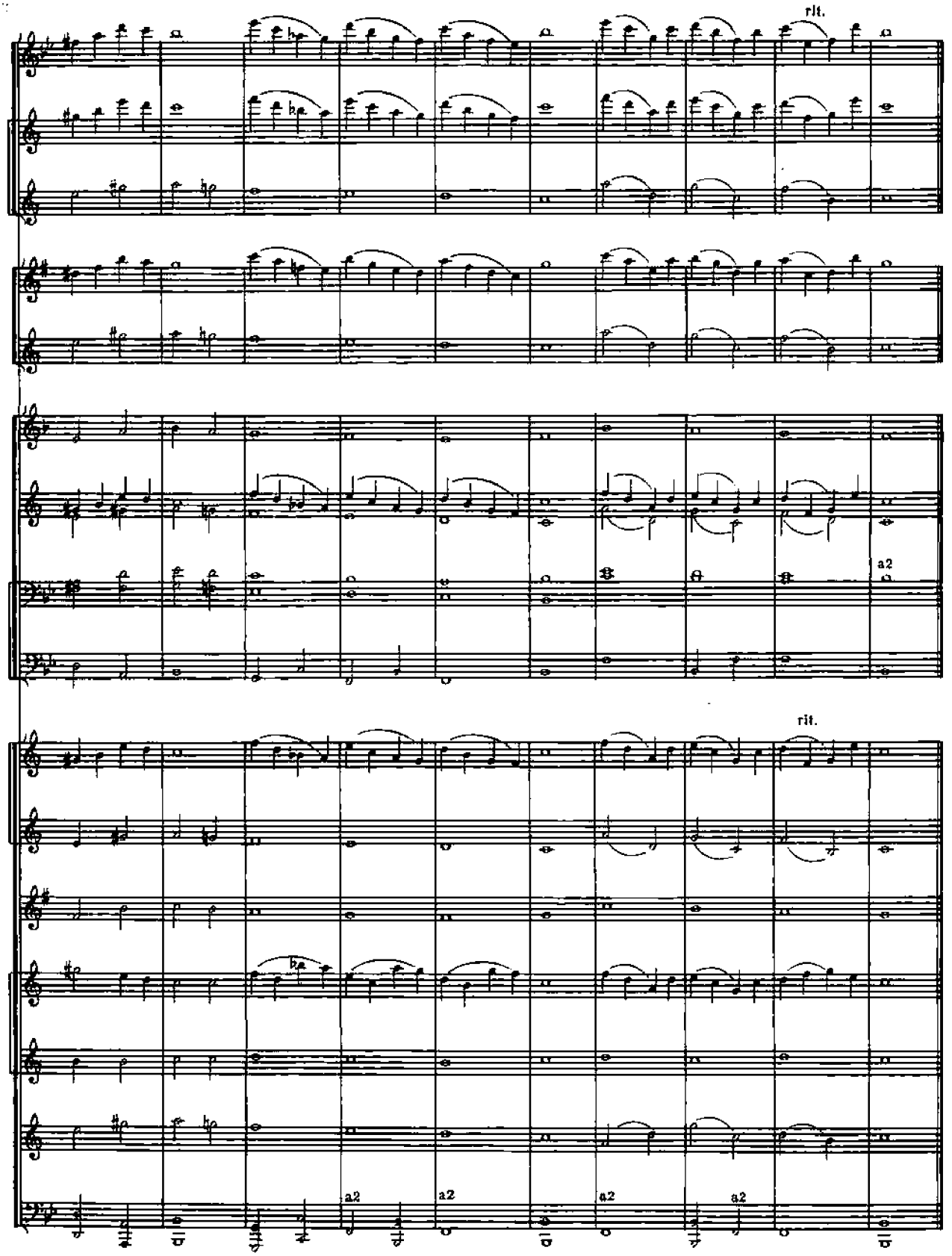
7. УПРАЖНЕНИЕ



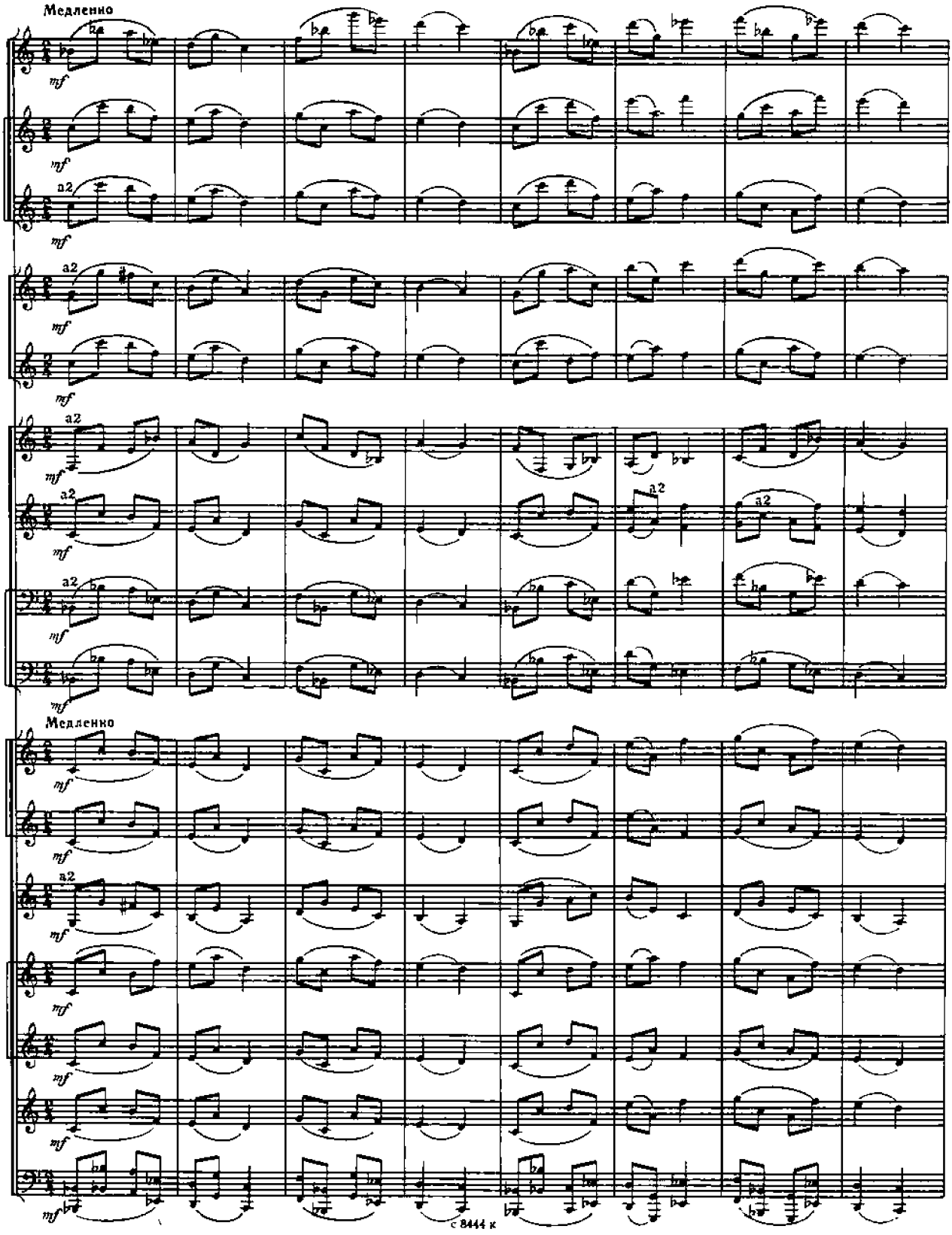
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2

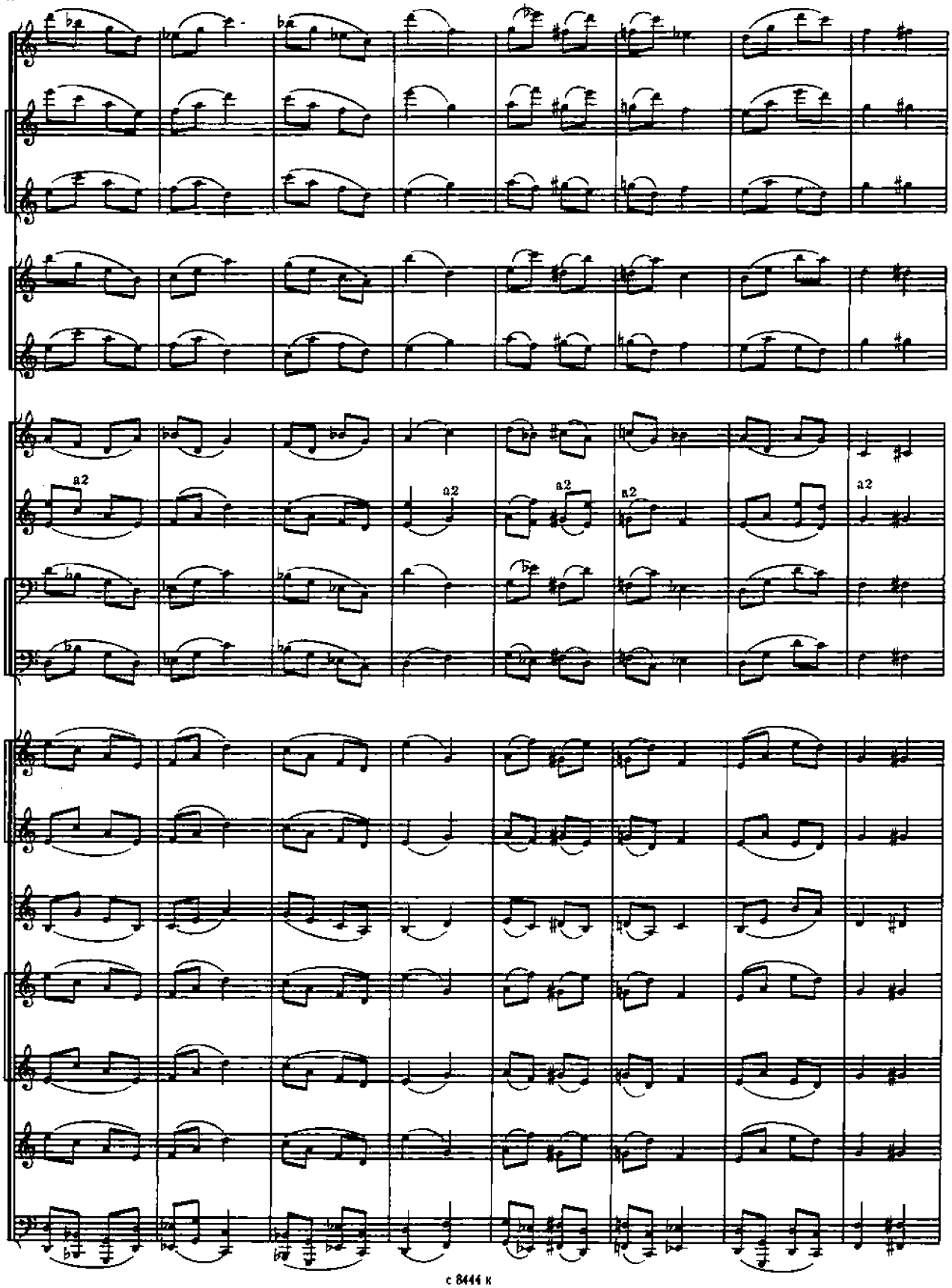
8. УПРАЖНЕНИЕ

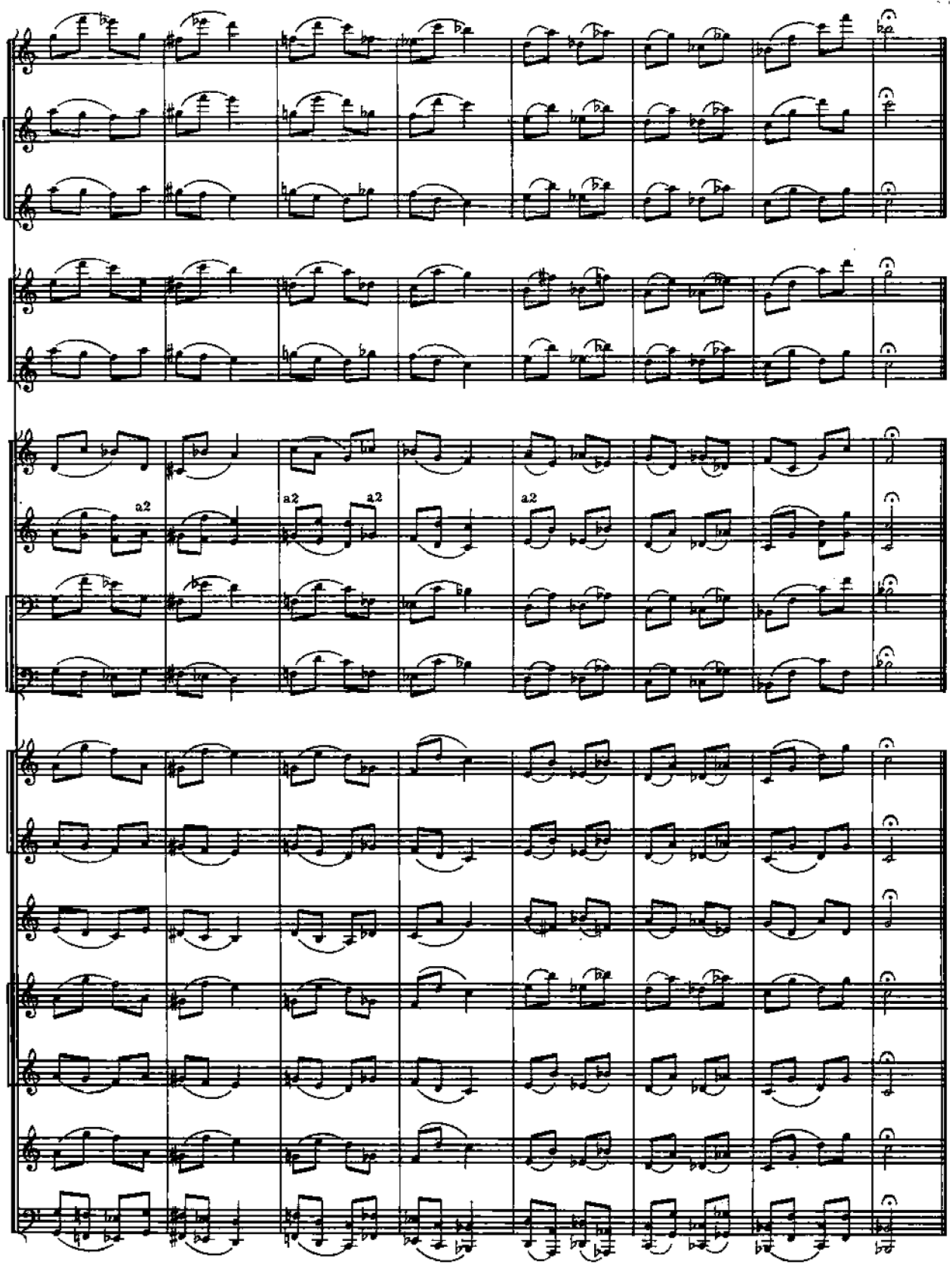



rit.
a2
rit.
a2
a2
a2
a2

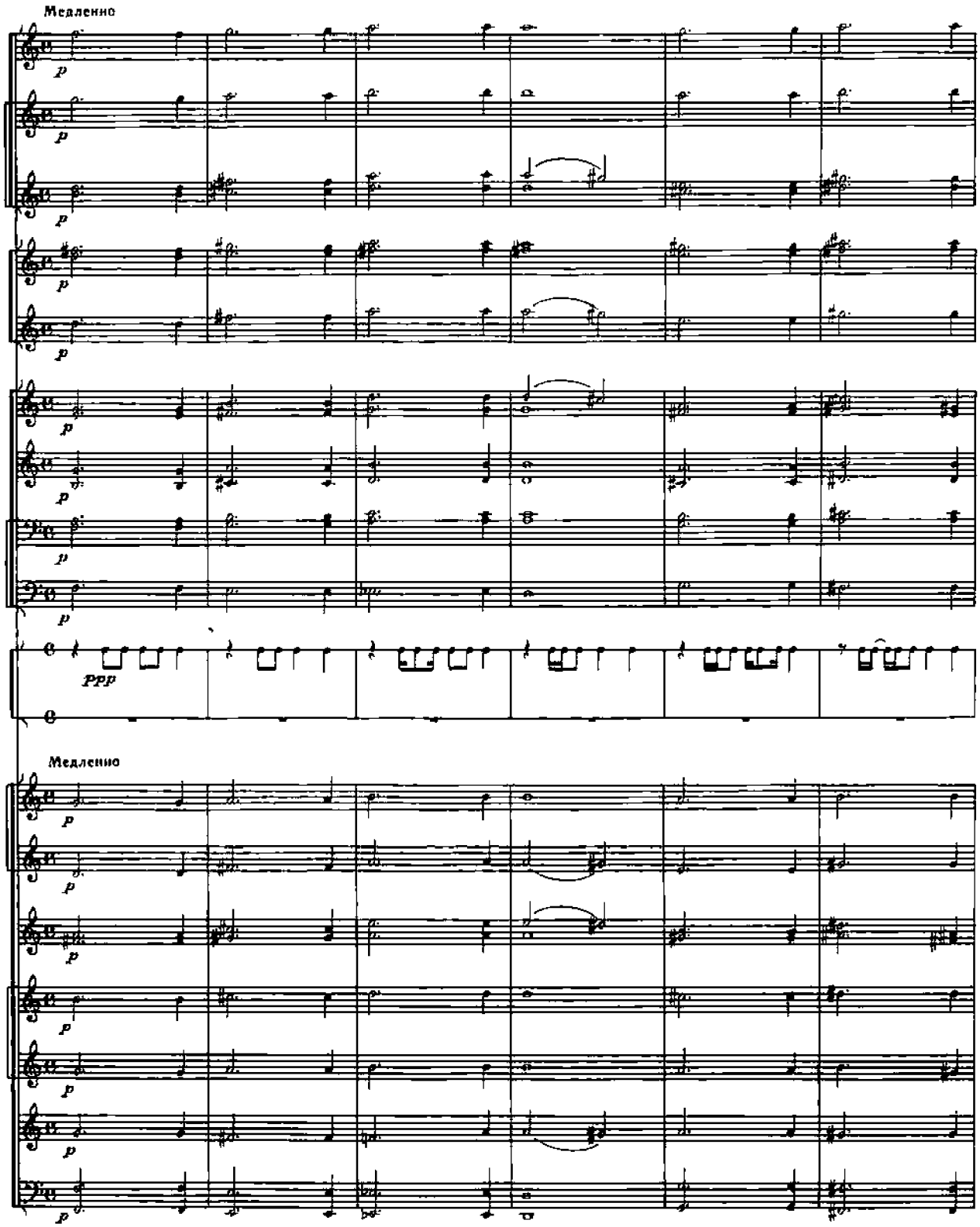
9. УПРАЖНЕНИЕ



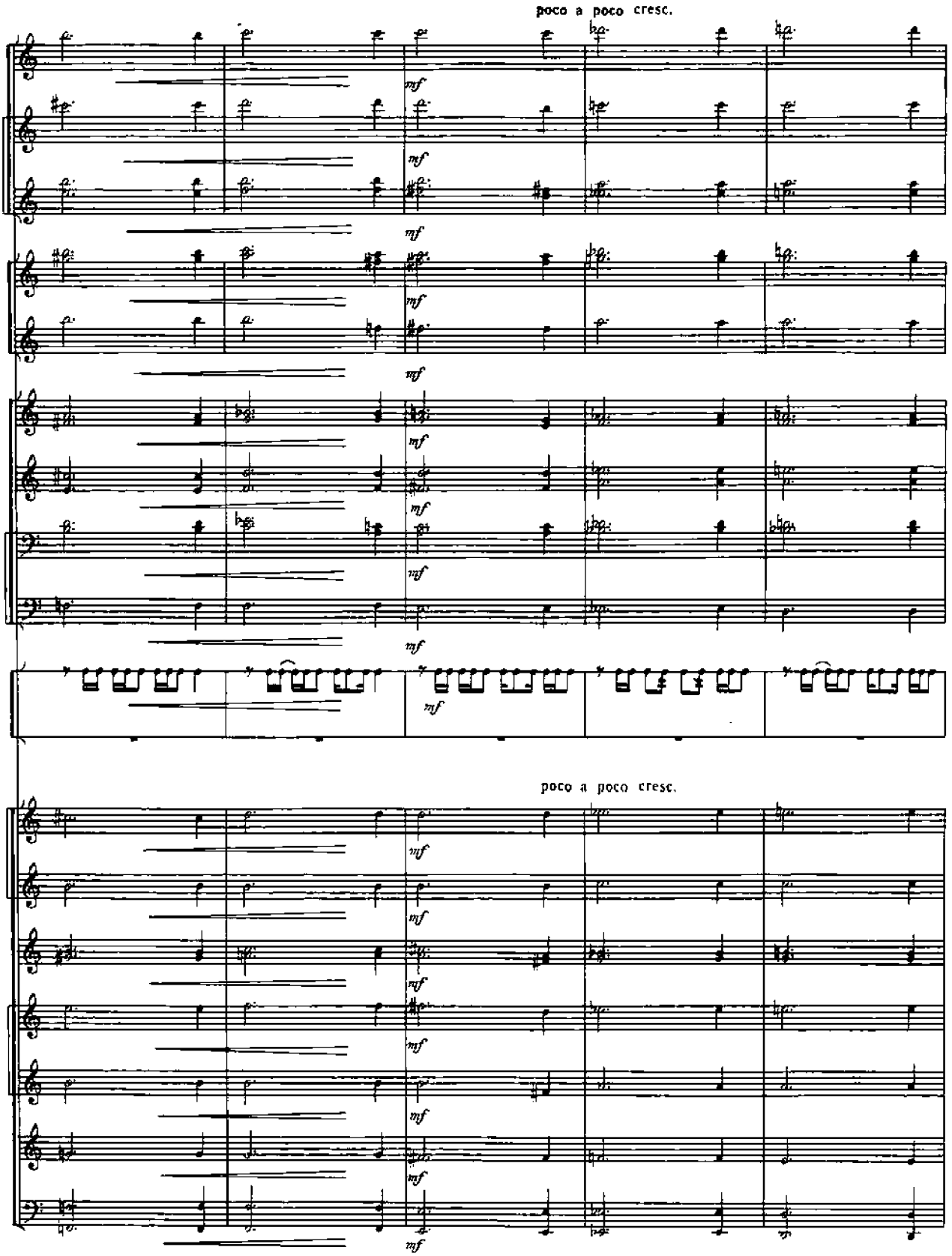

a2
a2
a2
a2
a2

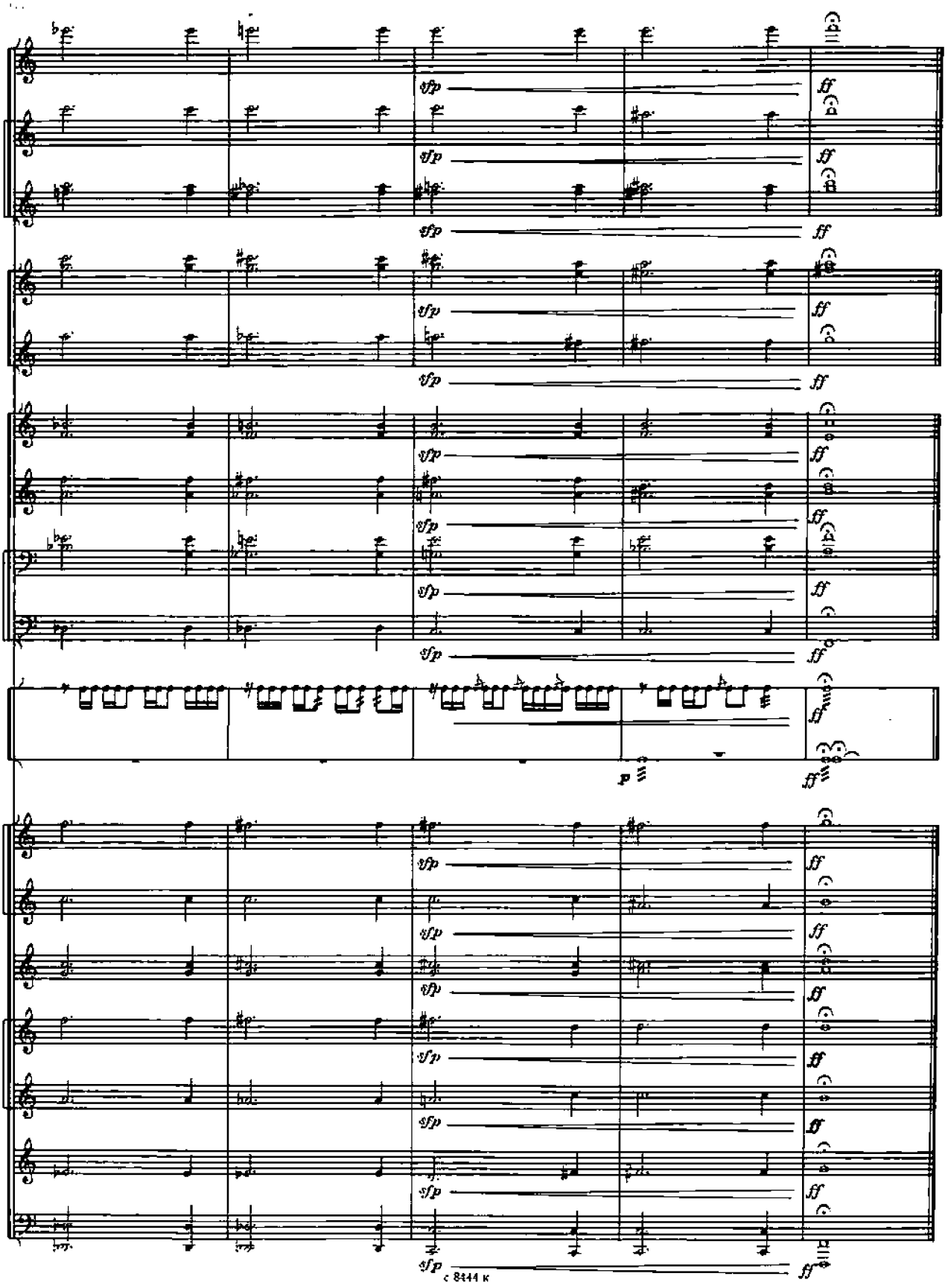

a2
a2
a2
a2

10. УПРАЖНЕНИЕ

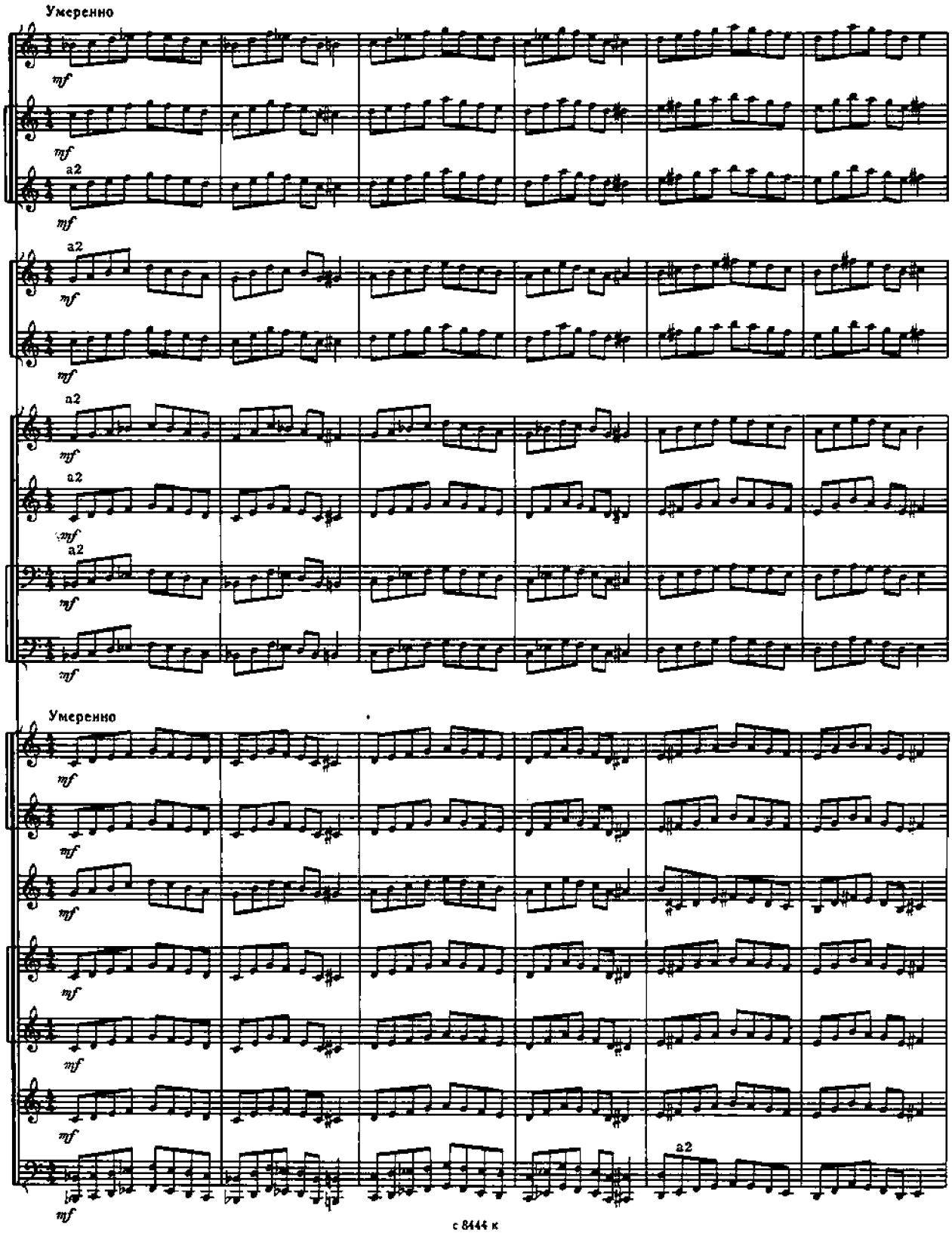


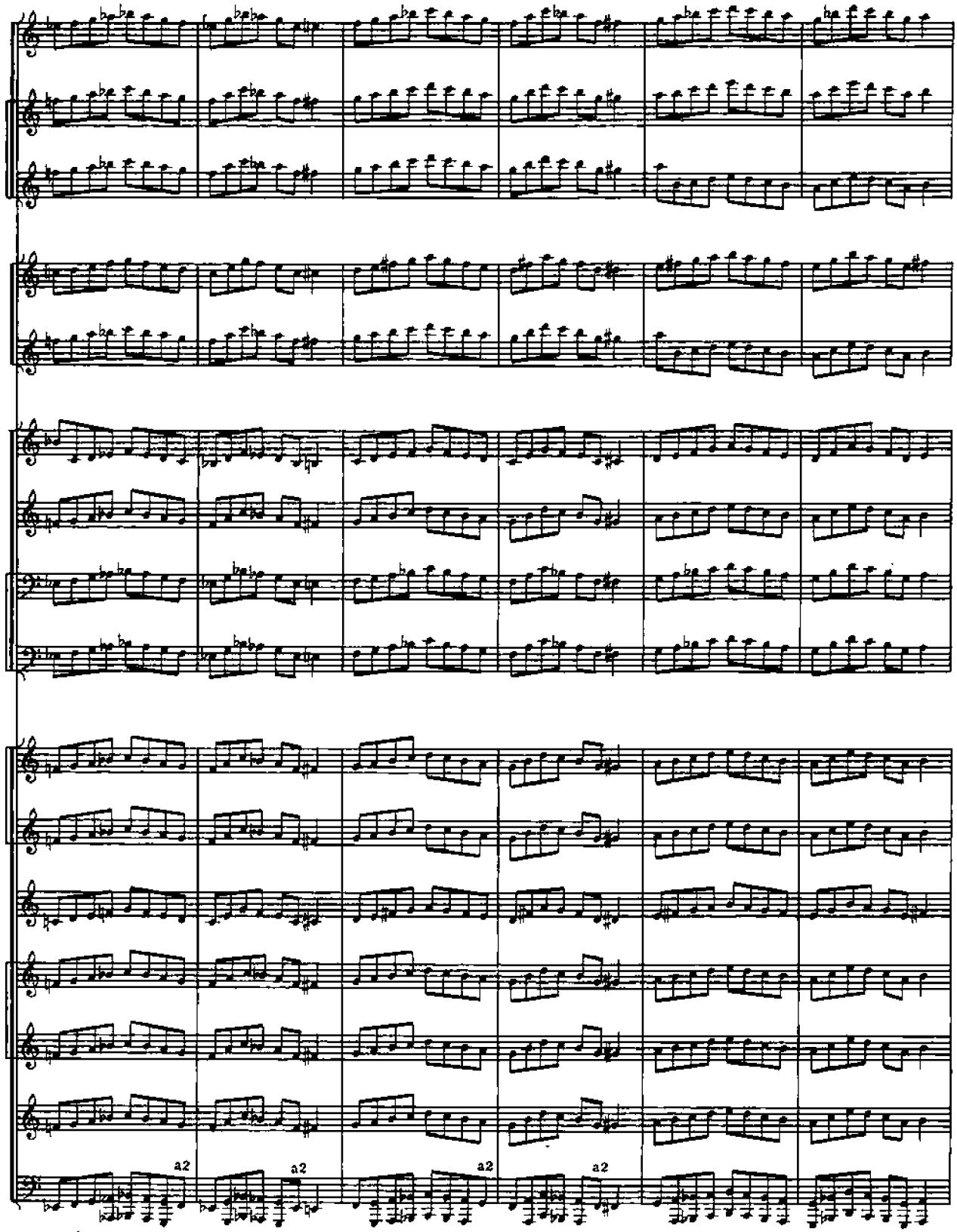
*) Малый барабан может повторять первые два такта.

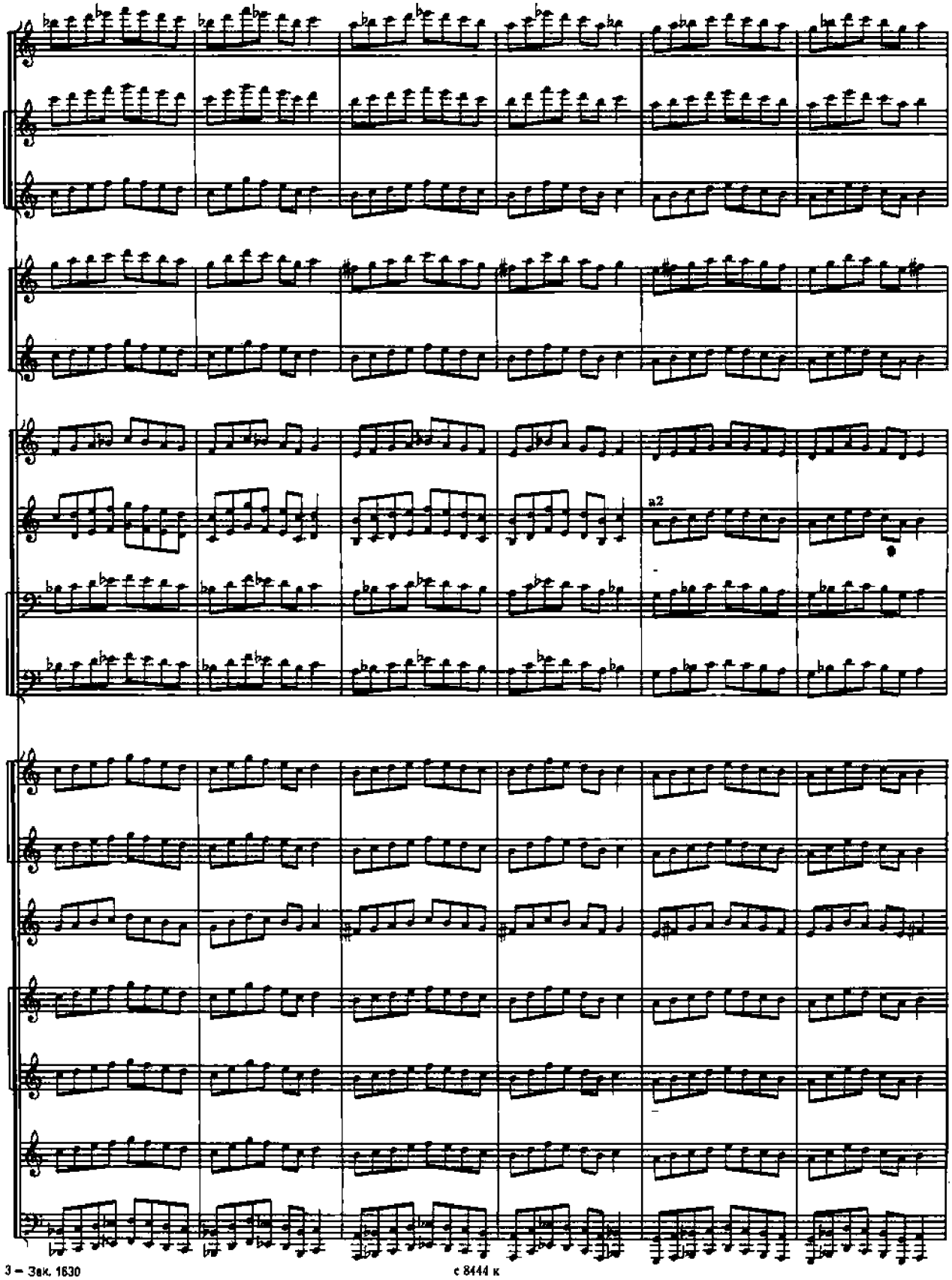

poco a poco cresc.
mf
poco a poco cresc.

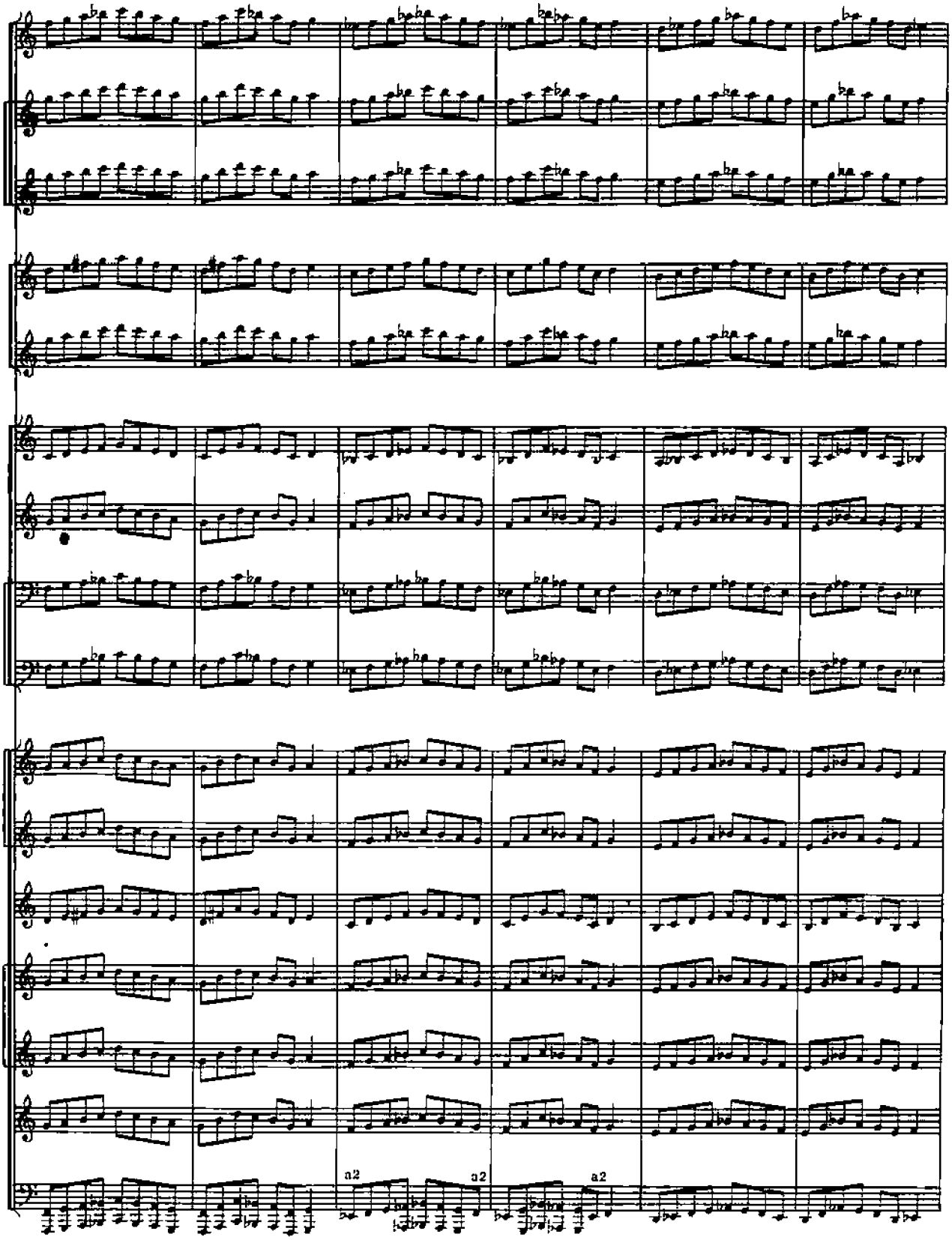

sfp
ff
p
ff

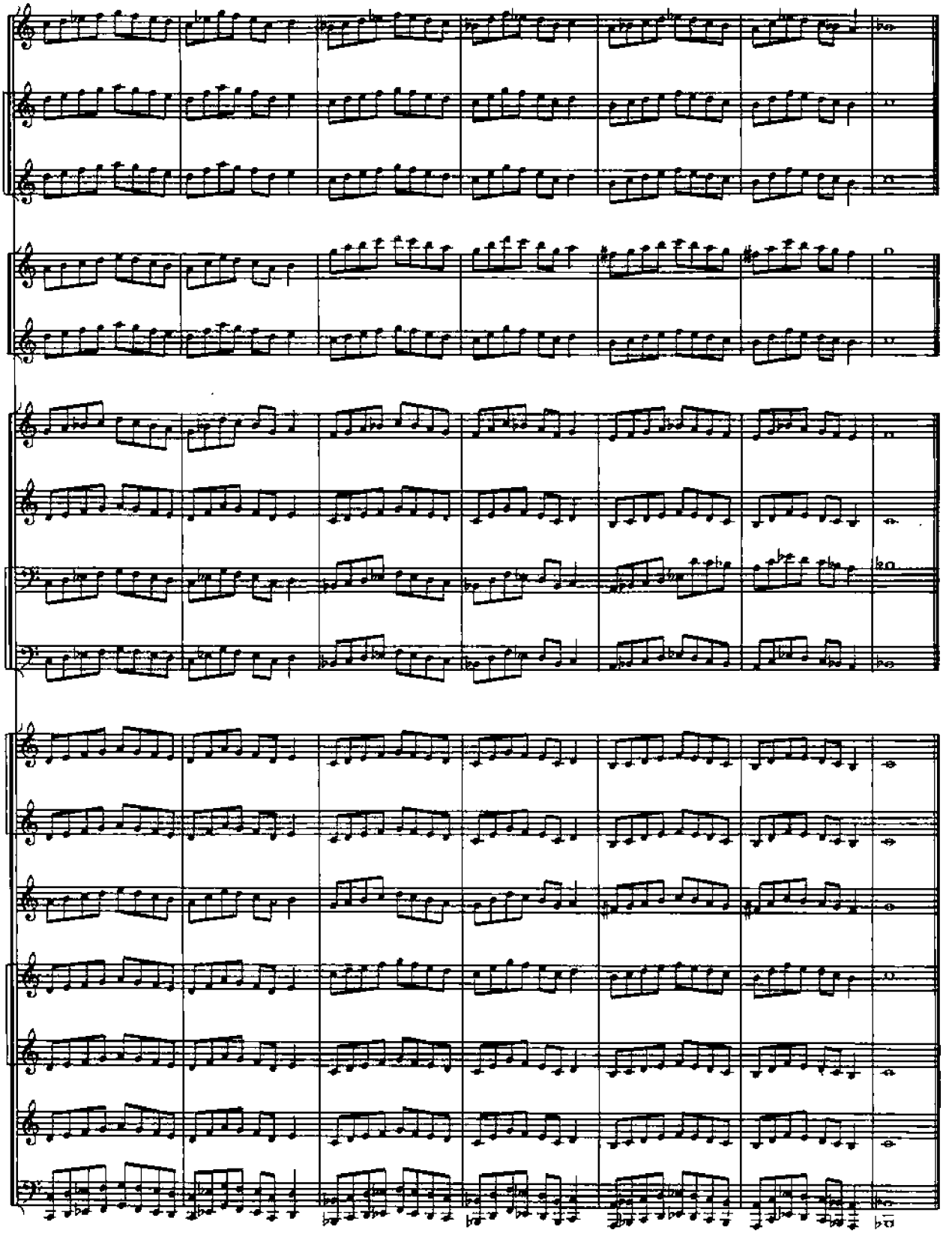
11. УПРАЖНЕНИЕ



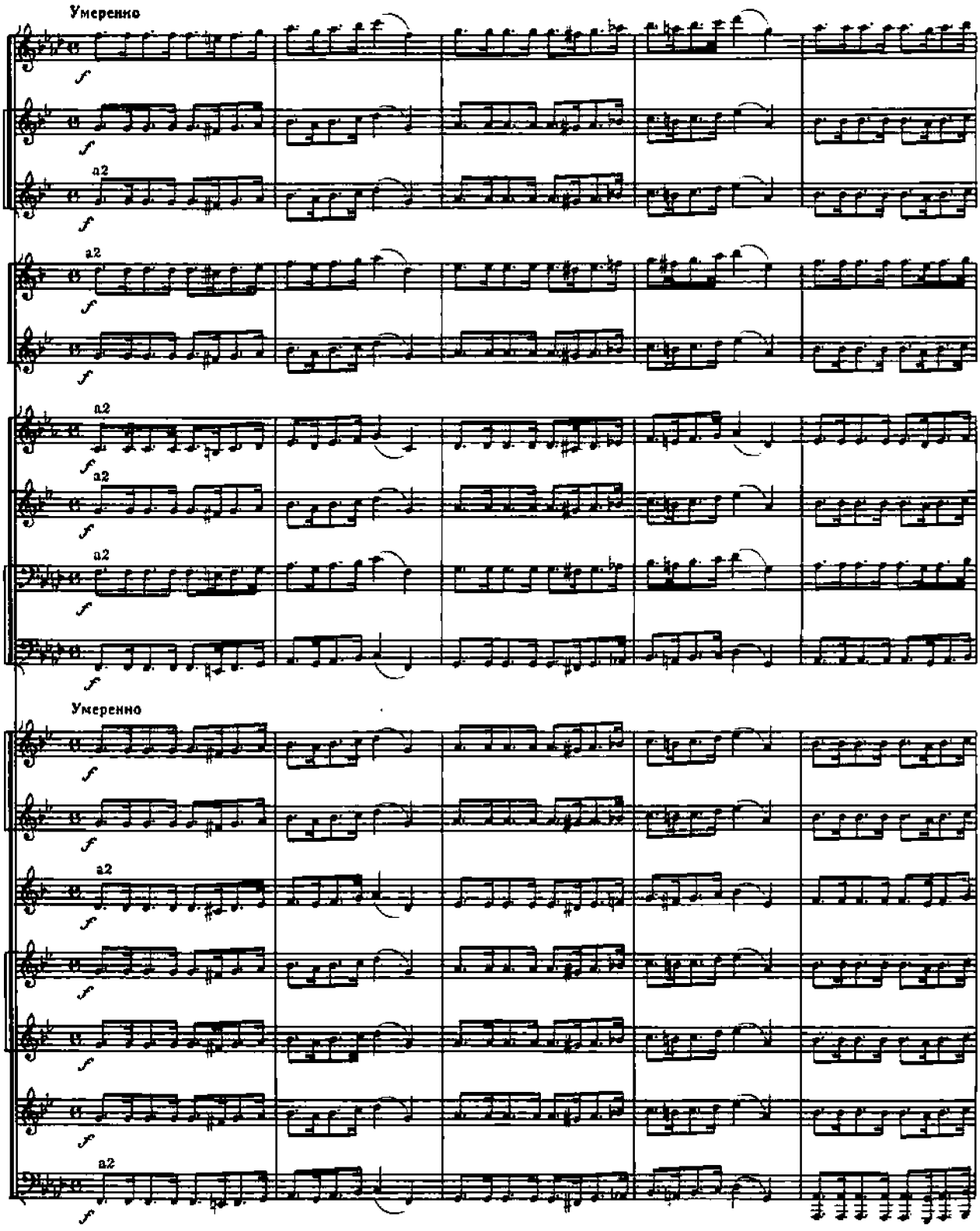

a2
a2
a2
a2

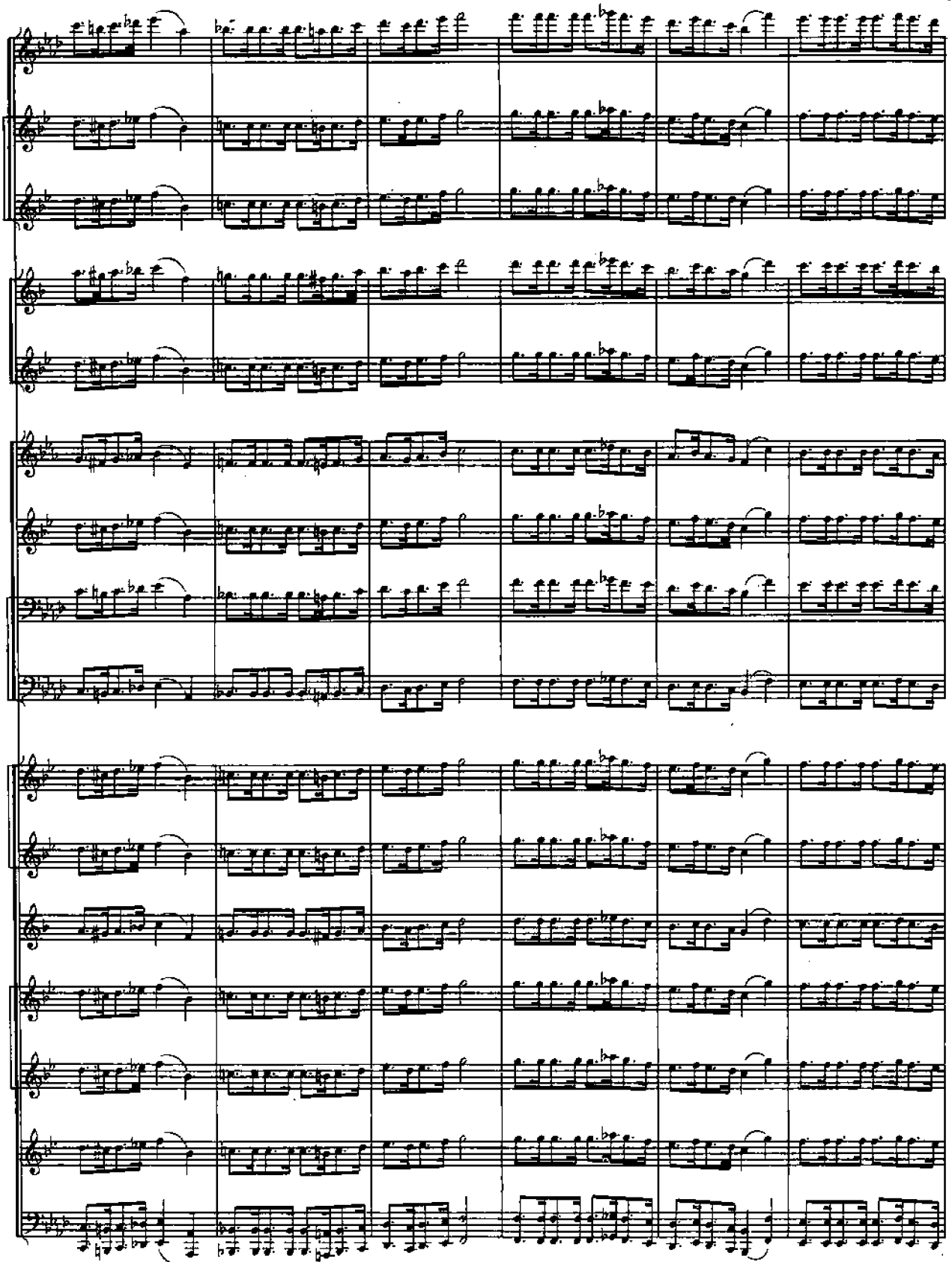

a2

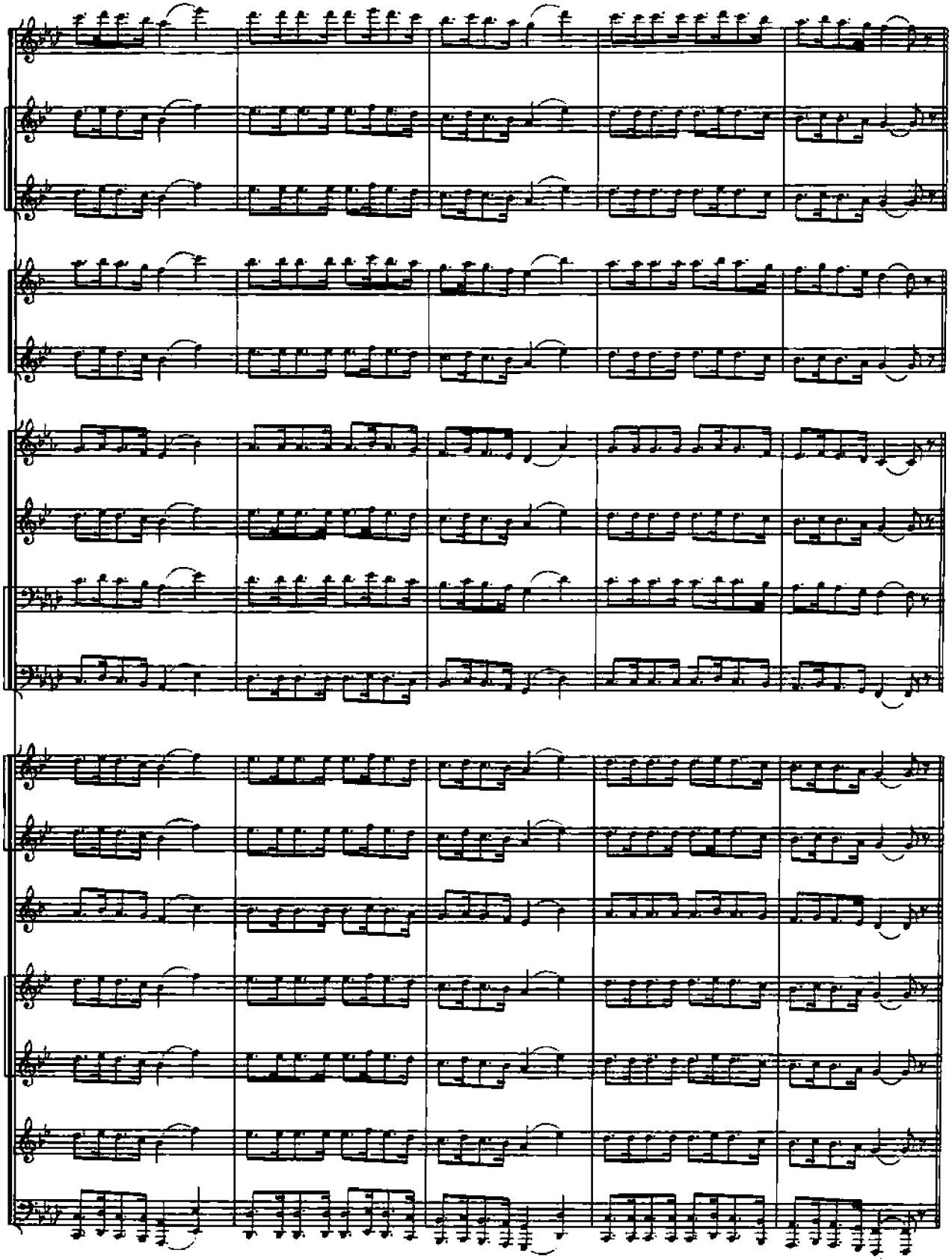

a2
a2
a2



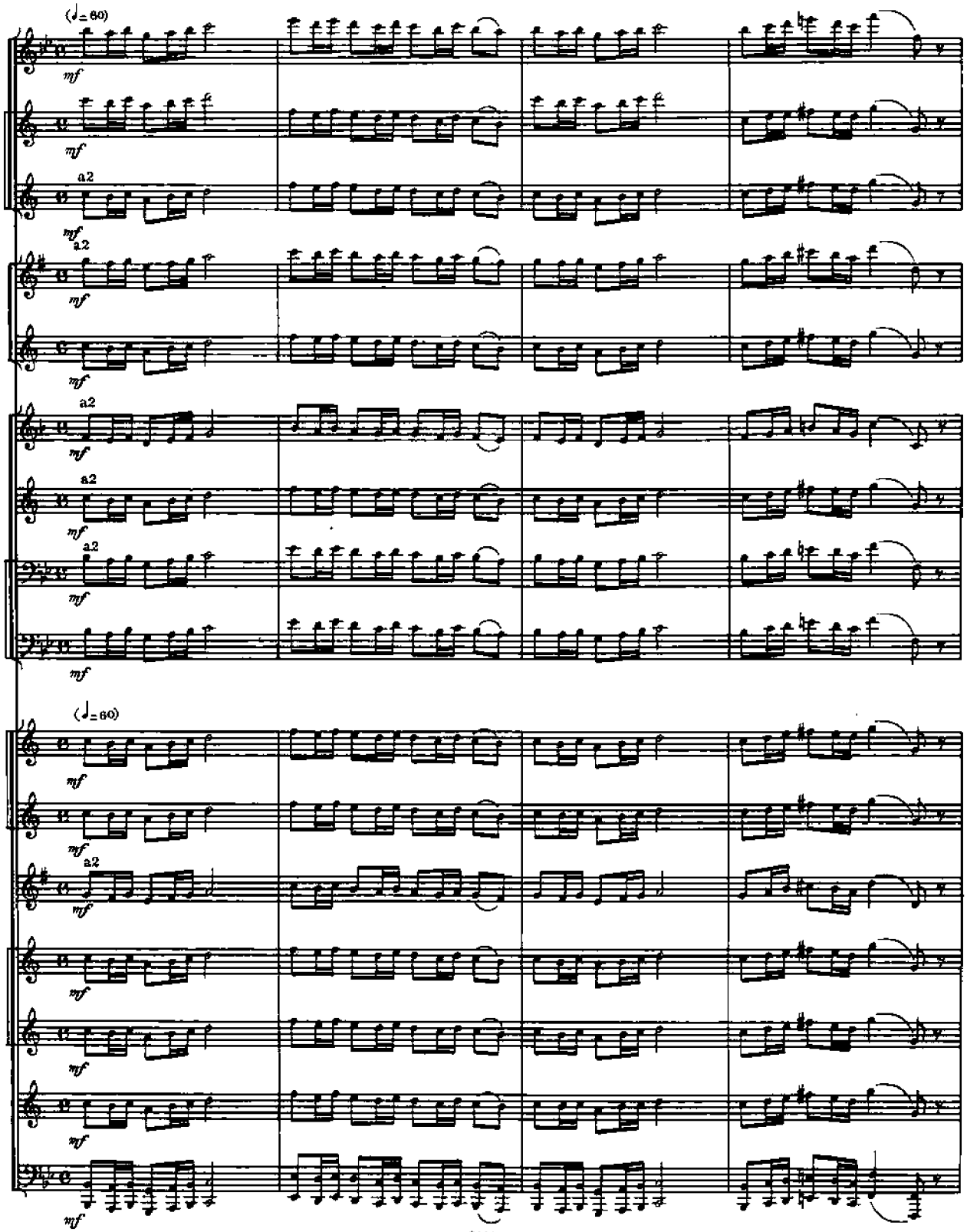
12. УПРАЖНЕНИЕ

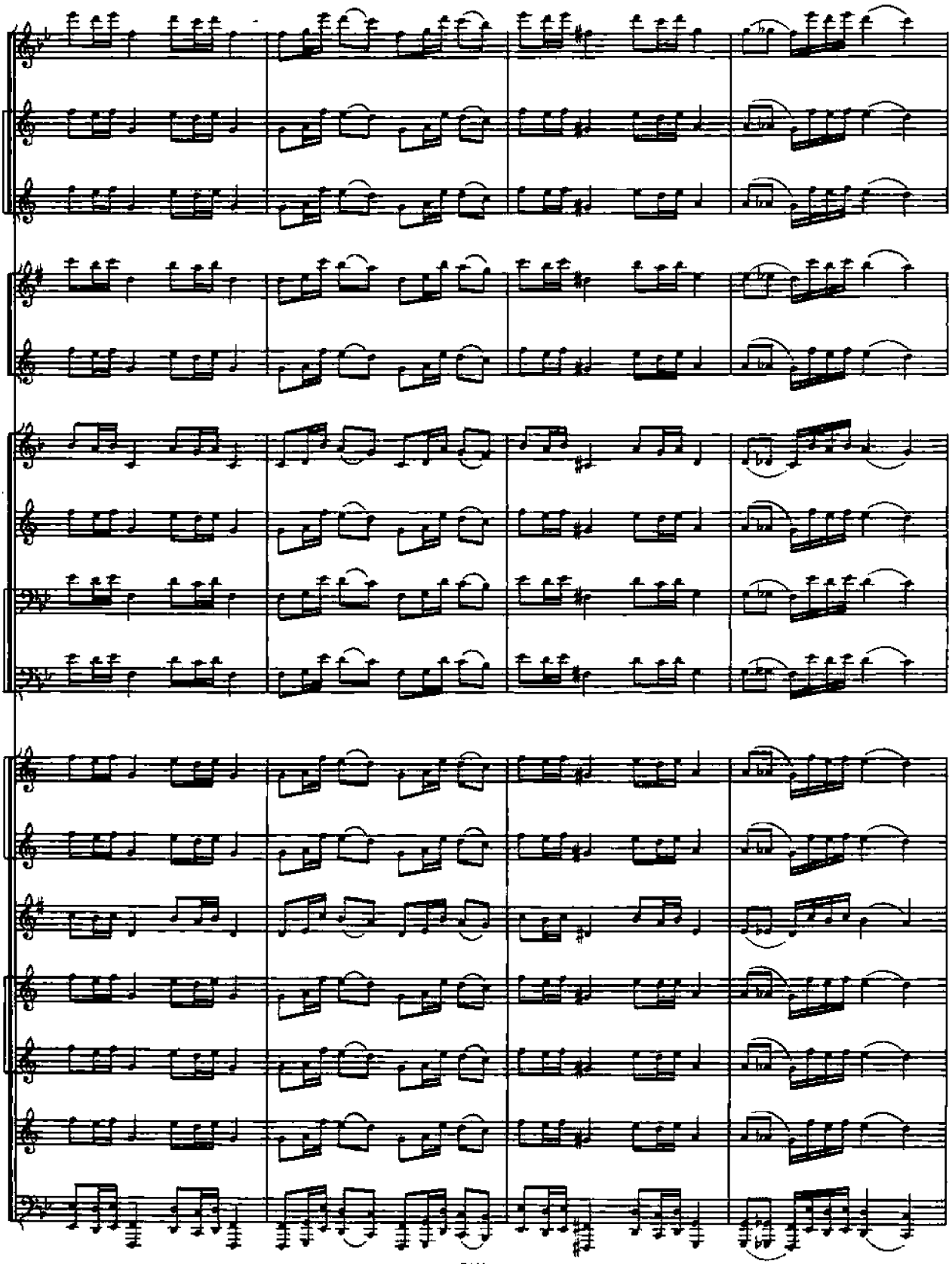


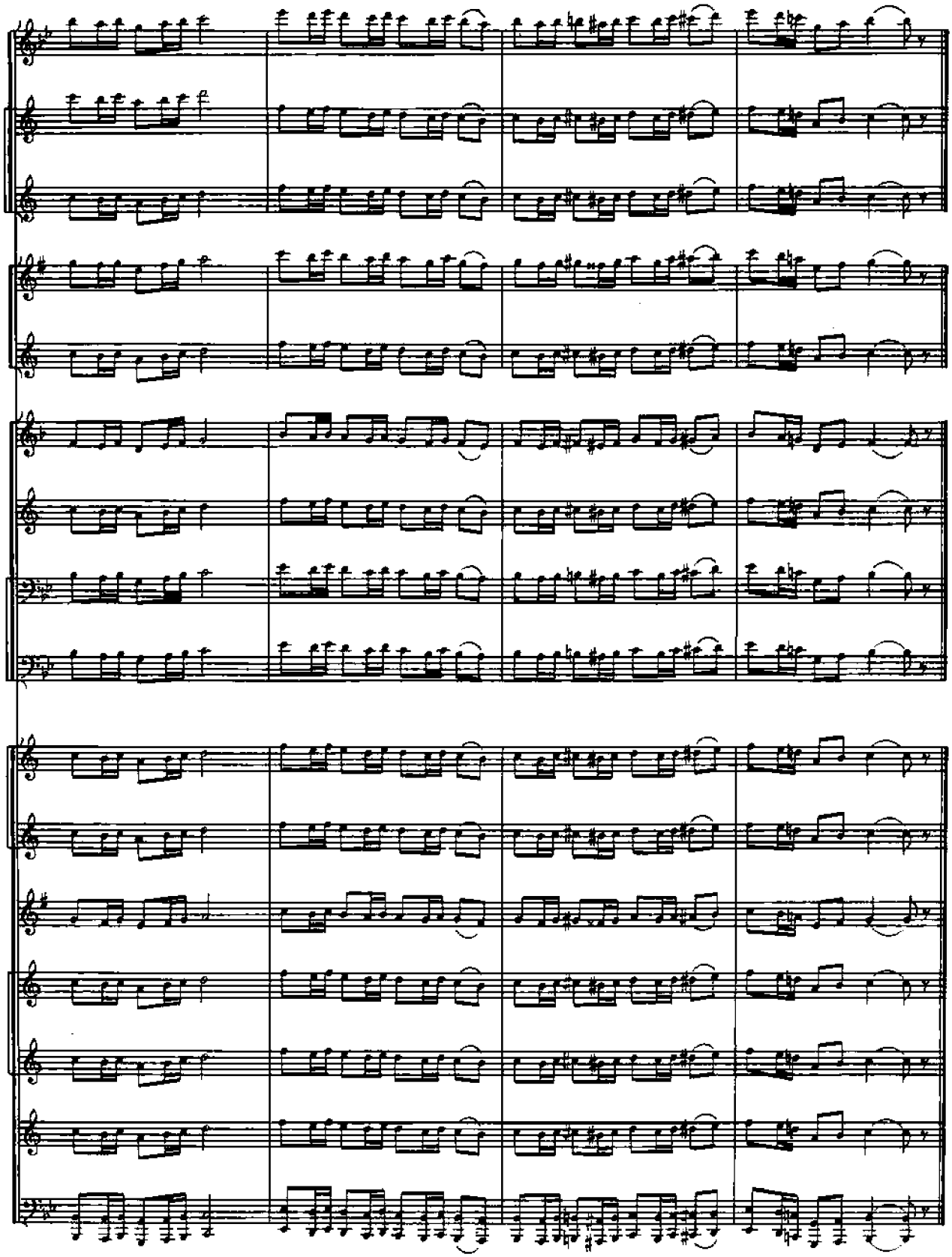




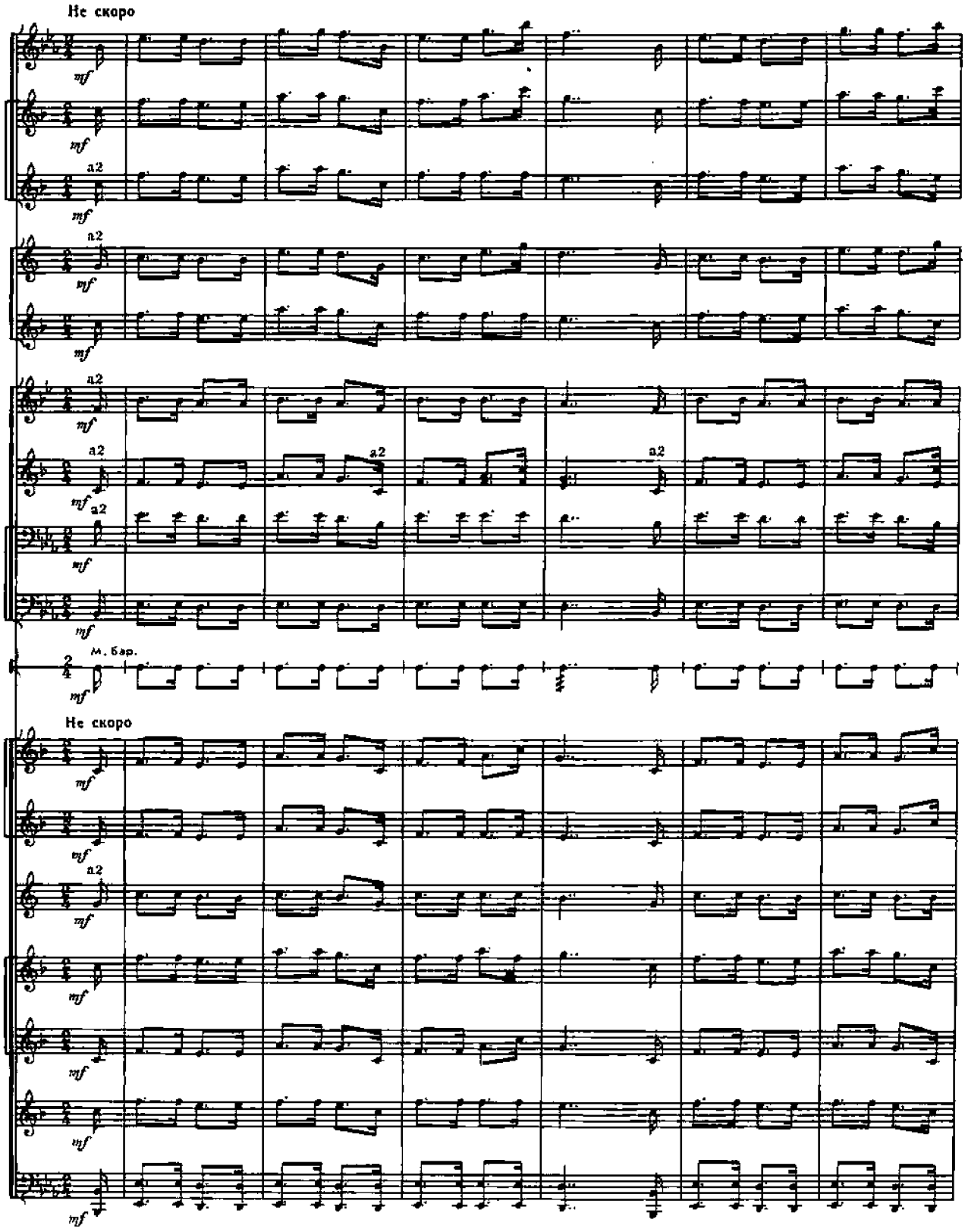
13. УПРАЖНЕНИЕ

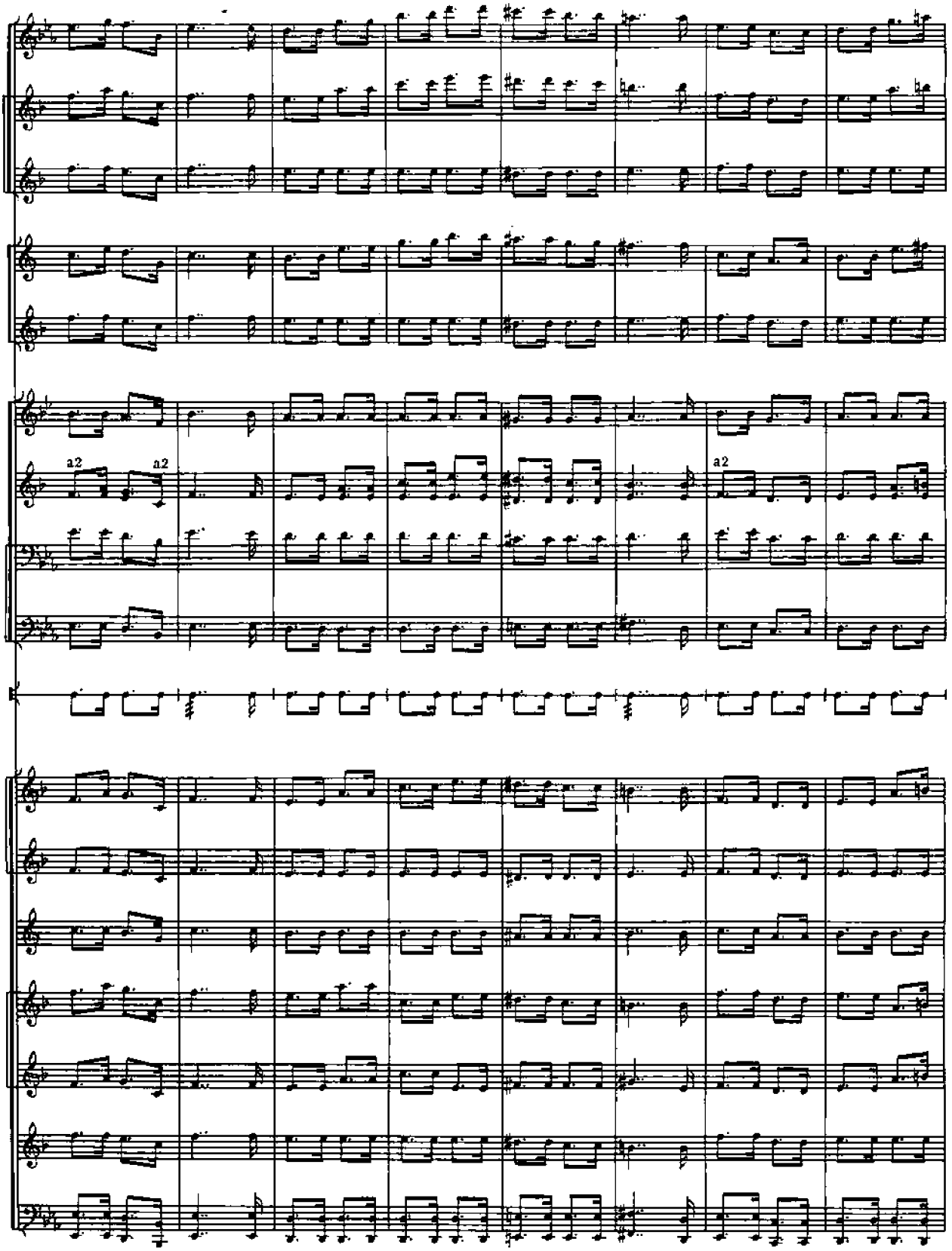


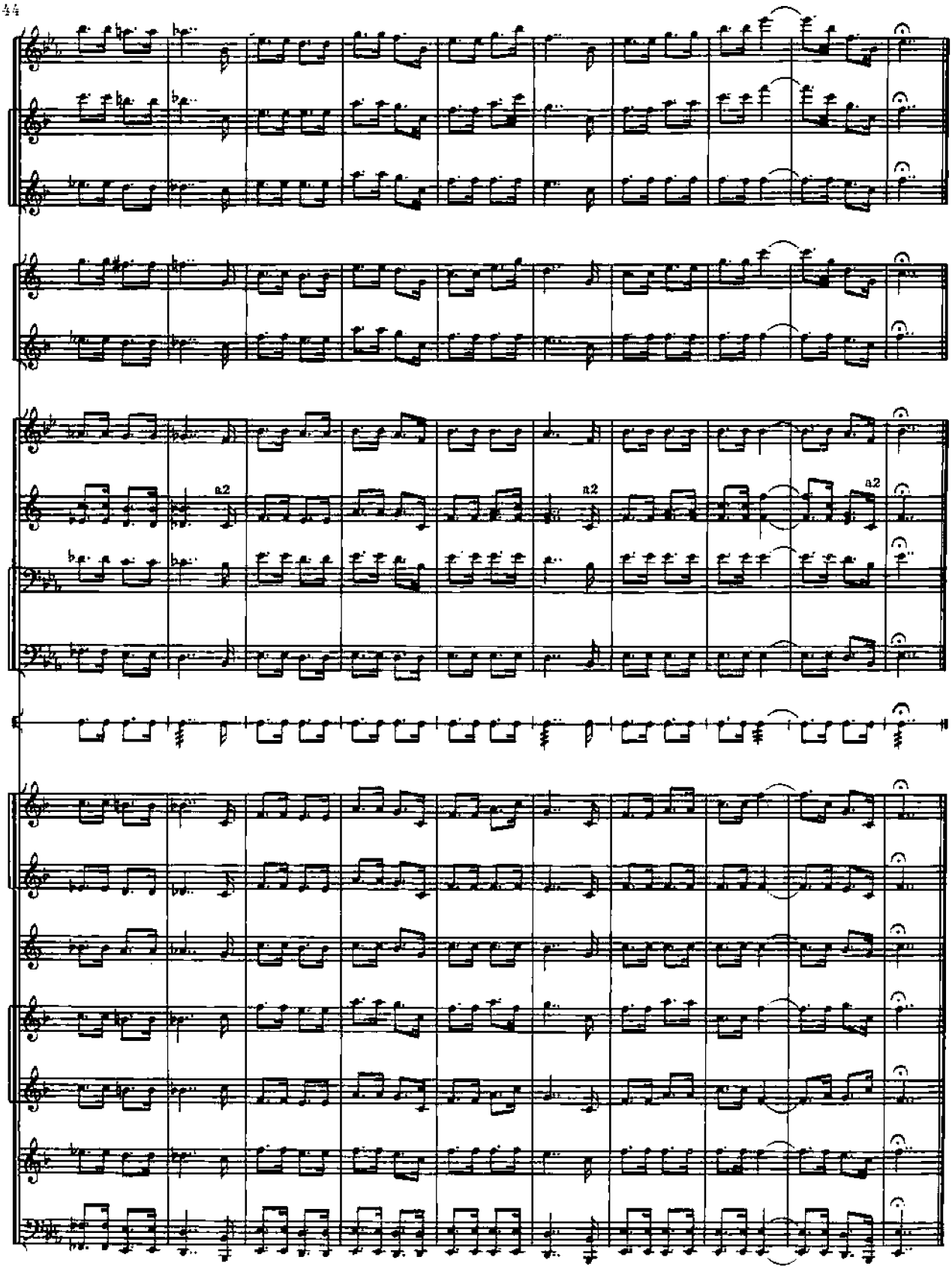




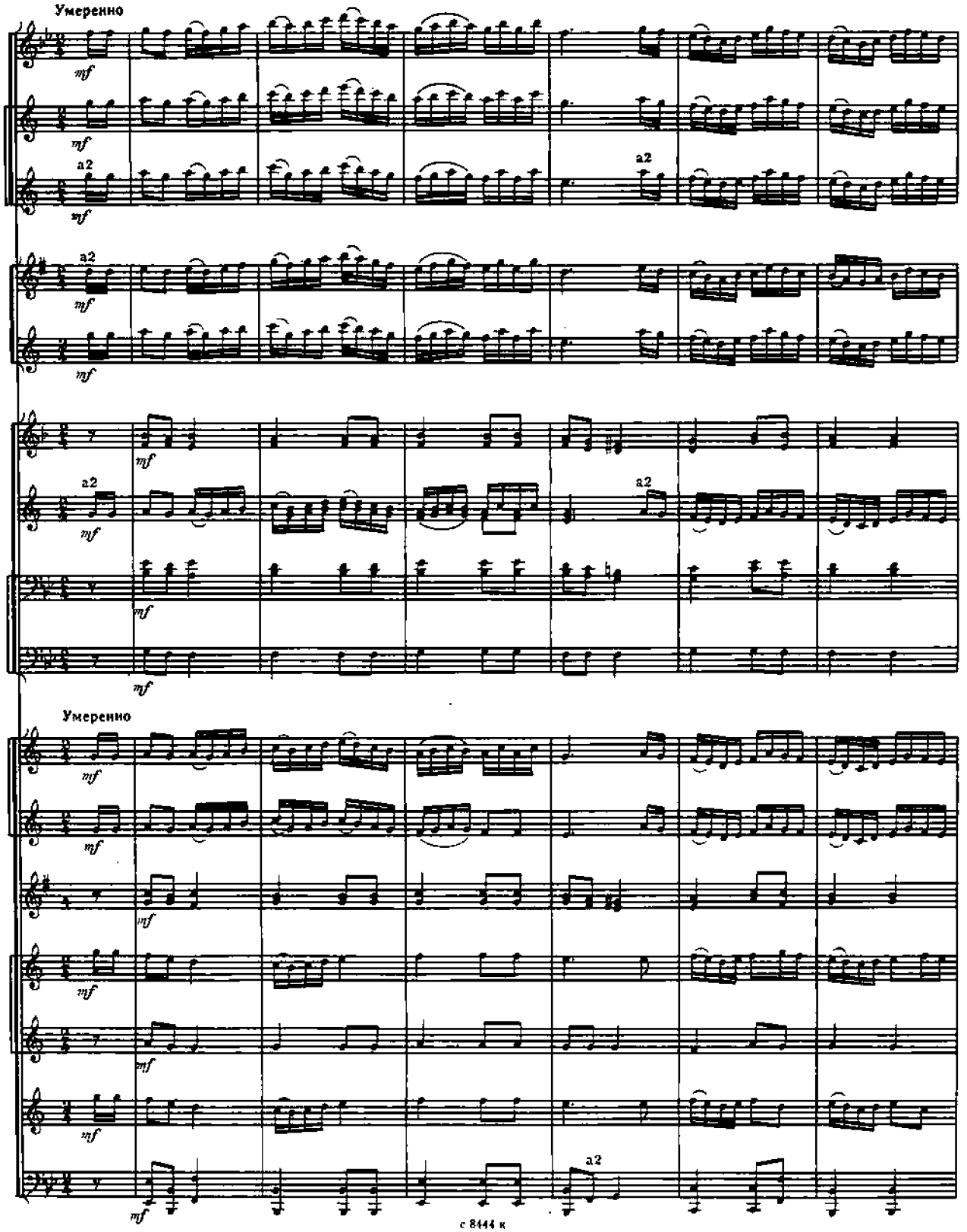
14. УПРАЖНЕНИЕ

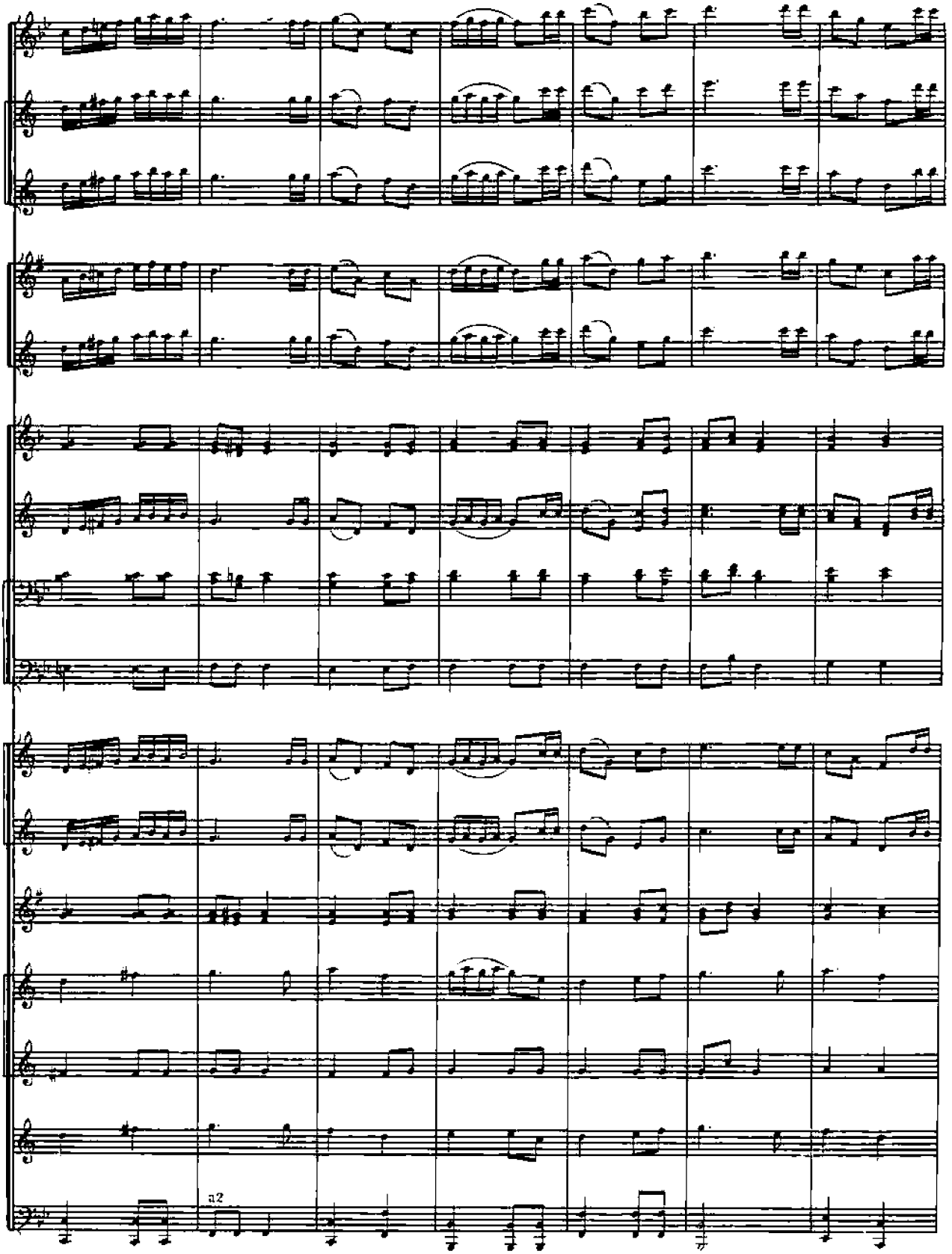


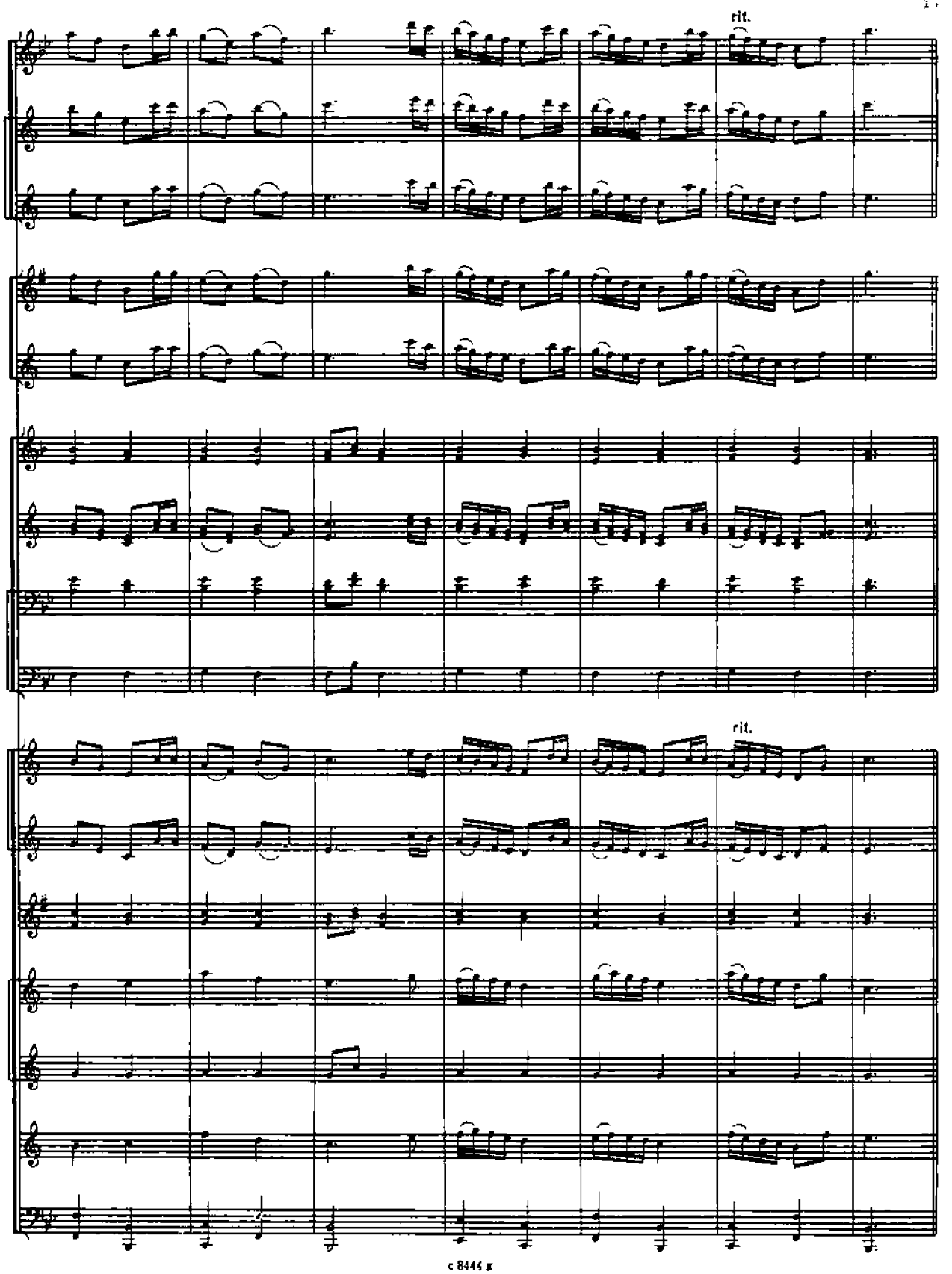

a2
a2
a2


a2
a2
a2

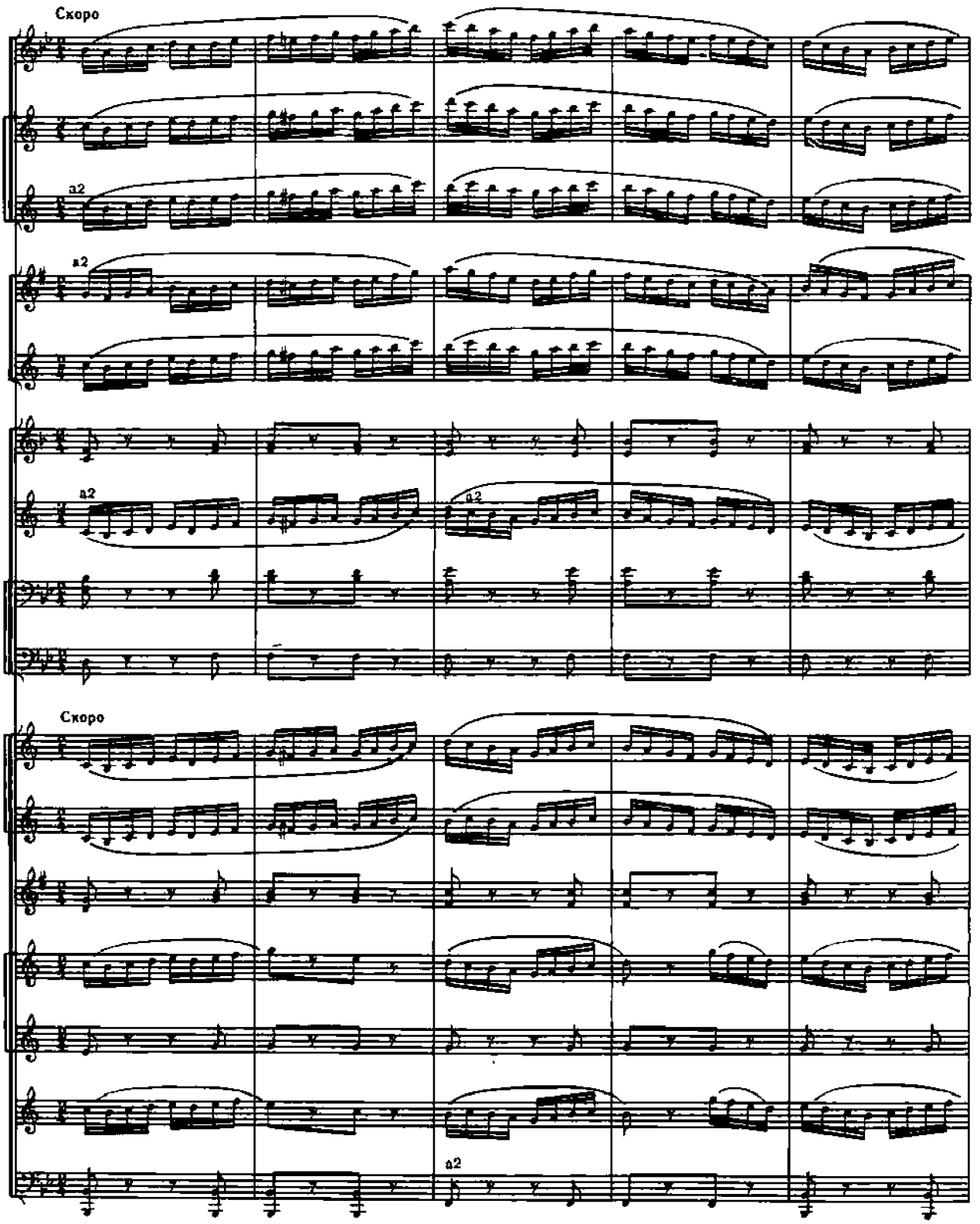
15. УПРАЖНЕНИЕ

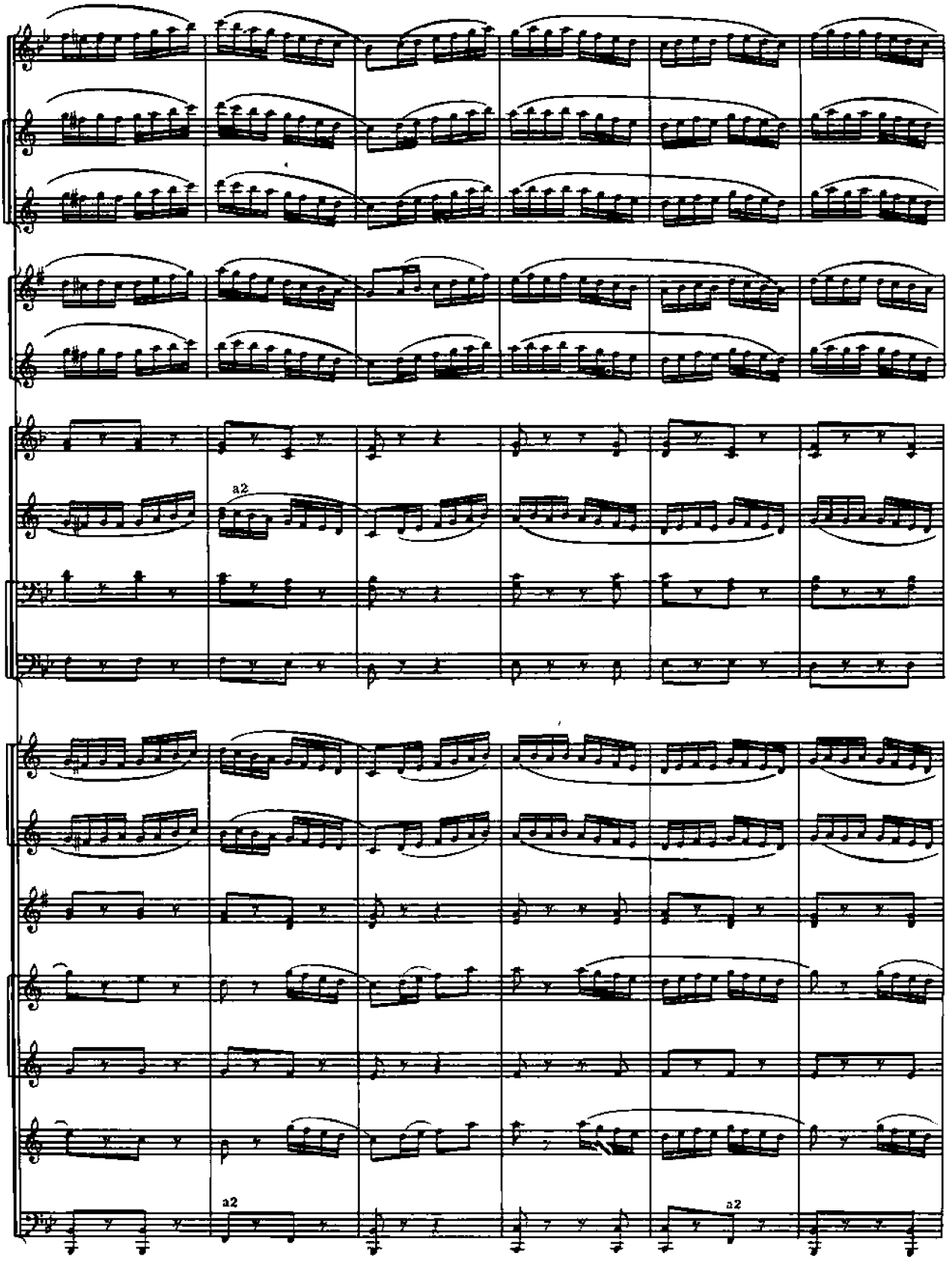


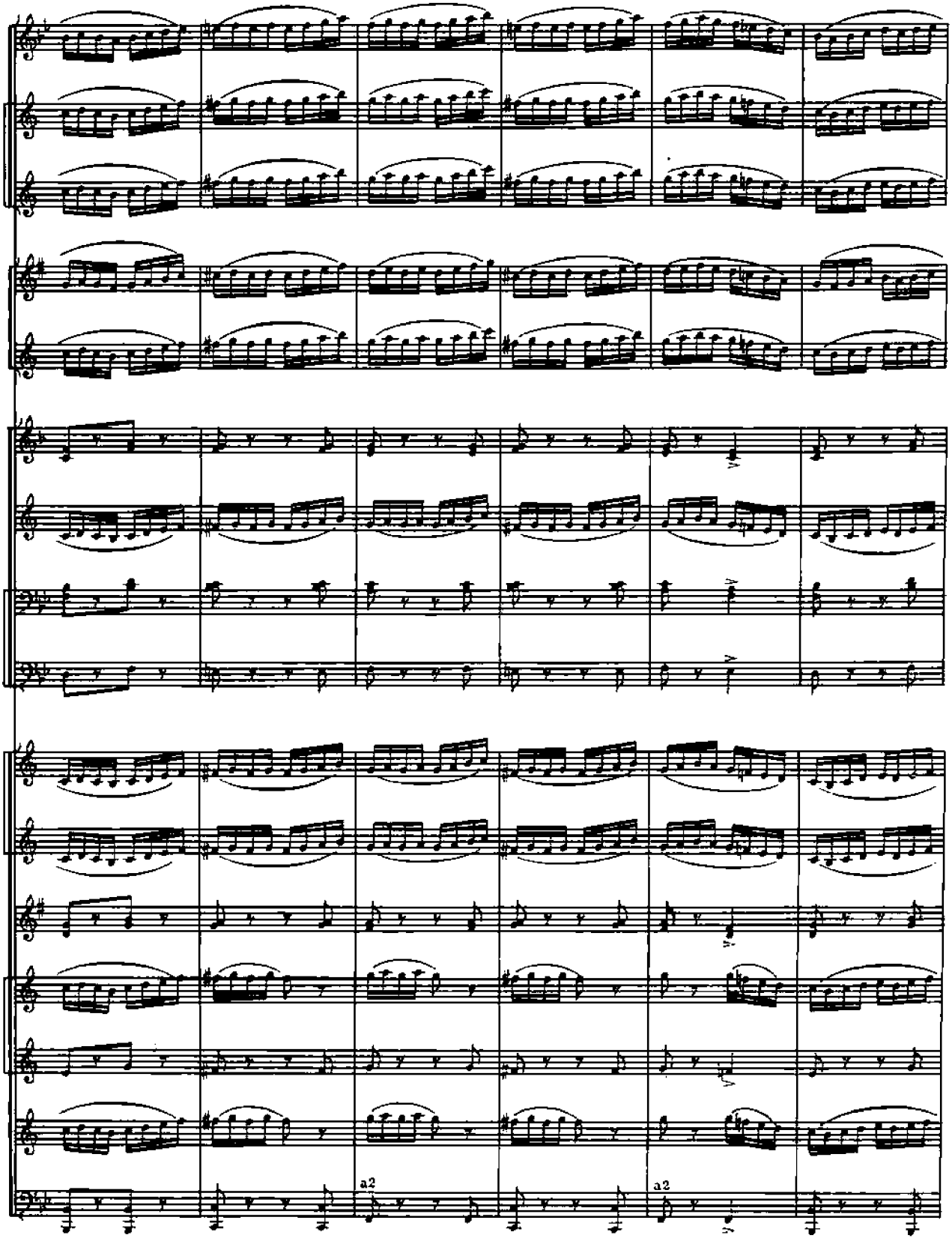

a2

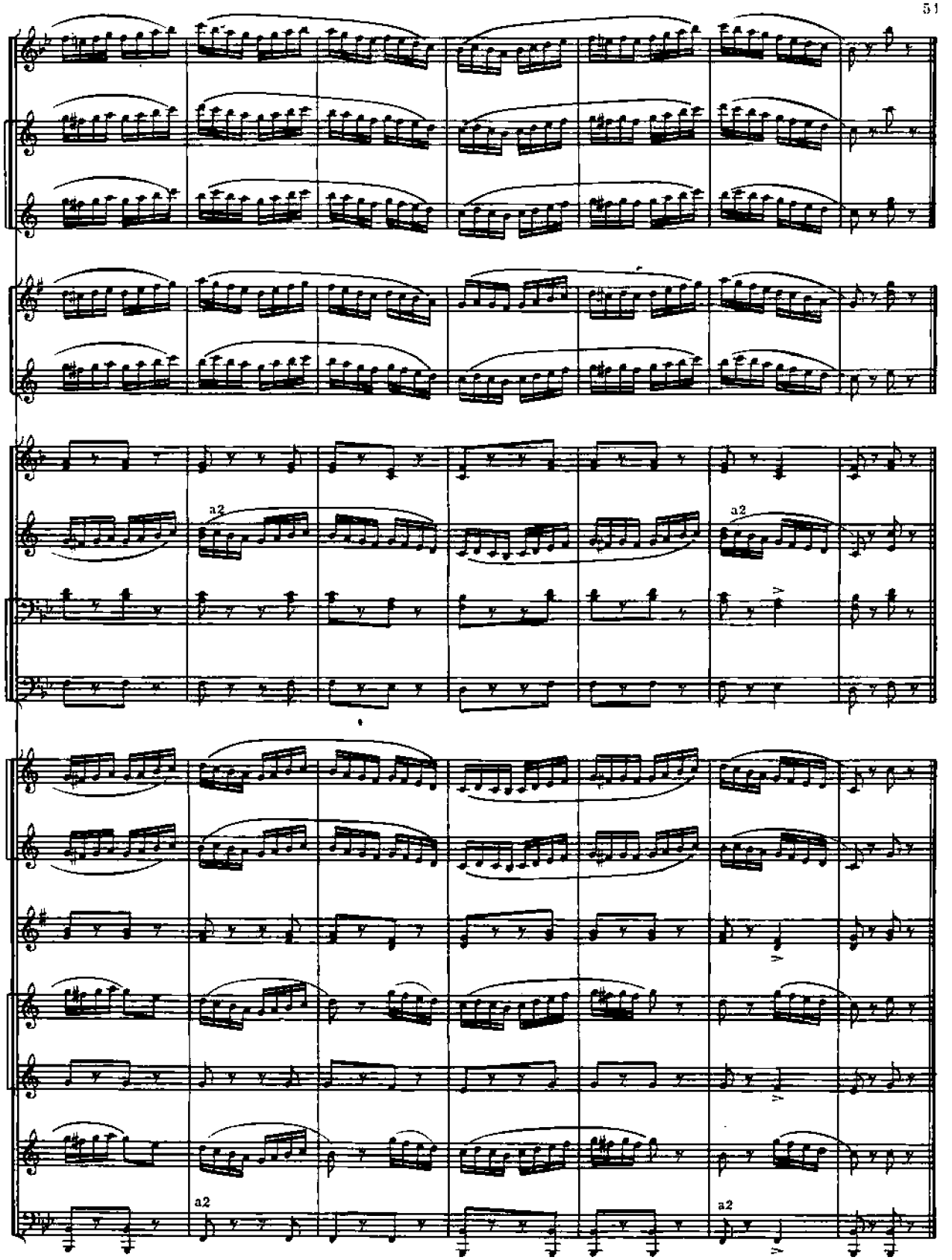

rit.
rit.

16. УПРАЖНЕНИЕ

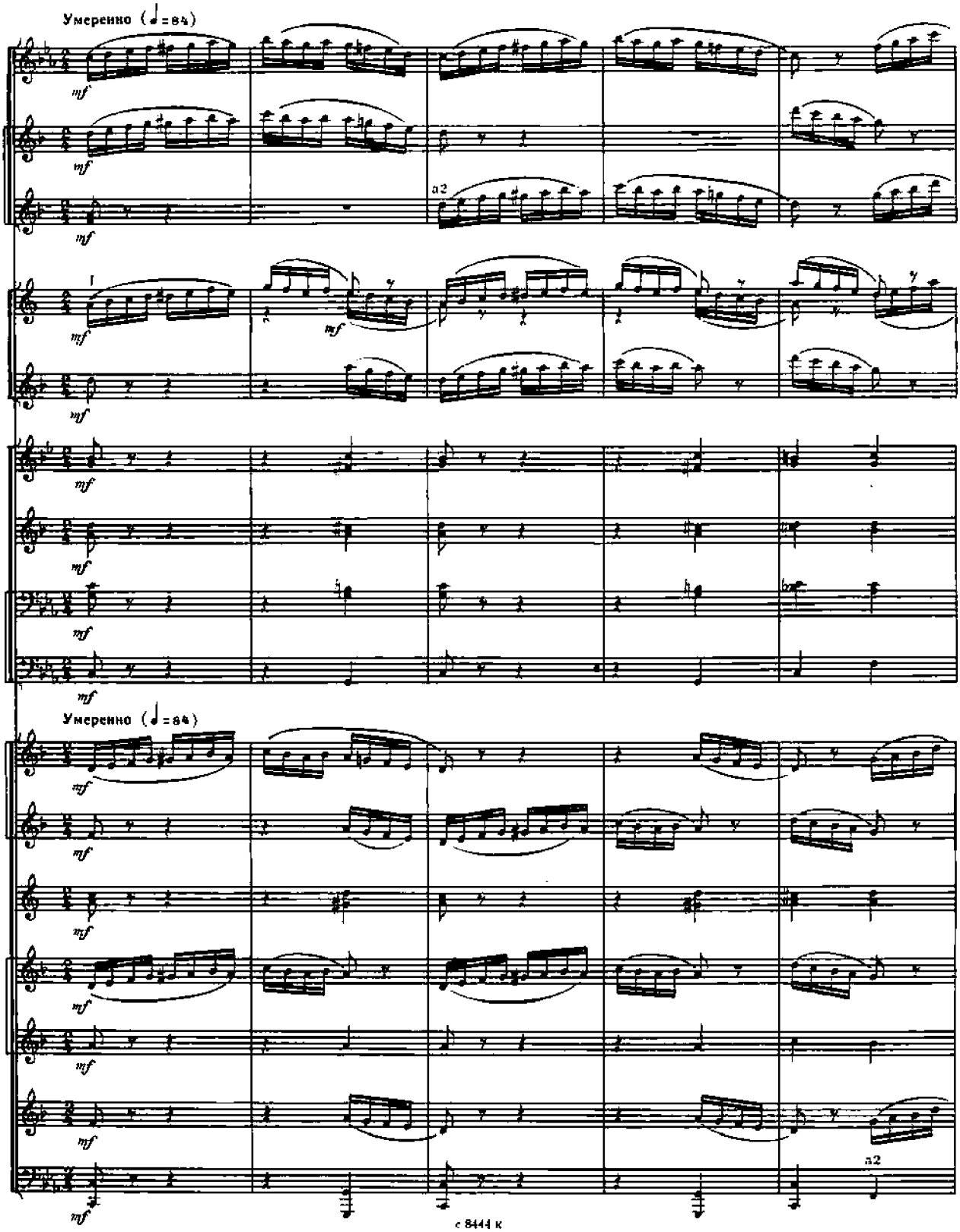


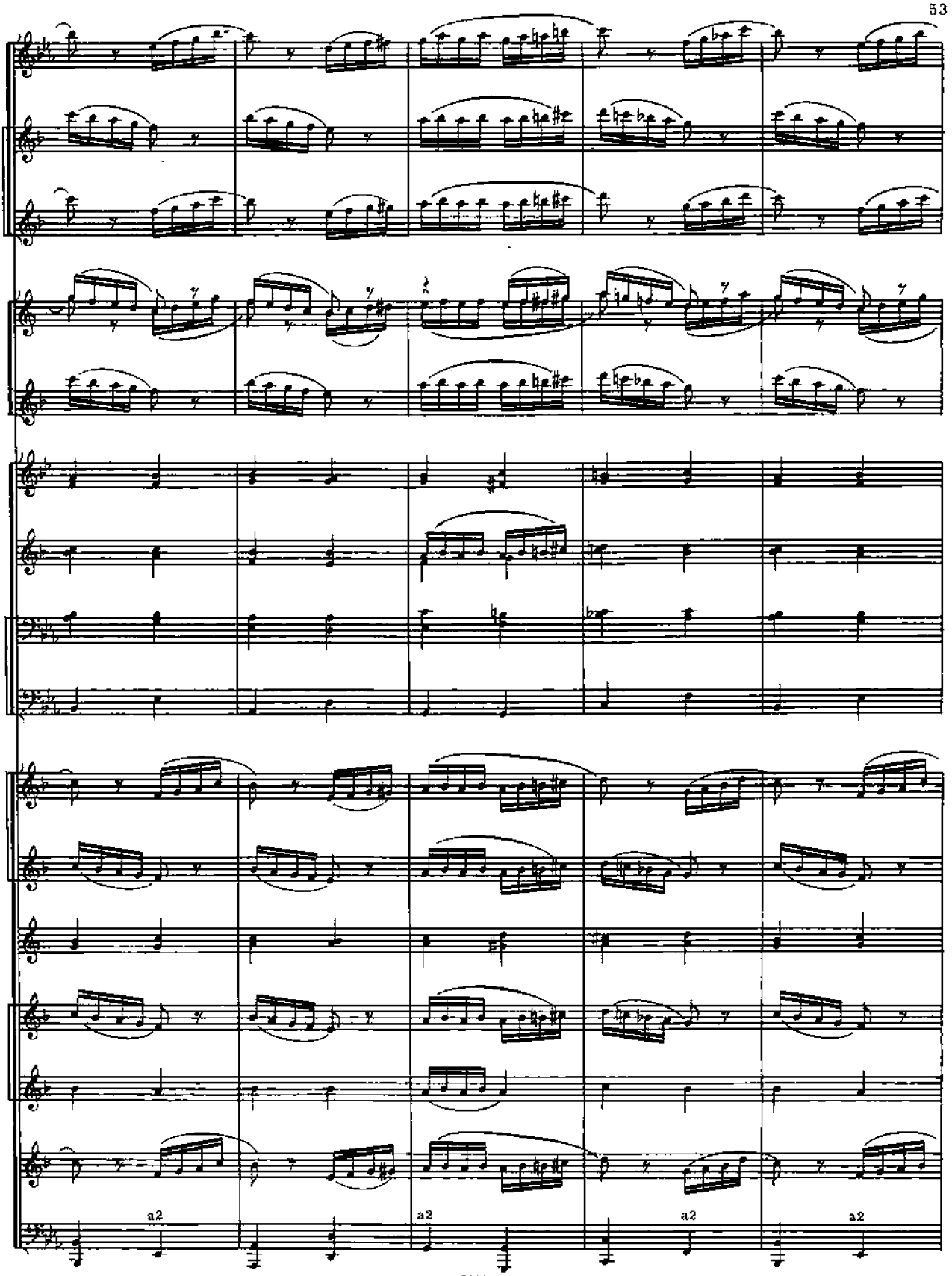

a2
a2
a2

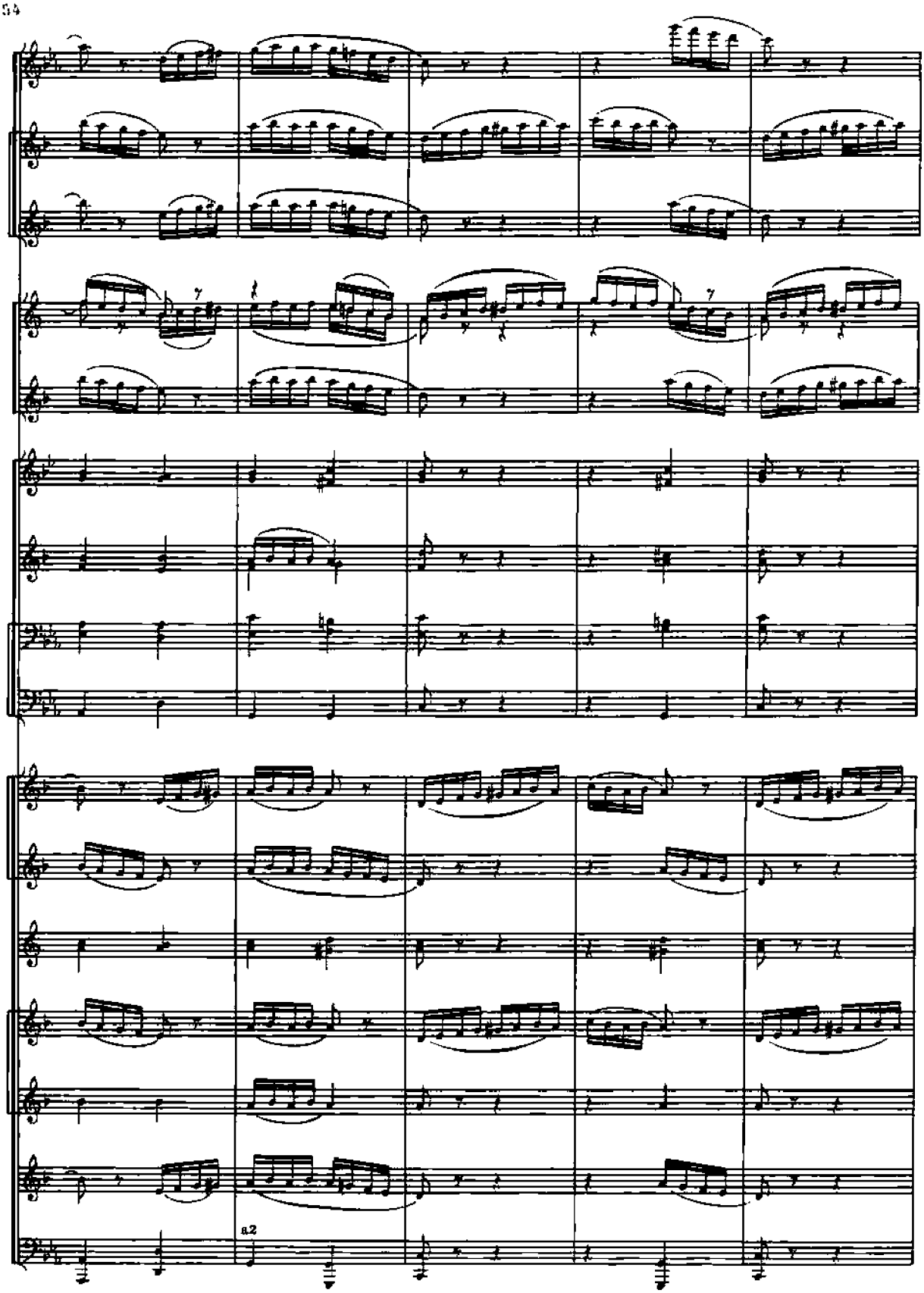

a2
a2

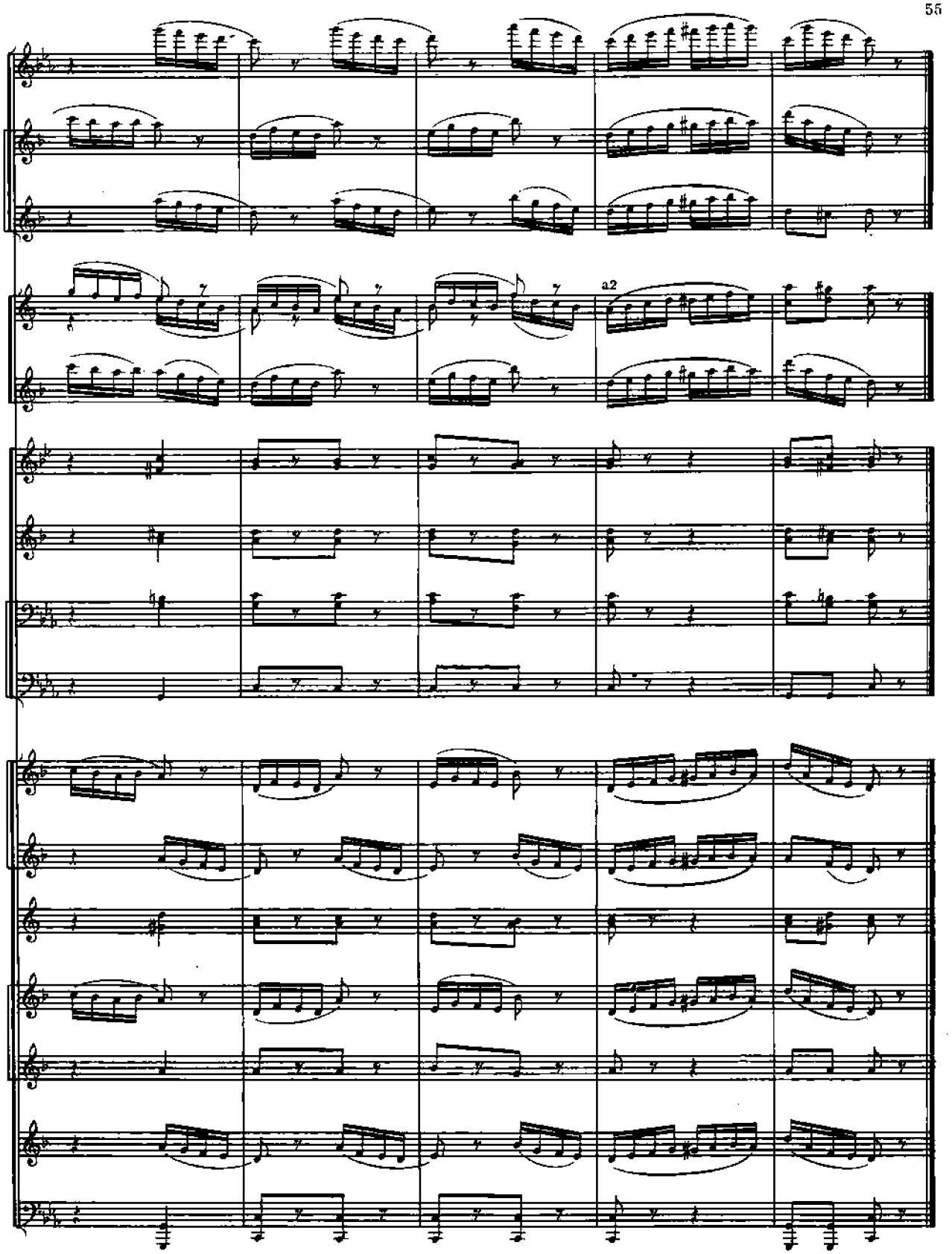

a2
a2
a2
a2

17. УПРАЖНЕНИЕ



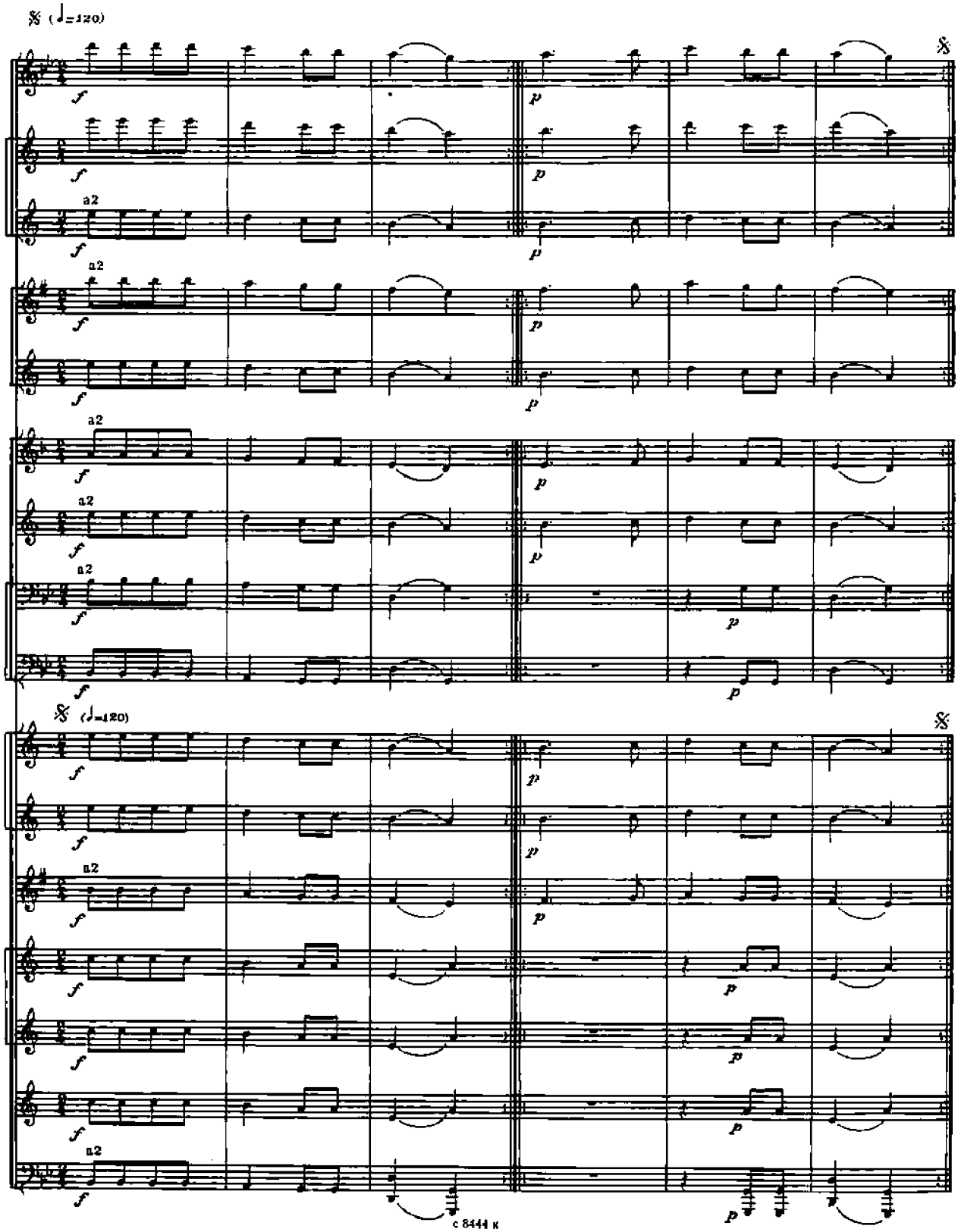

a2
a2
a2
a2


a2


a2

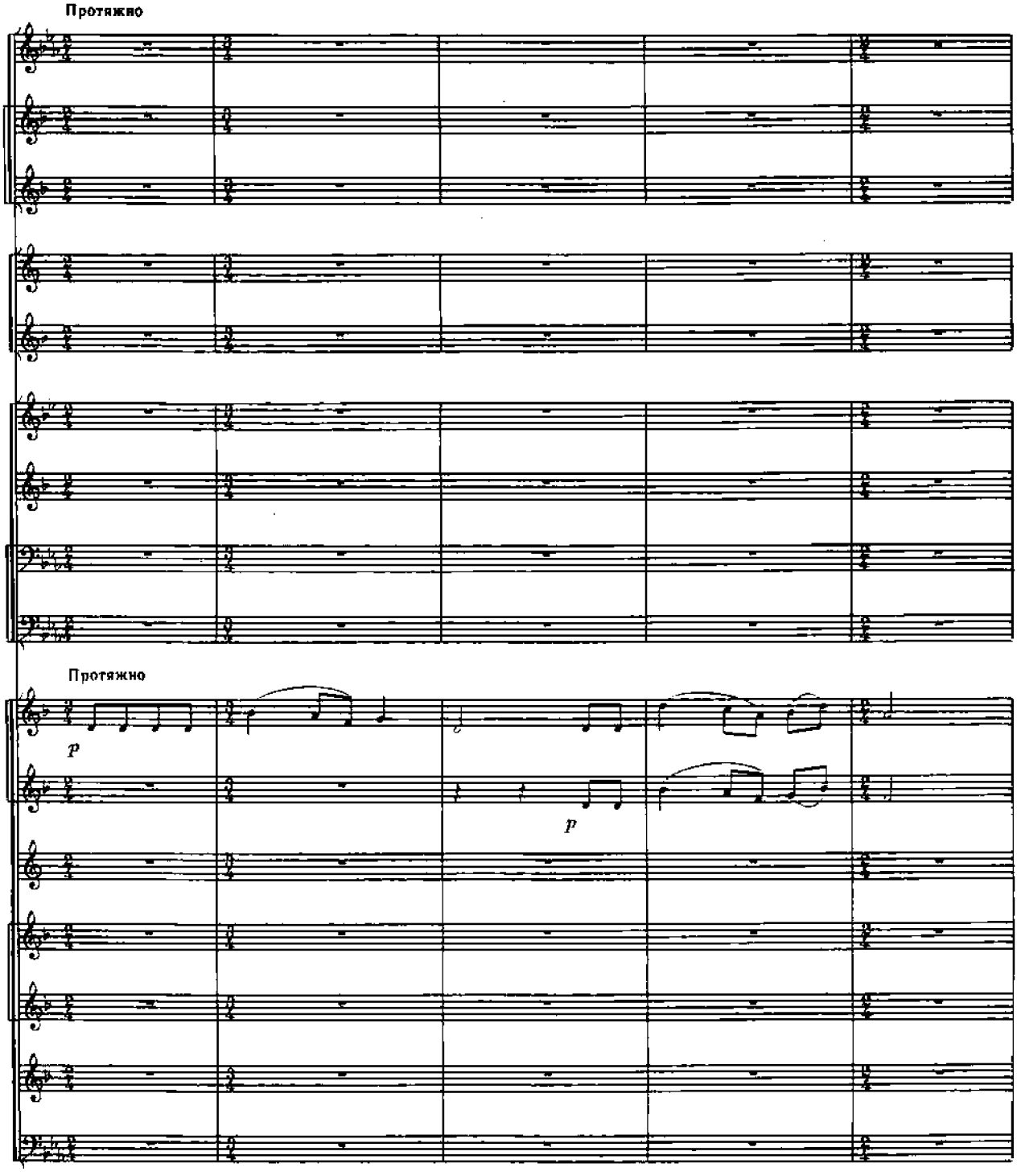
18. ВО ПОЛЕ БЕРЁЗА СТОЯЛА

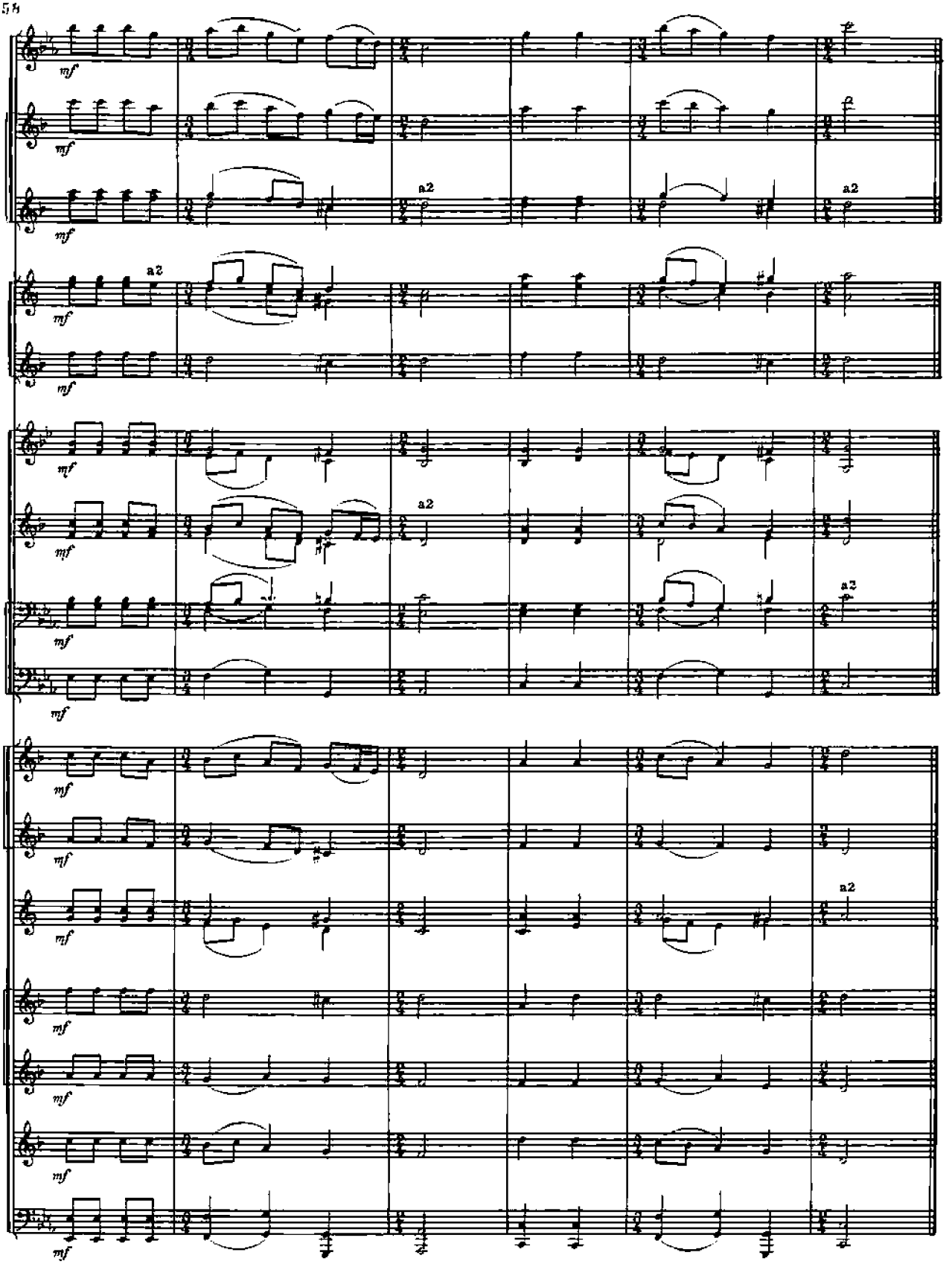
Русская народная песня



19. АХ ТЫ, СТЕПЬ ШИРОКАЯ

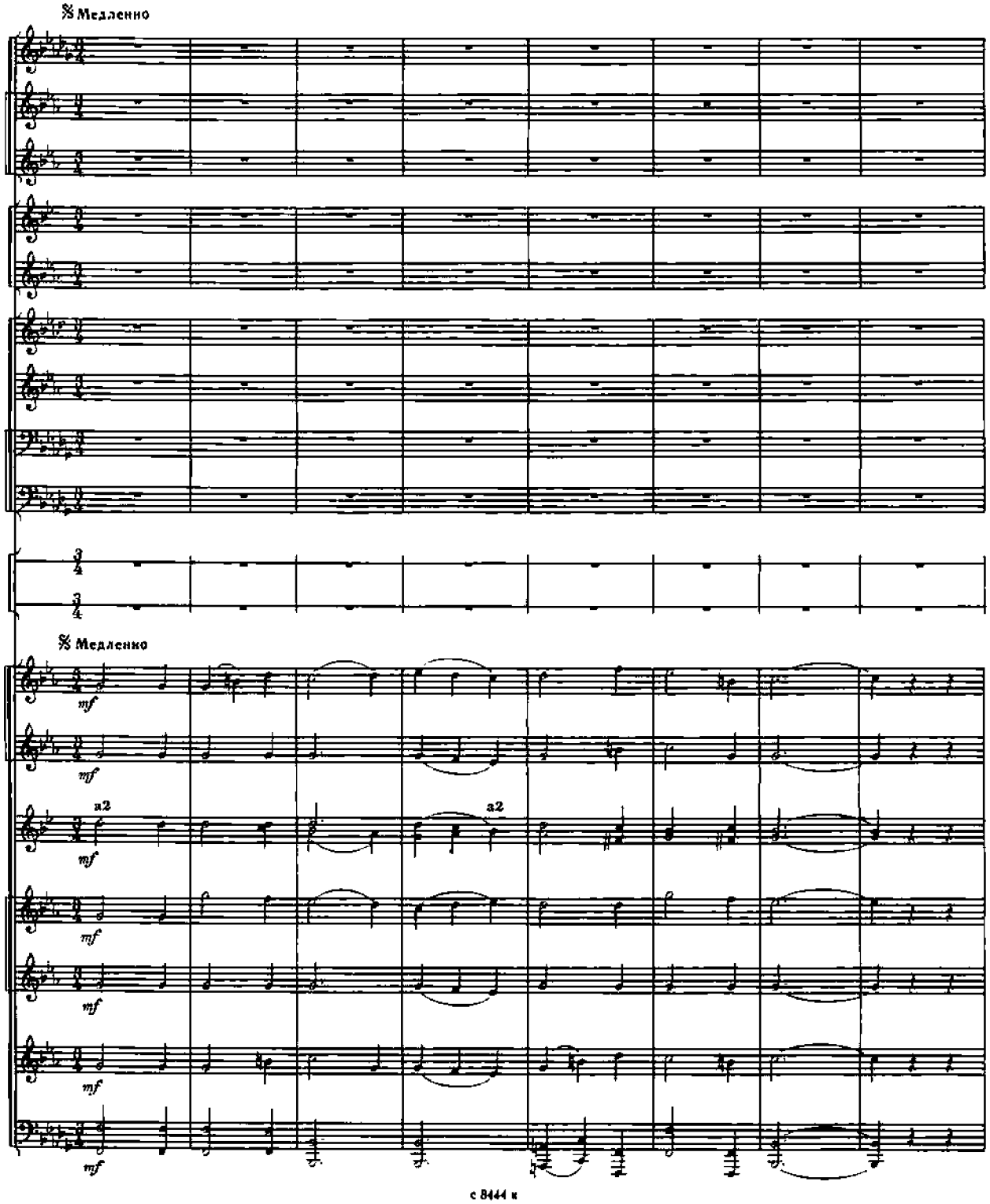
Русская народная песня

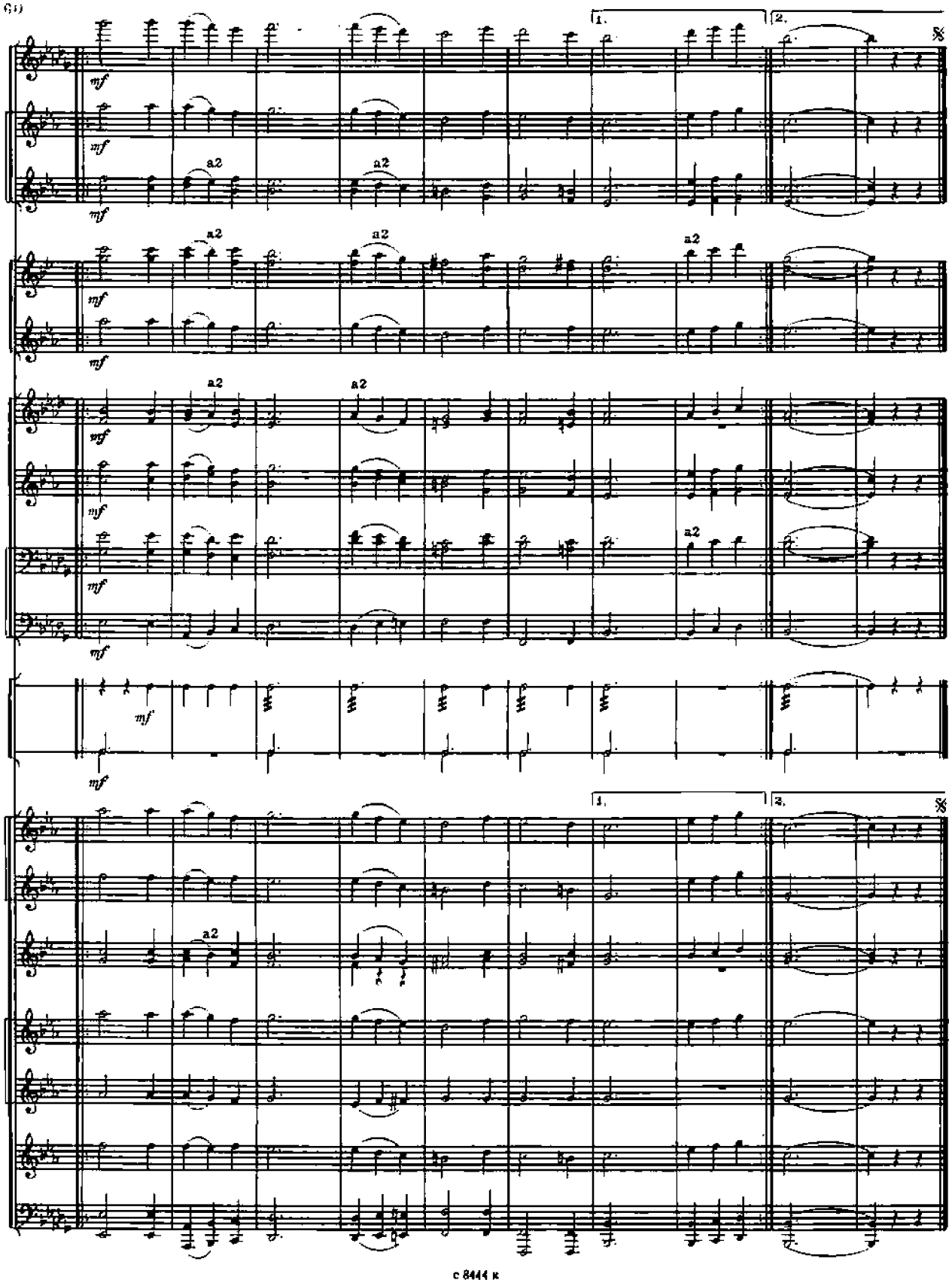



mf
a2

20. БАНДУРА

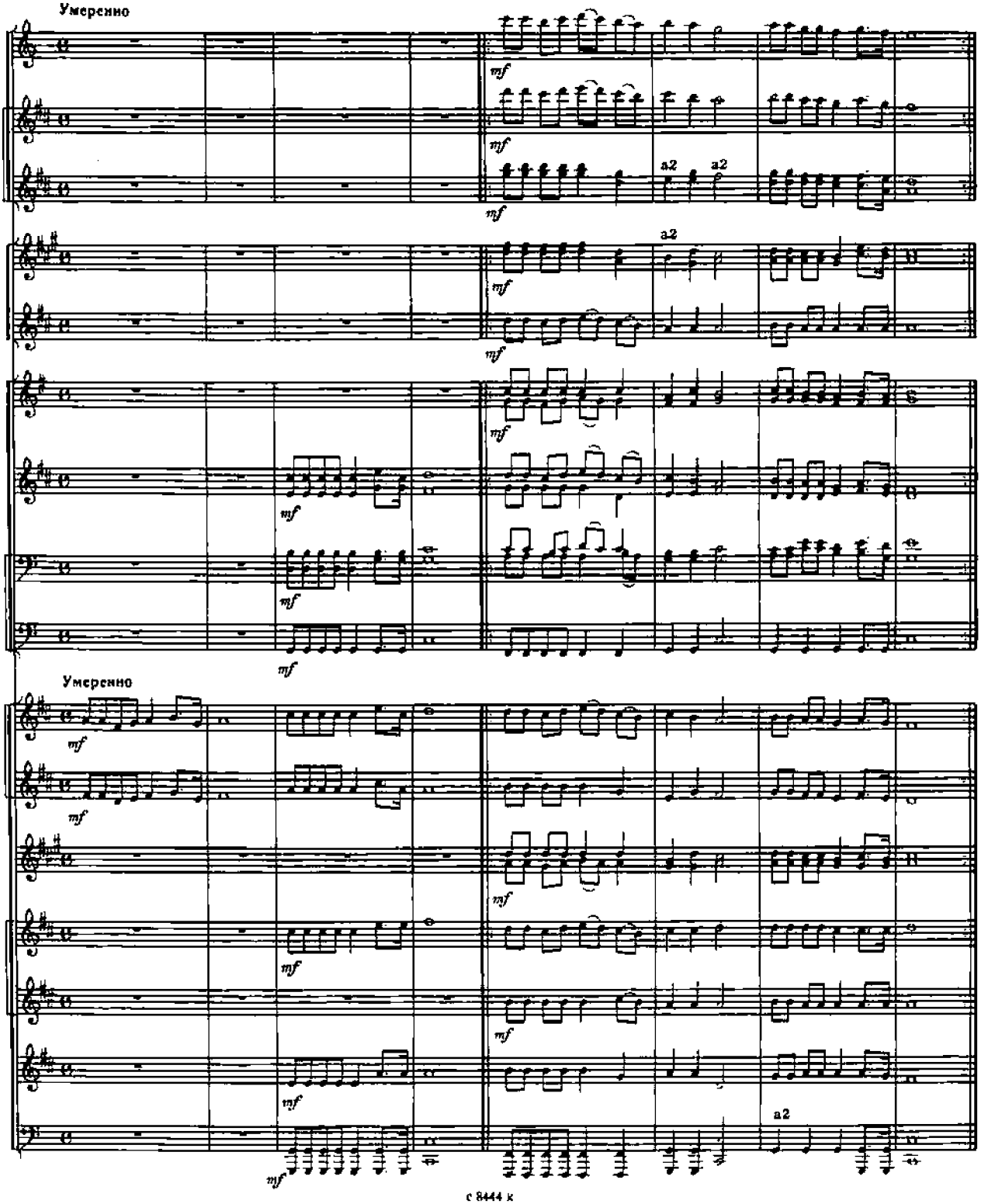
Украинская народная песня




1.
2.
a2
mf

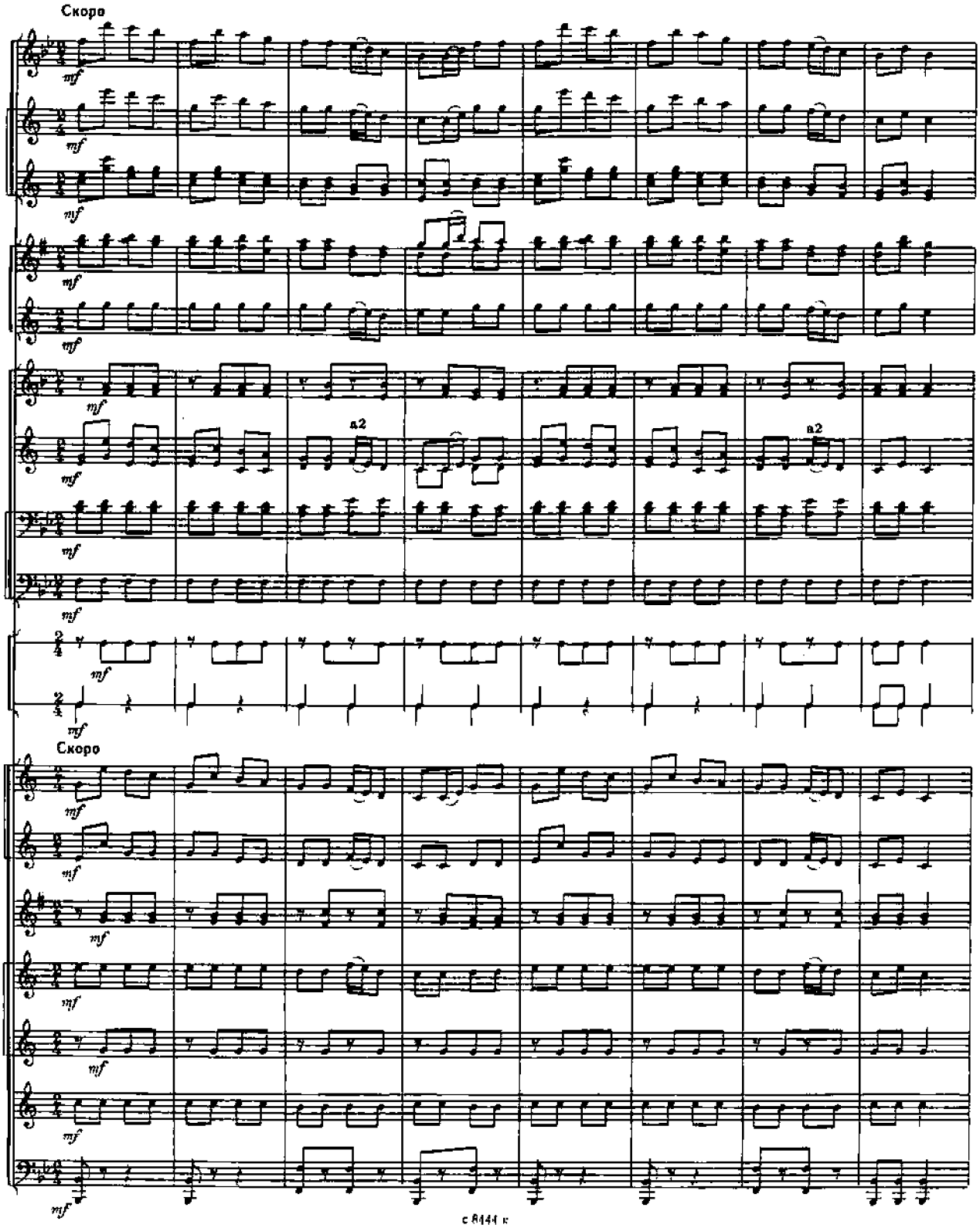
21. СУЛИКО

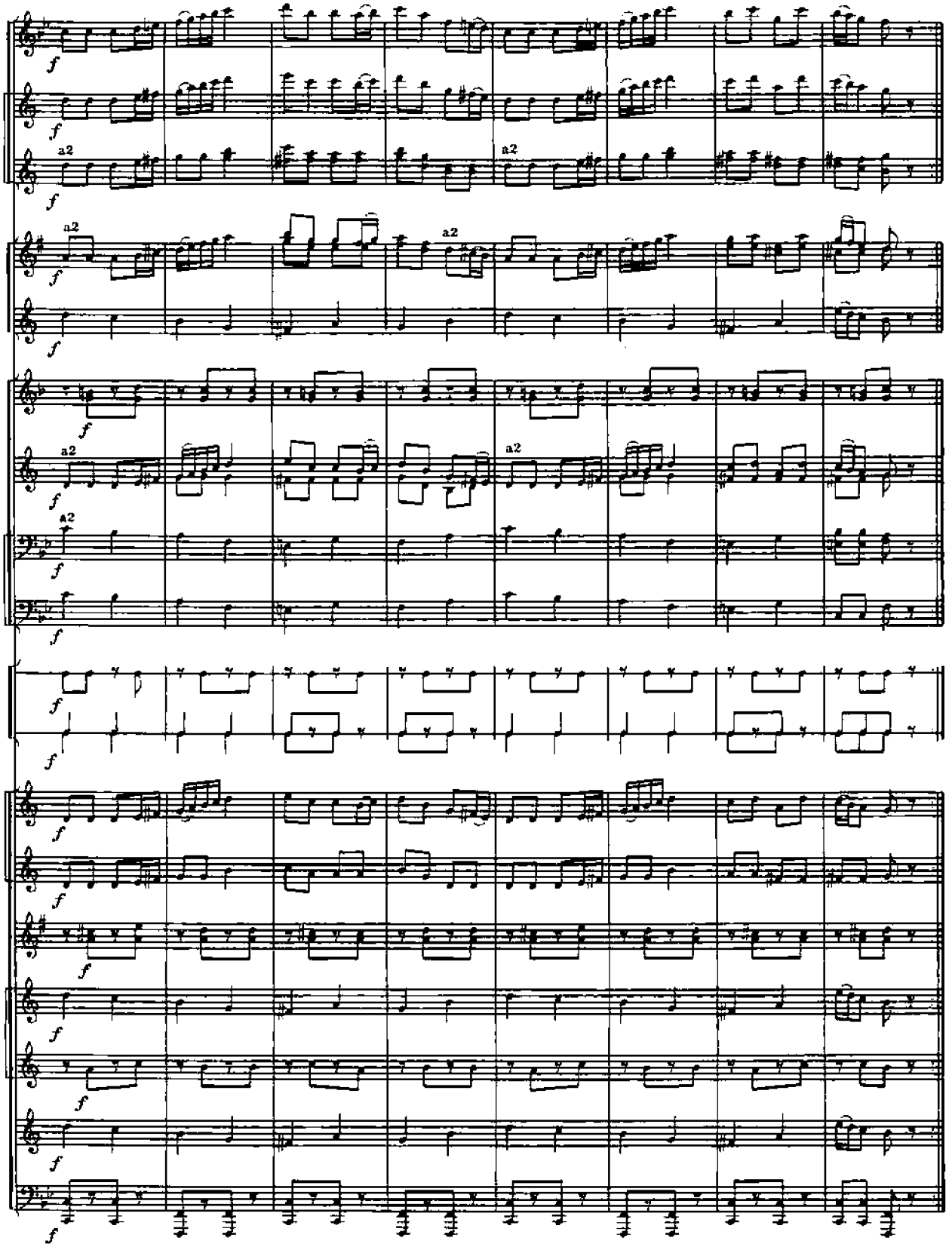
Грузинская народная песня



22. БУЛЬБА

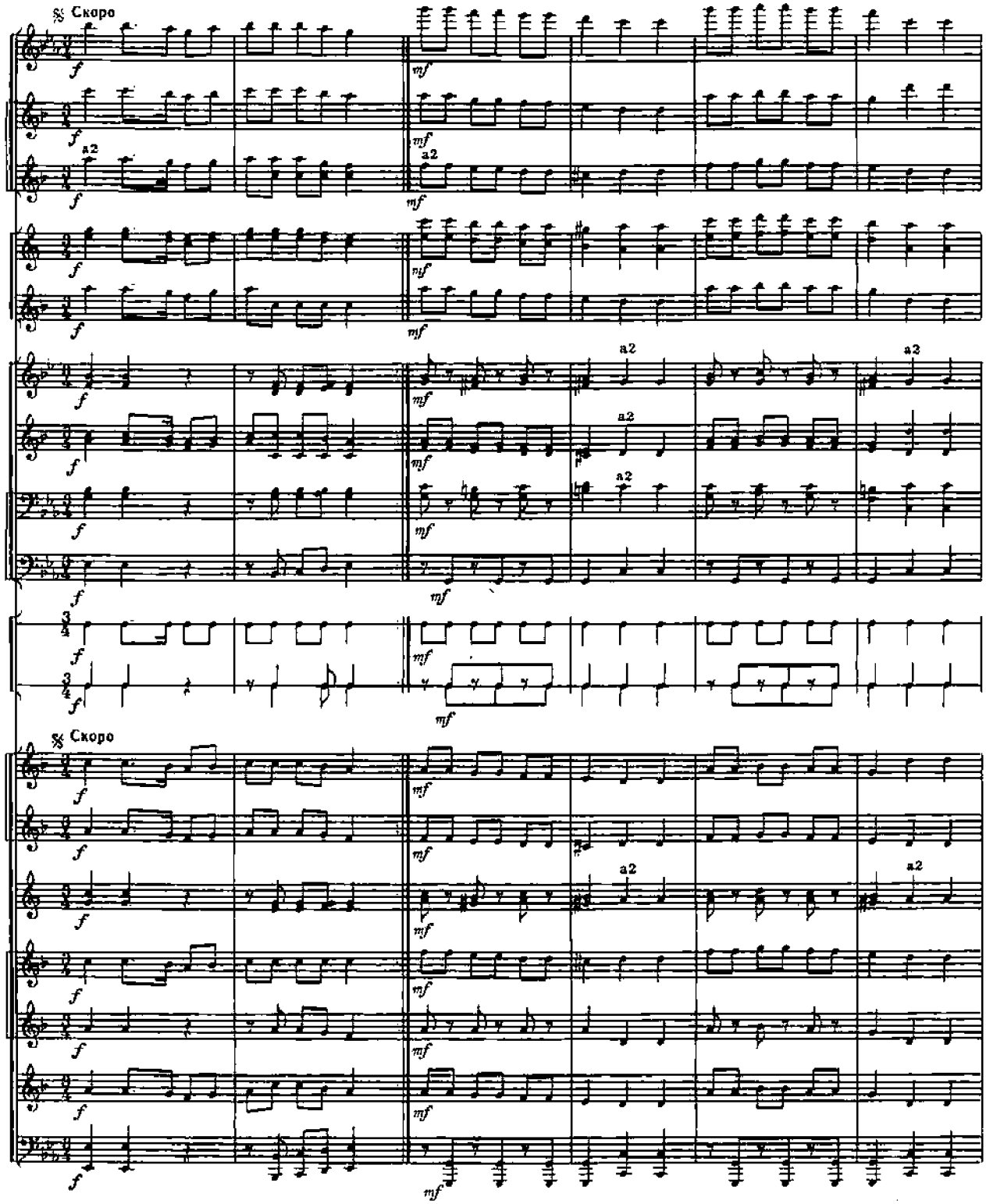
Белорусский народный танец

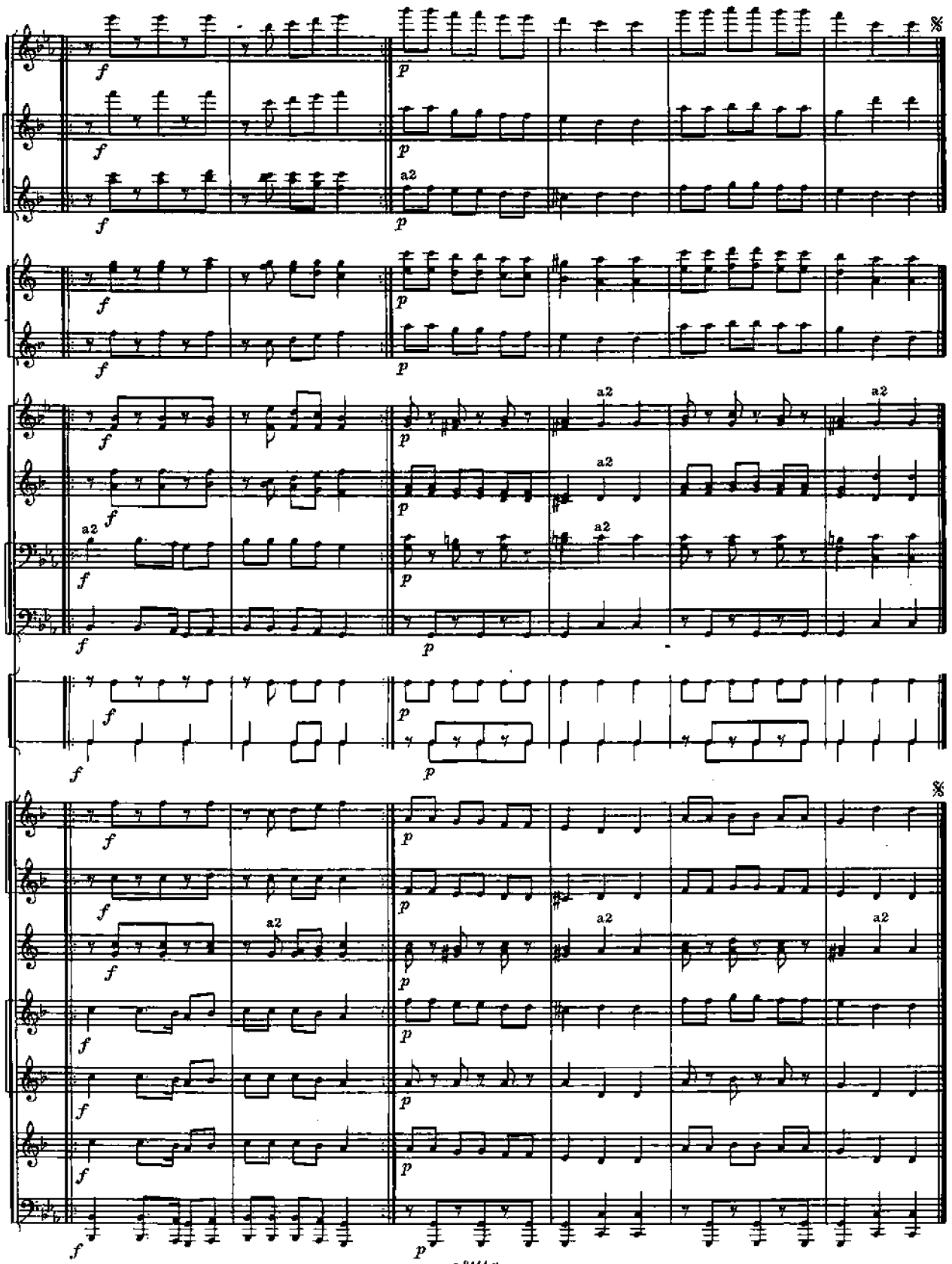



f
a2

23. ПОСЕЮ ЛЕБЕДУ

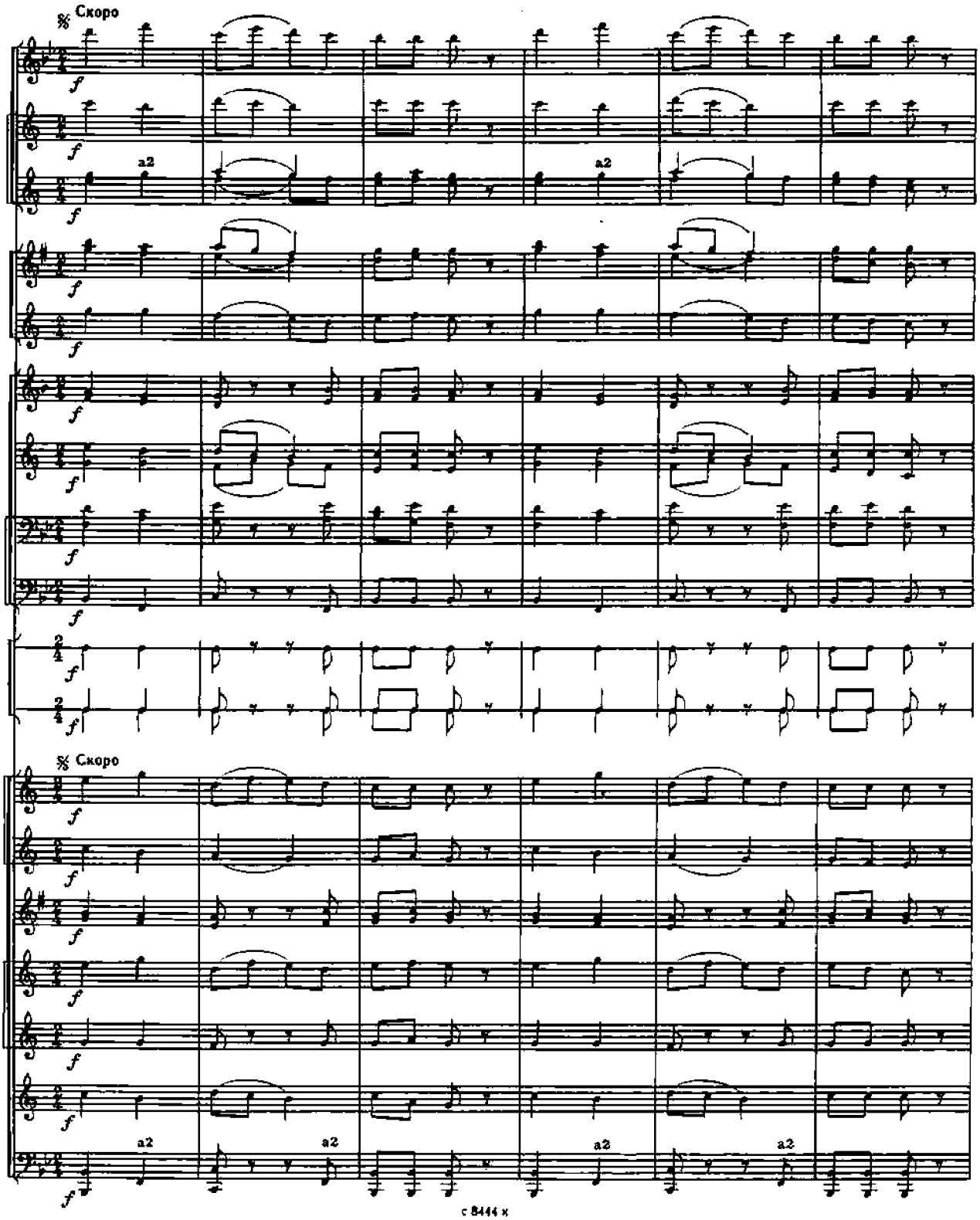
Русская народная песня

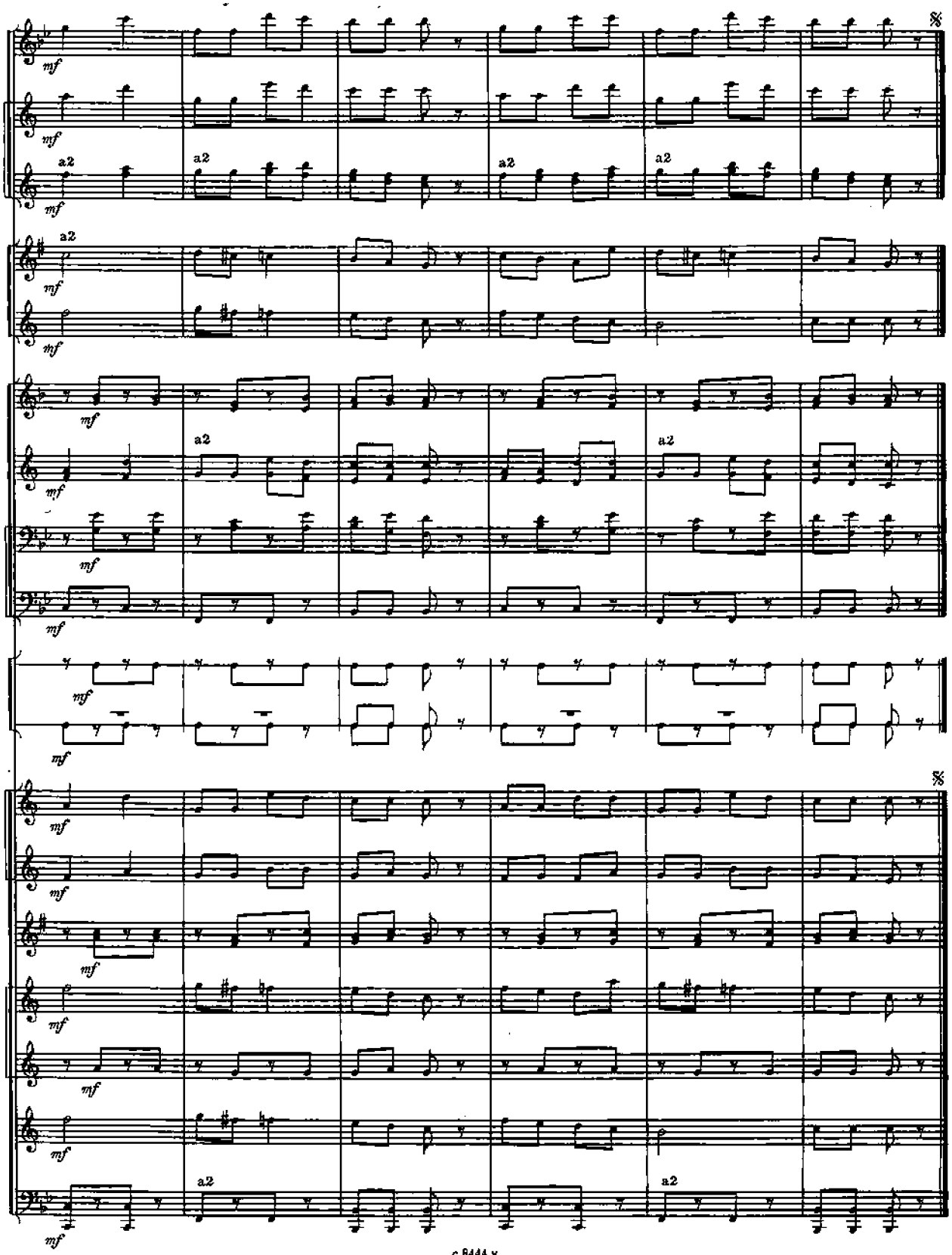



a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2

24. НА ГОРЕ-ТО КАЛИНА

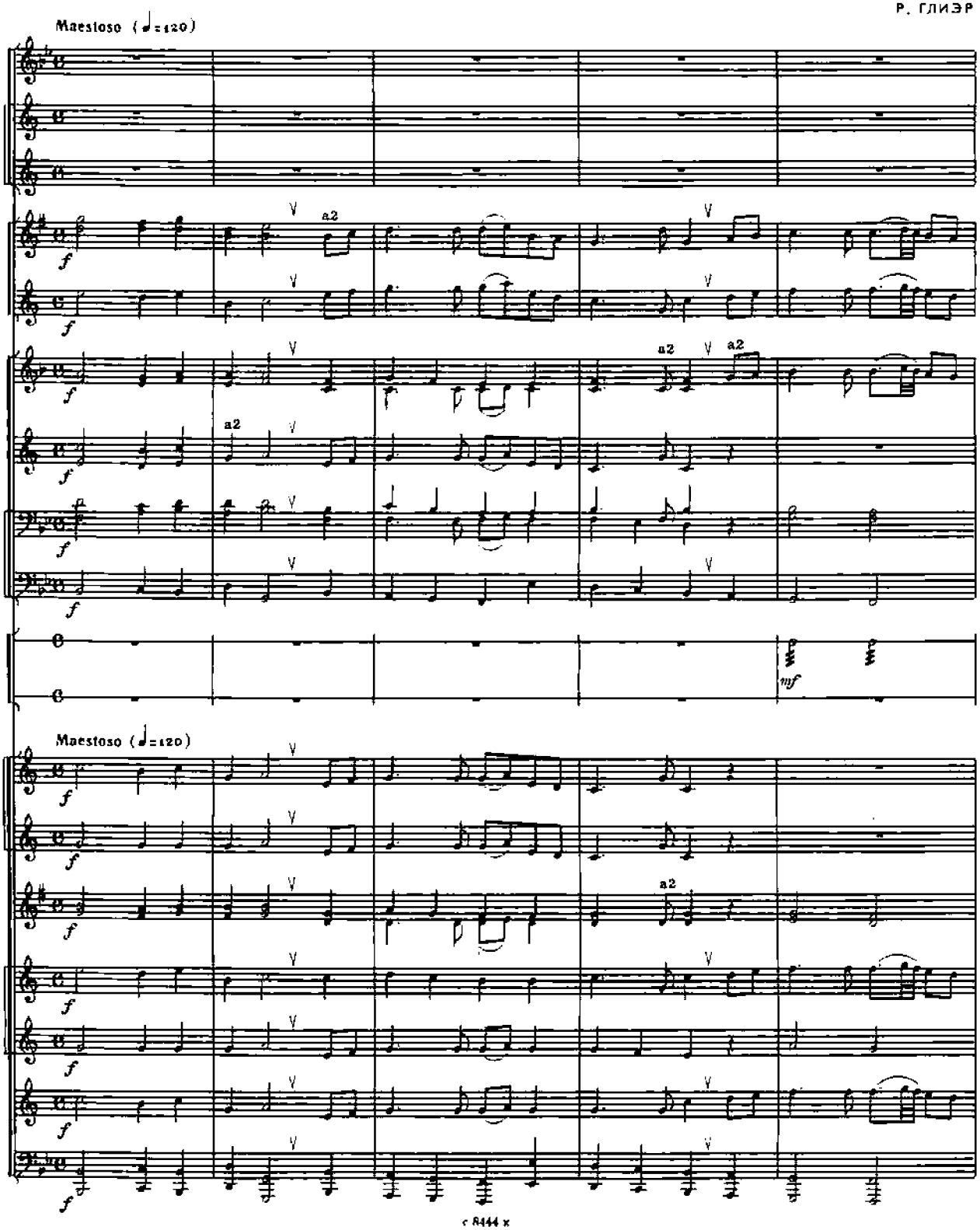
Русская народная песня

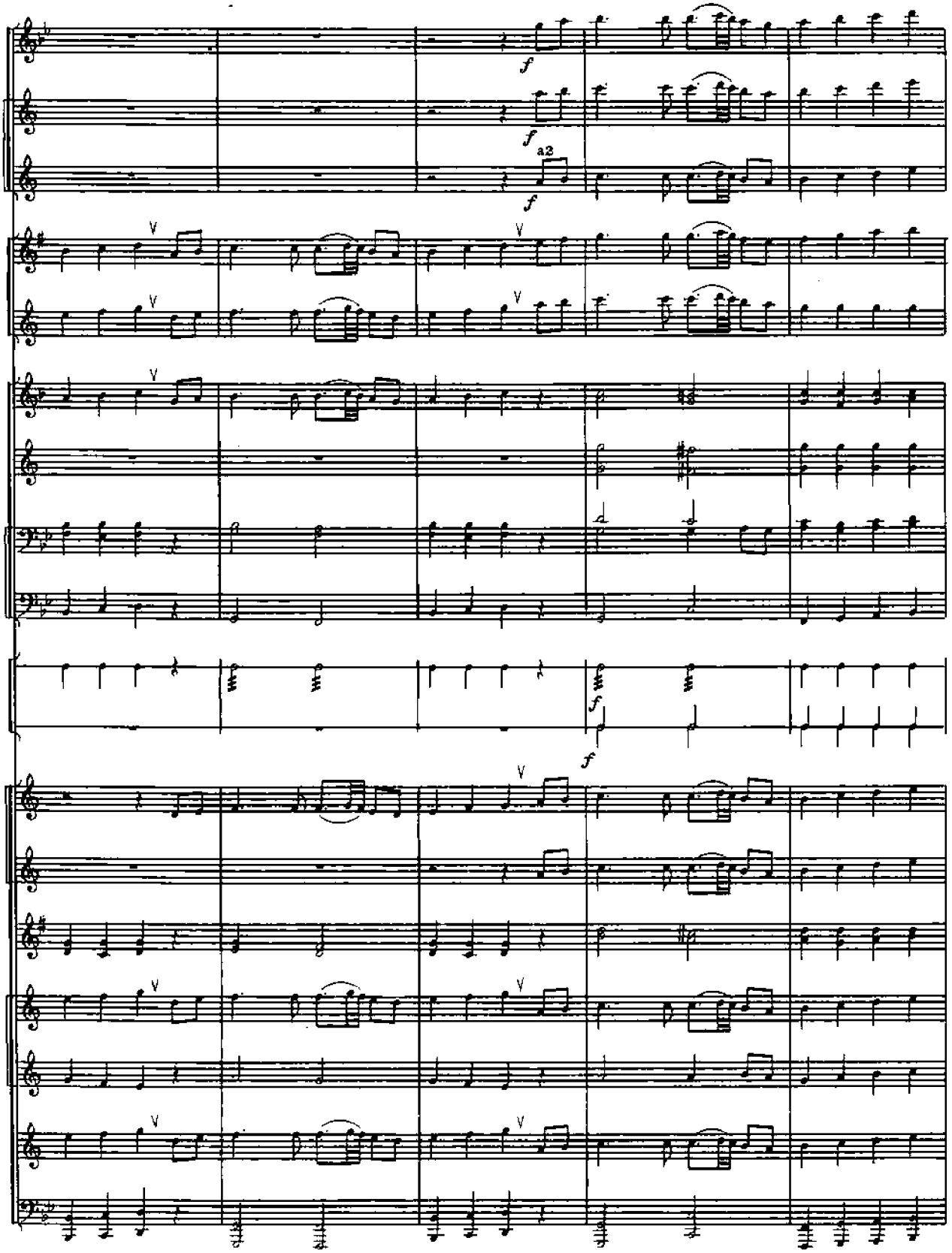


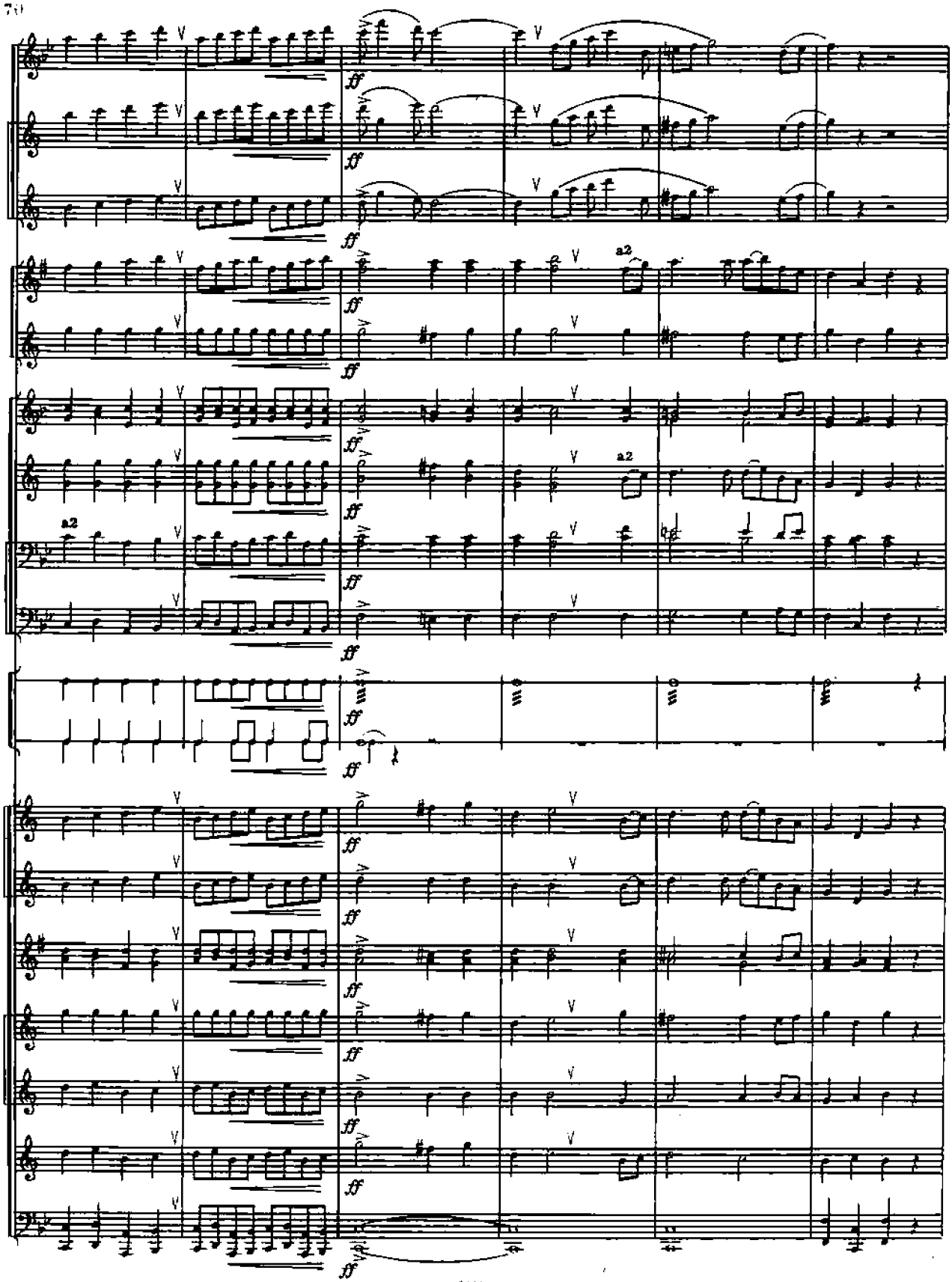

mf
a2
%

25. ТОРЖЕСТВЕННАЯ УВЕРТЮРА

Р. ГЛИЭР

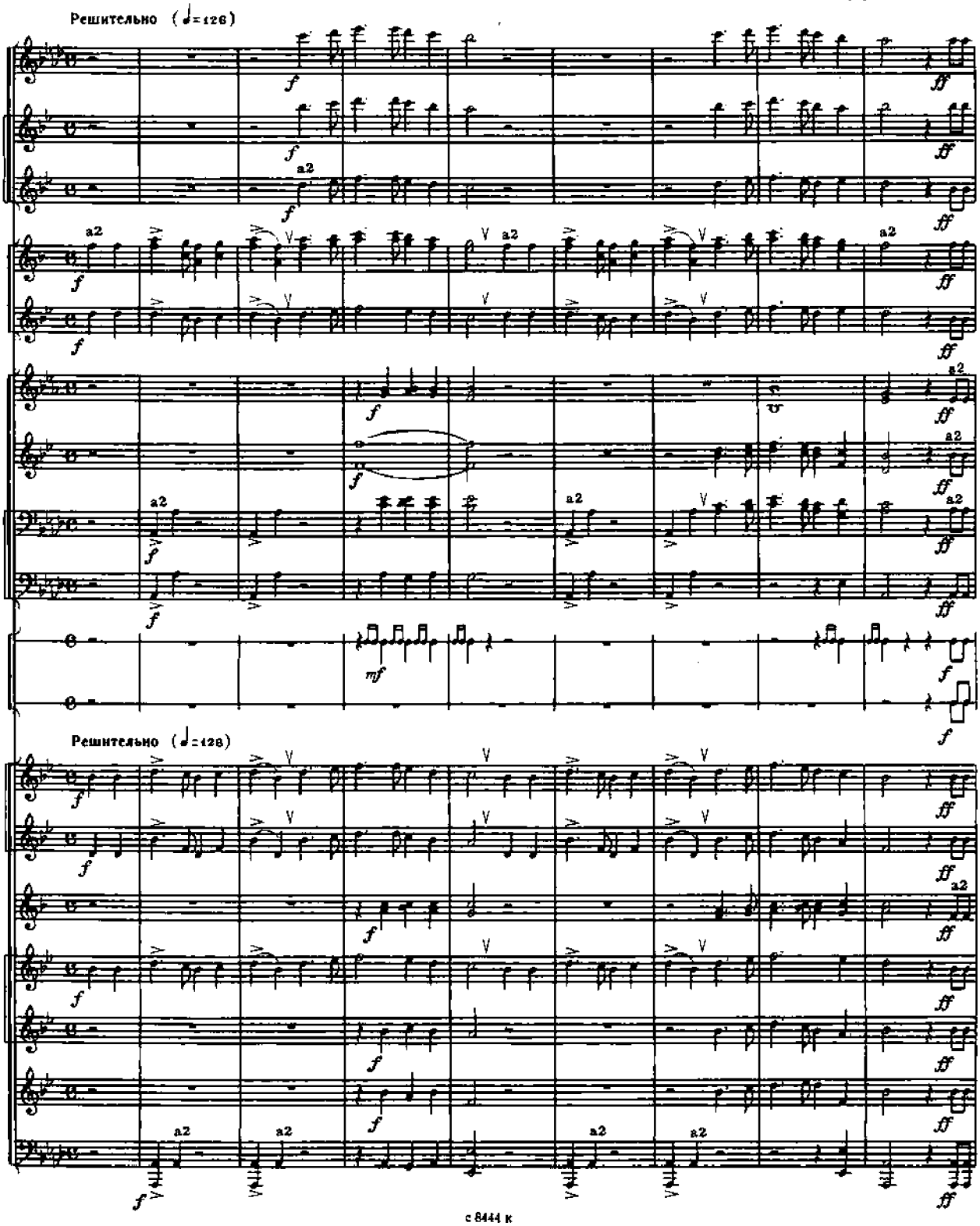


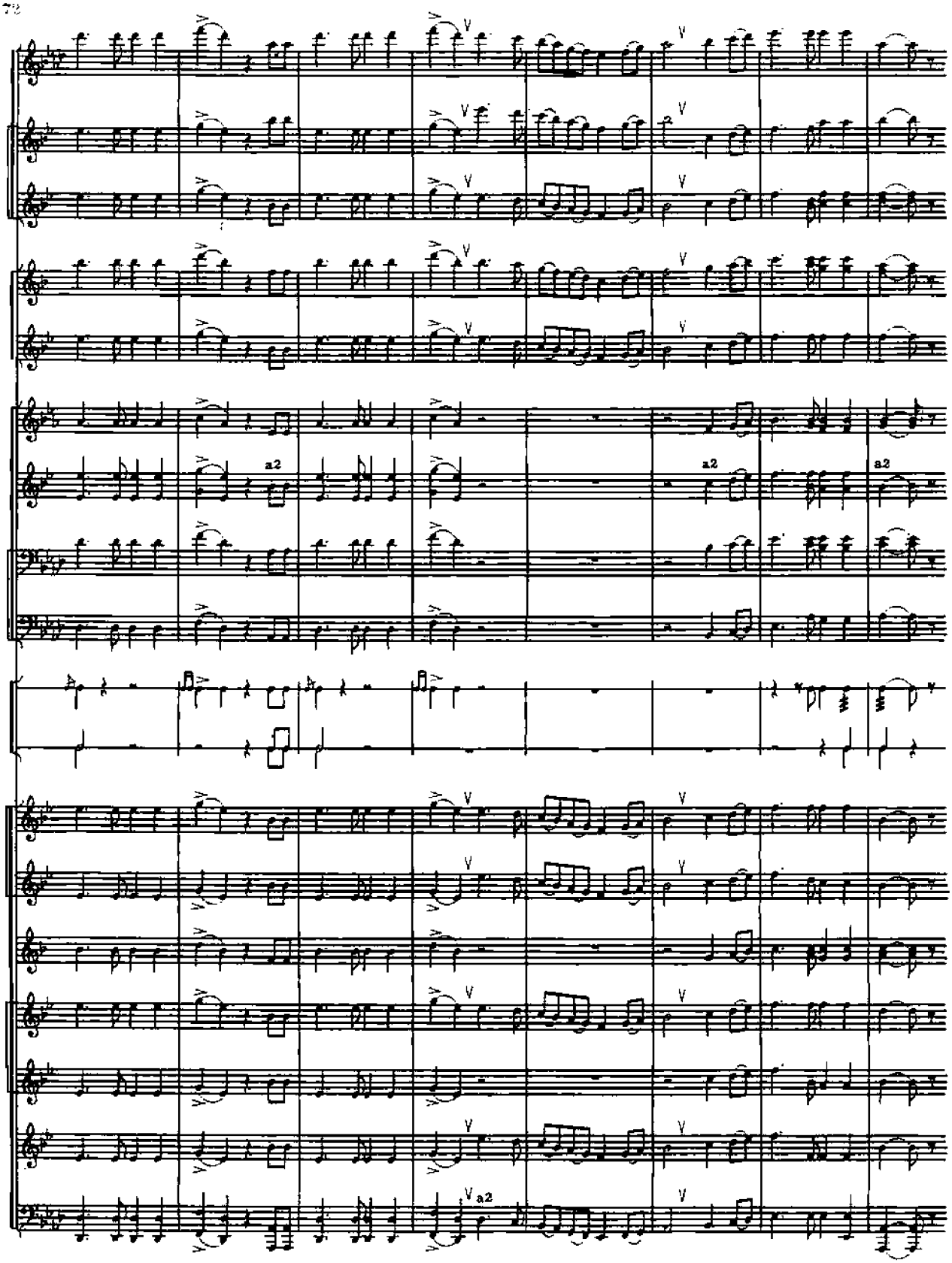

f
f
a2
f
V
V
V
V
f
f
V
V
V
V


ff
a2

26. ЗАСТОЛЬНАЯ ПЕСНЯ

Л. В. БЕТХОВЕН




a2
a2
a2
a2

II РАЗДЕЛ

ШТРИХИ И АРТИКУЛЯЦИЯ

На духовых инструментах используются различные приемы игры, отличающиеся разным характером начала звуков, их ведением, окончанием и соединением между собой. Такие приемы называются штрихами. Основных штрихов семь.

Détaché — раздельное звукоизвлечение. Твердое начало звука, ведение его равномерно выдержанное и плотное, окончание открытое (без участия языка), максимально близкое к последующему звуку.

Legato — связное звукоизвлечение. Начало первого звука твердое или мягкое, ведение полное, окончание звука непосредственно переходит в соседний звук.

Staccato — короткое, отрывистое звукоизвлечение. Здесь *attacca* может быть твердой и мягкой, ведение звука сокращено примерно наполовину своей длительности, окончание прерванное, звуки соединяются через паузу.

Marcato — сильно подчеркнутое, тяжеловесное звукоизвлечение. Начало звука твердое, акцентированное, ведение несколько ослабевающее к окончанию, соединение раздельное, но без пауз.

Non legato — мягкое, раздельное звукоизвлечение. *Attacca* мягкая, ведение несколько сокращенное, окончание закругленное, соединение звуков через небольшую паузу.

Portato — слитное, еле подчеркнутое звукоизвлечение. Начало звука мягкое, ведение полное, тянущееся, окончание мягкое, соединение слитное.

Martelé — чеканное звукоизвлечение. Характерным для этого штриха является самое жесткое начало звука, ведение его полное и напряженное, окончание обрывистое, соединение звуков раздельное.

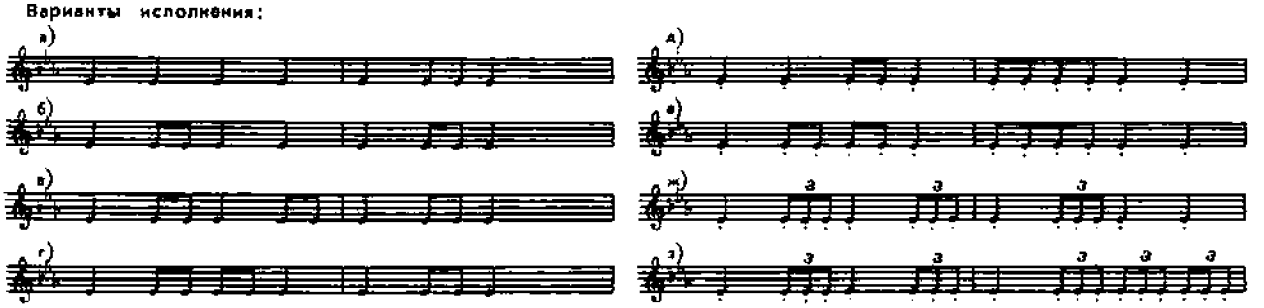
В процессе игры используются многообразные приемы извлечения звуков, которые входят в понятие артикуляция. Однако определяющим в этом понятии является прием расчленения звуков.

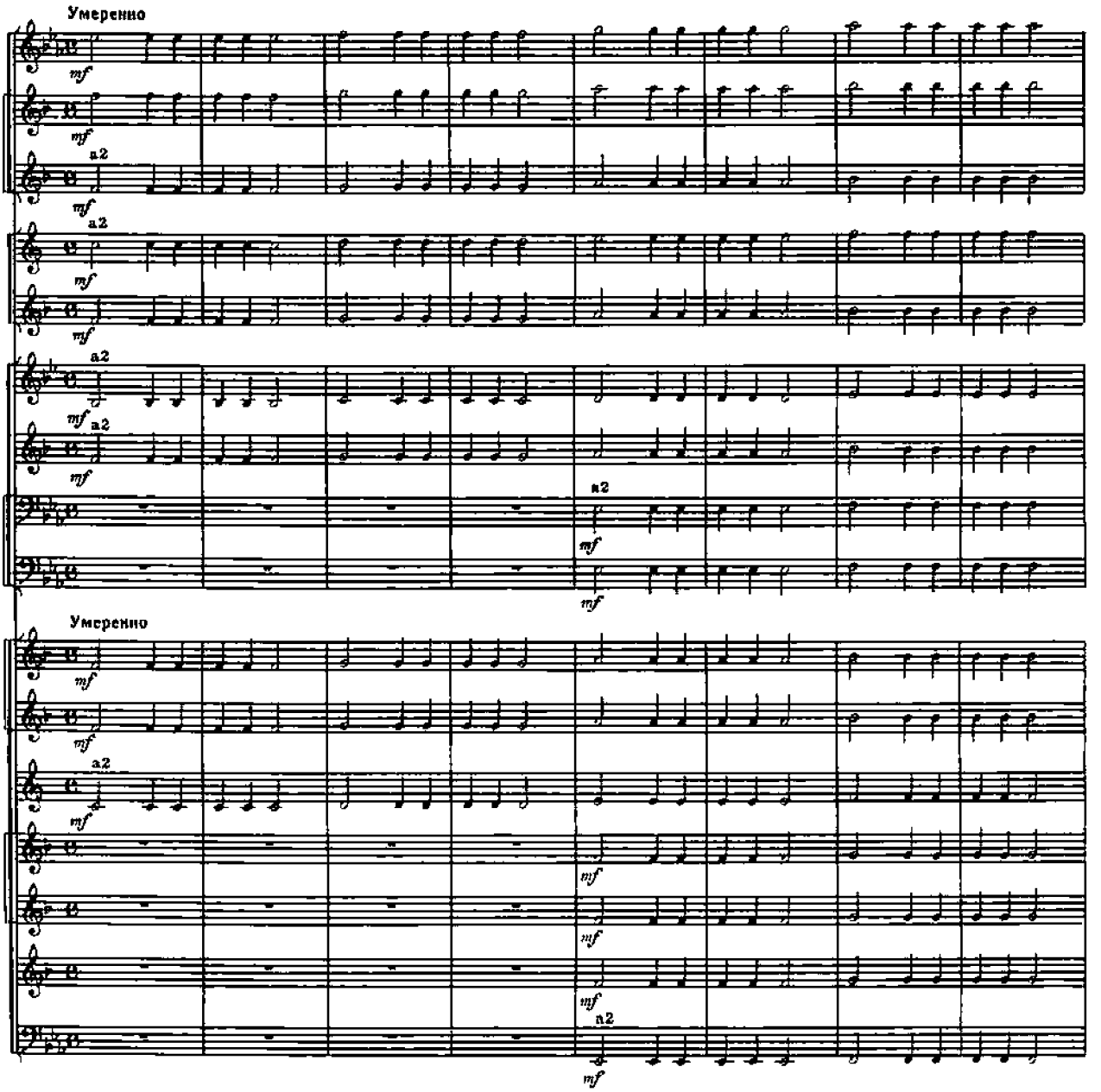
Именно от овладения различными степенями раздельного и связного произношения звуков зависит во многом выразительность артикуляции и в какой-то мере фразировки.

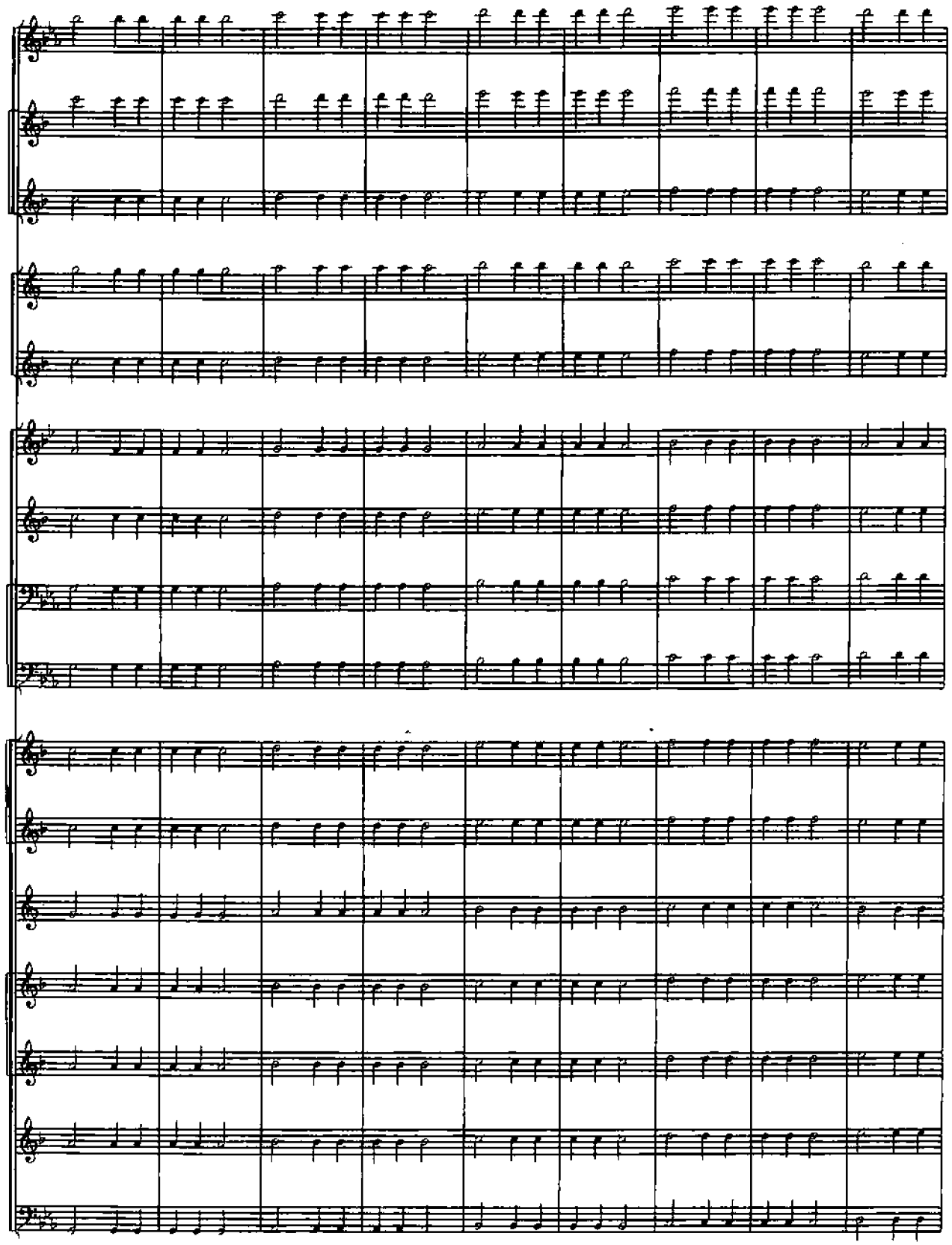
Подобно тому, как ясность, убедительность и членораздельность человеческой речи связаны с внятностью выговаривания слогов, так выразительность исполнения музыки в значительной мере определяется той или иной степенью раздельности звуков. Степень раздельности определяется художественной задачей и не является самоцелью.

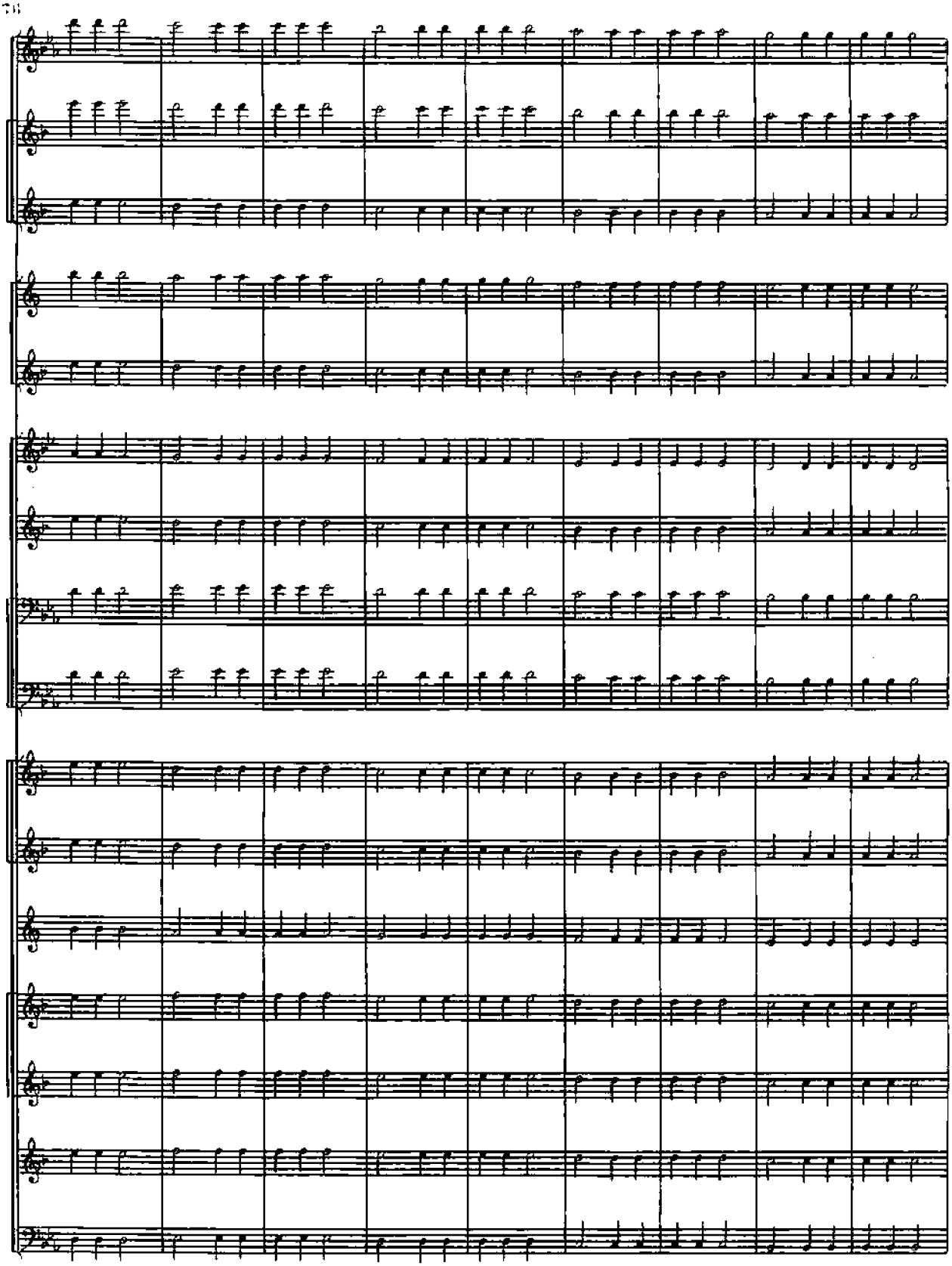
27. УПРАЖНЕНИЕ

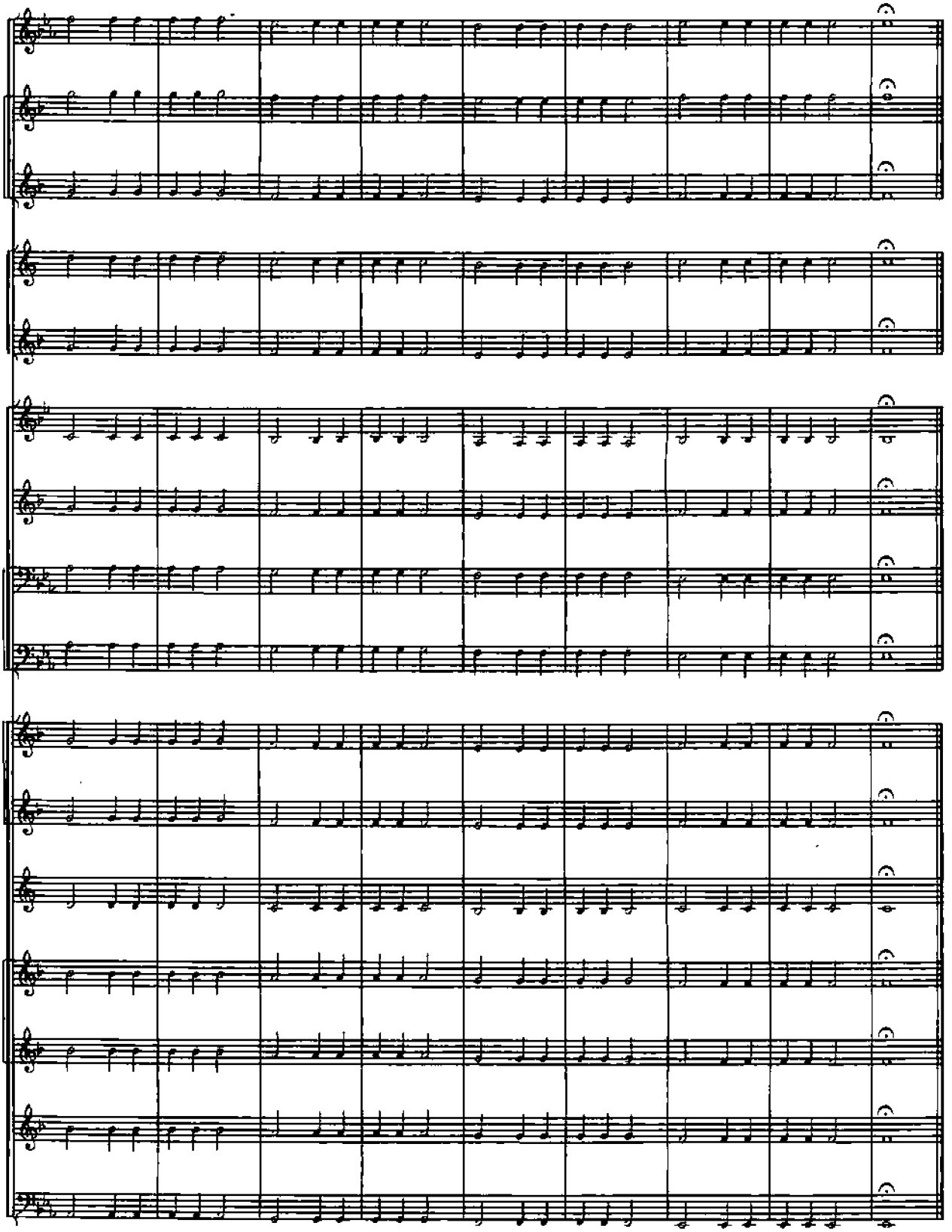
Варианты исполнения:



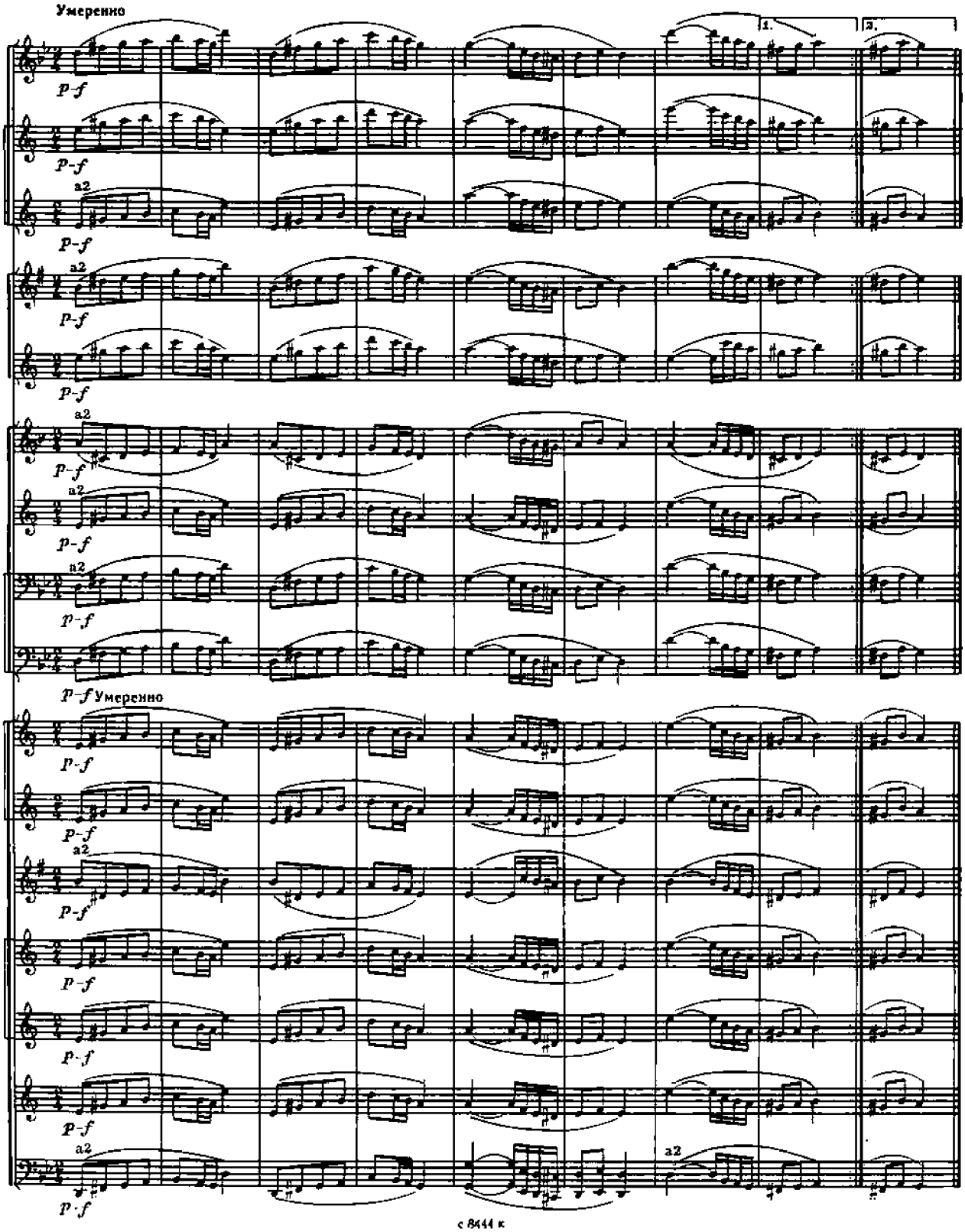




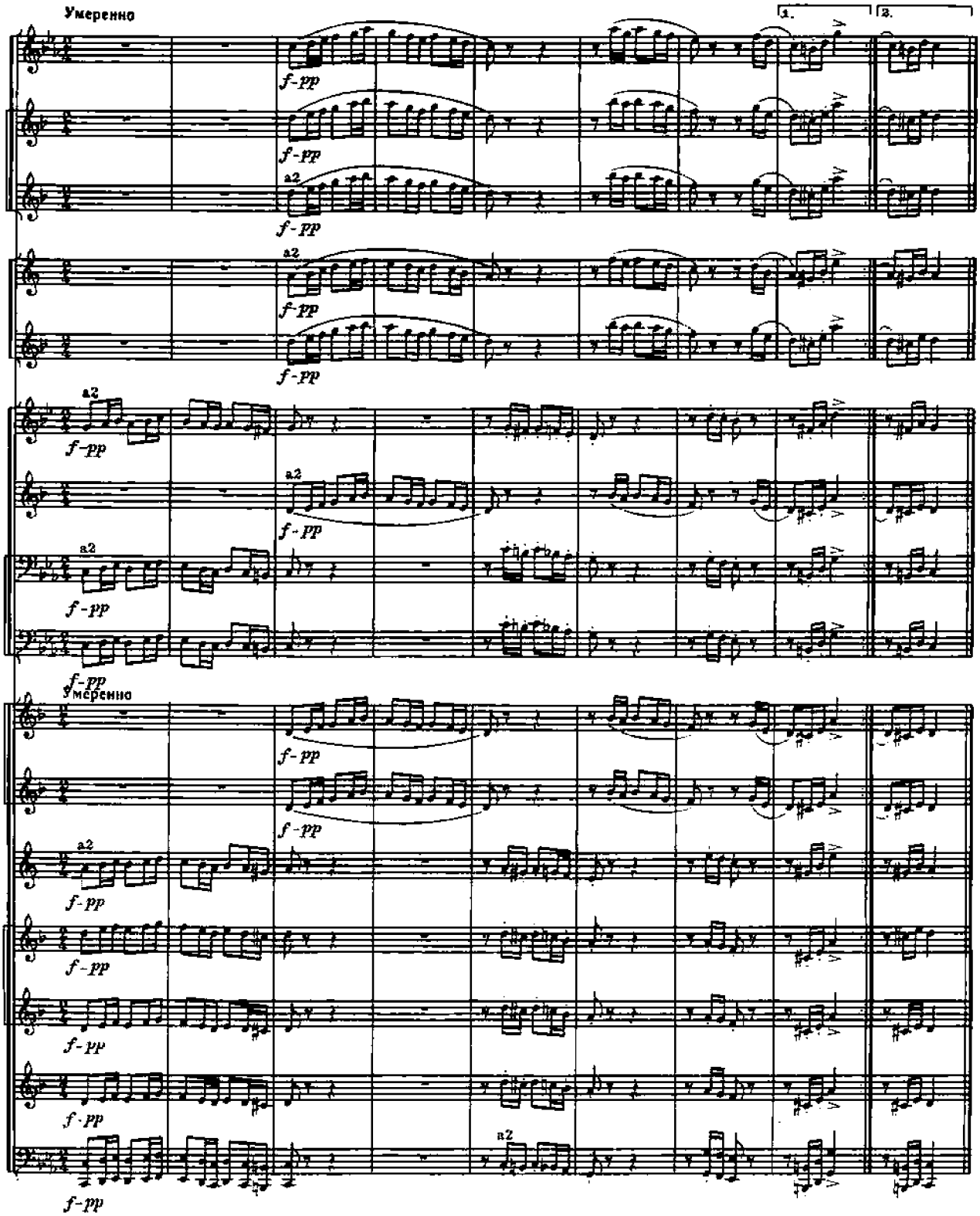




28. УПРАЖНЕНИЕ

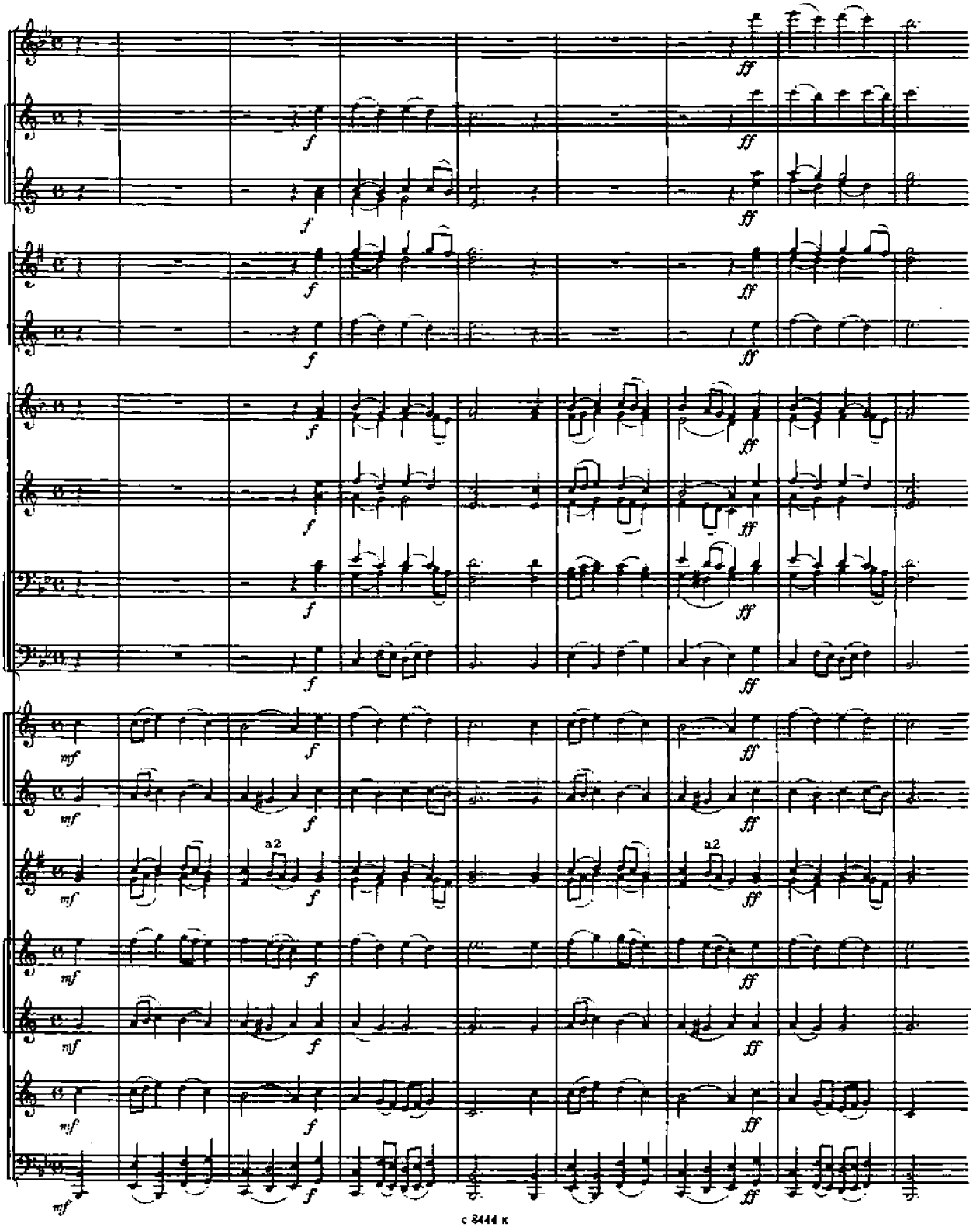


29. УПРАЖНЕНИЕ



30. ХОРАЛ

И. С. БАХ



III РАЗДЕЛ

ДИНАМИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ

В исполнительской практике бытуют устойчивые относительные градации (*ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*), их различные чередования, внезапные и контрастные сопоставления, постепенные переходы от одной динамической градации к другой (*crescendo* или *diminuendo*).

Динамические градации чередуются и сопоставляются последовательно (по горизонтали звучания), а одновременно (по вертикали звучания) они могут только оттеняться и сопоставляться.

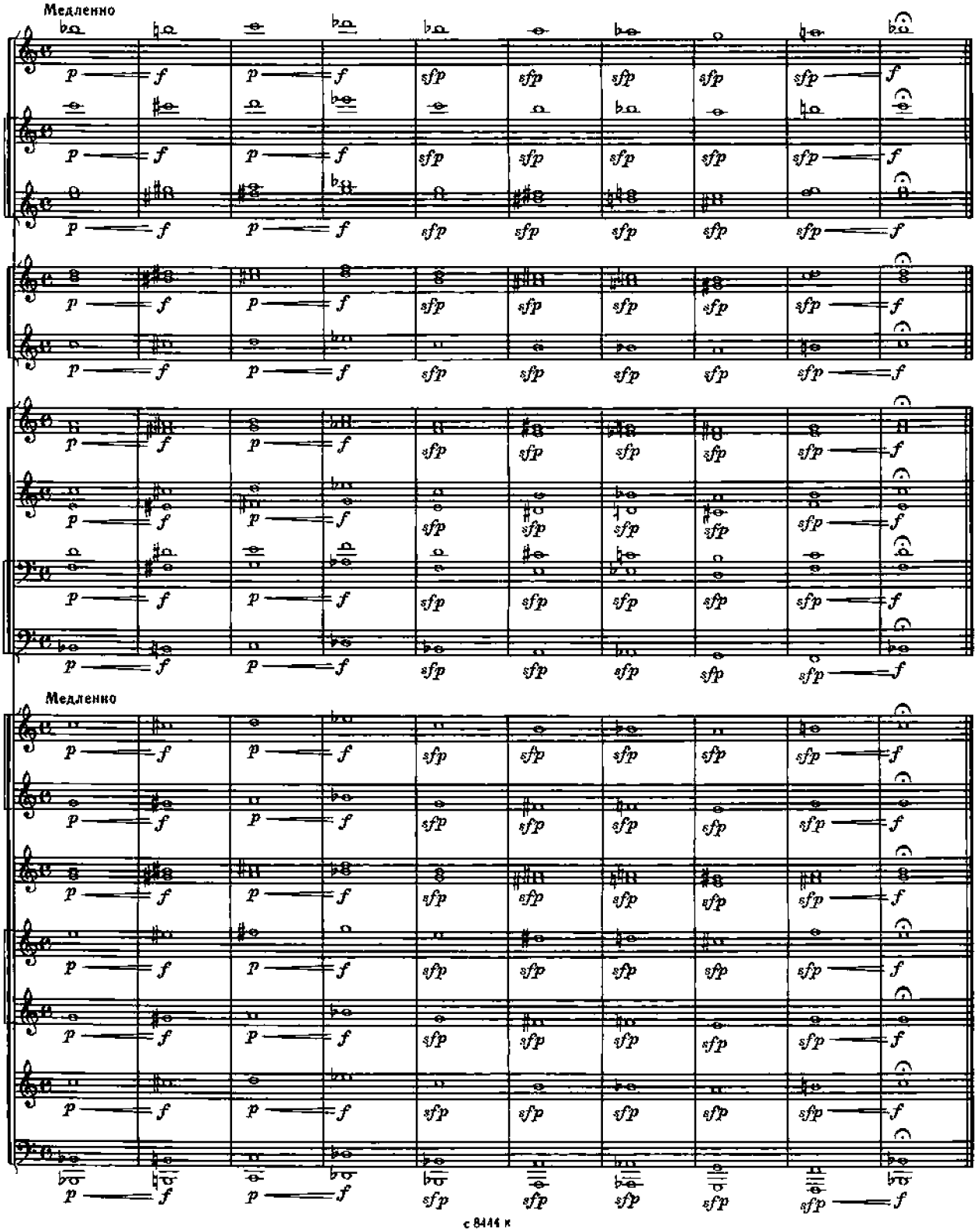
В духовом оркестре нередко *ppp* и *pp* звучат тускло и аморфно, а *ff* и *fff* крикливо и надсадно, при этом часто утрачивается интонационная точность. Во избежание этого от каждого исполнителя следует добиваться необходимой интенсивности и ровности воздушной струи в звуковедении, устойчивой атаки и окончания каждого звука.

Любая динамическая градация имеет множество динамических оттенков, которые зависят от конкретной фактуры и эмоционально-образного строя сочинения.

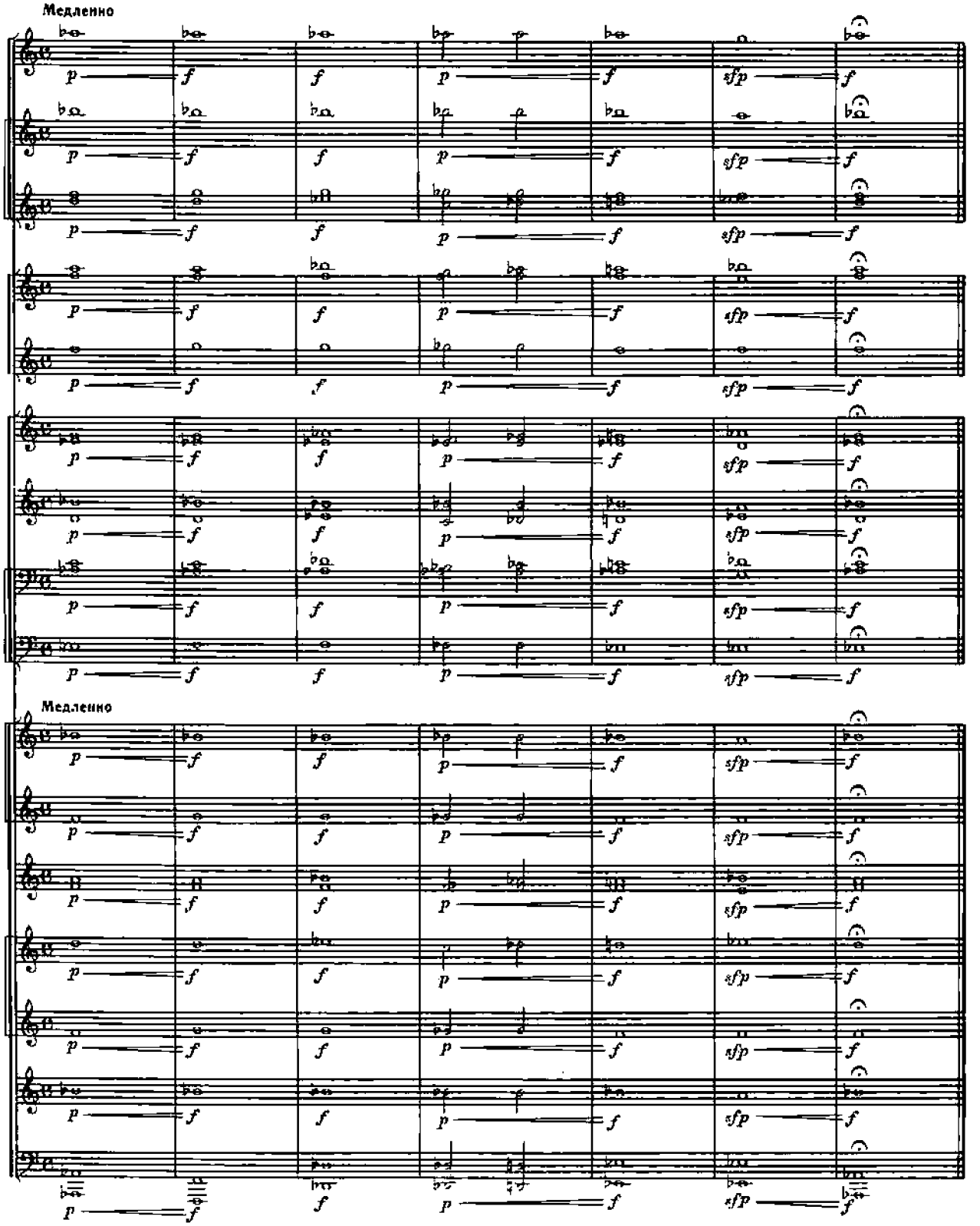
В работе с оркестром дирижеру важно добиться динамических контрастов или равновесия звучности, согласовать интенсивность нарастаний и спадов в каждой оркестровой партии и инструментальной группе.

с 8444 к

31. УПРАЖНЕНИЕ

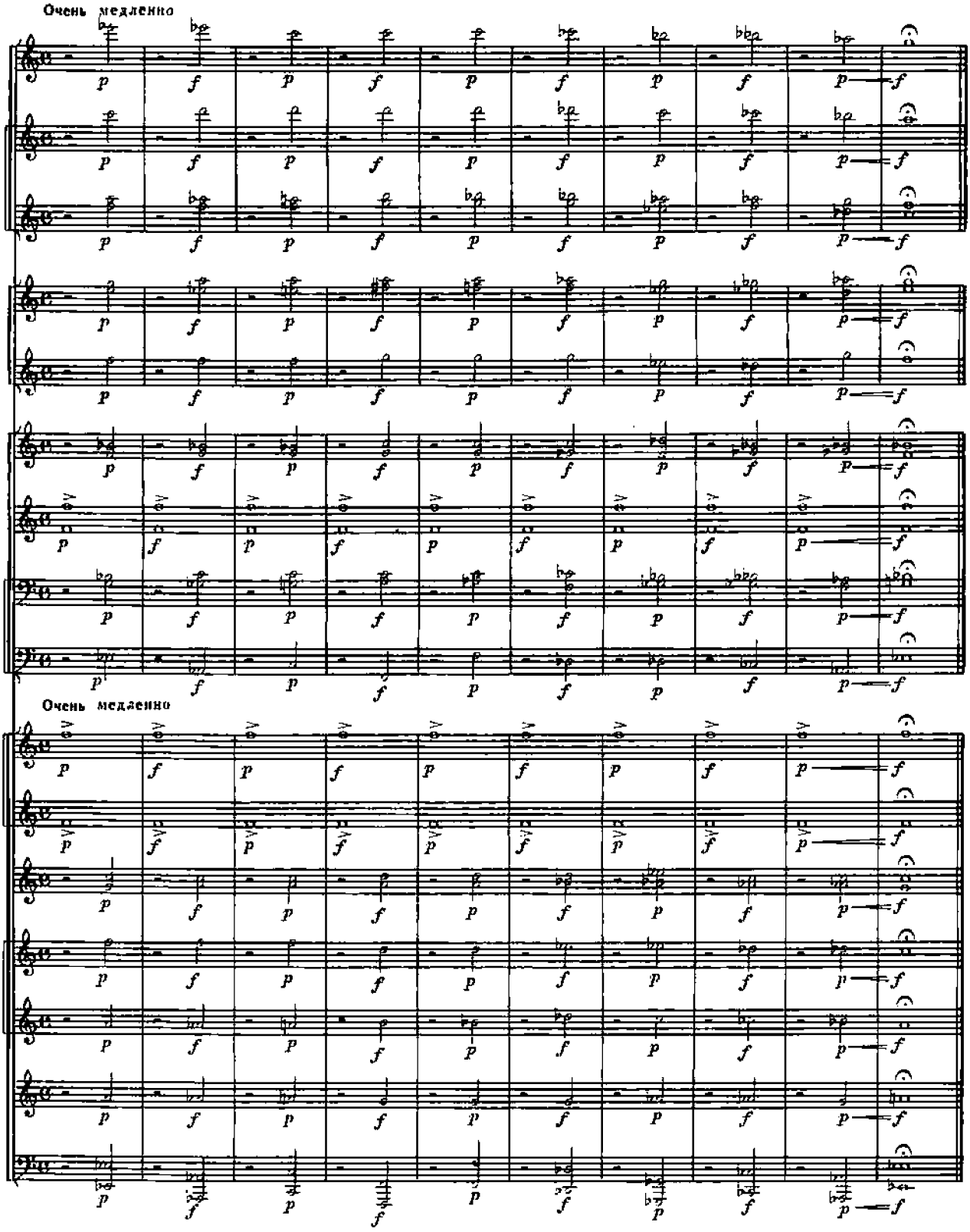


32. УПРАЖНЕНИЕ



с 8444 к

33. УПРАЖНЕНИЕ



IV РАЗДЕЛ

РИТМ И МЕТР

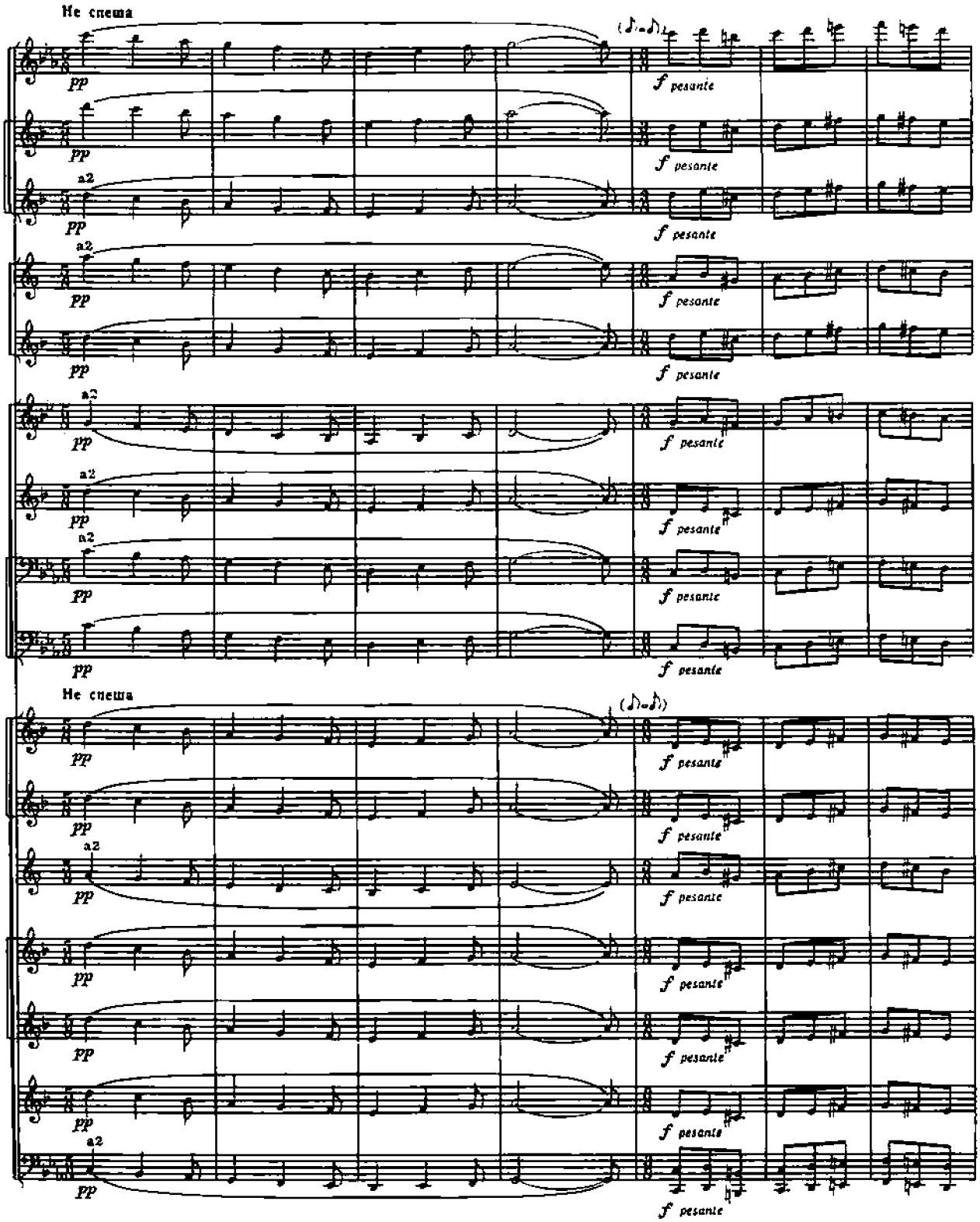
Ритм и метр придают звукам музыкально-выразительную организованность. Они создают внутреннюю пульсацию и временно́е развитие музыкального произведения, придавая ему своеобразный характер.

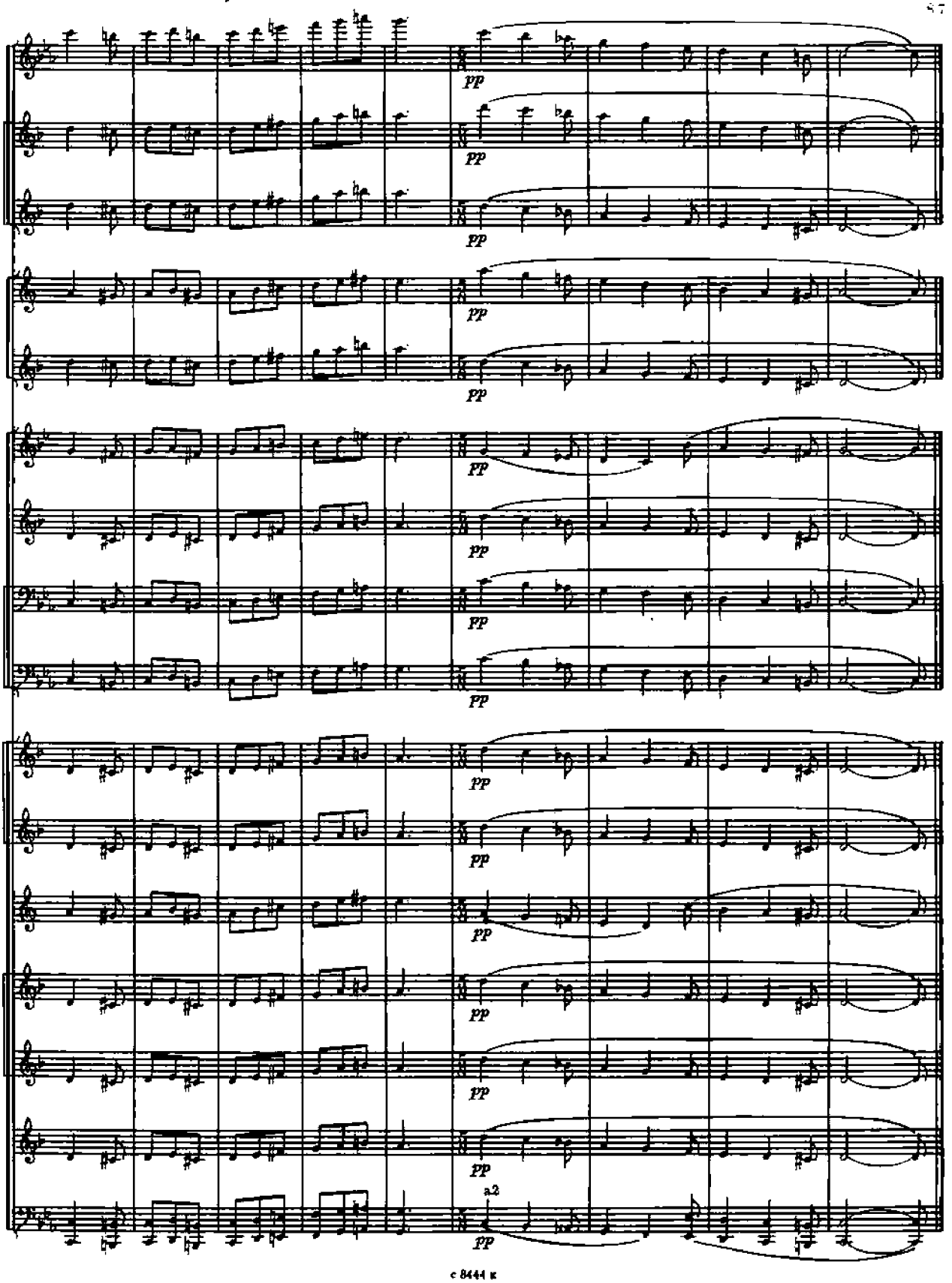
Существует бесчисленное множество ритмов, и каждый из них по-своему индивидуален. Эту особенность следует иметь в виду в процессе репетиции и добиваться необходимого звучания с помощью штрихов, артикуляции и динамики.

Важно, чтобы длительность каждого звука, его начало и окончание соответствовали вертикали звучания. Мелкие ноты у каждого исполнителя должны быть ясными и внятными, а длинные — полной продолжительности.

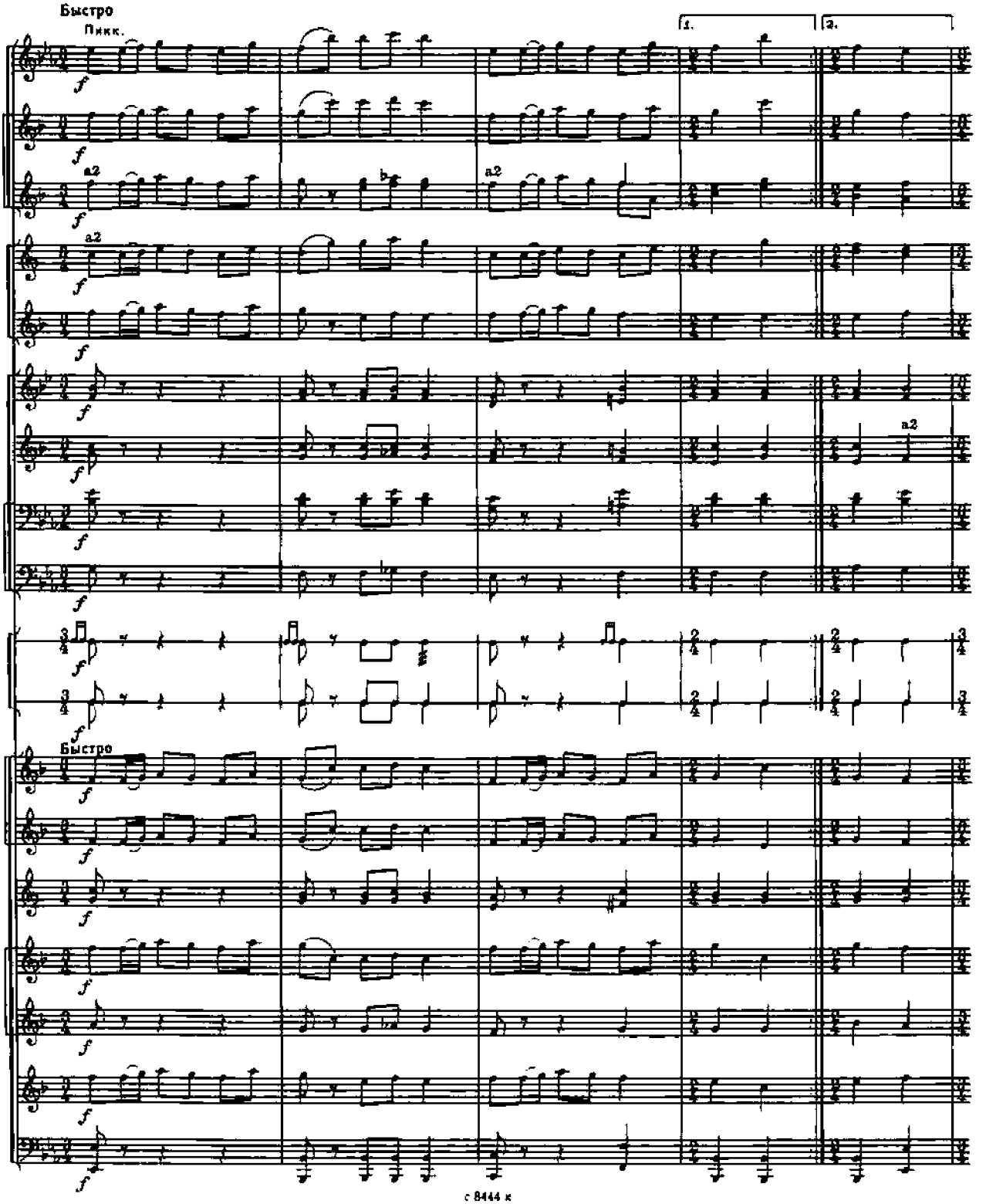
Для выработки чувства ритма и ощущения метра полезно тот или иной ритм играть в различных темпах и динамических градациях.

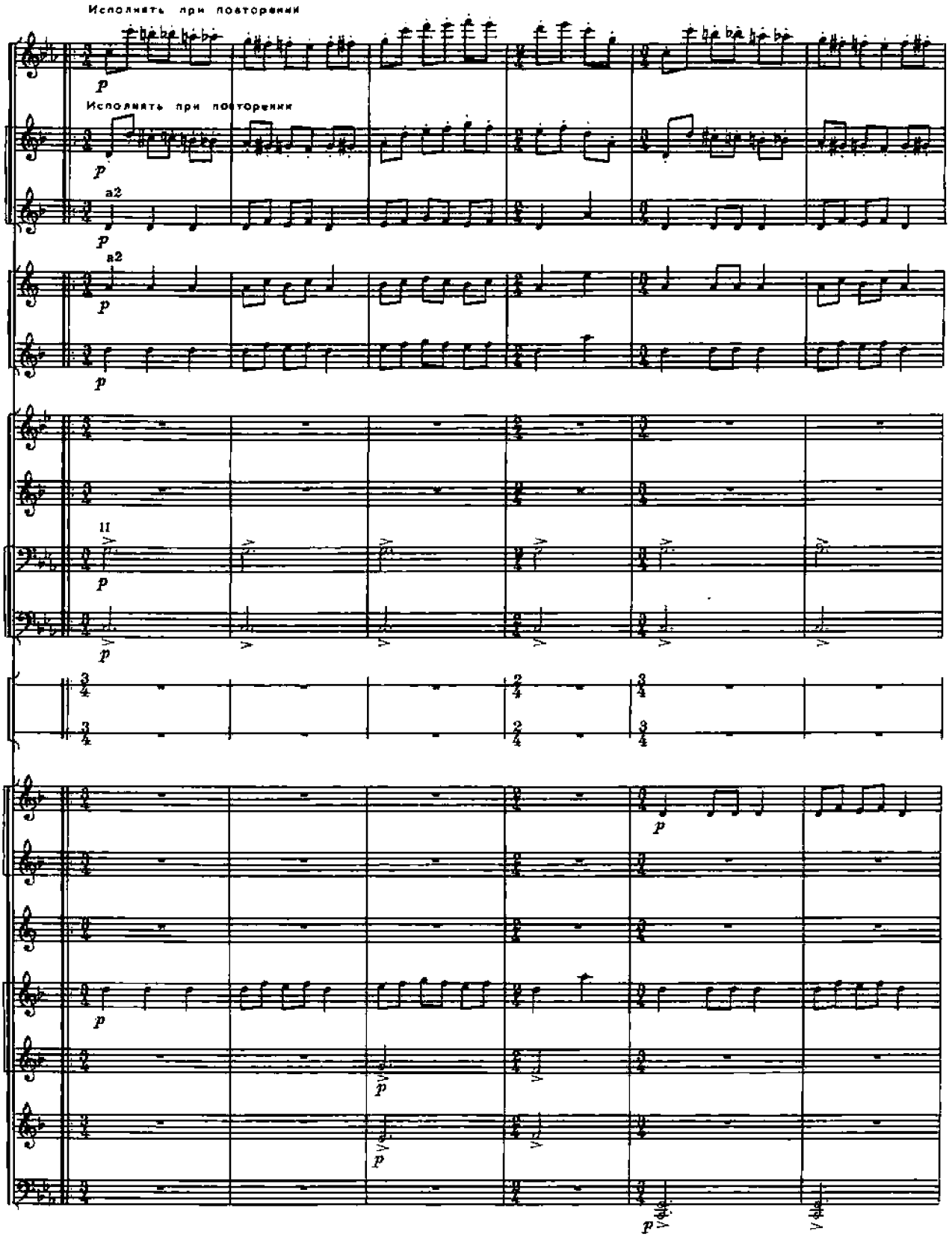
34. УПРАЖНЕНИЕ

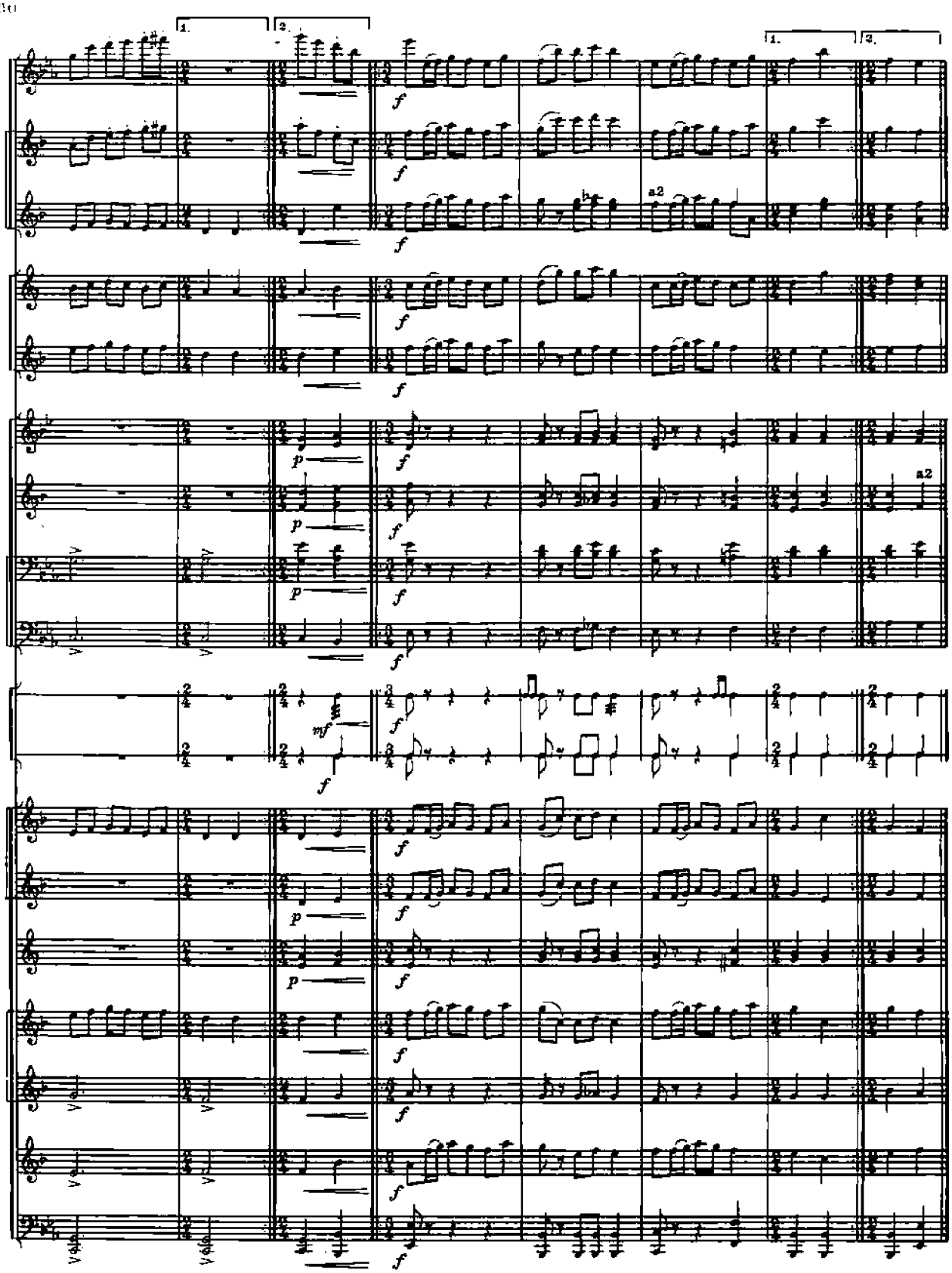



pp
a2

35. УПРАЖНЕНИЕ




Исполнять при повторении
Исполнять при повторении
a2
a2
11


1.
2.
a2
a2

V РАЗДЕЛ

МЕЛОДИЯ И ФРАЗИРОВКА

Мелодия представляет собой художественно-осмысленный последовательный ряд звуков различной высоты, основанный на ритмической и ладово-интонационной организации.

Каждое музыкальное произведение отличается своим, присущим ему мелодическим строем. Понять его сущность, а затем воплотить в звучании оркестра — важнейшее условие для раскрытия художественного образа.

Мелодия, как правило, развивается волнообразно, это проявляется в чередовании восходящего и нисходящего движения звуков.

Подъемы и спады обычно подчиняются одной вершине — кульминации, которая достигается либо прямым и непрерывным нарастанием звуковой волны, либо ступенчатым, постепенным движением.

В одноголосной музыке мелодия воплощает законченный музыкальный образ. В многоголосии она может повторяться или сочетаться с другими мелодиями (полифония) или представлять собой самостоятельный элемент музыкальной ткани, в отличие от гармонического сопровождения (гомофония).

В репетиционной работе для дирижера первостепенное значение приобретают вопросы внутренней организации мелодии: мелодическое зерно, развитие, мелодическая линия и рисунок, мелодическая волна, мелодические вершины и типы кульминаций, окончания; тесситура, диапазон и регистр, тембр и динамика; темп, артикуляция и штрихи; характер и типы мелодического движения; способы синтаксического членения и объединения; метроритмическая основа.

Музыкальное произведение воспринимается как единое целое благодаря логике развития его художественного образа и формированию содержания. Вместе с тем, в нем отчетливо проявляется и членораздельность музыкальных построений.

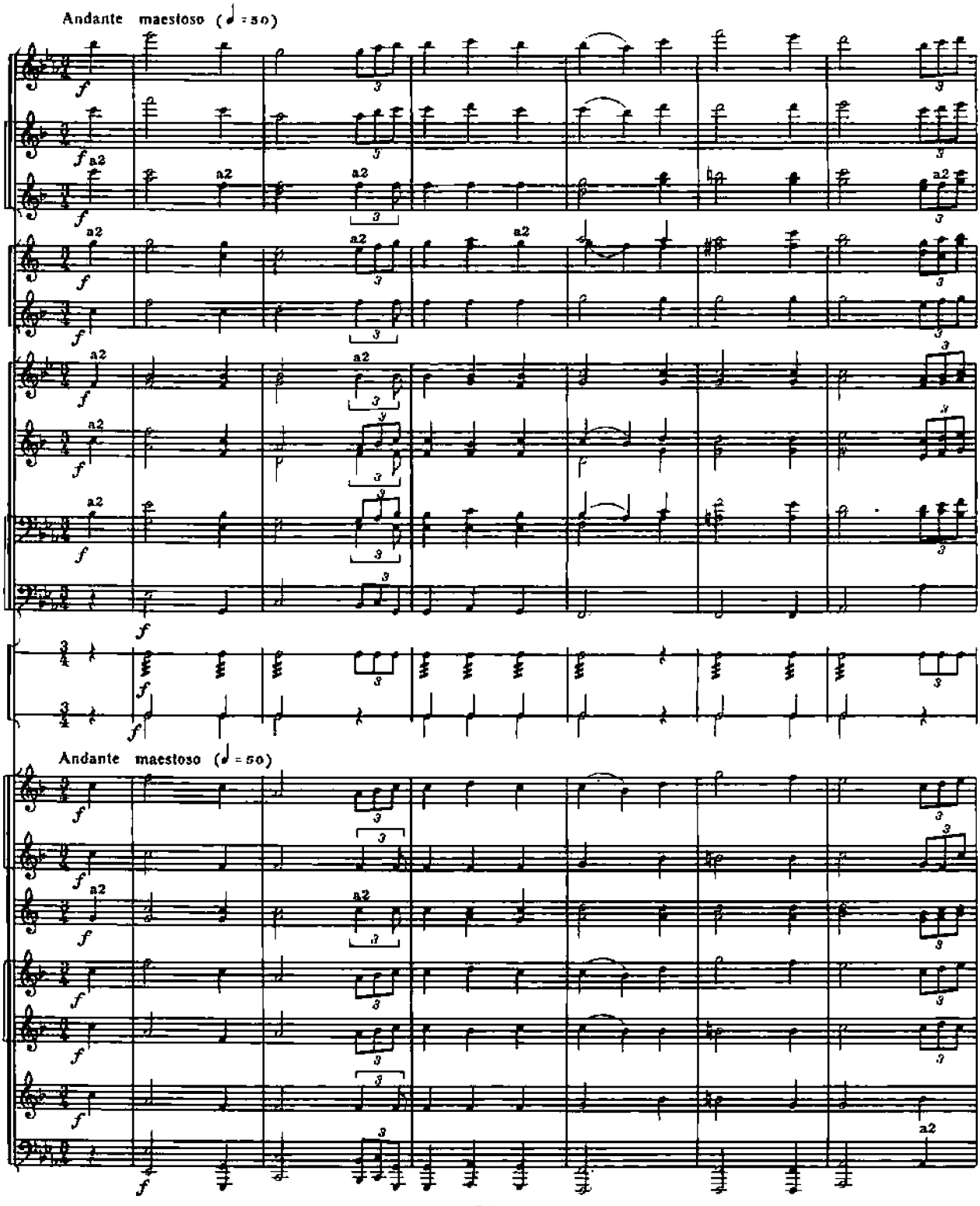
К таким построениям относится фраза. В ней начало, развитие и окончание объединены общим смысловым признаком, который придает ей структурную рельефность и относительную самостоятельность.

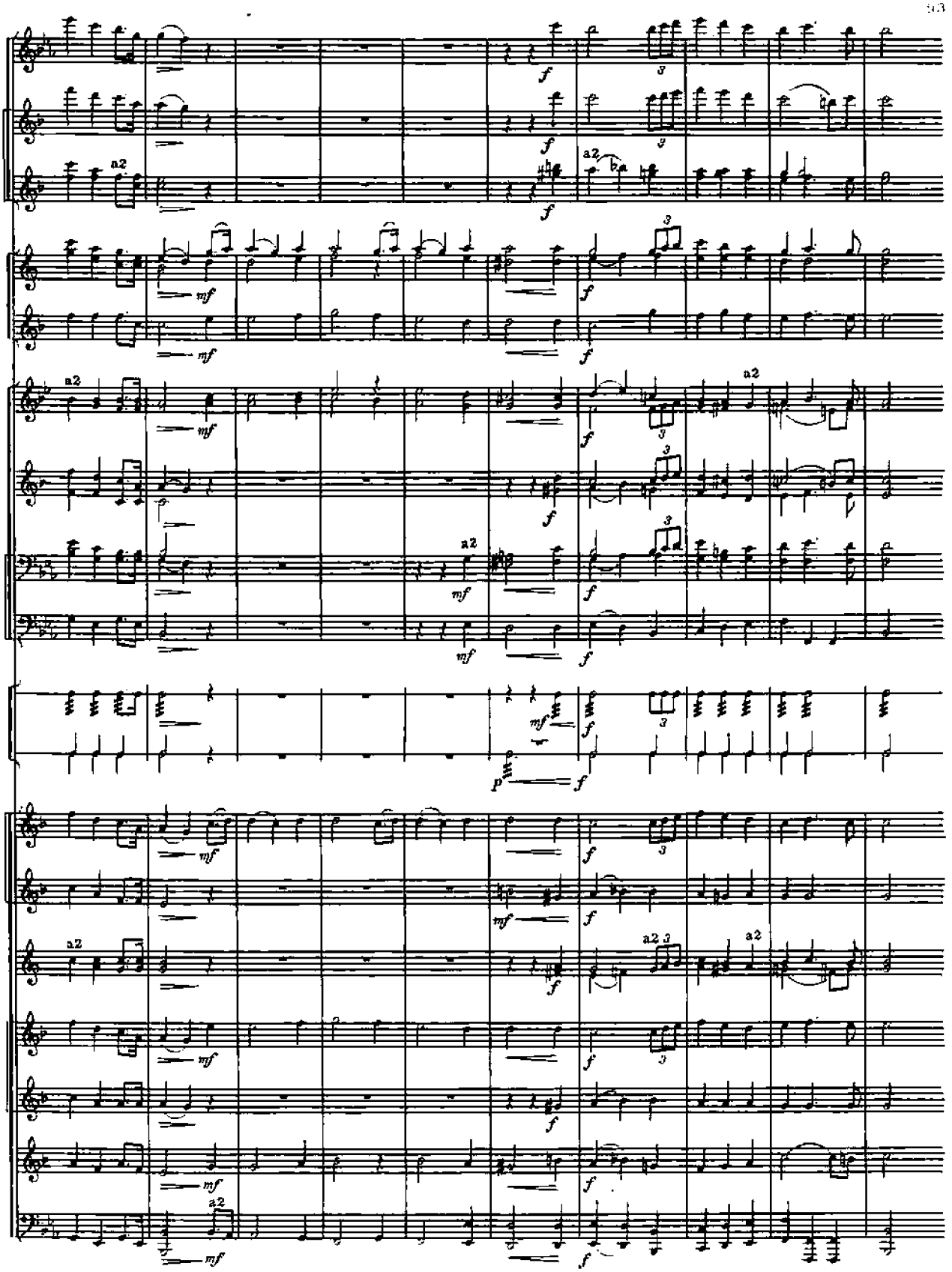
Исполнение фраз с учетом их соподчиненности в масштабе целого произведения является сутью фразировки. При этом учитывается конфигурация мелодической линии, выявляются конкретные приемы музыкальной выразительности и эмоциональное начало.

Фраза может состоять из нескольких мотивов и входит, как правило, в состав предложения, которое, в свою очередь, вливается в период и т. д. Этот процесс объединения малых построений в более крупные в конечном итоге завершается образованием формы всего сочинения.

36. УВЕРТЮРА К ОПЕРЕ „ТАНГЕЙЗЕР“

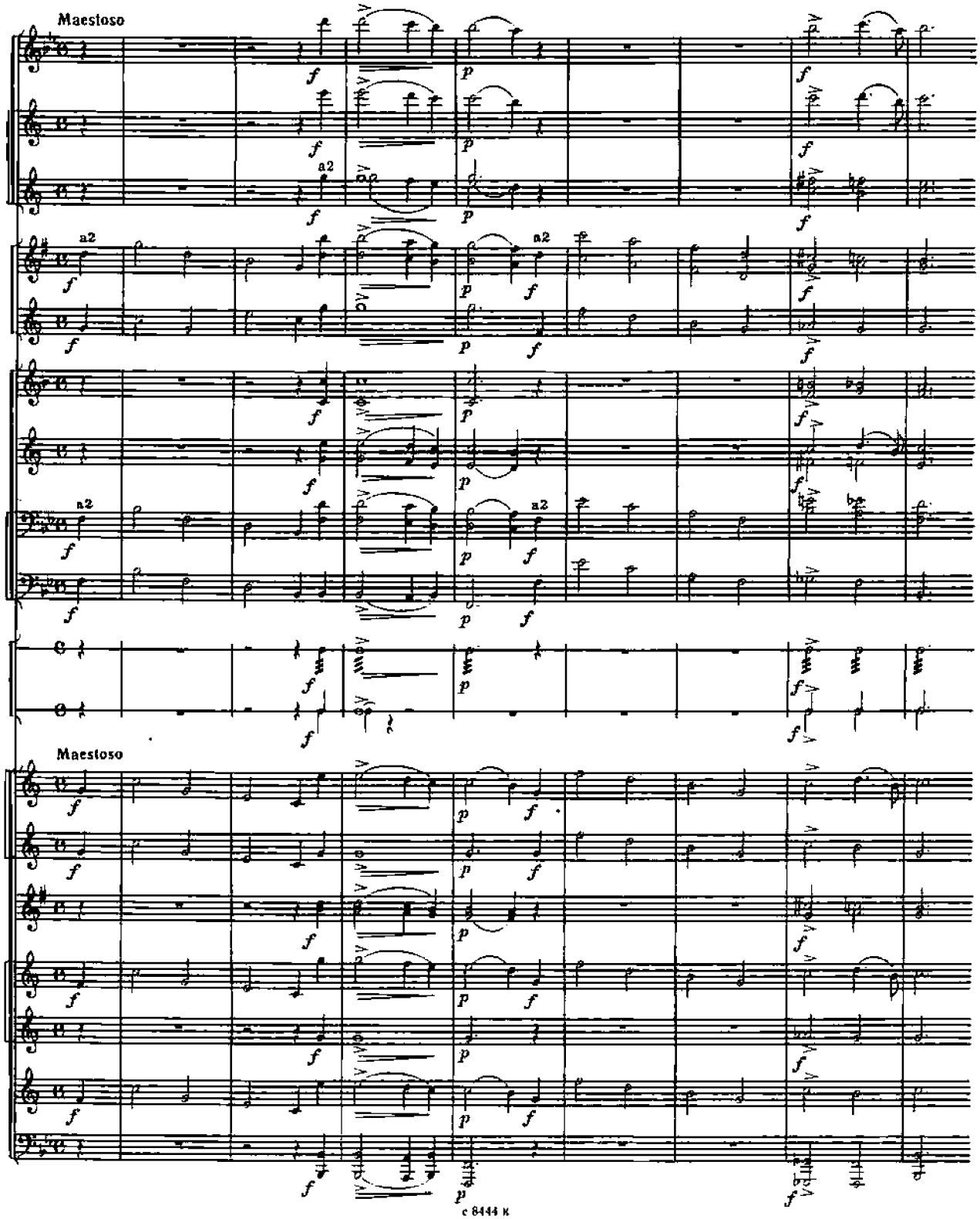
Р. ВАГНЕР




a2
mf
f
p
3

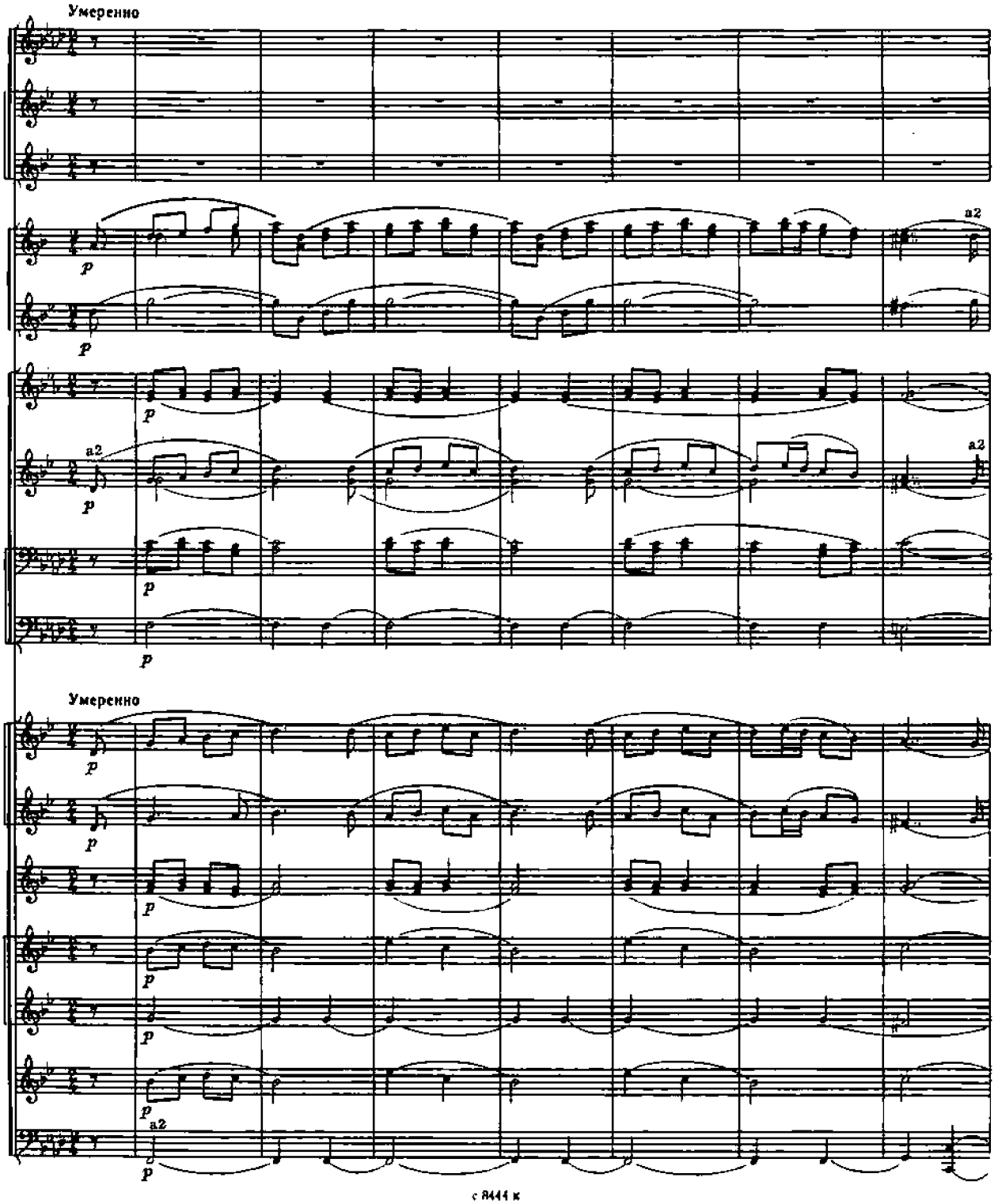
37. ГЕРОИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ

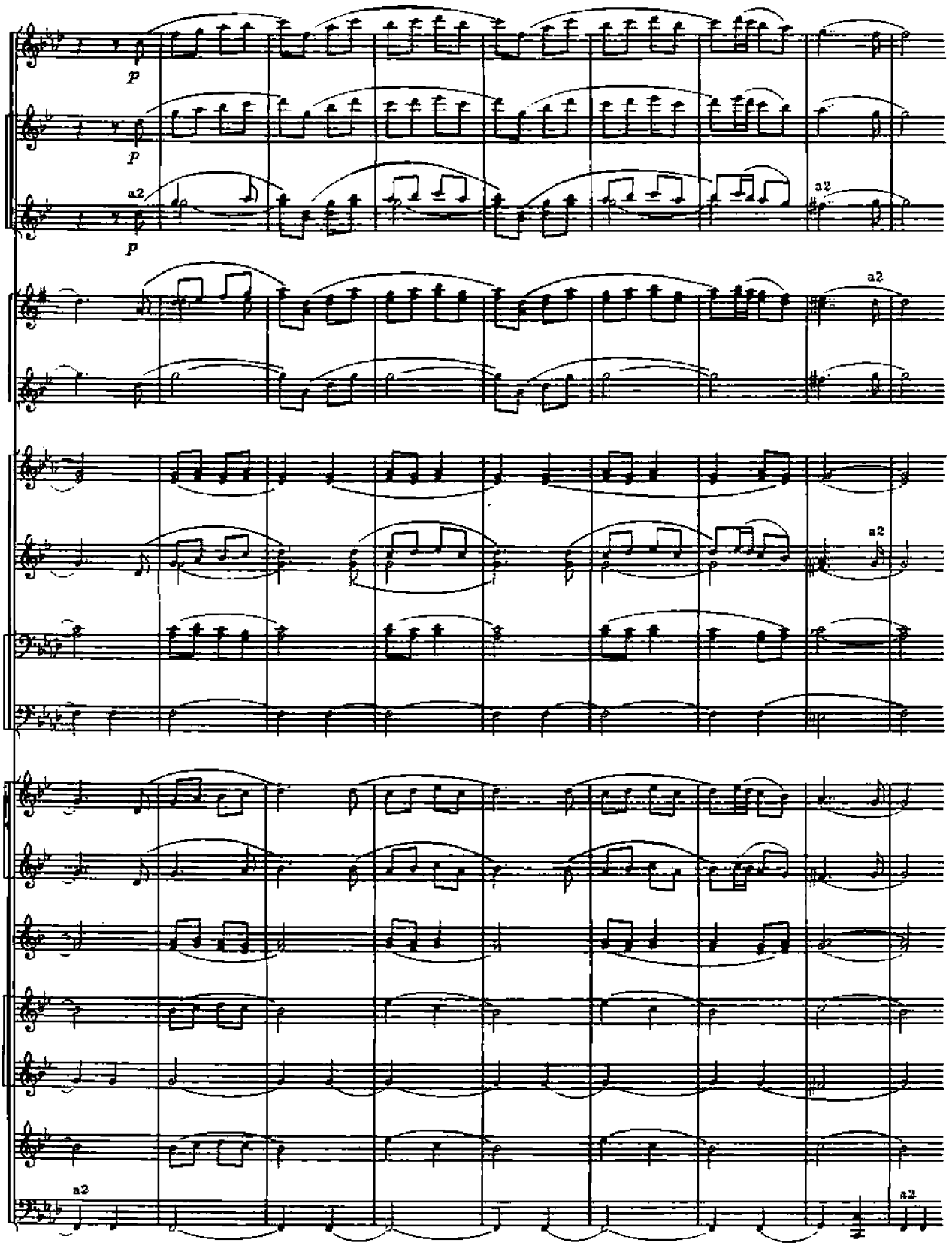
Л. В. БЕТХОВЕН



38. СТАРИННАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ ПЕСЕНКА

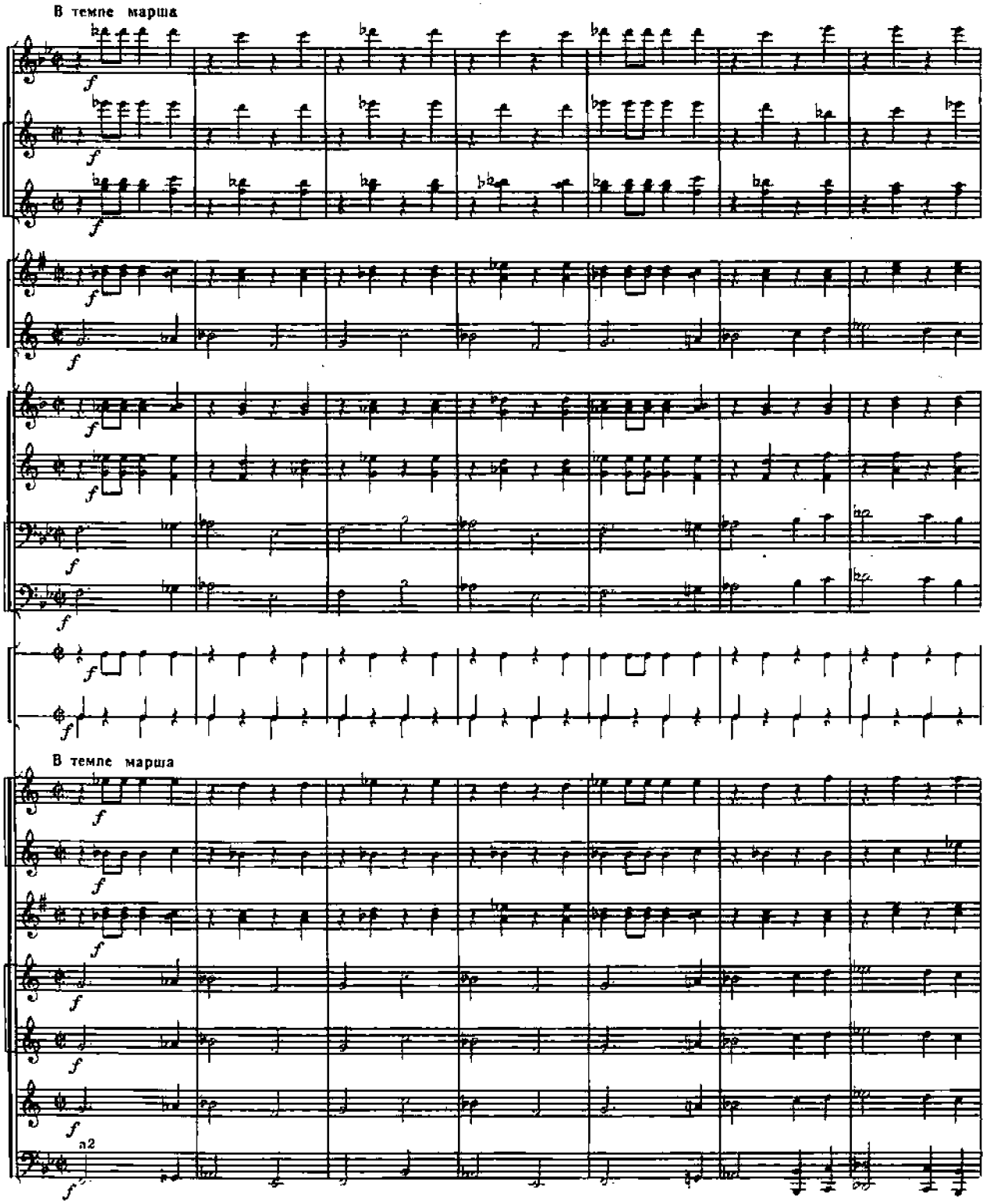
П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

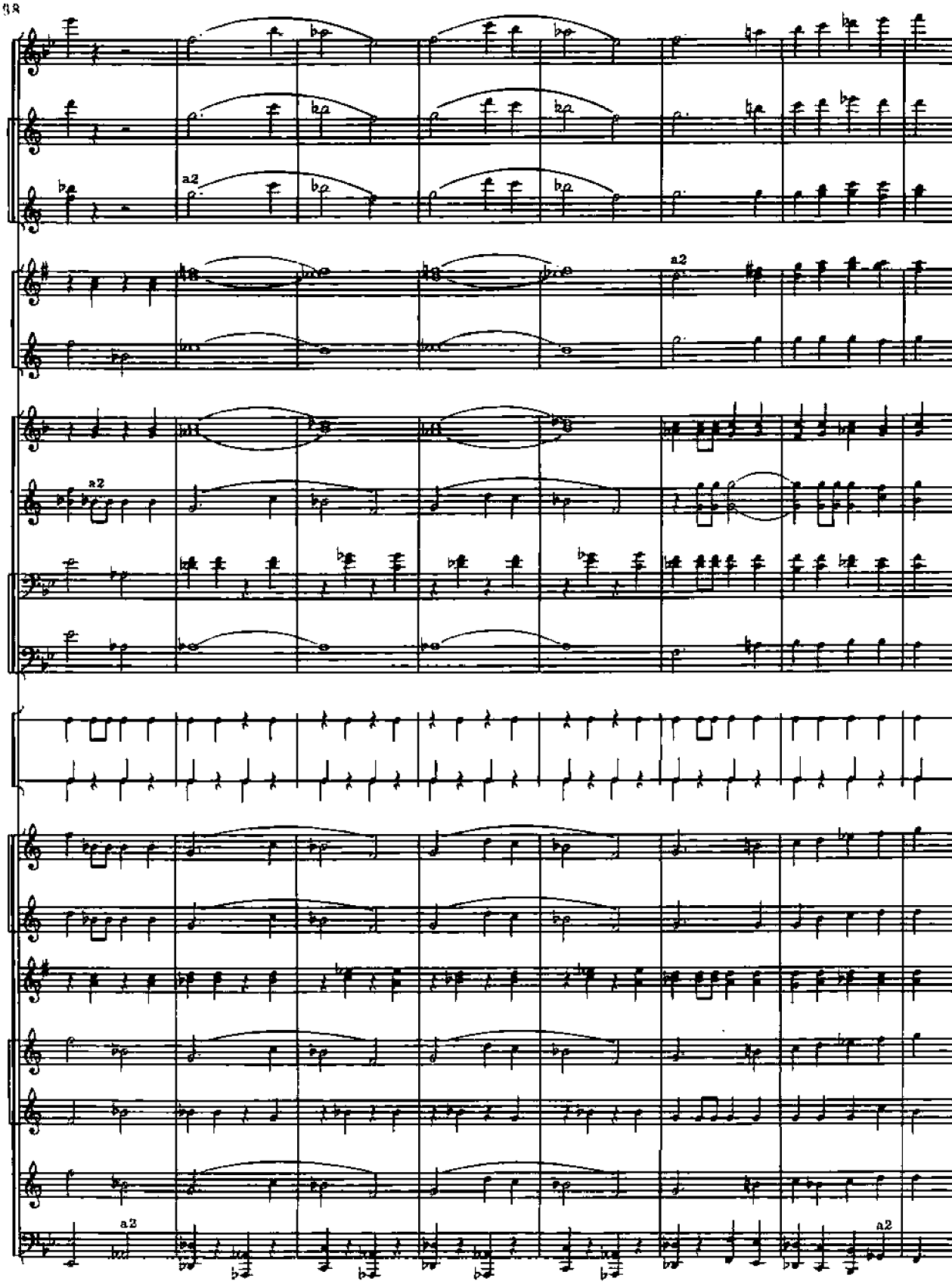



p
p
a2
p
a2
a2
a2
a2
a2

39. СТАРИННЫЙ МАРШ

(92 пехотного Печёрского полка)




a2
a2
a2
a2
a3
a2

VI РАЗДЕЛ

ГАРМОНИЯ И ФОНИЗМ

Гармония — взаимосвязь аккордов в его движении, один из важных элементов музыкального языка. Возникает на основе объединения звуков по вертикали в созвучия и на связи этих созвучий в процессе последовательного движения голосов.

Основной вид созвучий — диссонирующие и консонирующие аккорды. В зависимости от положения в ладу каждый из них обладает функциональным значением (T, S, D и т. д.). Отсюда создаются ладофункциональные отношения, где важнейшую роль играет тяготение неустойчивых аккордов к устойчивым (разрешение). Это рождает ощущение движения, способствуя формообразованию, которое возможно при наличии тонального плана, различного рода модуляций, каденций и других ладово-гармонических средств.

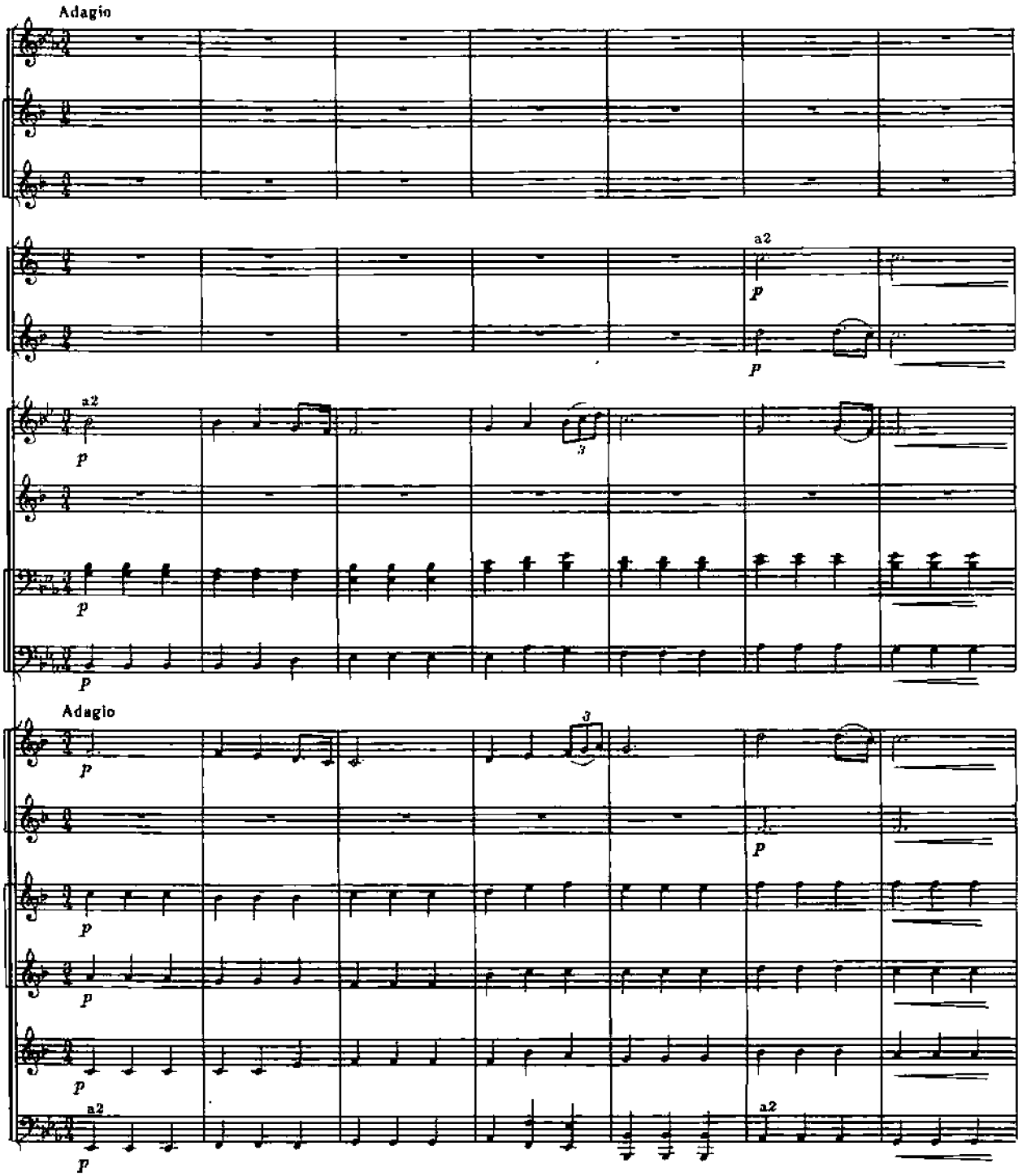
На основе ладофункциональных отношений, тембровой организации музыкальной ткани и динамического профиля музыкального произведения проявляются фонические или красочные свойства гармонии. Это своеобразный сопутствующий звучанию поток света и теней, цвета и эмоциональных оттенков. Многочисленность оркестровых инструментов позволяет существенно увеличить красочные оттенки гармонии и выявить ее фонические свойства.

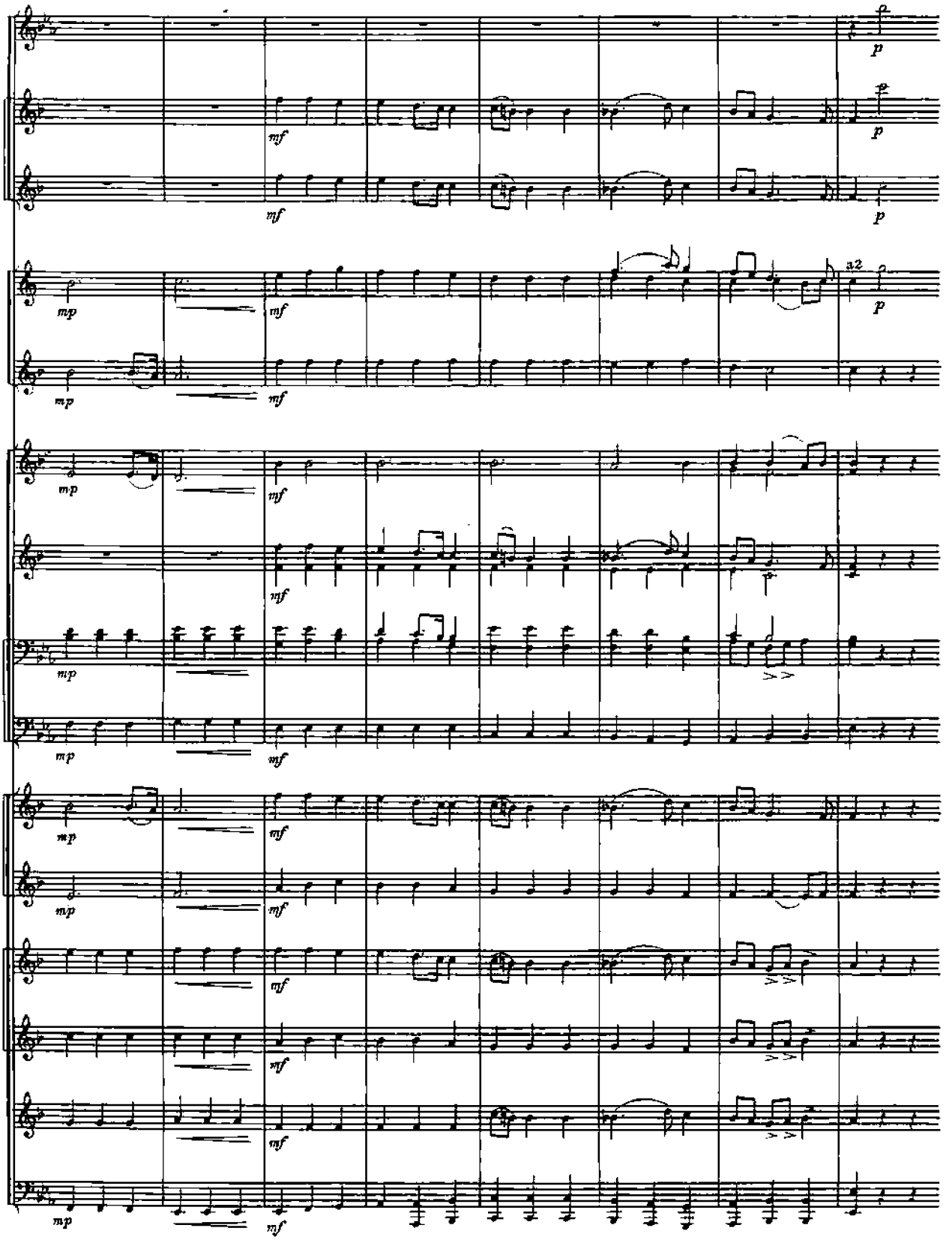
Фонические свойства гармонии проявляются в том случае, когда каждый аккорд звучит с присущими ему обертонами на основе точного звуковысотного положения и ладового тяготения.

с 8444 к

40. ЛЯРГО

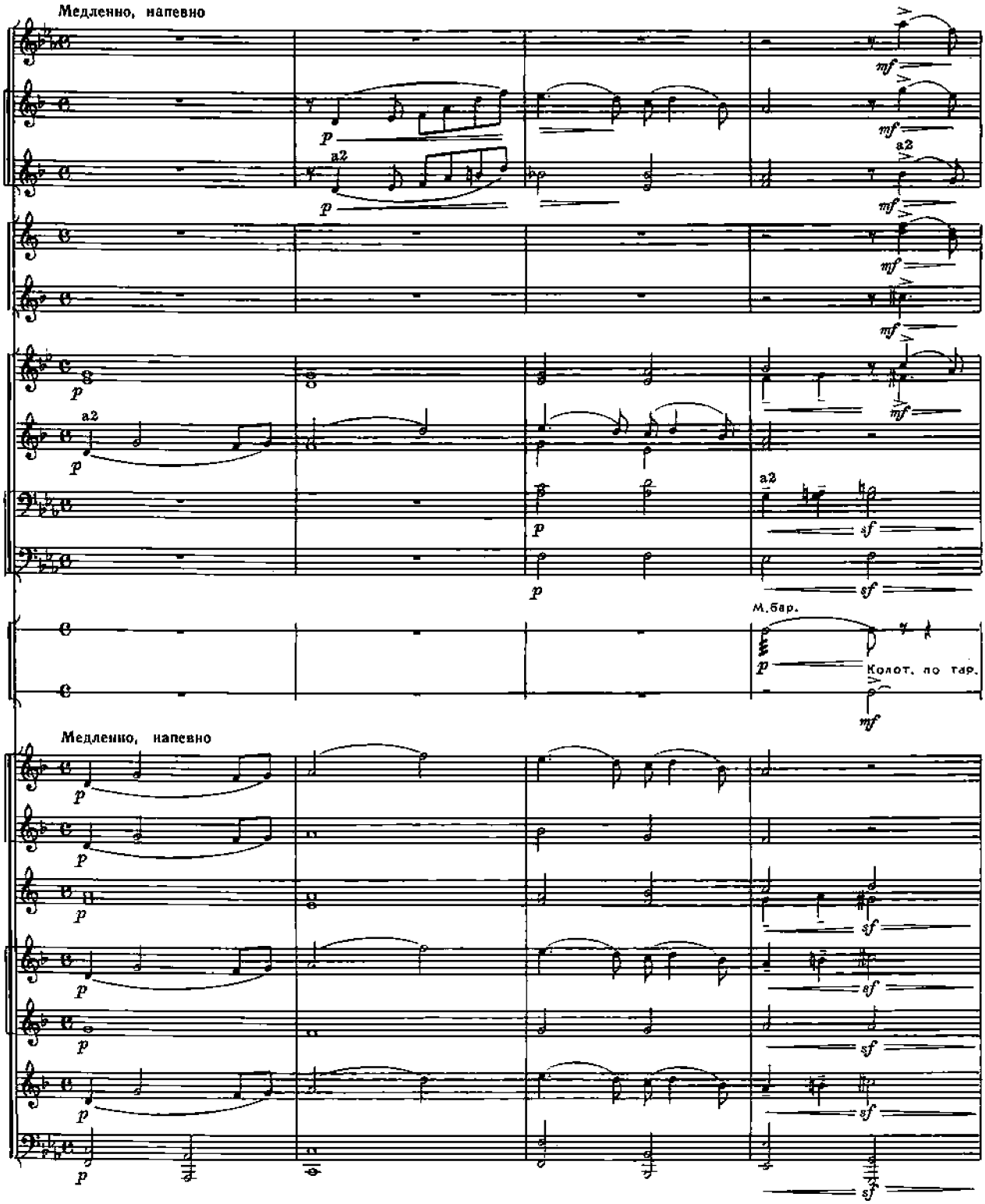
Г. ГЕНДЕЛЬ

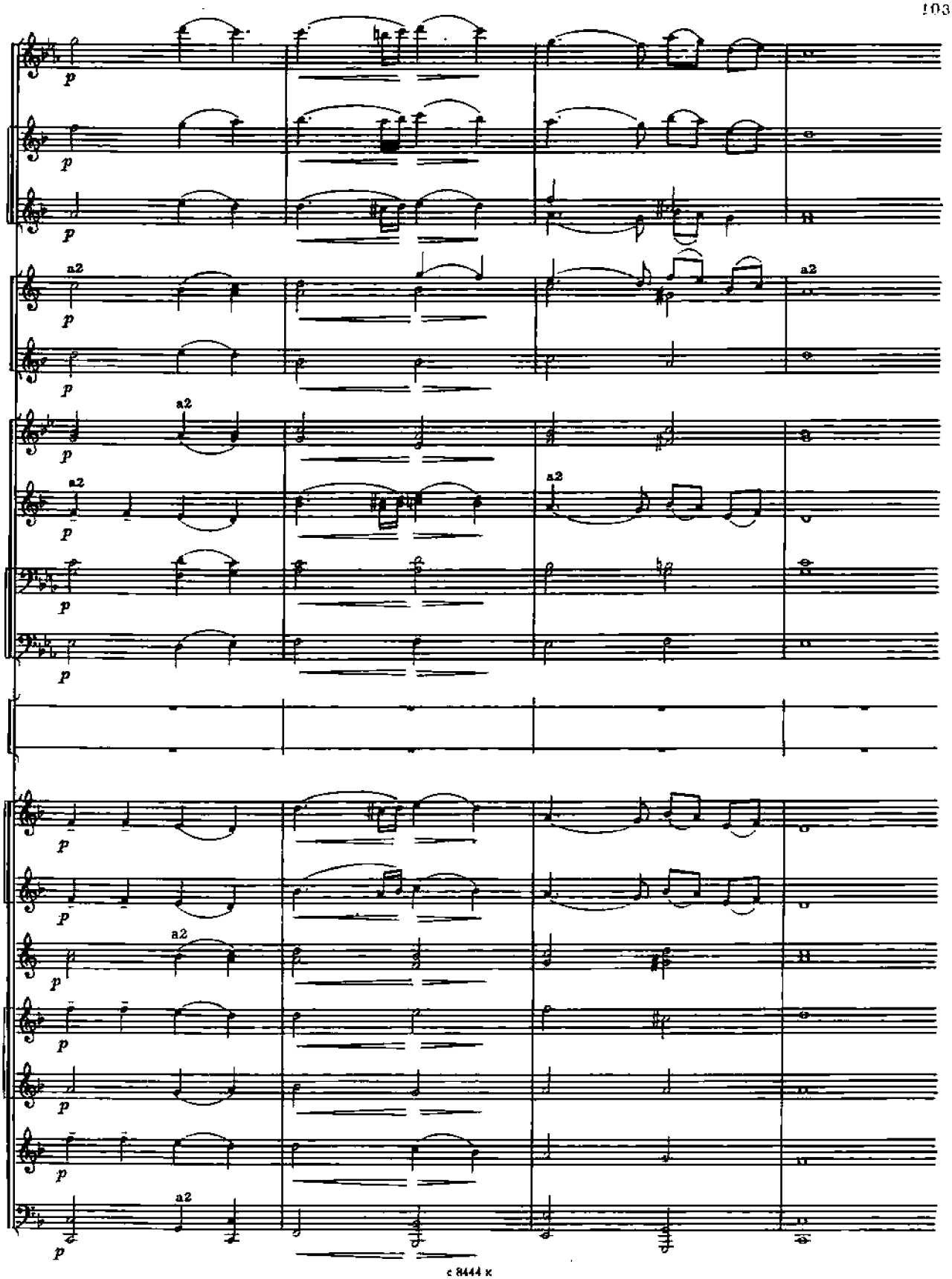



p
mf
mp
a2

41. ЛИПА ВЕКОВАЯ

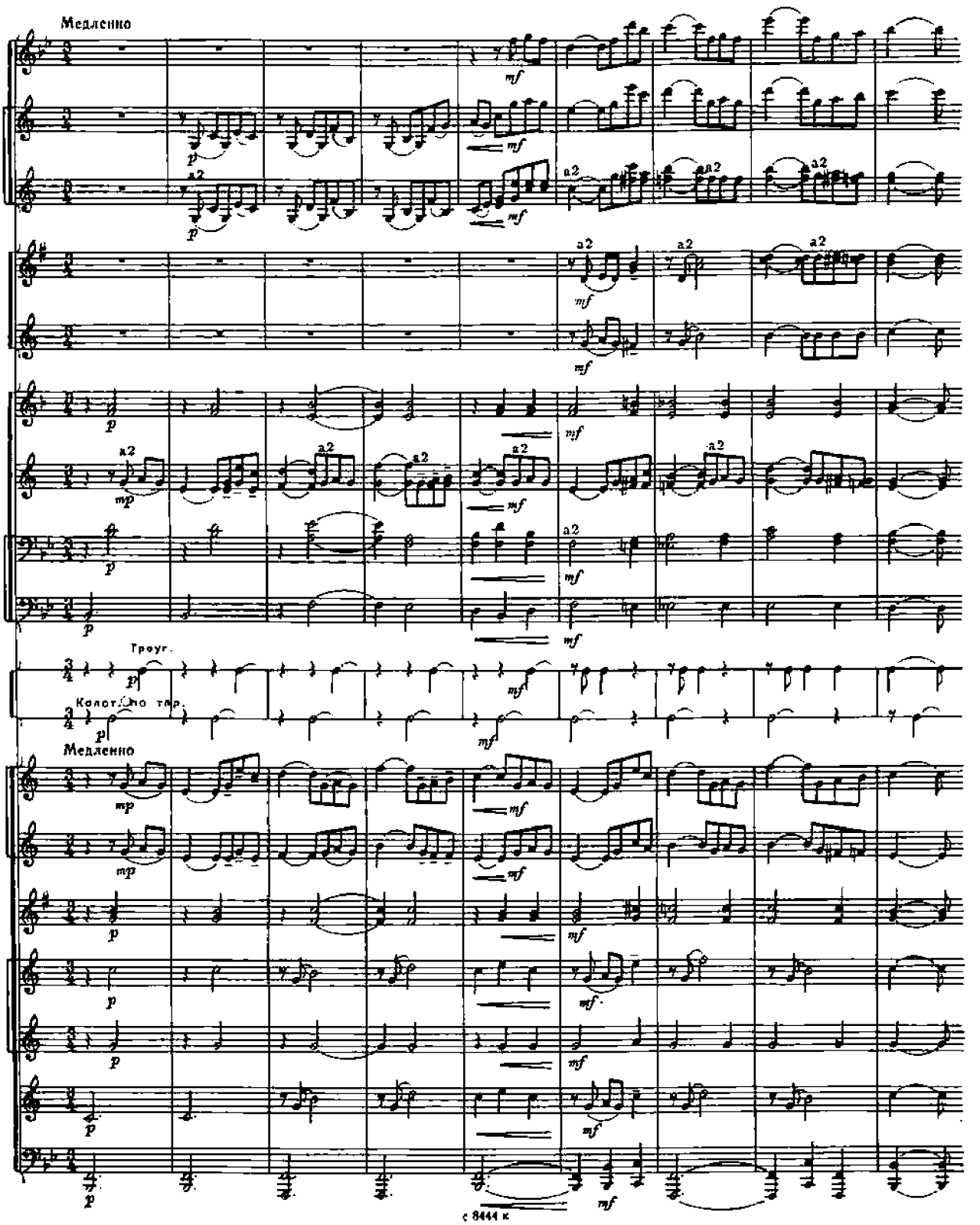
Русская народная песня




p
a2

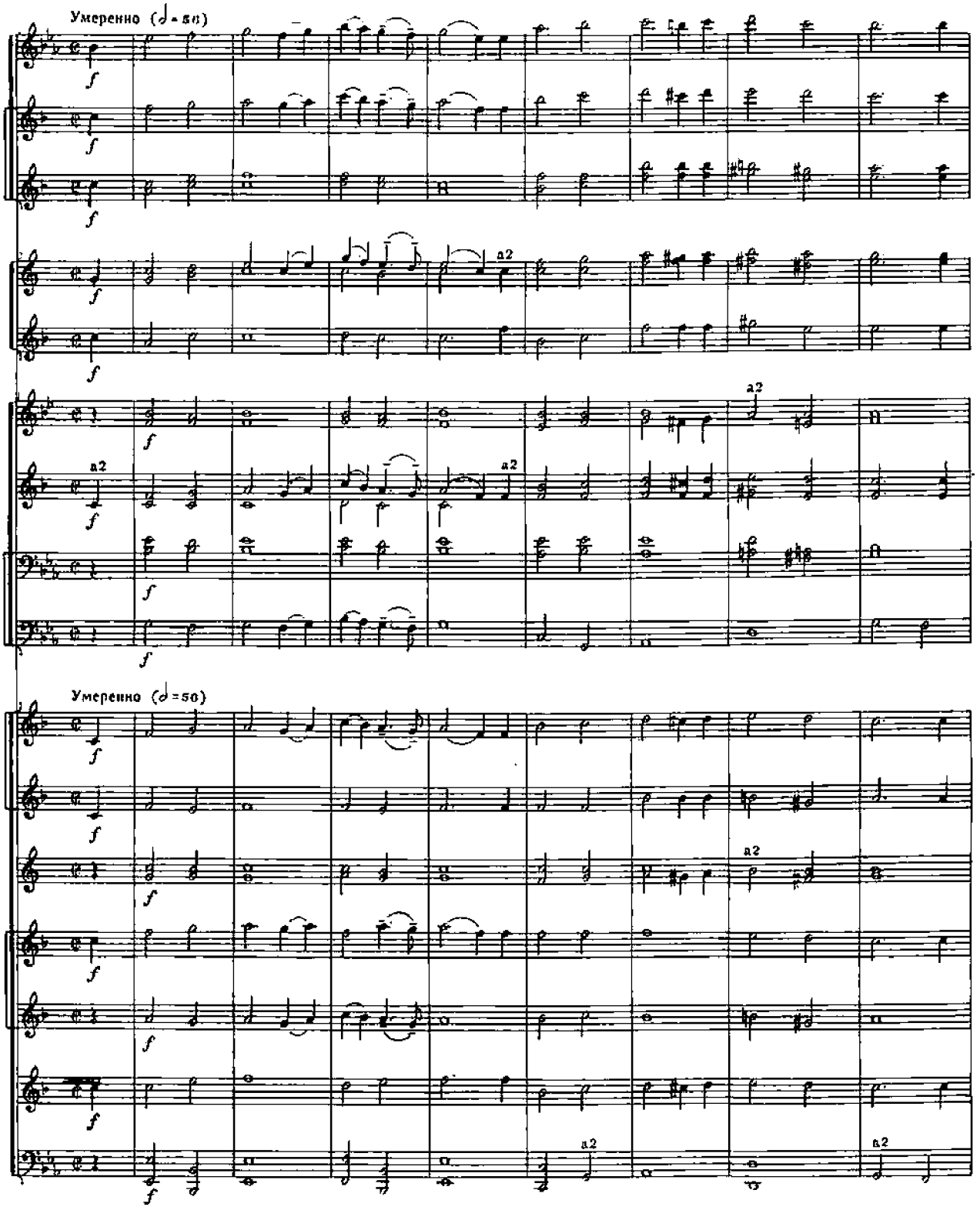
42. ВЕЧЕРНИЙ ЗВОН

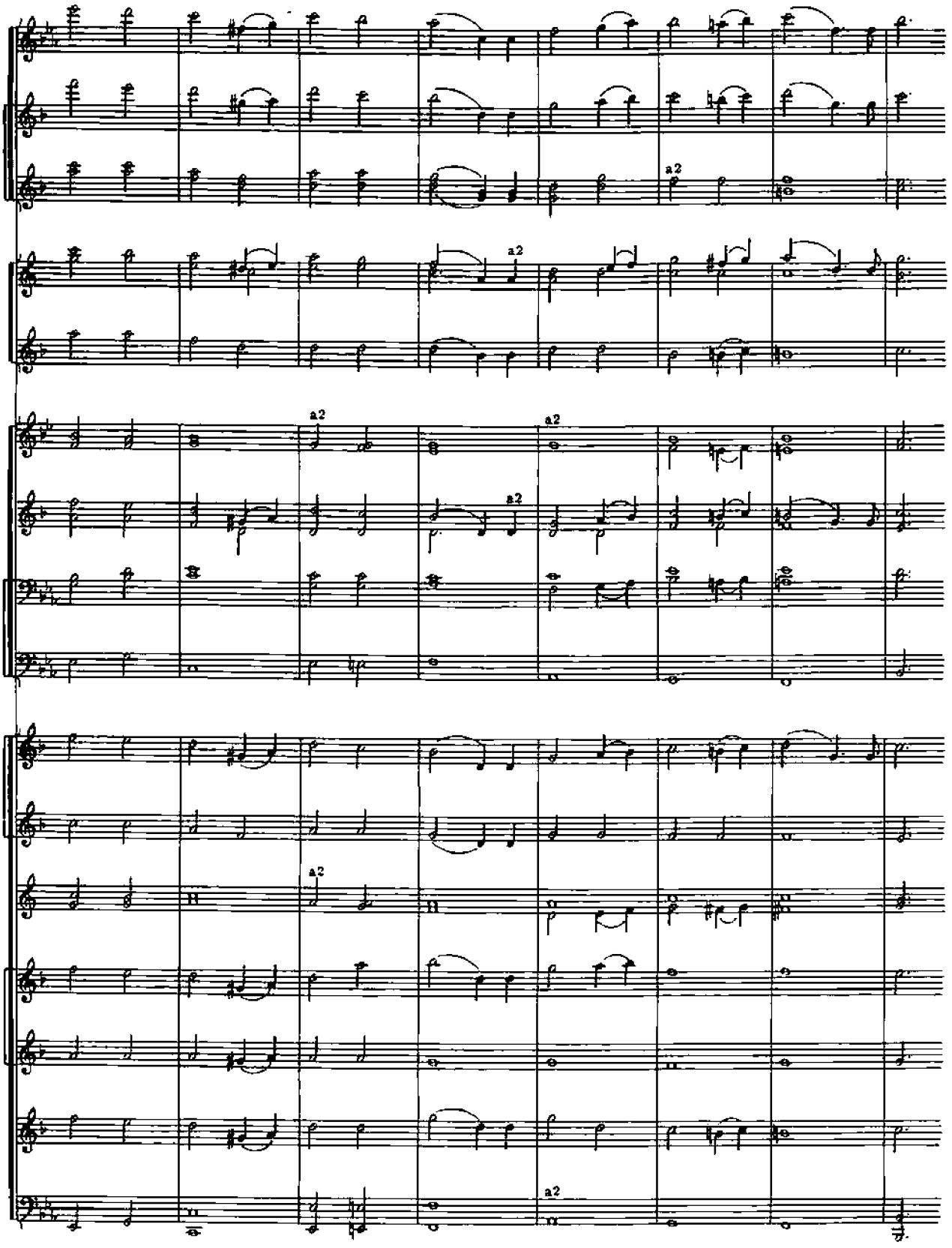
Русская народная песня



43. ГИМН ВЕЛИКОМУ ГОРОДУ

Р. ГЛИЭР



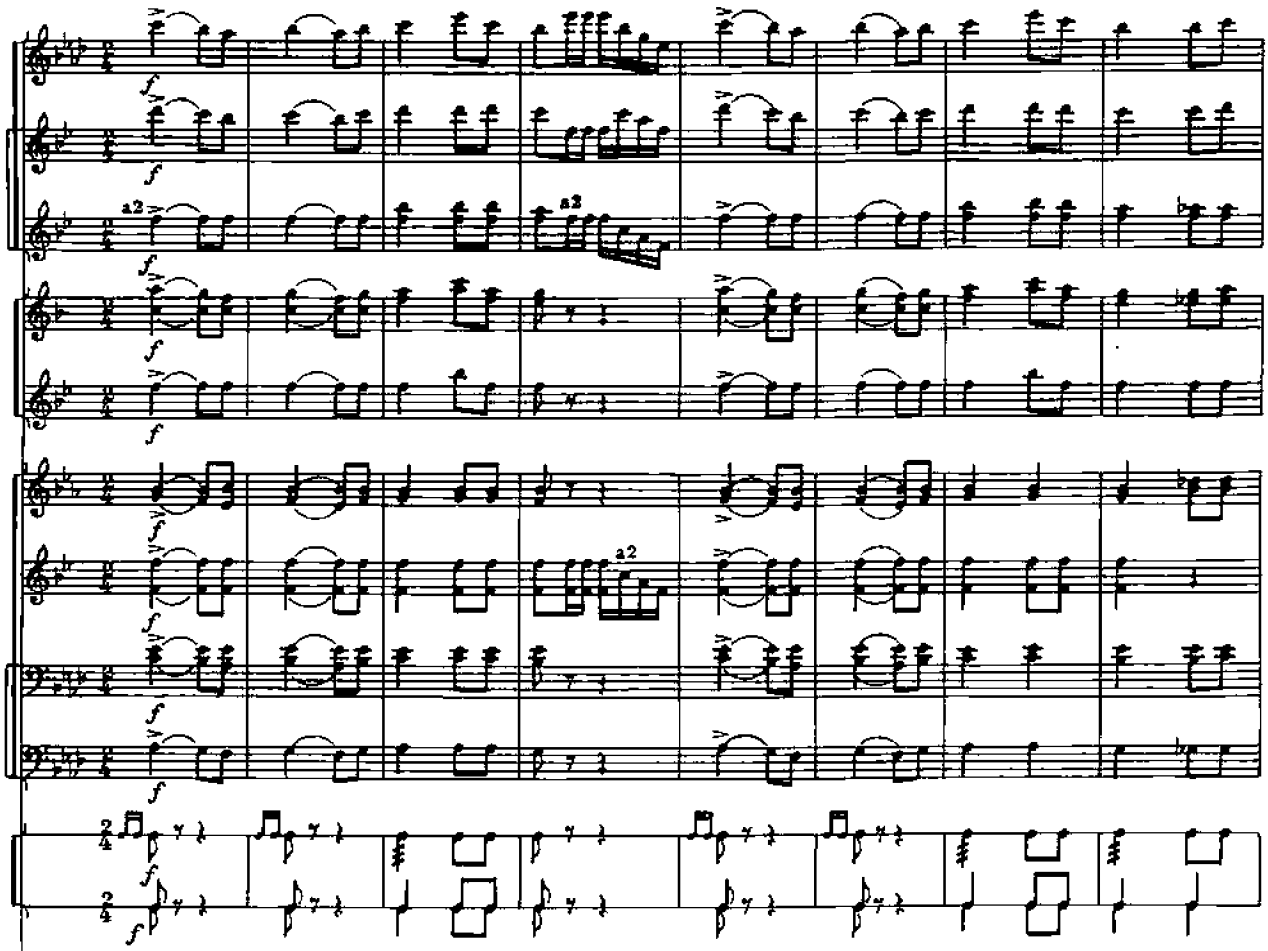

a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2

44. СЛАВА РОДИНЕ

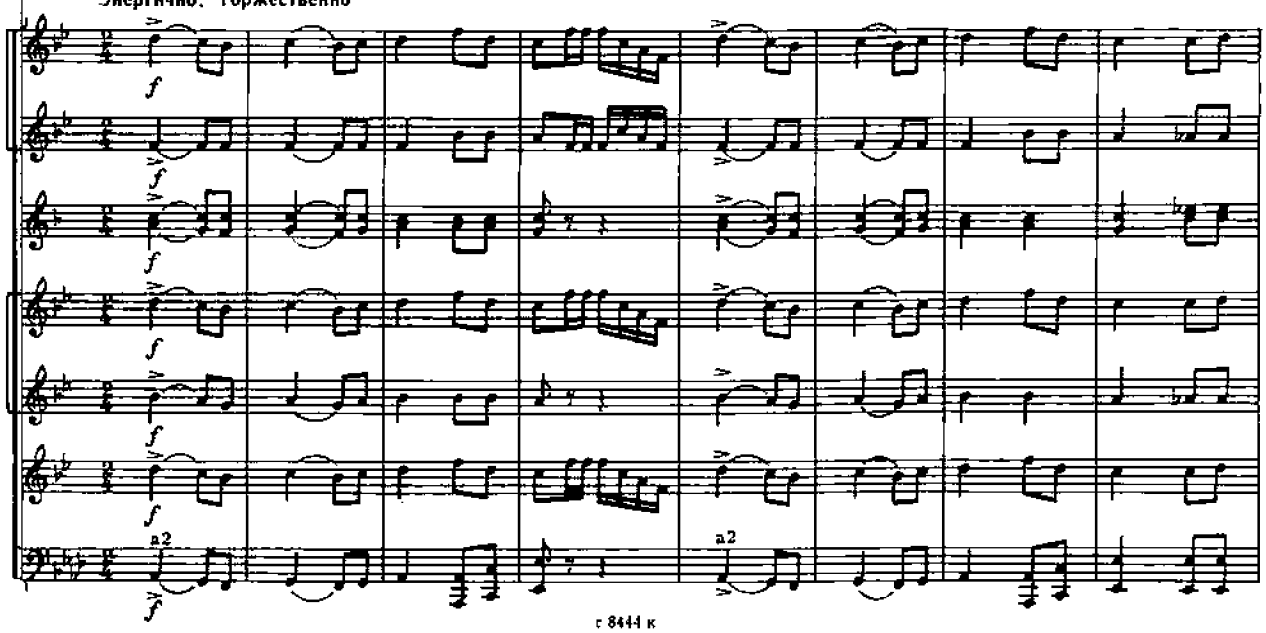
Марш

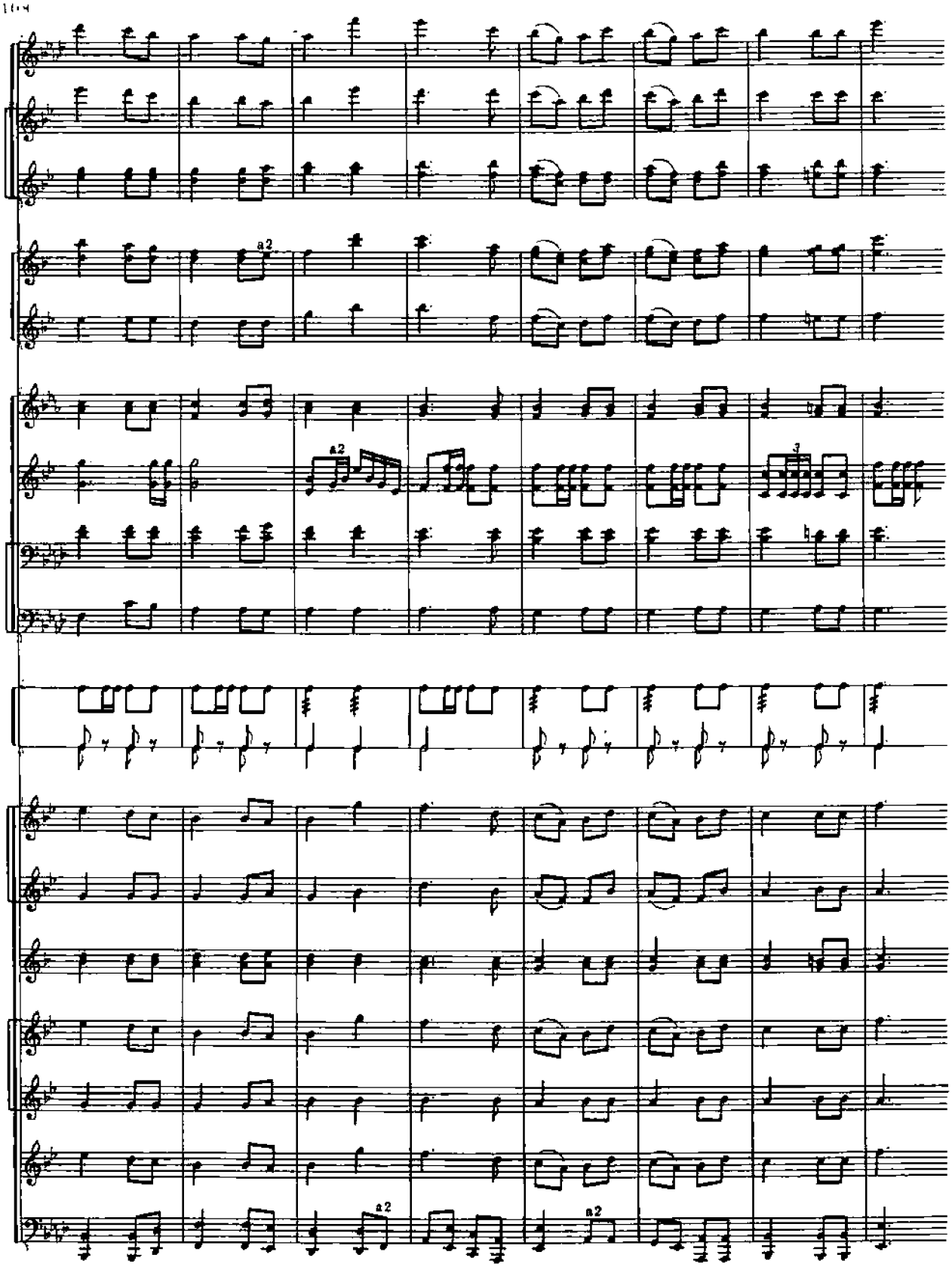
Энергично. Торжественно

С. ЧЕРНЕЦКИЙ



Энергично. Торжественно




a2
a2
3
a2
a2

VII РАЗДЕЛ

РЕЛЬЕФ И БАЛАНС

Объемно-пространственное звучание оркестра достигается путем воссоздания рельефа и фона, объема и баланса.

Когда мелодический голос звучит ярче других и более выпукло, он становится рельефом и находится как бы на переднем плане.

Фон обычно образуют аккомпанирующие голоса. Они звучат тише, создавая второй и последующие планы.

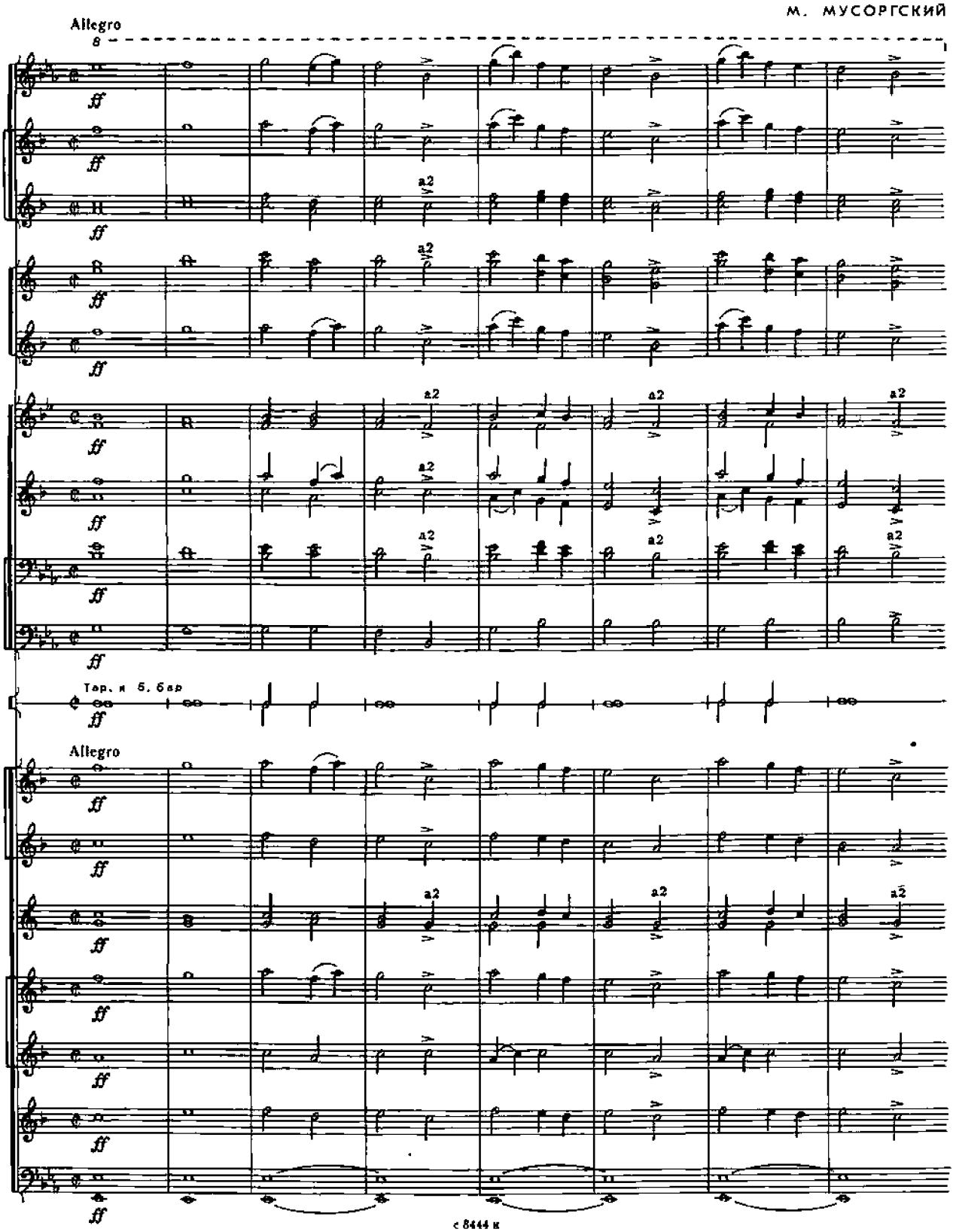
Рельеф и фон могут контрастировать в различной степени. При их сближении рельеф сглаживается, поэтому динамический баланс всегда в его пользу.

Объемное звучание оркестра возникает тогда, когда оркестровые голоса сбалансированы по вертикали во всех регистрах, одинаковы по динамике и характеру звукоизвлечения.

Баланс в оркестре постоянно меняется в зависимости от фактуры. В процессе исполнения необходимо находить наиболее выразительное соотношение всех голосов как по вертикали, так и по горизонтали. Особое внимание при этом уделяется слиянию аккордов, их согласованности.

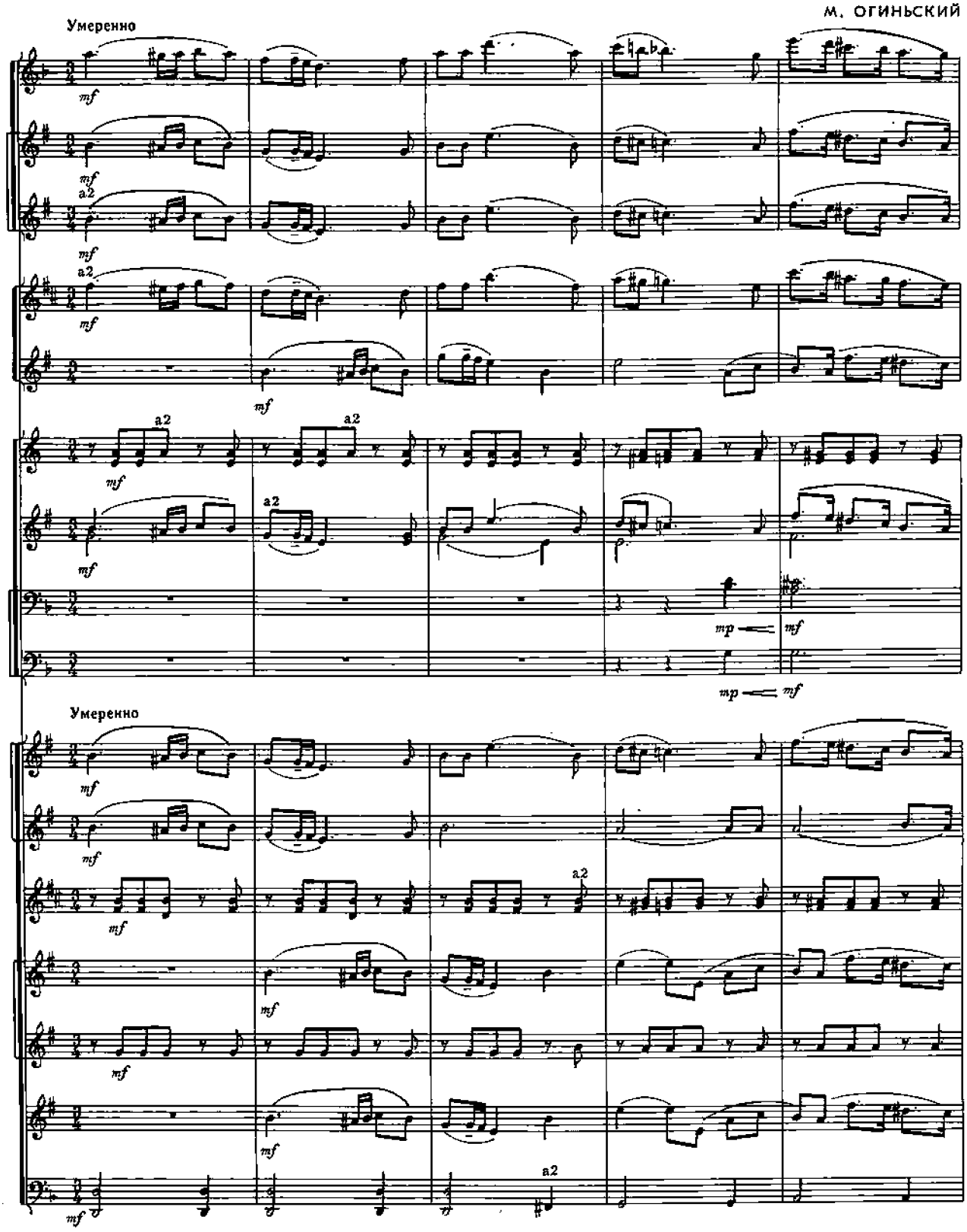
45. БОГАТЫРСКИЕ ВОРОТА

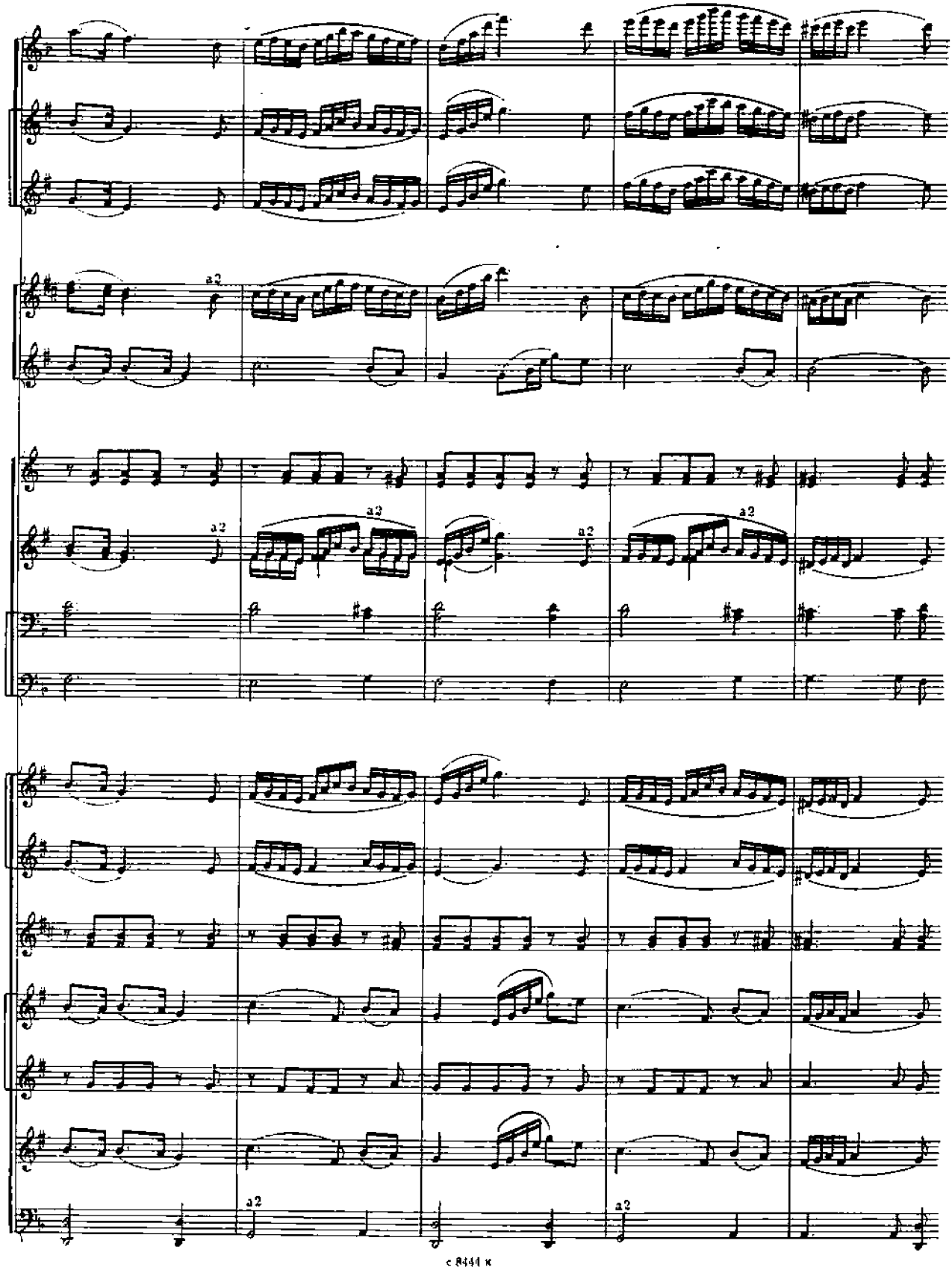
М. МУСОРГСКИЙ



46. ПОЛОНЕЗ

М. ОГИНЬСКИЙ




a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2

VIII РАЗДЕЛ

ФАКТУРА И ТЕМБРОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

Фактура — совокупность средств музыкального изложения (мелодия, аккорды, полифонические голоса, фигурация, орнаментика и т. п.), образующая технический склад произведения.

Основными типами фактуры являются: полифонический, гомофонный, аккордовый, монодический.

Полифонический тип образуется из одновременного сочетания и развития двух и более самостоятельных голосов. Он может быть имитационным (тема или мелодический оборот последовательно появляются в различных голосах); контрастным (мелодические линии во всех голосах тематически различны и равноправны) и подголосочным (различные варианты одной мелодии излагаются одновременно в нескольких голосах). При исполнении полифонического типа фактуры важно следить за рельефным и выразительным звучанием каждого голоса.

Гомофонный тип фактуры отличается наличием в одном из голосов главенствующей мелодии на фоне остальных, выполняющих функцию сопровождения (аккомпанемента). Здесь звучание основной мелодии носит доминирующий характер.

Аккордовый тип фактуры складывается на основе единого ритма всех голосов. Верхний голос звучит обычно с некоторым преобладанием.

Монодический тип фактуры — это одноголосная мелодия, которая излагается в одной или нескольких октавах и звучит сбалансированно во всех регистрах.

Чаще всего встречается смешанный тип фактуры, который включает в себя различные основные типы или их элементы.

Тот или иной тип фактуры существенно влияет на тембровую организацию музыкальной ткани.

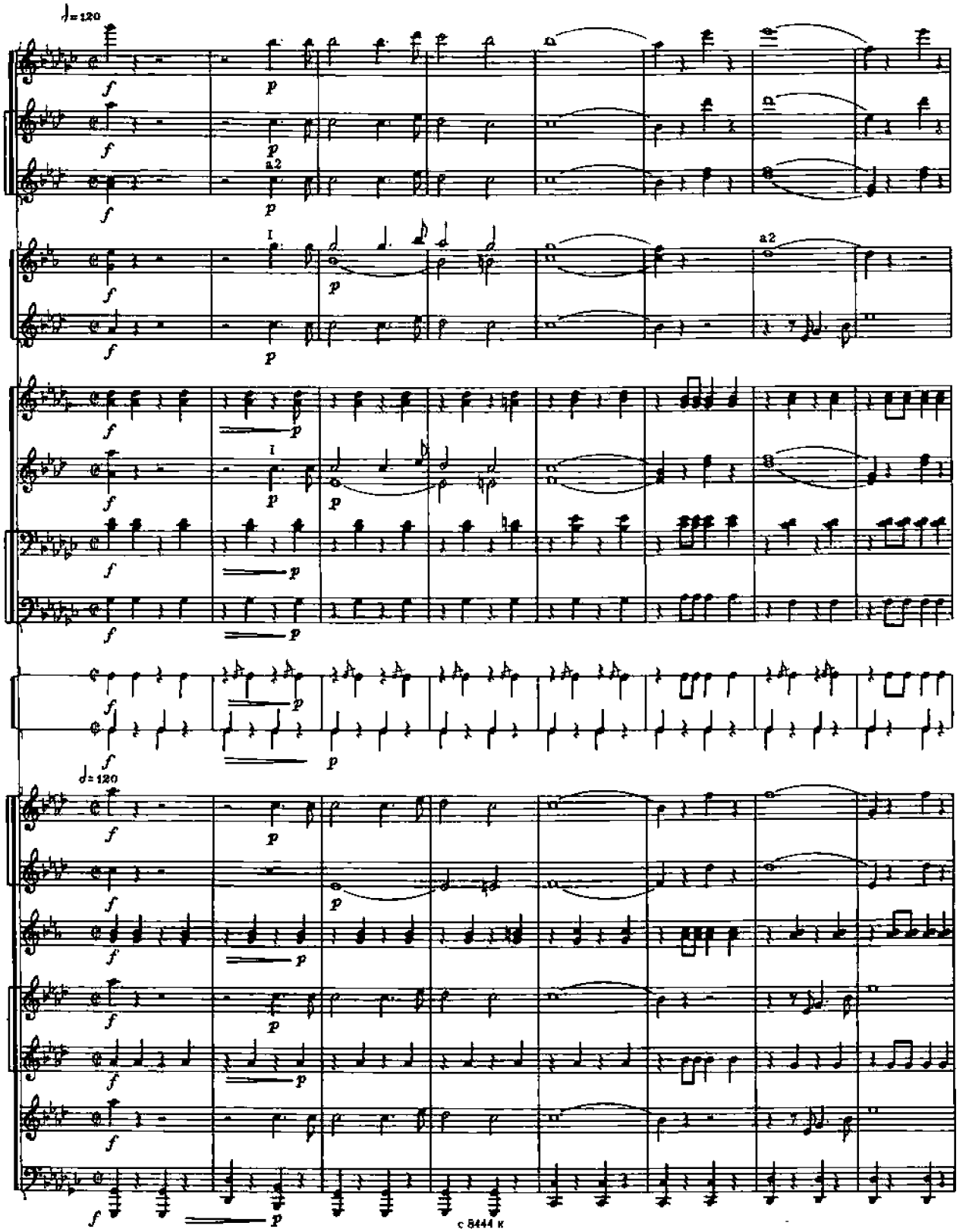
Определяющим выразительным признаком оркестра является наличие в нем множества тембров, их способность трансформироваться и организовываться в зависимости от художественной задачи. Поэтому весьма важно добиться того, чтобы каждый тембр в оркестре был ясным и эстетически полноценным, а однородные в тембровом отношении оркестровые группы звучали слитно и колоритно.

Прежде всего необходимо обращать внимание на унисонные удвоения, которые могут образовать какой-либо новый оттенок, увеличить плотность звучания или замаскировать, смягчить тембр. Следует также выявить роль тембрового колорита, возникающего в различных ансамблевых сочетаниях инструментов и, наконец, оркестровом тутти.

Каждое музыкальное произведение отличается только ему присущей тембровой организацией музыкальной ткани, которая по существу содержит в себе основные признаки его эмоционально-образного строя. Для убедительного раскрытия авторского замысла необходимо проследить, а затем рельефно выявить ее в звучании оркестра.

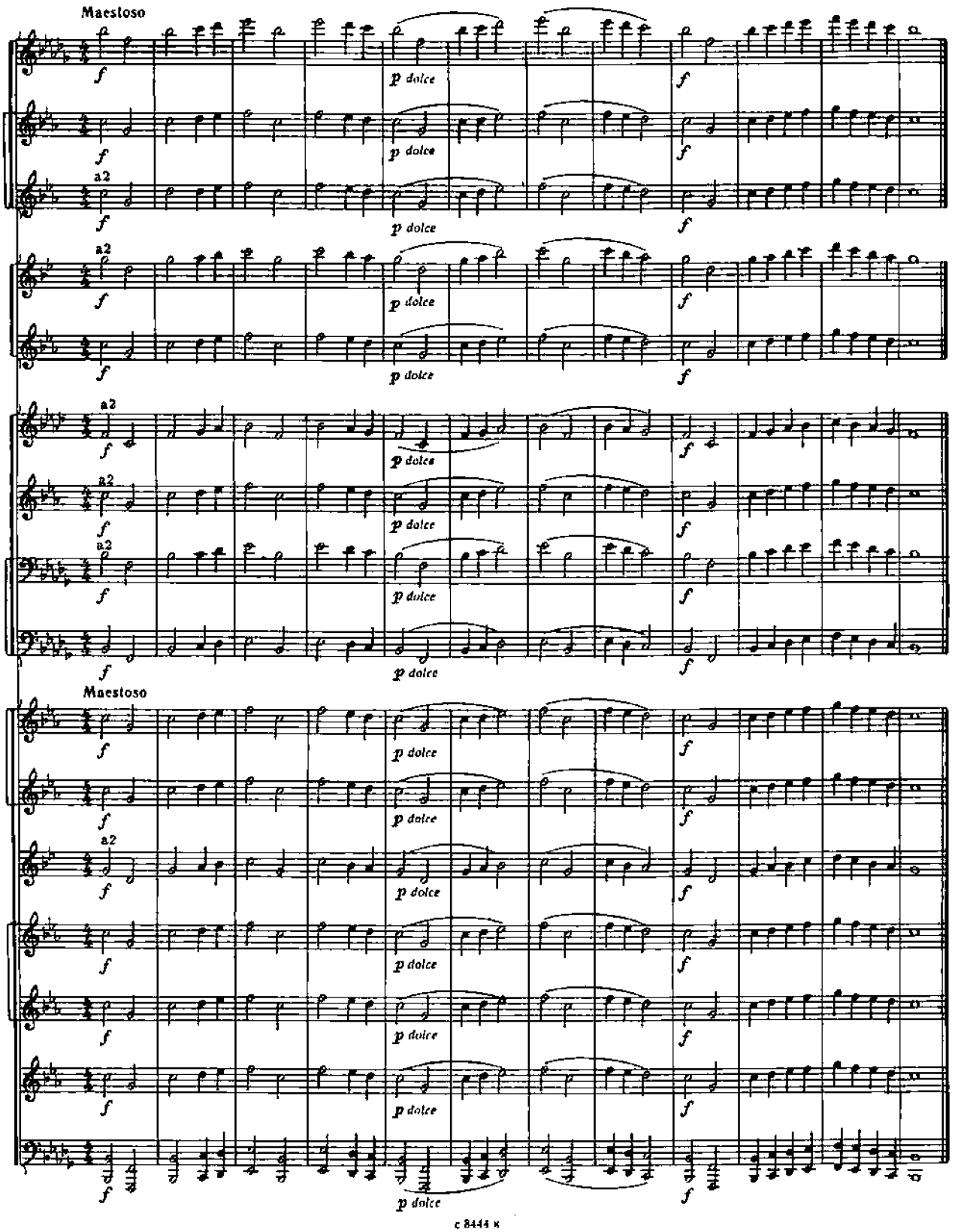
47. ГЕРОЙ

Старинный марш



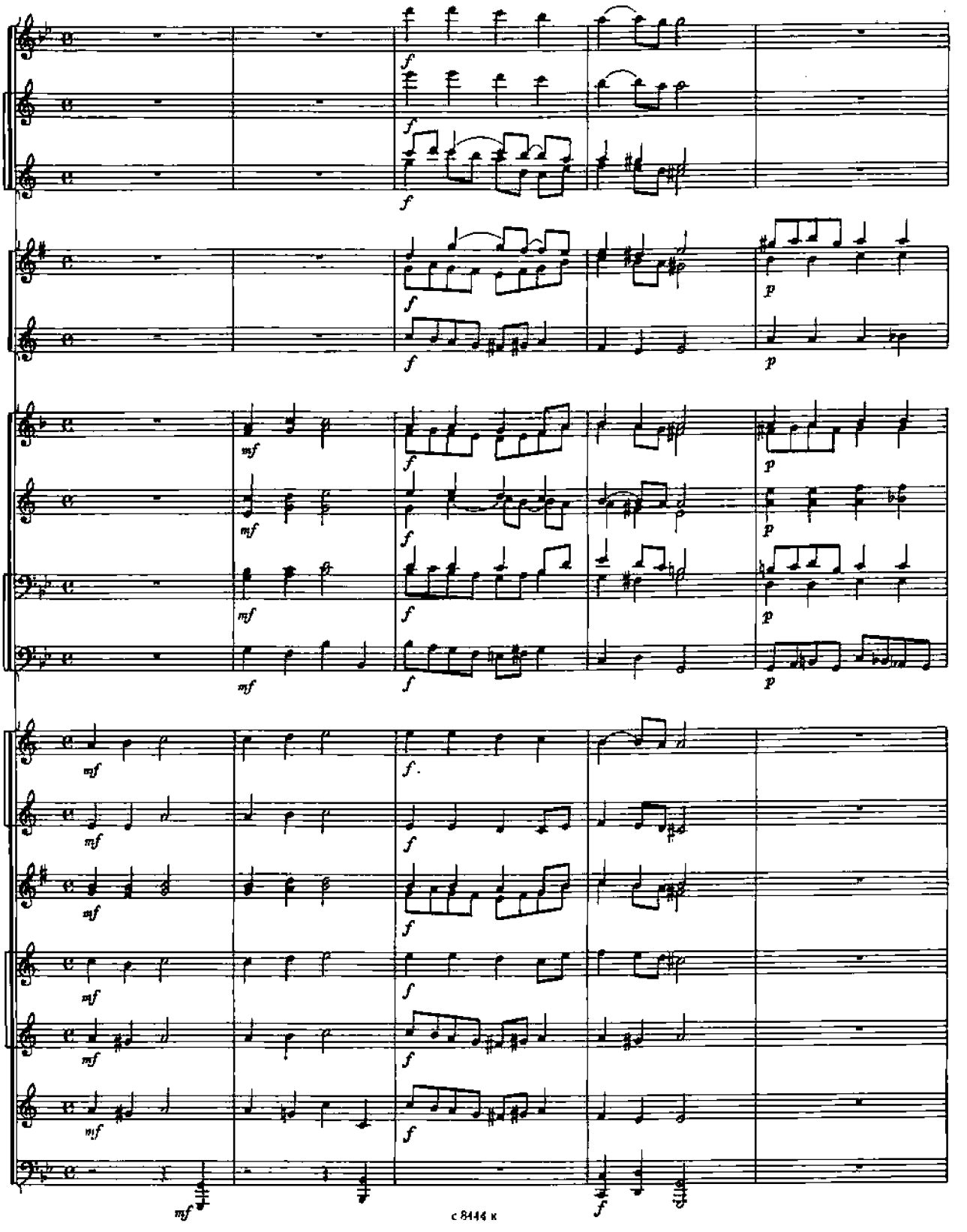
a2
f

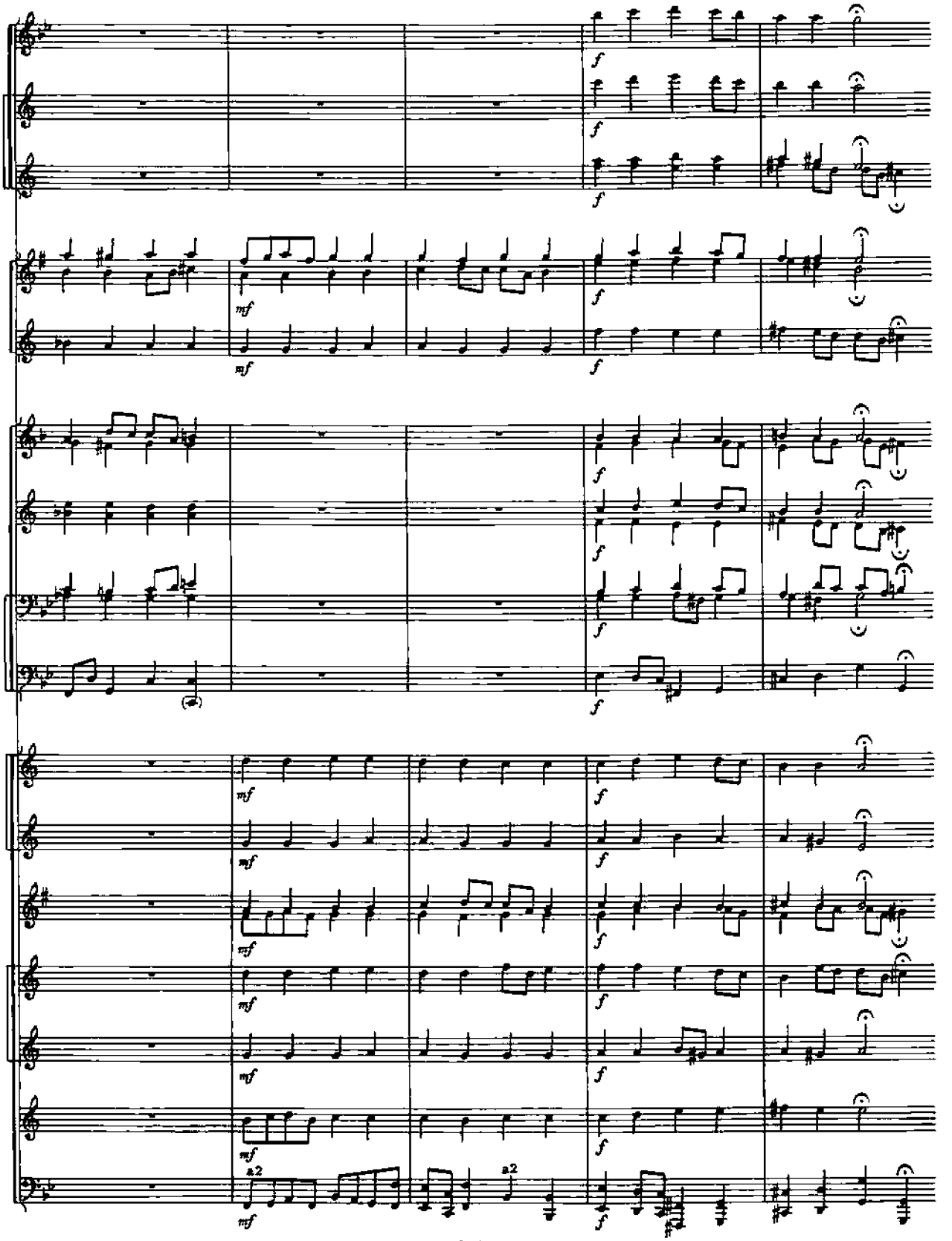
48. УПРАЖНЕНИЕ



49. ХОРАЛ

И. С. БАХ




f
mf
a2

IX РАЗДЕЛ

АНСАМБЛЬ

Ансамбль — максимальная согласованность музыкально-исполнительских средств выразительности, их художественно оправданное соотношение и единство в процессе игры.

Важнейшими объектами репетиции в достижении хорошего ансамбля являются: чистота интонирования, синхронность и сбалансированность звучания по вертикали и горизонтали, точность метроритма, а также уравновешенность динамики, выразительность фразировки, артикуляции и штрихов, общность исполнительского дыхания, выявление рельефа и фона.

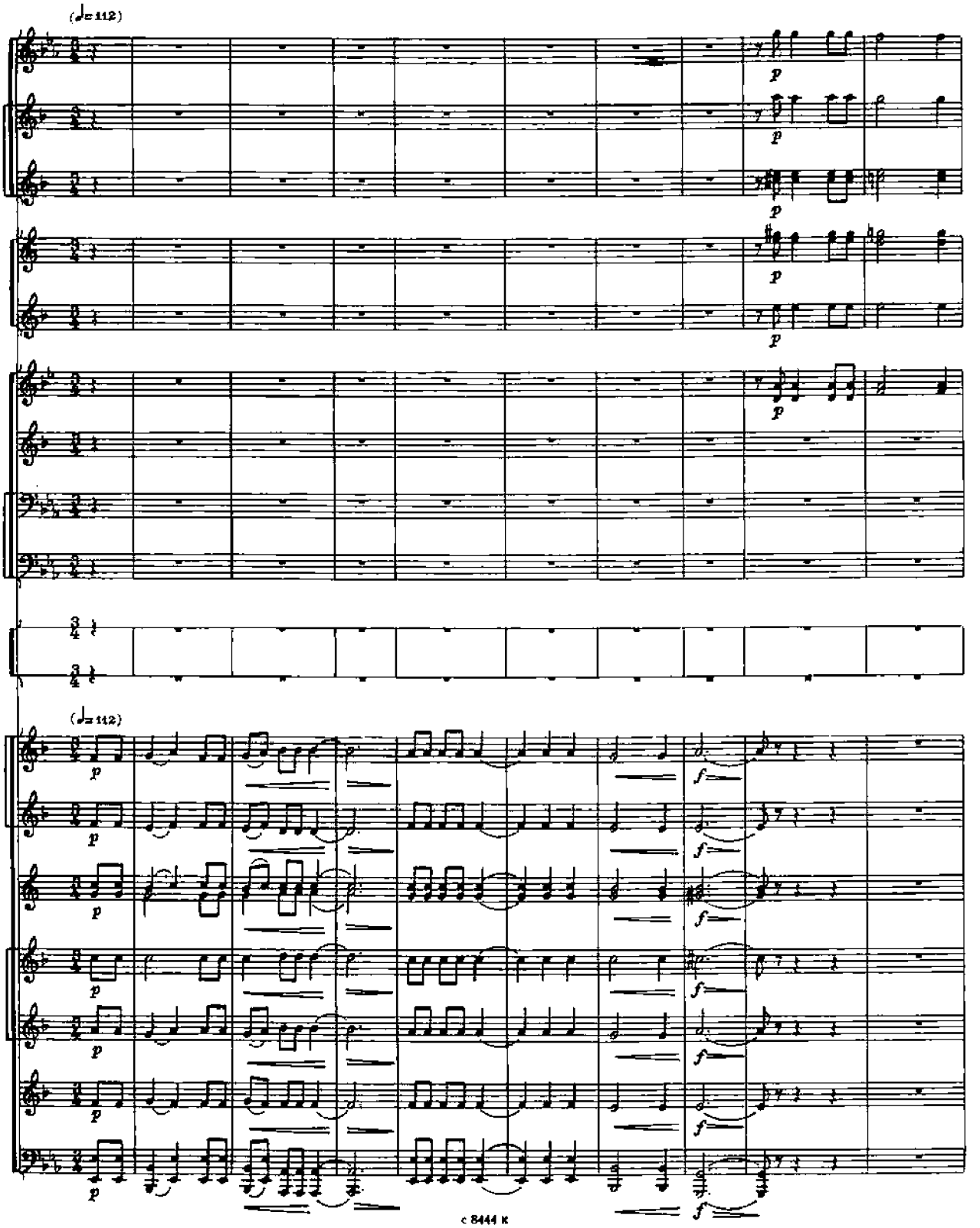
Работа над ансамблем предполагает достижение единого понимания и воплощения эмоционально-образного содержания музыки.

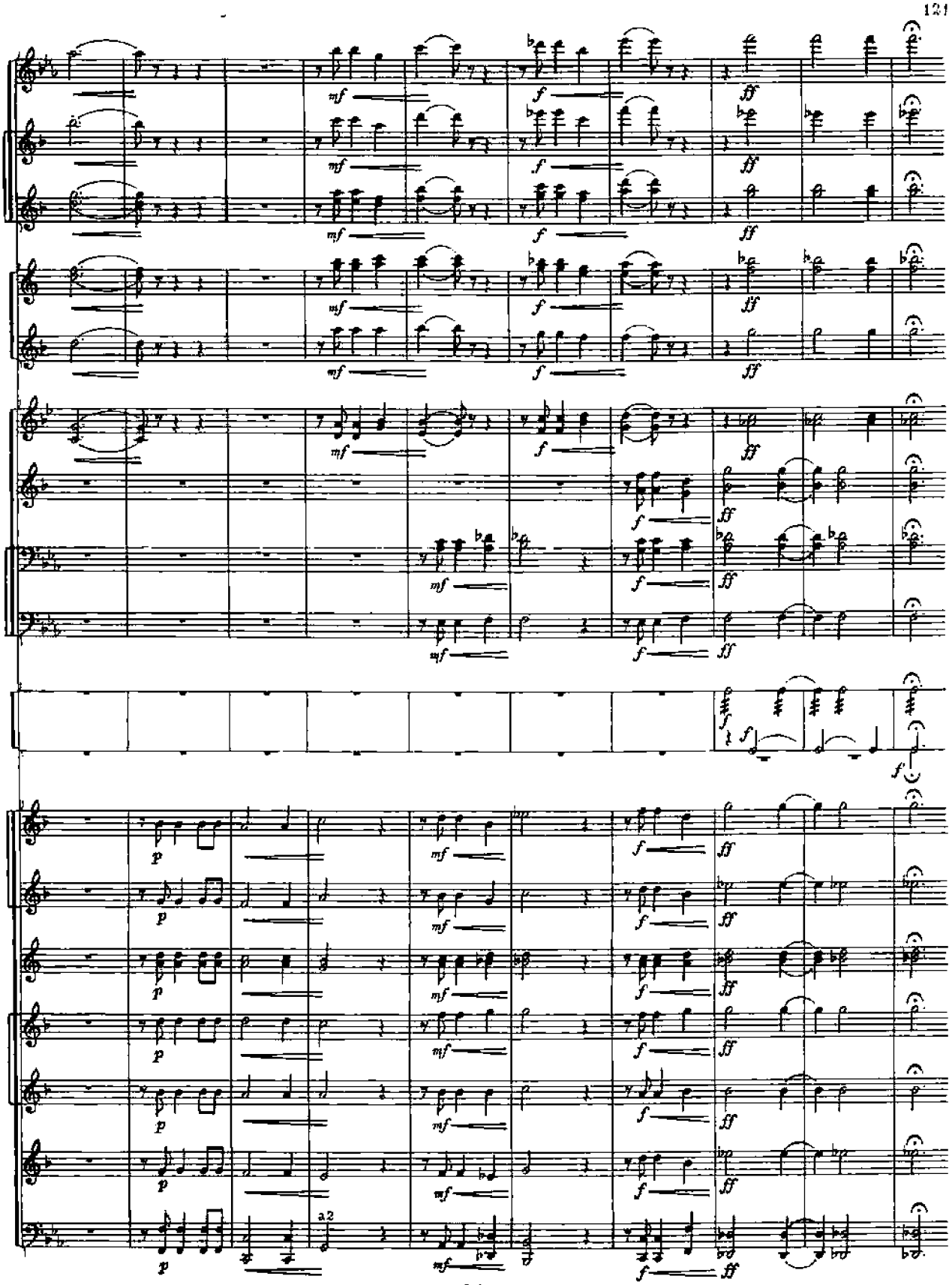
с 8444 к

50. ТОРЖЕСТВЕННАЯ УВЕРТЮРА

1812 год

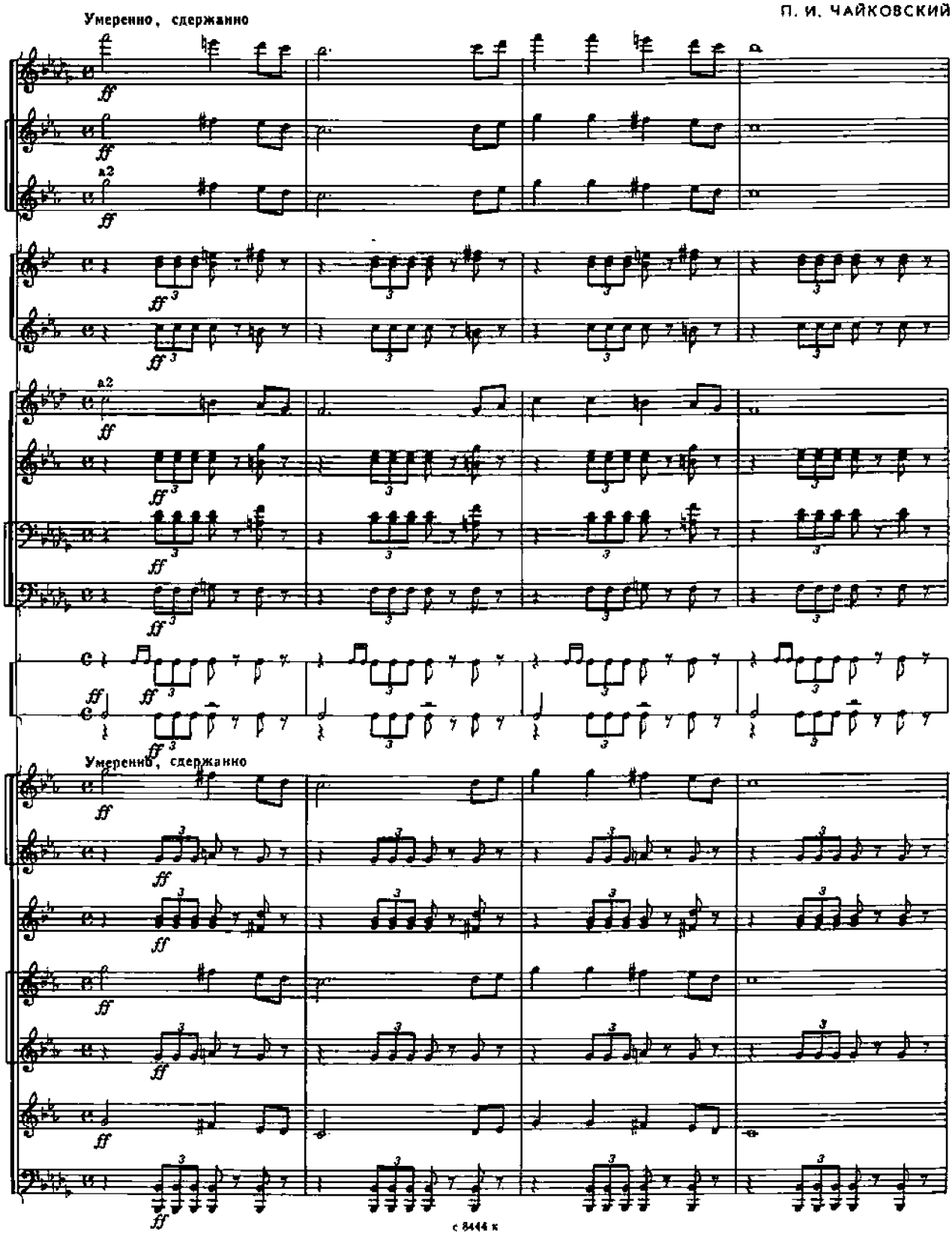
П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

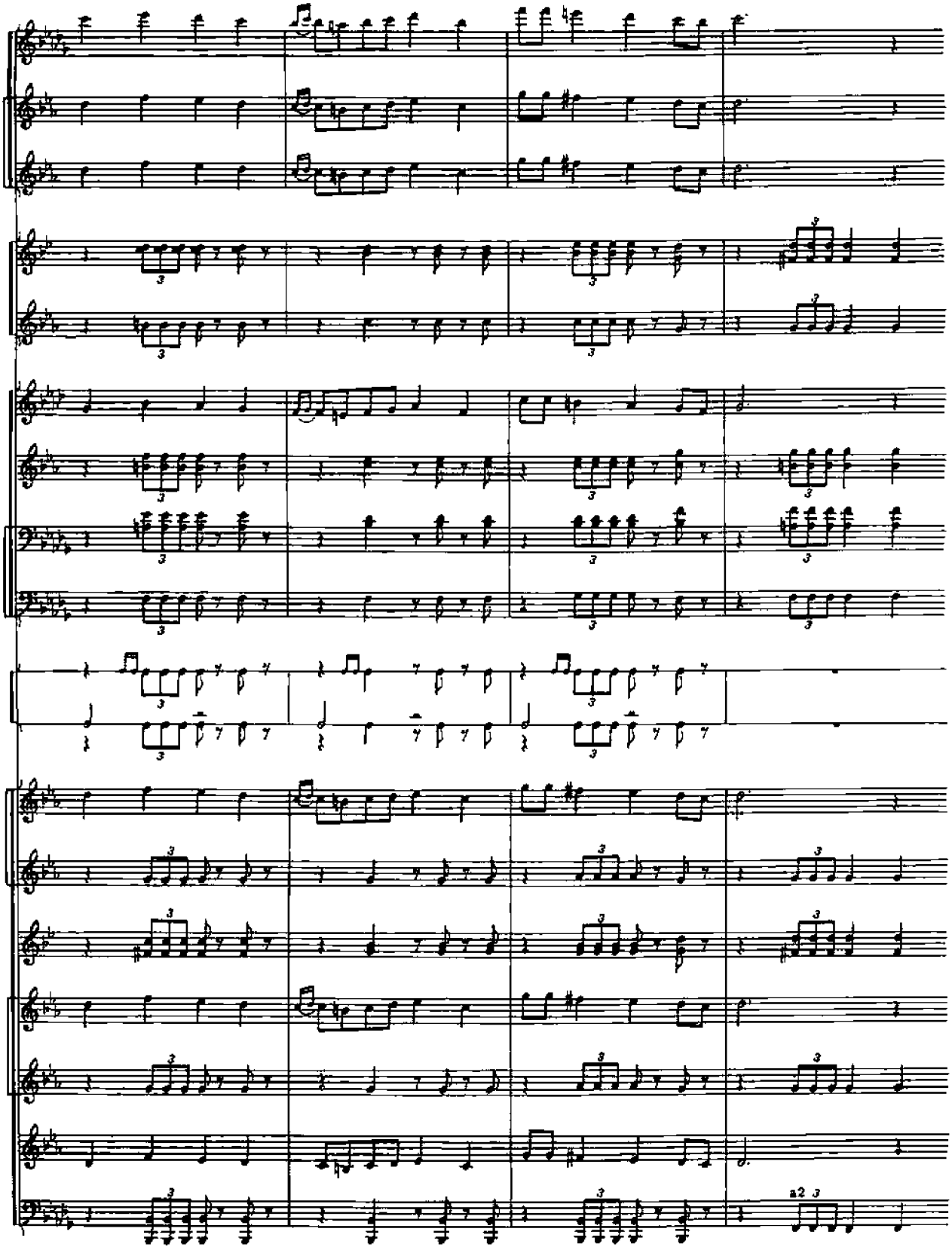



mf
f
ff
p
a2

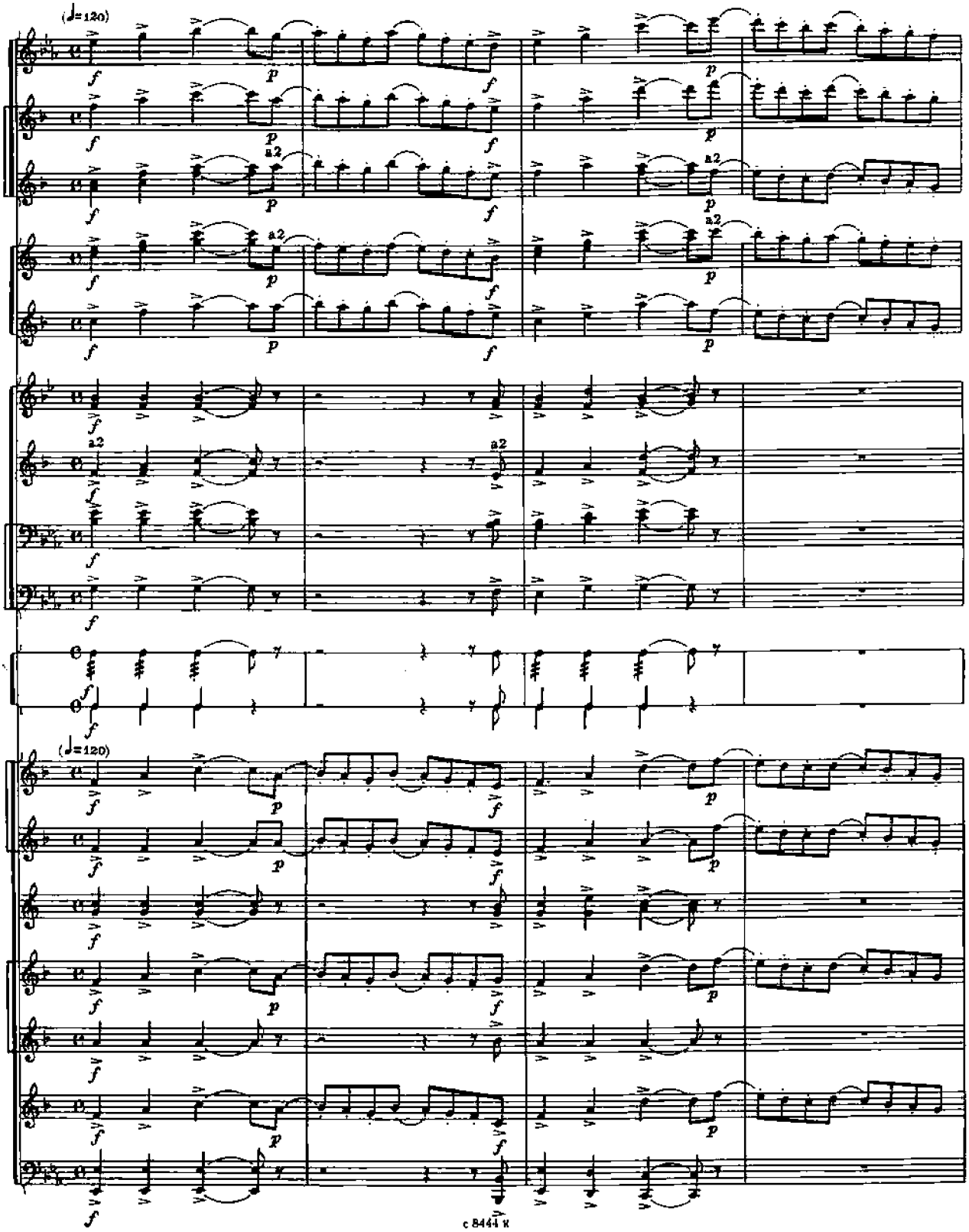
51. СЛАВЯНСКИЙ МАРШ

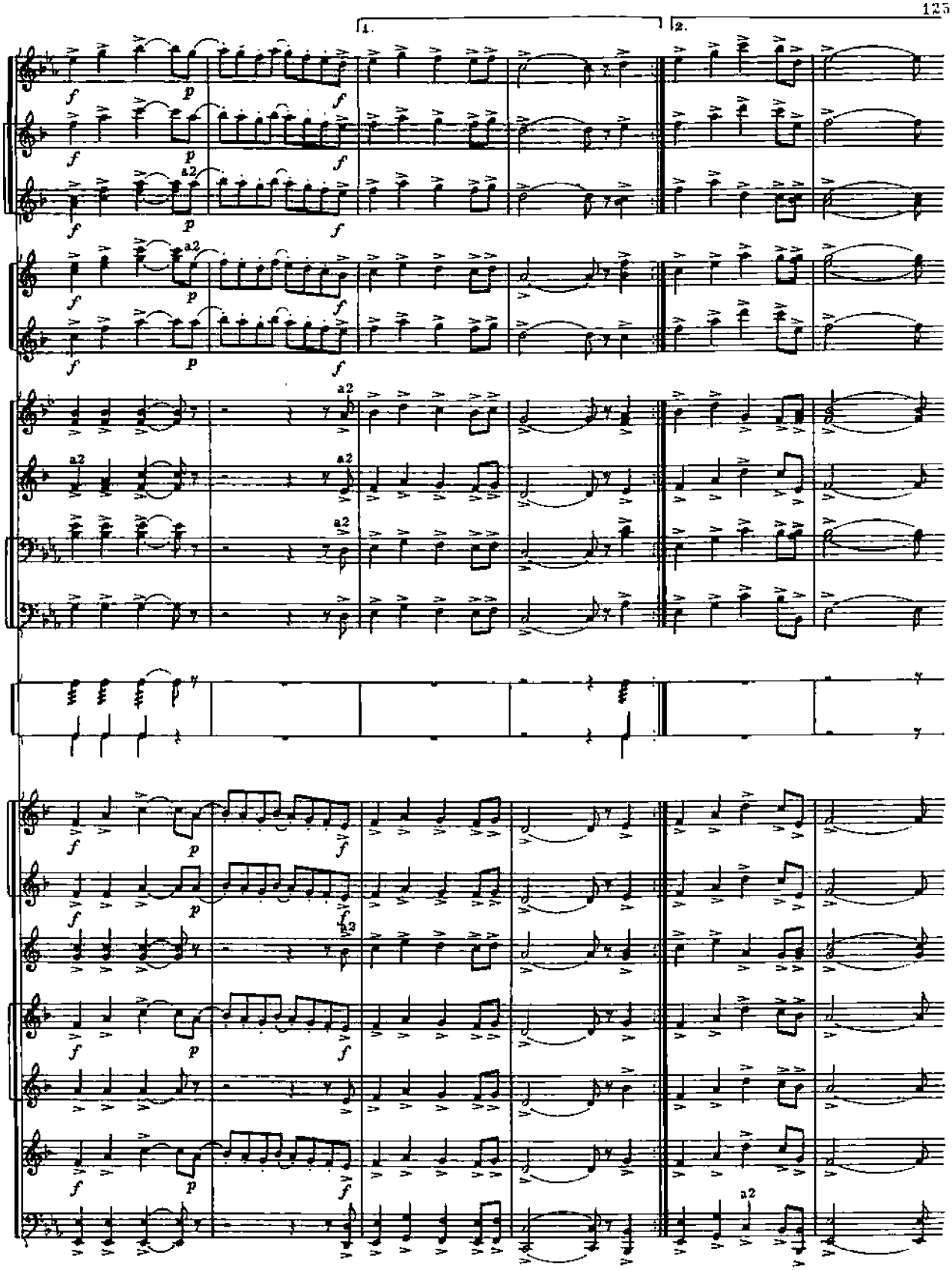
П. И. ЧАЙКОВСКИЙ




a2

52. УПРАЖНЕНИЕ

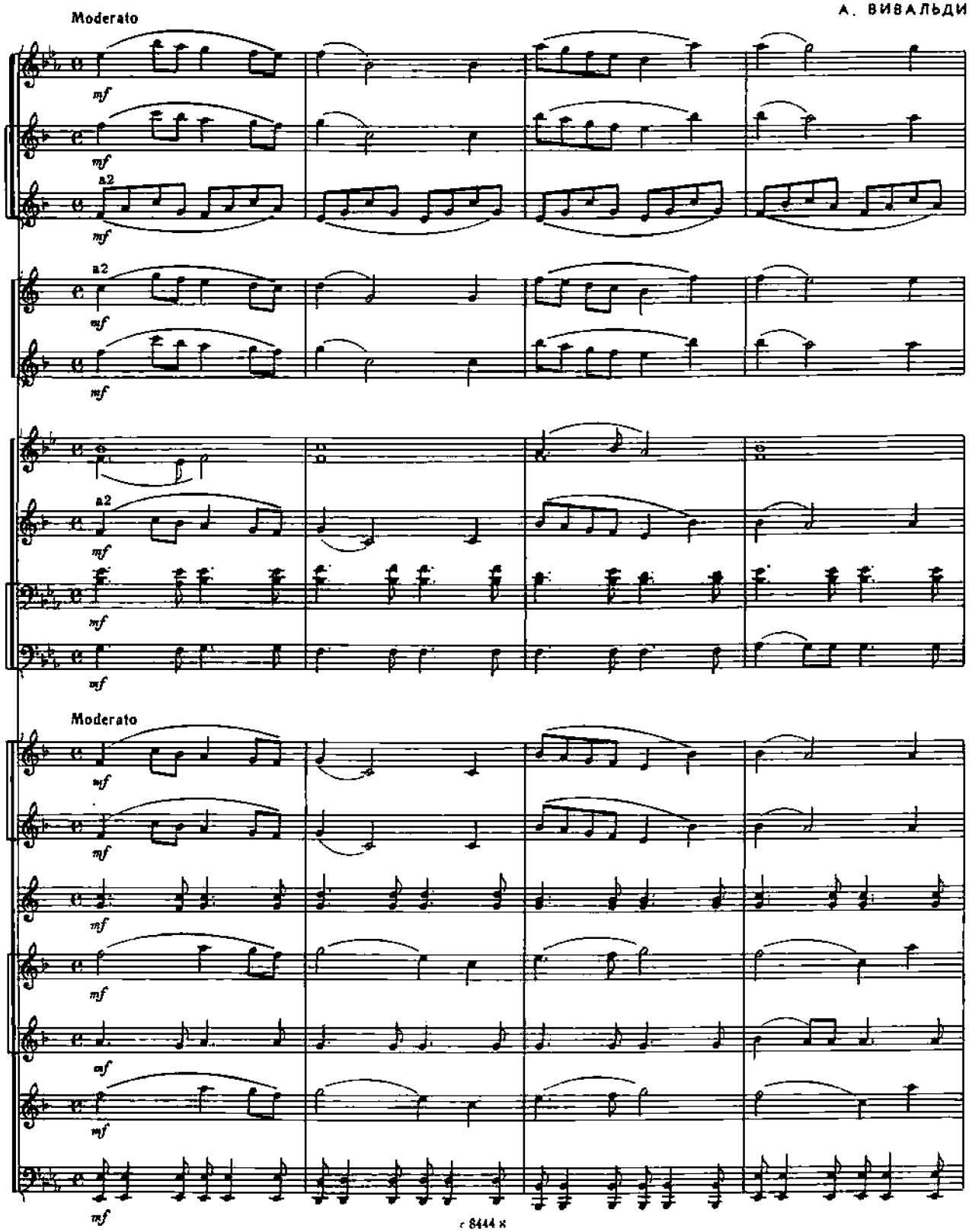


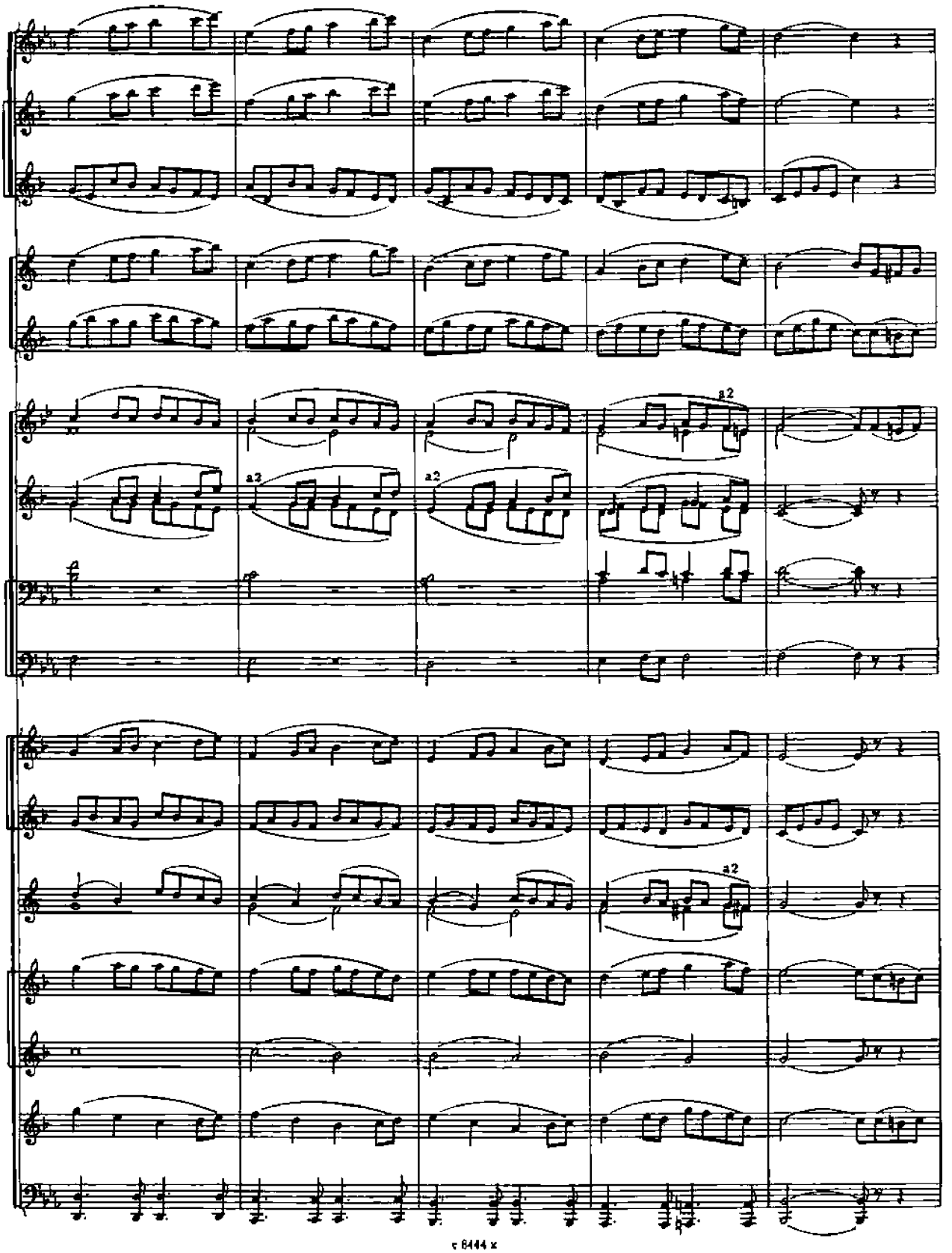

1.
2.
a2
f
p

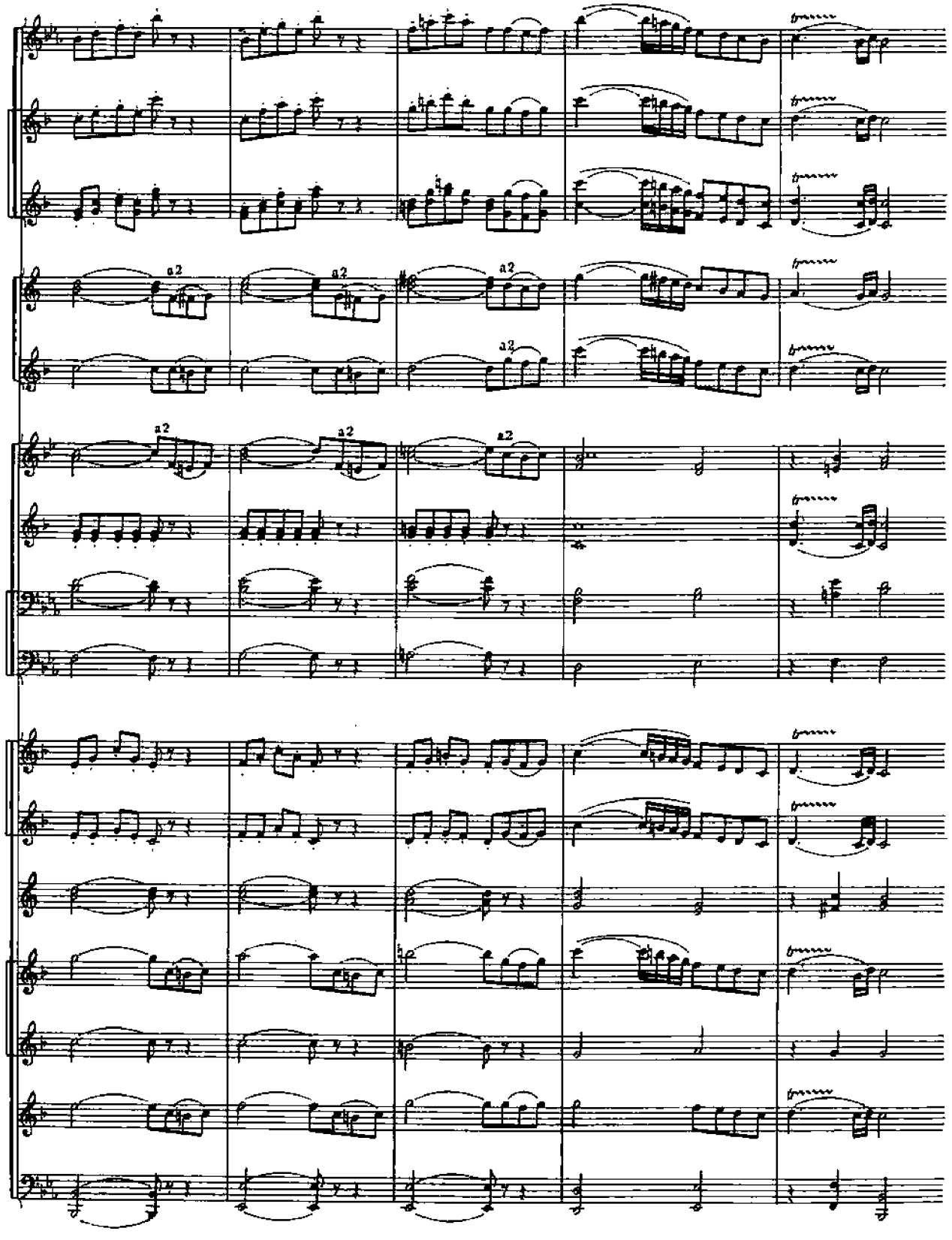
53. ЗИМА

из цикла „Времена года"

А. ВИВАЛЬДИ

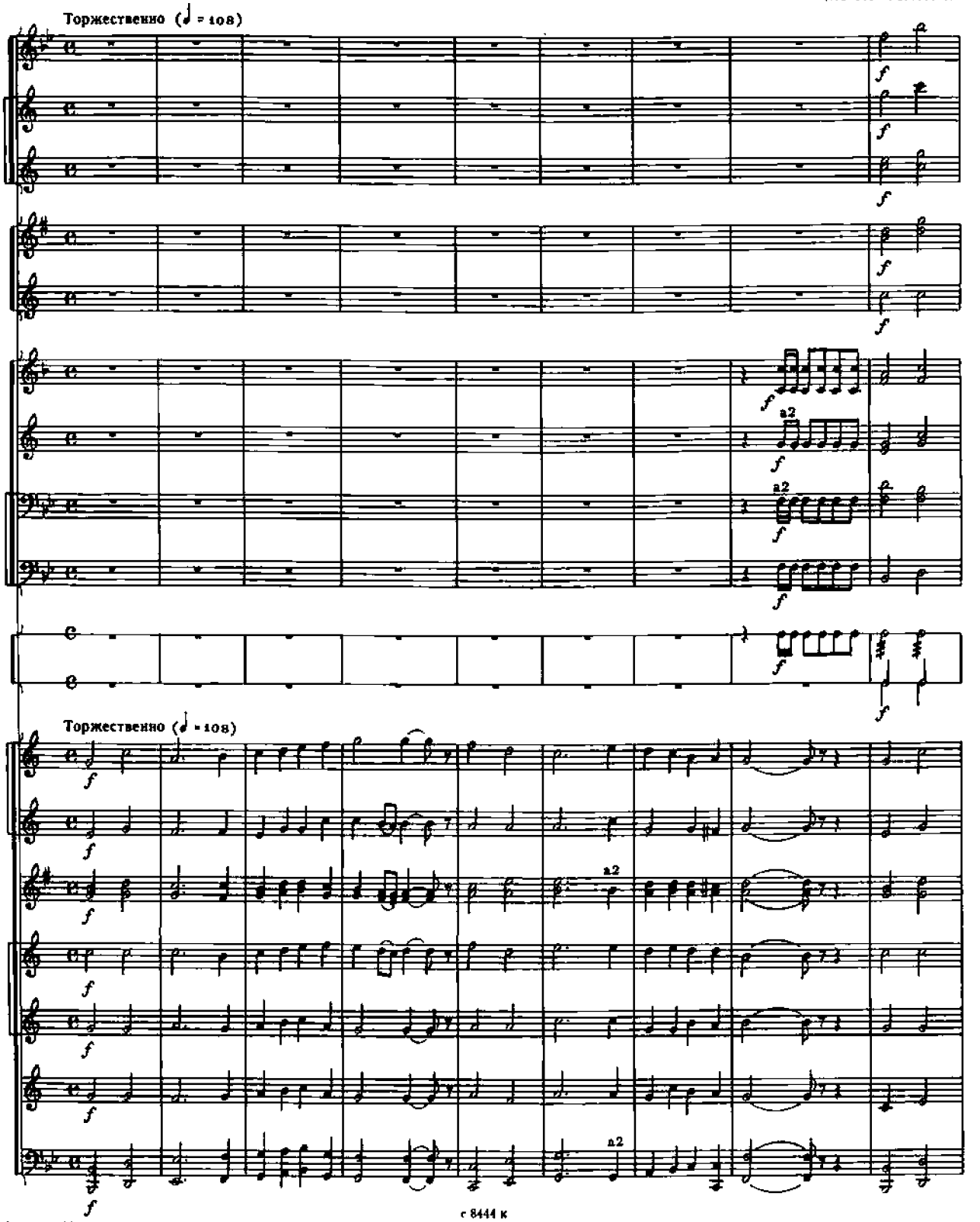


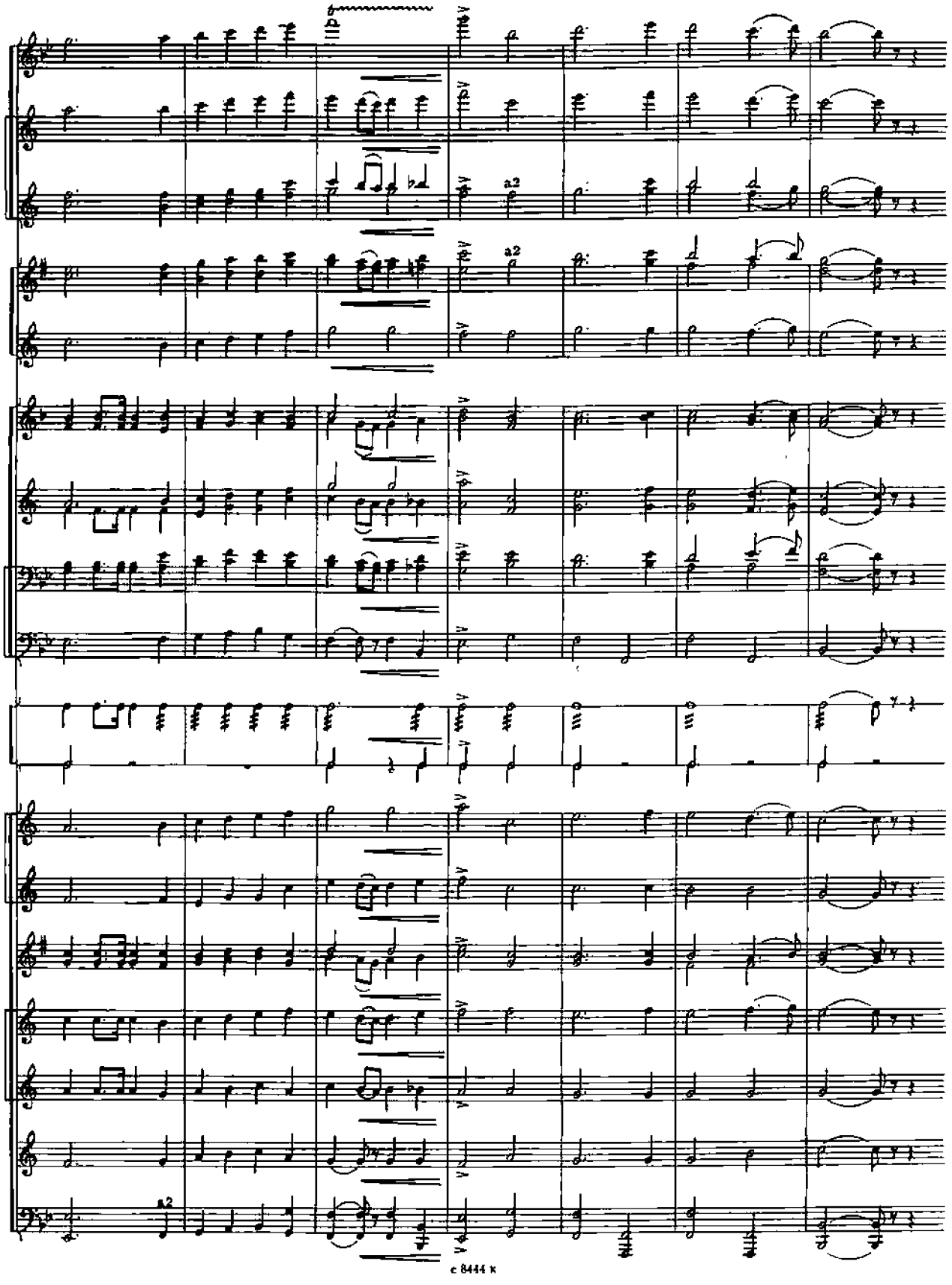

a2
a2
a2
a2


a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2

54. ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ

М. И. ГЛИНКА




a2
a2
a2

X РАЗДЕЛ

ТЕМП И АГОГИКА

Выразительность игры и убедительность музыкального образа зависят от верно найденного темпа. Слишком медленный темп, по сравнению с авторским, нередко приводит к вялому звучанию, а чрезмерно быстрый придает ему суетливый и невнятный характер.

Наряду с внезапной или постепенной сменой темпа в исполнительской практике часто применяются небольшие ускорения или замедления. Такие едва заметные отклонения от установленного темпа и метра, подчиненные целям художественной выразительности, относятся к агогике.

В процессе репетиции наиболее подходящий темп можно установить путем неоднократного исполнения произведения в различных темпах. При этом необходимо учитывать ясность артикуляции всех средств музыкальной выразительности и особенно самых мелких длительностей в потоке исполнения. Если какой-либо элемент утрачивает необходимую выразительность, следует изменить темп.

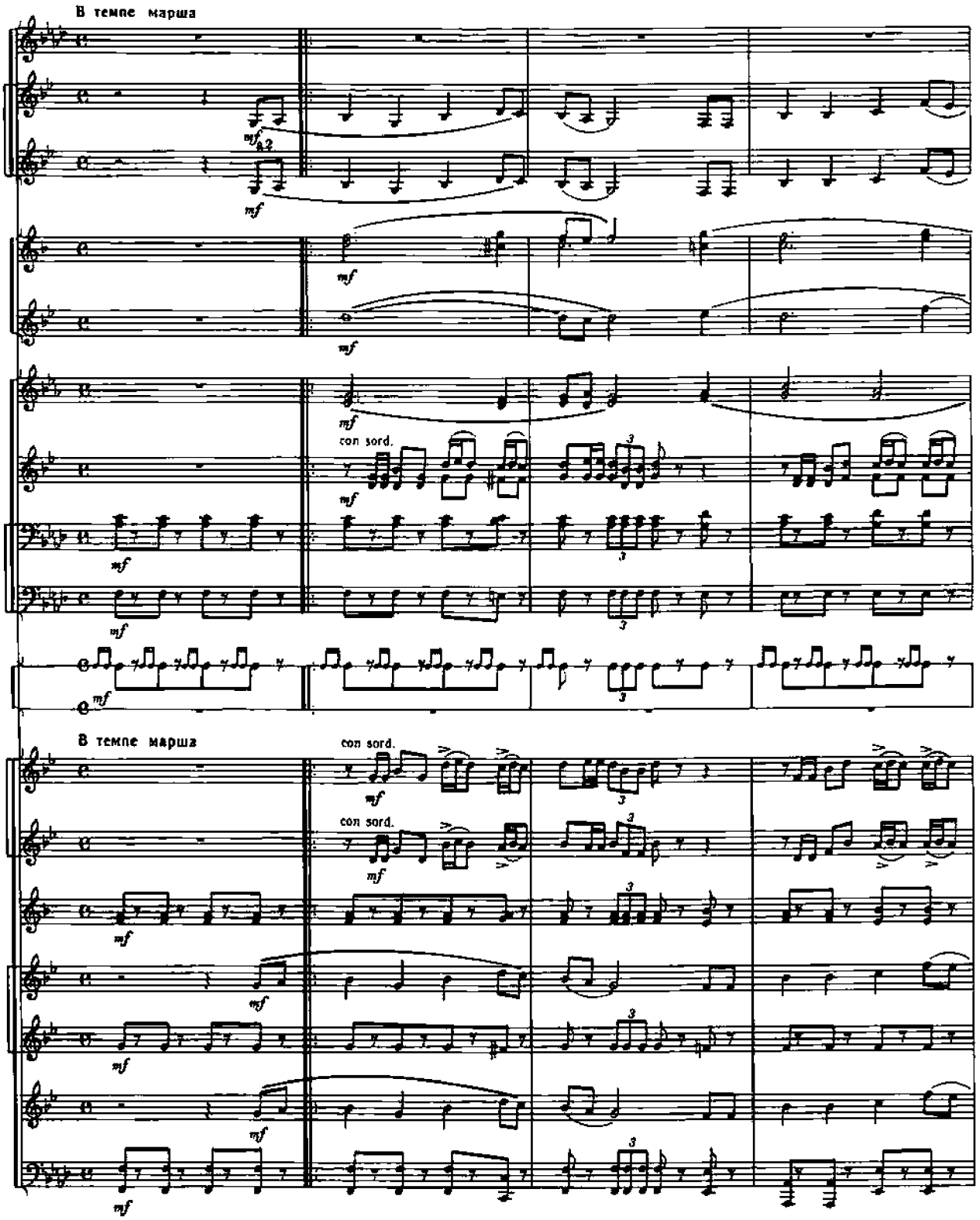
Темпы бывают постоянные, постепенно изменяющиеся и внезапно изменяющиеся. Внутри постоянных темпов часто встречаются темпы, относящиеся также к агогическим оттенкам, например, *ritardando* или *accelerando*. Эти оттенки могут и не обозначаться в нотах. Они всецело определяются художественной целесообразностью.

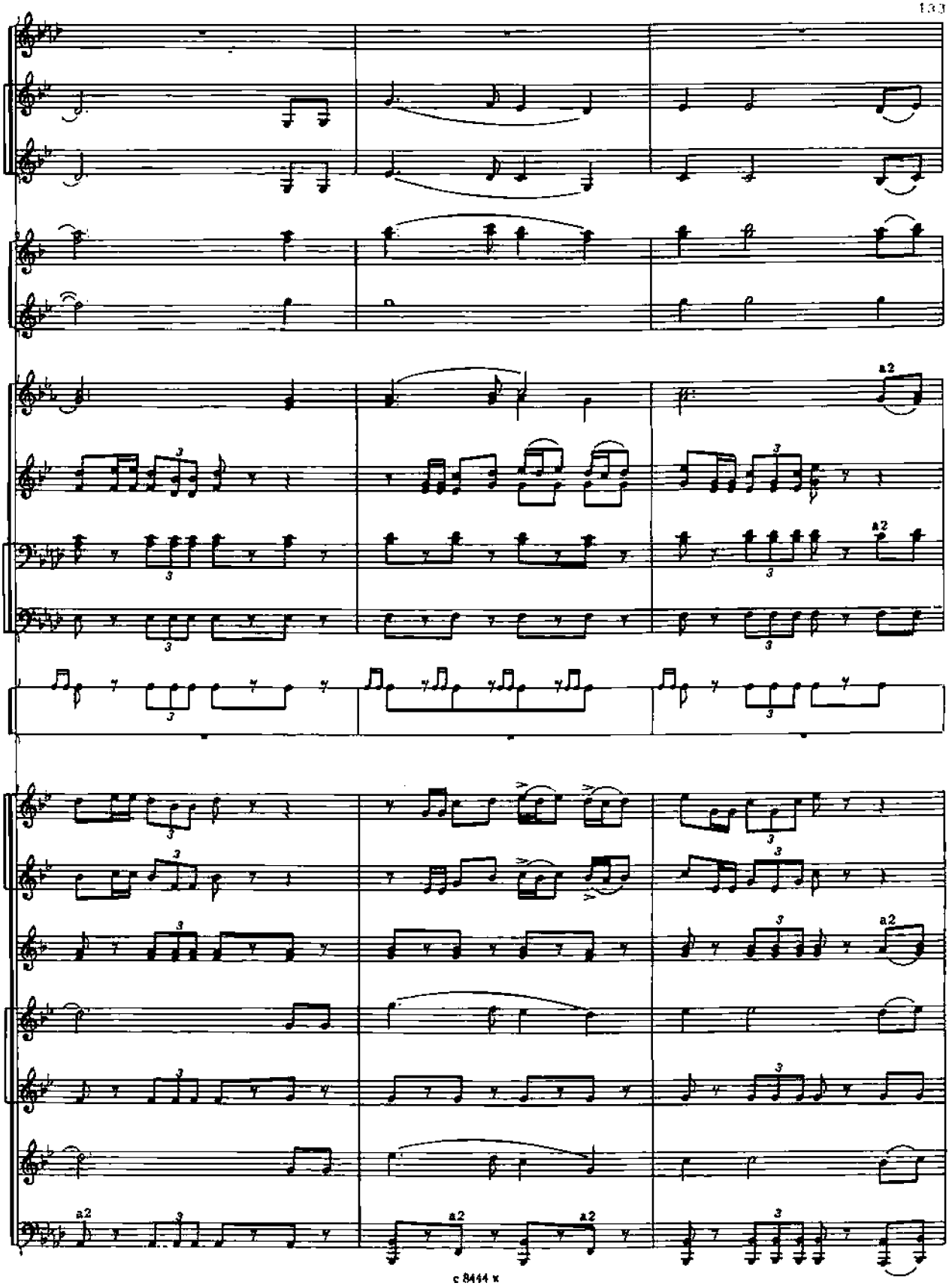
Агогические оттенки требуют тщательной проработки, поскольку они могут привести к нарушению ансамбля в оркестре.

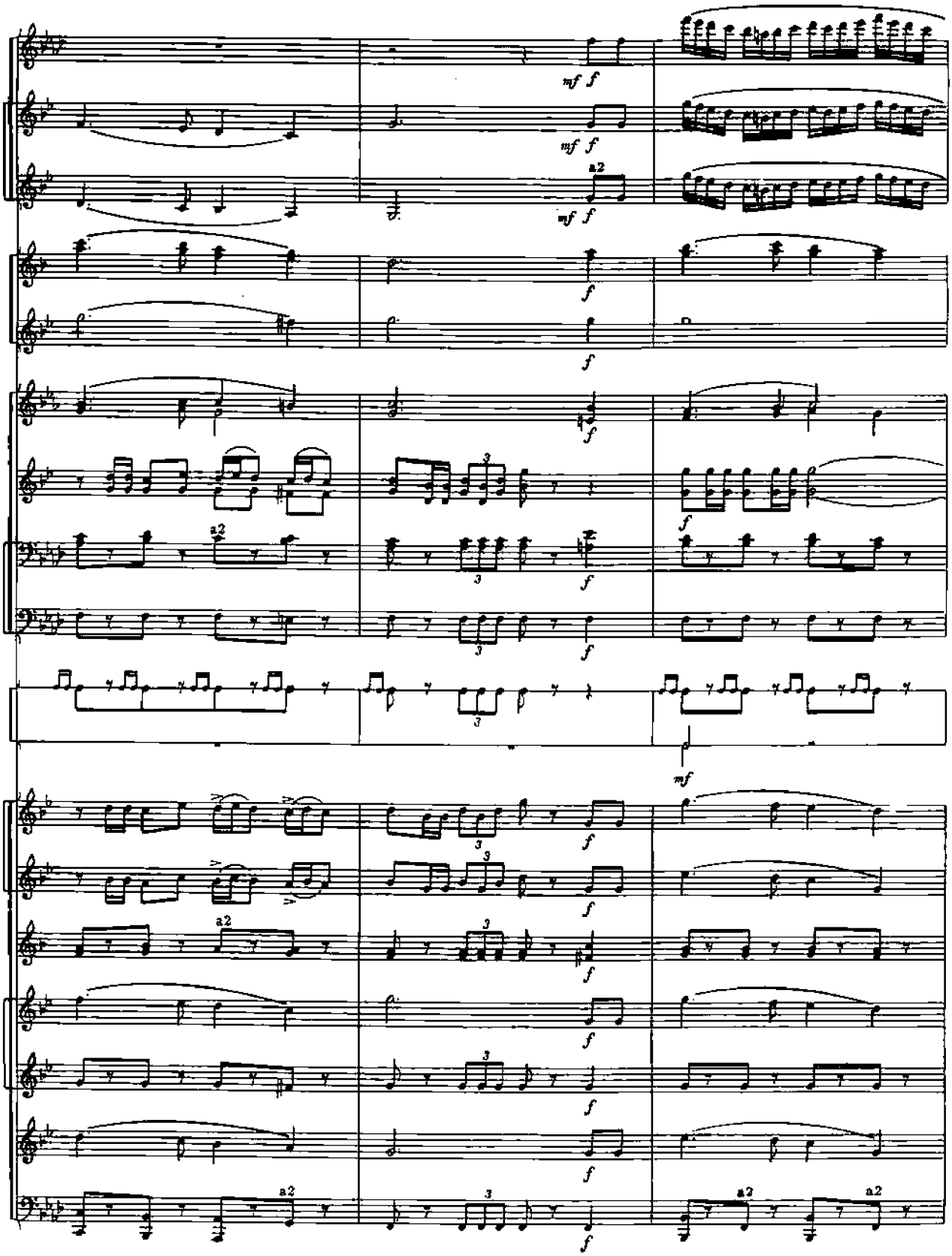
с 8444 к

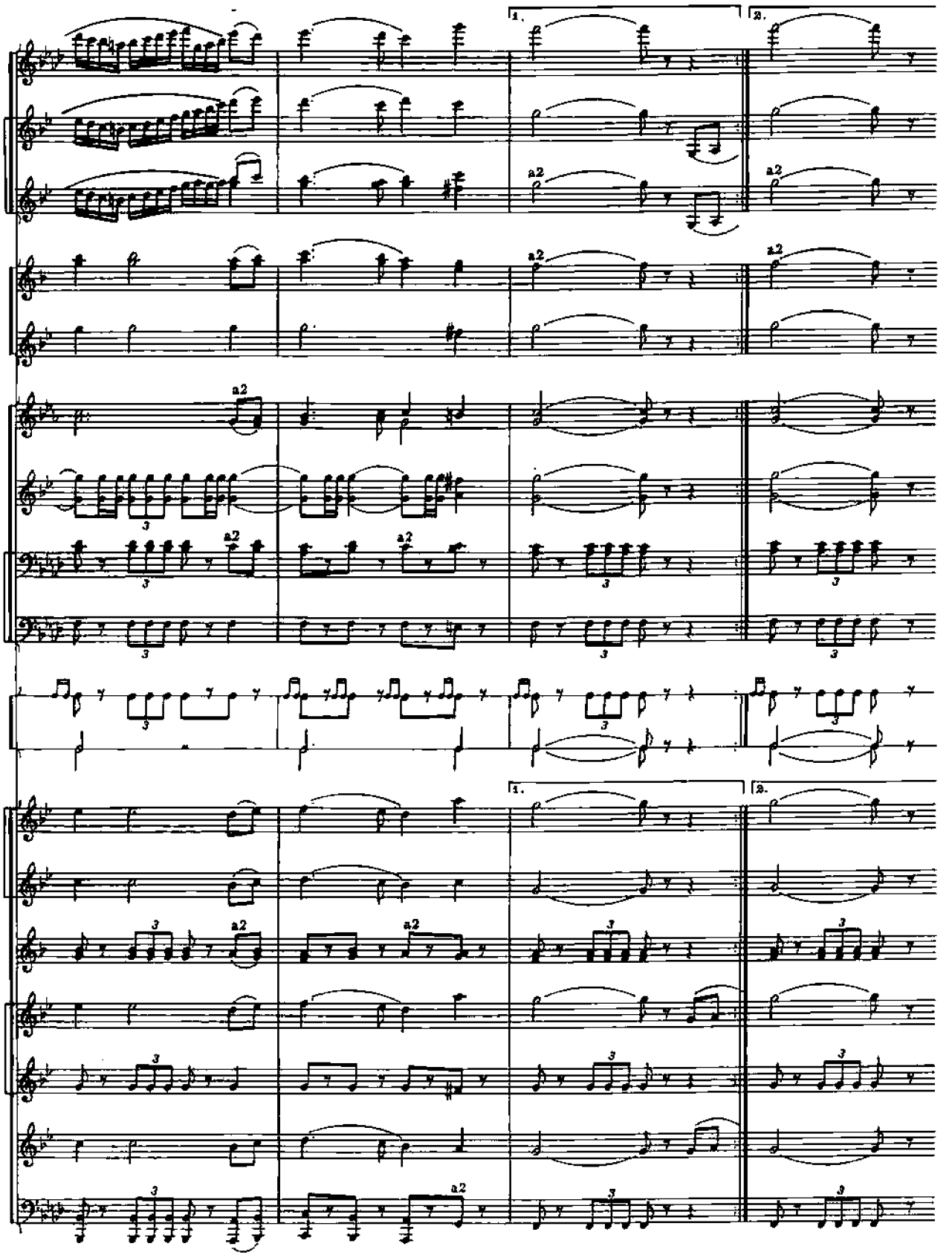
55. ПО ДОЛИНАМ И ПО ВЗГОРЬЯМ

Мелодия АТУРОВА




a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2

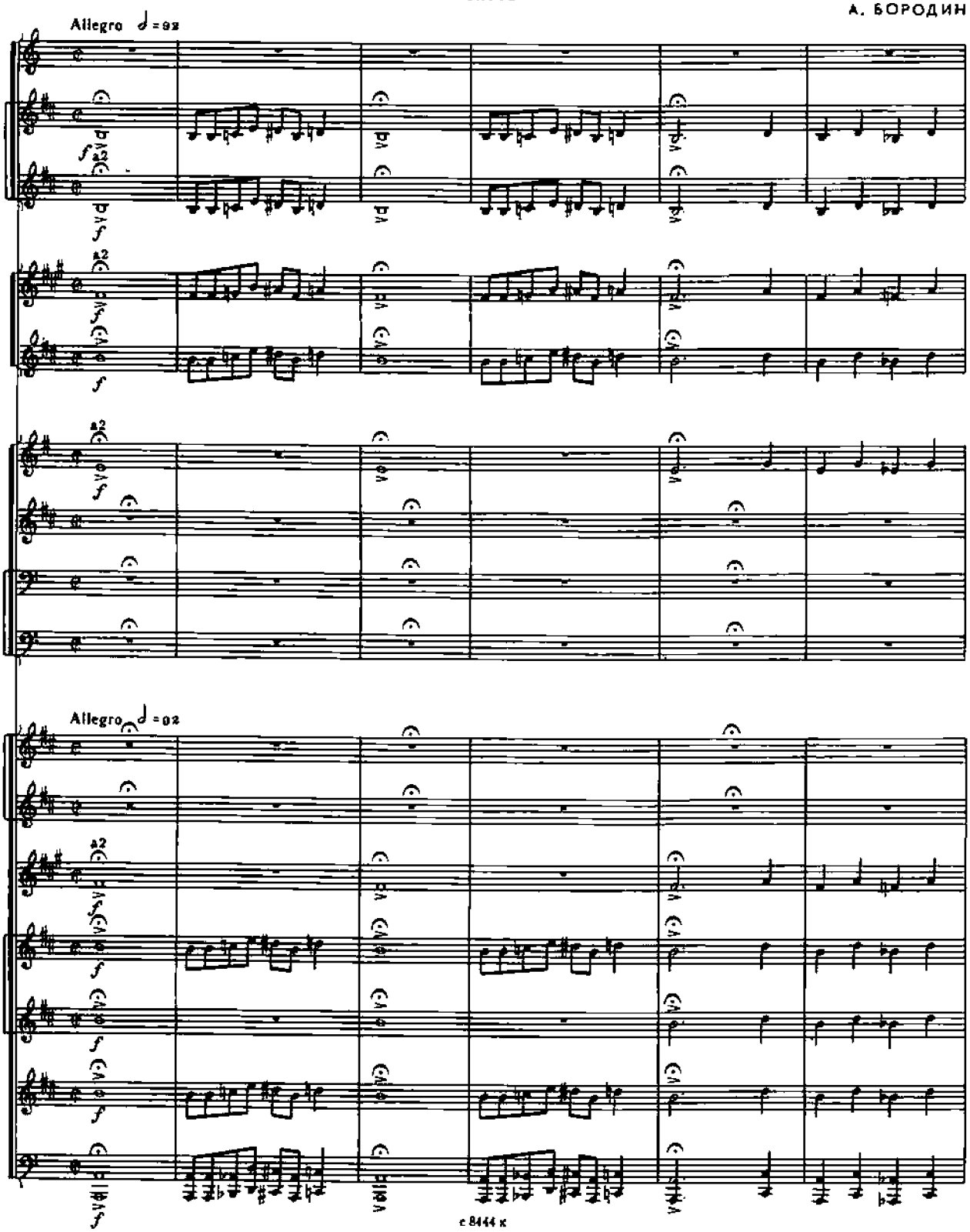

mf f
a2
f
3
mf

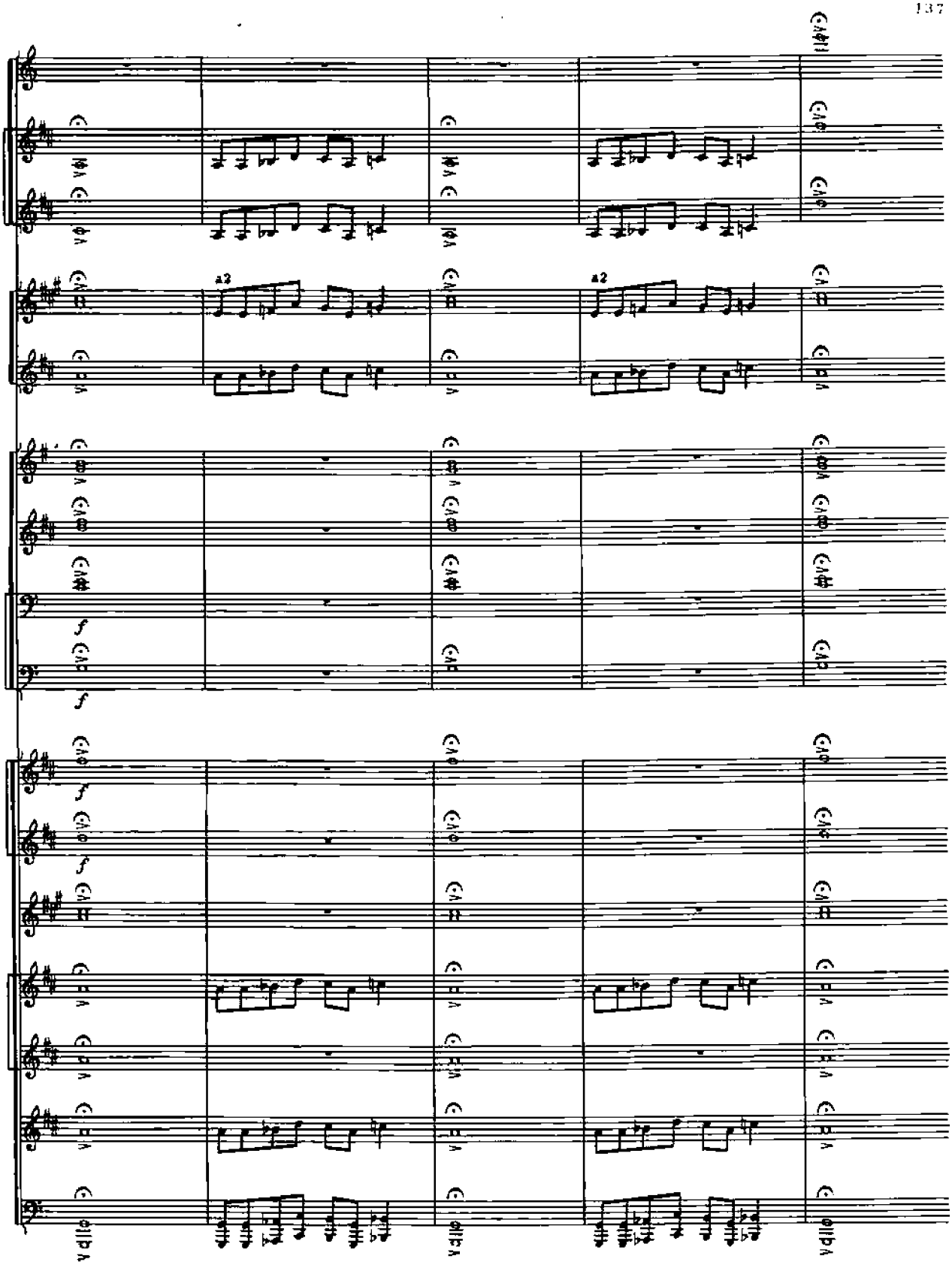

1.
2.
a2
3

56. СИМФОНИЯ №2

I часть

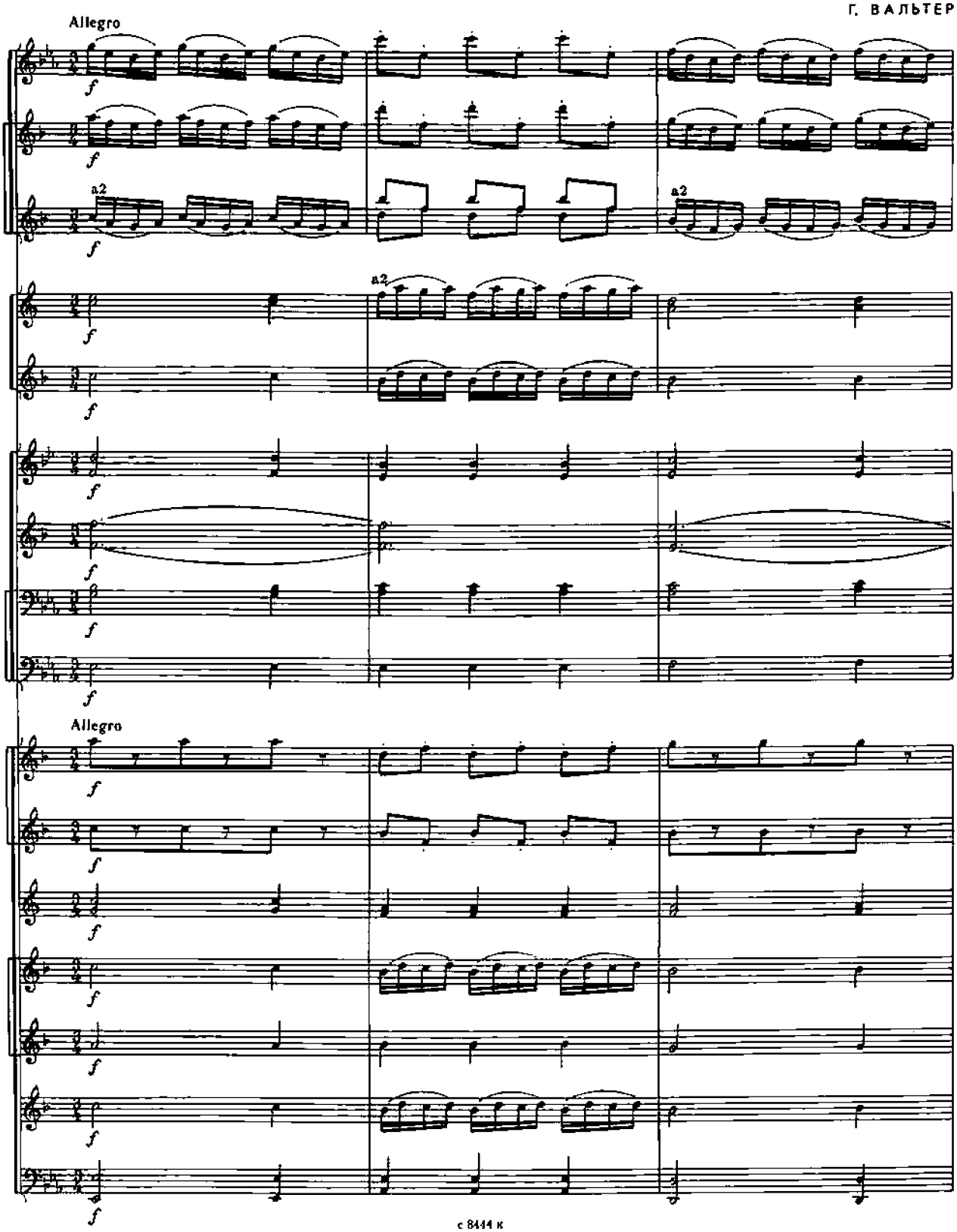
А. БОРОДИН

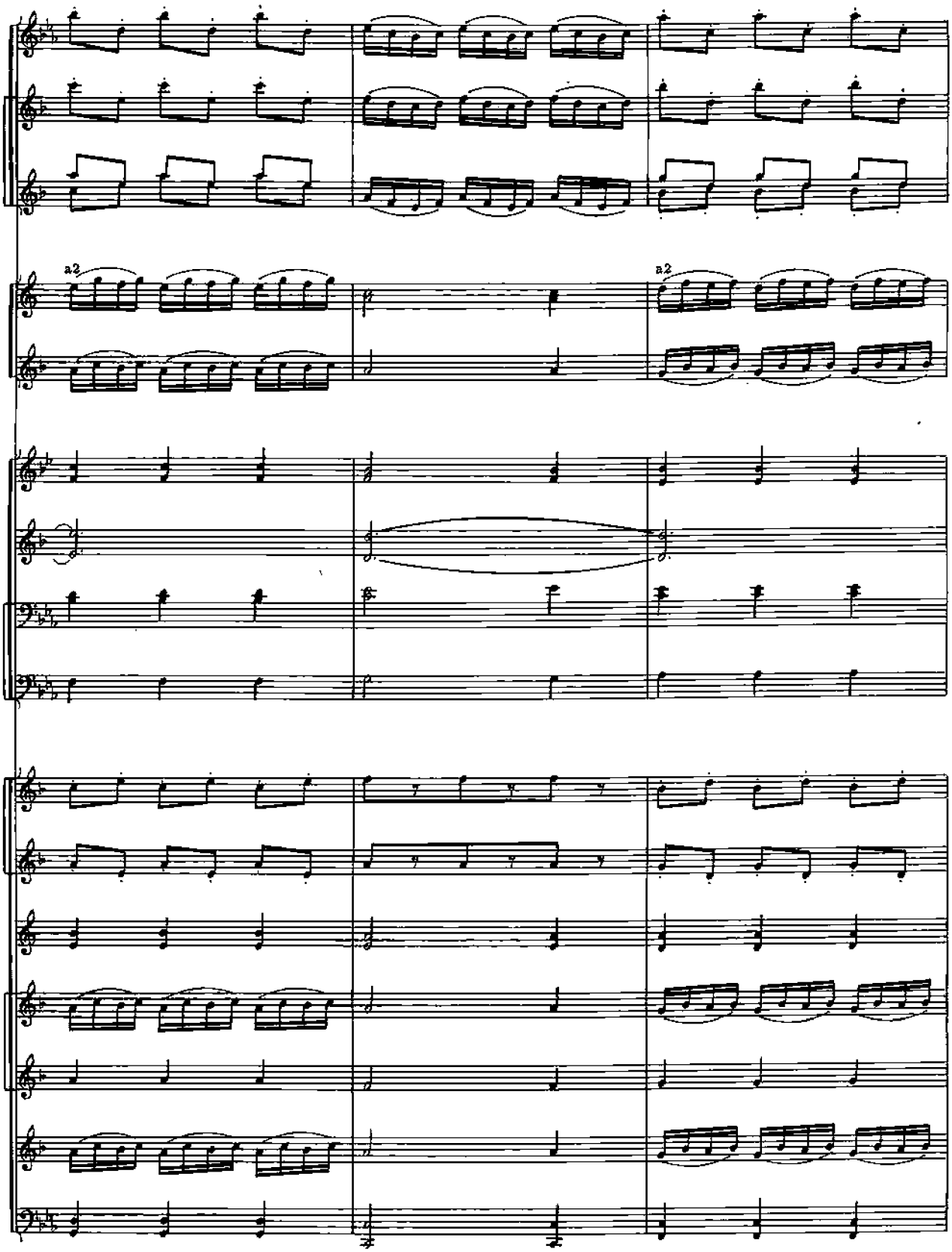


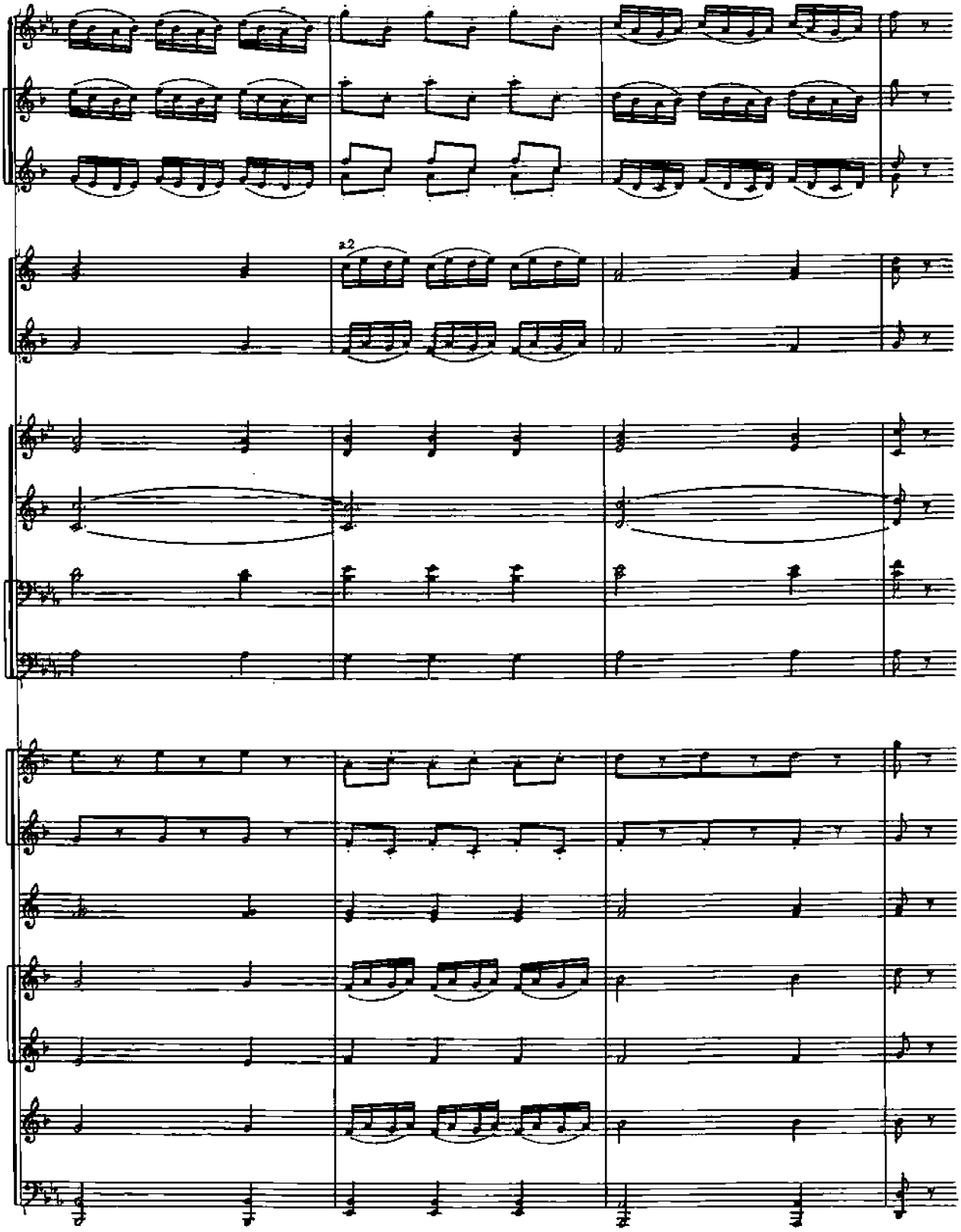

a2
a2
f
f
f

57. ОРГАННЫЙ КОНЦЕРТ

Г. ВАЛЬТЕР




a2
a2


a2

XI РАЗДЕЛ

КУЛЬТУРА ЗВУКА

Поскольку звук является материальной основой музыки, необходимо постоянно совершенствовать его культуру, отличающуюся комплексом качественно-эмоциональных и выразительных особенностей.

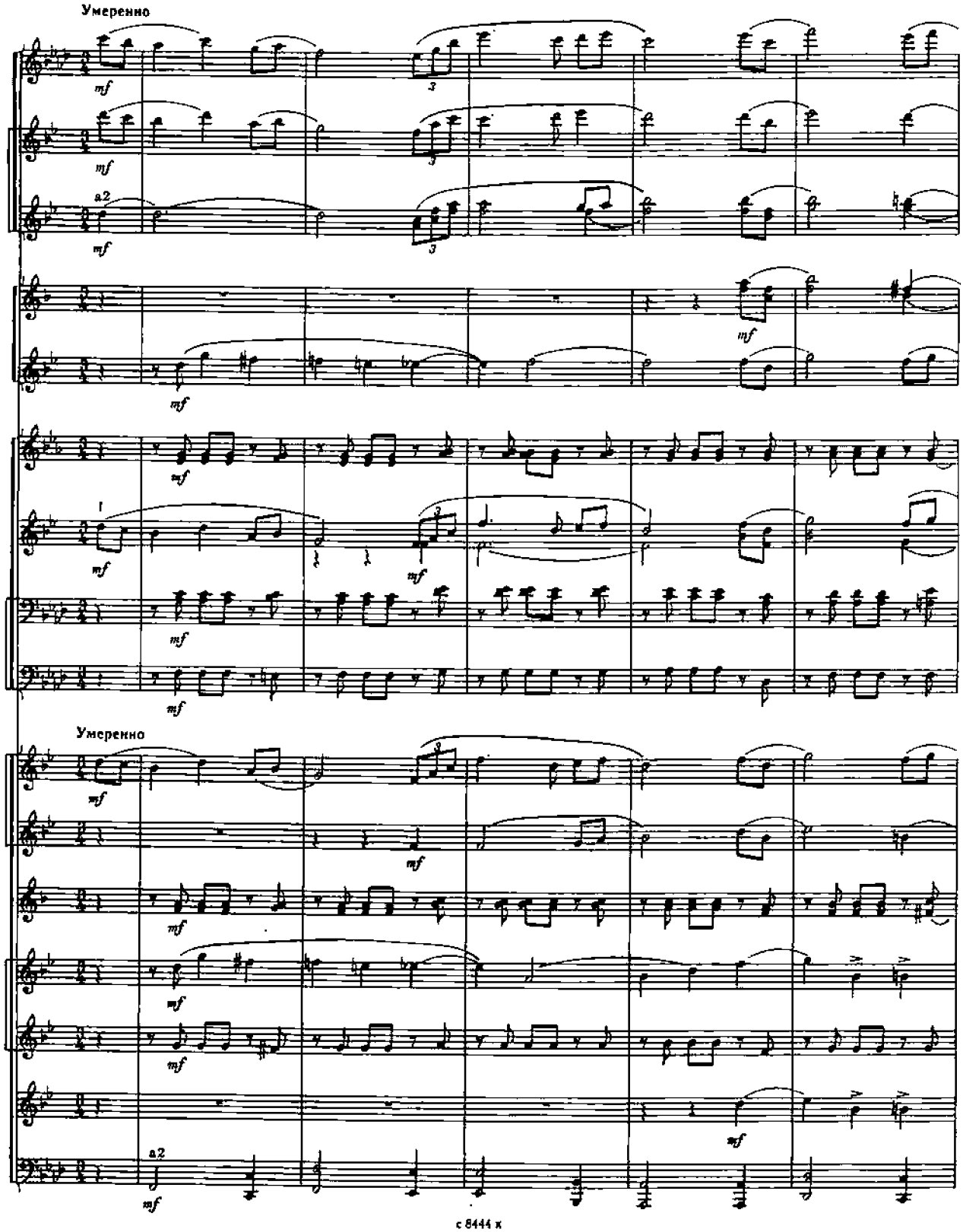
К качественным относятся такие признаки, как чистота звука, его устойчивость, певучесть, насыщенность, тембральность и т. п. К эмоциональным — чувственно-смысловые признаки звука: нежность, грусть, героизм, драматизм, комизм и др.

Такое разделение условно, поскольку эти особенности в исполнительском процессе проявляются в единстве. При плохом звуке практически невозможно выявить какие-либо эмоции, так же как эмоции сами по себе еще не рождают красивого звука без необходимой работы над ним.

Культура звука основывается на его чистом интонировании и певучести, художественно ценном тембре, контрастной динамике, точном ритме и выразительном звукоизвлечении.

58. ВНИЗ ПО ВОЛГЕ РЕКЕ

Русская народная песня

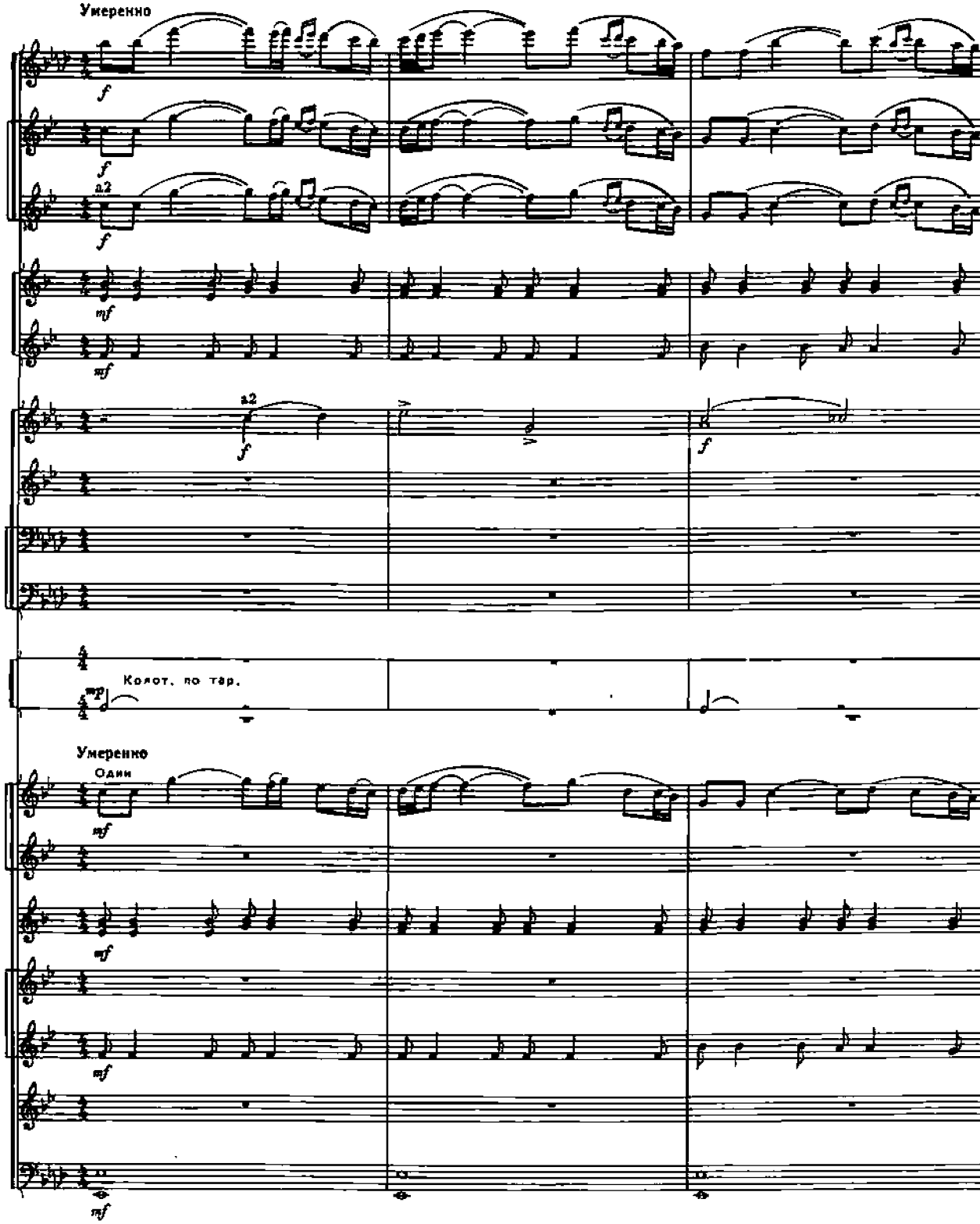


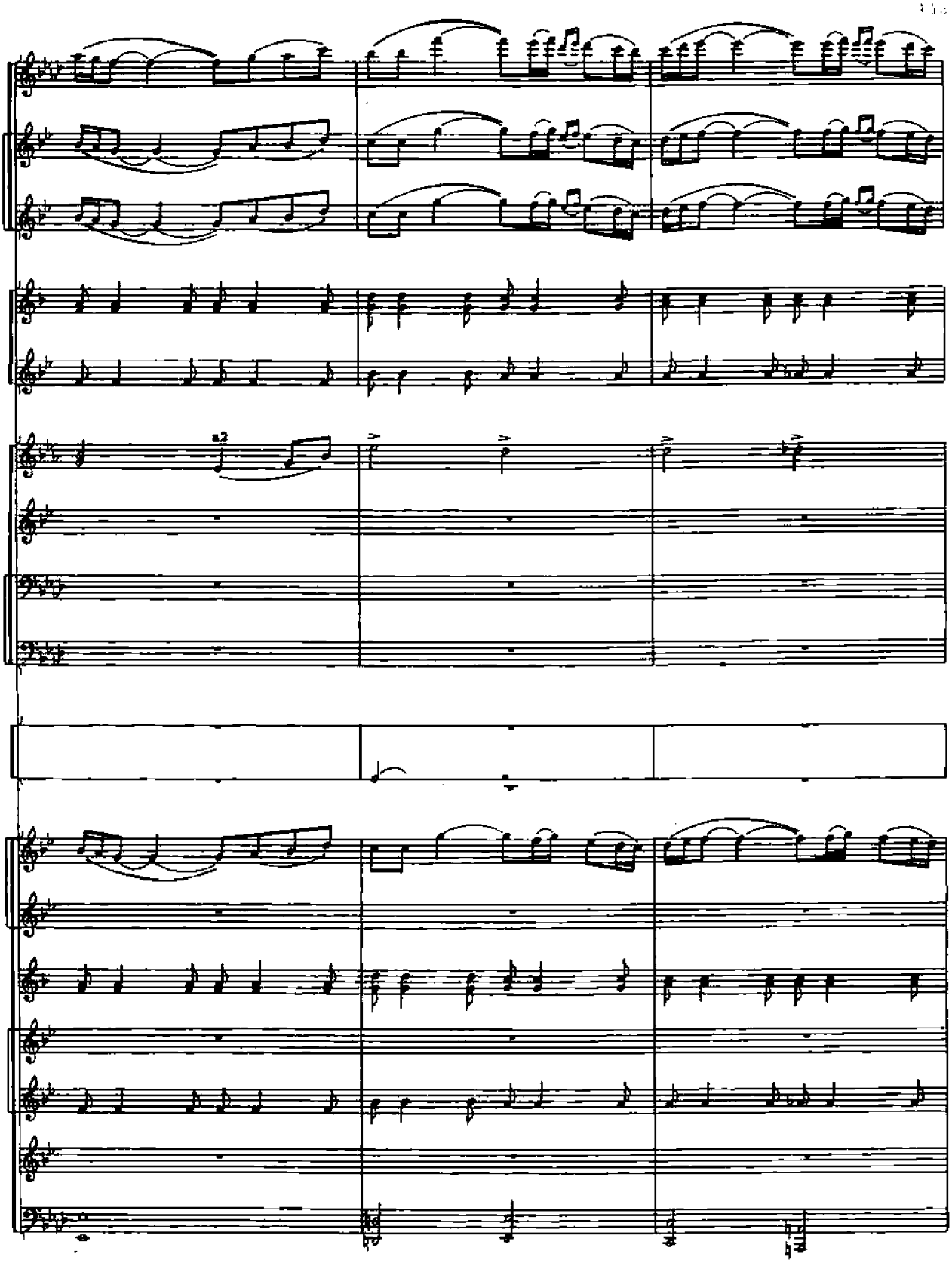
a2

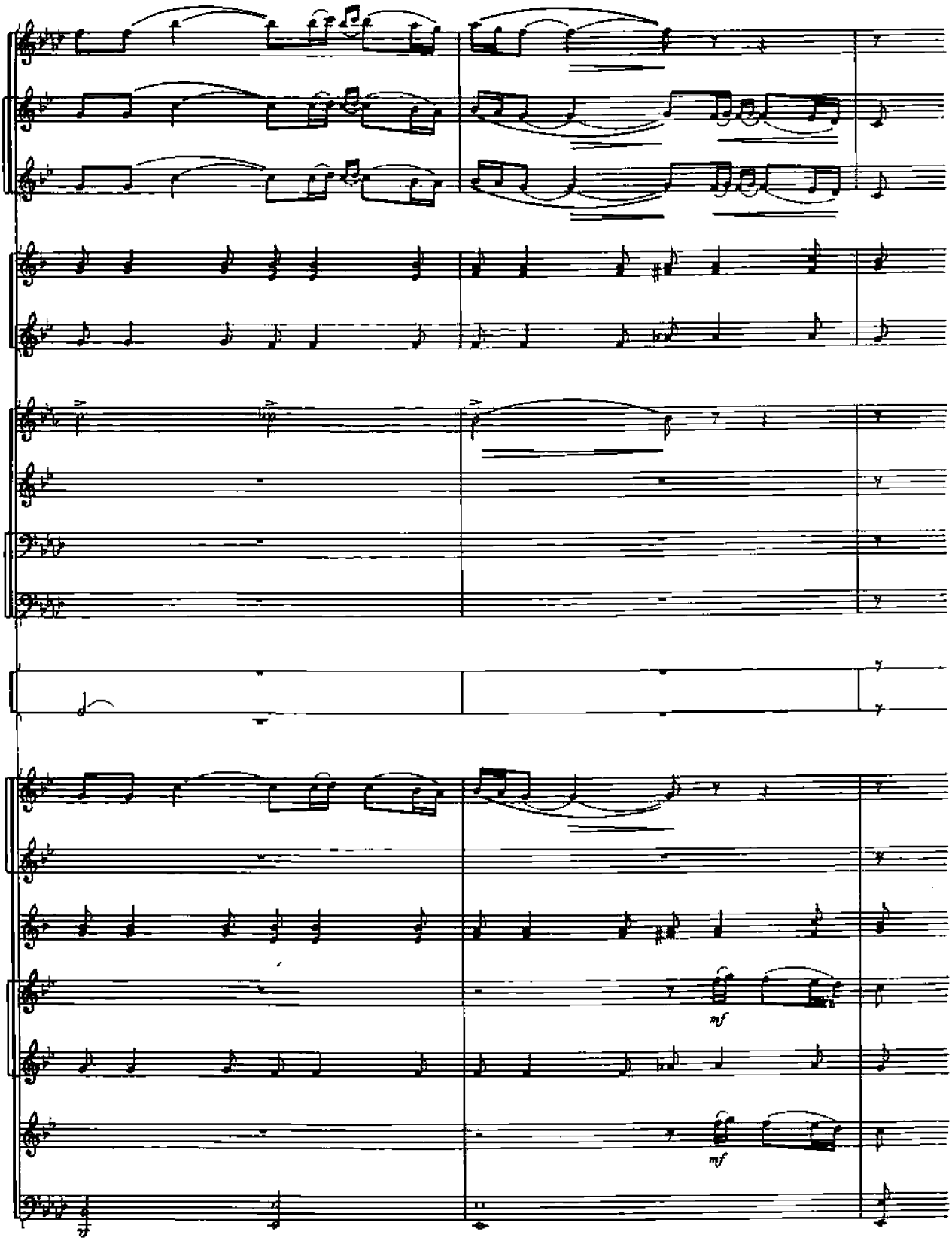
59. ХОР ПОЛОВЕЦКИХ ДЕВУШЕК

из оперы „Князь Игорь"

А. БОРОДИН




a2

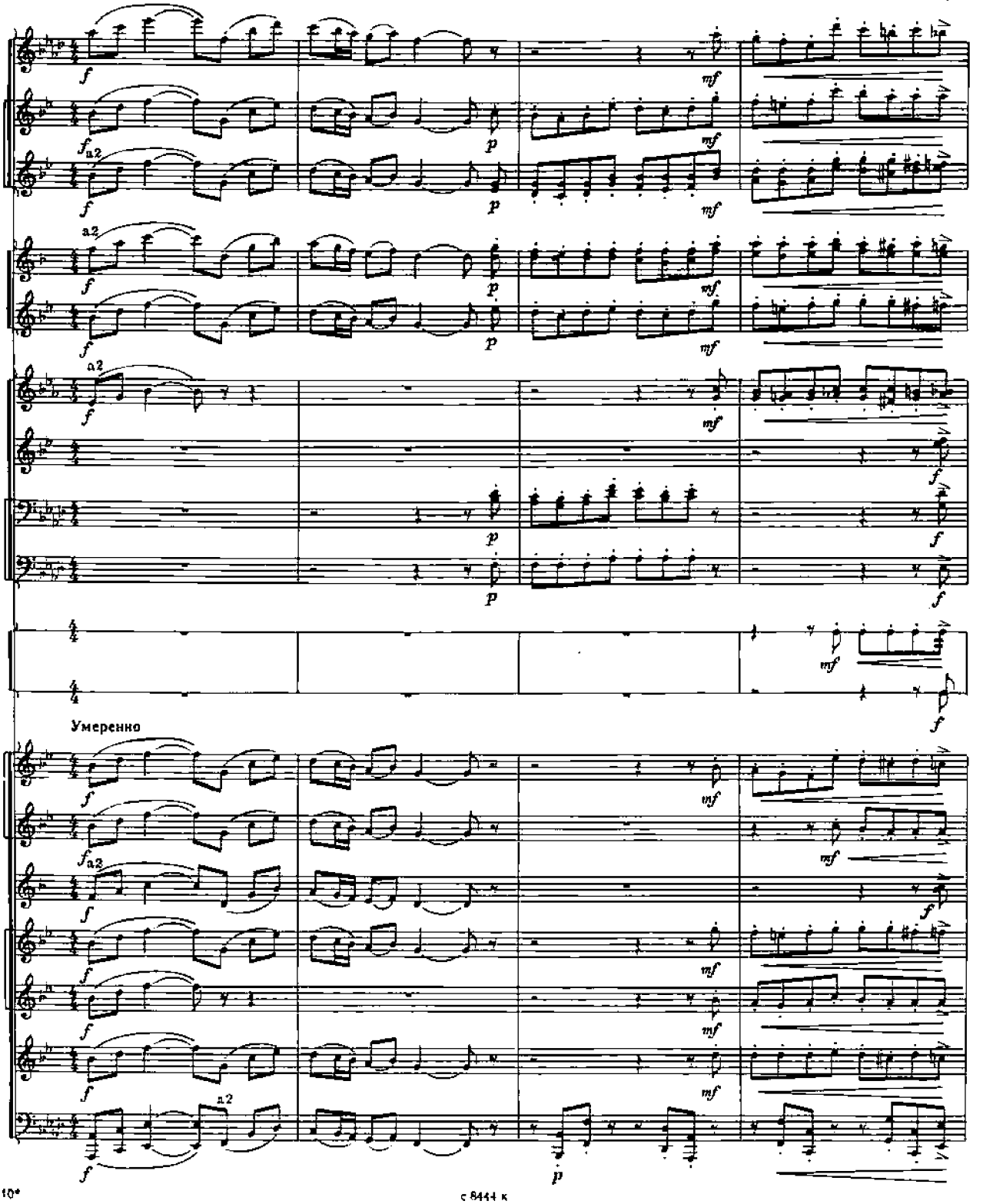

mf
mf

60. КОНЦЕРТ

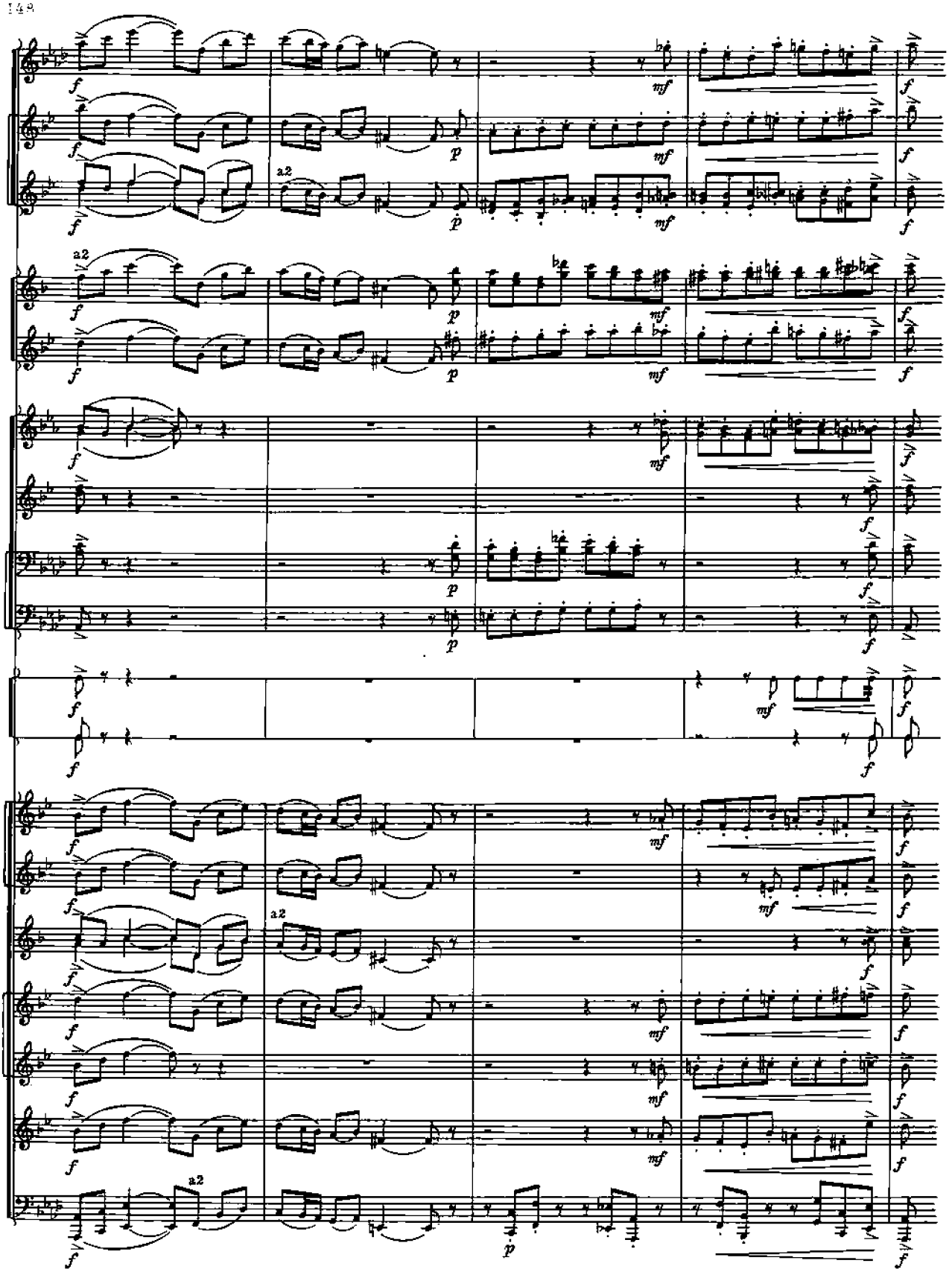
для балалайки с духовым оркестром

Умеренно

С. СУРОВЦЕВ



с 8444 к


a2
a2
a2
a2
a2

XII РАЗДЕЛ

НЕКОТОРЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИЕМЫ ЭСТРАДНОЙ И ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

Одной из сторон многогранной деятельности духовых оркестров является исполнение ими произведений джазовой и эстрадной музыки, что предполагает использование особых, специфических приемов звукоизвлечения, артикуляции, штрихов, фразировки.

Такой особенностью, например, является различие (часто весьма существенное) между фиксированным в нотной записи ритмическим рисунком и адекватностью его реального исполнения. Это вытекает из определенных исполнительских принципов классического, импровизационного джаза, в котором характерной чертой является свободная интерпретация ритмического рисунка темы музыкального произведения.

Известно, что научить искусству «играть джаз» нельзя. Овладение джазовым музицированием возможно при условии, что исполнитель обладает чувством свинга (англ. *swing* — качание, колебание, размахивание), важным выразительным средством джазовой и эстрадной музыки[1].

С этой точки зрения свинг представляет собой характерный тип ритмической пульсации, основанной на небольших отклонениях (опережающих или запаздывающих) от опорных долей метрической структуры такта. Благодаря этим отклонениям создается ощущение «расшатывания», «раскачивания», «колебания» тактового метра, возникающее из-за ритмического несовпадения с основными долями такта.

Такая ритмическая «конфликтность» приводит к тому, что при свинге музыкальное движение приобретает определенную импульсивность и упругость, причем это часто дополняется акцентированием, усиливающим остроту ритмических сдвигов.

Большое значение для достижения эффекта свинга имеет характер атаки при извлечении звука на духовых инструментах в начале музыкальной фразы и, что особенно важно, при ее дальнейшем продолжении.

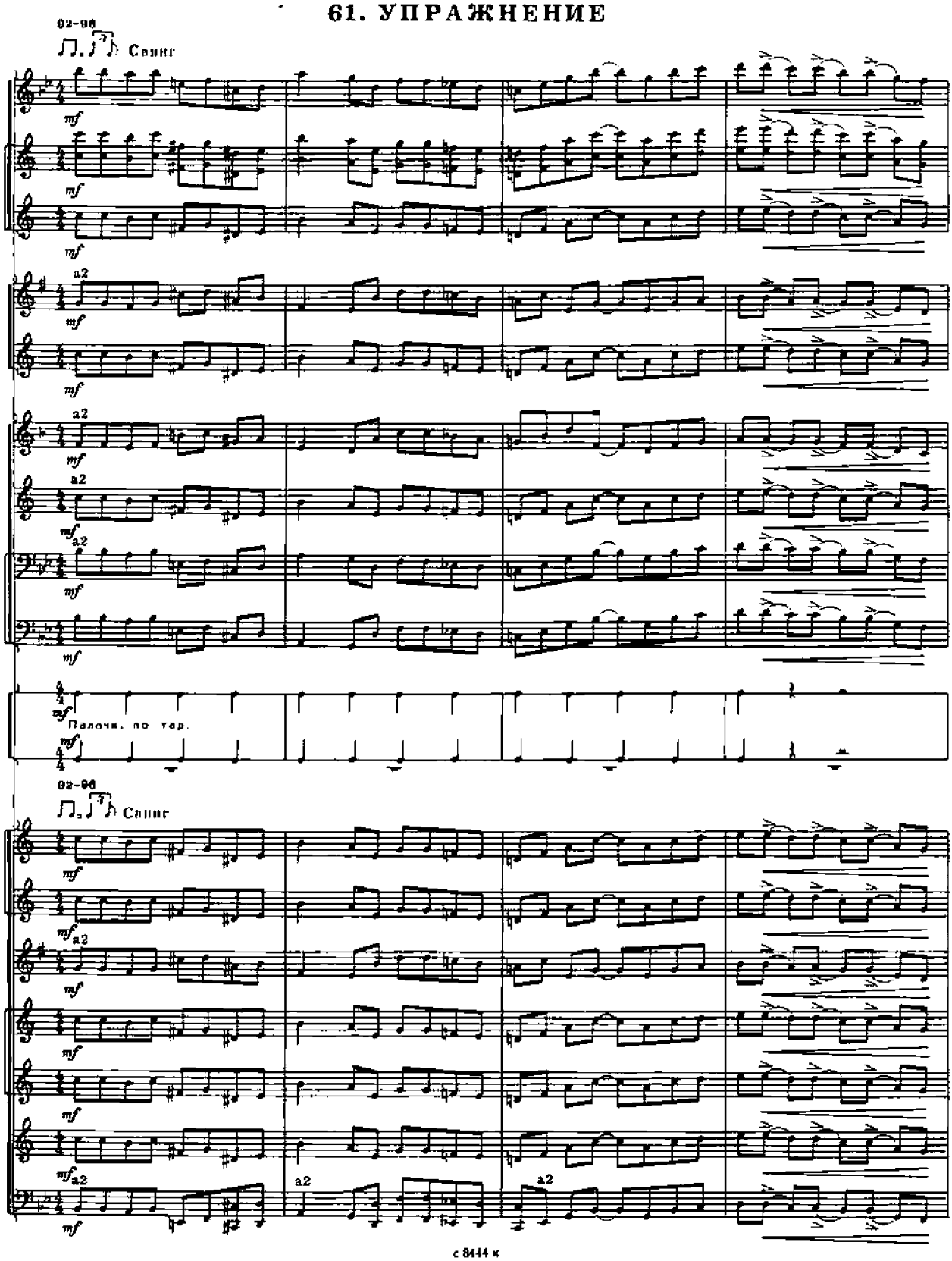
Известно, что движение восьмыми длительностями или в пунктирном ритме при академической манере исполнения требует твердого, устойчивого звукоизвлечения, связанного с атакой, опирающейся на слог «ТА». Интерпретация же этих ритмических структур в стиле джаза предполагает более мягкое звукоизвлечение, основанное на атаке, опирающейся на слог «ДА» и дающей приблизительный эффект свинга. Однако в начале музыкальной фразы следует пользоваться атакой, опирающейся на слог «ТА», что обеспечивает устойчивость и четкость воспроизведения начального звука исполняемой музыкальной фразы.

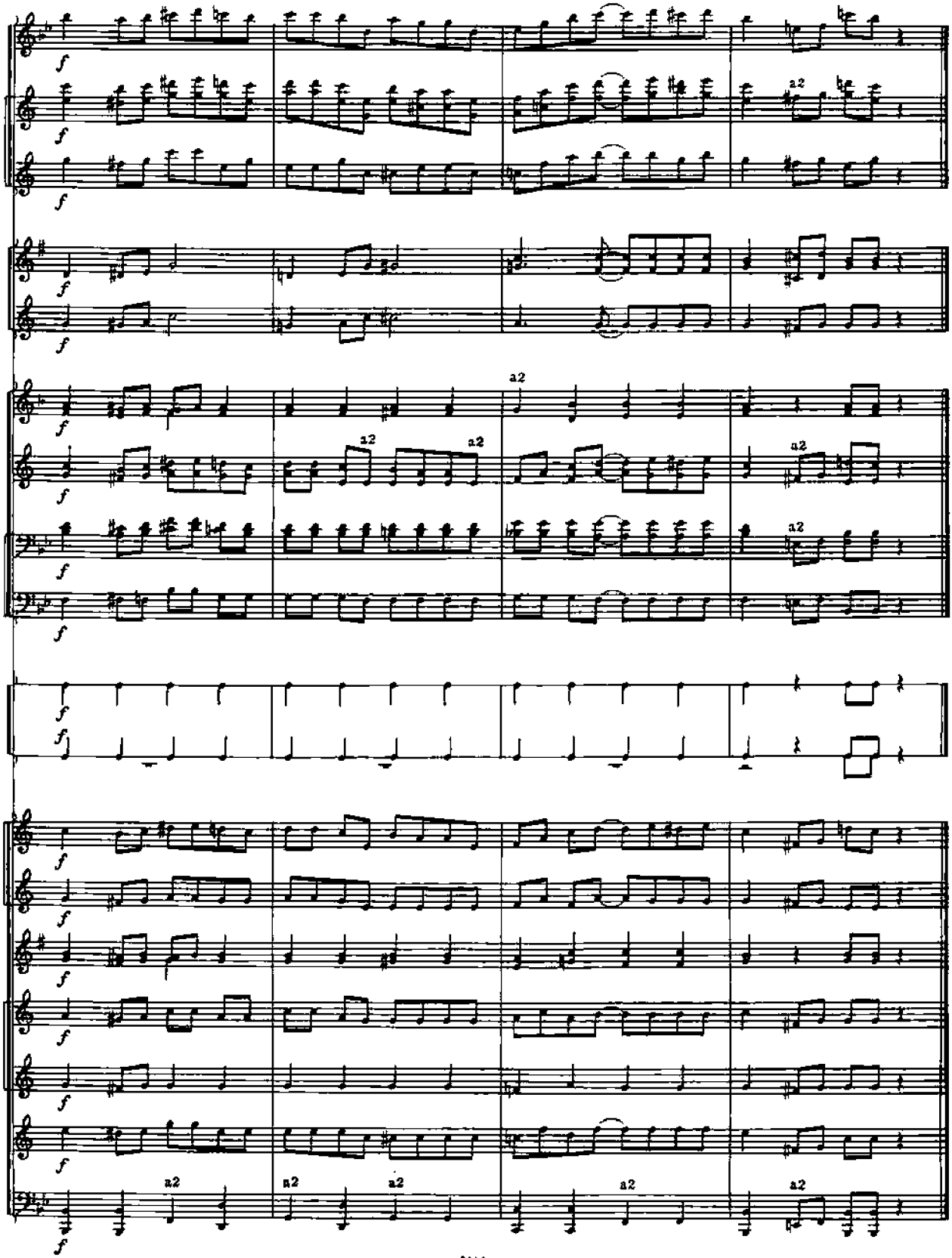
Одним из существенных компонентов музыкальной речи джаза является синкопирование. Академическая манера исполнения синкоп предусматривает смещение ритмической опоры с сильной доли такта на слабую или еще более слабую метроритмическую долю.

Практика музицирования в джазовой и эстрадной музыке располагает достаточно широким кругом и других выразительных средств. К ним относятся отдельные специальные приемы извлечения звука на духовых инструментах и различные штрихи, часто встречающиеся в нотном тексте аранжировок и композиций.

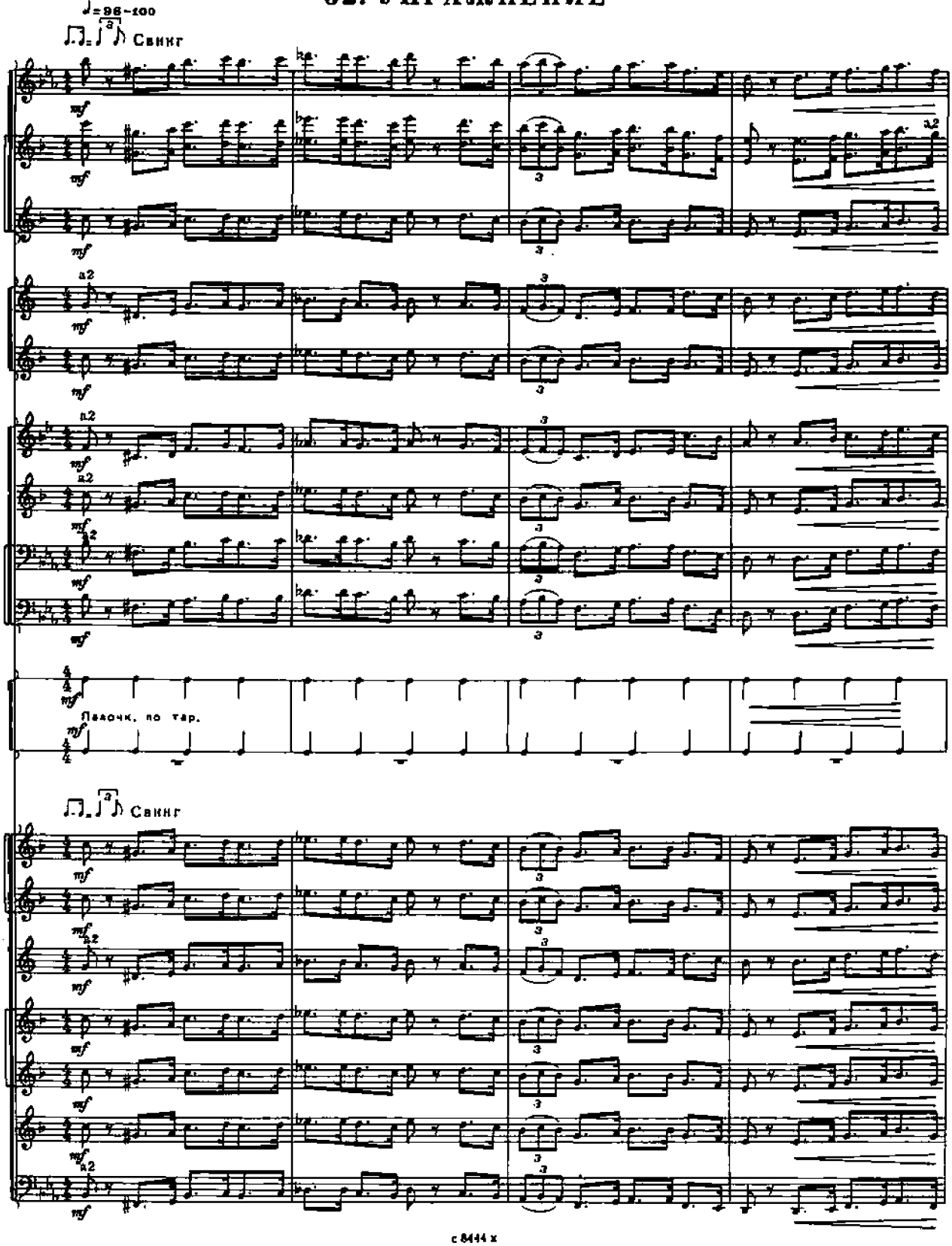
[1] В отличие от понятия свинга как одного из направлений джазовой стилистики.

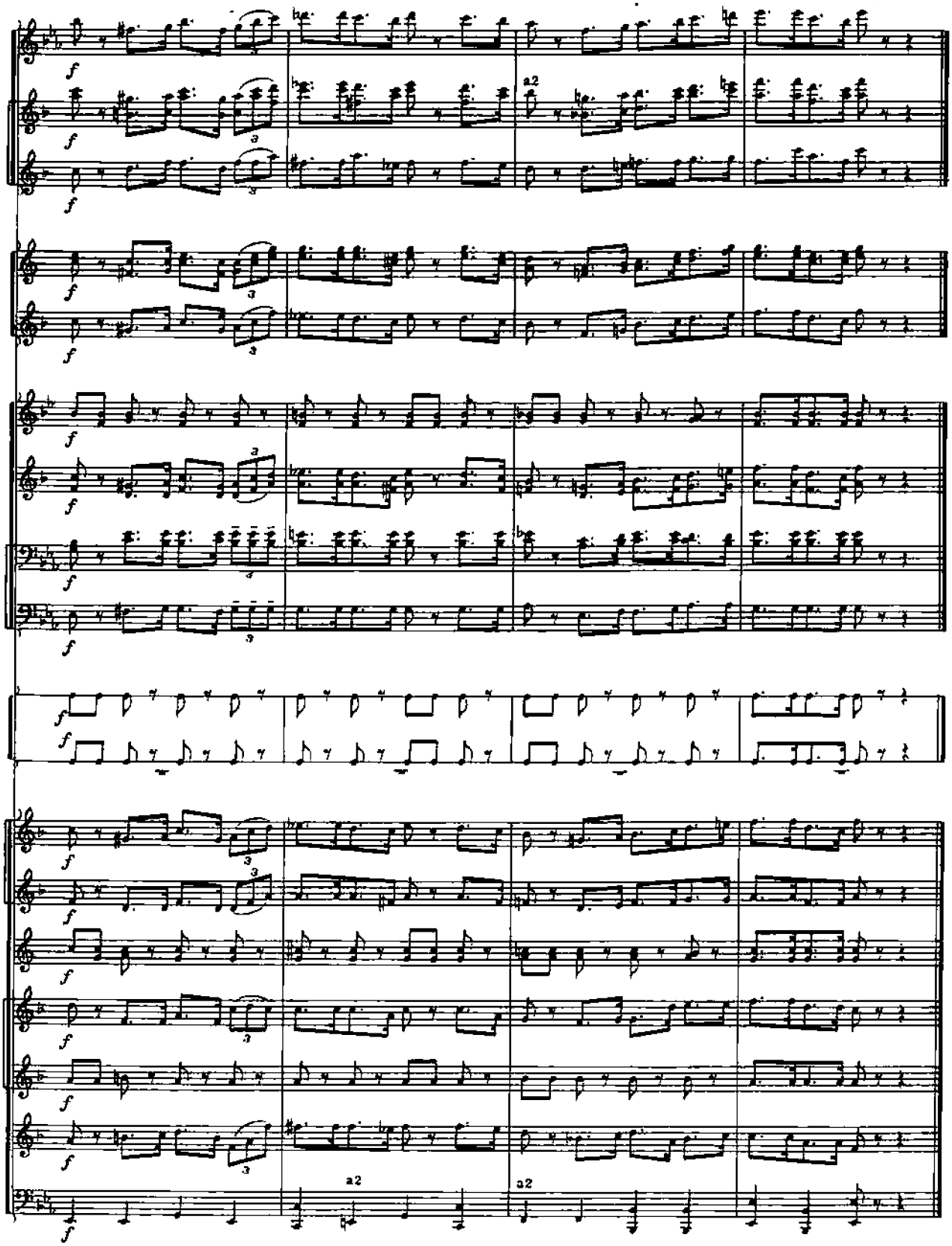
61. УПРАЖНЕНИЕ



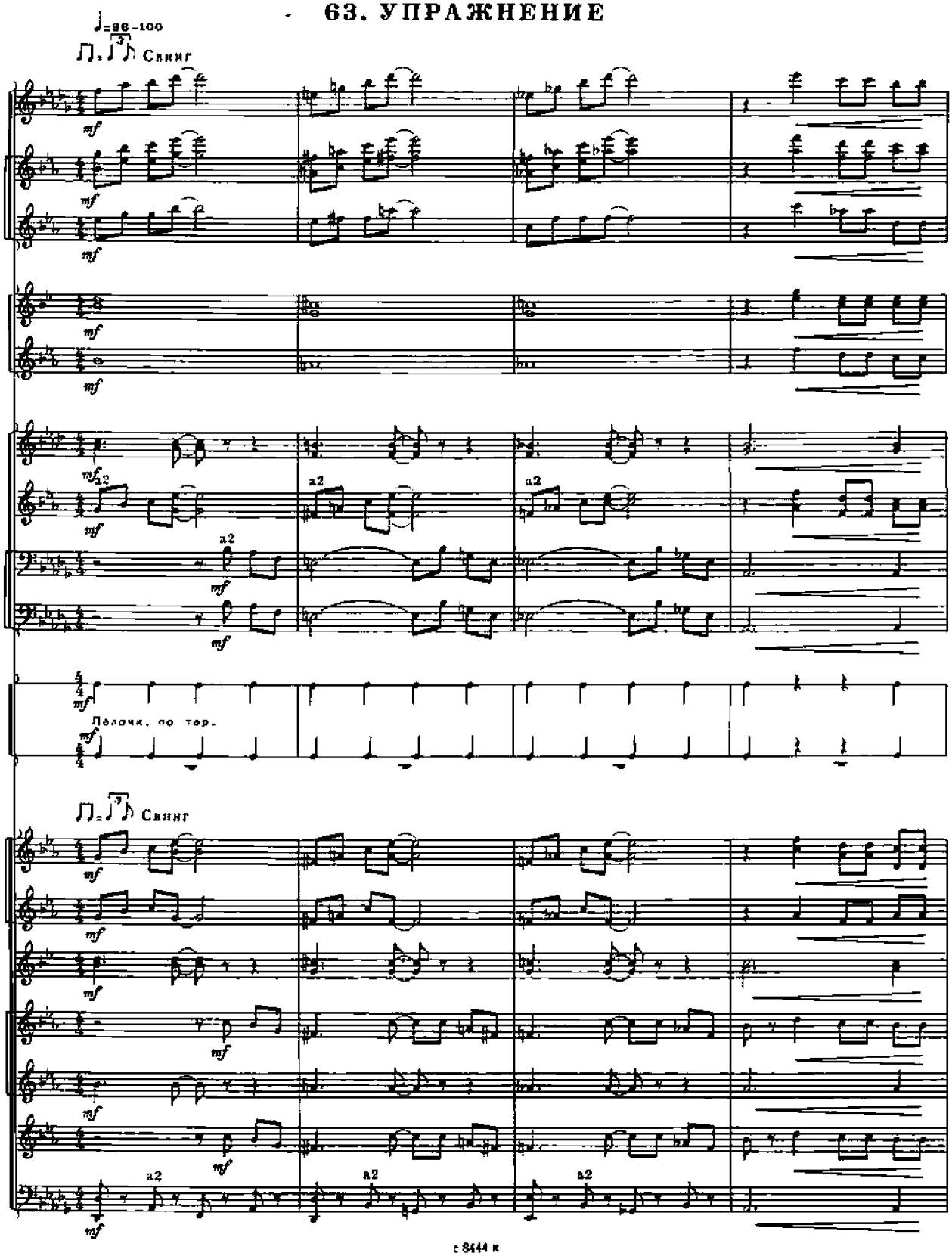

f
a2

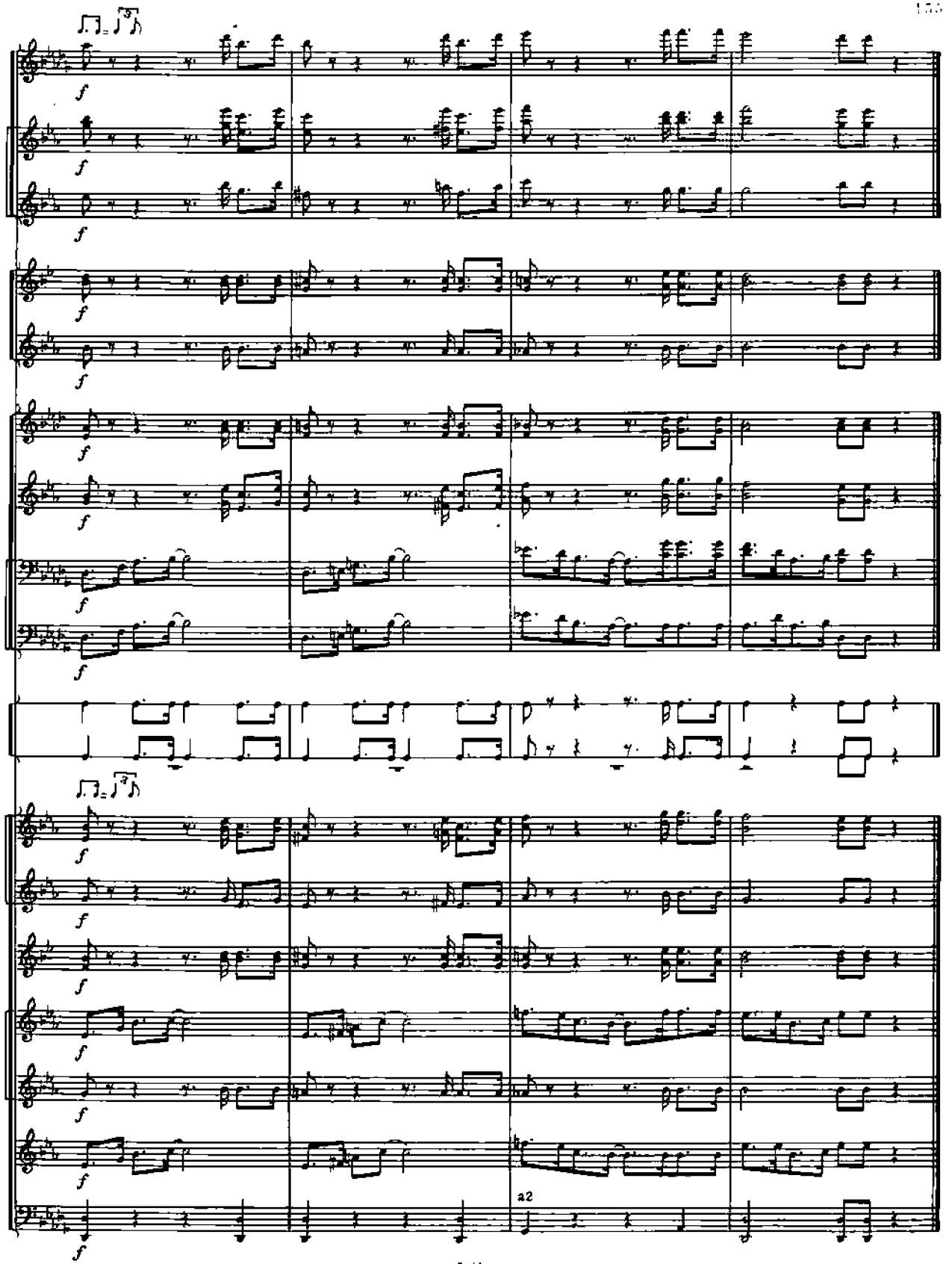
62. УПРАЖНЕНИЕ



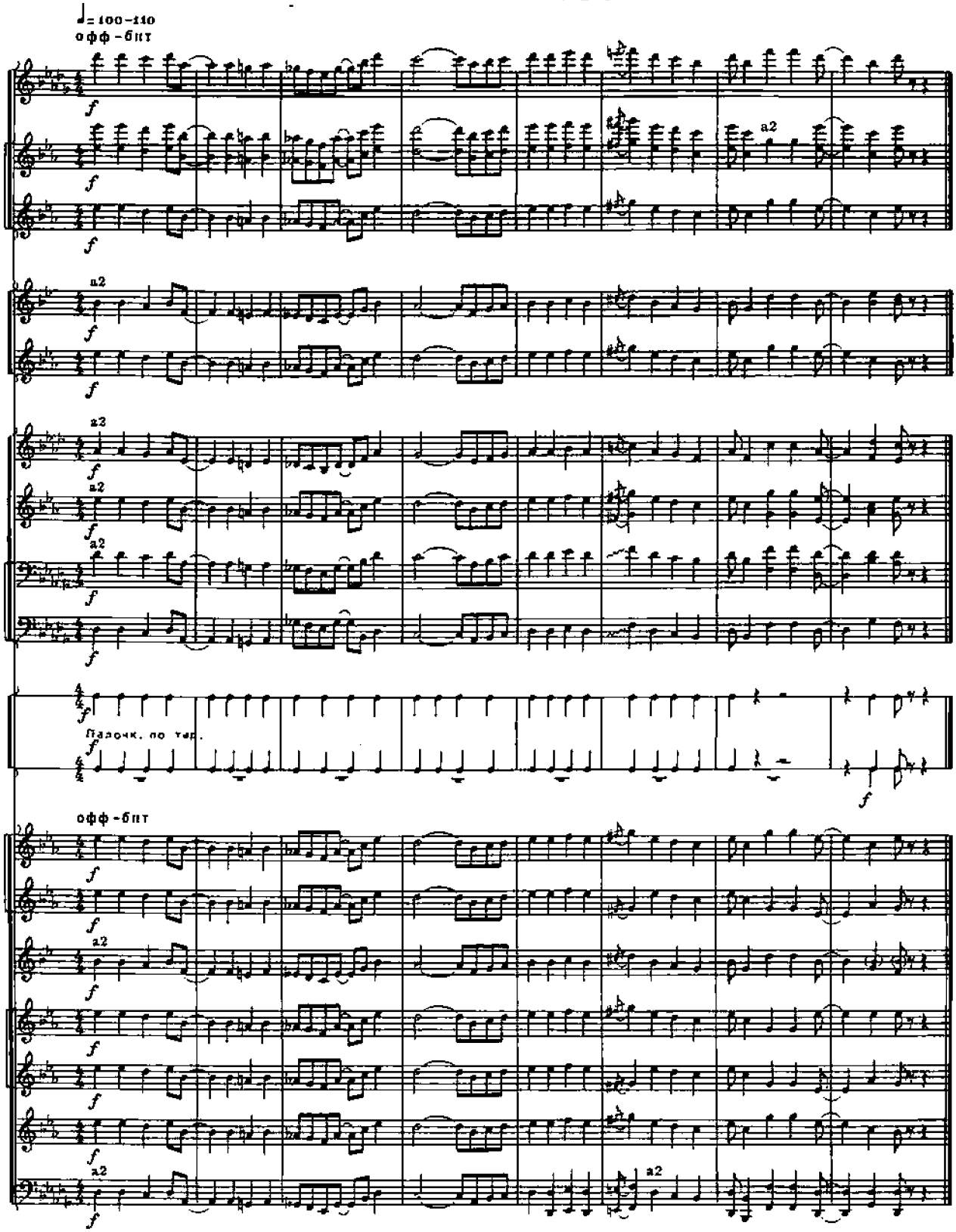

a2
a2
a2

63. УПРАЖНЕНИЕ

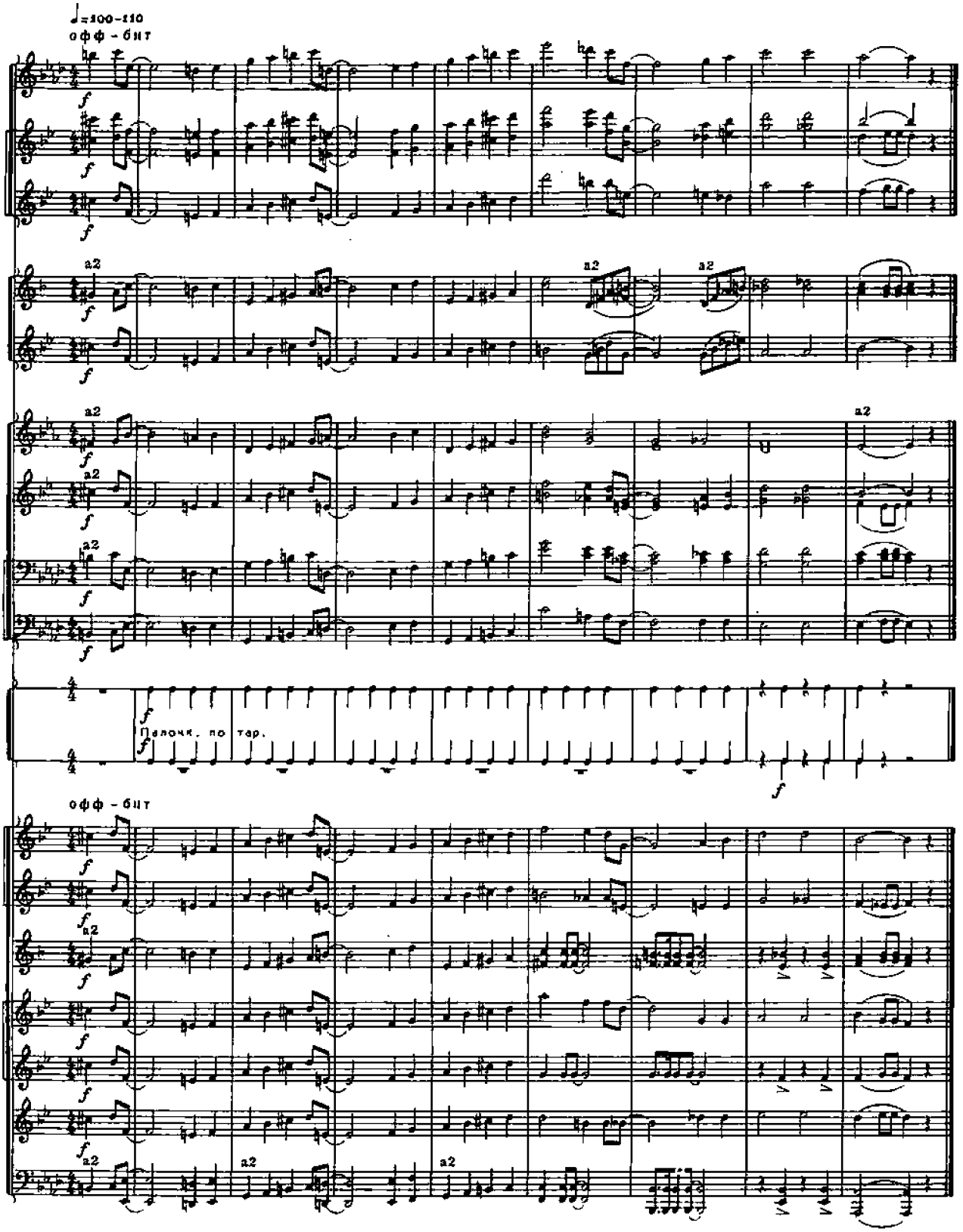



a2

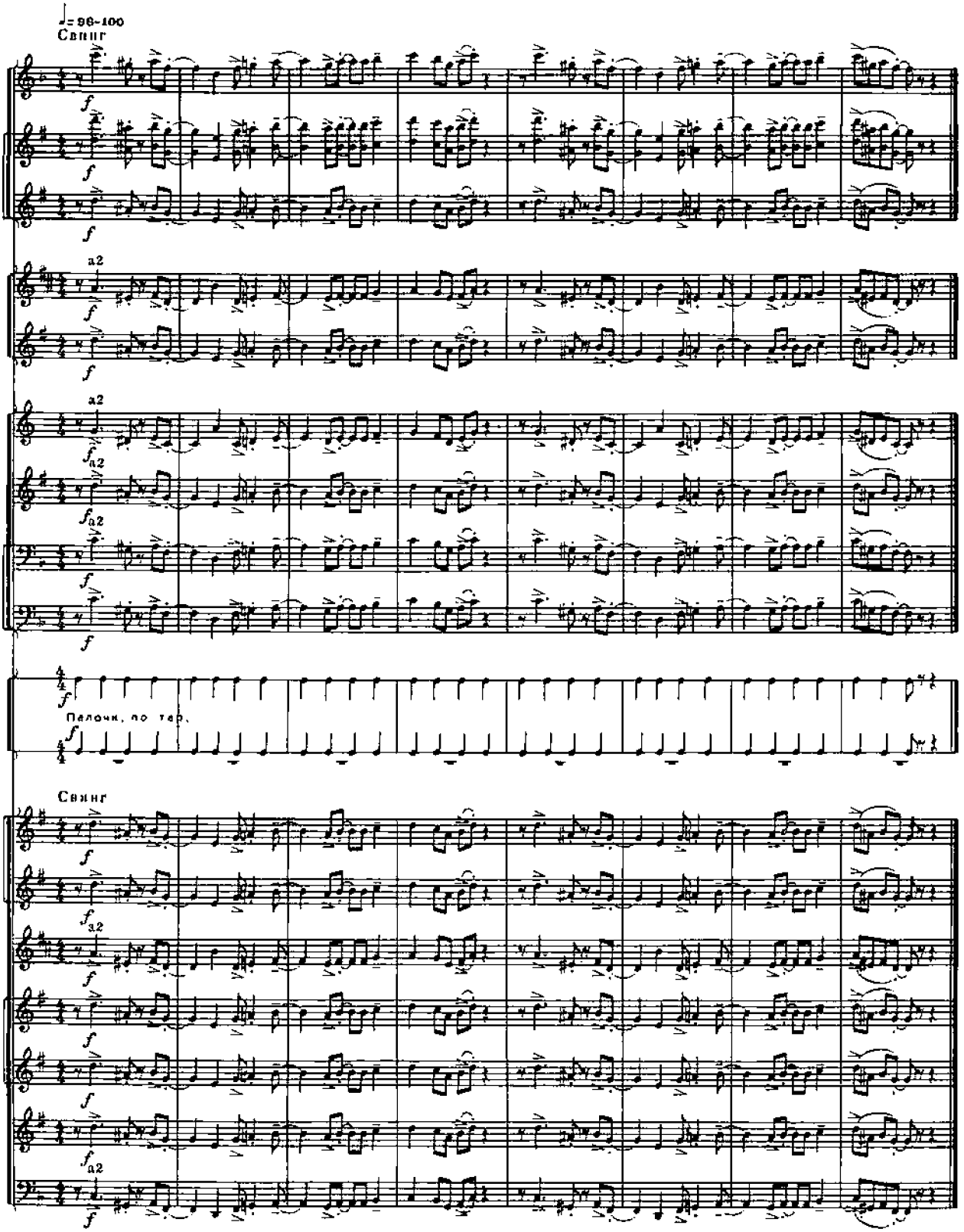
64. УПРАЖНЕНИЕ



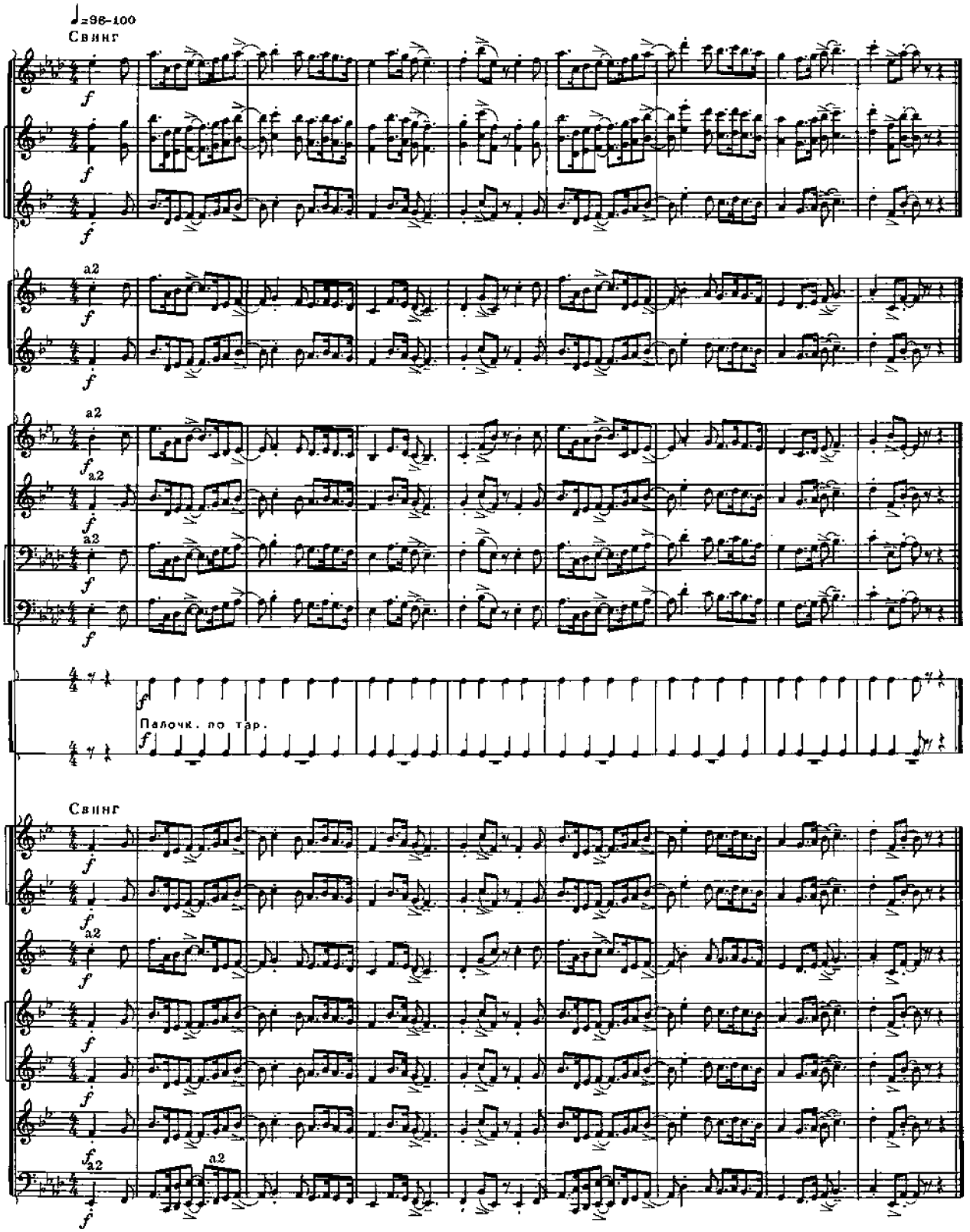
65. УПРАЖНЕНИЕ



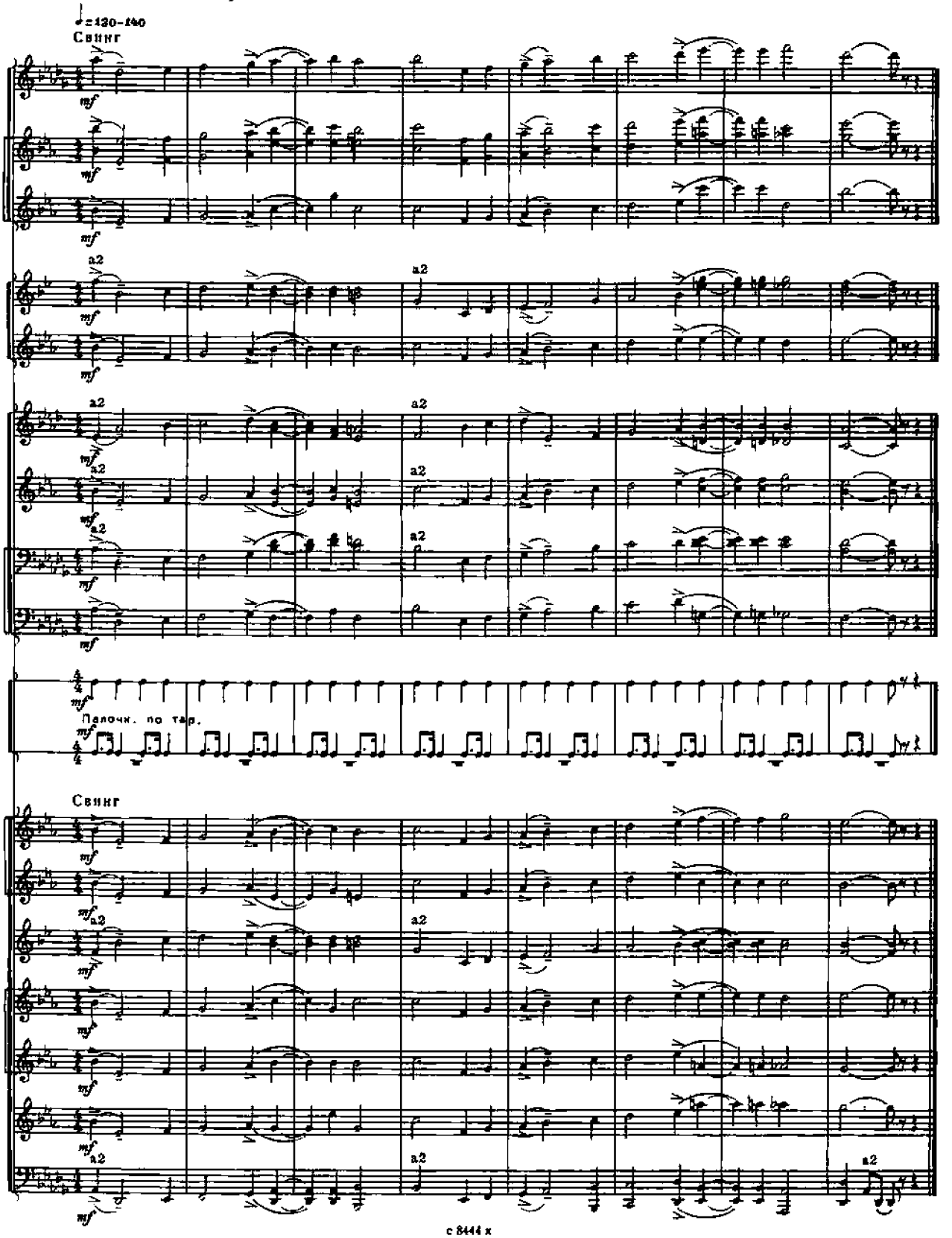
66. УПРАЖНЕНИЕ



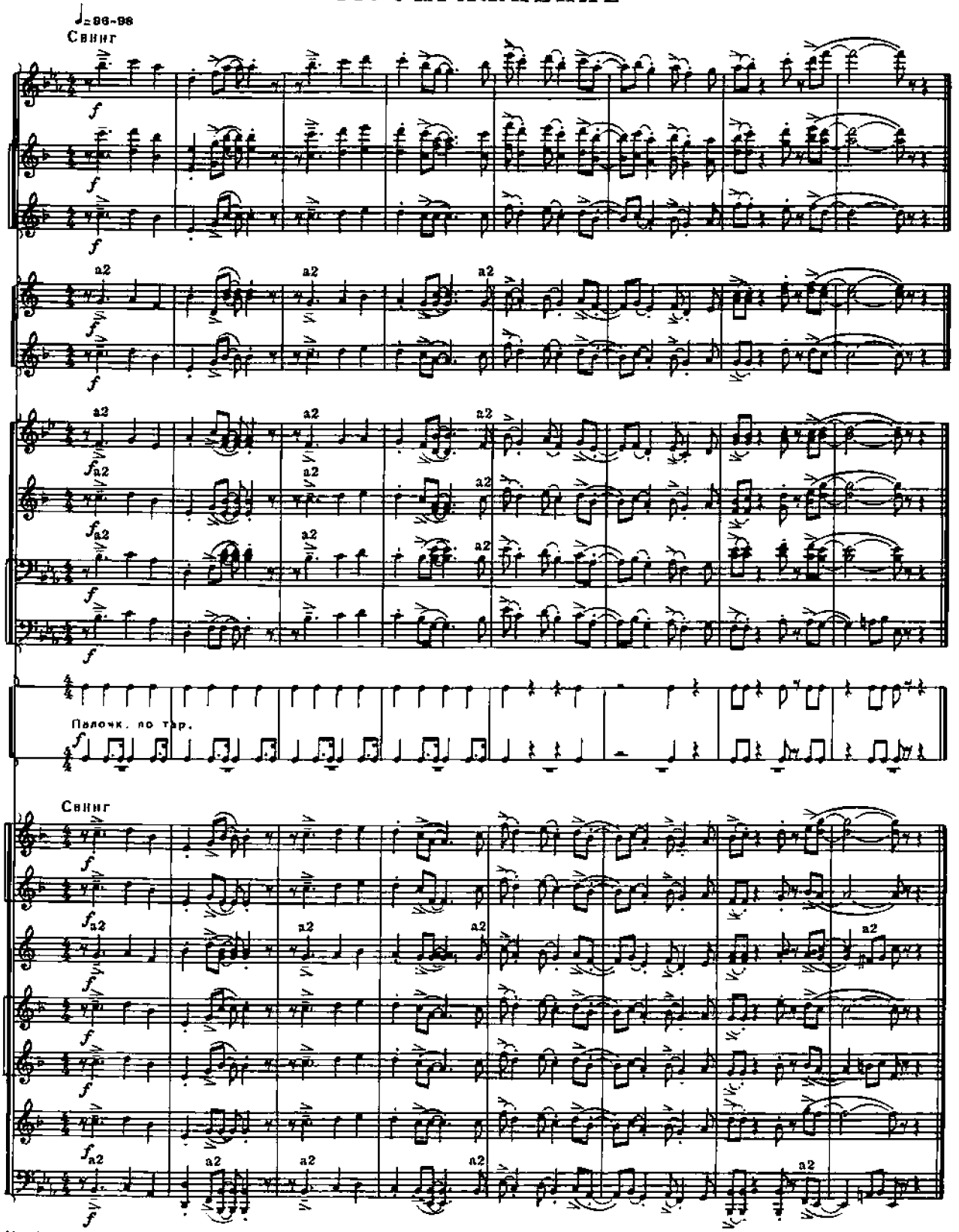
67. УПРАЖНЕНИЕ



68. УПРАЖНЕНИЕ



69. УПРАЖНЕНИЕ

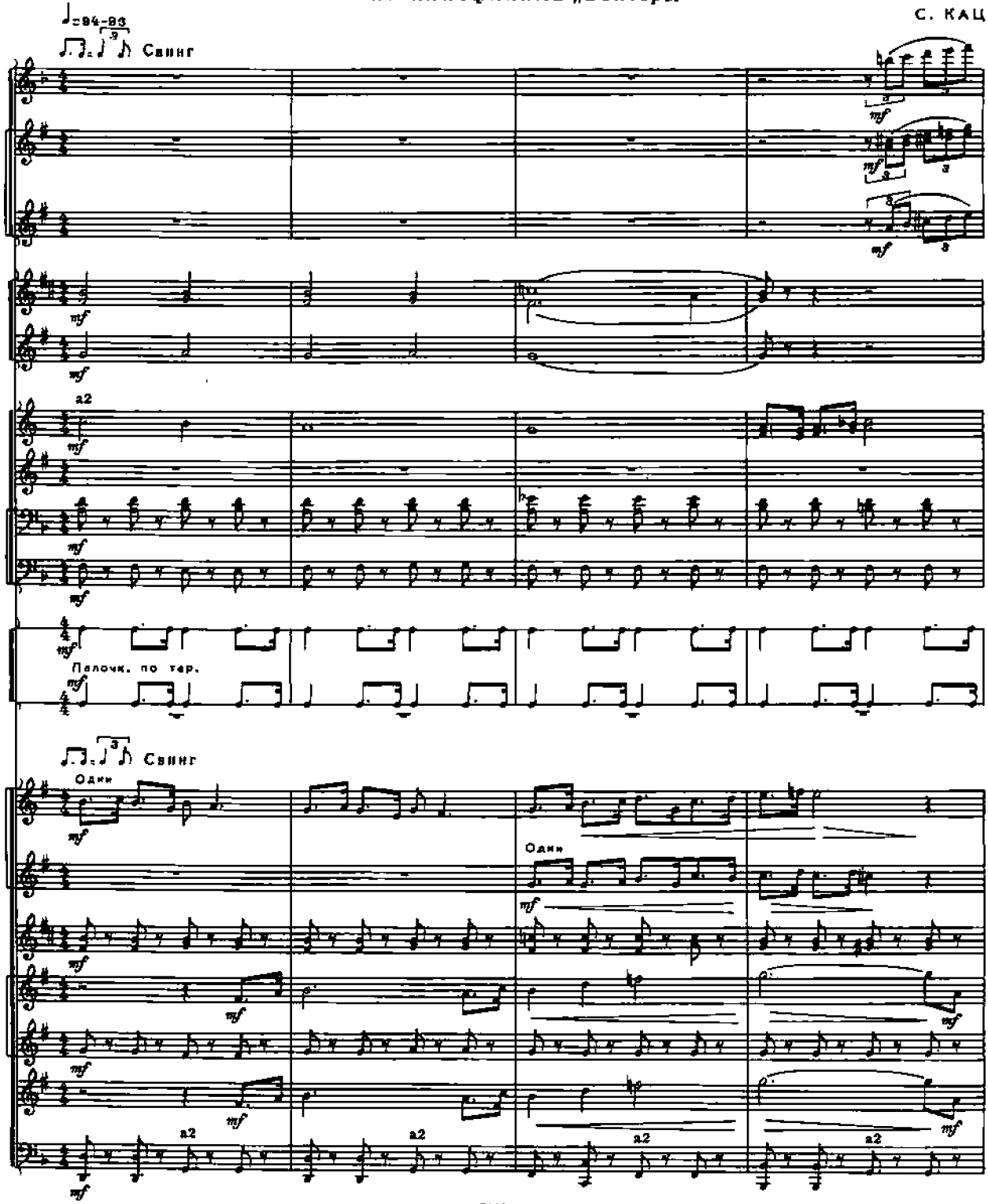


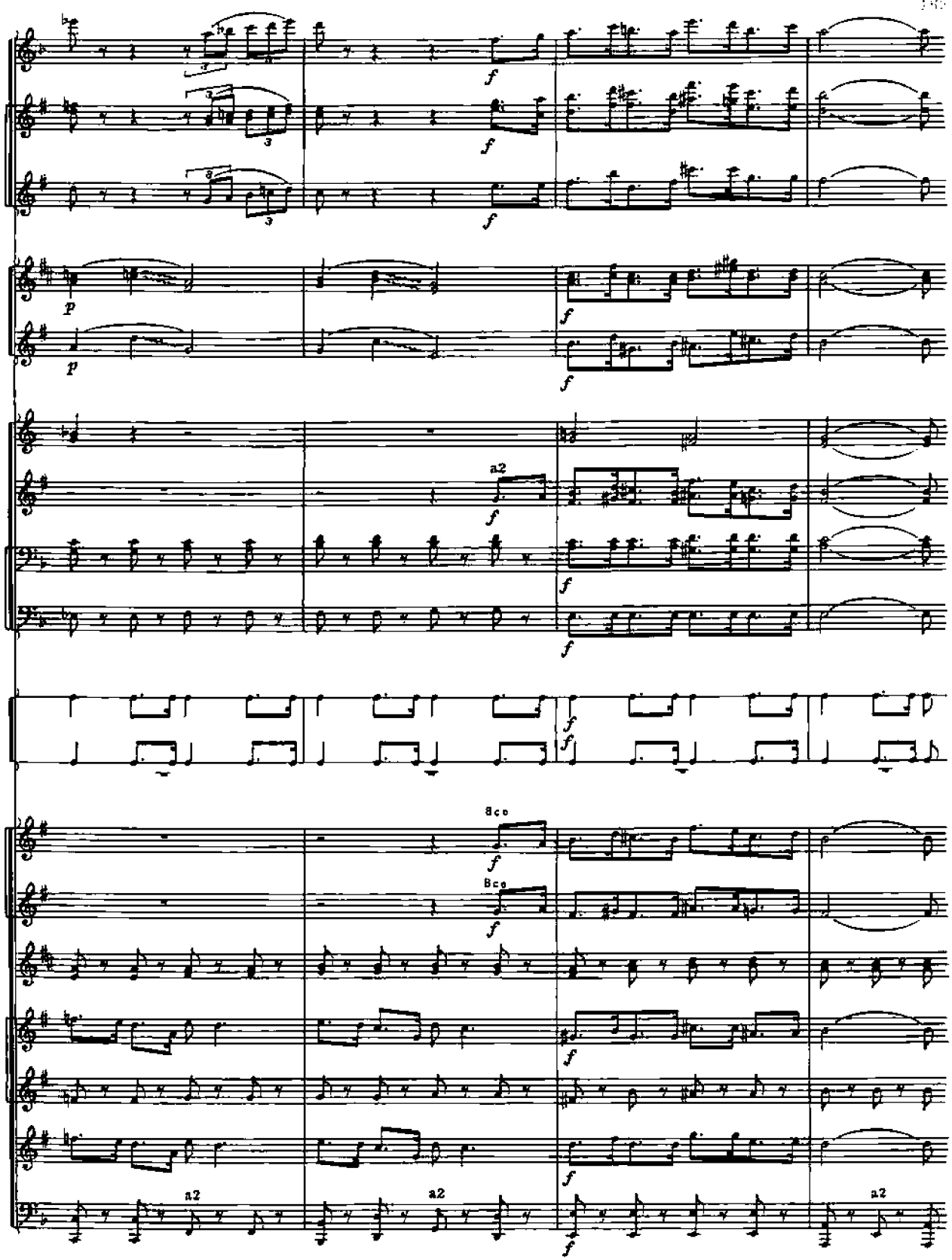
Два фрагмента к упражнениям №№ 61, 62, 63

70. СЯДЬ СО МНОЮ РЯДОМ

из кинофильма „Боксёры"

С. КАЦ

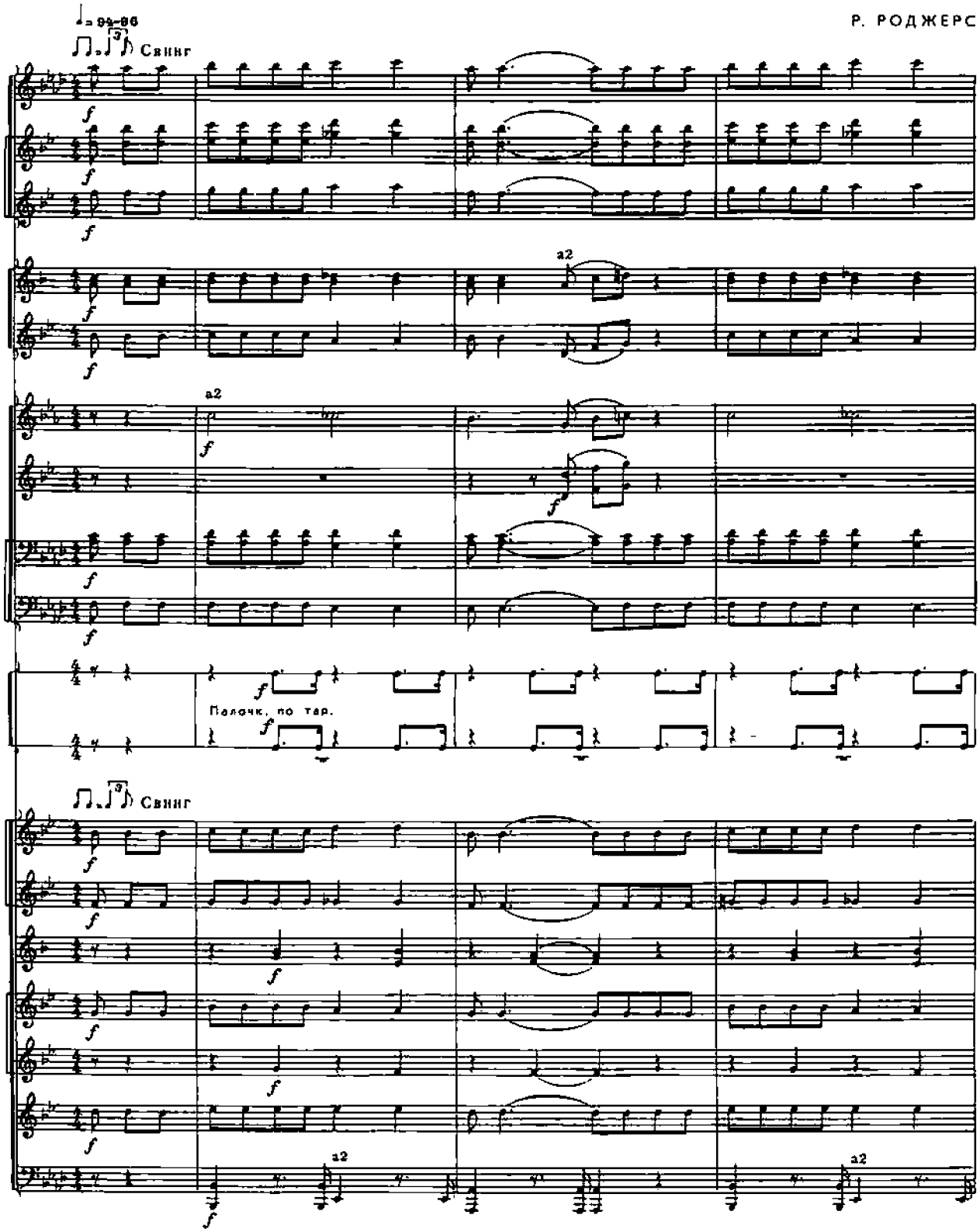


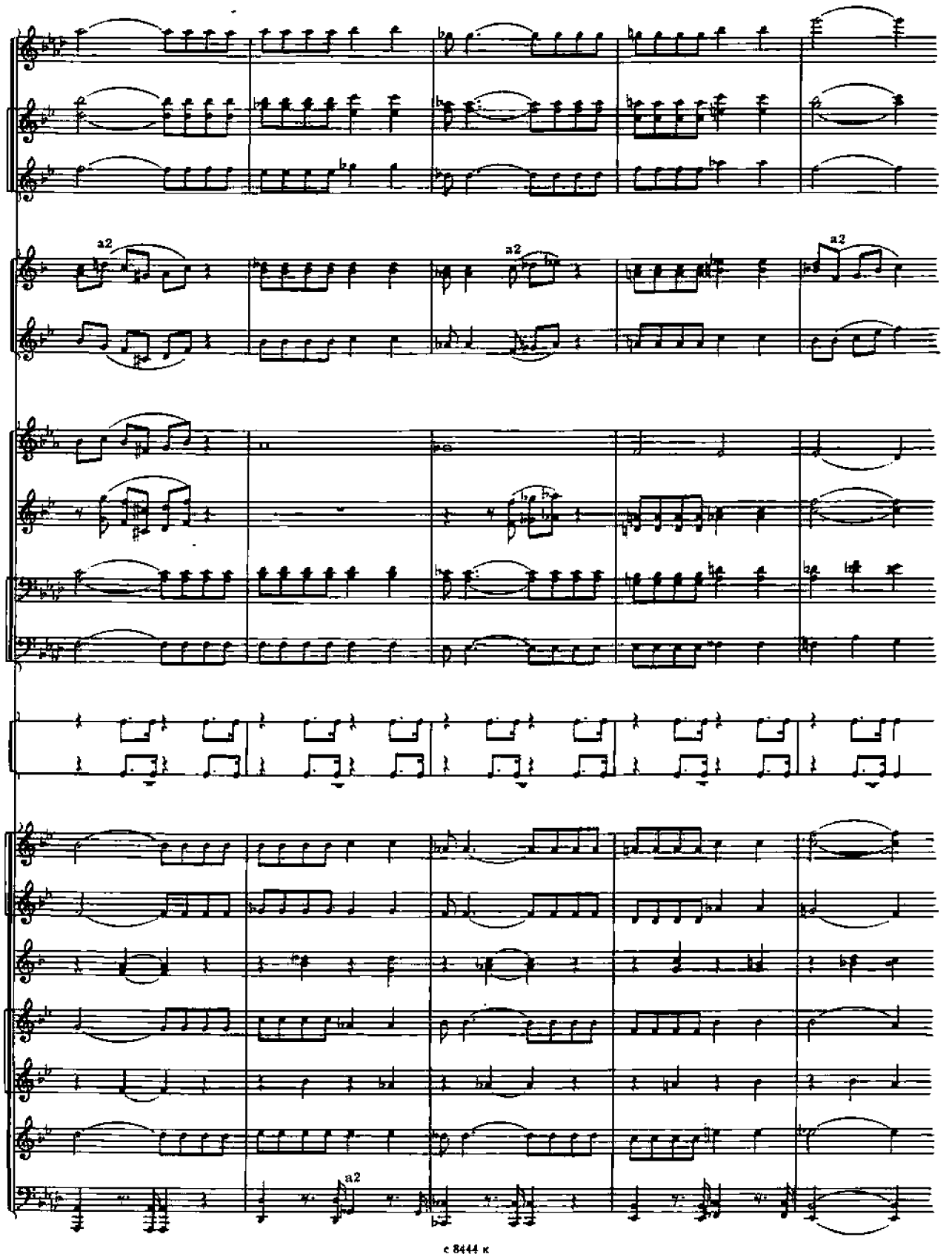

a2
8co
a2
a2
a2

71. ГОЛУБАЯ ЛУНА

Blue Moon

Р. РОДЖЕРС

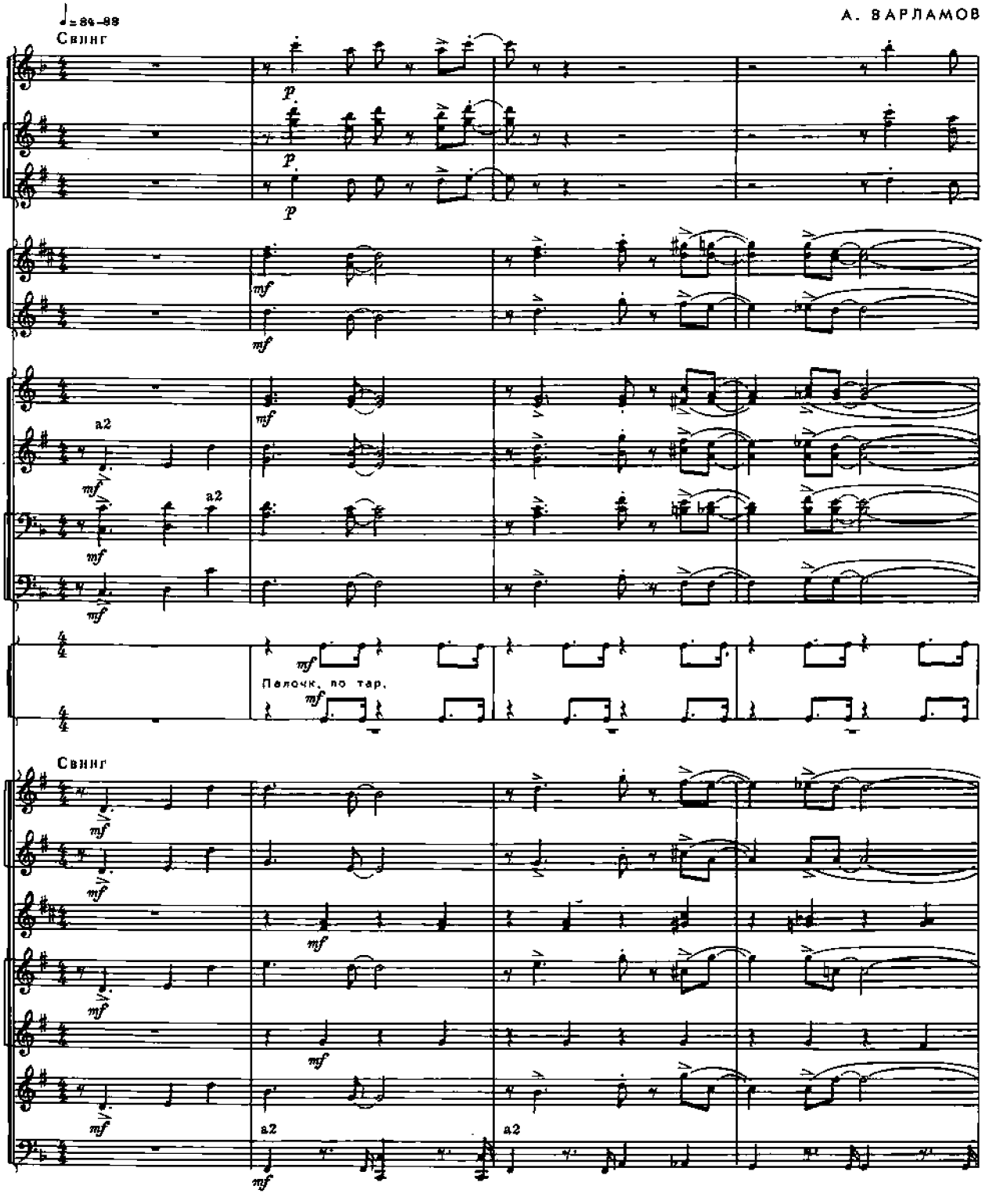


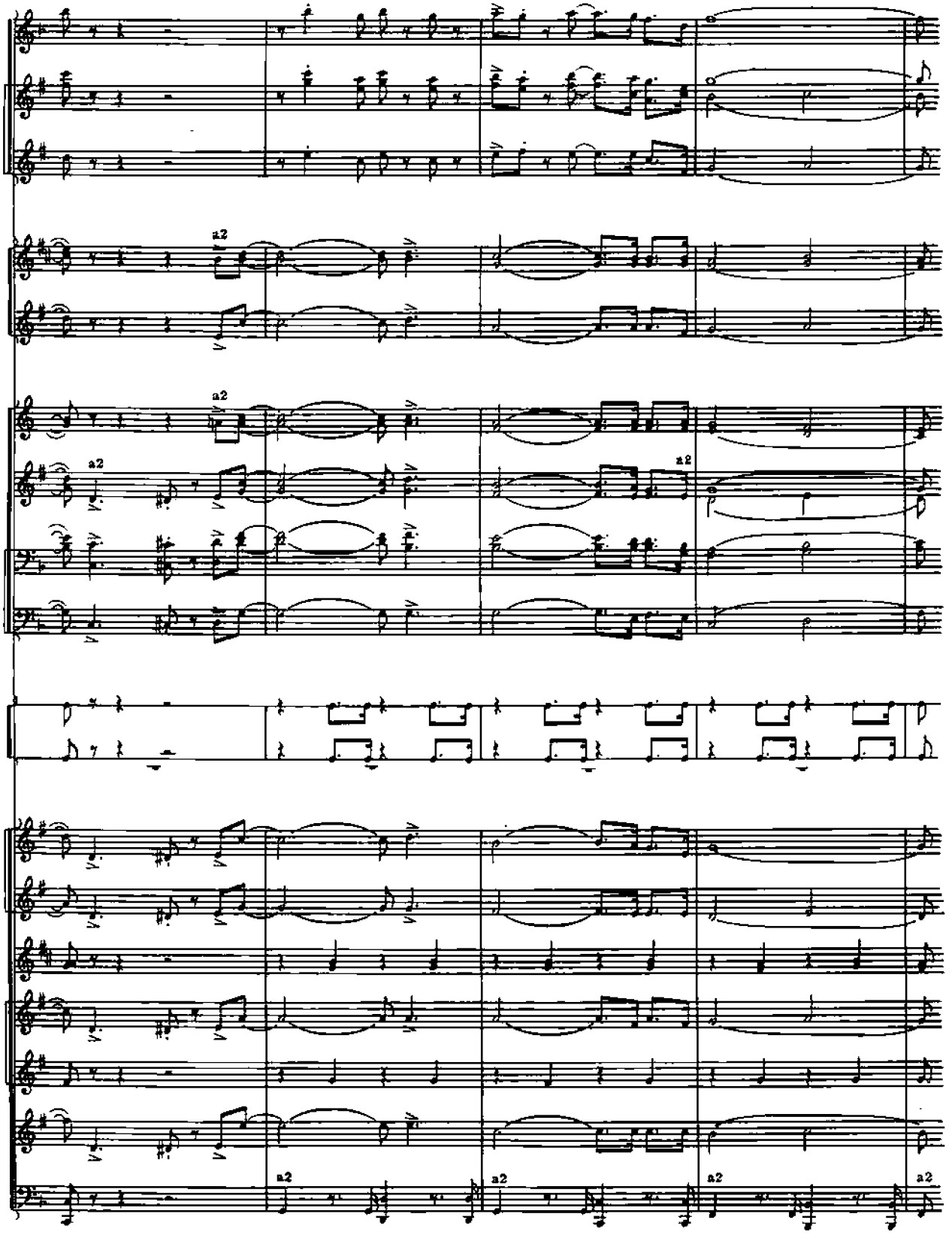

a2
a2
a2
a2

Два фрагмента к упражнениям №№66, 67, 68, 69

72. УХОДИТ ВЕЧЕР

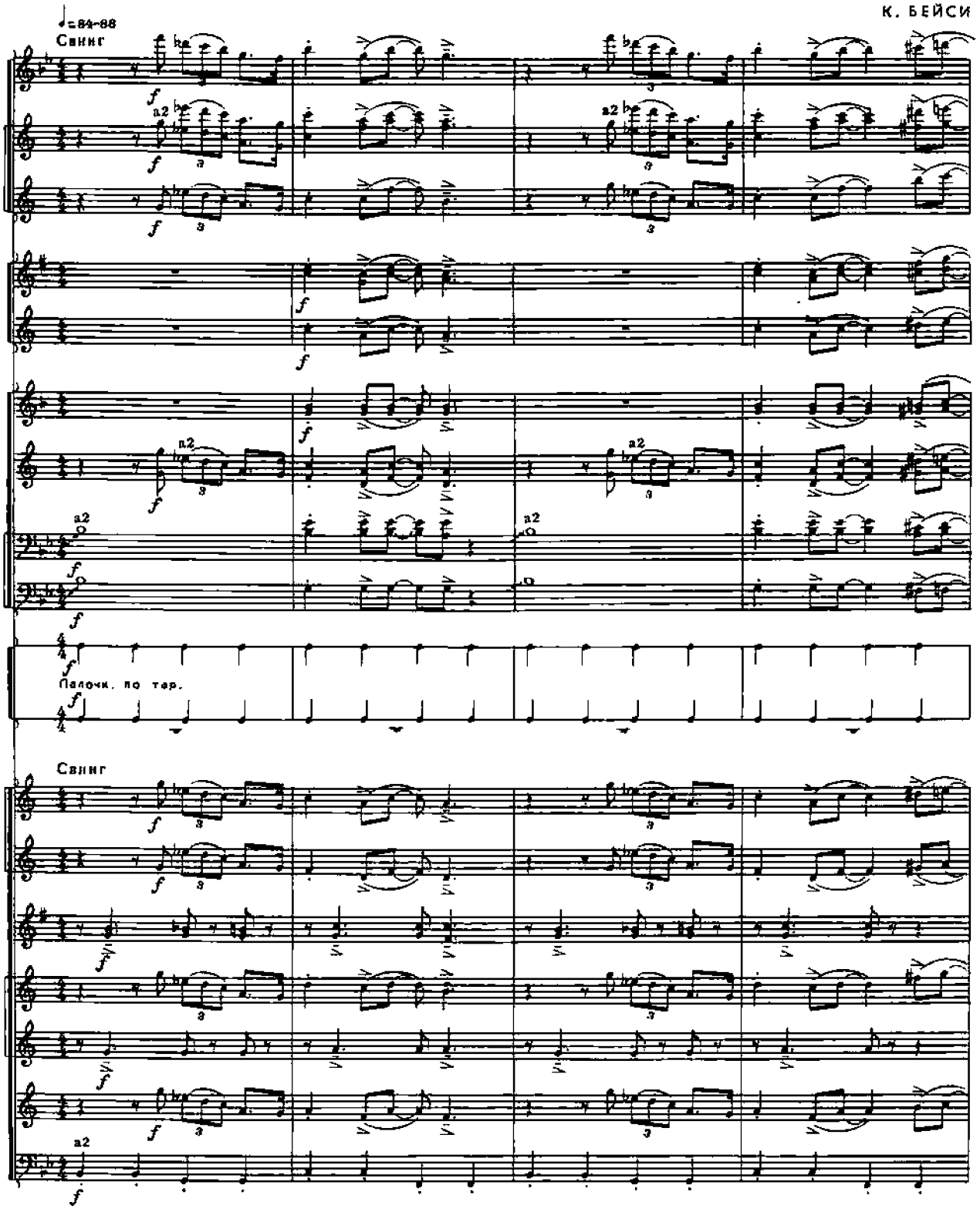
А. ВАРЛАМОВ

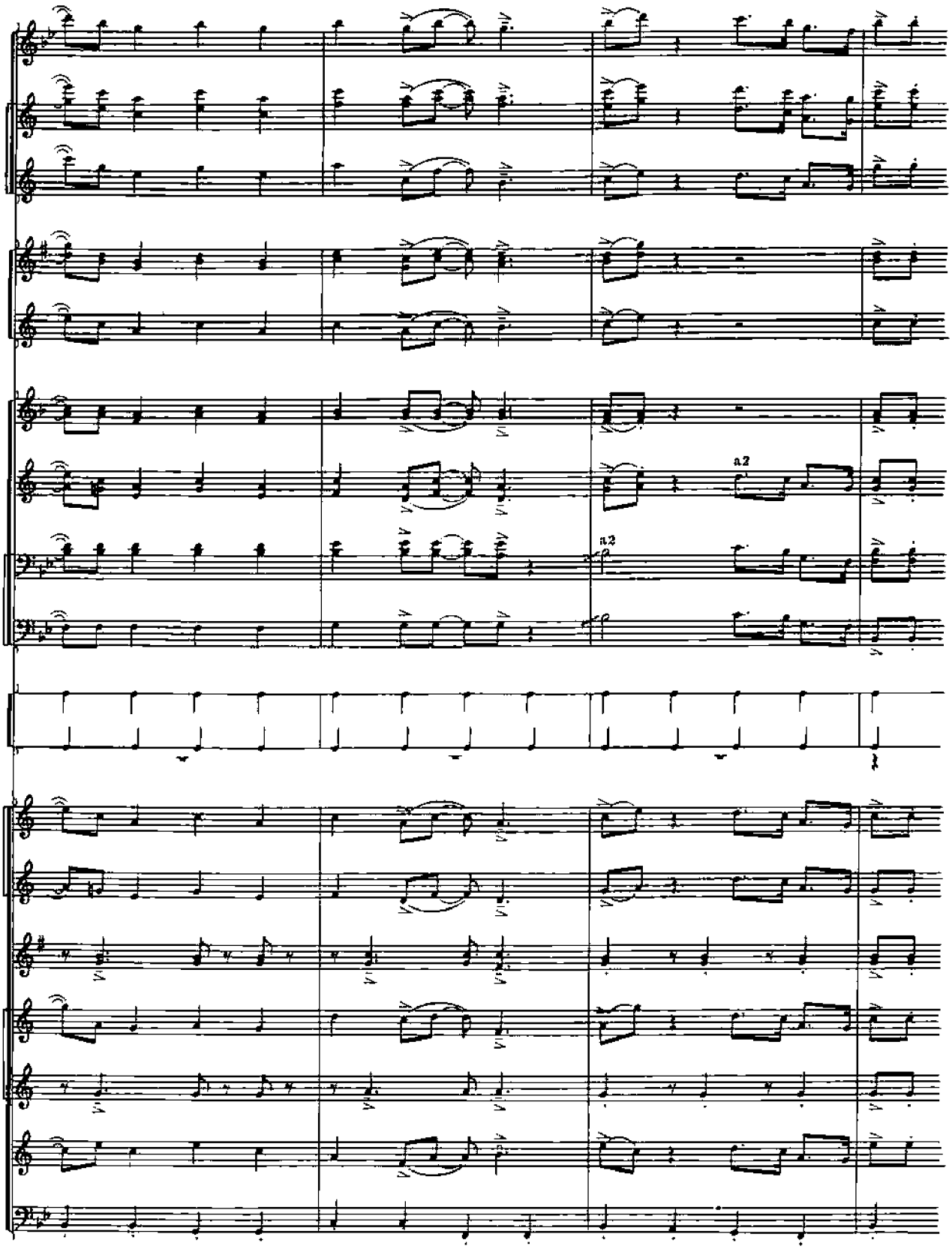



a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2
a2

73. У ОКНА
At the window

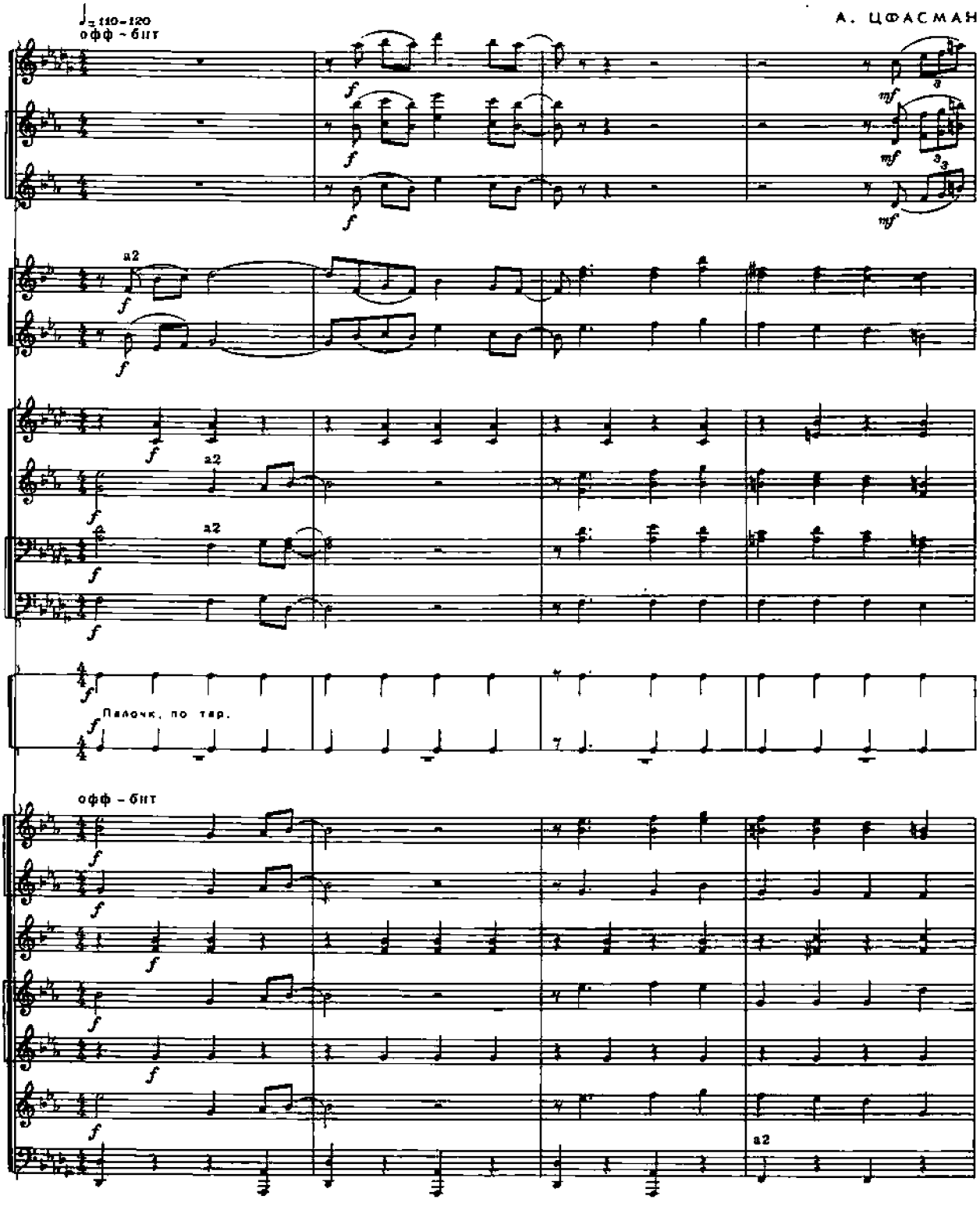
К. БЕЙСИ

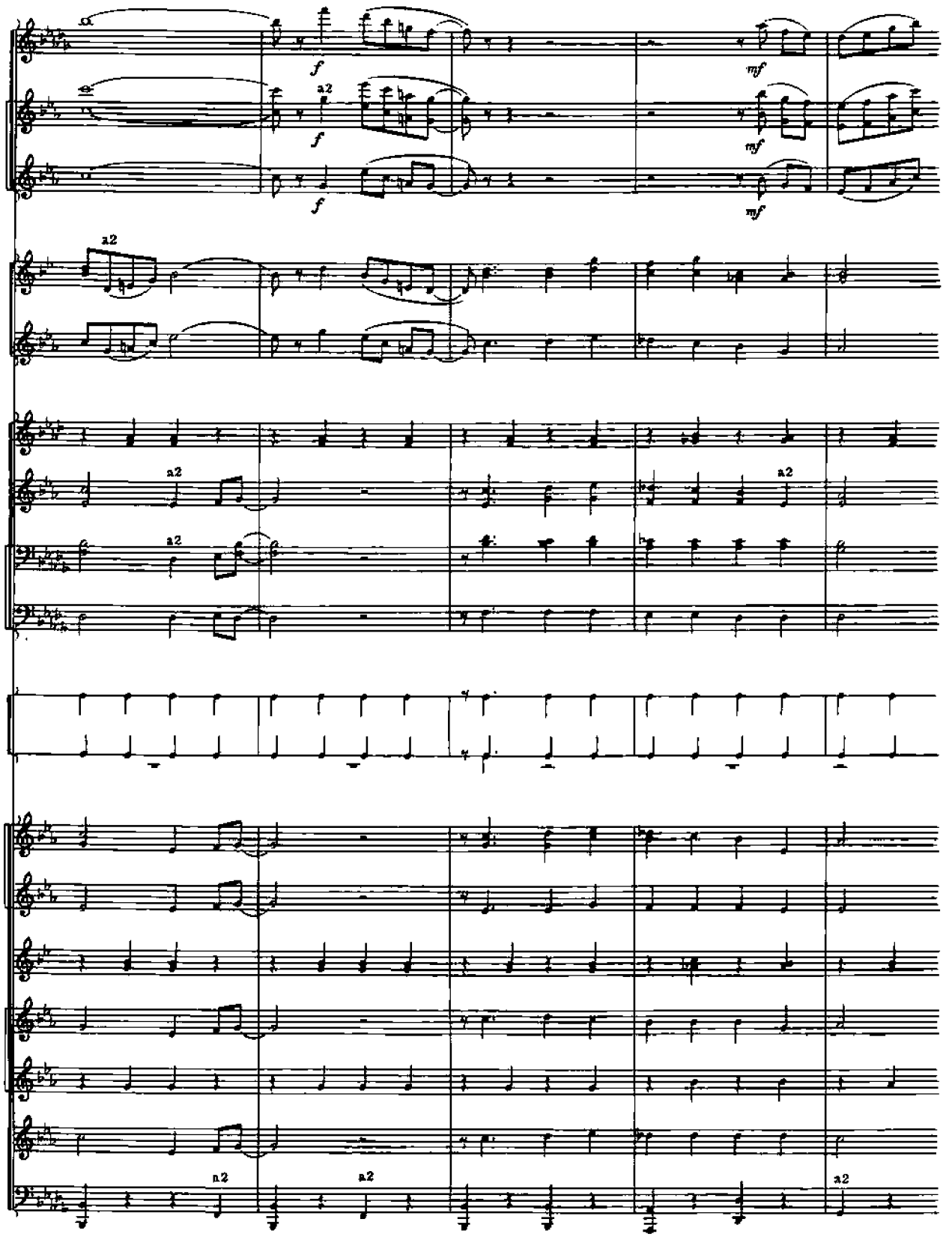



a2
a2

Два фрагмента к упражнениям №64, 65

74. РАДОСТНЫЙ ДЕНЬ

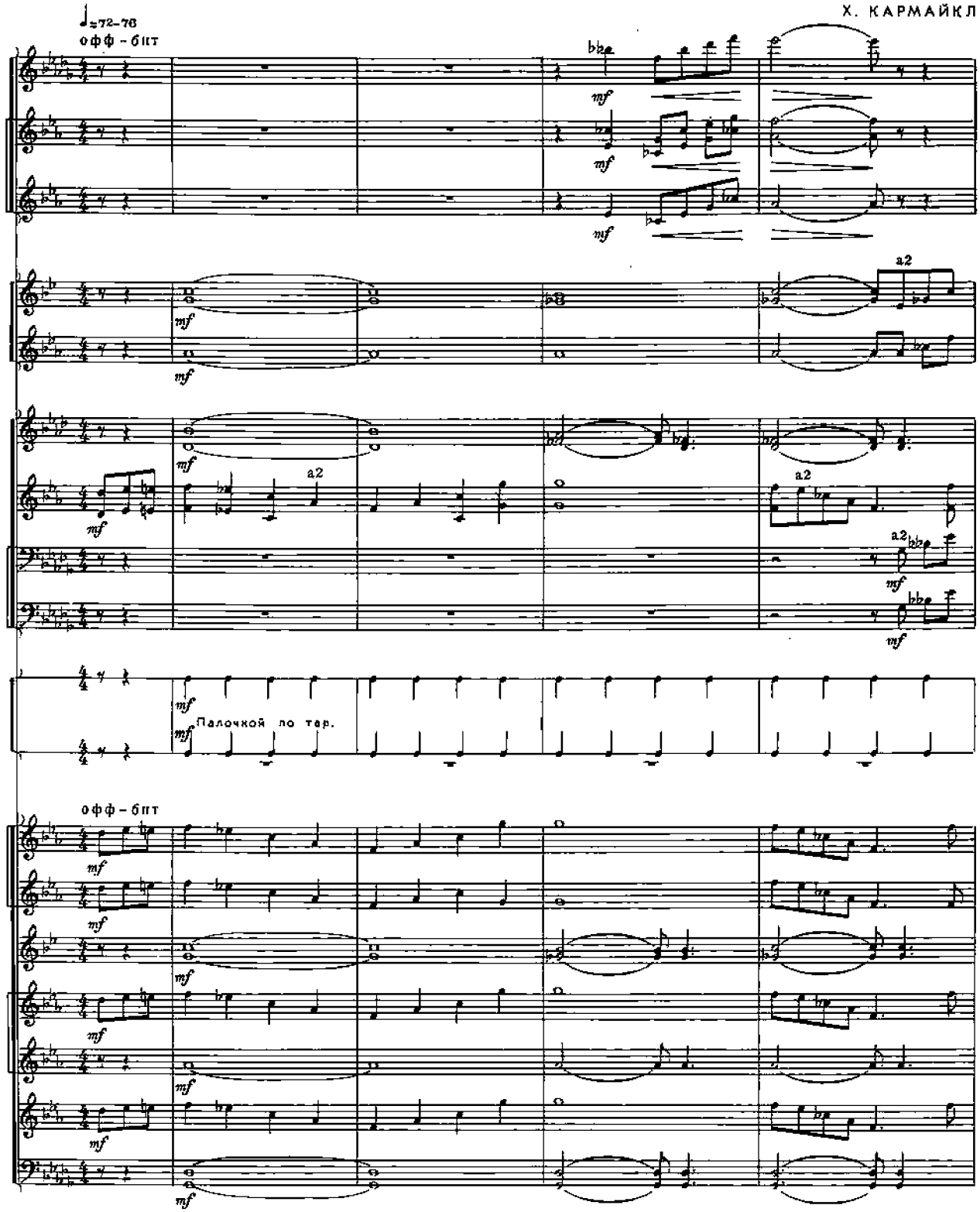


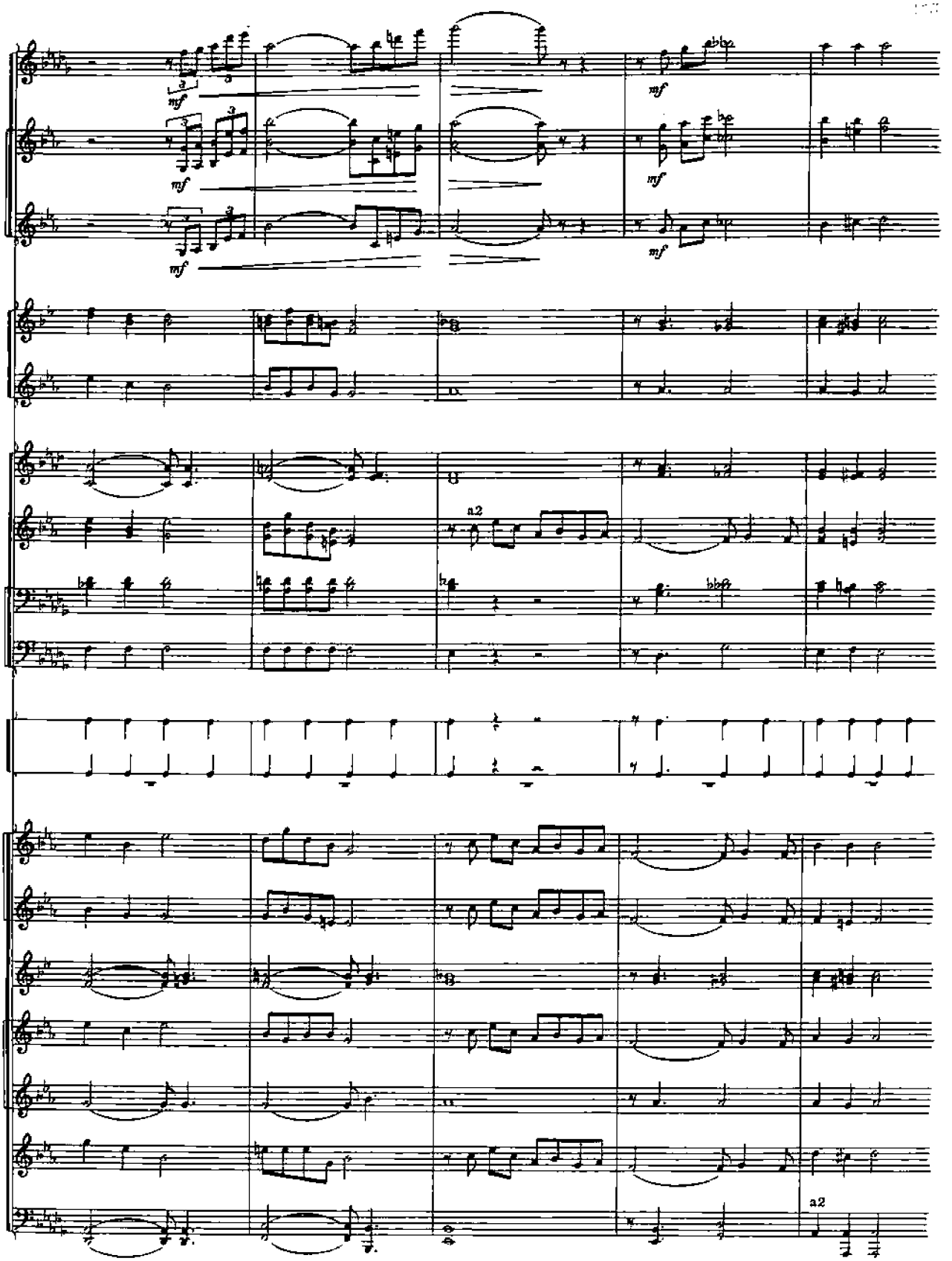

f
a2
mf
c 8444 K

75. ЗВЕЗДНАЯ ПЫЛЬ

Stardust

Х. КАРМАЙКЛ




mf
mf
mf
mf
mf
a2
a2

От редактора

Музыкальный материал данного пособия включает в себя популярные сочинения русских, советских, зарубежных композиторов и фольклорные произведения. Узнаваемость мелодий поможет коллективам духовых оркестров легче справиться с постановленными методическими задачами.

Готовящаяся к выпуску в 1990 г. «Хрестоматия игры для духового оркестра» (Партитура и голоса) станет как бы логическим продолжением Школы. В Хрестоматию будут включены произведения наиболее характерных для духового оркестра жанров — марши, концертные сочинения, танцевальная и эстрадная музыка, песенный репертуар.

Заказать Хрестоматию можно заблаговременно через местные нотные, книжные магазины и отделы книготорга.

Содержание

От авторов 2

ВВЕДЕНИЕ

Работа над партитурой и планирование репетиционного процесса 3

I раздел

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ НАСТРОЙКА. РАЗЫГРЫВАНИЕ. ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ДЫХАНИЕ.

1. Настройка 5
2. Упражнение 8
3. Упражнение 12
4. Упражнение 14
5. Упражнение 16
6. Упражнение 18
7. Упражнение 21
8. Упражнение 23
9. Упражнение 25
10. Упражнение 28
11. Упражнение 31
12. Упражнение 36
13. Упражнение 39
14. Упражнение 42
15. Упражнение 45
16. Упражнение 48
17. Упражнение 52
18. *Во поле береза стояла.* Русская народная песня 56
19. *Ах ты, степь широкая.* Русская народная песня 57
20. *Бандура.* Украинская народная песня 59
21. *Сулико.* Грузинская народная песня 61
22. *Бульба.* Белорусский народный танец 62
23. *Посею лебеду.* Русская народная песня 64
24. *На горе-то калина.* Русская народная песня 66
25. *Торжественная увертюра.* Р. Глиэр 68
26. *Застольная песня.* Л. Бетховен . . . 71

II раздел

ШТРИХИ И АРТИКУЛЯЦИЯ

27. Упражнение 74
28. Упражнение 78
29. Упражнение 79
30. *Хорал.* И. С. Бах 80

III раздел

ДИНАМИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ

31. Упражнение 82
32. Упражнение 83
33. Упражнение 84

IV раздел

РИТМ И МЕТР

34. Упражнение 86
35. Упражнение 88

V раздел

МЕЛОДИЯ И ФРАЗИРОВКА

36. Увертюра к опере «Тангейзер». Р. Вагнер 92
37. *Героическая песня.* Л. Бетховен . . . 94
38. *Старинная французская песенка.* П. И. Чайковский 95
39. *Старинный марш.* (92-го пехотного полка) . . . 97

VI раздел

ГАРМОНИЯ И ФОНИЗМ

40. *Ларго.* Г. Гендель 100
41. *Липа вековая.* Русская народная песня . . 102
42. *Вечерний звон.* Русская народная песня . . 104
43. *Гимн великому городу.* Р. Глиэр . 105
44. *Слава Родине.* Марш С. Чернецкий 107

VII раздел

РЕЛЬЕФ И БАЛАНС

45. *Богатырские ворота.* М. Мусоргский 110
46. *Полонез.* М. Огиньский 111

VIII раздел

ФАКТУРА И ТЕМБРОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

47. *Герой.* Старинный марш 114
48. Упражнение 116
49. *Хорал.* И. С. Бах 117

IX раздел

АНСАМБЛЬ

50. *1812 год. Торжественная увертюра.* П. И. Чайковский 120
51. *Славянский марш.* П. И. Чайковский 122
52. Упражнение. 124
53. *Зима.* Из цикла «Времена года». А. Вивальди 126
54. *Патриотическая песня.* М. И. Глинка 129

X раздел

ТЕМП И АГОГИКА

55. *По долинам и по взгорьям.* Мелодия Атурова 132
56. *Симфония № 2.* I часть. А. Бородин 136
57. *Органный концерт.* Г. Вальтер . . . 138

XI раздел

КУЛЬТУРА ЗВУКА

58. *Вниз по Волге реке.* Русская народная песня . . . 142
59. *Хор половецких девушек.* Из оперы «Князь Игорь», А. Бородин 144
60. *Концерт.* Для балалайки с духовым оркестром. С. Суровцев . . . 147

XII раздел

НЕКОТОРЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИЕМЫ ЭСТРАДНОЙ И ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

61. Упражнение. 150
62. Упражнение 152
63. Упражнение 154
64. Упражнение 156
65. Упражнение 157
66. Упражнение 158
67. Упражнение 159
68. Упражнение 160
69. Упражнение. 161
Два фрагмента к упражнениям № 61, 62, 63 162
70. *Сядь со мною рядом.* С. Кац 162
71. *Голубая луна.* Р. Роджерс 164
Два фрагмента к упражнениям № 66, 67, 68 166
72. *Уходит вечер.* А. Варламов 166
73. *У окна.* К. Бейси. 168
Два фрагмента к упражнениям № 64, 65. 170
74. *Радостный день.* А. Цфасман . . . 170
75. *Звездная пыль.* Х. Кармайкл 172

№ 1, 3, 7-9, 11, 14-16, 38, 39, 43, 44-47 53, 55-58
выполнены В. Халиловым;
№ 2, 4-6, 10, 12, 13, 17-35, 37, 40, 48, 49, 50, 52, 54, 59, 60
выполнены С. Суровцевым;
№ 36, 51 выполнены С. Ганичевым;
№ 41, 42 выполнены М. Вахутинским.

Упражнения и инструментовки к XII разделу выполнены Д. БРАСЛАВСКИМ.

Нотное издание

ШКОЛА ИГРЫ ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

Партитура с приложением 25 голосов

Составители

Н. М. Михайлов, Е. С. Аксенов, В. М. Халилов, С. А. Суровцев, Д. А. Браславский

Редактор А. Арутюнов. Лит. редактор Т. Дрёмова.
Художник Е. Шварак. Худож. редактор И. Дорохова.
Техн. редактор Е. Блюмантваль. Корректоры Ю. Блинов, К. Петрова.

Н/К

Сдано в набор 05.04.88. Подп. к печ. 25.10.88. Форм. бум. 84x108 1/16. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Печ. л. 35,5. Усл. печ. л. 59,64. Усл. кр.-отт. 51,66. Уч.-изд. л. 71,72. Тираж 16730 экз. Изд. № 8444. Зак. 1630. Цена 9 р. 60 к.

Издательство "Советский композитор",
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14 — 12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.