

## ФАКТУРА

Фактуру (музыкальную ткань) подразделяют на *полифоническую*, *гомофонную* и *смешанную*. В одном сочинении нередко можно встретить разные типы фактуры — в чистом виде и смешанные.

В *полифонической* фактуре каждый голос самостоятелен, нет деления на первый и второй план.

№1  
**Cantabile** Прихожу я ко кресту

Ф-п.

В *гомофонной* фактуре мелодический голос господствует над остальными, сопровождающими, выступает на передний план.

№2  
**Sostenuto** Кто был распят как злодей

1. Кто был рас\_пят, как зло\_дей, для спа\_се\_ни\_ я лю\_дей?

Ф-п.

Сопровождающие голоса могут быть и более развитыми, но не настолько, чтобы приобести самостоятельное мелодическое значение, как в полифоническом изложении.

№2а  
**Sostenuto** Кто был распят как злодей

1. Кто был рас\_пят, как зло\_дей, для спа\_се\_ни\_ я лю\_дей?

Ф-п.

№ 3

**Andantino espressivo**

Часто, склонясь над моей колыбелью

Ф-п. *p*

Da \* Da \* Da \* Da \* Da \* Da \* Da

Такое изложение аккомпанемента называется гармонической фигурацией. Если звуки фигурации из примера № 3 собрать в аккорд, то фактура будет выглядеть так:

№ 4

**Andantino espressivo**

Ф-п.

Сразу же ощущается недостаток ритмического движения, музыка утрачивает текучесть.

Многим произведениям свойственно *смешанное* строение музыкальной ткани, когда помимо основного развивается другой мелодический голос. Такую мелодическую линию называют *контрапунктом*. В отличие от основного мелодического голоса контрапункт имеет собственное ритмическое развитие, направление движения, фразировку и т. п.

№ 5

**(Espressivo)**

Мой дом на небе

Скрипка *mp*

Ф-п. *mf marcato la melodia* *p*

Da Da Da Da Da Da Da Da

Основная мелодия — в среднем регистре фортепиано. Контрапункт — у скрипки. Ритмически, мелодически он противостоит мелодии, но вместе с тем ее дополняет. Без контрапункта фактура была бы намного беднее. А главное — разработочный раздел произведения потерял бы свое назначение.

В данном случае соединены черты двух типов фактуры: полифонического (тема и контрапункт) и гомофонного (остальные голоса сопровождения).

Особо характерен такой тип изложения для оркестровой фактуры (пример № 6\*).

№ 6  
(Медленно)

Как лань желает

Д. малые  
Д. альтовые

Кларнет

Соло А.  
Соло Т.

Б. секунды  
Б. альты

Басы  
контрабасы

*pp*

*tr*

*tr*

*pp*

*p*

так же\_ ла\_ ет ду\_ ша, так же\_ ла\_ ет ду\_

ша мо\_я к Те\_ бе, мой Бог!

Мелодию сопровождает ритмическая фигурация балалаек секунд и альтов, бас и домровая педаль. Кларнету поручен контрапункт.

Итак, в гомофонном складе музыкальную ткань можно разделить на отдельные слои: мелодия, бас, педаль, фигурация. Эти составные элементы музыкальной ткани принято называть *оркестровыми функциями*.

\* В оркестровых эпизодах партии инструментов выписаны в реальном звучании.

Д. малые  
Д. альтовые

Д. басовые

Баян II

Голос

1. По-че- му весна та-кая чуд- на- я с изумрудной росписью о-крест?

Б. примы

Б. секунды  
Б. альты

Басы  
контрабасы

Мелодия — у вокала, гармоническая педаль — у домровой группы, бас и фигурация — у группы балалаек. Вторая басовая домра (что бывает довольно часто у басовых домр) как бы несет одновременно две функции: участвует в педали домровой группы и дублирует октавой выше балалайку контрабас.

Для хорошего звучания оркестра необходима сбалансированность всех оркестровых функций. Недопустимо, например, чтобы основная мелодия заглушалась гармонической педалью или фигурацией. Основная мелодия в свою очередь не должна подавлять сопровождающие ее голоса. Необходимое равновесие в звучности оркестра достигается, если все элементы музыкальной ткани (оркестровой фигурации) не мешают друг другу, все вместе и каждый в отдельности ясно, отчетливо прослушиваются.

При инструментовке полифонической музыки нет необходимости следить за уравновешенностью звучности оркестра, так как каждый голос самостоятелен и деление на планы отсутствует. А при оркестровке музыки гомофонного и смешанного строения необходимо учитывать:

а) чтобы вся группа аккомпанирующих голосов не доминировала по звучности над основной мелодией и контрапунктом;

б) чтобы все голоса сопровождения звучали достаточно ясно и слитно и чтобы ни один из них не выделялся из общего звучания аккомпанемента.

Соблюдение этих двух основных условий зависит во многом от умения правильно оценивать силу звука как отдельных инструментов, так и их сочетаний с учетом динамической разницы используемых регистров этих инструментов.

Например, высокий регистр баяна звучит слабее среднего, а низкий регистр флейты — слабее высокого. Отсюда ясно, что при инструментовке, например, главной темы, высокий регистр баяна может оказаться невыгодным и нужно будет усилить звучание темы увеличением числа ее исполнителей или сокращением количества аккомпанирующих



инструментов. Знание динамических возможностей и особенностей инструментов позволяет избирать наиболее рациональные способы выделения голосов, в особенности мелодии.

# ЗАДАНИЕ

1. Определить типы фактуры в примерах. В участках с фактурой гомофонного склада определить фактурные функции.

а)

**Cantabile** Ветви малые лозы

*mp*

*mp*

*mp*

**Привес** 1 2

*mf*

*mf*

6)

Allegro moderato

Свет миру!

Allegro moderato, 4/4 time, key of B-flat major. The score consists of four systems of piano accompaniment. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system features a crescendo hairpin. The third system begins with a piano (*p*) dynamic. The fourth system returns to mezzo-forte (*mf*) and concludes with a double bar line. The right hand plays a melody with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

В)

Andantino

Спи, дитя

Andantino, 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system features mezzo-piano (*mp*) dynamics in both hands. The third system features mezzo-forte (*mf*) dynamics in both hands. The right hand plays a melody with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

mp dim.

pp

г)  
**Andantino**

Синеглазый, светлокудрый

mf

mp mf

1. Си\_ не\_ гла\_зый, свет\_ ло\_ куд\_рый, при\_ вле\_ ка\_ тель\_ный на вид. Храб\_рый,

mp mf

ве\_ ру\_ ю\_ щий, муд\_ рый - э\_ то пас\_ ту\_ шок Да\_ вид.

Д)

Виразно

Я вдячний Господу  
Ach Mutti, liebe Mutti mein

*tr*

*tr*

1. Я вдяч- ний Гос- по- ду за

*mf*

те, що в ме- не та- то й ма- ма є, що

*mf*

хрис- ти- ян- ська в нас сі- м'я й ми сла- ви-

\_мо Хрис- та що- дня. Для нас І- сус - най-  
 \_кра- щий Друг, у- се з Йо- го при- йма- ем рук.

е)  
 (Allegro non troppo)

Вперед, вперед Господь зовет

Скрипка

Ф-п.

*mp*

*mp*

*mf*

*cresc.*

*cresc.*

\* \* \* \* \*

## МЕЛОДИЯ

Как правило, основную эмоциональную нагрузку музыкального произведения несет мелодический голос. Гармония и фактура произведения в значительной мере определяется мелодией. Поэтому выбор конкретной формы изложения других элементов музыкальной ткани в партитуре зависит от характера мелодии, ее звуковысотного положения, динамики и избранной плотности звучания в оркестре.

Часто возникает вопрос, каким образом выделить мелодию в ряду остальных оркестровых функций? Основные способы такого выделения следующие:

- 1) тембровое выделение мелодии;
- 2) удвоение мелодии в унисон однотембровыми инструментами;
- 3) удвоение мелодии инструментами разных тембров;
- 4) удвоение в октаву или изложение в нескольких октавах;
- 5) проведение мелодии на некотором расстоянии от сопровождения (тесситурное выделение);
- 6) изложение мелодии и сопровождения разными штрихами;
- 7) отделение мелодии от сопровождения нюансировкой.

Из перечисленных способов выделения мелодии самый действенный — это тембровое выделение. Удачно подобранный тембр делает звучание мелодии ярким, выразительным, придает ей ту или иную эмоциональную окраску. Если этот же тембр использовать в сопровождении, то острота восприятия мелодии несколько притупляется. И в таком случае мелодия может вообще затеряться в сопровождающих голосах. Если по каким-то причинам исполнение мелодии уникальным тембром невозможно, то инструментовщик прибегает к другим способам выделения.

С увеличением числа однородных инструментов, играющих в унисон, растет не столько громкость, сколько полнота, насыщенность, густота, массивность звучания. При соединении в унисон однородных инструментов усиливаются основные характеристики их тембра. Мягкий тембр еще больше смягчается, резкий становится резче.

При исполнении мелодии инструментами с разным тембром возникают смешанные тембры — миксты, сочетающие признаки и свойства простых тембров, их составляющих.

Рассмотрим партитуру «Я не хочу полуправды». Во вступлении применен микст «альтовые домры + баян» (его теплый колорит особо характерен для запева народных песен),

№ 8  
С душой

Я не хочу полуправды

Д. альты I

Д. альты II

Д. басовые

Баян

Басы контрабасы

а в окончании – «малые домры + флейта», широко употребляемый в *tutti* оркестра.

№ 9

Д. малые *mf*

Д. альтовые *mf*

Д. басовые *mf*

Флейта *mf*

Баян *mf*

Голос  
Пусть по\_ры\_ ва\_ ют\_ся стру\_ны

Б. примы *mf*

Б. секунды  
Б. альты *mf*

Басы  
контрабасы *mf*

Вообще говоря, миксты — это не только средство выделения мелодии, но и способы обогащения оркестровой палитры новыми красками.

Излагая мелодию в октаву, нужно стремиться к ровной, естественной звучности.



Если данный отрезок мелодии («Вперед, вперед Господь зовет», №10) поручить двум флейтам, то первая флейта заслонит вторую, потому что высокий регистр флейты значительно ярче низкого. Намного сбалансированнее будет звучать в этом случае дуэт флейты и гобоя.

Аналогичным образом будет сделан выбор между октавным дублированием того же отрезка домрами малыми I и II или малыми и альтовыми. Безусловно, второй вариант звучит лучше.

При октавном дублировании мелодии в оркестре более естественная звучность достигается тогда, когда в нижнем регистре расположен струнный инструмент, а в верхнем — духовой. При противоположном расположении инструментов звучность получается более изысканной, необычной. *Ведение мелодии на расстоянии трех и более октав* само по себе создает изысканную звучность независимо от расположения инструментов.

Мелодия, изложенная в верхнем пределе оркестрового звукоряда (с половины третьей октавы), обычно удваивается октавой ниже, а мелодия в нижнем регистре (с половины большой октавы) — октавой выше.

Октавные удвоения чаще всего необходимо при достаточно большой плотности оркестрового звучания.

## №11

## (Agitato)

## По дороге скорби

Voce *f*

Под-го-няе-мый би-ча-ми, вы-би- вал- ся Он из сил.

V-ni I *f*

V-ni II *f*

V-le *f*

V-c. *f*

P-no *f*



Этот участок произведения без сомнения является кульминацией второго куплета. До сих пор мелодия переходила от одного инструмента к другому (виолончели — альты — скрипки II — скрипки I — I со II), как бы отображая переговаривающуюся толпу людей, ведущих Христа на распятие. А теперь смычковая группа соединилась в мощном четырехоктавном проведении темы. Можно представить неистовый крик толпы: «Распни!» и ожесточенные удары бичей.

В данном случае октавное удвоение нужно не только для выделения мелодии от других фактурных функций, но и для убедительного построения музыкальной формы.

Расстояние между октавными голосами иногда *заполняется гармоническими звуками* (пример №12 — домры малые, альтовые, баяны и балалайки примы).

Это не способ выделения мелодии, а скорее способ выражения гармонии.

№12  
Умеренно

К Тебе, Спаситель мой взываю

В самом высшем регистре (в пределах третьей и четвертой октав) такое заполнение не всегда целесообразно: тесное расположение голосов в этом регистре снижает ясность звучания мелодии.

Вообще говоря, мелодия требует *большей* заботы о ее выделении, когда она находится *в среднем регистре, меньшей* — когда она изложена *в басовом голосе*. Если же она занимает *верхний оркестровый ярус*, то применение приемов выделения *не обязательно*.

Зачастую инструментовщик выделяет мелодию не одним, а несколькими средствами.

№ 13

(Радостно) Труд в жизни для Христа

Д. малые  
Б. примы  
Б. секунды  
Д. альтовые

Б. альты  
Д. басовые

Кларнет

Баян I

Баян II

Басы  
контрабасы

В примере № 13 использованы сразу несколько приемов выделения мелодии:

- тембром: баян ярко звучит на фоне щелкающей гармонической фигурации струнных;
- штрихом: *legato* I баяна рельефно отличается от *staccato* II баяна и *pizzicato* домр и балалаек;
- динамическим оттенком.

Если мелодию исполняет певец, то опасность, что она затеряется в звучании оркестра, практически снимается, т. к. тембр человеческого голоса аналогов в оркестре не имеет. К тому же вокалист-исполнитель, как правило, пользуется звукоусилительной аппаратурой.

Перед инструментовщиком часто встает вопрос: когда мелодию у вокалиста следует дублировать инструментами, а в когда — нет? В таких случаях нужно обратить внимание на характер мелодии. *Широкая, напевная мелодия от дублирования похорошеет, а подвижная, со сложным ритмическим рисунком может утратить легкость, создастся впечатление, что двое говорят об одном и том же. Удвоение вокальной партии октавой ниже или выше дает лучший эффект, чем унисонное удвоение.*

В примере № 14 мелодию скорее всего будет исполнять мужской голос, и тогда в самом деле мелодия и ее дублирование окажутся в разных октавах. Грудной тембр альтовых домр придает мелодии бархатистый, мягкий оттенок, подчеркивает ее задушевность.

Д. малые

Д. альтовые

Д. басовые

Голос

Б. примы  
Б. секунды  
Б. альты

Басы  
Контрабасы

1. Ес-ли душа ис-томит-ся в страданиях и изнемо-жет мой дух,

*p*

*pp*

*pizz. (б)*

*p*

## ЗАДАНИЯ

1. Найти в партитурах примеры проведения мелодии на расстоянии от сопровождения, изложения мелодии и сопровождения разными штрихами.

2. Какими принципами руководствовался инструменталист, когда решал вопрос дублирования партии певца инструментами в произведении «Горько слезы лились» (Воспрянь, псалтирь и гусли, 1 выпуск, с. 64)?

3. Предложите несколько вариантов инструментовки отрывка фортепианного произведения. Выделите мелодию: а) уникальным тембром, б) микстом; в) удвоением в октаву, г) удвоением через октаву.

## (Tranquillo)

## Ищите прежде Царства Божия

Ф-п.

*f*

*simile*

4. Инструментуйте данные эпизоды фортепианных произведений.

а) **Умеренно** Бог любит малых воробьёв

б) **Умеренно** Господь – мой добрый пастырь

в) **Сердечно** В небе звёзды гасли

Какими приёмами выделения мелодии вы воспользовались?

5. Перечислить все возможные микстовые комбинации их двух инструментов ОРНИ, пригодные для исполнения мелодии. Назвать не менее 25 вариантов.

## ГАРМОНИЯ

Параллельно с изложением мелодических голосов важно наметить решение другого вопроса — как наилучшим образом расположить гармоническое сопровождение. Способ изложения гармонии, ее полнота, стройность, плотность или прозрачность, ритмическая организация, мелодическое положение — все это в инструментовке имеет большое значение и существенно влияет на общее звучание оркестра.

В гомофонном складе нет необходимости всегда излагать мелодию аккордово. Гармония может быть выражена такими оркестровыми функциями, как педаль, гармоническая фигурация, ритмическая фигурация.

Гармоническое изложение бывает преимущественно четырехголосным. В оркестровой фактуре более чем четырехзвучные аккорды обычно образуются за счет удвоения в других октавах тонов основного аккорда. Нижний голос (бас) удваивается, как правило, октавой ниже.

Классическая гармония строится по принципу натурального звукоряда (обертонного ряда) с широкими интервалами внизу и все более тесными по мере восхождения. Ему следует отдать предпочтение как образцу расположения аккордов в оркестре.

№15



Полнота, стройность и компактность звучания аккордов могут быть достигнуты только при соблюдении следующих правил: *между голосами среднего регистра (малая и первая октавы) не должно быть широких интервалов (шире кварты), а нижнего регистра (большая и контроктава) наоборот — узких (уже кварты).*

№16

С движением

В сердце песня новая звучит

Д. малые, д. альтовые  
Д. басовые

Флейта  
Кларнет В

Баян I,  
Баян II

Б. примы  
Б. секунды  
Б. альты

Басы  
контрабасы

Тесное расположение аккорда — наиболее распространенный способ изложения гармонии в партитурах. Широкое расположение, основанное на пропусках соседних тонов аккорда, применяют реже и большей частью в *p* оркестра, чтобы подчеркнуть прозрачное звучание. (Тремолирующие аккорды скрипок в примере №17.)

№17

(Con anima)

Любовь Христова

Voce *mp*

1. Любовь Хрис- то- ва, о- на как солн- це, что све- тит

V-ni I

V-ni II

V-le *mp*

V-c. *p*

в не- бе над всей зем- лей.

Бас сектаккорда не следует удваивать в верхних голосах (кроме особых случаев).

№18

хуже

лучше



## ЗАДАНИЯ

### 1. Изложить аккорд для оркестра:

а) б) в) г) д) е)

ж) з) и) к) л) м)

н) о) п)

### 2. Записать отрезок партитуры в виде дирекциона:

#### а) «Солнце село, день угас...» куплет. Состав:

Баяны  
Голос  
Б. примы, секунды, альты  
Басы, контрабасы;

#### б) «Ноги Господа мерили версты» отрезок от 1 до 2. Состав:

Д. альтовые, баян I  
Д. басовые, баян II  
Голос  
Б. примы  
Б. секунды, б. альты  
Басы, контрабасы;

#### в) «Бывают в жизни трудные минуты» отрезок от 1 до 2. Состав:

Д. малые, б. примы  
Д. альтовые, б. секунды, б. альты  
Баяны  
Басы, контрабасы.



Пример выполнения задания 1.

The musical score is organized into five measures, labeled а), б), в), г), and д). Each measure contains staves for ten instruments, with dynamics and articulation markings.

| Инструмент      | а)        | б)        | в)       | г)        | д)        |
|-----------------|-----------|-----------|----------|-----------|-----------|
| Клавир          | <i>pp</i> | <i>pp</i> | <i>f</i> | <i>tr</i> | <i>tr</i> |
| Д. малые        | <i>pp</i> | <i>pp</i> | <i>f</i> | <i>tr</i> | <i>tr</i> |
| Д. альтовые     | <i>pp</i> | <i>pp</i> | <i>f</i> | <i>tr</i> | <i>tr</i> |
| Д. басовые      | <i>pp</i> | <i>pp</i> | <i>f</i> | <i>tr</i> | <i>tr</i> |
| Баяны           | <i>pp</i> | <i>pp</i> | <i>f</i> | <i>tr</i> | <i>tr</i> |
| Б. примы        | <i>pp</i> | <i>pp</i> | <i>f</i> | <i>tr</i> | <i>tr</i> |
| Б. секунды      | <i>pp</i> | <i>pp</i> | <i>f</i> | <i>tr</i> | <i>tr</i> |
| Б. альты        | <i>pp</i> | <i>pp</i> | <i>f</i> | <i>tr</i> | <i>tr</i> |
| Басы контрабасы | <i>pp</i> | <i>pp</i> | <i>f</i> | <i>tr</i> | <i>tr</i> |

В случае а) указано, что аккорд должен звучать в нюансе *pp*. Широкое расположение, в котором подан аккорд и пропуск квинтового тона этому способствуют. Можно изложить аккорд не добавляя и не пропуская звуки. Чтобы достичь баланса в целом, постараемся добиться баланса в каждой группе.

– группа домр. Мелодический тон отдаём малым, басовый – басовым, середину заполняем альтовыми;

– баяны. Поскольку это инструменты сильные по тембру, в *pp* будет лучше использовать их минимально;

– группа балалаек. Прима исполняет два верхних звука и по сути удваивает малых и I альтовых домры. У секунды те же звуки, что и у альтовых. А вот у альта изложить аккорд в заданном расположении не получается. Добавленный звук *соль* особо заметен не будет, но облегчит исполнение на этом инструменте. *tremolo* на секундах и альтых в *pp* звучало бы грузно – лучше использовать *arpeggiato*.

В случае б) нужно убрать тесные интервалы в низком регистре и заменить тесное расположение широким, более естественным для *pp*. Пропуск квинтового тона сделает звучание еще прозрачнее. В итоге получаем аккорд а).

В случае в) хотя аккорд взят в тесном расположении (а это благоприятно для нюанса *f*), между басом и теноровым голосом есть разрыв, нуждающийся в заполнении при оркестровом изложении. На фортепиано этот разрыв заполняется обертонами, образованными от басового тона.

– группа домр. Чтобы изложить аккорд в тесном расположении, не меняя мелодического положения, потребуются десять звуков. Домровая группа не располагает таким количеством партий (I, II малые, I, II альтовые, I, II басовые – шесть). Есть три выхода:

1. Применить *divisi*.
2. Применить игру аккордами.
3. Пропустить некоторые звуки.

Следует отметить, что *divisi* ослабляет звучание каждой партии и в *f* как приём себя не оправдывает. Игра аккордами затрудняет исполнение. Остается согласиться на пропуск звуков. Какие звуки пропускать – подскажет сама ситуация. Желательно пропустить заполнить инструментами других групп.

– Поднимаем бас в первую октаву, а остальные голоса дописываем по звукам аккорда, начиная от мелодического. Остается пропущенным *ми* первой октавы.

– баяны. В *f* баянам можно поручать по три, а то и по четыре звука. Удвоение мелодического тона в других октавах даст аккорду желаемую плотность и насыщенность.

– балалайки. Верхним звуком у прим желательно еще раз продублировать мелодический тон. Остальные балалайки заполняют середину аккорда. Если возможно, хорошо использовать открытые струны.

В случае г) представлен до-мажорный сектаккорд. Из курса гармонии известно, что в сектаккордах басовый тон не должен удваиваться в верхних регистрах. Вместе с тем желательно заполнить промежуток между басом и теноровым голосом. Звук *ми* малой октавы у балалайки альт входит в басовый регистр и является нормативным.

В случае д) представлено соединение аккордов. При оркестровом изложении нужно следить за правильностью голосоведения: септима доминантсептаккорда разрешается вниз, терция (вводный тон) – вверх.

## ГАРМОНИЧЕСКАЯ ПЕДАЛЬ

Это один или несколько выдержанных гармонических звуков. В примере №8 педаль выражена одним звуком «ми» у II альтовых домр, а в примере №6 — тремя у малых и альтовых.

Гармоническая педаль в оркестре сходна по функции с правой педалью фортепиано и служит тому, чтобы устранять сухость, отрывистость звучания, придавать связанность сопровождению, а также необходимую насыщенность и плотность оркестровой фактуры в целом. Произведения хорального склада (пример №22) не нуждаются в гармонической педали, так как каждый голос в них как бы сам по себе — педаль.

В оркестре гармоническая педаль бывает одноголосной и многоголосной. Она, как и мелодия, может быть удвоена в октаву. Располагается педаль *чаще всего ниже мелодии* — в одном из средних голосов или в нижнем голосе (в басу). Иногда встречается педаль, звучащая *выше мелодии*, и *гораздо реже* — *в том же диапазоне*, что и мелодия. В примере №7 педаль находится ниже мелодии, №6 — выше мелодии, №23 — в одном регистре с мелодией. В последнем случае мелодию и педаль нужно обязательно поручить инструментам с разным тембром.

В ОРНИ педаль лучше всего поручать инструментам с нейтральным тембром (домрам, балалайкам). В любом случае нужно стремиться к тому, чтобы она не заглушила звучание мелодии. Решение воспользоваться оркестровой педалью или отказаться от нее в каждом отдельном случае подскажет характер самой музыки, как, впрочем, и способ изложения педали. Необходимо учесть: гармоническая педаль вносит в звучание оркестра определенную вязкость, что не всегда согласуется с содержанием и общим характером произведения, а иногда и противоречит ему. В сочинениях подвижного характера педаль из трех-четырех звуков почти никогда неоправдана (см. «Труд в жизни для Христа» пример №13). Напротив, в произведениях спокойного, торжественного характера могут оказаться полезными все виды педали, хотя и тут длительное применение педали грозит наложить отпечаток унылого и скучного однообразия. В прозрачном звучании гармоническую педаль лучше ограничивать двумя-тремя звуками в широком расположении, а в мощных *tutti* оркестра желательна гармоническая педаль, удвоенная в октаву, в тесном расположении.

Для педали характерно плавное голосоведение. Скачки на интервалы больше терции допускаются как исключение, если они придают фактуре большую выразительность.

№22

Медленно

Страшно бушует житейское море

Д. альты  
Д. басы

Баяны

Б. секунды  
Б. альты

Басы  
контрабасы

Д. малые  
Д. альтовые  
Баян II

Д. басовые

Флейта

Голос

Б. примы  
Б. секунды  
Б. альты

Басы  
контрабасы

*p*

*tr*

когда в час ранний предрасветный до\_ли\_ны облакаются в росу.

## ЗАДАНИЯ

1. Сравнить два эпизода партитуры «Господь мой Иисус». От чего зависит способ изложения гармонической педали?

а)

(Умеренно)

Д. альтовые  
Д. басовые

Голос

Б. примы  
Б. секунды  
Б. альты

Басы  
контрабасы

*p*

*tr*

1. Гос\_подь мой И\_и\_ сус! И\_ ду к Те\_ бе с моль\_бо\_ ю,

*p*

*sim.*

б)

allarg.

Д. малые  
Флейта

Д. альтовые  
Д. басовые

Баяны

Голос

Б. примы

Б. секунды  
Б. альты

Басы  
контрабасы

что Ты, Гос-подь, про- стишь,

2. Сделать переложение для ОРНИ. Можно поручить:

педаль — домрам,  
виолончельный бас — контрабасу,  
фигурацию восьмыми — баяну,  
ритмическую пульсацию половинными — балалайкам.

Voce T. *mp*

1. Не у\_ны\_вай в пу\_ти сво\_ем, в на\_деж\_де о\_бод\_

Violini I *p*

Violini II *p*

Viole *p*

Violoncelli *p*

Piano *p*

\_рись, в ми\_нуту жиз\_ нных скорбей к Ии\_су\_су об\_ра\_тись.

3. Дописать педаль:

а) одноголосную  
**Cantabile**

На землю спускаются тени

Exercise 3a is a single-voice piece in 6/8 time, marked 'Cantabile'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two systems. The first system has a vocal line with a half note G4 and a piano accompaniment with a half note G3 and a half note F3. The second system has a vocal line with a half note G4 and a piano accompaniment with a half note G3 and a half note F3. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various rests and notes.

б) трёхголосную  
**Moderato**

Он вернётся

Exercise 3b is a three-voice piece in 3/4 time, marked 'Moderato'. The key signature has three sharps (F-sharp, C-sharp, and G-sharp). The score consists of two systems. The first system has a vocal line with a half note G4 and a piano accompaniment with a half note G3 and a half note F3. The second system has a vocal line with a half note G4 and a piano accompaniment with a half note G3 and a half note F3. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various rests and notes.

## ФИГУРАЦИЯ

Эту функцию можно рассматривать как особый вид изложения гармонии. Она основывается на повторении, чередовании или перемещении аккордовых тонов.

В оркестре нередко сочетается с педалью. В этом случае хорошо поручить исполнение педали и фигурации инструментам с различными тембрами, поместить эти функции в разных регистрах.

Различают три вида фигурации:

а) *ритмическая* — повторяющийся аккорд или звук;

№ 24

Ближе, Господь, к Тебе

**(Meno mosso)**

Скрипка

Ф-п.

*mp (mf при повторении)*

*mp (mf при повторении)*

б) *гармоническая* — движение по аккордовым звукам;

№ 25

Есть у птиц небесных гнезда

**Andante cantabile**

Скрипка

Ф-п.

*dolce uguale*

*p*

*poco marcato basso*

IV

*sim.*



в) *мелодическая* — движение по аккордовым и неаккордовым звукам.

№ 26  
(Andantino) Любит мой Иисус меня!

Скрипка *mp*

Ф-п. *mf*

*cresc.*

*cresc.*

Один из простых способов ритмической фигурации — непрерывно повторяющиеся аккорды равными длительностями (см. № 13 «Труд в жизни для Христа» — баян II). Но рисунок ритмической фигурации может быть и самым разнообразным.

№ 27

а) б)

В ОРНИ функцию ритмической фигурации чаще всего исполняют балалайки секунды и алты. Иногда к ним присоединяются примы (см. пример № 16 «В сердце песня»). Проходя по звукам аккорда при исполнении на фортепиано с нажатой правой педалью, фигурация оставляет след в виде звуков, соединяющихся в аккорд.

№ 28

Такой же след остаётся в нашем сознании при исполнении на духовых или струнных инструментах. Скрытое голосоведение гармонической фигуры аналогично реальному голосоведению при соединении аккордов.

№ 29



Независимо от ритма и порядка чередования звуков IV ступень ре-мажора тяготеет в III, а VII — в I.

Гармоническая фигурация может быть двух- или трехголосной:

№ 30



Иногда фигурация отражает специфику определенного инструмента: фортепиано, скрипки, гитары и т. п. Исполнение такой фигуры на другом инструменте иногда неудобно, иногда плохо звучит, а иногда невозможно.

Пример № 31 взят из партитуры для камерного ансамбля «Руки, Твои пригвожденные руки». Чтобы фортепианную фигурацию можно было исполнить на баяне, ее безусловно необходимо преобразовать (некоторые звуки выходят за диапазон баяна):

№ 31

(Agitato con moto)

Ф-п.

*mf*

Баян

И все же преобразованная фигурация должна сохранить основные черты и характер движения первоначальной.

Чтобы передать колышущийся характер движения, повторяющиеся аккорды гармонической фигурации излагают в виде чередующихся звуков с противоположным направлением в партиях (гармония при этом остается полнозвучной в любой момент).

№ 32

Баян I

Баян II

Звуковысотное положение фигурации отличается большим разнообразием. Так в примере № 24 фигурация находится ниже мелодии, в примере № 25 — выше, а в примере № 26 — в том же регистре, что мелодия.

Фигурация не всегда «помещается» в диапазон игры одного инструмента. Передавая ее от одного инструмента к другому, инструментовщик тем самым облегчает игру оркестрантов.

№ 33

(Задумчиво)

Благословенье

Б. примы

Д. малые I

Д. малые II

Д. альтовые

Д. басовые

Суммированная фигурация

Если передача производится через общий звук (как в партитуре «Благословенье»), такой прием называют «сцеплением».

Выдержанный, на всем протяжении песни (или раздела) тип фигурации в сочетании с гармоническим и мелодическим развитием создает цельный, богатый оттенками образ.

№ 34

В пещере мрачной

**Andante**

Solo A.

*p*

В пе\_ щё\_ ре мрач\_ ной по\_ гре\_ бен Спа\_

P-no

*pp*

*mp*

си\_ тель наш ле\_ жал. Вдруг чу\_ до: тем\_ ный

*p*

не\_ бо\_ склон свет с не\_ ба о\_ си\_ ял.

В оркестре встречается сочетание нескольких видов гармонической фигурации, в том числе и на фоне педали (см. пример № 8 «Почему весна такая чудная»).

Мелодическая фигурация относится к наиболее развитым формам сопровождения. Иногда она развивается как относительно самостоятельная линия и приближается по функции к контрапункту (см. пример № 35 — скрипки I и II).

№ 35

В полночном небе

(Animato)

solo  
mp

Voce

1. В пол-ноч-ном не- бе звез- доч- ки мер- ца- ют,

V-ni I  
V-ni II

V-le

V-c.

P-no

mp (leggero)

sim.

путь свой не-из-мен- но со-вер-ша- ют, и лю- дям

# ЗАДАНИЯ

1. Дописать гармоническую фигурацию по заданной схеме, учитывая ладовые тяготения при соединении аккордов.

1. a)

C F<sup>#b</sup> G<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup>

Fmaj<sup>7</sup> Hm<sup>7b5</sup> E<sup>7</sup> Am

б)

C F<sup>#b</sup> G<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup>

Fmaj<sup>7</sup> Hm<sup>7b5</sup> E<sup>7</sup> Am

в)

C F<sup>#b</sup> G<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup>

Fmaj<sup>7</sup> Hm<sup>7b5</sup> E<sup>7</sup> Am

2. Заменить выдержанные аккорды в правой руке фортепиано гармонической фигурацией восьмыми длительностями по тем же звукам. Рисунок фигурации должен сохраняться в рамках одного примера. Возможно использование пауз. Предложить 8-10 вариантов.

Средь страданий и невзгод

Мелодия

Гармония

Бас

Пример фигурации

3. Предложить вариант изложения скрипичной фигурации из домашнего задания темы "Фактура" 1е) — для баяна, для балалайки (Рабочий диапазон балалайки заканчивается на до-диез второй октавы.), не применяя транспозицию, но в случае необходимости прибегая к смене тесситур.

4. Преобразовать фигурацию.

— для баяна.

Балалайка  
прима

— для кларнета.

Скрипка

5. Заполнить пропуски в аккомпанементе.

Подвижно

Кораблик игрушечный *mp*

1. Ко-

раб-лик и-гру-шеч-ный я сма-сте-рил и, толь-ко пус-тил в ру-че-

ёк, он па-рус рас-пра-вил и сра-зу у-плыл, по-

ток е-го быс-трый у-влёк, он \_влёк.



6. Записать одноголосную гармоническую фигурацию восьмыми длительностями, в которой растворена мелодия:

- фигурация ниже мелодии
- фигурация выше мелодии
- фигурация окружает мелодию.

ПХ т. I №556 Таков, как есть

*Мелодия*

*Пример выполнения задания*

1) фигурация  
ниже мелодии

2) фигурация  
выше мелодии

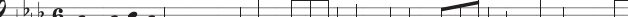
3) фигурация  
окружает  
мелодию

*Melodius*

The musical notation for 'Melodius' is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat major). The melody is presented in two staves. The first staff contains the first 10 measures, and the second staff contains the remaining 10 measures, ending with a double bar line. The notes are as follows:

| Measure | Note |
|---------|------|
| 1       | G4   |
| 2       | A4   |
| 3       | B4   |
| 4       | A4   |
| 5       | G4   |
| 6       | F4   |
| 7       | E4   |
| 8       | D4   |
| 9       | C4   |
| 10      | B3   |
| 11      | A3   |
| 12      | G3   |
| 13      | F3   |
| 14      | E3   |
| 15      | D3   |
| 16      | C3   |
| 17      | B2   |
| 18      | A2   |
| 19      | G2   |
| 20      | F2   |

*Мелодия*



The melody is written on two staves in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4-B4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half), D4 (half), C4 (half), B3 (half), A3 (half), G3 (half), F#3 (half), E3 (half), D3 (half), C3 (half), B2 (half), A2 (half), G2 (half), F#2 (half), E2 (half), D2 (half), C2 (half), B1 (half), A1 (half), G1 (half), F#1 (half), E1 (half), D1 (half), C1 (half), B0 (half), A0 (half), G0 (half), F#0 (half), E0 (half), D0 (half), C0 (half), B-1 (half), A-1 (half), G-1 (half), F#-1 (half), E-1 (half), D-1 (half), C-1 (half), B-2 (half), A-2 (half), G-2 (half), F#-2 (half), E-2 (half), D-2 (half), C-2 (half), B-3 (half), A-3 (half), G-3 (half), F#-3 (half), E-3 (half), D-3 (half), C-3 (half), B-4 (half), A-4 (half), G-4 (half), F#-4 (half), E-4 (half), D-4 (half), C-4 (half), B-5 (half), A-5 (half), G-5 (half), F#-5 (half), E-5 (half), D-5 (half), C-5 (half), B-6 (half), A-6 (half), G-6 (half), F#-6 (half), E-6 (half), D-6 (half), C-6 (half), B-7 (half), A-7 (half), G-7 (half), F#-7 (half), E-7 (half), D-7 (half), C-7 (half), B-8 (half), A-8 (half), G-8 (half), F#-8 (half), E-8 (half), D-8 (half), C-8 (half), B-9 (half), A-9 (half), G-9 (half), F#-9 (half), E-9 (half), D-9 (half), C-9 (half), B-10 (half), A-10 (half), G-10 (half), F#-10 (half), E-10 (half), D-10 (half), C-10 (half), B-11 (half), A-11 (half), G-11 (half), F#-11 (half), E-11 (half), D-11 (half), C-11 (half), B-12 (half), A-12 (half), G-12 (half), F#-12 (half), E-12 (half), D-12 (half), C-12 (half), B-13 (half), A-13 (half), G-13 (half), F#-13 (half), E-13 (half), D-13 (half), C-13 (half), B-14 (half), A-14 (half), G-14 (half), F#-14 (half), E-14 (half), D-14 (half), C-14 (half), B-15 (half), A-15 (half), G-15 (half), F#-15 (half), E-15 (half), D-15 (half), C-15 (half), B-16 (half), A-16 (half), G-16 (half), F#-16 (half), E-16 (half), D-16 (half), C-16 (half), B-17 (half), A-17 (half), G-17 (half), F#-17 (half), E-17 (half), D-17 (half), C-17 (half), B-18 (half), A-18 (half), G-18 (half), F#-18 (half), E-18 (half), D-18 (half), C-18 (half), B-19 (half), A-19 (half), G-19 (half), F#-19 (half), E-19 (half), D-19 (half), C-19 (half), B-20 (half), A-20 (half), G-20 (half), F#-20 (half), E-20 (half), D-20 (half), C-20 (half), B-21 (half), A-21 (half), G-21 (half), F#-21 (half), E-21 (half), D-21 (half), C-21 (half), B-22 (half), A-22 (half), G-22 (half), F#-22 (half), E-22 (half), D-22 (half), C-22 (half), B-23 (half), A-23 (half), G-23 (half), F#-23 (half), E-23 (half), D-23 (half), C-23 (half), B-24 (half), A-24 (half), G-24 (half), F#-24 (half), E-24 (half), D-24 (half), C-24 (half), B-25 (half), A-25 (half), G-25 (half), F#-25 (half), E-25 (half), D-25 (half), C-25 (half), B-26 (half), A-26 (half), G-26 (half), F#-26 (half), E-26 (half), D-26 (half), C-26 (half), B-27 (half), A-27 (half), G-27 (half), F#-27 (half), E-27 (half), D-27 (half), C-27 (half), B-28 (half), A-28 (half), G-28 (half), F#-28 (half), E-28 (half), D-28 (half), C-28 (half), B-29 (half), A-29 (half), G-29 (half), F#-29 (half), E-29 (half), D-29 (half), C-29 (half), B-30 (half), A-30 (half), G-30 (half), F#-30 (half), E-30 (half), D-30 (half), C-30 (half), B-31 (half), A-31 (half), G-31 (half), F#-31 (half), E-31 (half), D-31 (half), C-31 (half), B-32 (half), A-32 (half), G-32 (half), F#-32 (half), E-32 (half), D-32 (half), C-32 (half), B-33 (half), A-33 (half), G-33 (half), F#-33 (half), E-33 (half), D-33 (half), C-33 (half), B-34 (half), A-34 (half), G-34 (half), F#-34 (half), E-34 (half), D-34 (half), C-34 (half), B-35 (half), A-35 (half), G-35 (half), F#-35 (half), E-35 (half), D-35 (half), C-35 (half), B-36 (half), A-36 (half), G-36 (half), F#-36 (half), E-36 (half), D-36 (half), C-36 (half), B-37 (half), A-37 (half), G-37 (half), F#-37 (half), E-37 (half), D-37 (half), C-37 (half), B-38 (half), A-38 (half), G-38 (half), F#-38 (half), E-38 (half), D-38 (half), C-38 (half), B-39 (half), A-39 (half), G-39 (half), F#-39 (half), E-39 (half), D-39 (half), C-39 (half), B-40 (half), A-40 (half), G-40 (half), F#-40 (half), E-40 (half), D-40 (half), C-40 (half), B-41 (half), A-41 (half), G-41 (half), F#-41 (half), E-41 (half), D-41 (half), C-41 (half), B-42 (half), A-42 (half), G-42 (half), F#-42 (half), E-42 (half), D-42 (half), C-42 (half), B-43 (half), A-43 (half), G-43 (half), F#-43 (half), E-43 (half), D-43 (half), C-43 (half), B-44 (half), A-44 (half), G-44 (half), F#-44 (half), E-44 (half), D-44 (half), C-44 (half), B-45 (half), A-45 (half), G-45 (half), F#-45 (half), E-45 (half), D-45 (half), C-45 (half), B-46 (half), A-46 (half), G-46 (half), F#-46 (half), E-46 (half), D-46 (half), C-46 (half), B-47 (half), A-47 (half), G-47 (half), F#-47 (half), E-47 (half), D-47 (half), C-47 (half), B-48 (half), A-48 (half), G-48 (half), F#-48 (half), E-48 (half), D-48 (half), C-48 (half), B-49 (half), A-49 (half), G-49 (half), F#-49 (half), E-49 (half), D-49 (half), C-49 (half), B-50 (half), A-50 (half), G-50 (half), F#-50 (half), E-50 (half), D-50 (half), C-50 (half), B-51 (half), A-51 (half), G-51 (half), F#-51 (half), E-51 (half), D-51 (half), C-51 (half), B-52 (half), A-52 (half), G-52 (half), F#-52 (half), E-52 (half), D-52 (half), C-52 (half), B-53 (half), A-53 (half), G-53 (half), F#-53 (half), E-53 (half), D-53 (half), C-53 (half), B-54 (half), A-54 (half), G-54 (half), F#-54 (half), E-54 (half), D-54 (half), C-54 (half), B-55 (half), A-55 (half), G-55 (half), F#-55 (half), E-55 (half), D-55 (half), C-55 (half), B-56 (half), A-56 (half), G-56 (half), F#-56 (half), E-56 (half), D-56 (half), C-56 (half), B-57 (half), A-57 (half), G-57 (half), F#-57 (half), E-57 (half), D-57 (half), C-57 (half), B-58 (half), A-58 (half), G-58 (half), F#-58 (half), E-58 (half), D-58 (half), C-58 (half), B-59 (half), A-59 (half), G-59 (half), F#-59 (half), E-59 (half), D-59 (half), C-59 (half), B-60 (half), A-60 (half), G-60 (half), F#-60 (half), E-60 (half), D-60 (half), C-60 (half), B-61 (half), A-61 (half), G-61 (half), F#-61 (half), E-61 (half), D-61 (half), C-61 (half), B-62 (half), A-62 (half), G-62 (half), F#-62 (half), E-62 (half), D-62 (half), C-62 (half), B-63 (half), A-63 (half), G-63 (half), F#-63 (half), E-63 (half), D-63 (half), C-63 (half), B-64 (half), A-64 (half), G-64 (half), F#-64 (half), E-64 (half), D-64 (half), C-64 (half), B-65 (half), A-65 (half), G-65 (half), F#-65 (half), E-65 (half), D-65 (half), C-65 (half), B-66 (half), A-66 (half), G-66 (half), F#-66 (half), E-66 (half), D-66 (half), C-66 (half), B-67 (half), A-67 (half), G-67 (half), F#-67 (half), E-67 (half), D-67 (half), C-67 (half), B-68 (half), A-68 (half), G-68 (half), F#-68 (half), E-68 (half), D-68 (half), C-68 (half), B-69 (half), A-69 (half), G-69 (half), F#-69 (half), E-69 (half), D-69 (half), C-69 (half), B-70 (half), A-70 (half), G-70 (half), F#-70 (half), E-70 (half), D-70 (half), C-70 (half), B-71 (half), A-71 (half), G-71 (half), F#-71 (half), E-71 (half), D-71 (half), C-71 (half), B-72 (half), A-72 (half), G-72 (half), F#-72 (half), E-72 (half), D-72 (half), C-72 (half), B-73 (half), A-73 (half), G-73 (half), F#-73 (half), E-73 (half), D-73 (half), C-73 (half), B-74 (half), A-74 (half), G-74 (half), F#-74 (half), E-74 (half), D-74 (half), C-74 (half), B-75 (half), A-75 (half), G-75 (half), F#-75 (half), E-75 (half), D-75 (half), C-75 (half), B-76 (half), A-76 (half), G-76 (half), F#-76 (half), E-76 (half), D-76 (half), C-76 (half), B-77 (half), A-77 (half), G-77 (half), F#-77 (half), E-77 (half), D-77 (half), C-77 (half), B-78 (half), A-78 (half), G-78 (half

*Мелодия*

The image shows the melody of the song 'The Song of the Bells' in G major, 4/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. It consists of 16 measures. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half), D4 (half), C4 (half), B3 (half), A3 (half), G3 (half), F#3 (half), E3 (half). The melody is a simple, ascending and then descending scale.

При выполнении задания нужно ориентироваться на гармонию по I тому "Песни христиан".

7. Записать одноголосную мелодическую фигурацию восьмыми длительностями, в которой растворена мелодия.

Тесситурное соотношение мелодии и фигурации не имеет значения.

Мелодия

Мелодическая фигурация

Мелодическая фигурация

ПХ т.І №276 Что за Друга мы имеем



ПХ т.І №176 Люблю, Спаситель, в книге дивной



## БАС

Если другие оркестровые функции могут занимать различное звуковысотное положение, то бас – это всегда только нижний голос оркестровой фактуры и фундамент гармонии. Как правило, в ОРНИ бас излагается в октаву у балалаек басов и контрабасов. Он требует постоянной поддержки из-за недостаточной интонационной различимости низших звуков. Да и нежелательный большой разрыв между басом и остальными голосами гармонии при этом устанется. Полезно удвоить бас в октаву и тогда, когда над ним располагается трёхоктавная или четырёхоктавная гармоническая надстройка. В ОРНИ в таких случаях можно применять левую клавиатуру баяна.

Бас не обязательно излагается только в низкой части оркестрового диапазона и у басовых инструментов (контрабас, басовые домры, левая клавиатура баяна). При смещении всей оркестровой фактуры в верхний или средний регистр бас (нижний голос) исполняется другими инструментами.

№36

**Не спеша** Солнце село

Д. малые  
Баян II

Д. альтовые

Флейта

Баян I

Б. примы

Изложение басового голоса не представляет особой трудности, но и не терпит общего, формального подхода или небрежности.

Хорошо звучит противоположное движение мелодии и баса. Допустимо параллельное движение секстами и терциями, но параллельные квинты и октавы между мелодией и басом звучат плохо, т. к. лишают бас самостоятельности.

Обычно бас излагается более крупными длительностями, чем мелодия. Но встречаются примеры так называемого фигурированного баса.

(Воодушевлённо)

Д. малые  
Баян I  
Д. альтовые

Д. басовые

Баян II

Три голоса

Б. примы

Б. секунды  
Б. альты

Басы  
контрабасы

счаст\_лив, что при\_дёт ко\_нец тре\_во\_гам,

В этом примере балалайки басы и контрабасы исполняют фигурированный бас, а басовые домры – более обобщённый основной бас.

По сути дела это гармоническая фигурация, помещённая в басовый регистр. Желательно, чтобы в такой фигурации на сильное время приходился гармонически опорный тон звучащего аккорда.

# ЗАДАНИЯ

1. Дописать басовый голос к мелодии.

а)

Con anima

Не ужасайся, не страшись



6)  
**Moderato**

Слово Божье в сердце



Пример выполнения задания.

Пример выполнения задания

**Moderato**

Когда одолеют тебя испытания

The musical score is written for piano in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of four systems of two staves each. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The piece ends with a double bar line.

System 1: Right hand starts with a quarter note B-flat, followed by quarter notes A, G, F, E, D, C. Left hand starts with a half note B-flat, followed by quarter notes A, G, F, E, D, C.

System 2: Right hand continues with quarter notes B, A, G, F, E, D. Left hand continues with quarter notes B, A, G, F, E, D.

System 3: Right hand continues with quarter notes C, B, A, G, F, E. Left hand continues with quarter notes C, B, A, G, F, E.

System 4: Right hand continues with quarter notes D, C, B, A, G, F. Left hand continues with quarter notes D, C, B, A, G, F.

## КОНТРАПУНКТ

Контрапункт является мелодическим голосом, звучащим одновременно с основной мелодией.

В оркестровой фактуре контрапунктом можно назвать и точную каноническую имитацию основной темы. Несмотря на полное сходство с темой она звучит менее активно, несколько отодвигается на второй план прежде всего благодаря запаздывающему вступлению.

№38  
Умеренно

Кто сотворил весь мир

Д. малые  
Д. альтовые I

Д. альтовые II  
Д. басовые

Флейта

Баяны

Б. примы  
Б. секунды  
Б. альты

Басы  
контрабасы

Мелодия, изложенная аккордово, у малых и альтовых I. Контрапункт у альтовых II и басовых. Флейта исполняет мелодическую фигурацию. Баяны – подголосок (вариант мелодии в обращении).

Чаще же контрапунктом называют специально сочинённую мелодическую линию, отличающуюся от темы либо одним из факторов (ритмом, направлением движения, характером), либо всевозможными их переплетениями, а то и всеми в совокупности. В развитии темы и контрапункта нередко применяется иак называемая комплементарная ритмика (от лат. complementum – дополнение), обеспечивающая движение во время остановки другого. Благодаря этому тема и контрапункт не только взаимно дополняют друг друга, но и активизируют собственное развитие, придают музыке в целом большую динамичность, устремлённость.



№39  
(Не спеша, певуче)

Устало сердце

Д. альтавые

(*tr*)

Балалайка  
(соло)

*mf*

Б. секунды  
Б. альты

*p*

Басы  
контрабасы

*tr*

Рельефного звучания темы и контрапункта в оркестре нередко добиваются разграничением их регистрового положения (как в примере №). Но при существенном различии по ритмике и тембровом контрасте тема и контрапункт хорошо сочетаются и в близких регистрах. Обе мелодические линии расслаиваются и как бы лежат в разных тембровых плоскостях.

(Умеренно, выразительно)

Д. альтовые  
Д. басовые

Флейта

S.  
A.

и\_ ли ма\_ ло сле\_ дать смог? Под\_ ве\_

T.  
B.

Б. секунды  
Б. альты

Басы  
контрабасы

То, что контрапункт флейты в первом такте находится в одном регистре с мелодией, вовсе не мешает его выразительному звучанию. Инструментовщик до этого не использовал флейту, приобретёт её, и потому её вступление звучит очень рельефно.

Как и мелодию, контрапункт можно вести в любом регистре оркестрового диапазона: в верхнем – выше темы, в среднем, а также в нижнем, басовом. Контрапункт как оркестровая функция относится к мелодическим голосам и также, как мелодия, требует выделения: удвоением в унисон, в октаву, различными штрихами, тембром.

(Умеренно, выразительно)

Д. альтовые

Голос

Есть много дорог и много путей, но тольколишь Бог – путь жизни моей.

Б. примы

Б. секунды  
Б. альты

Басы  
контрабасы

Фактура этого примера очень прозрачная. Контрапункт, порученный балалайкам, примам, отделён от остальных элементов фактуры регистрово, тембром, штрихом, динамикой.

№42  
Умеренно

Не в словах молитвенных речей

Д. малые  
Б. примы

Флейта  
Кларнет

Баяны

При изложении контрапункта и темы необходимо такое их взаиморасположение и плотность звучания, чтобы контрапункт (состоящий даже из нескольких голосов) не мешал преобладающему, ясному звучанию темы, но и не утрачивал в то же время собственной выразительности.

Инструментовщик должен хорошо понимать разницу между контрапунктом и подголосками. Подголоски – это производные варианты основной мелодии, очень зависимые от неё. К ним относят и терцовые, секстовые ленты, которые очень прочно связываются с мелодией, и свободные удвоения на основе общего ритма, и более самостоятельные линии, граничащие по сложности с контрапунктом (пример 42).

*Подголоски поручаются инструментам, родственным по тембру с мелодией, контрапункт – контрастным.*

# ЗАДАНИЯ

## 1. Исправить ошибки в инструментовке.

а) Когда я в духе созерцаю

Д. альты *p*

Д. басовые *p*

Б. примы *mf*

Б. секунды *mf*

Б. альты *mf*

Басы  
контрабасы *mf*

б) Не пройди, Иисус меня Ты

Д. малые *p*

Д. альты *p*

Д. басовые *p*

Б. примы *p*