

**Министерство высшего и среднего специального образования
Республики Узбекистан**

Министерство культуры Республики Узбекистан

Государственная консерватория Узбекистана

Фарход Абдуллаев

Изучение оркестровых партий

Методическое пособие

5150700 – Инструментальное исполнительство:

духовые и ударные инструменты(труба)

Ташкент-2018

Ответственный редактор:
Абдуллаев Р.С., доктор
искусствоведения, профессор

Рецензенты:

- профессор Салихов Б.С.
- старший преподаватель Ниязов Ю.М.

Учебное пособие «Изучение оркестровых партий» предназначено для обучения студентов оркестрового факультета (струнные и духовые инструменты) консерватории по направлению бакалавриата и посвящено развитию навыков самостоятельной подготовки музыкантов-исполнителей к профессиональной деятельности в оркестре. Основными задачами пособия являются: знакомство с наиболее часто исполняемым репертуаром симфоническими, камерными и театральными оркестрами; изучение специфики репертуара камерного, симфонического и оперного составов оркестра, формирование навыков освоения оркестровых партий и оркестровых соло камерно-инструментального, симфонического, оперного и балетного репертуара композиторского творчества (по видам инструментов).

Пособие является обобщением многолетнего педагогического и исполнительского опыта автора, предлагающего формы работы над оркестровыми партиями, сложившиеся на основе созидательной творческой практики.

Данное пособие предназначено не только для студентов высших музыкально-учебных заведений по специализации «Оркестровое исполнительство», но и для использования музыкантами-инструменталистами, связанных с оркестровой деятельностью.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. О специфике репетиционной и концертной работы оркестровых музыкантов.....	4
Глава 2. Сборник оркестровых партий музыкальных произведений для музыканта-инструменталиста (духовые инструменты).....	23
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	44
ГЛОССАРИЙ.....	45
ЛИТЕРАТУРА.....	57

ВВЕДЕНИЕ

Целями освоения дисциплины «Изучение оркестровых партий» являются: воспитание квалифицированного исполнителя на струнных и духовых инструментах по специализации «Оркестровое исполнительство», способного в оркестровом исполнительстве использовать многообразные возможности инструмента для достижения наиболее убедительной интерпретации авторского текста.

Задачи дисциплины: изучение оркестровых партий камерной, симфонической и оперно-балетной музыки; высокохудожественное и выразительное донесение содержания музыкального произведения в составе оркестрового коллектива, изучение оркестровых партий, воспитание музыканта-исполнителя с высокоразвитым художественным и интеллектуальным потенциалом; ознакомление со спецификой групповых и общих репетиций; подготовка студента к самостоятельной деятельности в области исполнительства и педагогики музыкальной деятельности; создание учебно-методических разработок для будущих оркестровых музыкантов.

Учебная дисциплина «Изучение оркестровых партий» адресована студентам-музыкантам, обучающимся по направлению бакалавриата по специализации «Оркестровое исполнительство» - 5150700 (струнные и духовые инструменты), и входит в состав дисциплин профессионального цикла обучения. Она непосредственно связана с такими дисциплинами как «Оркестровый класс», «Изучение педагогического репертуара», «Изучение родственного инструмента», «Квартетный класс». Изучение данной дисциплины позволяет развивать у студента-музыканта навыки чтения нот с листа, выступать на различных сценических площадках в разнообразных составах; а также быть готовым использовать свои профессиональные умения и навыки в музыкальной педагогике и музыкально-исполнительской деятельности.

ГЛАВА 1

О специфике репетиционной и концертной работы оркестровых музыкантов.

Оркестровая деятельность любого современного музыканта-инструменталиста представляет собой творческий процесс, включающий в себя концертную практику; участия, как музыканта, в музыкально-сценическом действии; репетиционную работу и самостоятельные занятия.

Концертная практика имеет разновидности, накладывающие свой отпечаток на характер оркестровой деятельности: плановые выступления; внеплановые концерты; гастрольные поездки в составе оркестра; участие в работе над звукозаписями и др. Концертные выступления практикуются как под руководством постоянных дирижеров оркестра, так и с приглашенными дирижерами. Кроме того, имеют свои специфические особенности: работа в симфоническом (концертном и театральном оркестрах), в духовом оркестре (в том числе и в сценическом оркестре оперного театра), в эстрадном оркестре. Следует напомнить расположение музыкальных инструментов в партитуре для большого симфонического оркестра: **деревянные духовые** (малая флейта, флейты (2), гобои (2), английский рожок, кларнеты (2), басовый кларнет, фаготы (2), контрафагот), **медные духовые** (валторны (4), трубы (2-4), тромбоны (3), туба), **ударные инструменты** (литавры, треугольник, бубен, большой и малый барабаны, ксилофон, металлофон, челеста, тарелки, арфа) и **струнные инструменты** (1-е скрипки, 2-е скрипки, альты, виолончели, контрабасы), а также фортепиано, певцы-солисты и хор.

Успешность этих видов концертной деятельности, в свою очередь, во многом зависит от:

– организации репетиционной работы оркестра, которая кроме общих репетиций оркестра, включает в себя и групповые занятия, проводимые, как правило, концертмейстерами групп инструментов;

– регулярных самостоятельных занятий каждого музыканта оркестра, направленных на поддержание исполнительского аппарата в постоянной форме и на совершенствование исполнения встречающихся в оркестровых партиях сложных фрагментов нотного текста, оркестровых solo, требующих дополнительной работы.

Таким образом, весь процесс оркестровой деятельности музыканта-духовика отражается такой непрерывной последовательностью составляющих:

– самостоятельная работа над исполнительским аппаратом и оркестровыми партиями в составе симфонического или театрального оркестров;

– работа над оркестровыми партиями в группе родственных духовых инструментов;

– работа над оркестровыми партиями в составе оркестровой группы;

– репетиционная практика в составе оркестра;

– концертное выступление (или участие в звукозаписи).

Раскрывая содержание основных вопросов оркестровой деятельности музыканта, следует определить несколько уровней их детального анализа: игра в составе оркестра, игра в оркестровой партии и в группе родственных инструментов. Представленная структура оркестровой деятельности частично уже раскрывает ее содержание.

На репетиционном этапе происходит предварительная работа над музыкальными произведениями, характер которой зависит от того, сколько репетиций отведено на подготовку программы выступления и насколько новый музыкальный материал вошел в эту программу. В этом контексте требуют внимания общие принципы профессионального мышления в ходе репетиционной работы: особенности слуховой деятельности оркестрового музыканта, специфика чтения нот с листа и работа над оркестровыми партиями, встречающимися в группе духовых инструментов.

Характеристика отличий концертной исполнительской деятельности от репетиционной включает в себя вопросы технологического и психологического порядка (в том числе технологический и психологический аспекты взаимодействия с коллегами по группе родственных или тождественных инструментов, с участниками других групп духовых инструментов, с музыкантами других оркестровых групп, с дирижером оркестра).

Технология и психология оркестровой деятельности музыканта во многом основывается на принципах ансамблевого исполнительства на духовых инструментах, поскольку сам этот вид исполнительства произошел от традиционного ансамблевого музицирования. Как правило, в сольной игре музыканта отведено небольшое время в оркестровой исполнительской деятельности, основная часть времени связана с ансамблевой игрой в составе оркестра. Между оркестровой и ансамблевой игрой много общего, но есть и существенные отличия, связанные с делением оркестра на группы инструментов, чего нет в ансамблевой практике.

Готовность оркестровых музыкантов к исполнению произведения, имеющего многогранное, глубокое содержание, определяется степенью осознания музыкантами всех групп оркестра общей формы произведения, функций групп в ее строении и развитии, роли каждой группы в отдельных фрагментах произведения, отличающихся по типу оркестровой фактуры. Именно из этого осознания складывается убедительное исполнение произведения. Такое единство технологического и художественно-содержательного аспектов зародилось еще в ранний период истории инструментальной культуры, начиная с традиций народного ансамблевого исполнительства и далее с формированием и развитием композиторского творчества, идущего от исполнения полифонической музыки и музыки раннего барокко. Затем оно нашло дальнейшее развитие в классической музыке и окончательно укрепилось в музыке композиторов-романтиков. То же самое прослеживается и в узбекской музыкальной культуре: от

традиционного инструментального ансамблевого исполнительства до творчества композиторов Узбекистана, где в ряде симфонических произведений в состав оркестра вводятся и традиционные узбекские духовые инструменты.

Основой для формирования уникального в каждом конкретном случае алгоритма слуховой деятельности профессионального оркестрового инструменталиста служит информация о стиле, жанре, эпохе создания музыкального произведения, заключенная уже в имени автора, возможной программе, иногда в названии произведения. Это информация подразумевает определенные представления об артикуляции, штриховой культуре, тембровой и динамической палитре музыкального произведения, его темповой и метrorитмической структуре. Зависимость характера звучания оркестра от этих представлений несколько отличается в оркестровых культурах разных стран, но в целом подчинена общим непреложным канонам творчества и исполнительства.

Чувство формы, жанра и стиля исполняемой музыки накладывает отпечаток на всю оркестровую деятельность музыканта: один и тот же элемент фактуры в группе духовых инструментов не может звучать одинаково экспрессивно в первой и заключительной частях сонатно-симфонического цикла, в оперной сцене и симфонии, у Л.Бетховена и у С.Прокофьева, на сцене в большом симфоническом оркестре или в оркестровой яме музыкального театра (при этом учитываются специфика и исполнительские навыки каждого инструмента, а также возможности игры каждого музыканта).

То же можно сказать и о влиянии на оркестровую деятельность исполнителей на духовых (деревянные и медные) инструментах принципов оркестровки. Немецкая и французская школы оркестровки, например, отличаются разным характером смешения тембровых красок, что уже отмечалось выше. Немецкие авторы оркестровок склонны к смешению тембров, французские – к индивидуализации чистых тембровых красок, еще

более проявившемуся в итальянской оркестровой традиции (здесь также следует отметить эволюцию конструкций духовых инструментов).

В основе оркестровой деятельности исполнителей на духовых инструментах при исполнении русской музыки композиторов петербургской школы (А.Бородина, М.Мусоргского, Н.Римского-Корсакова) лежит понятие аккорда как единой вертикали, обладающей суммарной, общей звучностью. Следовательно, игру инструментов должен определять принцип подчиненности индивидуальных свойств каждого отдельного инструмента всей оркестровой вертикали. Для музыки П.Чайковского, например, характерен другой подход: не только мелодию, но и все гармонические голоса характеризует линейное развитие. Поэтому часто гармоническая ткань инструментов у П.Чайковского является суммой нескольких горизонталей. Для П.Чайковского «широкое дыхание» есть мелодический адекват объемных симфонических концепций» (В.Цуккерман).

Знание этого и, что немаловажно, умение это слышать в общем звучании отмечает игру высококвалифицированного оркестрового музыканта.

Его мелодический и гармонический слух функционирует подчиняясь указанной необходимости. Гармоническое интонирование, кроме того, учитывает специфику игры в чистом строе (отличном от темперированного). Ключевым понятием, определяющим интонацию музыканта в ходе оркестровой деятельности является относительность строя, а наиболее существенным условием, влияющим на точность интонации – бóльшая ширина унисонов, чем в ансамблевом исполнительстве. Процесс формирования исполнительских действий по коррекции интонации инструмента в ходе непрерывной подстройки при игре в оркестре можно представить в виде такой последовательности:

– соотнесение мелодической горизонтали и гармонической вертикали с общим строением оркестровой фактуры (при учете транспозиции духовых инструментов, in A, in B, in C и др.);

- корреляция тона с учетом интонации других оркестровых групп;
- интонационный анализ звучания голосов внутри группы;
- принятие исполнительского решения по коррекции интонации каждым исполнителем в группе.

Известно, что оркестровый звук инструмента отличается от сольного или ансамблевого звука. Тембр – это индивидуальное качество каждого исполнителя, зависящее от многих субъективных и объективных факторов (физиологии, инструментария, квалификации и т.д.). Генерации оркестрового, ансамблевого или сольного звука предшествуют принципиально схожие артикуляционные действия, способные лишь косвенно влиять на его характер в части, касающейся индивидуального спектра обертонов (качественной характеристики тембра). Отличия же сольного и ансамблевого звука от оркестрового, прежде всего, в его объеме, интенсивности (в количественных характеристиках тембра) и, наконец, в характере звуковедения, сознательно лишённого в группе оркестровых инструментов индивидуальных черт, присущих каждому музыканту (например, вибрато).

Внутреннее слуховое «слышание» оркестрового музыканта направлено не только на высоту интонации, но и на другие количественные и качественные характеристики оркестрового звука. Каждый раз его поиску предшествует формирование предварительного представления о звучании инструмента на основе восприятия общего звука оркестра, оркестровой группы и группы родственных инструментов. Именно тембровое слышание способно формировать оркестровый звук инструмента настолько, насколько это позволяют сделать объективные условия.

Роль артикуляции и штрихов в оркестровой деятельности музыканта несколько отличается от их роли в ансамблевом исполнительстве. Артикуляционный и штриховой ансамбль в камерном ансамблевом исполнительстве, после «трансплантации» в оркестровую ткань видоизменяется под воздействием иных условий деятельности. Наиболее

существенный фактор здесь – количественный (в оркестре количество голосов, играющих сходные в артикуляционном плане партии, значительно больше). Это неизбежно приводит и к качественным изменениям артикуляционного и штрихового ансамбля.

Исполнительская деятельность в группах инструментов оркестра поставлена в иные акустические условия и функции голосов также имеют другое смысловое значение. Когда одинаковым штрихом играет, например, вся группа духовых инструментов (причем, надо еще учесть игру как деревянных, так и медных инструментов – в унисон они играют или нет), очевидно, что общие представления об артикуляции и штрихах, в принципе, достаточно близки, но не обладают абсолютной идентичностью. Если в камерном исполнении отсутствие артикуляционного и штрихового ансамбля прослушивается очень ясно, независимо от того, ансамбль ли это родственных или тождественных инструментов, то в оркестре артикуляционный и штриховой ансамбль – это довольно сложное сочетание различных наборов артикуляционных и штриховых выразительных средств, присущих деревянным и медным духовым инструментам. Требуется гораздо большая по объему работа оркестрового музыканта по приведению их к единому общеоркестровому «знаменателю». Оркестровое музицирование неизбежно приводит к суммированию одновременно употребляемых артикуляционных приемов и штрихов, которое опирается на усиление общих и ослабление их индивидуальных свойств.

Одновременная игра в большом tutti струнных и духовых инструментов ставит вопрос еще и о характере атаки звука. Принципиально разный механизм возникновения звука духового и струнного инструмента приводит к необходимости унификации начала звука. В оркестре на одну партию струнного инструмента приходится от 4 (контрабасы) до 14 (первые скрипки) и более исполнителей, партию же духового инструмента исполняет, как правило, один музыкант (одна флейта, гобой, кларнет или фагот), а группой (от двух до четырех) – музыканты на медных духовых инструментах.

Очевидно, что более определенная, по сравнению голосами струнного квартета, атака в партиях духовых инструментов является более ясно прослушиваемой в момент начала звучания оркестровой вертикали (речь идет только о некоторых штрихах струнных – *detache*, *marcato*, *non legato* и *portamento*, так как *pizzicato*, *spiccato*, *saltando*, *sul ponticello*, *sul tasto*, *col legno* и пр. требуют для одновременности и единообразия звучания, то есть аналогичной с духовыми концентрации внимания и обязательно синхронного дыхания с ними).

В большом или малом *tutti*, в отдельно звучащем ансамбле какой-либо группы или в оркестровом *solo* характер артикуляции и штрихи не должны заметно меняться при линейном развитии оркестровой фактуры. Артикуляционные и штриховые средства музыкальной выразительности в оркестровом и ансамблевом исполнении оказывают заметное влияние на характер сольной игры в оркестре или ансамбле. Одна и та же сольная фраза оркестрового инструмента в произведении для симфонического оркестра и в его переложении для камерного ансамбля, скорее всего, будет проартикулирована немного по-разному, даже если при переложении штрихи формально будут в точности сохранены в нотном тексте.

Среди других вопросов оркестровой деятельности музыканта одно из первостепенных по важности мест занимает вопрос динамики. Динамика, в сравнении с тембром, количественная характеристика звучания оркестрового инструмента, поэтому наиболее существенной представляется проблема динамического баланса инструментов при оркестровой игре.

Сложность динамического баланса определяется, прежде всего, акустическими условиями оркестровой деятельности: при существующих вариантах расположения музыкантов оркестра непросто добиться компактного и уравновешенного звучания в целом, не говоря уже о сложности игры в оркестровой яме музыкального театра. Даже, казалось бы, близкие к идеальным акустические условия студии звукозаписи не решают, как правило, сами собой этой проблемы.

С одной стороны, относительно компактная посадка групп, с другой – значительное удаление музыкантов разных групп друг от друга, приводят иногда к нарушениям динамического баланса инструментов оркестра. При игре в большой группе родственных инструментов музыканты вынуждены значительно активизировать слуховой контроль над динамическим балансом как внутри группы, так и в составе всего оркестра. Иногда помогают разные варианты посадки для исполнения различных оркестровок. Так, например, посадка третьего валторниста (или трубача) рядом с первым бывает часто оправдана расположением соответствующих голосов в партитуре.

Не менее важен вопрос относительности динамики. Наиболее распространенный диалог на репетиции между дирижером и музыкантом затрагивает как раз этот вопрос: дирижер просит сыграть, например, тише, а музыкант апеллирует к указанному в партии *forte*. В подобных ситуациях необходимо определиться с общей шкалой динамических оттенков, присущей конкретному музыкальному произведению. Существуют различные стороны относительности оркестровой динамики:

- относительна динамика в музыкальных произведениях различных эпох и стилей;

- относительны динамические оттенки в произведениях разных жанров;

- относительны динамические оттенки в различных по драматургическому значению разделах одного и того же музыкального произведения;

- относительна динамика оркестровых групп между собой;

- относительна динамика внутри оркестровых групп и групп родственных инструментов, входящих в их состав.

Высококвалифицированный оркестровый музыкант вряд ли вступит в полемику с дирижером, опирающимся в предъявлении требований к оркестровой динамике на принцип ее относительности.

Еще одно немаловажное обстоятельство – амбивалентность в восприятии динамики звука собственного инструмента и динамики звучания инструментов расположенных рядом. Очевидно, что себя музыкант слышит немного ярче, чем коллег по группе. Естественным в этой ситуации становится желание несколько уменьшить индивидуальную динамику, в результате – оркестровый голос со стороны слышен динамически слабее, а в ситуации, когда именно по этому голосу определяются тенденции ладовых тяготений при гармоническом интонировании, нарушается еще и интонационный ансамбль. Требуется определенный оркестровый опыт, чтобы это обстоятельство не нарушало общий динамический баланс группы.

На специфику метроритма в оркестровой деятельности музыканта оказывают значительное влияние ситуации, связанные не столько с одновременным исполнением музыкантами различных оркестровых групп одних и тех же ритмических рисунков, сколько исполнение их последовательно разными группами инструментов, отличающихся способами звук извлечения и техническими возможностями. Одновременное исполнение ритмических рисунков, даже сложных, зависит от уровня квалификации каждого конкретного музыканта и общей сыгранности оркестрового коллектива, а точная передача ритмических рисунков от одной группы инструментов другой без ощутимых темповых и ритмических сдвигов, зависит еще и от сознательных, дополнительно предпринятых, довольно значительных встречных усилий оркестровых музыкантов.

Подхватить ритмический рисунок деревянной или медной духовой группы и точно передать его другой, например, струнной (при этом струнный квинтет всегда являлся ведущей) группе позволяет внутреннее моделирование мышечных исполнительских действий музыкантов других оркестровых групп. Точная передача ритмического рисунка другим инструментам или точное воспроизведение их ритмического рисунка возможно только в случае глубокого понимания механизма работы всего исполнительского аппарата при игре на этих инструментах. В этой ситуации

важную роль играет как вертикальный, так и горизонтальный вид преемственности, то есть обращение к информации, заимствованной из смежных исполнительских классов. В ряде симфонических опусов композиторов Узбекистана (А.Козловский, Т.Курбанов, М.Таджиев, М.Бафоев) наблюдаются интереснейшие ритмические композиции для ударных инструментов, идущих от традиций, в сочетании с музыкой ансамблевого исполнительства, где унисон «мелодических» инструментов, сопровождается ритмическим аккомпанементом ударных.

К типичным проблемам метроритма и темпа при игре в оркестре относятся: несинхронное начало и окончание метрических долей, неодинаковая трактовка внутренней структуры ритмов дробления и суммирования, разное прочтение пунктирных ритмов, изменение общего темпового движения в моменты смены метра и ритма, несоблюдение ритмических длительностей (длиннот с точкой или с лигой), неточное исполнение синкоп, неединовременные *ritenuto*, *rallentando*, *allargando* и *stringendo*. Опытный музыкант заранее, видя в нотном тексте оркестровой партии поводы для возникновения возможных темповых и метроритмических оркестровых трудностей, делает предварительный анализ музыкального текста, намечает пути поиска необходимых исполнительских решений в ходе оркестровой деятельности.

Переходя к вопросу фразировки в контексте оркестровой деятельности музыканта, необходимо отметить, что индивидуальная фразировка инструменталиста в оркестре подчиняется общей фразировке элемента оркестровой фактуры. Оркестровый музыкант не должен допустить, прежде всего, стилового диссонанса между исполнительским прочтением нотного текста и дирижерским, между своим ощущением стиля и трактовкой музыки оркестрантами других групп. Также важно попасть в унисон с определенным ожиданием аудитории, которая в подавляющем большинстве также имеет определенные, уже сложившиеся понятия об оркестровых стилях. И эту задачу не следует возлагать только на дирижера оркестра.

Во время оркестровой игры, репетируя новое или уже знакомое произведение, исполняя его на концертной сцене или в студии звукозаписи, при построении фразы оркестровый музыкант оказывается в ситуации, требующей осознанного управления звучанием инструмента на основе выработанной системы критериев принятия исполнительских решений. Музыкальная фраза в сольном исполнении индивидуализирована. Ей весьма близка сольная фраза в ансамбле. Фраза, исполненная в ансамбле хотя бы двумя исполнителями в унисон уже отличается характером выразительности. Она теряет в индивидуальности, но приобретает убедительность и присущее только коллективному исполнению эмоциональное воздействие на слушателя. Музыкальная фраза, исполненная группой инструментов оркестра или в сочетании нескольких групп, приобретает еще большую силу воздействия. Эта фраза – сумма горизонталей, элементов оркестровой фактуры, подчиненных единой музыкальной мысли. Она обладает необыкновенной силой убеждения и неповторимым колоритом. Именно в эмоциональном единстве исполнителей – залог выразительности оркестровой фразы. Если «дыхание» струнной группы оркестра – скорее образная аллегория, то оркестровые духовые инструменты буквально «одухотворяют» фразу исполнительским дыханием и именно они придают ей живое «теплое» звучание.

Об особенностях чтения с листа в оркестре написано немало. Чтение с листа оркестровых партий, бесспорно, имеет свою специфику. Она базируется на том, что уровень ответственности за ошибки воспроизведения нотного текста в современном оркестре значительно выше, чем раньше. Следствием этого довольно сильного психологического прессинга на музыканта могут стать серьезные технологические погрешности в оркестровой игре. Поэтому свободное чтение с листа оркестровых партий – необходимое условие его эффективной оркестровой деятельности. Даже самые простые оркестровые партии могут содержать скрытые трудности, которые становятся очевидными лишь на общей репетиции оркестра. На

качество и скорость чтения с листа оркестровых партий влияет количество встречных знаков альтерации, сложность ритма, наличие купюр, переворотов и даже качество работы публикации нотного текста.

Внимание оркестрового музыканта одновременно распределено между жестом дирижера и нотным текстом. Опытный музыкант отличается умением быстро привести свой исполнительский интеллект и психику в состояние готовности к четкому и безошибочному принятию исполнительских решений любой сложности. Его характеризует, прежде всего, умение охватывать опережающим вниманием большие фрагменты нотного текста. Технологический и психологический механизм этого внимания изучен достаточно глубоко при разработке техники скорого чтения с листа. При чтении с листа функциональное мышление профессионального оркестрового музыканта вынуждено постоянно взвешивать художественно-оправданное соотношение главного и второстепенного и, исходя из этого, определять первоочередные исполнительские задачи. Важно быть постоянно в пульсе музыки – лучше пропустить деталь, но не сбиться с ритма, темпа воспроизведения.

Чтение с листа профессионального оркестрового музыканта должно быть доведено до автоматизма. Исполнительские действия при чтении с листа в оркестре не контролируются сознанием во всех подробностях, оно лишь поддерживает нужное состояние интеллекта и психики. Все остальное – результат самостоятельной работы, которую музыкант проделывает заранее и в результате которой в его подсознании вырабатываются четкие рефлекторные реакции. За зрительным восприятием должна непосредственно следовать соответствующая двигательная реакция.

Один из важных вопросов оркестровой деятельности – работа над оркестровыми партиями. Опытные музыканты имеют в памяти своеобразный запас фрагментов оркестровых партий и solo, представляющих наибольшую сложность. Молодые оркестранты часто также выучивают оркестровые партии наизусть. Этот набор играет роль профессионального

инструментария при решении многих исполнительских задач оркестровой деятельности. Работа над оркестровыми партиями представляет собой сознательное моделирование наиболее трудных сторон исполнительского процесса. Цель такого моделирования – проделать всю внутреннюю технологическую работу над элементом фактуры вне оркестра, а в ходе оркестровой игры сосредоточится исключительно на его гармоничном сочетании с другими элементами оркестровой фактуры.

Музыканты при работе над оркестровыми партиями наибольшее внимание обращают на точное воспроизведение авторского текста, технические трудности.

Работа над оркестровыми партиями более эффективна при занятиях в составе выделенных из оркестра функциональных групп, которые не обязательно совпадают с делением оркестра на оркестровые группы: струнные, деревянные и медные духовые, ударные инструменты. Определяющим здесь является сам характер оркестровой фактуры. Музыкантами практикуются занятия в группах родственных инструментов, в оркестровых группах первых скрипок, вторых скрипок, альтов, виолончелей, контрабасов, деревянных и медных духовых инструментов. Занятия проводят концертмейстеры групп, а при необходимости подключается и дирижер оркестра.

Работа над оркестровыми партиями проводится и индивидуально, в ходе самостоятельной подготовки. Этот вид занятий играет неограниченную роль в обеспечении успешности оркестровой деятельности музыканта в целом. Актуальность самостоятельных занятий обусловлена, прежде всего, необходимостью поддержания исполнительского аппарата в постоянной форме. Особенно внимательного отношения требует состояние амбушюра. Режим самостоятельных занятий индивидуален, но одинаково важны для всех оркестрантов периоды подготовки к концертному выступлению и восстановление игрового аппарата после сильных нагрузок. Поскольку исполнение на любом инструменте программы концерта оркестра в двух

отделениях, с полной отдачей, приносит игровому аппарату неизбежное переутомление, необходимо его последующее восстановление. Подготовка к концертным выступлениям должна исходить из индивидуального опыта приведения исполнительского аппарата к пику формы на момент самого выступления. Специфика концертной практики (в том числе, в гастрольных поездках) предъявляет к музыканту особые требования по поддержанию исполнительского аппарата в форме.

Характер репетиционной работы и концертной деятельности требует дифференцированного подхода к ресурсам исполнительского аппарата. Репетиционная работа имеет свою специфику, связанную с возможностью более детальной работы над музыкальным материалом и предварительного согласования исполнительских вопросов с дирижером и музыкантами других групп оркестра. Кроме того, различен режим работы оркестрового музыканта во время проведения корректурных, рабочих и генеральных репетиций. Корректурные репетиции требуют большого внимания и точного отражения в оркестровых партиях особенностей трактовки нотного текста. Во время проведения таких репетиций музыканты тратят много времени на согласование возможных исполнительских разночтений и уточнение текста оркестровых партий. Особенно трудоемким является уточнение артикуляции и штрихов. Но это время окупается более конструктивной и предметной работой над произведением в ходе дальнейших репетиций. Целью генеральных репетиций является создание общего целого из детально проработанных в ходе рабочих репетиций фрагментов музыкальных произведений. В режиме обычного дефицита репетиционного времени именно на генеральной репетиции произведение иногда только и проигрывается целиком.

Работа в концертном и театральном оркестрах различаются по репертуару, по организации и характеру выступлений, по акустическим условиям оркестровой деятельности. Работа в театре, кроме того, связана и с гораздо более сложной структурой исполнительского ансамбля, в состав

которого, кроме оркестровых музыкантов входят солисты, артисты хора, кордебалет. Свою специфику имеет оркестровая деятельность музыканта сценического оркестра музыкального театра, которая вполне могла бы стать предметом отдельного научного исследования.

Оркестровую деятельность музыканта духового или струнного оркестров во многом определяет соотношение составляющих их оркестровых групп. Если симфонический оркестр состоит из четырех оркестровых групп (струнные, деревянные и медные духовые, ударные инструменты), а струнный оркестр только группы струнных инструментов, то духовой оркестр – деревянных и медных духовых, включая и группу ударных инструментов. Такое функциональное деление определяет различия в изложении оркестровой фактуры в партитурах для симфонического, струнного и духового оркестров и, следовательно, им же подчиняется функциональное мышление музыкантов данных оркестра.

С одной стороны, тембровые сопоставления в духовом или струнном оркестрах не имеют такой контрастности как в симфоническом, с другой – выразительность звучания инструментов в духовом оркестре основана на несколько иных принципах сопоставления групп. Специфику деятельности музыканта духового оркестра отличает и гораздо большее количество игры разнообразных инструментов в оркестровых партиях. В них редко бывает такое большое количество пауз, как, например, в театральном оркестре, за время которых у музыкантов игровой аппарат успеваает даже «остыть», то есть выйти из рабочего состояния. Соответственно исполнительская деятельность в духовом оркестре связана с большими длительными нагрузками на исполнительский аппарат. Исходя из этой особенности, строятся и программы концертных выступлений духовых оркестров. Хотя для музыканта симфонического оркестра ответственное вступление после большого перерыва в игре представляет также определенную сложность.

При этом следует отметить разнообразие духовых оркестров, выполняющих определенные функции, например, военные духовые

оркестры, задачи которого сопровождения военных парадов (праздничные оркестры с участием большого количества музыкантов, включающие духовые и ударные инструменты различных модификаций), строевых шествий или подготовки военных частей к различным мероприятиям по специфике воинских подразделений Министерства обороны. Согласно истории именно русские военные духовые оркестры были первыми популяризаторами европейской (русской) музыки Туркестанского края на рубеже конца XIX – начала XX века. Капельмейстеры этих оркестров также были первыми авторами произведений на основе образцов узбекской музыки. Или же духовые оркестры музыкально-учебных заведений, выполняющих учебную функцию по подготовке профессиональных музыкантов и дирижеров. При чем состав этих оркестров может быть различных в зависимости музыкального инструментария.

В то же время, сегодня духовой оркестр стал «полем» для интенсивных поисков новой, музыкальной выразительности и вызывает повышенный интерес композиторов. Богатейшие звукоокрасочные, колористические возможности духового оркестра позволяют достигать чрезвычайно тонкой образной выразительности путем создания новых, необычных тембров. Кроме того, в современной музыке духовые инструменты используются весьма свободно – без скидок на ограниченность их технических возможностей (эстрадный, эстрадно-симфонический, джаз, джаз-бенд и т.д.).

Рассмотрев общие вопросы оркестровой деятельности музыканта-исполнителя, можно сформулировать следующим образом сущность оркестрового исполнительства: оркестровое исполнительство – один из видов музыкально-художественной деятельности, характеризуемый пониманием всего технологического механизма оркестрового инструментального музицирования и осознанием драматургических функций всех групп инструментов оркестра. Соответственно, это

- выработка алгоритма работы над партией оркестрового произведения различной сложности;

- выбор музыкального произведения, анализ музыкального текста и исполнения. Кроме того, это мысленное проигрывание при реальном озвучивании на различных музыкальных инструментах.

Наряду с практическим изучением оркестровых партий их выразительных и технических возможностей, в задачи данной дисциплины входит ознакомление студентов с сольными фрагментами симфонической, камерно-инструментальной, оперной и балетной музыки композиторского творчества, классического и современного направления.

Контрольные вопросы и задания:

1. В чем заключаются особенности оркестрового исполнительства
2. Раскройте смысл понятия оркестровое исполнительство
3. Сформулируйте определение понятия оркестровая партия
4. Какой состав групп симфонического оркестра
5. Специфика камерного, симфонического, духового, струнного и эстрадного оркестров
6. Почему струнные смычковые инструменты занимают ведущее положение в оркестровой партитуре.
7. Перечислите классические формы симфонической музыки
8. Расскажите об инструментальных возможностях струнной и духовой группы симфонического оркестра
9. Какова роль оркестранта в процессе интерпретации симфонического произведения
10. Специфика духовых оркестров и их исполнительские возможности
11. Каков состав духовой групп симфонического оркестра
12. В чем особенности изучаемой дисциплины

ГЛАВА 2

Сборник оркестровых партий музыкальных произведений для музыканта-инструменталиста (духовые инструменты)

Одной из основных задач курса «Изучение оркестровых партий» является подготовка студентов к профессиональной деятельности в оркестре. Прежде всего начинающий музыкант должен освоить наиболее часто исполняемый оркестровый репертуар для возможности участия в оркестровых прослушиваниях на вакантные должности в составе оркестра. В ходе профессиональной деятельности репертуар оркестровых партий должен постоянно расширяться и качественно совершенствоваться. Таким образом оркестровый музыкант совершенствует свой исполнительский потенциал, открывает возможности для работы в престижных оркестровых коллективах.

Представленный сборник наиболее сложных фрагментов оркестровых партий составлен на основе изучения репертуара ведущих симфонических коллективов нашей республики и зарубежных стран, включающий музыкальные произведения композиторского творчества Узбекистана и зарубежья. Он может послужить основой для базового оркестрового репертуара начинающего музыканта.

Отрывки оркестровых партий для группы медных духовых инструментов, в частности, для трубы, широко применяемый в симфоническом и оперном оркестрах (в партитуре партия трубы располагается после валторны по старой традиции нотописи), как ведущий инструмент с очень полным и сильным звуком, но одновременно может извлекаться *pianissimo* мягкого и глубокого тембра. Причем партия трубы в партитуре нотруется без транспозиции. Труба также используется и как сольный инструмент в оркестровой партии, примером тому, партитуры опер

Д.Верди «Аида», Р.Вагнера «Кольца нибелунгов» Н.Римский-Корсакова «Золотой петушок», И.Акбарова «Леоперд из Согдианы», в балетной музыке А.Хачатуряна и М.Ашрафи, в симфонических произведениях Моцарта, Бетховена, Р.Штрауса, А.Брукнера, Д.Шостаковича, И.Акбарова, М.Таджиева, М.Бафоева и др.

В данный перечень вошли оркестровые партии для игры на трубе наиболее сложные с определенными технико-исполнительскими приёмами звукоизвлечения. Успешное освоение этих отрывков музыкальных произведений даст возможность музыкантам-трубачам преодолеть трудности воспроизведения звучания и исполнительского стиля автора образца примеров. Акцент делается на отрывки оркестровых партий трубы из музыкально-сценических произведений (опер, балет и отчасти, симфонических) композиторов Узбекистана (М.Ашрафи, И.Акбаров, У.Мусаев, А.Эргашев и др.)– эта еще одна область освоения узбекской национальной музыки, её своеобразия и традиций.

Опера " Дилором"

"БАЗАР"

М. АШРАФИЙ

Allegro con fuoco 5 10

4 3 stacc. *ff*

15

20 25 stacc. *ff*

2 5 3

50 con sord.

12

55

60

Detailed description: This block contains the musical score for the 'Allegro con fuoco' section, measures 5 through 60. It is written on a single treble clef staff in 5/8 time. The key signature has one sharp (F#). The score includes various rhythmic patterns, including groups of 4, 3, 2, and 5 notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *con sord.* (con sordina). There are several slurs and accents. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 50, 55, and 60 are enclosed in boxes. The section ends with a double bar line.

Приход Сарой бегим

Allegro molto

3

Detailed description: This block contains the musical score for the 'Приход Сарой бегим' section. It is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The key signature has two flats (Bb and Eb). The tempo is marked 'Allegro molto'. The score features a prominent triplet of eighth notes in the treble staff, which is repeated several times. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The section concludes with a double bar line.

Выезд шаха

Allegro energico 175

f *mf* *marcato*

180 185 190 195

ff

200

Шествие - Танец воинов

Allegro 275

275 280

285 290 295 300 305 310 315 320 325 330

fff

Общая пляска

Maestoso tragico

ff *ff*



Таней Арабской красавицы

75 Allegro con moto con sord.
ff

90 senza sord.
mf

100

sf

Танец-песня Иранской красавицы

15 Poco sostenuto senza sord.
ff

20

25

36

19

f



Танец Индийской красавицы

20 Adagio **2** con sord.
p

25 *sf*

Общий финальный танец

Poco meno *f*

3 *mf*

Allegro **9** con sord.

Балет "Хумо"

Вступление

А.ЭРГАШЕВ

Andante maestoso

f *con sord.*

Пролог

f Solo *accel.* *a tempo* *accel.*

Картина № 1

8 **Andante** *con sord.* *mf cresc.* *f*

6 *cresc.* 3 3 *f*

22 **Piu mosso**
con sord.
mf

rit. *mp dolce* a tempo

28 **Meno mosso** ♩=60
senza sord.
mf

Картина № 2

10 **Allegro**
con sord.
f

Картина № 3

Andante senza sord.
mf

Musical score for 'Картина № 3' in 4/4 time. It consists of two staves. The first staff begins with a rest, followed by a quarter note with a sharp sign, then a triplet of eighth notes, a quarter note, and another triplet of eighth notes. The second staff continues with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, a half note, and a quarter note.

Картина № 4

16 **Allegro** senza sord.

Musical score for 'Картина № 4' in 8/8 time, starting at measure 16. It consists of five staves. The first staff features a series of eighth notes with various accidentals. The second staff continues with eighth notes and some beamed eighth notes. The third staff has a melodic line with eighth notes and some slurs. The fourth staff shows eighth notes with some accents. The fifth staff consists of eighth notes, some with slurs, and ends with a quarter rest.

Andante senza sord.
f

Continuation of the musical score for 'Картина № 4'. It consists of two staves. The first staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note with a sharp sign, then a half note, and a quarter note. The second staff begins with a quarter note with a sharp sign, followed by a quarter note with a sharp sign, a quarter note with a sharp sign, and a quarter note with a sharp sign. The piece concludes with a double bar line.

Andante senza sord.

16

30

$\text{♩} = 60$

Five staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a melodic line with slurs and various accidentals (sharps, naturals, flats). The second staff continues the melody with some rests and slurs. The third staff features a more rhythmic pattern with slurs. The fourth and fifth staves continue the melodic development with slurs and accidentals.

Поединок

Allegro vivo
3

Three staves of musical notation in treble clef, common time (C). The first staff begins with a 3-measure rest, followed by a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The second and third staves continue the piece with complex rhythmic patterns and slurs.

34 **Maestoso**

One staff of musical notation in treble clef, common time (C). It begins with a forte (*ff*) dynamic and features a slow, grandiose melody with slurs and various accidentals.

6 6

3

"Святой"

Maestoso

3

3

3

3

3

3

3

Спаргапы с друзьями

Allegro vivo

Musical score for 'Спаргапы с друзьями' in 6/8 time, marked **Allegro vivo** and *f*. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *f*. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes. The sixth staff concludes with a double bar line and repeat dots.

Выход старейшин и танец

Allegro moderato

Musical score for 'Выход старейшин и танец' in 2/4 time, marked **Allegro moderato**. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a dynamic marking of **2**. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The third staff concludes with a double bar line and repeat dots.

35

mf

3

Detailed description: This block contains the first four staves of a musical score. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf*. The music consists of eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the melodic line. The fourth staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' and a fermata over the final note.

Обращение к народу

3

13

Detailed description: This block contains the remaining seven staves of the musical score. The fifth staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp, featuring a series of triplet eighth notes marked with '3'. The sixth staff continues with more triplet eighth notes and includes a measure with a common time signature 'C' and a fermata, with the number '13' written above it. The seventh and eighth staves feature eighth notes with slurs and accents. The ninth and tenth staves continue the melodic development with various note values and slurs.

Опера "Леопард из Сагдианы"

Картина № 1

И.АКБАРОВ

6 Allegretto

pp poco a poco cresc.

mf *f* *mf*

f *f*

fp *f*

f *f*

f

mf

Картина № 4

5 Allegro



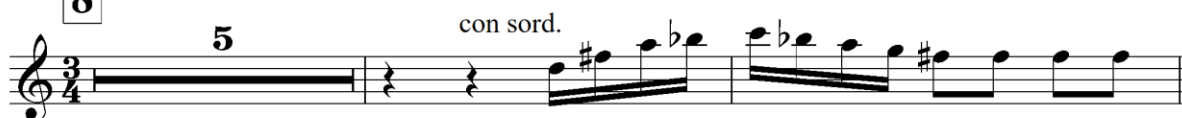
6



7



8



№ 16 Сцена гонца и Фердикки

15 Allegro moderato



№ 26 Александр, Зарина и финал.

33 Piu mosso (Moderato)

Musical notation for exercise 33, starting with a treble clef and a 7-measure rest. The piece is in 4/4 time, then changes to 3/2, then back to 4/4, and finally to 3/2. The dynamics are marked *mf* and *f*.

34 Andante e maestoso

Musical notation for exercise 34, starting with a treble clef and a *poco rit.* marking. The piece is in 4/4 time.

Musical notation for exercise 34, second line of the piece.

Musical notation for exercise 34, third line of the piece, ending with a double bar line.

Опера "Риголетто"

№ 1. Прелюдия

Дж.Верди

Andante sostenuto $\text{♩} = 66$

The first prelude is written in C major, 3/4 time, and consists of 16 measures. The dynamics are marked as follows: *ppp* (measures 1-2), *p* (measures 3-4), *pp* (measures 5-6), *p* (measures 7-8), *ff* (measures 9-10), *f* (measures 11-12), *ff* (measures 13-14), *f* (measures 15-16). A first ending bracket covers measures 13-14, with a '4' above it. The piece concludes with a double bar line.

№ 2. Интродукция

Allegro con brio $\text{♩} = 112$

The second introduction is written in C major, 3/4 time, and consists of 16 measures. The dynamics are marked as follows: *mf* (measures 1-2), *mf* (measures 3-4), *mf* (measures 5-6), *mf* (measures 7-8), *mf* (measures 9-10), *mf* (measures 11-12), *mf* (measures 13-14), *mf* (measures 15-16). The piece concludes with a double bar line.

Musical score for a piece in 3/4 time, featuring various dynamics and articulations. The score consists of ten staves of music.

Dynamics and markings include:

- f* (forte)
- p* (piano)
- mf* (mezzo-forte)
- ff* (fortissimo)

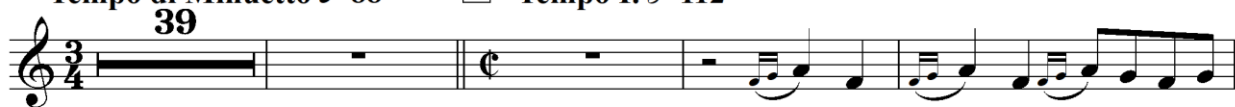
The score includes first and second endings, marked with **1** and **2** in boxes. The second ending is marked *ff*.

The tempo is marked **Allegretto** with a quarter note equal to 80 (♩.=80).

The score concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

Tempo di Minuetto ♩=88

3 Tempo I. ♩=112



pp



3

8



Tempo I. ♩=112

ff



p



ff *p*

f *f*

p *p*

4

ff

39 *p*

pp

pp

f *pp* 5

pp

f *pp*

cresc.

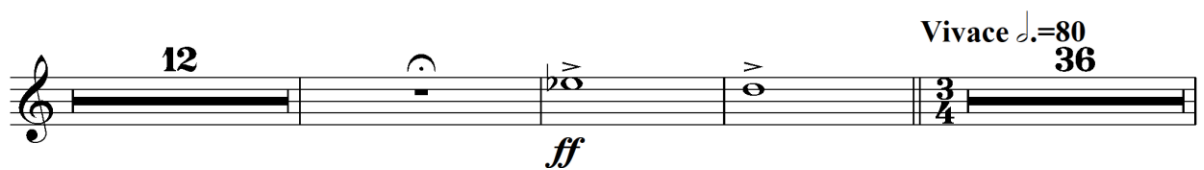
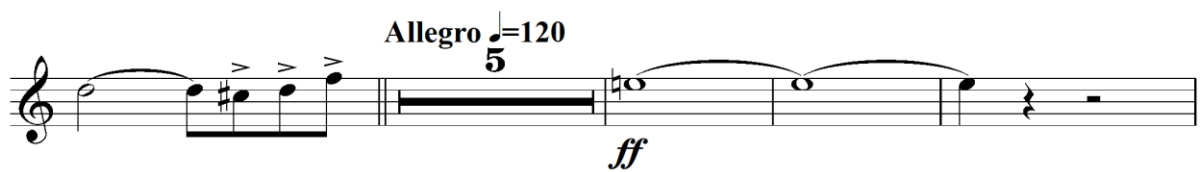
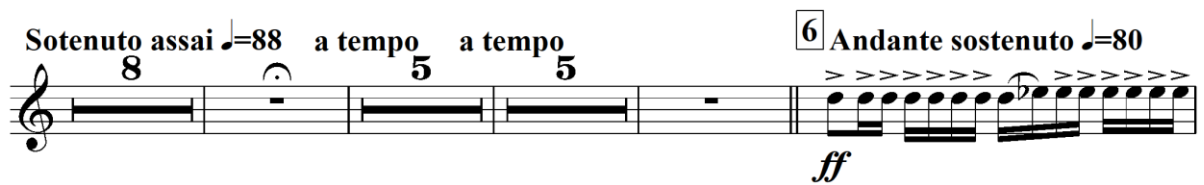
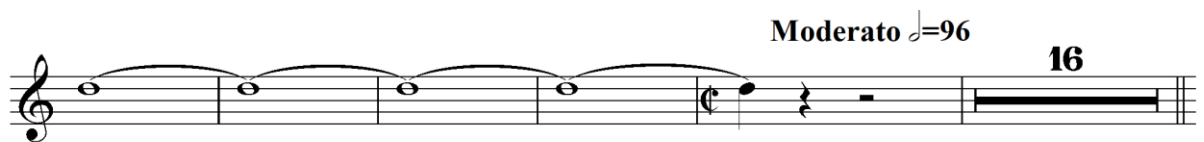
pp *pp*

ff

Piu Vivo $\text{♩} = 144$

ff

ff



№ 8. Сцена, ария и хор

Allegro agitato assai $\text{♩}=100$ 21 Allegro Recitativo 13 22 Adagio 2

Andante 8 allegro Allegro $\text{♩}=126$ 6 Adagio 5 $\frac{3}{4}$

Adagio $\text{♩}=50$ 23 13 16 Allegro vivo $\text{♩}=96$ in D *ff*

2 8 *ff*

Allegro assai moderato $\text{♩}=96$ in B *p*

24

Musical score for a single melodic line in G major. The score consists of ten staves of music.

- Staff 1: Treble clef, G major key signature. Rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents.
- Staff 2: Treble clef, G major key signature. Rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. Dynamic marking: *p*.
- Staff 3: Treble clef, G major key signature. Rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents.
- Staff 4: Treble clef, G major key signature. Rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings: *pp* and *ff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.
- Staff 5: Treble clef, G major key signature. Rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. Dynamic marking: *ff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. Tempo change: **Poco piu vivo** ♩=100.
- Staff 6: Treble clef, G major key signature. Rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. Dynamic marking: *ff*.
- Staff 7: Treble clef, G major key signature. Rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings: *ff* and *mf*. Tempo change: **Allegro** ♩=120. A quintuplet of eighth notes is marked with a '5' above it.
- Staff 8: Treble clef, G major key signature. Rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. Dynamic marking: *f*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. A measure with a whole note is marked with an '11' above it. Dynamic marking: *p*.
- Staff 9: Treble clef, G major key signature. Rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. Dynamic marking: *f*. A measure with a whole note is marked with a '4' above it. A measure with a whole note is marked with a '2' above it.
- Staff 10: Treble clef, G major key signature. Rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. Dynamic marking: *ff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. A measure with a whole note is marked with a '7' above it. Tempo change: **Piu mosso** ♩=144.

№ 10. Сцена и хор

Allegro assai vivo ed agitato ♩=144

f

25 28 30

Recitativo 5 Andantino $\text{♩}=80$ allarg. 7 a tempo 12 13

16 Piu mosso $\text{♩}=92$ 16 30 Piu lento $\text{♩}=60$ 27

Recitativo 4 Moderato $\text{♩}=100$ 6 *ff*

ff

ff

ff

2 *ff*

Allegro vivo $\text{♩}=138$ 6

f

Musical score for a piano piece, featuring multiple staves with various musical notations including dynamics (*f*, *ff*, *p*, *cresc.*), articulation (*stentate*), and performance instructions (*Andante sostenuto*, *Andante mosso*, *Tempo I*). The score includes measures 2 through 13, with some measures containing rests or specific rhythmic patterns like triplets and sixteenth-note runs.

Musical score in G major (one sharp). The score consists of ten staves of music.

- Staff 1: *f* (forte)
- Staff 2: *dim.* (diminuendo), measure 25
- Staff 3: *p cresc.* (piano crescendo), measure 26
- Staff 4: *ff* (fortissimo), measure 26, includes a 10-measure rest.
- Staff 5: *mf* (mezzo-forte), measure 27, includes a 3-measure rest.
- Staff 6: *f* (forte) and *ff* (fortissimo), measure 27, includes a 3-measure rest.
- Staff 7: Measure 28, includes a 3-measure rest.
- Staff 8: Measure 28, includes a 2-measure rest.
- Staff 9: *p* (piano), measure 28, includes 7-measure and 8-measure rests.

Piu mosso

29

6 9

f *f*

30

ff

Largo

This section consists of six staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a fermata, followed by a triplet of eighth notes marked with an accent and a dynamic of *f*. A measure rest is followed by a half note, then a six-measure rest and a nine-measure rest, both marked with a box containing the number 29. The section concludes with another triplet of eighth notes marked with an accent and a dynamic of *f*. The second staff is in bass clef, starting with a half note, followed by a triplet of eighth notes marked with an accent and a dynamic of *ff*. The third staff is in treble clef, showing a series of eighth notes with accents, followed by a double bar line and a common time signature with a half note. The fourth staff is in treble clef, marked **Presto**, featuring a fermata over a half note, followed by eighth notes with accents and a dynamic of *f*. The fifth and sixth staves are in treble clef, continuing the eighth-note pattern with accents and a dynamic of *f*.

CREDO

Andante

2

f *ff*

f *ff* *p*

ff *p*

1 3

This section consists of four staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a fermata over a half note, followed by a measure rest, then a half note marked with an accent and a dynamic of *f*. A triplet of eighth notes is marked with an accent and a dynamic of *ff*. The second staff is in treble clef, starting with a half note marked with an accent and a dynamic of *f*, followed by eighth notes with accents and dynamics of *ff* and *p*. The third staff is in treble clef, continuing the eighth-note pattern with accents and dynamics of *ff* and *p*. The fourth staff is in treble clef, featuring a half note with an accent and a dynamic of *p*, followed by a measure rest and a three-measure rest marked with a box containing the number 3.

Musical score for a piano piece, featuring ten staves of music. The score includes various dynamics, articulations, and performance instructions.

- Staff 1:** Starts with *ff* and contains several triplet markings (3).
- Staff 2:** Starts with *ff* and contains several triplet markings (3).
- Staff 3:** Contains triplet markings (3), *ff*, and *p*.
- Staff 4:** Contains triplet markings (3), *ff*, and *p*. A boxed number **2** is present below the staff.
- Staff 5:** Starts with *p* and *cresc.*. Contains a boxed number **4** above the staff and a boxed number **3** below the staff.
- Staff 6:** Contains boxed numbers **5**, **8**, and **12** above the staff. A key signature change to two sharps (F# and C#) and a common time signature (C) are indicated.
- Staff 7:** Starts with *rall.* and *5^a tempo*. Contains boxed numbers **11**, **6**, **7**, **17**, and **9** above the staff. Ends with *ff* and a triplet marking (3).
- Staff 8:** Starts with *ff* and *f*. Contains boxed numbers **8** and **9** below the staff. Ends with *mf cresc.*
- Staff 9:** Starts with *ff* and *f*. Contains boxed numbers **9** and **2** below the staff. Ends with *p*, *f*, and *ff*.
- Staff 10:** Starts with *p* and *p cresc.*. Contains boxed numbers **2** and **4** above the staff.

10 **Tempo I**

f *ff* 3 3 3 3 3 3 3 3

3 *ff* 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 *ff* *p*

3 3 3 3 3 3 3 3 *ff* *p*

11 12 *ff* **Larghetto** *p*

10 *p*

13 *f* *p* *f*

7 14 **Allegro** 9 15 **Andantino** 8 16 *pp* 6 *ff*

allarg. molto

a tempo

pp *p* *ff*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Освоение дисциплины «Изучение оркестровых партий» направлено в сущности на подготовку к конкурсным прослушиваниям в профессиональные оркестры. В связи с этим становится понятным необходимость заинтересованного отношения к изучению данного предмета. Студентам, связывающим своё будущее с работой в оркестрах, необходимо, создавать собственные «оркестровые партии», где можно собирать те оркестровые эпизоды, которые вызвали особые сложности в изучении и очевидно, будут всегда представлять собой известную трудность для исполнения. Профессиональные музыканты имеют в своей личной библиотеке такие «партии», так как всегда есть необходимость перед предстоящим исполнением повторить сложные эпизоды.

Таким образом, изучая в процессе обучения в консерватории камерно-инструментальный, симфонический, оперно-балетный и квартетный репертуар, каждый студент может уже положить начало формированию такой «личной» тетради, куда можно собрать наиболее сложные для исполнения эпизоды оркестровых партий.

Освоение дисциплины «Изучение оркестровых партий» даст возможность развития у молодого музыканта-инструменталиста навыки чтения нот с листа, выступать на различных сценических площадках в составе симфонического, театрального, камерного, струнного, духового, эстрадно-симфонического и джаз оркестров, а также быть готовым использовать свои профессиональные знания и навыки в педагогической и музыкально-исполнительской деятельности.

ГЛОССАРИЙ

Автоматизация - Система, которая запоминает, а затем воспроизводит положение всех фейдеров и мьютов на пульте.

Адажио — 1) медленный темп; 2) название произведения или части циклического сочинения в темпе адажио; 3) медленный сольный или дуэтный танец в классическом балете.

Аккомпанемент — музыкальное сопровождение солиста, ансамбля, оркестра или хора.

Аккорд — сочетание нескольких (не менее 3) звуков различной высоты, воспринимаемое как звуковое единство; звуки в аккорде располагаются по терциям.

Акцент — более сильное, ударное извлечение какого-либо одного звука по сравнению с другими.

Аллегро — 1) темп, соответствующий очень скорому шагу; 2) название пьесы или части сонатного цикла в темпе аллегро.

Аллегретто — 1) темп, более медленный, чем аллегро, но более быстрый, чем модерато; 2) название пьесы или части произведения в темпе аллегретто.

Альтерация — повышение и понижение ступени ладового звукоряда без изменения ее названия. Знаки альтерации — диез, бемоль, дубль-диез, дубль-бемоль; знак ее отмены — бекар.

Алгоритм - (от лат. algorithmi – латинская форма имени великого среднеазиатского учёного Аль-Хорезми) – предписания, задающие на основе системы правил последовательность операций, точное выполнение которых позволяет решать задачи определённого класса.

Анализ - (от греч. analysis – разложение, расчленение) – метод научного исследования, состоящий в разложении целого на составные части.

Анданте — 1) умеренный темп, соответствующий спокойному шагу; 2) название произведения и части сонатного цикла в темпе анданте.

Андантино — 1) темп, более оживленный, чем анданте; 2) название произведения или части сонатного цикла в темпе андантино.

Ансамбль — группа исполнителей, выступающая как единый художественный коллектив.

Аранжировка — обработка музыкального произведения для исполнения на другом инструменте или другим составом инструментов, голосов.

Арпеджио — исполнение звуков последовательно, обычно начиная с нижнего тона.

Атака - Начало звука. На компрессоре/лимитере так называется ручка, которая управляет реакцией прибора на начало звука.

Аттенюация- Уменьшение уровня.

Басс (Buss) - Путь прохождения сигнала.

Бас-менеджер - Схема, которая в системе записи 5.1 использует сабвуфер для расширения частотного диапазона пяти основных каналов. Басменеджер отправляет все частоты ниже 80 Гц в сабвуфер, вместе с сигналом НЧЭ (см. НЧЭ)

Бас — 1) самый низкий мужской голос; 2) музыкальные инструменты низкого регистра (туба, контрабас); 3) нижний звук аккорда.

Барокко (от итал. barocco – причудливый, странный) – художественный стиль, наиболее ярко проявился в Италии, воплощающий ощущение дисгармоничности жизни, порывов к неведомому.

Битовая частота - Частота передачи данных цифровой системой.

Битбсплиттер - Чтобы записать цифровой сигнал с длиной цифрового "слова" в 20 бит на 16 битовое записывающее устройство, с помощью бит сплиттера цифровое "слово" делят на два канала.

Бельканто — вокальный стиль, возникший в Италии в XVII веке, отличающийся красотой и легкостью звучания, совершенством кантилены, виртуозностью колоратуры.

Вариации — музыкальное произведение, в котором тема несколько раз излагается с изменениями в фактуре, тональности, мелодии и др.

Виртуоз — исполнитель, в совершенстве владеющий голосом или искусством игры на музыкальном инструменте.

Вокализ — музыкальное произведение для пения без слов на гласный звук; обычно упражнение для развития вокальной техники. Известны вокализы для концертного исполнения.

Вокальная музыка — произведения для одного, нескольких или многих голосов (с инструментальным сопровождением или без него), за немногими исключениями связанные с поэтическим текстом.

Высота звука — качество звука, определяемое человеком субъективно и связанное в основном с его частотой.

Гамма — последование всех звуков лада, расположенных от основного тона в восходящем или нисходящем порядке, имеет объем октавы, может быть продолжена в соседние октавы.

Гармония — выразительные средства музыки, основанные на объединении тонов в созвучия, на связи созвучий в их последовательном движении. Строится по законам лада в многоголосной музыке. Элементы гармонии — каденции и модуляции. Учение о гармонии — один из основных разделов теории музыки.

Голос — совокупность разных по высоте, силе и тембру звуков, возникающих в результате колебания эластичных голосовых связок.

Гребенчатый фильтр - Искажение при наложении исходного сигнала на его задержанную копию. В частотной характеристике сигнала возникают пики и провалы. Именно это происходит при флэнжировании.

Гуманизм (от лат. homo – человек) – идейное движение, утверждающее ценность человека и человеческой жизни.

Диапазон — звуковой объем (интервал между самым низким и самым высоким звуками) певческого голоса, музыкального инструмента.

Динамика — различия степени силы звучания, громкости и их изменения.

Дирижирование — управление музыкально-исполнительским коллективом при разучивании и публичном исполнении музыкального сочинения. Осуществляется дирижером (капельмейстером, хормейстером) с помощью специальных жестов и мимики.

Дискант — 1) форма средневекового двухголосного пения; 2) высокий детский (мальчиковый) голос, а также исполняемая им партия в хоре или вокальном ансамбле.

Диссонанс— неслитное, напряженное одновременное звучание различных тонов.

Длительность — время, занимаемое звуком или паузой.

Доминанта — одна из тональных функций в мажоре и миноре, обладающая интенсивны тяготением к тонике.

Духовые инструменты— группа инструментов, источник звука которых — колебания столба воздуха в канале ствола (трубки).

Жанр — исторически сложившееся подразделение, тип произведения в единстве его формы и содержания. Различаются по способу исполнения (вокальные, вокально-инструментальные, сольные), назначению (прикладные и др.), содержанию (лирический, эпический, драматический), месту и условиям исполнения (театральный, концертный, камерный, киномузыка и др.).

Запев — вступительная часть хоровой песни или былины.

Звук — характеризуется определенной высотой и громкостью.

Имитация — в многоголосных музыкальных произведениях точное или видоизмененное повторение в каком-либо голосе мелодии, перед этим прозвучавшей в другом голосе.

Импровизация — сочинение музыки во время ее исполнения, без подготовки.

Инструментальная музыка — предназначается для исполнения на инструментах: сольная, ансамблевая, оркестровая.

Инструментовка — изложение музыки в виде партитуры для камерного ансамбля или оркестра.

Интервал — соотношение двух звуков по высоте. Бывает мелодическим (звуки берутся поочередно) и гармоническим (звуки берутся одновременно).

Интродукция — 1) краткое вступление к первой части или финалу циклического инструментального музыкального произведения; 2) род краткой увертюры к опере или балету, вступление к отдельному акту оперы; 3) хор или вокальный ансамбль, следующий за увертюрой и открывающий действие оперы.

Интерпретация исполнительская (от лат. interpretatio – разъяснение, истолкование) – процесс звуковой реализации нотного текста.

Интуиция (от лат. intucris – пристально, внимательно смотреть) – способность без логического продумывания находить правильное решение проблемы.

Интеллект – свойство личности, выражающееся в способности глубоко мыслить и чувствовать, а также творчески использовать полученные знания и преобразовывать их в опыт.

Камера (ревербератор) - Способ создать искусственную реверберацию с помощью выложенной кафелем комнаты. В нее помещают динамик и несколько микрофонов.

Каденция исполнительская – виртуозное соло в инструментальном концерте для солирующего инструмента.

Каденция — 1) гармонический или мелодический оборот, завершающий музыкальное построение и сообщаящий ему большую или меньшую законченность; 2) виртуозный сольный эпизод в инструментальном концерте.

Камерная музыка — инструментальная или вокальная музыка для небольшого состава исполнителей.

Камертон — специальный прибор, издающий звук определенной частоты. Этот звук служит эталоном при настройке музыкальных инструментов и в пении.

Клавир — 1) общее наименование струнных клавишных инструментов в XVII-XVIII вв.; 2) сокращение слова клавираусцуг — переложение партитуры оперы, оратории и др. для пения с фортепиано, а также для одного фортепиано.

Классицизм (от лат. classicus – образцовый) – художественный стиль и эстетическое направление европейского искусства, основанное на строгих канонах стройности и логичности мироздания.

Колоратура — быстрые, технически трудные, виртуозные пассажи в пении.

Коммутатор баса - Еще одно название бас-менеджера. Ширина полосы пропускания. Диапазон частот, который данный прибор пропускает без искажений.

Композиция — 1) построение произведения; 2) название произведения; 3) сочинение музыки; 4) учебный предмет в музыкальных учебных заведениях.

Консонанс — слитное, согласованное одновременное звучание различных тонов, один из важнейших элементов гармонии.

Контральто — низкий женский голос.

Концерт (итал. concerto – согласие; лат. – concertato – соревнование, состязание) – музыкальное произведение, в основе которого лежит контраст звучания полного исполнительского состава и отдельных групп или соло.

Концертирование – диалог солистов в инструментальной музыке.

Концерто grosso (итал. concertogrosso– большой концерт) – жанровая разновидность инструментального концерта, основанная на чередовании и противопоставлении всего исполнительского состава и группы инструментов.

Кульминация — момент наивысшего напряжения в музыкальном построении, разделе музыкального произведения, целом произведении.

Лад — важнейшая эстетическая категория музыки: система звуковысотных связей, объединенных центральным звуком (созвучием), взаимосвязь звуков.

Лейтмотив — музыкальный оборот, повторяющийся в произведении в качестве характеристики или условного обозначения персонажа, предмета, явления, идеи, эмоции.

Либретто — литературный текст, который берется за основу создания какого-либо музыкального произведения.

Мелодия — одногласно выраженная музыкальная мысль, основной элемент музыки; ряд звуков, организованных ладово-интонационно и ритмически, образующие определенную структуру.

Метр — порядок чередования сильных и слабых долей, система организации ритма.

Метроном — инструмент, помогающий определить правильный темп исполнения.

Меццо-сопрано — женский голос, средний между сопрано и контральто.

Многоголосие — склад музыки, основанный на одновременном сочетании нескольких голосов.

Модерато — умеренный темп, средний между андантино и аллегретто.

Модуляция — переход в новую тональность.

Музыкальная форма — 1) комплекс выразительных средств, воплощающих в музыкальном произведении определенное идейно-художественное содержание.

Нотное письмо — система графических знаков для записи музыки, а также сама ее запись. В современном нотном письме используются: 5-линейный нотный стан, ноты (знаки, обозначающие звуки), ключ (определяет высоту нот) и др.

Обертоны — призвуки (частичные тоны), звучат выше или слабее основного тона, слитно с ним. Наличие и сила каждого из них определяют тембр звука.

Оркестровка — переложение музыкального произведения для оркестра.

Орнаментика — способы украшения вокальных и инструментальных мелодий. Небольшие мелодические украшения называются мелизмами.

Остинато — многократное повторение мелодической ритмической фигуры.

Партитура — нотная запись многоголосного музыкального произведения, в которой одна над другой даны в определенном порядке партии всех голосов.

Партия — составная часть многоголосного произведения, предназначенная для исполнения одним голосом или на определенном музыкальном инструменте, а также группой однородных голосов и инструментов.

Пассаж — последование звуков в быстром движении, часто трудное для исполнения.

Пауза — перерыв в звучании одного, нескольких или всех голосов в музыкальном произведении; знак в нотном письме, обозначающий этот перерыв.

Пиццикато — прием звукоизвлечения на смычковых инструментах (щипком), дает отрывистый звук, более тихий, чем при игре смычком.

Плектр (медиатор) — приспособление для звукоизвлечения на струнных, главным образом щипковых, музыкальных инструментах.

Подголосок — в народной песне голос, сопровождающий основной, звучащий одновременно с ним.

Прелюдия — небольшая пьеса, а также вступительная часть музыкального произведения.

Программная музыка — музыкальные произведения, которые композитор снабдил словесной программой, конкретизирующей восприятие.

Рококо (от франц. rococo – часть раковины) – стиль в искусстве и архитектуре, отличающийся грациозностью, легкостью, интимно-кокетливым характером.

Реприза — повторение мотива музыкального произведения, а также нотный знак повторения.

Рефрен (от франц. refrain – припев) – в XVIII веке синоним ригурнеля в инструментальном концерте.

Ритм — чередование различных по длительности и силе звуков.

Ригурнель (от итал. ritorno – возвращение) – название начальной темы в инструментальном концерте.

Риторика музыкальная – система музыкальных приемов, опирающаяся на риторику – науку об ораторском искусстве.

Рондо-сюита – музыкальная форма, объединяющая признаки сонатной формы и рондо.

Симфонизм — раскрытие художественного замысла с помощью последовательного и целеустремленного музыкального развития, включающего противоборство и преобразование тем и тематических элементов.

Симфоническая музыка — музыкальные произведения, предназначенные для исполнения симфоническим оркестром (крупные, монументальные произведения, небольшие пьесы).

Скерцо — 1) в XV1-XVII вв. обозначение вокально-инструментальных произведений на шутливые тексты, а также инструментальных пьес; 2) часть сюиты; 3) часть сонатно-симфонического цикла; 4) с XIX в. самостоятельное инструментальное произведение, близкое каприччо.

Слух музыкальный — способность человека воспринимать отдельные качества музыкальных звуков, ощущать функциональные связи между ними.

Сольфеджио — вокальные упражнения для развития слуха и навыков чтения нот.

Сопрано — 1) самый высокий певческий голос (главным образом женский или детский) с развитым голосовым регистром; 2) верхняя партия в хоре; 3) высокие по регистру разновидности инструментов.

Струнные инструменты — по способу звукоизвлечения делятся на смычковые, щипковые, ударные, ударно-клавишные, щипково-клавишные.

Стиль (от греч. *stilos* – стержень для письма,) – понятие, фиксирующее устойчивость выразительных средств.

Такт — специфическая форма и единица музыкального метра.

Тема — построение, составляющее основу музыкального произведения или его разделов.

Тембр— окраска звука, свойственная голосу или музыкальному инструменту.

Темп— скорость следования метрических счетных единиц. Для точного измерения служит метроном.

Темперация — выравнивание интервальных соотношений между ступенями звуковой системы.

Тоника— основная ступень лада.

Транскрипция — переложение или свободная, часто виртуозная, обработка музыкального произведения.

Трель — переливчатый звук, рождающийся от быстрого повторения двух соседних тонов.

Увертюра — оркестровая пьеса, исполняемая перед театральным представлением.

Ударные инструменты — инструменты с кожаной мембраной или изготовленные из материала, который сам способен звучать.

Унисон — одновременное звучание нескольких музыкальных звуков одинаковой высоты.

Фактура — конкретный звуковой облик произведения.

Фальцет - один из регистров мужского певческого голоса.

Фермата — остановка темпа, как правило, в конце музыкального произведения или между его разделами; выражается в увеличении длительности звука или паузы.

Финал — заключительная часть циклического музыкального произведения.

Хорал — религиозное песнопение на латинском языке или родных языках.

Хроматизм — полутоновая интервальная система двух видов (древнегреческий и новый европейский).

Штрихи — способы извлечения звука на смычковых инструментах, придающие звучанию различный характер и окраску.

Экспозиция — 1) начальный раздел сонатной формы, в котором излагаются основные темы произведения; 2) первая часть фуги.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаев Ф. Из истории духовых оркестров Узбекистана. «Мозийдан садо», 2016, № 1, стр. 38-40.
2. Азимов Каримжон. Ўзбекистон дирижёрлари. Тошкент, 2001.
3. Арановский, М.Г. Симфонические искания: проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 гг. Л., 1979.
4. Арановский, М. Г. Что такое программная музыка. М., 1962.
5. Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970.
6. Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. М., 1980.
7. Карп П. О балете. М., 1974.
8. Конен В. Театр и симфония. М., 1975.
9. 100 опер: история создания, сюжет, музыка. Ред. М. Друскин. - 7-е изд. Л., 1987.
10. 1981, 1976. - 485 с., 488 с., 480 с. - (Библиотечная серия)
11. Имамов У. К вопросу об образовательной системе подготовки кадров в музыкальном вузе (по направлению бакалавриата на примере специальности «виолончель».) // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. IV. Ташкент, 2003.
12. Имамов У. Международный конкурс как фактор профессионального совершенствования музыканта-исполнителя. // Искусство независимого Узбекистана на перекрестке международных музыкальных культур. Ежегодник. Ташкент, 2013.
13. Имамов У. Роль конкурсов в профессиональном развитии музыкантов-исполнителей. // Художественный творческий процесс в XX-XXI веке. Ташкент, 2010.
14. Имамов У. Аспекты исполнительской интерпретации виолончельных концертов Луиджи Боккерини. // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. VII. Ташкент, 2011.
15. Музыкальная энциклопедия. 1-6 тома. М., 1973-1982.
16. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
17. Уткин А. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов. Л., 1979.
18. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб. 2001.
19. Цыпин Г. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. Книга 1. М., 1988.
20. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М., 1971.
21. Янов-Яновская Н.С. Узбекская симфоническая музыка. Ташкент, 1979.
22. Янов-Яновская Н.С. Икрам Акбаров. Ташкент, 2011.

