

**O`ZBEKISTON DAVLAT
SAN`AT VA
MADANIYAT INSTITUTI**

**“Xalq ijodiyoti” fakulteti
X.A. va R.A.R. bo`limi
1-kurs talabasi**

**Musiqa nazariyasi fanidan
MUSTAQIL ISH**

Mavzu: Temp, agogika va dinamika



**Bajardi: Qambarov M.
Tekshirdi: Tursunova R.**

Toshkent-2015

Temp, agogika va dinamika

Reja:

1. Temp. Metronom
2. Templarning uchta asosiy guruhi
3. Agogika
4. Dinamik tuslar
5. Artikulyatsiya

1. Temp. Metronom

Musiqada asarni ijro qilish sur'atiga, ijroning tezlik darajasiga **temp** deyiladi. Musiqa asarini xarakteri ko`pincha uning tempi bilan aniqlanadi.

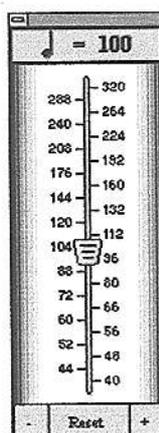
Templarning uchta asosiy turi bir-biridan farq qilinadi: vazmin, o`rtacha va tez templar.

Temp musiqa asarini boshida yoki temp o`zgarishlari ro`y beradigan joylarga yoziladigan og`zaki atamalar bilan ifodalanadi.

XIX asrning boshida templarni aniq belgilash va o`lchash uchun qo`llaniladigan maxsus asbob - **metronom** kashf qilinadi.

Metronom – Venalik mexanik usta Meltsel tomonidan 1816 yilda takomillashtirilgan; shuning uchun ham u Meltsel metronomi deb ataladi va yozuvda M. M., harflari bilan belgilanadi, masalan, M. M., q = 80. Bunda bir daqiqa davomida 80 ta choraktalik hisobiga to`g`ri keladigan tovush cho`zimlarini chalish ko`zda tutiladi. Bu asbob hozirgi davrda ancha eskirib qolganligi tufayli deyarli qo`lanilmaydi.

Metronomning zamonaviy kompyuterdagi ko`rinishi quyidagichadir:



Odatda vazmin templarga metronom mayatnigining 40 dan 120 martagacha bo`lgan urishi, o`rtacha templarga 120 dan 160 gacha bo`lgan, tez templarga esa 160 dan 200 gacha bo`lgan urishi muvofiq keladi.

Temp ko'rsatkichlarining og'zaki atamalarini asosan italyan tilida yozish qabul qilingan bo'lishiga qaramasdan, hozirda uning har xil: ruscha, o'zbekcha atamalari ham keng qo'llanilib kelinmoqda. Ulardan eng muhimlari quyida keltiriladi.

2. Templarning uchta asosiy guruhi

Vazmin templar:

1. *Largo* - keng
2. *Lento* - cho'zib
3. *Adagio* - og'ir
4. *Crave* - juda og'ir

O'rtacha templar:

1. *Andante* - osoyishta, shoshmasdan.
2. *Andantino*- andantedan sal tezlatib
3. *Moderato* - o'rtacha
4. *Sostenuto* - salobatli
5. *Allegretto* - jonlanib.
6. *Allegro moderato* - o'rtacha tez

Tez templar:

1. *Allergo* - tez
2. *Vivo* - jonliroq
3. *Vivace* - jadal.
4. *Presto* - tez, oshiqib
5. *Prestissimo* - juda tez

Bu atamalarga ko'pincha quyidagi aniqlovchi tushunchalar qo'shiladi:

molto - juda

assai - nihoyat

con moto - harakat bilan

sommodo - erkin

non troppo - haddan tashqari emas

non tanto - u qadar sekin emas

sempre - doimo

meno mosso - kamroq harakat bilan

piu mosso - ko`proq harakat bilan

Masalan: *Allegro ma non troppo* (*Allegro ma non troppo*) – Tez, ammo haddan tashqari emas; yoki *Lento assai* (*Lento assai*) – Nihoyat cho`zib va h.k.

Bir asarning o`zida temp bir necha marotaba o`zgarishi mumkin, shuningdek temp tezlashishi va sekinlashishi mumkin.

Templarni sekin-asta susaytirish uchun quyidagi iboralar qo`llaniladi:

ritenuto – saqlanibroq

ritardando - kechikibroq

allargando - kengaytirib

rallentando - sekinlatib

Sekin-asta tezlatish uchun esa:

accelerando - yanada tezlatib

animando - ruhlantirib

stringendo - jadalroq

stretto - ixchamlantirib kabi iboralar qo`llaniladi.

Dastlabki tempga qaytish:

a tempo - o`z tempida

tempo primo - dastlabki sur`atda

tempo I - o`sha sur`atda kabi so`zlar bilan ifodalanadi.

3. Agogika

Shuni ta'kidlash lozimki, metronom musiqa asarining dastlabki, boshlang'ich tempini aniqlash uchun xizmat qiladi, xolos. Biroq, musiqa asarini boshidan oxirigacha "metronom bo'yicha" ijro etish hech qachon tavsiya etilmaydi; chunki musiqa san'ati yuzaki tarzda, aniq metrik bir maromlilikni o'ziga singdirolmaydi.

Musiqa odam nutqiga yaqinlashib, ifodali tarzda jaranglashi uchun ijrochilar undagi davomli tovushlarni yana ham cho'zibroq, nisbatan maydaroq tovushlarni yanada tezroq ijro qiladilar, nota matnida ko'rsatilmagan bo'lishiga qaramasdan, frazalar yoki motivlar orasida "havo pauzalari" qiladilar.

Qat'iy temp ko'rsatkichlaridan bunday tarzda agogik chetlashuvlar odatda, keyingi ijrodagi qarama-qarshi chetlashuvlar bilan tekislanadi, masalan, tezlashuvdan keyingi sekinlashuv va aksincha.

Muallif tomonidan ko'rsatilgan qat'iy temp ko'rsatkichlaridan yuqoridagi kabi chetlashuvlarga - **agogika** deyiladi. Agogika - (yunoncha agogike) - olib ketish, chetlashish kabi manoni beradi.

Agogik chetlashuvlar musiqa xarakteri va uslubiga bog'liq ravishda turli darajalarda qo'llaniladi. XVIII asr mumtoz musiqasida eng kam darajadagi agogik chetlashuvlar qilish mumkin bo'lsa, XIX asr romantik kompozitorlarining musiqasida agogika keng qo'llanilishi, **rubato** (italyancha - yashirincha, o'g'irlab kabi ma'nolarni beradi) - deb ataladigan erkin ritmik ijroga yo'l qo'yish mumkin bo'ladi.

4. Dinamik tuslar

Templar bilan bir qatorda tovush eshitilishining o'zgarishi ham muhim musiqiy ifoda vositalaridan hisoblanadi. Tovush eshitilishining turlicha darajalari **dinamik tuslar** deyiladi va ular maxsus atamalar yoki belgilar bilan belgilanadi. Eng ko'p qo'llaniladigan dinamik tusharga quyidagilar kiradi:

a) Muttasil kuchlilik darajasi

fortissimo - ff - juda kuchli

forte - f – kuchli

mezzo-forte - mf – o`rtacha kuchli

pianissimo - pp – juda past

piano - p - past

mezzo piano - mp – o`rtacha past.

b) Muttasil o`zgaruvchan kuchlilik

crescendo – kuchaytirish belgisi.

poco a poco crescendo - sekin-asta kuchaytirish.

diminuendo - pasaya borish belgisi

poco a poco diminuendo - sekin-asta pasayish

smorzando - tina boshlash

morendo - tina boshlash

v) Kuchlilik darajasini o`zgartirish uchun

piu forte – yana kuchli

meno forte - sal kuchli

sforzando - sf - ayrim tovushlarning keskin zarbi.

5. Artikulyatsiya

Ijro xarakterini belgilovchi atamalar

Artikulatsiya – (lotincha «articulatio» so`zidan olinib, «bo`laman», «qismlarga bo`lib talaffuz qilaman» ma`nolarini anglatadi) tovushlarni bir-biriga bog`lab yoki ayrim-ayrim ijro qilish bilan belgilanadigan tovush hosil qilish usullaridir. Artikulyatsiya belgilariga quyidagilar kiradi:

1) **Legato** – (italyancha «legare» soʻzidan olinib, «bogʻlamoq» maʼnosini beradi) tovushlarni bir-biriga bogʻlab, qoʻshib ijro qilish.

P. Chaykovskiy «Qadimiy frantsuz qoʻshigʻi»



The image shows two staves of musical notation for a piano piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 2/4. The music is characterized by long, flowing lines with many slurs, indicating a legato style. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure of the top staff, and *mf* (mezzo-forte) is present in the final measure of the bottom staff.

2) **Stakkato** - (italyancha «staccare» soʻzidan olinib, «uzish», «boʻlish» maʼnolarini beradi) tovushlarni uzib-uzib, qisqa ijro qilish.

Masalan:



The image shows two staves of musical notation for a piano piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked **Allegro**. The music is characterized by short, detached notes with many slurs, indicating a staccato style. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the first measure of the top staff, and *f* (forte) and *p* (piano) are present in the bottom staff.

3) **Markato** - (italyancha «markare» soʻzidan olinib, «taʼkidlash», «ajratish» maʼnolarini beradi) har bir tovushni alohida taʼkidlab ijro qilish.

4) **Portamento** - (italyancha «portare» soʻzidan olinib, «koʻtarish», «koʻtarib olish» maʼnolarini beradi) fortepiano musiqasida qoʻllaniladigan “choʻziq stakkato”ning alohida turi.

5) **Spikkato** - (italyancha “spiccare” soʻzidan olinib, “yaqqol ajratish, taʻkidlash” maʼnolarini beradi) torli asboblarda musiqasida uchraydigan “oʻtkir stakkato”ning alohida turi.

Ijro xarakterlarini yanada aniq belgilash uchun koʻpdan koʻp atamalar qoʻllanilib, ulardan eng koʻp qoʻllaniladiganlari quyidagilardir.

Ijro xarakterini belgilash uchun qoʻllaniladigan atamalar

atamalarning italyancha nomi	talaffuzi	ruscha maʼnosi	oʻzbekcha maʼnosi
abbandonamento	abbandonamente	непринужденно	erkin, bermalol
accarezzevole	akkaretstsevole	ласково	erkalab
affettuoso	affettuzo	сердечно	yurakdan
agitato	adjitato	возбужденно	toʻlqinlanib
alla marcia	allya marchya	в духе марша	marsh ruhida
amabile	amabile	ласково	erkalab
amoroso	amorozo	любовно	mehr bilan
animato	animato	воодушевленно,	zavq-shavq bilan
appassionato	appassionato	страстно	ehtiros bilan
ardente	ardente	с жаром	harorat bilan
brillante	brillyante	блестяще	oʻrinlatib, doʻndirib
buffo	buffo	комически	kulgili
cantabile	kantabile	певуче	ohangdor, yoqimli
capriccioso	kaprichchozo	капризно	injiqlik bilan
con amore	kon amore	с любовью	mehr-muhabbat bilan
con anima	kon anima	с воодушевлением, с чувством	zavq-shavq, his-tuygʻu bilan
con bravura	kon bravura	блестяще	qoyil-maqom
con brio	kon brio	с жаром	harorat bilan
con dolore	kon dolore	с грустью	gʻamginlik bilan
con dolcezza	kon dolchetstsa	нежно, мягко	mayin, yumshoq
con espressione	kon espressyone	с выражением	ifodali
con forza	kon fortsa	с силой	kuch bilan

con fuoco	kon fuoko	с огнем	o`t bilan
con grazia	kon gratsya	с грацией	latofat bilan
con malinconia	kon malinkonia	меланхолично	ma'yuslik bilan
con moto	kon moto	подвижно	harakatchan
con passione	kon passyone	со страстью	ehtimos bilan
con spirito	kon spirito	с воодушевлением	jo'shqinlik bilan
con tenerezza	kon teneretsta	с нежностью	mayinlik bilan
con vigore	kon vigore	бодро, энергично	tetik, kuch-g'ayrat bilan
desizo	dechizo	решительно	dadil
dolce	dolche	мягко, нежно	yumshoq, mayin
dolcissimo	dolchissimo	очен мягко, очен нежно	juda yumshoq, juda mayin
dolente	dolente	грустно, жалобно	g'amgin, hasratlanib
doloroso	dolorozo	грустно, жалобно	g'amgin, hasratlanib
elegante	elegante	изящно, красиво	nafis, go'zal
elegiako	eledjako	жалобно, грустно	g'amgin, hasratlanib
energiko	enerdjiko	энергично	tetik, bardam
eroico	eroiko	героически	qaxramonona
espressivo	espressivo	выразительно	ifodalii
feroce	feroche	дико, свирепо	yovvoyilarcha, darg'azab
festivo	festivo	празднично	bayramona
fiero	fero	дико	darg'azab
flebile	flebile	жалобно	hasrat bilan
fresco	fresko	свежо	tiniq, toza
funebre	funebre	похоронно	motamsaro
furioso	furyozo	бешено	quturib
giocoso	djokoza	шутливо, игриво	hazilchan, o'yinqarok
gioioso	djoyozo	радостно, весело	sho'x, quvnoq
grandioso	grandiozo	пышно, великолепно	hashamatli, dabdaba bilan
grazioso	gratsyozo	грациозно	nazokat bilan,
guerriero	guerero	воинственно	harbiycha
imperioso	imperyozo	повелительно	buyruqnoma
impetuoso	impetuzozo	стремительно, бурно	shitob bilan, hayqirib
innocente	innochente	невинно, протом	mas'um, oddiy
lagrimoso	lagrimozo	скорбно, печально	g'am-qayg'u bilan

languido	languido	с изнеможением, бессилно	lohaslik bilan, kuchsiz
lamentabile	lamentabile	жалобно	yolvorib
leggiero	ledjero	легко	engil
leggierissimo	ledjerissimo	очен легко	juda engil
lugubre	lyugubre	мрачно	g'amgin
lusingando	lyuzingando	лстиво, вкрадчиво	sezdirmasdan, silliqqina
maestoso	maestozo	торжественно, величаво	tantanavor, ulug'vor
malinconilo	malinkoniko	меланхолично	ma'yus
markato	markato	подчеркивая	ta'kidlab
marziale	marchyale	маршеобразно	marshona
mesto	mesto	печално	g'am-qayg'u bilan
morendo	morendo	замирая	pasayib, so'nib
parlando	parlyando	говоря	g'o'ng'ir-g'o'ng'ir
pastorale	pastorale	пастушески	cho'poncha
patetiko	patetiko	страстно	ehtiros bilan
pesante	pezante	грузно, тяжеловесно	og'ir, og'irlik bilan
piangendo	pyandjendo	жалобно	yolborib
pomposo	pompozo	великолепно, с блеском	o'rinlatib, qoyillatib
quieto	kieto	спокойно	soyishta
recitanto	rechitanto	рассказывая	hikoyanamo
religioso	relidjozo	благовейно	e'zoz-ehtiom bilan
rigoroso	rigorozo	строго, точно	qat'iy, aniq
risoluto	rizolyuto	решительно	dadil
rubato	rubato	свободное исполнение	erkin ijro
rustiko	rustiko	в селском духе	qishloq ruhida
scherzando	skertsando	шутливо	hazilnamo
scherzoso	skertsozo	шутливо	hazilnamo
semplice	sempliche	просто	oddiy
sensibile	sensibile	чувствительно	sezgirlik bilan
serioso	serozo	серезно	jiddiy
soave	soave	приветливо	xushmuomilalik bilan
soavemente	soavemente	приветливо	xushmuomilalik bilan
onore	sonore	звучно	ohangdor
spianato	spyanato	просто, йестественно	oddiy, tabiiy

spirituoso	spirituozo	одухотворенно,	ilhomlanib, jo`shqin
strepitoso	strepitozo	шумно, бурно	shovqin-suron bilan
teneramente	teneramente	нежно	mayin
tranquillo	trankuillyo	спокойно	tinch-osoyishta
vigorooso	vigorozo	силно, бодро	kuchli, tetik

Muallif tomonidan to`g`ri topilgan va ijrochiga tushunarli bo`lgan turlicha belgilar katta ahamiyatga ega bo`lib, musiqa asarining g`oyaviy-emotsional mazmunini chuqur ochib berishga xizmat qiladi.

Tayanch tushunchalar

Temp - musiqada asarni ijro qilish sur`atiga; ijroning tezlik darajasi.

Metronom - templarni aniq belgilash va o`lchash uchun qo`llaniladigan maxsus asbob.

Templarning uchta asosiy guruhi – vazmin, o`rtacha va tez templar

Agogika – asar muallifi tomonidan ko`rsatilgan qat`iy temp ko`rsatkichlaridan chetlashuvlar.

Dinamik tuslar - tovush eshitalishining turlicha darajalari.

Artikulatsiya - tovushlarni bir-biriga bog`lab yoki ayrim-ayrim ijro qilish bilan belgilanadigan tovush hosil qilish usullari.

Legato – tovushlarni bir-biriga bog`lab, qo`shib ijro qilish.

Stakkato - tovushlarni uzib-uzib, qisqa ijro qilish.

Markato- har bir tovushni alohida ta`kidlab ijro qilish.

Portamento - fortepiano musiqasida qo`llaniladigan “cho`ziq stakkato”ning alohida turi.

Spikkato - torli asboblarda musiqasida uchraydigan “o`tkir stakkato”ning alohida turi.

Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati

1. L. Krasinskaya, V. Utkin., Elementarnaya teoriya muzyki, Moskva - «Музыка» 1991 yil.
2. I. Sposobin. «Kurs teorii muzyki», Leningrad – 1988 yil.
3. V. V. Xvostenko. Zadachi i uprajneniya po elementarnoy teorii muzyki, Moskva – «Музыка» 1964 yil.
4. A. A. Ostrovskiy, Kurs teorii muzyki, Moskva – 1988 yil.
5. V. A. Vaxromeev, Musiqaning elementar nazariyasi, Toshkent – “O`qituvchi” 1980 yil.
6. G. Fridkin., «Prakticheskoe rukovodstvo po muzykalnoy gramote» M. «Музыка» 1981g.
7. Музыkalniy entsiklopedicheskiy slovar. Moskva - «Sovetskaya entsiklopediya» 1990g.
8. T. Solomonova, O`zbek musiqasi tarixi., Toshkent – “O`qituvchi” 1981 yil.
9. S. N. Pitin, Xorij musiqa tarixidan., Moskva – 1977 yil.
10. M. A. Aranovskiy “Музыка XX veka” Moskva – 1987 yil.
11. I. Akbarov., Musiqa lug`ati, Toshkent – 1987 yil.
12. Q. Rahimov., Musiqaning elementar nazariyasi, Ma'lumotnoma. Toshkent – 2006 yil.
13. O`zbek xalq cholg`u musiqasi. Tuzuvchilar: K. Olimboeva va F. Karomatov, toshkent – 1955).
14. G`ijjak taronalari., Notaga olib, g`ijjak partiyasi tahriri bilan to`plovchi M. Toshmuhamedov., Toshkent – 1983.

**Министерство культуры и спорта
Республики Узбекистан**

**Государственный институт искусств и культуры
Узбекистана**

**Кафедра «Музыкально – теоретических
дисциплин»**

**Тема: «Современный
инструментально симфонический
оркестр»**

**самостоятельная по предмету
«Теория музыки».**

Руководитель:

**Старший преподаватель:
Яфасова Э.У.**

Исполнитель:

**студентка III курса
Факультета «Искусство
кино, радио и телевидения»
Направления - ППО
Абдуллаева Зухра**

Ташкент – 2014 г.

План

Введение

Основная часть:

I. Из истории симфонического оркестра

II. Современный симфонический оркестр

III. Строение симфонического оркестра

IV. Расположение музыкантов в инструментально симфоническом оркестре

Заключение

Библиография

Введение

Оркестр - музыкальный коллектив, в котором представлены не только разные музыкальные инструменты, но и целые группы различных музыкальных инструментов. Это основное его отличие от разнообразных камерных ансамблей. Так же характерным признаком оркестра является исполнение одной музыкальной партии несколькими одинаковыми инструментами - в унисон (лат. *unus* — один и *sonus* — звук).

Различают большой и малый симфонический, струнный, камерный, духовой оркестр, эстрадный, джазовый оркестр (бэнд) и разнообразные оркестры народных инструментов.

Современный симфонический оркестр состоит из 4-х основных групп. Фундаментом оркестра служит струнная группа (скрипки, альты, виолончели, контрабасы). В большинстве случаев струнные являются основными носителями мелодического начала в оркестре. Количество музыкантов, играющих на струнных, составляет примерно 2/3 всего коллектива. В группу деревянных духовых инструментов входят флейты, гобои, кларнеты, фаготы. Каждый из них имеет обычно самостоятельную партию. Уступая смычковым в тембровой насыщенности, динамических свойствах и разнообразии приемов игры, духовые обладают большой силой, компактностью звучания, яркими красочными оттенками. Третья группа инструментов оркестра - медные духовые (валторна, труба, тромбон, труба). Они вносят в оркестр новые яркие краски, обогащая его динамические возможности, придают звучанию мощь и блеск, служат также басовой и ритмической опорой.

Все большее значение приобретают в симфоническом оркестре ударные инструменты. Основная их функция - ритмическая. Кроме того, они создают особый звукошумовой фон, дополняют и украшают оркестровую палитру колористическими эффектами. По характеру

звучания ударные делятся на 2 типа: одни имеют определенную высоту звука (литавры, колокольчики, ксилофон, колокола и др.), другие лишены точной звуковысотности (треугольник, бубен, малый и большой барабан, тарелки). Из инструментов, не входящих в основные группы, наиболее существенна роль арфы. Эпизодически композиторы включают в оркестр челесту, фортепиано, саксофон, орган и другие инструменты.

I. Из истории симфонического оркестра

Слово оркестр намного старше того понятия, которое в него вкладывается в последние века. В древней Греции глагол «орхеомай» означал «танцую», а оркестрой греки называли круглую площадку театра, на которой совершал ритмические движения, пел свои партии хор, непреременный участник каждой трагедии и комедии. Шли годы, погибла Великая античная цивилизация, но слово осталось жить. Через десятки веков в Европе оркестром стали называть помещение в театре, где размещались музыканты, а позже - сам «союз музыкальных инструментов и исполнителей на них». Участники «оркестра» обычно называются «артистами оркестра», «оркестровыми музыкантами» или просто «оркестрантами». Находясь в концертном зале, мы с трудом можем себе представить, что было время, когда симфонический оркестр выглядел совершенно иначе. Между тем он сравнительно молод, ему не исполнилось еще и четырехсот лет - срок ничтожный по сравнению с десятками веков существования музыкальной культуры. Но разве не существовало, до XVII века больших музыкальных ансамблей. Разве люди не собирались для того, чтобы слушать музыку? Почему именно к концу XVI века, относят начало истории оркестровой музыки. Ведь совместная игра на различных музыкальных инструментах была распространена во всей эпохи. Со времен глубокой древности литература и изобразительные искусства, исторически хранили и мемуары сохранили для нас немало интереснейших сведений о музыкальных ансамблях старины. Ансамбль (от французского ensemble - вместе) - группа совместно играющих музыкантов. Музыкальные ансамбли древности порой достигали колоссальных размеров, порой были миниатюрны. Иногда в них бывало до 500 участников.

История знает немало музыкальных ансамблей при дворах европейских королей и герцогов в XV - XVI веках. Тогда же в некоторых европейских городах - в Венеции, Познани - стали возникать более чем менее постоянны ансамбли духовых и струнных инструментов. Они предназначались уже не для знати, а для всех горожан. Такие ансамбли, по количеству музыкантов и разнообразию инструментов уже напоминавшие оркестр исполняли музыку для танцев, уличных шествий.

II. Современный симфонический оркестр

Музыкальные коллективы и многие им подобные нельзя назвать подлинными симфоническими оркестрами. Оркестр в современном смысле слова возник лишь тогда, когда инструментальная музыка перестала обслуживать быт людей, когда композиторы начали писать инструментальные произведения, предназначенные не к случаю, а для специального исполнения, перед публикой. Это связано с зарождением светской инструментальной музыки, с появлением новых музыкальных жанров: оперы, балета и оратории, а позже симфонии, увертюры и концерта. Таким рубежом, с которого мы можем начинать историю оркестра, был конец XVI века. Судьба симфонического оркестра сложилась бы вероятно иначе, если бы в XVI веке не была создана скрипка. В пору, когда в оркестре еще безраздельно господствовали струнные виолы и лютни, инструментальные мастера Италии, Франции и Тироля создали новый музыкальный инструмент. Его красивый сочный тон, его виртуозные возможности не замедлили обратить на себя внимание музыкантов. Скрипка вошла в оркестр, постепенно вытеснив виолу и в значительной мере определила весь дальнейший оркестровый стиль.

В XIX веке столь же решительное влияние на развитие оркестра оказало усовершенствование духовых инструментов: валторн и труб, флейт и кларнетов.

III. Строение симфонического оркестра

Музыкальная практика нескольких веков выработала различные типы оркестров; каждый из них имеет свои особенности: определенный состав инструментов и их количество. Инструментальный симфонический оркестр в наше время состоит из четырех семейств родственных инструментов, музыканты называют их оркестровыми группами: струнные, деревянные, духовые, медные, ударные. Большинство исполнителей в симфоническом оркестре может быть различным. Сейчас наибольшее распространение в крупных городах всего мира получил большой симфонический оркестр. Он закрепился в музыкальной практике примерно со второй половины XIX века - в эпоху Вагнера, Чайковского и Римского - Корсакова. Как показывает само название такого оркестра, его отличает значительное количество участников. Но главный признак, по которому узнают большой симфонический оркестр - это присутствие трех тромбонов и тубы - мерных духовых инструментов, обладающих исключительной силой звука.

Число других инструментов в большом симфоническом оркестре может меняться. Изменяется количество струнных инструментов, однако, и оно не может быть произвольным: это повредило бы красоте звучания всего оркестра.

Если уменьшается число исполнителей в струнной группе, изменяется количество музыкантов и в духовых семействах. Иначе в оркестре было бы нарушено равновесие звучности. Ударная группа оркестра в XVIII - XIX веках занимала подчиненное положение. Непременным членом оркестра были только литавры. Другие ударные инструменты - большой или маленький барабан, тарелки или треугольник - появлялись эпизодически. В наше время роль

ударных чрезвычайно возросла, но состав их по-прежнему непостоянен.

Наиболее употребительный оркестровый состав в наши дни - тройной. А может ли композитор допускать отклонение от него? Конечно. Если содержание музыки требует появления какой-либо оркестровой краски, более плотной или прозрачной звучности, композитор вправе ввести дополнительные инструменты, увеличить или уменьшить состав. Так в опере «Кармен» в хоре мальчиков Бизе ввел вторую малую флейту. Ни одно из сочетаний оркестровых инструментов не смогли бы заменить здесь две малые флейты с их дразнящей, удивительно легкой, как бы игрушечной звучностью.

Историческим предшественником большого состава оркестра был так называемый классический состав. К концу XVIII столетия, когда завершался творческий путь Гайдна и Моцарта, а Бетховен лишь задумывал создание своих трех симфоний, он сформировался в следующий вид:

10 первых скрипок 2 флейты 2 валторны 2 литавры

8 вторых скрипок 2 гобои 2 трубы

6 альтов 2 кларнета

5 - 6 виолончелей 2 фагота

3 - 4 контрабаса

В конце XIX, равно как и в XX веке композиторы нередко обращаются к малому составу симфонического оркестра (в нем отсутствуют тромбоны и трубы) в поисках более прозрачного звучания. Для малого симфонического оркестра написан, например, оркестровый прелюд Дебюсси «Послеполуденный отдых фабрика».

IV. Расположение музыкантов в инструментально-симфоническом оркестре

В разные эпохи возникали вопросы, например: а как рассаживаются в концерте музыканты оркестра? Можно ли как попало разместить на эстраде 80 - 100 исполнителей? Конечно, нет. Как же целесообразнее расположить на концертной эстраде такую большую группу музыкантов, чтобы различие по силе звука и тембру, инструменты образовали равномерно звучащий ансамбль? Каким образом рассадить исполнителей так, чтобы взмах палочки дирижера был виден каждому музыканту?

Различные эпохи и различные дирижеры в наше время по-разному решали эти вопросы. Старинные гравюры, живопись XVII - XVIII веков с изображением совместного музицирования, мемуары, музыкальные словари того времени могут кое-что рассказать нам об этом. Во второй половине XVIII века количество исполнителей в оркестре увеличилось, и целесообразная «рассада» оркестра (так музыканты часто называют расположение исполнителей на эстраде) начала все больше занимать умы.

С тех пор прошло два столетия. Деятельность десятков дирижеров и оркестров помогла выработать определенный принцип расположения симфонического оркестра на эстраде. Стало ясно, что музыканты хорошо видят дирижерскую палочку, если их рассадить веерообразно, а дирижера поместить вместе предполагаемой оси веера. Опыт многих дирижеров подсказал и другое: все однородные инструменты целесообразнее собрать вместе - в одну линию или группу. Это позволяет музыкантам лучше слышать друг друга в совместной игре и создает компактное, согласованное звучание каждой оркестровой группы.

Но хорошая звучность зависит еще и от того или иного размещения этих групп по отношению друг к другу. Ведь - сила звука и количество инструментов в каждой группе оркестра далеко не одинаковы и хорошая рассадка поможет добиться равномерного звучания всего оркестра. Перед дирижером встает много проблем. Нужно ли объединить однородные инструменты (например, смычковые) вместе в один «кулак» или, напротив, «вытянуть» их в одну линию вдоль эстрады? Какие из вариантов подсказывает акустика данного зала, всегда различная? В глубине эстрады размещают инструменты большой, резкой звучности: ударные и сильного тона медные - трубы, тромбоны, тубу, а также контрабасы - нижний голос оркестра. На первом плане располагают струнные инструменты, а за ними - валторны и деревянные духовые.

А как рассаживаются музыканты внутри струнной группы? Еще не так давно дирижеры разных стран различно решали этот вопрос. В более старой рассадке, которой долго пользовались все европейские оркестры, прямо перед слушателями вдоль эстрады размещали скрипки: первые - слева от дирижера, вторые - справа. Все верхние голоса струнной группы располагались таким образом на первом плане. В последнее время повсюду принята рассадка, впервые введенная в музыкальную практику в Америке дирижером Леопольдом Смоковским (в Европе ее иногда называют «американской»). Верхние голоса струнных - первые и вторые скрипки - рассаживаются слева от дирижера, средние и низшие - альты, виолончели, контрабасы - справа. Таким образом первые и вторые скрипки, которым часто поручается одна мелодическая линия, собраны в компактную группу. Арфа, фортепиано и челеста, не входящие в ту или иную группу, ставятся на одном из краев эстрады.

Оркестр отнюдь не механическое и послушное орудие. Это, общественный организм, коллектив любых людей. У них есть и своя

психология и свои рефлексy. Им можно руководить, но его нельзя оскорблять. Прежде всего, его надо утихомирить, а еще больше - уважать, ценить и беззаветно любить...

История возникновения «смычковых», или, как их чаще называют струнных инструментов, уходит в самое отдаленное прошлое. На заре возникновения оркестра, еще в XVI столетии, струнные инструменты, хотя и входили в состав тогдашних инструментальных объединений, но отнюдь не имели еще преобладающего значения.

Струнные в итоге происшедшей перемены, сосредоточили на себе самое пристальное внимание тогдашних музыкантов. В это время струнные инструменты были представлены двумя разновидностями - виолами и скрипками. Именно они, то есть виолы и скрипки, и составили первые «струнные оркестры» превратившиеся к концу XVII столетия в число скрипичное объединения из четырех партий, - первых и вторых скрипок, теноровых скрипок и басов - современных виолончелей и контрабасов.

В инструментальных сочетаниях XVI столетия преобладали, как известно, виолы. Это многочисленное семейство к тому времени было известно в трех основных видах - сопрановый или «дискантовой» виоле, теноровой или «ручной» виолы, и басовой или «ножной» виолы. Все эти инструменты в подавляющем большинстве случаев располагали шестью струнами. Струны на виолах были размещены очень близко друг от друга, гриф был разделен ладами, - поперечными металлическими порожками, а подставка имела очень ничтожную выпуклость.

В конце XIX столетия во Франции неожиданно возродился интерес к виолам, и усилиями семейства блестящих музыкантов под руководством Анри - Гюстава Казадэзюса возникло общество старинных инструментов, которое быстро прославилось своими

высокохудожественными выступлениями. Одним из условий «победы» скрипки и ее ближайших родичей в образовании «струнной группы» современного оркестра была во многом деятельность именно виол. Старинные виолы, в основном сведенные уже к четырем важнейшим видам в подражание вокальному квартету, излагались четырехголосно - то есть в оркестре виол им поручались четыре вполне самостоятельных голоса или партии.

В современном смычковом оркестре всем этим перечисленным представителям виол соответствуют приблизительно скрипки, альты и виолончели. Четвертая разновидность семейства - контрабасовая виола, одно время известная в Италии под именем «violone», не подвергалась полному превращению из виолы в скрипку, как о том обычно принято думать, хотя в современном контрабасе все же сохранила наиболее существенные признаки этого исчезнувшего уже вида инструментов. Все прочие разновидности виол - а их было довольно много - отличались друг от друга размером, звучностью, числом струн или внешним видом, но они никогда не были постоянными участниками смычкового оркестра. Итак, отдаленными или, лучше сказать, - условными родичами виолы, которыми в оркестре вскоре суждено было стать победителями, были скрипки и виолончели. Сейчас уже не имеет значения вопрос, когда именно была построена первая скрипка, но, судя по ее наименованию - violino в значении отличном от viola, инструмент, этот имел уже применение, во всяком случае, ранее середины XVI века.

Таким образом, конструктивное усовершенствование инструмента произошло много раньше того времени, когда появились признаки настоящего «скрипичного стиля», основанного уже на четырехструнной настройке и сравнительно более высокой и выпуклой подставке.

Попутно с совершенствованием скрипки, происходило и постепенное совершенствование неуклюжего смычка, бывшего в употреблении в XVI столетии. Этот бесконечный длительный путь пришел, наконец, к своему завершению, по-видимому, только ко времени знаменитого французского скрипичного мастера конца XVIII века Франсуа Турта, которому и приписывается честь этого усовершенствования.

С этих пор определение «viola» окончательно утвердилось за теноровыми скрипками, а виолончели отдельную басовую партию. Низкие голоса струнной группы образовались теноровыми скрипками, басовыми виолами и басовыми скрипками.

Теноровые скрипки - собственно альты в современном оркестре - в старинных партитурах почти неизменно излагались в альтовом или меццо-сопрановом ключе и обычно не обозначались.

Около 1640 года в оркестр начали постепенно проникать виолончели и контрабасы. Как уже известно из предыдущего история музыки считает, что скрипка возникла и вполне «определилась» как оркестровый голос в XVI столетии. Новейшие исследования пришли к заключению, что скрипка, как условный ближайший родич «ручной виолы или лиры, ни в какой степени» не является уменьшенной «виолой до гамба». Более того, с достаточной точностью установлено, что оба эти вида инструментов одного и того же семейства - *siola da gambo*, как «ножная» виола и *siola da braccio*, как виола «ручная», - в своем устройстве имеют резко отличные друг от друга черты.

В симфоническом оркестре смычковые инструменты представляют собою наиболее многочисленную группу, а скрипки, если только исчислить их по признаку наибольшего представительства, обычно принятого сейчас, составит ровно половину. Это значит, что в оркестре первых и вторых скрипок вместе

будет столько, сколько альтов, виолончелей и контрабасов. В современной - же музыке деятельность скрипки отнюдь не исчерпывается ее участием только в симфоническом оркестре. Ничуть не менее деятельное участие она принимает и в оркестре струнных инструментов без какого-либо вмешательства инородных голосов, и в камерной музыке, где обязанности ее вполне исчерпаны.

По старинному обычаю, принятому почти в каждом балете, скрипке поручают большие solo, долженствующее сопровождать наиболее выразительный «лирический» танец. Обычно таким танцем бывает «большой любовный хореографический дуэт» главных персонажей спектакля, и на языке танца он называется «Большим Adagio» или Pas d' Action». В балетах Чайковского и Глазунова, как «Лебединое озеро, Спящая красавица и Раймондо» эти скрипичные soli отличаются особенной сложностью, выразительностью и красотой. В концертной литературе, скрипка, наряду с фортепиано, занимает преобладающее положение. Такого количества концертов, какое написано для скрипки, не сочинено ни для одного оркестрового инструмента. Обильную дань скрипичному концерту заплатили все выдающиеся композиторы - от Бетховена, Мендельсона и Брамса до Чайковского, Глазунова и Хачатуряна включительно. Многие композиторы пишут свои сочинения для одной скрипки без всякого сопровождения.

Самым незадачливым инструментом современного оркестра был долгое время альт. В основном он предназначался для исполнения средних голосов гармонии и потому удерживался обычно на уровне наименее развитого инструмента. Игре на альте никто не хотел учиться, считая этот инструмент обездоленным, и в оркестре альтистами становились те неудачливые и в достаточной мере бездарные скрипачи, которые не могли даже преодолеть партию вторых скрипок. На альтистов смотрели как на скрипачей неудачников,

или, как говорили тогда - на «отбросы скрипачей». Сам инструмент в глазах просвещенных музыкантов не пользовался никаким уважением. Но было ли столь пренебрежительное отношение к альту заслужено им самим? Конечно, нет. Альт обладал настолько богатыми возможностями, что нужен был только смелый и решительный шаг - своего рода *tour de force* - чтобы вывести этот инструмент из охватившего его искусственного оцепенения. И первым таким необычным сдвигом в данном направлении был, по видимому дерзкий опыт Этьена Меюля, написавшего целую оперу *Uthal* без первых и вторых скрипок и поручившего «оркестровым» альтам основную и наиболее высокую партию струнных. Спустя двадцать восемь лет в 1834 году Эктор Бэриоз - страстный поклонник альты и несомненно большой его ценитель - написал большую симфонию «Гарольд в Италии», где поручил альту - *solo* главную партию.

Уже во второй половине XVIII столетия, существовало фактически два альты - один подлинный или настоящий, приближающийся к «абсолютным величинам», инструмент, и другой - усеченный, или «недомерок», приспособленный для нужд оркестровых музыкантов.

Подлинный альт, которым пользовались только исполнители - концертанты и который строили такие выдающиеся мастера, как Гаспаро да Сало, Маджини и Страдивари, уже в то время был представлен в нескольких размерах и был совершенно недоступен тогдашним оркестровым музыкантам. Альт также как и скрипка, настроен квинтами, но звучность его немного гнусавая, чуть сурова и в меру привлекательна. Альт занимает промежуточное место между скрипкой и виолончелью, но он ближе примыкает к скрипке, чем к виолончели. Альт по своему устройству, настройке струн и приемом игры прилежит к скрипке больше, чем к какому-либо иному смычковому инструменту. Альт немного больше скрипки, держится во

время игры точно также и четыре струны его - Do и Sol малой октавы и Re и La первой, - расположенные чистой квинтой ниже скрипичных имеют три общие струны, совершенно тождественно звучащие с ними. Больше посчастливилось немцу Хэрману Риттэру назвав его *viola alta* - «альтовой виоле».

Исходя из этого нового положения, можно сказать, что технические возможности альты почти неограниченны. Как же относились к альту наиболее прославленные скрипачи в те времена, когда альт был «пасынком» или лучше сказать - парнем оркестра? Известно, что такие скрипачи, как Паганини, Сивори, Вьетан и Аляр, очень любили исполнять партию альты в квартетах и ничуть не стыдились этого делать.

К середине XVIII столетия, под влиянием композиторов неаполитанской школы, значение альты в оркестре постепенно падает и он переходит на поддержку средних голосов, в основном исполняемых вторыми скрипками.

Начиная с позднего Моцарта и Бетховена альт приобрел в оркестре то значение, которое он собственно должен был занимать по праву. С той поры партия альтов часто делилась на два голоса, что давало возможность пользоваться и подлинным многоголосьем. Такие примеры изложения альтов можно встретить в самом начале Sol-минорной симфонии Моцарта и в «Adagio ma non troppo» финал девятой симфонии Бетховена.

При желании поручить альту solo наиболее ответственный голос возникала естественная необходимость все прочие альты присоединять в качестве сопровождения к скрипкам. Однако, в современном оркестре, альт до Рихарда Вагнера пребывал все же на довольно низкой ступени развития.

Впервые именно у него встретились партии альты такой сложности, что сразу заставили альтистов призадуматься над своим

новым и быстро изменившимся положением в оркестре. Один из таких случаев, встречается в «Увертюре» к опере Тангейзер, но автор воспроизводит музыку сопутствующую сцене, известной под именем «Грот Венеры».

Словом в оркестре обязанности альта уже неисчерпаемы. Несколько иначе он звучит в камерной музыке, где ему поручают задачи значительно более сложные..

Бетховен был, несомненно первым композитором - классиком, угадавший истинное достоинство виолончели и поставившим ее, на то место в оркестре, какое ей подобает по праву. Несколько позднее, романтики - Вебер и Мендельсон - еще более углубили выразительные средства виолончели в оркестре. Им понадобилась уже звучность таинственная, фантастичная и возбужденная, и они, найдя ее в звуках виолончели, воспользовались ею достойнейшим образом.

Вполне справедливо будет заметить, что в настоящее время все композиторы глубоко ценят виолончель - ее теплоту, искренность и глубину звучания, а ее исполнительские средства давно уже покорили сердца как самих музыкантов, так и их восторженных слушателей. После скрипки и фортепиано, виолончель, пожалуй, наиболее любимый инструмент, к которому обращали свои взоры композиторы, посвящая ей свои произведения, предназначенные для исполнения в концертах с сопровождением оркестра или фортепиано. Особенно богато использовал виолончель Чайковский в своих произведениях, Вариациях на тему Рококо, где представил виолончели такие права, что сделал это свое небольшое произведение, достойным украшением всех концертных программ, требуя от исполнения подлинного совершенства в умении владеть своим инструментом. Наибольшим успехом у слушателей пользуется, пожалуй, концерт Сэн-Санса, и к сожалению редко исполняемый тройной концерт для фортепиано,

скрипки и виолончели Бетховена. К числу любимых, но также довольно редко исполняемых, следует отнести Виолончельные концерты Шумана и Дворжака.

Теперь, чтобы полностью. Исчерпать весь состав смычковых инструментов, принятых сейчас в симфоническом оркестре, остается «сказать» лишь несколько слов о контрабасе. Подлинная «басовая» или «контрабасовая виола» располагала шестью струнами и, по свидетельству Мишеля Корретта - автора известной в свое время «Школы для контрабаса», напечатанной им во второй половине XVIII столетия, - называлась итальянцами «violone». Тогда контрабас был все еще настолько большой редкостью, что даже в 1750 году Парижская опера располагала только одним инструментом. На что же способен современный оркестровый контрабас? В техническом отношении контрабас пора уже признать вполне совершенным инструментом. Контрабасам поручаются вполне виртуозные партии, выполняемые ими с подлинной артистичностью и мастерством.

Бетховен в своей пасторальной симфонии, клокочущими звуками контрабаса очень удачно подражает вою ветра, раскатом грома и вообще создает полное ощущение разбушевавшейся стихии во время грозы. В камерной музыке обязанности контрабаса чаще всего ограничиваются поддержкой басовой партии. Таковы в общих чертах художественно-исполнительские возможности участников «струнной группы». Но в современном симфоническом оркестре «смычковый квинтет» часто применяется как «оркестр в оркестре».

Заключение

Музыка – это самое гениальное, что придумало человечество. Она способна творить чудеса. Музыка сближает людей, помогает им успокоиться или наоборот получить удовольствие. Она многогранна и неисчерпаема. Она может лучше любых слов описать чувства, эмоции и настроение.

Музыка использует, в качестве средства воплощения действительности и человеческих чувств, звуковые образы. Музыка в звуковых образах обобщенно выражает существенные процессы жизни. Эмоциональное переживание и окрашенная чувством идея, выражаемые через звуки особого рода, в основе которых лежат интонации человеческой речи, – такова природа музыкального образа.

И в заключении каждый оркестр - это общественный организм. Все его органы, части, клетки связаны. Перестает работать одно - нарушается деятельность целого. Каждый оркестр - это особое государство, страна, но страна удивительная. Она живет музыкой. В музыке видит она место, цель и радость своей жизни.

Список литературы:

1. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). Москва: МГК, 1997.
2. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Москва: Композитор, 2004.
3. Николай Римский-Корсаков. Основы оркестровки
4. Доброхотов Б. Контрабас: история и методика. — М.: Музыка, 1974
5. Понятовский С. Альт. — М.: Музыка, 1974
6. Kentaro Sato — «Breve Guia de Orquestração»---em Inglês. Short Guide to Orchestration by Kentaro Sato
7. <http://otherreferats.allbest.ru/music/>
8. <http://leadgtr.ru>