

И. М. ШАБУНОВА

*Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова*

УДК 781.723

ОРКЕСТРОВКА В СОДЕРЖАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Созданный в период Нового времени репертуар для оркестра обладает не только эстетической значимостью для слушателей современной эпохи, но и привлекательностью для исследователей. В предисловии к недавно вышедшему сборнику «Оркестр без границ» И. А. Барсова ёмко характеризует его название: «Это – самое композиторское творчество, техника сочинения музыки, а также осмысление в ракурсе истории стилей» [3, с. 5]. В обозначенной области осуществлялись подлинно художественные открытия и намечались перспективы, которые служат ориентирами по сей день. Композиторы, исходя из глубинных оснований музыки, воплощали в симфонических жанрах общезначимые замыслы.

Оркестровка рассматривается обычно в плоскости практической или культурно-исторической. При этом трудно не согласиться с оценкой М. Ш. Бонфельда: «Инструментоведение¹ как наука имеет сравнительно недолгую историю. ... отсутствие полноценной теоретической базы приводит к тому, что во многих случаях инструментоведение носит чисто эмпирический характер, превращаясь в некий комплекс практических советов, либо приобретает вид исторической дисциплины, в которой характеризуются отдельные исторические этапы существования симфонического оркестра и конкретные стили оркестрового письма» [4, с. 64]. Тем не менее происходит постепенное научное осмысление многочисленных способов и приёмов, используемых в том или ином стиле.

В центре внимания настоящей статьи – взаимодействие двух ведущих принципов оркестровки, а именно: оркестровой драматургии и оркестрового колорита, в содержательной структуре произведения. Изучение данного процесса связано с определением их общих свойств, смыслового потенциала, с учётом динамики эволюции оркестра. Исследуются основные закономерности оркестровой техники произведений оркестровой музыки Нового времени.

Общая литература, посвящённая оркестру, обширна. В ряду специальных работ выделим монографии, показательные для интересующей нас проблематики, – «О драматургической выразительности оркестрового письма» Г. П. Дмитриева [5] и

«Стиль и колорит в оркестре» Ю. Г. Крейна [7], а также учебное пособие Г. И. Банщикова «Основы функциональной инструментовки» [2], в котором в качестве предметных рубрик выдвигаются функции оркестровых средств и тембр, в том числе тембровая драматургия. Хотя оба понятия распространены, указанные принципы чаще всего изучаются обособленно и не принимаются во внимание как имманентные, способствующие обогащению оркестра новыми тембрами.

Для уточнения проблематики настоящей статьи сравним два музыкальных явления, принадлежащих историческим периодам, обрамляющим Новое время. Первое связано с богатством инструментария позднего Возрождения, которое раскрывается в труде М. Преториуса «Театр инструментов» (1619) [13]. Второе – с инструментальным театром второй половины XX в., весьма оригинально охарактеризованным Ф. К. Караевым [6]. Внешнее сходство названий (в одном случае оно относится к совокупности инструментов, в другом – к стилевому направлению) весьма примечательно. Неким театром представлялся М. Преториусу мир инструментов в преддверии зарождения оперно-симфонического оркестра, а спустя три столетия подобный феномен действительно возникает, намечая новый поворот в эволюции инструментальной музыки.

В труде М. Преториуса изложены, помимо классификации музыкальных инструментов и иных вопросов, прозорливые рекомендации о тембровом профиле оркестра в его развитии: в ансамблевой музыке учёный советует сочетать струнные инструменты с духовыми. В полном соответствии с высказанным пожеланием осуществляется в дальнейшем обогащение тембровой шкалы оркестра. В жанрах преподносимой музыки композиторы с помощью инструментов различных оркестровых групп выстраивают фактуру и композицию, подчёркивают интонационно-тематические контрасты, осваивают тембровую драматургию и колористическую «темперацию». Иными словами, музыкальные инструменты, ранее обслуживавшие обряды и ритуалы, оказываются включёнными в художественный мир произведения. А на современном этапе их персонализация доводится до того предела, когда они выводятся на концертную сцену в качестве вполне реаль-

ных актёров музыкально-театрализованного действия, о чём пишет Ф. К. Караев.

Общие закономерности эволюции оркестра предстают как движение от инструментального ансамбля эпохи Возрождения к барочному оркестру, ныне трактуемому как расширенный ансамбль, а далее – от накопленного многотембрового состава в классико-романтический период к ансамблю инструментов-актёров Новейшего времени. Примечательна не только фронтальная часть развития оркестра, которую составляет смена стилей и соответствующих им инструментальных составов, но и её обусловленность внутренними музыкальными факторами.

Оркестровка опирается на два принципа, существенных для построения содержательной структуры произведения: *оркестровую драматургию* и *оркестровый колорит*. Они производны от более общих, универсальных законов искусства: первый формируется под влиянием драматургии театрально-сценических жанров, второй – цветовой гаммы картин художников. Каждый из них образует собственную звуковую реальность, включающую музыкальные и общезстетические компоненты.

Отдельные признаки оркестровой драматургии и оркестрового колорита проступают уже в барочных партитурах, преимущественно одготембровых, и определяют основной вектор дальнейшего развития оркестра – обогащение его тембровой палитры, которая служит одновременно и раскрытию сюжетных замыслов, и приращению сонорных качеств. По внешним признакам без труда устанавливается динамика в изменении инструментального состава: движение от камерного (смычкового) оркестра эпохи барокко к самостоятельности двух тембровых групп (смычковых и деревянных духовых) классицистского оркестра и к равноправию трёх тембровых групп оркестра романтического периода (присоединение полного комплекта медных), а далее в XX в. – к оркестру, включающему четыре тембровые группы (с обязательным участием разнообразных ударных). При таком стилевом масштабе дифференциация составов выглядит несколько схематичной, утрачивая гибкость в плане обновления новыми инструментами. Однако при индивидуализации тембрового профиля партитуры всё же приобретает рельефность, необходимую для выявления определённой тенденции.

Выделенные принципы, на наш взгляд, относятся к внутренним признакам, обеспечивающим эволюцию оркестра. Они характеризуют инструментальный состав как нечто цельное, особым образом организованное и закономерно сопрягающее средства в историческом развитии. Драматургия и колорит, рассматриваемые в аспекте оркестровки, обладают единством чувственно-конкретного начала с логически обобщённым. С одной стороны, харак-

теристика оркестрового звучания, как правило, разделяется различными эпитетами, связанными с его тембровой специфичностью и непосредственным воздействием на слушателя. С другой, их поэтичностью исследовательская практика не ограничивается, направляя внимание к поиску теоретических законов.

В действии указанных принципов имеется существенное различие: если оркестровая драматургия ориентирована на развёртывание произведения во времени или процессуальность, то оркестровый колорит в полной мере проступает в масштабе архитектоники. При всей относительности выдвигаемых критериев (ведь драматургическую логику, подчеркнутую тембрами инструментов, тоже можно представить в целостном виде, а совокупность колористических эффектов – выстроить по линейной оси) акцентирование временной либо пространственной координат оправдано с позиций сочинения музыки и её восприятия. Попытаемся обосновать данный тезис.

С более распространённым родовым понятием «тембровая драматургия», введённым в музыковедческий обиход Л. А. Мазелем [8, с. 307], согласуется понятие *оркестровой драматургии*. Совпадая по содержанию, они соотносятся как общее и особенное. Первое, более широкого спектра действия, охватывает различные виды музицирования, в которых обнаруживается поэтика драмы, – хоровое, оперное, вокально-инструментальное, камерное, ведь каждый вид обладает специфическим тембровым рельефом. Второе конкретизирует взаимодействие тембров в оркестровой музыке.

Само понятие «тембровая драматургия» свидетельствует об укоренённости теоретических представлений, связанных с художественным миром драматического рода и законами драмы. При всей неоднозначности и метафоричности, оно все же позволяет оценить влияние на музыку жанров театрально-сценических. По отношению к симфонии не менее оправдано использование понятия оркестровой драматургии, поскольку речь идет об участии инструментов в драматических контрастах, в сюжетно-событийном развитии, в тематической персонификации и т. п. Остановимся на этом подробнее.

Согласование тембров пронизывает все три стороны музыкального произведения – композиционную с её тематическими контрастами, интонационно-синтаксическую и фактурную. Апеллируя к ним по мере необходимости, обратим прежде внимание на тематизм. В изложении музыкальных тем композитор стремится оркестровыми тембрами подчеркнуть их характеристичность и смысловую глубину, создаваемую жанровыми средствами. Выбор тембров со стороны их характеристичного звучания распространяется не только на главный мелодический

(солирующий) голос, но и на партии сопровождающих инструментов. В ряду фоновых фактурных рисунков могут быть и трепетно звучащие фигурации струнных, типичные для камерно-вокальных жанров, и хорально выстроенные аккорды деревянных духовых с их возвышенно-органным тоном и др.

Помимо этого, в репрезентативности темы средствами оркестровки подчёркивается её целостность: установленное композитором сочетание тембров выдерживается, как правило, в экспозиционном изложении. Такого рода устойчивость не исключает многогранность воплощаемого образа. Как известно, тематизм сонатной композиции наделён особым свойством, именуемым внутритематическим контрастом, обоснованном в работах Л. А. Мазеля и В. П. Бобровского. Тема оказывается разноплановой по семантике, потому что концентрирует в себе интонации, принадлежащие различным жанрам. Для главных партий классических симфоний типичен контраст между интонациями фанфарными и кантиленными. Иначе представлена главная партия из первой части Четвёртой симфонии Л. Бетховена. Сначала её стремительное движение подчёркивается «порхающей» по звукам тонического трезвучия мелодией в партии струнных. Но уже в первом предложении композитор переключает внимание слушателей на певучую фразу в партии деревянных духовых. Смена модуса игрового на лирический выражена посредством неожиданных смещений: вместо *staccato* – *legato*, вместо учащённой метрической пульсации восьмыми длительностями – более размеренное чередование четвертей с остановкой на заливанных через такт целых нотах, вместо скачкообразной мелодии – плавное поступенное движение. К этому добавляется смена тембров и регистров. Почему композитор прибегает к тембровому контрасту? Кантиленная фраза и у струнных могла бы прозвучать не менее проникновенно. В данном случае Бетховен превосхищает оркестровку следующего этапа. Песенно-танцевальная мелодика побочной темы с её бурдонно-волыночным сопровождением, в духе фольклорных напевов и наигрышей, поручается, конечно же, деревянным духовым. В результате производный контраст между темами главной и побочной партий выполнен композитором не только на мелодико-ритмическом уровне, но и на уровне оркестровки.

Не менее существенно участие тембра в интонационном развитии, которое передаёт тончайшие душевные переживания. Здесь важна, с позиции восприятия, цепочка опосредующих звеньев: непосредственно воздействующая музыкальная интонация – её тембровая характеристика – исполнительская инициатива – речевой опыт инструменталиста. Иными словами, смысловая наполненность создаётся как окраской, так и выразительностью высказывания исполнителя. На этой основе и возникает персона-

фикация тембра инструмента, в оркестровой музыке выступающего от имени героя, действующего лица, образа. Многочисленные поэтические описания фиксируют этот музыкально-психологический феномен: например, задушевный тон гобоя, трепетность скрипичной мелодии, торжественно-ораторский пафос декламационных фраз, скандируемых медными, и т. п.

Главенствующая роль драматургической логики в симфонии определяет и оркестровую семантику [9, с. 18], диктуемую типами образности. Персонализации тембров подвержены как солирующие инструменты, так и оркестровые группы, которые предстают в виде ансамблей исполнителей, выступающих в конкретном артистическом амплуа. В обширном симфоническом наследии постепенно вырабатывается смысловая трактовка инструментальных тембров. Так, универсальностью и многозначностью отличаются смычковые, хотя их инструментальной природе более всего близки кантилена, выражающая лирическую экспрессию, и скерцозность с её энергией движения.

Деревянные духовые инструменты не уступают струнным при воплощении лирики. Исполнительскому прочтению их партий свойственны тончайшие нюансы, обусловленные импульсивностью дыхания и эмоциональной динамикой. Композиторы нередко отдают им предпочтение в силу повышенных сольно-ансамблевых свойств группы в целом, обеспечивающих индивидуальность мелодики, в отличие от обобщённого унисона струнных, в котором сливается множество исполнительских голосов. Поэтому партии деревянных духовых не менее разноплановы: инструменты участвуют в жанрово-изобразительных эпизодах, в обрисовке характеристических сцен и персонажей, в лирико-драматических монологах.

При довольно традиционной трактовке медных, придающих яркость кульминациям, примечательно расширение диапазона их образно-ассоциативных градаций: от воссоздания контекста церемониальных и ритуальных торжеств (празднично-триумфальные фанфары), от связи с жанрами военных духовых оркестров, оркестров бальной и садово-парковой музыки до олицетворения драматических вторжений тем рока (зловещие фанфары, подобные грозному «трубному гласу») и создания драматических антитез.

Ударные инструменты обогащают партитуры вспомогательными ритмическими, декоративными или динамическими компонентами. Литавры, тарелки и барабаны, вызывая ассоциации с музыкой для духового оркестра и жанром марша, в XIX в. чаще всего соединяются в один образно-смысловой комплекс с медью. Наблюдаемые трансформации в оркестре XX в. позволяют увидеть определённую динамику в поисках композиторов: движение от характеристической трактовки всей группы через

смысловую дифференциацию отдельных её инструментов к ансамблю ударных с самостоятельной смысловой нагрузкой едва ли не каждой партии. Этим отличаются симфонии Д. Шостаковича и других композиторов.

В результате последовательно выдерживаемого принципа оркестровой драматургии участниками драмы становятся инструментальные тембры, обладающие сложившейся в симфонических жанрах устойчивой семантикой. Распределению тембров и их закреплённостью за основными темами, особенно в условиях монотематизма, отвечает лейтмотивная и лейттембровая насыщенность партитур.

Типизированная оркестровая семантика постоянно обогащалась неожиданными смысловыми нюансами, возникающими в содержательном поле произведения: это и возвышенно-поэтические, одухотворённые мелодии валторны в симфониях И. Брамса, и тяжеломерно-угрожающее солирование тубы в финале «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, и простодушно-целомудренные напевы альтовой флейты в симфониях Г. Канчели. Тенденция персонификации тембров ведёт к повышению самостоятельности и значимости отдельных инструментов. Хотя тембр любого инструмента по окраске сходен с представителями своего семейства – в этом проступают свойства типизации, необходимые для различения оркестровых групп, в процессе музыкально-исторического развития посредством интонации и её исполнительского произнесения он приобретает свойства индивидуализации и в этом качестве становится базой для воплощения целого круга образов.

Причём выразительность интонирования сосредоточена как в партиях солирующих голосов, так и сопровождающих. С помощью мелодико-гармонических фигураций, контрапунктов, имитаций и иных полифонических приёмов, для которых композитор подбирает соответствующие фактурному рисунку тембры, достигается высокий уровень индивидуализации фона. Восприятие его интонационного богатства тоже зависит от прорисовки по-разному окрашенных мелодизированных линий.

На совершенно иной основе формируется *оркестровый колорит*. В условиях многотембрового звучания каждый инструмент оценивается не только с позиции характеристичности, но и как красочно-экспрессивный компонент. Аналогия с живописью очевидна. В теории изобразительного искусства понятие «колорит»² имеет несколько близких значений: соотношение в картине цветовых тонов, неодинаковых по насыщенности; система цветовых сочетаний как одно из средств эмоциональной выразительности; цветовые отношения, которые художник приводит к гармоничному единству, чтобы воздействовал весь цветовой строй произведения [1]. Причём и художники, и искусствоведы настаивают на том, что общих правил создания колорита не существует.

Применительно к музыке понятие «колорит» используется как в трудах по оркестровке XIX в. – Г. Берлиоза, Ф. Геварта, М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, так и в работах XX в. А. Г. Шнитке по отношению к отдельным современным стилям утверждает, что «функциональное использование тембровых связей лишь в XX веке стало самостоятельной техникой» [12, с. 245]. Композитору удаётся выстроить систематику тембрового родства, состоящую из ряда позиций: тембровые консонанс и диссонанс, тембровые модуляция и полифония, тембровые шкала и единство. Интересующий нас колористический принцип в симфонических произведениях классикоромантической эпохи действует не столь строго, но всё же проявляет себя и организует звучание по иному, отличающимся от драматургии, законам. Попытаемся выделить особенности колористической целостности.

Отметим, что тембровая специфичность составов, сложившихся в ту или иную эпоху, уже настраивает слушателя на общий колорит звучания. Оркестр однородный или неоднородный, включающий полную группу медных или только валторны с трубами, имеющий в своём арсенале расширенную группу ударных или только эпизодически вводимые инструменты (арфа, челеста, колокола, гонг, клавишин и др.), – композитор, опираясь на тембровую шкалу, начинает, вполне осознанно либо интуитивно, разрабатывать его колористическую «темперацию».

Ранее указывалось на взаимозависимость колористики и архитектоники произведения. Конечно же, оценить оркестровое полотно, в котором откорректированы отношения тембровых групп, согласования tutti и инструментальных ансамблей, а также красочная, фоническая и динамическая нюансировка, возможно лишь после окончательной отделки партитуры. Исходя из этого, определим параметры, существенные для колористики. В крупном плане они совпадают с тембровой организацией фактуры и композиции (включая структуру целого в циклических формах), а значит – с горизонтальным и вертикальным измерениями.

Различные виды фактуры – от оркестрового унисона до многослойного tutti – в колористическом плане сводятся к преобладанию однородной либо неоднородной звучности. В однородной по окраске ткани мелодический голос может выделяться с помощью контрастного тембра. А в неоднородной фактуре используются дублировки и наложения партий разных оркестровых групп. Чем неординарнее конфигурация фактуры, тем оригинальнее выглядит её тембровое решение.

Особого внимания заслуживает также звучание всего оркестра, здесь предпочтение отдаётся двум способам: монолитно-аккордовому или многоярусному. Применение первого преобразует оркестр в один сложный инструмент, обладающий составной

окраской, компоненты которой достаточно отчётливо прослушиваются, но лидирует лишь одна какая-то группа, чаще медных инструментов. Второй способ охватывает различные приёмы построения tutti: от гомофонно-гармонического изложения до полифонии пластов. От выбора инструментов для озвучивания фактурных компонентов (мелодии, баса, сопровождающих аккордовых или фигурационных голосов, контрапунктов, педалей, отдельных пластов) зависит прорисованность ткани и степень слияния либо разграничения по тембровому признаку составляющих её партий. Дифференцируя оркестровую вертикаль по окраске на однородную, неоднородную и составную звучность, следует иметь в виду, что собственно смешанными (микстовыми) тембрами композиторы оперируют только в технике сонористики.

В масштабе композиционном исходную колористическую шкалу дополняют тембровые отношения, обусловленные тематическим экспонированием и развитием. Сопоставление партий позволяет выделить тембровые градации близких по окраске звучностей, связанных с темами, которые скорее дополняют друг друга. Если же соответственно расстановке драматургических сил темы контрастируют, то их различие демонстрируется и колористически: для этого привлекается неродственная оркестровая группа. Контраст звучностей может быть маркирован и способом перехода – плавным или внезапным. Своего рода тембровая модуляция может обеспечиваться оркестровыми *crescendo* или *diminuendo*. Напротив, для неожиданного вторжения темы либо срыва кульминации композиторы прибегают к оркестровым *sforzando* и *subito* [11, с. 105].

Невозможно добиться целостности колористического пространства произведения без арочных соответствий между удалёнными разделами композиции, сходными по окраске. Тембровые связи устанавливаются как при одинаковой оркестровке тем в экспозиции и репризе (при закреплённости тембров за темой), так и в случаях оркестрового варьирования (тембровой модальности).

В ряду многочисленных образцов гармоничного взаимодействия драматургического и колористического принципов выделим третью часть из Третьей симфонии И. Брамса. Её образный строй обрисовывают темы флорестановского и эвсбиевского характеров, сопоставление которых образует некий лирический сюжет. Доминирует элегический флорестановский тематизм, и только в центре произведения (в трио смешанной формы) как воплощение образа мечты звучит лирико-возвышенная тема. Прекращение основной мелодии, в которой сохраняется высотно-ритмический рисунок, позволяет раскрыть образную линию, передающую изменчивость настроений. Впервые тема сдержанно, благородно звучит в партии виолончелей (в теноровой тесситуре), затем подхватывается скрипками (со-

прановая тессitura) и приобретает более экспрессивный тон. В третьем проведении, после диалога голосов, экспрессия несколько ослабевает (октавная дублировка мелодии в партиях деревянных духовых), подготавливая переход к эвсбиевской теме. В репризе дифференциацией тембров подчёркивается соотношение двух кульминаций – «тихой» и «взрывной»: после одухотворённой темы трио возвращение мелодии в репризе приобретает просветлённый характер, для этого композитор прибегает к тембру солирующей валторны, звучащей необычайно мягко; однако в генеральной кульминации мелодия «произносится» в заострённо-экспрессивном тоне, усиленном высокой тесситурой скрипичных партий. Как видно, обновление эмоциональных состояний сопровождается развёртыванием колористического полотна, в котором доминирует группа смычковых, оттеняемая дублировками и фигурациями деревянных духовых (приглушённый тембр валторны в данном контексте трактован как родственный им). В этой целостности выделяются линии солирующих инструментов, тембр которых последовательно модулирует от затенённого виолончельного тона к насыщенному скрипичному и составному тембру, а далее – к контрасту просветлённого тона валторны с ещё более экспрессивным скрипичным. В этих переходах, в условиях предельно камерного звучания симфонического оркестра, обнаруживается чередований звучностей, различных и по окраске, и по степени её интенсивности.

Итак, оркестровая драматургия и оркестровый колорит – базовые принципы оркестровой техники, существенные как для интерпретации содержания произведения, так и для понимания эволюции оркестра. Черты сходства и различия между ними дают основание для обобщения эстетического порядка, учитывающего процессуальные условия в действии первого принципа и архитектурные – второго: это многообразие в единстве и целостность многообразного.

Отметим, что наращивание тембрового потенциала оркестра позволяло реализовать композиторам свои замыслы, которые в соответствии с исторической линией индивидуализации стилей тоже становились всё более индивидуализированными и требовали расширения тембровой палитры. Выше приводилось высказывание М. Преториуса в качестве «теоретического предвидения», а также был обозначен результат развития оркестровой драматургии – инструментальный театр второй половины XX в. Для полноты картины необходимо указать и на качественно новую ступень в колористической организации музыки – сонористику, тоже упоминаемую ранее, или «музыку тембров». Ещё в начале XX в. её предугадал А. Шёнберг в третьей из «Пяти пьес для оркестра» под названием «Farben» и опробовал в ней технику «Klangfarbenmelodie», связанную с созданием «мелодии звуковых красок».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Автор приводит общепринятое название учебной дисциплины, не учитывая различия между оркестроведением и инструментоведением.

² В переводе с итальянского «colorito», происходящее от латинского «color», означает цвет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксёнов Ю. Е., Левидов М. Ю. Цвет и линия [Электронный ресурс]. – URL: <http://graphic-art.clan.su/load/4-1-0-6>.
2. Банщиков Г. И. Законы функциональной инструментовки: учебное пособие. – СПб.: Композитор, 1999.
3. Барсова И. А. Предисловие // Оркестр без границ: матер. науч. конф. памяти Ю. А. Фортунатова. – М.: Московская консерватория, 2009. – С. 5–7.
4. Бонфельд М. Ш. Пространство и время в оркестре Гектора Берлиоза как объект изучения («Фантастическая симфония») // Морис Шлёмович Бонфельд (1939–2005). К 70-летию со дня рождения: избранные статьи и рецензии. – Вологда: издательство ВГПУ, 2009. – С. 64–75.
5. Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. – М.: Сов. композитор, 1981.
6. Караев Ф. К. Лекция об инструментальном театре [Электронный ресурс]. – URL: http://www.karaev.net/t_lection_instrumentheater_r.html.
7. Крейн Ю. Г. Стиль и колорит в оркестре. – М.: Сов. композитор, 1967.
8. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. – М.: Музыка, 1991.
9. Назайкинский Е. В. Оркестр П. И. Чайковского // Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 1. Памяти Ю. А. Фортунатова: науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. – М., 2003. – Сб. 44. – С. 16–35.
10. Назайкинский Е. В. Чистые тембры (Вместо предисловия) // Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 2: науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. – М., 2007. – Сб. 60. – С. 5–17.
11. Шабунова И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре: учебное пособие. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2011.
12. Шнитке А. Г. Тембровое родство и его функциональное использование. Тембровая шкала // Композиторы о современной композиции: хрестоматия. – М.: Московская консерватория, 2009. – С. 245–255.
13. Praetorius M. Theatrum instrumentorum // Praetorius M. Syntagma musicum. Bd. 2 [Electronic resource]. – URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/Syntagma_musicum

Шабунова Ирина Михайловна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

