

На правах рукописи

БУЙМИСТР Сергей Владимирович

**ИСТОРИЯ ОРКЕСТРОВОЙ ПЕДАЛИ  
КАК ЭЛЕМЕНТА  
ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ**

17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

Москва - 2011

Работа выполнена на кафедре инструментовки и чтения партитур  
Военного института (военных дирижёров) Военного университета.  
Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор  
**Дунаев Леонтий Фёдорович**,  
профессор кафедры инструментовки  
и чтения партитур военного институ-  
та (военных дирижёров) Военного  
университета

Официальные оппоненты

доктор искусствоведения, профессор  
**Маслов Размик Авраамович**, заве-  
дующий кафедрой деревянных духо-  
вых инструментов Российской акаде-  
мии музыки им. Гнесиных

кандидат искусствоведения, доцент  
**Паутов Анатолий Михайлович**,  
профессор кафедры духовых и удар-  
ных инструментов Московского госу-  
дарственного института музыки им.  
А.Г. Шнитке

Ведущая организация

Московский государственный уни-  
верситет культуры и искусств

Защита состоится «14» апреля 2011 г. в 18 часов на заседании дис-  
сертационного совета Д. 210.009.01 Московской государственной кон-  
серватории им. П.И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Ни-  
китская, 13

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской  
государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Автореферат разослан «10» марта 2011 г.

Учёный секретарь  
диссертационного совета  
доктор искусствоведения,  
профессор

Ю.В. Москва

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** Впервые в музыковедении об оркестровой педали как выявленном человеческим интеллектом «держателе» инструментальной речи убедительно пишет Б. Асафьев. Именно педаль, подчёркивает он, есть ничто иное, как «интонационный стержень – ствол-скреп, связующий звучание оркестра»<sup>1</sup>. Более того, данный элемент оркестровой ткани Б.Асафьев определяет как важнейший в инструментальном мышлении.

Между тем, педаль относится к числу элементов оркестровой ткани, наименее изученных в отечественном и зарубежном музыковедении. Внимание исследователей обычно сосредотачивается на анализе первичных факторов музыки – мелодии, гармонии, ритма. Вторичные факторы, к которым Н. Римский-Корсаков относил инструментовку (тембровую сторону), чаще всего рассматриваются как технические приемы на уровне предметно-звукового материала и организующей его фактурной конструкции<sup>2</sup>.

Подобный подход к оркестровой педали прослеживается и в толкованиях самого термина «педаль», содержащихся в различных музыкальных энциклопедиях, словарях, справочниках и т.д. Определения термина связываются преимущественно с приспособлением у ряда музыкальных инструментов и одним из способов педализации – органным пунктом<sup>3</sup>. Лишь в «Музыкальном энциклопедическом словаре» выделяется аспект «оркестровая педаль», содержание которого тем не менее сводится к выдержанным звукам или аккордам, составляющим основу (фон) для мелодических и гармонических фигураций<sup>4</sup>.

Анализ трудов по инструментовке показывает, что приводящиеся в них сведения по данной проблеме вплоть до 50-х годов XX века носят фрагментарный и несколько случайный характер. Их содержание связывается с эстетикой инструментовки и технологией оркестрового письма, а также с функцией педали в оркестровой ткани.

Так, восхищаясь новым изобретением для продления звучания – правой фортепианной педалью, Г. Берлиоз сравнивает её с «настоящими оркестровыми эффектами», когда смычковые играют четыре-пять разных по рисунку

---

<sup>1</sup> Асафьев Б. Избранные труды. – Л., 1978. Т. I. С.247.

<sup>2</sup> Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. – М., 1959. С. 791.

<sup>3</sup> См. Крунтяева Т., Молокова Н., Ступель А. Словарь иностранных музыкальных терминов. – Л., 1985. С.95; Музыкальная энциклопедия. – М., 1978. С.78; Энциклопедический музыкальный словарь. – М., 1959. С.193, 202.

<sup>4</sup> См.: Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. С.415.

партий на фоне гармонии духовых или духовые исполняют многоголосный рисунок на фоне «гармонической педали» струнных<sup>5</sup>.

Ф. Геварт<sup>6</sup> в примерах из произведений В. Моцарта и Л. Бетховена функцией выдержанных звуков в партиях альтов считает связывание в единое целое всех элементов оркестровой ткани и пополнение гармонии. В числе способов изложения аккомпанемента он упоминает «протянутые ноты» и «повторяемые звуки» равной или неравной длительности, вплоть до тремоло, а прерываемые и неполные партии натуральных валторн называет «внутренней pedalю»<sup>7</sup>.

В рекомендациях Н. Римского-Корсакова об использовании «выдержанных долгих нот и аккордов» на первый план выдвигаются эстетические проблемы оркестрового письма. Такие аккорды, считает он, требуют тщательного осмысления, так как «они могут сделать звучность оркестра как более весомой и организованной, так и излишне её отяжелить и придать ей вялость»<sup>8</sup>. Кроме того, Н. Римский-Корсаков говорит о различиях художественного эффекта в зависимости от регистра, в котором применяются выдержанные звуки, а также о необходимости контраста тембрового, регистрового и динамического характера между гармоническим фоном (протянутой гармонией) и мелодией или фигурацией.

Г. Конюс относит к специальным эффектам партии валторн, которым «часто поручают органые пункты» и выдержанные звуки<sup>9</sup>.

В 50-е годы XX столетия А. Веприк в работе «Очерки по вопросам оркестровых стилей» ставит такой вопрос: нужна ли педаль в конкретном музыкальном материале или нет? В ответе он подчёркивает, что всё зависит от задач, которые ставит перед собою композитор<sup>10</sup>. В этот же период Д. Рогаль-Левицкий пишет о «педальном кларнете» – инструменте, построенном во второй половине XIX, редко применявшемся и исполнявшем в основном длительно выдержанные звуки<sup>11</sup>.

Наконец, впервые оркестровая педаль и способы педализации всесторонне рассматриваются в двухтомном труде С. Василенко «Инстру-

---

<sup>5</sup> Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. – М., 1972. С.501.

<sup>6</sup> Геварт Ф. (1828-1908 гг.) – автор «Руководства к инструментовке» (1863г.), «Нового курса инструментки» (1885г.), «Методического курса оркестровки» (1890г.).

<sup>7</sup> См.: Геварт Ф. Методический курс оркестровки. – Leipzig, 1900.

<sup>8</sup> Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. – М., 1959. С.194.

<sup>9</sup> См.: Конюс Г. Задачник по инструментовке. – М., 1909. С.104.

<sup>10</sup> См.: Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. – М., 1961. С.53.

<sup>11</sup> См.: Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. – М., 1953. Т.1. С.409.

ментовка для симфонического оркестра»<sup>12</sup>. Содержащаяся в нем глава «Оркестровая педализация» написана редактором II тома Ю. Фортунатовым<sup>13</sup>. В преамбуле небезосновательно утверждается, что в прежних учебниках на педаль как на элемент оркестровой ткани и на соответствующие приёмы её изложения не обращалось должного внимания. Особо подчеркивается, что «понятие педализации не сводится ни к понятию фигурации, ни к понятиям гармонии и ритма, но в то же время оно может заключать в себе все эти элементы». Педаль характеризуется как «элемент оркестровой ткани, от которого зависят сочность и насыщенность звучности оркестра», а другая её функция – «сплавлять» отдельные партии в одно целое, способствуя монолитности оркестровой ткани»<sup>14</sup>.

Предлагаемый перечень форм оркестровой педали включает педализацию посредством выдержанных звуков или аккордов в различных оркестровых регистрах («лежачая» педализация), «частичную» педализацию, заключающуюся в «расслоении» мелодии на опорных звуках и порождении выдержанного гармонического голоса, различные виды «движущейся» педали, «эпизодическую» педализацию, «оркестровый контрапункт» – выдержанный звук, разросшийся и развившийся до самостоятельного мелодического голоса, «воздушную» педаль - дублировку фигуративной педали флажолетными звуками на расстоянии двух или трёх октав выше неё. Для обозначения педализации посредством непрерывного равномерного движения вводится новый термин – «оркестровый фигуративный фон». Применительно к полифонической ткани раскрываются приёмы «косвенной» педализации, связанной с проведением темы в ритмическом увеличении, и «прямой» педализации – подчёркивании ладовых и мелодических опор. В некоторых случаях, считают С. Василенко и Ю. Фортунатов, педаль как элемент оркестровой ткани может оказаться излишней и утверждает, что правил, указывающих на то, когда следует применить тот или иной вид педализации и в какой именно момент, не существует.

Во второй половине XX века проблема оркестровой педали привлекла внимание многих музыковедов и композиторов. Их наблюдения и суждения существенно расширяют представления об оркестровой педали и способах педализации, о функциях и структуре этого своеобразного элемента оркестровой ткани.

---

<sup>12</sup> Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра. – М., Т.1 –1952, Т.2 – 1959.

<sup>13</sup> См. Фортунатов Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей. – М.,2004. С.374.

<sup>14</sup> Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра. – М., 1959.Т.2. С.158.

Так, Д. Клебанов говорит о тесситурном размежевании педали и фигурации в оркестровой ткани как об источнике характерной выразительности<sup>15</sup>. Ц. Когоутек выделяет «ритмическую педаль», образующуюся повторением одного и того же ритмического рисунка, а также «мелодическую педаль», в которой, наоборот, варьируется ритм при неизменной мелодии<sup>16</sup>. В. Холопова считает характерной чертой органных пунктов и педалей их дублировку в октаву, квинту или другие интервалы. В произведениях композиторов XX века, подчеркивает она, педаль нередко уплотняется до кластера<sup>17</sup>.

И. Барсова рассматривает творческую манеру Г. Малера на основе общемузыкальной концепции о двух типах художественного мышления – классическом и аклассическом, сопутствующим стилям замкнутой и открытой формы. Стиль замкнутой формы, утверждает она, – «это стиль ясно выраженной закономерности, четкого правила», его характеризует функциональное строение оркестровой ткани. Стиль открытой формы, напротив, «можно назвать стилем свободного порядка, скрытой закономерности», которому «свойственна мнимая случайность, бесформенность», беспедальная (подч.– С.Б.) полифонно-гомофонная оркестровая фактура<sup>18</sup>.

Ю. Тюлин замечает, что продление «звукового следа» гармонической фигурации в оркестре достигается наложением гармонических педальных звуков поверх самой фигурации<sup>19</sup>. Особо он выделяет остигматный органнй пункт в виде повторяющейся ритмо-мелодической структуры, который может находиться не только в басовой тесситуре<sup>20</sup>.

А. Шнитке к особенностям оркестровой фактуры Д.Шостаковича относит отсутствие акустического балласта, занимающего порой половину нотного текста, – педалей, многоэтажных дублировок и т.п., а также функциональные соотношения голосов («голоса как бы на ходу меняются своими функциями»...). У Шостаковича, как и у Стравинского и Прокофьева, утверждает он, на место прежнего преобладания фактурных типов и четкого функционального разграничения голосов «приходит

---

<sup>15</sup> См.: Клебанов Д. Искусство инструментовки. – Киев, 1972. С.75.

<sup>16</sup> См.: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976.

<sup>17</sup> См.: Холопова В. Фактура. – М., 1979. С.43.

<sup>18</sup> Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М., 1975. С.38.

<sup>19</sup> Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. – М., 1976. С.62.

<sup>20</sup> Там же. С.96, 103, 111. В «Наглядных пособиях по аранжировке для эстрадного оркестра (ансамбля)» Д.Браславского и Г.Корнилова (М., 2007. С.36.) подобный элемент под названием «рифф» рассматривается применительно к эстрадной музыке. Выделяются его разновидности: мелодический, ритмический, ритмо-гармонический.

своеобразный принцип «взаимной» выручки» – «взаимодополняющая» (комплементарная) функциональность»<sup>21</sup>.

Ю. Паисов, раскрывая битональную природу многих сочинений И. Стравинского, вводит термин «полигармоническая педаль» и определяет его значение как «звучание мелодического слоя на фоне выдержанного гармонического комплекса, принадлежащего иной диатонической системе»<sup>22</sup>.

Е. Назайкинский характеризует отличия гармонической педали от других элементов сопровождения с помощью понятия «план»<sup>23</sup>. Он считает, что самая меньшая интонационно-тематическая фактурная единица – «педальная нота» – является не только лишь опорой для более подвижных элементов фактуры. Во вступлениях, например, такой звук может быть фанфарным сигналом, измерителем глубины, зародышем интонационного или тематического построения<sup>24</sup>.

В это же время появились труды, расширяющие представления об оркестровой педали и способах педализации применительно к музыке для духового, эстрадного и народного оркестров.

С. Горчаков в труде «Об особенностях переложения фортепианных произведений для духового оркестра» раскрывает целесообразные приемы изложения оркестровой педали, исходящие из глубокого понимания содержания оригинала<sup>25</sup>. В. Худoley выявляет в творчестве ряда композиторов яркие примеры применения оркестровой педализации в качестве самостоятельного выразительного колористического средства<sup>26</sup>.

Н. Зряковский подробно раскрывает приёмы, связанные с применением медных инструментов для исполнения оркестровой педали<sup>27</sup>. Д. Браславский рассматривает наиболее часто применяемые три вида педализации в аранжировке для эстрадных коллективов: органнй пункт,

---

<sup>21</sup> Шнитке А. Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д.Д.Шостаковича.//Музыка и современность, вып. 4. – М.,1966. С.145, 150.

<sup>22</sup> См.: Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. – М., 1977. С.210, 211.

<sup>23</sup> Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М., 1982. С.80.

<sup>24</sup> Там же. С.80, 123. Стилистические черты инструментовки для духового оркестра в творчестве советских композиторов 40 – 80 г.г.//Сб. «В помощь военному дирижеру», вып. 25. – М.,1987.

<sup>25</sup> См.: Горчаков С. Об особенностях переложения фортепианных произведений для духового оркестра//Труды института, вып 4. – М., 1957.

<sup>26</sup> См.: Худoley В. Стилистические черты инструментовки для духового оркестра в творчестве советских композиторов 40 – 80 г.г.//Сб. «В помощь военному дирижеру», вып. 25. – М.,1987.

<sup>27</sup> См.: Зряковский Н. Задачи по общему курсу инструментоведения. – М., 1966. С.64.

выдержанные звуки в нижнем, среднем и верхнем регистрах, выдержанные гармонические построения во всех регистрах<sup>28</sup>. Н. Шахматов определяет тесситуру обычного применения педали в партитурах для оркестра русских народных инструментов (от *e* малой октавы до *a* первой октавы) и указывает конкретные примеры<sup>29</sup>. Ю. Шишаков выделяет гармоническую педаль и утверждает, что фортепианная педаль является красочным, колористическим элементом звучания, поэтому он рекомендует «внимательно продумывать её художественную функцию в раскрытии содержания произведения и ... заменять её оркестровой педалью»<sup>30</sup>. «Воздействие фортепианной педали, – пишет У. Пистон, – игнорировать невозможно, но как только встанет вопрос о передаче этого специфического эффекта средствами оркестра, нет конца неисчерпаемым, если не сказать неразрешимым, проблемам, возникающим как у преподавателя, так и у студента»<sup>31</sup>.

Таким образом, до настоящего времени нет трудов, целиком посвящённых оркестровой педали и приёмам педализации, отсутствует общепринятая классификация этого элемента, до сих пор не рассмотрена его эволюция в произведениях композиторов разных эпох, не выявлены особенности приёмов педализации в оркестрах разных типов, не систематизированы труды, рассматривающие данную проблему на современном этапе развития науки об инструментовке, не спрогнозирована дальнейшая эволюция этого элемента оркестровой ткани.

Важнейшие мысли о роли оркестровой педали в становлении и эволюции инструментальной музыки, высказанные Б. Асафьевым, оказались всё же невостребованными, поскольку они не получили должного развития в последующих теоретических трудах.

**Целью исследования является** обобщение и систематизация накопленных в теории и практике знаний, касающихся оркестровой педали – одного из важнейших элементов оркестровой фактуры.

Данная цель достигается решением следующих **задач**:

- проследить историю оркестровой педали: зарождение, становление, современные тенденции;
- раскрыть её функции и особенности структуры на различных этапах эволюции оркестрового письма;

---

<sup>28</sup> См. Браславский Д. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. – М., 1974.

<sup>29</sup> См.: Шахматов Н. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов. – Л., 1985. С.

<sup>30</sup> См.: Шишаков Ю. Инструментовка для русского народного оркестра. – М., 2006. С.195.

<sup>31</sup> Пистон У. Оркестровка. – М., 1990. С.379.

- систематизировать накопленные в музыкознании знания об этом элементе оркестровой ткани;
- предложить на этой основе общую классификацию оркестровой педали;
- охарактеризовать особенности тембровой стороны звучания различных способов оркестровой педализации;
- выявить общее и особенное в педализации в музыке для оркестров разных типов.

**Объектом исследования** являются оригинальные партитуры и теоретические труды, затрагивающие проблематику оркестровой педали.

**Предметом исследования** является оркестровая педаль: структура музыкальной ткани и способы педализации на различных этапах эволюции оркестрового письма, связь оркестровой педали с формой и фактурой музыкального произведения, особенности тембровой стороны звучания. Из огромного числа композиторов, чьё творчество оставило след в истории инструментальной музыки, в диссертации рассматриваются лишь те из них, в чьих произведениях прослеживается новое в эволюции оркестровой педали. В основном, это общепризнанные выдающиеся композиторы – мастера оркестрового письма. Стили этих композиторов основаны на функциональной оркестровой ткани, одним из важных элементов которой является различная по роли и внутренней структуре педаль.

**Научную новизну** исследования составляет следующее:

- впервые прослеживается история оркестровой педали и предлагается классификация способов оркестровой педализации;
- систематизируются знания об оркестровой педали, накопленные в научных и учебных трудах;
- раскрываются способы педализации в музыке для оркестров разных типов;
- выявляется художественная роль данного элемента фактуры, его связь с образностью и формой.

**Теоретико-методологической основой исследования** послужили труды Н. Римского-Корсакова, А. Карса, Б. Асафьева, Ю. Тюлина, С. Василенко, Ю. Фортунатова, Л. Мазеля, В. Цуккермана, Е. Назайкинского, В. Холоповой, Ю. Холопова, Д. Рогаль-Левицкого, И. Барсовой, Г. Благодатова и др. Фундамент методологии составляет принцип историзма, согласно которому всякое явление следует анализировать как систему, обладающую внутренней структурой, при изучении процесса его развития выявлять качественные изменения объекта и законы перехода от одного состояния к другому, оценивать характер изменений с позиций более ранних ступеней развития.

Наряду с общенаучными методами исследования – проблемно-хронологическим, историческим, сравнительно-историческим, логиче-

ского и системного анализа – в диссертации применяется характерный для теоретического музыкознания музыкально-эстетический метод, а также свойственный инструментовке метод дифференцированного анализа оркестровой фактуры.

Эти методы, широко используемые в науке об инструментовке, раскрываются в извлечениях из трудов ряда отечественных музыковедов.

Так, Б. Асафьев считает характеристику оркестрового стиля вне интонации несколько ограниченной («то как манера, то как отбор или комплекс средств выражения») и призывает отказаться от представлений об инструментовке как отделяемой от творчества технике вне качества и смысла музыки<sup>32</sup>.

В трудах А. Веприка находит обоснование методология анализа тембровой стороны музыки и особенностей инструментовки: музыкальный язык – оркестровая ткань – функции тембра – принципы и приемы использования инструментов и оркестровых групп. Говоря о бифункциональности тембра, он подчеркивает, что сила воздействия музыкального произведения «не в том или ином отдельно взятом элементе..., а в е д и н с т в е ц е л о г о»<sup>33</sup>.

«Тембру отвечает фактурная функция, функции отвечает тембр»; оттеняя функцию, «тембр способствует выявлению её роли в музыкальном целом», – эти извлечения отражают суть концепции В.Цуккермана о тембро-фактурной функциональности<sup>34</sup>.

«Анализировать оркестровку – это что такое?» – ставит вопрос Ю. Фортунатов и тут же на него отвечает: «Это значит считать такты и факты. Ибо из фактов складывается фактура – ... сцепление мелких, но существенных фактов... Партитура – это отпечаток взаимодействия фактов»<sup>35</sup>.

Суждения И. Барсовой о стиле открытой формы (см. с.6) как о поле, «на котором взошли впоследствии семена самых разнообразных стилей»<sup>36</sup>, побуждают сосредоточиться на анализе произведений, характеризующихся функциональным строением оркестровой ткани.

В диссертации используется общепринятая музыковедческая терминология. Термины «фактура» и «музыкальная ткань», специфические

---

<sup>32</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, ч.2. – М.,1947.

<sup>33</sup> Веприк А. Трактовка инструментов оркестра. – М.,1961. С.309.

<sup>34</sup> Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды, вып 2. – М.,1975. С.356-357.

<sup>35</sup> Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. – М.,2004. С.29.

<sup>36</sup> Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М.,1975. С.38.

термины инструментовки «способы изложения» и «приёмы» соответственно трактуются как синонимы. Эти термины, а также термины «педадь» и «фон» уточняются дополнением «оркестровая (-ый)».

Термин «оркестр» трактуется как система, которую составляют исполнительские коллективы разных типов – симфонический и духовой, эстрадный и народный. Как системное понятие трактуется и термин «оркестровая педаль». Её зарождение, эволюция, характерные общие и частные черты тесно связаны как с музыкальным языком и музыкальным мышлением той или иной эпохи, так и с особенностями типов оркестра (состав, предназначение).

### **Теоретическая и практическая значимость исследования**

Рассмотренная в историческом контексте оркестровая педаль и приёмы, связанные с её применением, дополняют картину эволюции инструментовки. Положения и выводы, содержащиеся в диссертационном исследовании, могут быть использованы для дальнейшего изучения явлений, связанных как с общей оркестровой фактурой, так и со структурой её отдельных элементов. Практическая ценность работы состоит в том, что её результаты могут дополнить учебные курсы композиции, инструментовки, чтения партитур.

### **Положения, выносимые на защиту**

1. История оркестровой педали свидетельствует о постоянном творческом поиске композиторов, связанном со связующими элементами оркестровой ткани, их функциями и способами изложения. Тем самым полностью подтверждаются суждения Б. Асафьева о важнейшей роли педали в эволюции инструментального мышления.

2. Основой предлагаемой общей классификации оркестровой педали является функция этого элемента в оркестровой фактуре.

3. Способы (приёмы) оркестровой педализации классифицируются по внутренней структуре – количеству голосов и компонентов с учетом специфических факторов, связанных с художественными и техническими возможностями инструментов и технологией оркестрового письма.

4. Способы оркестровой педализации выкристаллизовались в музыке для центрального элемента системы «оркестр» - оркестра симфонического. На этой основе сформировались соответствующие приемы и определились некоторые черты своеобразия в рамках иных форм оркестрового исполнительства - духового, эстрадного, народного оркестров.

5. Наиболее яркая тенденция эволюции оркестровой педали в инструментальной музыке XX века – стремление к её многофункциональной и многоэлементной форме – оркестровому фону. Вместе с возвы-

шением роли ударных инструментов в этот период как тенденция проявилось расширение возможностей их применения в качестве связующих элементов оркестровой ткани. Творческий поиск современных композиторов направлен на особые способы звукоизвлечения и исполнительские приемы, на необычные сочетания тембров, на широкий спектр искусственных тембров.

**Апробация работы.** Результаты диссертации апробированы в ходе образовательного процесса в Военном институте (военных дирижеров) Военного университета (лекции, семинары). Итоги исследования рассматривались на заседаниях кафедры инструментовки и чтения партитур военного института (военных дирижеров), теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, обсуждались на заседаниях предметно-методических комиссий.

Материалы диссертации использовались при подготовке научных конференций Военного института (военных дирижеров) Военного университета, а также в процессе учебно-методических сборов преподавателей.

Диссертация обсуждена на заседании кафедры инструментовки и чтения партитур Военного института (военных дирижеров) Военного университета 8.04.2010 г. и кафедры теории музыки МГК им. П.И.Чайковского 15.10.2010 г., и рекомендована к защите.

Основные положения исследования освещены в 3 публикациях общим объемом около 3 печатных листов.

**Структура диссертации:**

Введение, Главы I, II, III, Заключение, Библиография (145 наименований). Нотные примеры (304 примера) вынесены в отдельный том.

## II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновываются выбор темы, объект и предмет исследования, определяются цели и задачи, даётся краткий обзор литературы, поясняется теоретико-методологическая основа.

### Глава I. Зарождение и становление оркестровой педали (конец XVI – начало XIX века)

В разделе **1.1.** – *Зарождение оркестровой педали в произведениях композиторов конца XVI века – первой половины XVIII века* анализируются сочинения разных жанров, в их числе «Военная песня» (четырёхголосная песня Жанекена) и «Ричеркар» А. Габриели (ок.1510-1586 г.г.), канцоны для различных инструментальных ансамблей Дж. Габриели (1557-1612 г.г.), ritornelli из оперы «Орфей» К.Монтеверди (1567-1643 г.г.), увертюра к балету-комедии «Брак поневоле» и пролог к опере «Альцеста» Ж.Б. Люлли (1632-1687 г.г.), опера «Дидона и Эней» Г. Пёрселла (1658-1695 г.г.), симфонии A-moll, №7, №8 А. Скарлатти (1660-1725 г.г.), «Бранденбургские концерты», оркестровые сюиты, инструментальные концерты и произведения для хора с оркестром И.С.Баха (1685-1750 г.г.), «Музыка на воде», «Music for the Royal Fireworks» и «Коронационные гимны» Г.Ф. Генделя (1685-1759 г.г.).

В выводах в первую очередь отмечается, что оркестровая музыкальная ткань, как правило, содержит выдержанные звуки. Определены две основные функции таких звуков: функция «скрепа», «остова» оркестровой музыкальной ткани и функция «тоновых равнодействующих», отражающая связь меняющихся гармоний общим гармоническим звуком. Вполне определенно обозначилась их новая функция – функция движения, а также способы её реализации: повторение одинаковых по длительности и высоте звуков, арпеджированное изложение гармонии, повторение фигуры из двух гармонических звуков в какой-либо интервал. Обозначилась и колористическая функция: выдержанные звуки в виде трели (тремоло) поручаются различным инструментам, при этом прослеживается связь подобных элементов с конкретным тембром и характером звучания инструмента в том или ином регистре.

Достижения композиторов этого исторического периода, усложнение и дифференциация музыкальной ткани на функционально обособленные элементы, утверждается в выводах, подготовили почву для формирования оркестровой музыкальной ткани, одним из важных элементов которой является педаль.

Раздел **1.2.** – *Становление оркестровой педали (вторая половина XVIII века – начало XIX века)* – посвящен творчеству венских классиков – Й. Гайдна (1732-1809), В. Моцарта (1756-1791 г.г.), Л. Бетховена (1770-

1827) , создавших тот высокий тип инструментальной музыки, в котором все богатство образного содержания воплощено в совершенной художественной форме.

Анализ произведений Й. Гайдна (в числе приводимых примеров фрагменты из симфоний №102, №103, №104) свидетельствует о том, что педаль трактуется им как важный элемент оркестровой музыкальной ткани. В зависимости от конкретных художественных задач он применяет различные способы педализации. Наиболее часто в его партитурах используется «классический» способ – выдержанный звук в среднем, высоком или низком (органный пункт) регистрах оркестрового диапазона. Главная функция такой педали – связать в единое целое различные элементы музыкальной ткани. Новым представляется неразрывная связь педали и способов педализации со структурой музыкальной ткани и типом изложения, с тематическим и динамическим развитием, наконец, с образностью. Как новые технические приёмы выступают сочетания различных способов педализации: выдержанный звук и подчёркивание, выдержанный звук, подчёркивание и ритмическое движение более мелкими длительностями.

У В. Моцарта (в качестве примеров приводятся фрагменты симфоний №25, №38, №39, из «Маленькой ночной серенады», из Концерта для флейты, Концерта для валторны, Концерта для фагота), как и у Й. Гайдна, педаль является важным элементом оркестровой музыкальной ткани. «Классический» вид оркестровой педали в его творчестве встречается относительно не часто, в основном в партиях натуральных валторн и труб. Гораздо чаще он применяет педаль в виде сочетания выдержанного звука с подвижной 2-х – 3-х голосной гармонической фигурацией, с равномерным ритмическим движением, с короткими мелодико-ритмическими фигурами. Новым в практике оркестрового письма представляется наделение подвижной гармонической фигурации функцией скрепа оркестровой ткани, при этом в одном элементе как бы объединяются функции скрепа и движения. В некоторых случаях педаль обретает образно-содержательную нагрузку, что нередко ставит её на один уровень с мелодией. Наконец, творчество В.Моцарта содержит широкий спектр одновременного сочетания различных способов педализации – выдержанных звуков, повторяющихся гармонических фигураций и мелодико-ритмических элементов, равномерного повторения одинаковых звуков, подчёркиваний и тремоло.

У Л. Бетховена одним из наиболее характерных способов педализации становится одно-двухголосная мелодическая фигурация, связывающая все остальные элементы музыкальной ткани. Анализируются фрагменты из 1,2,4,5,6 симфоний, увертюры «Фиделио», «Эгмонт». Нередко в музыкальной ткани одновременно сочетаются несколько спосо-

бов педализации: выдержанная гармония, органнй пункт, многоголосная гармоническая фигурация, а также подчёркивание. Одним из первых Бетховен поручает ударным инструментам (литавры) функцию связи фактуры, а различные фигуры – ритмические, гармонические и даже мелодические, выполняющие роль связующего элемента, часто приобретают колористическую функцию.

В творчестве композиторов венской классической школы, таким образом, прослеживается существенная эволюция оркестровой педали и способов её изложения. У Гайдна обнаруживается тонкое понимание оркестрового колорита и значимая роль педали в его создании, неразрывная связь педали со структурой музыкальной ткани и типом изложения, с тематическим и динамическим развитием, с образностью. Для оркестрового стиля Моцарта весьма характерны одновременные комбинации протянутого звука и его повторения равными длительностями либо короткими ритмическими фигурами, сочетания разных способов педализации и остинатного повторения мелодической фигуры. У Бетховена преобладают одно-двухголосные мелодические фигуры в качестве связующего элемента.

Общими чертами оркестровых стилей этих выдающихся композиторов становится внимание к равновесию звучности, тембровая «расцветка» оркестровой педали путем сочетания нескольких способов педализации в одновременном звучании и применения смешанных тембров. Как новое в их творческой практике выделяется формирование особой функции оркестровой музыкальной ткани – функции движения. Такой ролью наделяется подвижная гармоническая фигурация, выполняющая функцию скрепа, а в одном элементе, таким образом, совмещаются функция скрепа музыкальной ткани и функция движения.

В выводах по первой главе подчеркивается, что выдержанные педализирующие звуки становятся структурными элементами формирующейся оркестровой музыкальной ткани одновременно с зарождением оркестра. Творческая практика композиторов XVI – первой половины XVIII веков обогатила оркестровое письмо новыми приемами.

К концу XVII века в качестве основных проявились две функции выдержанных педализирующих звуков – функция «скрепа», «остова» оркестровой музыкальной ткани и функция «тоновых равнодействующих», а в первой половине XVIII века вполне определено обозначились новые функции этого элемента – функция «движения» и функция колористическая.

Венские классики (вторая половина XVIII века) трактуют педаль как один из важнейших элементов оркестровой ткани, связанный с типом изложения, с тематическим развитием и образностью. В их произведениях педаль нередко становится многоэлементной, функция движе-

ния обретает своеобразную завершенность, педаль наделяется яркой тембровой окраской путем сочетания разных способов педализации и применения смешанных тембров. Постепенно расширяется круг инструментов, привлекаемых для исполнения педализирующих элементов. Педаль в виде выдержанных звуков и протянутые звуки в сочетаниях педализирующих элементов поручаются преимущественно валторне и другим духовым инструментам, а ритмически или интонационно подвижные элементы являются прерогативой струнных смычковых.

В творчестве венских классиков педаль и способы педализации приобретают индивидуальные черты, отражающиеся в тех или иных предпочтениях, в связи с образностью и формой, в выборе инструментов и тембровой окраске. Роль педализирующих элементов в оркестровой ткани, определившиеся функции оркестровой педали, выкристаллизовавшиеся способы (приёмы) изложения – всё это свидетельствует о завершении периода становления оркестровой педали как самостоятельного элемента оркестровой ткани.

## **Глава II. Эволюция оркестровой педали в симфоническом творчестве композиторов XIX – XX веков**

Материалы этой главы группируются в разделы по хронологическому принципу. Результаты исследования позволяют выделить главное содержание, характеризующее эволюцию оркестровой педали на каждом из этих исторических периодов. Определяющей чертой первого из них становится значительное расширение функций оркестровой педали, второго – формирование многофункционального и многоэлементного способа педализации – оркестрового фона, третьего – творческий поиск в тембровой сфере, включающий особые способы звукоизвлечения и исполнительские приемы, необычные сочетания тембров, широкий спектр искусственных тембров.

В творчестве выдающихся композиторов прослеживаются предпочтения в применении тех или иных способов педализации, сливающиеся вместе с тем в единый процесс.

**2.1. Расширение функций оркестровой педали в творчестве композиторов XIX века.**

Характерным для оркестрового стиля К. Вебера становится разнообразие способов педализации. Педализирующий элемент он, как правило, наделяет несколькими функциями, причем на первом плане оказываются выразительная и колористическая функции.

У Р. Шумана выдержанные звуки являются наиболее распространенным способом педализации. Такие звуки наделяются связующей функцией, на их основе достигается постепенное изменение динамики.

Дж. Россини достигает значительных динамических градаций при общей монолитности музыкальной ткани, включающей педаль и фигурацию.

Г. Берлиоз соединяет несколько способов педализации в одновременном звучании, наделяет связующий элемент несколькими функциями - связи, движения, «тоновых равнодействующих».

М. Глинка вводит педаль в музыкальную ткань в первую очередь с целью создания колоритной звучности, в ряде случаев в его партитурах к цепочке гармоний, объединённых общим тоном, добавляются неаккордовые звуки или проходящие аккорды.

У Н. Римского-Корсакова педаль становится реальным, осязаемым, ярким и колоритным персонажем звучания, ударные инструменты часто наделяются функцией скрепа.

Анализ авторской партитуры М. Мусоргского симфонической фантазии «Ночь на Лысой горе» позволяет говорить о весомой роли педали в оркестровой ткани и разнообразии приемов педализации.

Р. Вагнер нередко как бы экспериментирует, наделяет педаль несколькими функциями, располагает и соединяет различные педализующие элементы в разных оркестровых регистрах. И все же Р. Вагнер, как и Ф. Лист, связывает такие элементы музыкальной ткани в первую очередь с образностью.

Дж. Верди опирается на ранее сформировавшиеся приёмы педализации, наделяет педаль больше изобразительной, колористической, чем связующей функцией. Одним из первых он с этой целью применяет четырёхголосную педаль и нетерцовое созвучие – кластер.

А. Брукнер использует многие сложившиеся к тому времени способы педализации, нередко сочетает разные приёмы в одновременности, из которых к числу наиболее часто применяемых относятся соединения тремолирующих на одном–трех звуках струнных и выдержанных одно–трёхголосных педалей у духовых – деревянных или медных.

И. Брамс, часто излагая оркестровую педаль в виде протянутого звука, тем не менее, использует и различные другие способы, ставшие ко времени его творчества классическими.

Ж. Бизе уделяет педализации особое внимание, причем где-то ставит этот элемент даже на одну ступень с мелодией. Сложившиеся способы педализации становятся у него полноценными «участниками» образно-тематического развития.

У П. Чайковского ярко высвечивается роль оркестровой педали как колористического, образного и весьма самостоятельного и весомого элемента музыкальной ткани.

**2.2. Формирование многофункционального и многоэлементного способа оркестровой педализации – оркестрового фона (рубеж XIX – XX веков).**

Непрерывная эволюция оркестрового стиля Г. Малера отчетливо прослеживается при анализе применяемых им способов педализации. Если в первых симфониях педаль занимает в музыкальной ткани значительное место, то затем её роль постепенно снижается, а в последних симфониях она сводится лишь к нечастому и непродолжительному введению в оркестровую фактуру выдержанных звуков с целью рельефного изменения динамики либо оттенения частей музыкальной формы.

Р. Штраус весьма часто применяет оркестровую педаль для подчёркивания, подчеркивания граней музыкальной формы и постепенного изменения динамики.

У Г. Холста оркестровая педаль в различных её формах предстаёт одним из основных элементов музыкальной ткани, а в сочинениях М. Равеля оркестровый фон, включающий неаккордовые звуки, часто становится главным и единственным носителем музыкального содержания.

Сложный по внутренней структуре многоэлементный и многофункциональный оркестровый фон становится у К. Дебюсси основной формой изложения самой музыкальной мысли. Составные элементы такого оркестрового фона нередко располагаются в одной тесситуре, сочетаясь с учетом тембровых различий и скорости общего движения.

В партитурах А. Скрябина педаль не является постоянным элементом оркестровой ткани, она вводится преимущественно в заключительных разделах формы, в финалах монументальных произведений. Характерной чертой становится многоэлементность как всей фактуры, так и оркестрового фона.

Яркие и выразительные картины многих сочинений С. Рахманинова созданы сочетанием разнообразных и оригинальных педализирующих элементов, составляющих образный оркестровый фон.

Наделение педали функциями скрепа музыкальной ткани, подчёркивания граней разделов формы, постепенного изменения динамики являются наиболее распространёнными способами педализации в партитурах Ч. Айвза.

Всё творчество И. Стравинского свидетельствует о широком использовании педализирующих элементов, в том числе и относительно новых – связанных со специфическими приёмами игры на инструментах (*gliss.* арфы, валторны), а также с многорегистровым органным пунктом.

**2.3. Современные способы оркестровой педализации (XX век).**

Н. Мясковский одним из первых использует гармонически «независимую» педаль, а сочетание таких педалей в его партитурах, а также у С. Прокофьева образует полигармонический оркестровый фон. У П.

Хиндемита подобный фон, состоящий из аккордов нетерцового строения и кластеров, сохраняет лишь довольно условные ладо-тональные тяготения.

Б. Барток использует большинство сложившихся приёмов педализации. Его музыка содержит множество авторских находок как в области мелодики, гармонии и ритма, так и в сфере оркестрового письма, в том числе и одного из его элементов – оркестровой педали.

Большинство номеров сценической кантаты «Carmina Burana» К. Орфа основано на выдержанных (унисонных, октавных и квинтовых) звуках и бурдонных квинтах, на приемах, актуальных и значимых по сей день, берущих своё начало в далеком прошлом.

Многие композиторы XX века, в числе которых и Д. Шостакович, широко используют оркестровую педаль в виде остинатных, ладово неустойчивых мелодических фигураций, ритмических рисунков и т.п. На первый план выдвигается образность, характер, настроение, которое создаётся с помощью такого рода педалей. Обращает на себя внимание заметное повышение роли ударных инструментов в создании остинатной основы, а в произведениях А. Хачатуряна остинатный оркестровый фон приобретает яркий, национально окрашенный характер.

Ряд композиторов второй половины XX века – Б. Бриттен, А. Эшпай, Э. Денисов, С. Губайдулина, С. Слонимский, А. Шнитке, Р. Щедрин и др. – для создания самобытного и яркого оркестрового фона нередко применяют многоголосные кластерные педали. В их сочинениях остаются жизнеспособными и востребованными принципы функциональной инструментовки, в том числе касающиеся оркестровой педализации. Композиторы находят новые яркие способы изложения различных по функции и внутренней структуре педализирующих элементов.

В выводах по главе отмечается, что оркестровая педаль как элемент оркестровой музыкальной ткани в исторический период с начала XIX века по настоящее время (начало XXI века) претерпела значительную эволюцию. Педаль стала одним из важнейших элементов оркестровой ткани, она связывается непосредственно с образностью и формообразованием, с типом изложения и тематическим развитием.

Практически все виднейшие композиторы этого исторического периода – периода бурного развития оркестра и оркестровой музыки – в том или ином виде применяют выдержанные педализирующие звуки в ставших традиционными функциях – функции «скрепа», «остова» оркестровой музыкальной ткани и функции «тоновых равнодействующих», а также в выразительной, колористической, формообразующей функциях и функции «движения».

Наметившаяся у венских классиков многоэлементность оркестровой педали постепенно как бы превращается в сложный по внутренней

структуре и структуре вертикали колоритный и образно емкий оркестровый фон, который у многих композиторов выдвигается на первый план среди способов педализации.

Все оркестровые инструменты, в том числе и ударные как с определенной высотой звучания, так и шумовые, привлекаются для исполнения педализирующих элементов. При этом тщательно учитываются разнообразные свойства инструментов: тембровые, в том числе связанные с регистром и приемами звукоизвлечения, штрихами и т.п., динамические, технические и т.д.

Эволюция оркестровой педали, взаимосвязанная с эволюцией музыкального языка, оркестра и оркестрового письма, музыкальных инструментов и оркестрового исполнительства, в первую очередь отражается в «содержательности» этого элемента, в его роли в образно-выразительной сфере.

### **Глава III. Особенности оркестровой педали в музыке для духового, эстрадного и народного оркестров**

Анализ оригинальных партитур для духового, эстрадного и народного оркестров свидетельствует о том, что в музыке для этих исполнительских коллективов широко применяются способы оркестровой педализации, выкристаллизовавшиеся в практике письма для симфонического оркестра.

#### **3.1. Духовой оркестр.**

Партитуры (приводятся примеры из произведений Н. Римского-Корсакова, Н. Мяскового, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Р. Глиэра, Н. Иванова-Радкевича, Е. Макарова, Г. Сальникова, Г. Калининича, Б. Кожевникова, М. Готлиба, Н. Чемберджи, В. Рунова, В. Шепелева, Б. Диева и др.) содержат убедительные примеры использования педализирующих элементов, которые наделяются связующей и содержательной, колористической и формообразующей функциями, а также функциями «движения» и изменения динамики, сочетают в себе две функции или являются многофункциональными. Разнообразны педали и по своей внутренней структуре: выдержанные, подвижные и мелодизированные, смешанные и многоэлементные.

В числе основных особенностей выделяются такие: тембровая, ритмическая и тесситурная дифференциация составных элементов сложных по внутренней структуре типов оркестровой педали. В прикладных жанрах значительное место находит т.н. «самопедализирующая» музыкальная ткань, педаль вводится как динамизирующее средство в виде трели у деревянных инструментов во вступительных и связующих построениях, связующей ролью наделяются разного рода сигнальные элементы.

#### **3.2. Эстрадный оркестр.**

В произведениях для эстрадного оркестра (приводятся примеры из сочинений Б. Трощока, Д. Гарланда, И. Якушенко, Ц. Кротила, Ю. Чугунова, Г. Миллера, В. Петренко, А. Основикова, Б. Фурмана и Л. Рикка, Б. Горбульскиса, М. Кажлаева, Г. Миллера, Ю. Саульского) прослеживаются такие особенности педализации: выдержанный звук в басовой тесситуре (органный пункт) нередко сочетается с самостоятельным, «блуждающим» басовым голосом, важное значение приобретает мелодический, ритмический (ритмо-гармонический) «рифф», динамическое нарастание нередко достигается путём постепенного добавления выдержанных звуков. Все эти приёмы обусловлены инструментарием и сложившейся функциональной дифференциацией групп и подгрупп оркестра.

### **3.3. Оркестр русских народных инструментов.**

В сочинениях разных авторов (приводятся примеры из произведений В. Андреева, Н. Фомина, С. Василенко, Н. Будашкина, А. Холминова, Г. Тихомирова, П. Триодина, Ю. Шишаква) педаль наделяется функциями, выкристаллизовавшимися в практике симфонического письма, – связующей и колористической, содержательной и формообразующей и др. В качестве особенностей педализации в музыке для оркестра этого типа выделяются такие явления: заметный крен в сторону простейших по функции и внутренней структуре способов, *glissando* гуслей как связующий и колористический элемент, связь способов изложения с возможностями инструментов.

### **Заключение.**

В заключении сосредоточены основные научные выводы. На основе обобщенных результатов исследования истории оркестровой педали делается вывод о том, что её главными характеристиками являются функция в оркестровой ткани и внутренняя структура.

Оркестровая педаль определяется как самостоятельный, разнообразный по внутренней структуре элемент оркестровой фактуры, первоходной и главной функцией которого является объединение всех компонентов музыкальной ткани в единое целое, наполненность и характерность общего звучания. Впервые в музыкознании предлагается классификация оркестровой педали по *функции* в музыкальной ткани и *внутренней структуре*.

По *функции* в музыкальной ткани оркестровая педаль образует такой ряд: *связующая* (технологическая) – «скреп», «остов» музыкальной ткани; «*тоновых равнодействующих*» – объединение родственных гармоний; «*тоновых опор*» – подчеркивание изменений тональности, утверждение главной тональности; *колористическая*; *содержательная* – выразительная и изобразительная; *формообразующая*; функция «*движения*»; функция *постепенного изменения динамики*. Этот логический

ряд дополняется такими суждениями: при сочетании двух функций оркестровая педаль становится *бифункциональной*, трех и более функций – *многофункциональной*; музыкальная ткань может быть «самопедализирующей», если функции оркестровой педали выполняются составными элементами – мелодией, гармонией, различными фигурациями и т.д., содержащими выдержанные звуки или движение оstinатного характера; полифоническая музыкальная ткань, как правило, не нуждается в специальных приемах педализации, поскольку сочетающиеся на основе принципа комплементарной (дополняющей) ритмики голоса содержат выдержанные звуки.

С учетом специфических факторов, связанных с художественными и техническими возможностями инструментов, с технологией оркестрового письма, оркестровая педаль *по внутренней структуре* (количеству голосов и их характеру) подразделяется на такие типы: *выдержанная* – «лежачая» одно-, двух-, трёх-, многоголосная, органнй пункт, кластер; *мелодизированная* – одно-, двух-, трёх-, многоголосная; *подвижная* – оstinатная ритмическая, гармоническая или мелодическая фигура (фигурация), рифф; основанная на специфических исполнительских *приёмах* и *способах* звукоизвлечения; *смешанная* – сочетание двух и более выдержанных, мелодизированных и подвижных педализирующих элементов; к этому типу относится *оркестровый фон* – особая многоэлементная форма сочетания педализирующих элементов.

Выявленные функции и типы оркестровой педали относятся к числу *системных закономерностей оркестрового письма*.

На основе материалов исследования высказываются суждения о дальнейшей эволюции способов оркестровой педализации. Наиболее яркая тенденция XX века – стремление к многофункциональной и многоэлементной форме оркестровой педализации – оркестровому фону. Вместе с возвышением роли ударных инструментов в инструментальной музыке XX века как тенденция проявилось расширение возможностей их применения в качестве связующих элементов оркестровой ткани. Творческий поиск современных композиторов направлен на особые способы звукоизвлечения и исполнительские приемы, на необычные сочетания тембров, на широкий спектр искусственных тембров.

Заключение завершается утверждением о том, что материалы исследования полностью подтверждают справедливость высказываний Б. Асафьева относительно оркестровой педали как особого элемента оркестровой музыкальной ткани. Этот элемент эволюционировал вместе с музыкальным языком и техникой оркестрового письма, расширились его функции и обогатилась внутренняя структура, при этом неизменной оставалась его главная (связующая) функция.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Буймистр С.В. Оркестровая педаль и приёмы педализации в теории инструментовки // Сборник научных статей адъюнктов. – М.: ВУ., 2009. – № 17, ч. 3. (с.138-153).
2. Буймистр С.В. Эволюция оркестровой педали и связанных с ней приёмов педализации в период с XVI по первую половину XVIII веков. // Сборник научных статей адъюнктов и соискателей. – М., 2009. (с.29-38).
3. Буймистр С.В. Зарождение приёмов педализации в сочинениях композиторов XIV–XV веков. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – М., 2009. – №5. (с.238-242).
4. Буймистр С.В. Оркестровая педаль: история, классификация. // Преподаватель XXI век. – М., 2010. (с.267-271).