

Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования
Детская школа искусств имени А.П. Артамонова(№2)
Ленинского района г. Ростова-на-Дону

Методический доклад на тему:
«Практические аспекты процесса инструментовки
музыкальных произведений для оркестров и ансамблей народных
инструментов»

Автор:
Преподаватель высшей категории по классу аккордеона,
Заслуженный артист РФ, доцент А. Конончук

Ростов - на - Дону
2018

Содержание

Введение.

I. Закономерности оркестровки.

1. Оркестровые роли и функции.

2. Сочетание инструментов и групп оркестра. Голосоведение.

3. Основные принципы изложения аккордов.

4. Понятие об оркестровой фактуре. Виды фактур.

5. Специфика инструментровки для различных составов оркестра.

Заключение.

Введение.

Родоначальницей искусства оркестровки по праву можно считать Италию. Это верно и в отношении истории возникновения оркестра, который зародился в конце XVI. Музыка эпохи Возрождения – это разрыв между церковной и светской музыкой. Церковь того времени и в области искусства накладывала запрет на все, что отклонялось от признанных и утвержденных канонов. Для новых произведений той эпохи было нужно не только новое содержание, но и новое воплощение. Вот тогда в противовес церковному органу и зародился еще плохо устроенный «светский» оркестр.

Оркестровка – это художественное воплощение произведения оркестровыми средствами. Поэтому и рассматривать ее нужно с точки зрения звучания. Часто это забывается, и оркестровка сводится к простому переложению, т.е. к умению «разбросать» инструменты по партиям. Чайковский, Римский-Корсаков и другие знаменитые композиторы считали, что одним из главных элементов искусства оркестровки является голосоведение. К правильному голосоведению следует добавить знание исполнительских и технических возможностей инструментов оркестра.

Оркестровка как предмет состоит из двух частей: инструментоведения и собственно оркестровки. В область оркестровки в качестве составных элементов входят: динамика, колорит, сочетание однотембровых и разнотембровых инструментов, соединение оркестровых групп в разных комбинациях и т.д.

В процессе инструментовки следует учитывать такую особенность оркестровой партитуры, как дублирование отдельных фактурных элементов (мелодии, гармонического сопровождения, баса и т.д.), удвоения отдельных голосов в различных регистрах. Так же следует учитывать выразительные, технические и динамические

возможности инструментов, количественного и качественного состава оркестра. Инструментовка должна без искажения передавать не только идею, образный строй произведения, но и тончайшие детали фактурного, интонационного, темброво-колористического, динамического решения. В определённом смысле инструментовку можно сравнить с искусством поэтического перевода.

Главная особенность оркестровки – так называемые «оркестровые противоречия». Это отличия диапазонов, технических и звуковых возможностей инструментов в разных регистрах, тембральная окраска и т.д. Умелое использование противоречий – одна из сторон искусства оркестровки. Довольно часто оркестровщику приходится обращаться к фортепианным или баянным пьесам, нотный текст которых, с точки зрения оркестровой фактуры, имеет незавершённый вид. Это объясняется спецификой изложения для этих инструментов. Для создания оркестровой ткани необходимо основательно переработать фортепианную или баянную фактуру: произвести изменения в тесситурном расположении голосов, дополнить недостающие голоса, гармоническое сопровождение, проверить голосоведение, дописать педальные звуки, контрапунктические мелодии, подголоски.

При оркестровке следует постоянно помнить, что инструментальная (фортепианная, органная, скрипичная) и оркестровая фактуры – вещи абсолютно разные. Главным образом отличается способ изложения материала на инструменте и в оркестре.

При выборе произведения для инструментовки необходимо знать не только тембровые, технические, динамические и артикуляционные особенности оркестровых инструментов, но и обладать развитым внутренним слухом для мысленного воспроизведения тембра каждого инструмента оркестра и их

многообразных комбинаций. В процессе работы над инструментовкой желательно внутренне слышать и сопоставлять авторский текст с возможным оркестровым воплощением. Не следует забывать и о том, что сила и насыщенность звучания домр и балалаек, составляющих основу оркестра, зависит от приёмов звукоизвлечения.

Прежде чем приступать собственно к оркестровке, следует начать со всестороннего анализа выбранного произведения. Первое, что мы видим перед собой – это титульный лист, а на нем имя композитора, которое может сказать многое, прежде всего о времени написания музыкального произведения. В каждую эпоху различались стили музыки. Мы знаем стили: барокко, классицизм, романтизм, музыку 20-го века и т. д., с более узкими градациями по странам и регионам мира. Если говорить о творчестве великих композиторов, таких как И. С. Бах, В. А. Моцарт, или Л. В. Бетховен, то у них отличается и стилистика разных периодов творчества. Помимо этого, эпоха скажет внимательному оркестровщику об эстетике исполнительства в конкретный исторический период и об инструментарии, который могли использовать музыканты в то время. Все эти моменты должны оказывать влияние на арсенал средств выразительности при оркестровке.

Затем анализ обращается к более частным аспектам произведения: темпу, характеру, тональности, размеру и т. д. В названии произведения могут быть заключены всевозможные характеристики – программность («В пещере горного короля» или «Балет невылупившихся птенцов»), форма («Рондо» или «Вариации на тему...»), темп («Аллегро» или «Анданте кантабиле»), образный строй («Лирический романс» или «Танец огня»), жанровость («Марш» или «Блюз») и другие.

Инструментовщику абсолютно необходимо прочитать с листа, проиграть музыкальное произведение, чтобы увидеть фактурные пласты и понять драматургию сочинения. От этого зависит правильный инструментовочный план и грамотное развитие кульминаций.

Еще одной важной особенностью оркестровки является ее индивидуальность, отличие произведений, оркестрованных разными авторами. Это творческий процесс, поскольку замысел сочинения его идейно-эмоциональное содержание определяет выбор инструментов, чередование их тембров, характер сопоставления отдельных групп и т.д. Помимо мастерства и опыта оркестровщика огромную роль играет музыкальный вкус, эстетические предпочтения и эрудированность автора оркестровки.

Закономерности оркестровки.

Основной вид записи оркестровых произведений – ПАРТИТУРА (в переводе с итальянского «разделение» или «распределение»).

Голоса распределяются двояко: по партиям и по группам. В группу входят частично или полностью инструменты одного семейства. Внутри группы инструменты располагаются от высокого регистра к низкому. Первой пишется группа инструментов, имеющих самый высокий диапазон (домры в русском народном оркестре и деревянные духовые в симфоническом оркестре). Далее группы располагаются по степени понижения диапазонов и самые низкие – контрабасы. В оркестре народных инструментов это группа балалаек, а в симфоническом оркестре – струнный смычковый квинтет. Объединение каждой группы обозначается дополнительной чертой – акколадой. Тактовая черта должна быть сплошной лишь в начале страницы партитуры. Далее тактовая черта должна быть прерывистой,

разделяющей каждую группу инструментов. Запись в группе на одной или двух строчках.

Оркестровые роли и функции.

Мелодия: а) это напев, осмысленно–выразительное и законченное по построению одноголосное последование звуков, объединенное определенной звуковысотностью, длительностью и динамикой (на основе метра и ритма). б) это важнейшая основа музыкального произведения, способная воплотить самые различные образы и состояния. в) в музыке гармонического склада это самый выразительный голос. В мелодии прежде всего воплощается тема как рельефный, запоминающийся материал, является основной функцией оркестровой фактуры. Из всех элементов музыкальной ткани она наиболее доступна для восприятия. Изложение других компонентов фактуры во многом зависит от характера мелодии, диапазона, в котором она расположена, динамического рисунка.

Нужно всегда обращать внимание на выделение мелодии из общей массы голосов, ее сопровождающих. Для этого необходимо: 1) определить диапазон мелодии; 2) наметить инструмент или группу инструментов, которой будет поручена мелодия; 3) определить штрихи и игровые приемы, которыми она должна или может быть исполнена; 4) найти возможности передачи мелодии другим голосам или группам.

Иногда приходится прибегать к передаче мелодии. В этом случае нужно скрыть эту передачу. Это делается так: к инструменту, начавшему мелодию первым, присоединяется другой, но несколько ранее, чем смолкнет первый. Этим достигается впечатление непрерывности мелодии. В крайнем случае, нужно, чтобы инструменты, перенимающие мелодию друг у друга, имели хотя бы один общий звук, желательно на сильной доле такта. Когда нужно разбить мелодию на

части и выделить их, применяют так называемую «прямую» передачу, без наложения голосов.

Дублировка мелодии - это исполнение ее несколькими инструментами. Дублировка применяется: 1) для усиления динамики; 2) для получения сложного тембра; 3) для выделения мелодии при повторении; 4) для выделения отрезка мелодии.

Примечание: при ведении мелодии дублируемыми терциями нужно использовать однородные инструменты, при ведении мелодии в сексту или октаву, это не обязательно.

Бас – является самым низким по положению голосом в партитуре. Он определяет гармоническую структуру аккорда. Выделение баса в самостоятельную функцию связано с тем, что его роль в оркестровой фактуре весьма значительна. В народном оркестре желательно удвоение баса в октаву (Контрабас + Балалайка бас), а так же усиление функции баса басовыми домрами, баянами 4 и 5, либо партиями левой руки 1 и 2 баяна.

Фигурация - один из важнейших элементов музыкальной фактуры. Обогащая звучание, она делает фактуру ритмически подвижной, мелодически насыщенной. Различают три вида фигурации: 1) гармоническая фигурация – это движение по звукам разложенного аккорда терцового строения. 2) мелодическая фигурация – это движение одного или нескольких голосов более мелкими длительностями, чем каждая из сменяющихся гармоний. Мелодическая фигурация может содержать аккордовые звуки и звуки не входящие в состав аккорда. 3) Ритмическая фигурация – повторяющиеся звуки или аккорды в разнообразных ритмических сочетаниях. В оркестровой фактуре все виды фигураций могут использоваться комплексно. *Гармоническая* фигурация, подчёркивая своим движением, напевность мелодии, часто применяется в произведениях лирического

характера. При переработке гомофонного сопровождения следует учитывать тесситурное расположение мелодии. Если мелодия проводится в верхнем регистре (первая, вторая октавы), то изложение фигурации возможно в более низкой тесситуре с использованием инструментов балалаечной группы.

При изложении мелодии в среднем и низком регистре (малая октава) фигурация переносится в верхний регистр. В этом случае возможно сочетание инструментов домровой группы и балалаек прим, баянов или гуслей. Для усиления динамики и подчёркивания ритмической кульминации к аккомпанирующим балалайкам можно присоединить отдельные ударные инструменты, баяны, гусли. Применение *мелодической* фигурации зачастую связано с солирующими инструментами оркестра, с выявлением виртуозного характера (вариации). Разнообразные приёмы мелодической фигурации придают оркестровой фактуре особую красочность звучания. В вариационных обработках русских народных песен и в оригинальных сочинениях в форме вариаций мелодическая фигурация представляет собой своеобразное орнаментальное украшение темы. При этом могут быть использованы и гармоническая и ритмическая фигурации. Многоплановость оркестровой фактуры достигается благодаря тембровому сопоставлению основной темы и мелодической фигурации.

Оркестровая педаль. Педализация занимает особое и самостоятельное место в оркестровке. Часто в сложной музыкальной ткани ее трудно выделить как самостоятельный элемент оркестровой фактуры. Бывают случаи, когда педализация отсутствует совсем. Простейший эффект педали можно сравнить с действием педали на фортепиано. Как употребление педали на фортепиано придает звукам сочность и протяженность, так и педализация в оркестре дает те же эффекты, но другими средствами.

Педа́ль представляет собой выдержанные звуки аккордовой вертикали, на фоне которых происходит движение мелодически развитых голосов. Её функциональное значение – обеспечить полноту звучания, насыщенность оркестровой ткани. Педа́ль может быть различной: от одного – двух выдержанных гармонических тонов до многозвучного аккордового комплекса. Оркестровая педа́ль обычно располагается ниже основного голоса в диапазоне от ноты ми малой октавы до ля первой октавы. Для получения плотного компактного звучания, трёхголосная педа́ль чаще всего даётся в тесном расположении. Гармоническая педа́ль может быть дана и в одном регистре с мелодией. В этом случае желательно изложить мелодию у контрастного по тембру инструмента.

Оркестровая педа́ль – это элемент оркестровой фактуры, от которого зависит сочность и насыщенность звучания оркестра. Оркестровая педа́ль объединяет и подчеркивает гармоническую основу. Мелодические голоса при этом должны звучать в других тембровых группах. Оркестровая педа́ль особенно нужна во фразах и построениях с быстрым движением.

Виды педали: 1) педа́ль выдержанного звучания аккордов или отдельных звуков – это самый простой и эффектный вид педали. Он усиливает наиболее существенные моменты всего гармонического каркаса. Малоподвижная «лежачая» педа́ль может быть выражена аккордом, интервалом или даже одним выдержанным звуком. При педализации нужно очень внимательно относиться к постановке педального аккорда: его расположению, тесситуре, интенсивности звучания. Педа́ль должна применяться так, чтобы не мешать яркости и рельефности звучания основных мелодических образов.

2) педа́ль равномерно–непрерывного движения (фигуративная). При равномерно–быстром движении фигур аккомпанемента

(повторяющиеся ноты, одновременное встречное движение одинаковых звуков) создается впечатление сплошного выдержанного звучания. Эффект фигуративной педали своим слегка колеблющимся звучанием отличается от ровного звучания «лежачей» педали.

3) Отсутствие оркестровой педали - как элемент оркестровой фактуры. Излишняя педализация также вредна, как и отсутствие педали в пьесах требующих сочной и полновесной звучности. Насколько отсутствие педали делает всю фактуру легковесной и не звучащей, настолько же излишняя педализация уничтожает легкость и прозрачность пьесы, становится балластом. Произведения могут иметь такую фактуру, когда любая педализация становится ненужной. Полное отсутствие педали встречается: 1) при изложении певучих мелодий, данных в сопровождении отдельных звуков или аккордов; 2) при аккордовых построениях, изложенных в виде арпеджио, (образных пассажей и рисунков); 3) при чисто гармонической (хоральной) фактуре пьесы или отрывка.

5. Подголоски и контрапункты. Подголосок – это мелодия (обычно короткая) более или менее самостоятельного характера, звучащая одновременно с основным напевом в музыке многоголосного склада. Для славянских народных песен характерна подголосочная полифония, в виде одновременно исполняемых вариантов напева, среди которых один (мелодия) является основным, ведущим, а остальные (подголоски) – побочными, подпевающими. Контрапункт – (от латинского *punctum contra punctum* – точка против точки или нота против ноты). Старинное обозначение одновременно извлекаемых звуков. Основные определения контрапункта: 1) одновременное звучание 2-х или нескольких самостоятельных мелодий; 2) мелодия звучащая одновременно с главной темой. Контрапункт относится к основным функциям оркестровой фактуры. Не следует отождествлять

оркестровый контрапункт с контрапунктом как особым видом полифонического многоголосья. Этот термин в курсе инструментовки означает мелодию, сопровождающую основной мелодический голос. При этом контрапункт должен выделяться по тембру среди других оркестровых функций. Важным следствием применения контрапункта является тембровый контраст. В оркестровой фактуре к функции контрапункта могут быть отнесены:

а) каноническая имитация темы

б) контрапункт мелодизированный – противосложение не менее яркое, чем основная тема, отличающаяся от неё по ритму и направлению движения.

в) контрапункт фигурированный – в виде гаммообразных пассажей, ритмически контрастирующих с основной темой (мелодия скорее приближающаяся к фигурации) Подголосочная полифония – если контрапункт контрастен по тембру, то подголосочная полифония лучше звучит у родственных по тембру инструментов.

Сочетание инструментов и групп оркестра.

Когда сочетаются инструменты разных тембров или разных групп, то они могут быть расположены:

1. Наслоением. Этот прием очень часто встречается, когда необходимо добиться нарастания звучности или в оркестровом tutti. В первом случае звучание как бы накладывается друг на друга (инструмент на инструмент). Во втором (в tutti) звучание групп накладывается одно на другое.

2. Перекрещиванием. Этот прием используется чаще всего для соединения инструментов с разными тембрами.
Пример 27.



В результате получается как бы единая однотембровая окраска. Основной (общий) тембр зависит от того какой инструмент исполняет верхний голос.

3. Окружением. Применяется также для соединения разнотембровых инструментов.

Пример 28.



В этом случае крайние голоса исполняются одними, а средние другими инструментами.

Голосоведение.

Часто оркестровщики заботятся только о выборе инструментов и их тембров. Если оркестровка звучит плохо, они считают свой выбор неудачным. Истинная же причина в неверном голосоведении. Правильное голосоведение – основа искусства оркестровки и зависит от знания правил голосоведения в гармонии. Редкие отклонения от правил голосоведения составляют иногда особые замыслы авторов.

Изложение аккордов, удвоения.

Для заполнения оркестровой аккордовой вертикали одни и те же звуки приходится удваивать и утраивать, что вытекает из самой сути оркестра, как единого, целого организма.

Это и называется оркестровой дублировкой.

Дублировка применяется:

- а) для усиления общего звучания;
 - б) для поддержания баланса в расположении и силе голосов;
 - в) для разнообразия общей окраски и колорита;
 - г) для выделения мелодии или подчеркивания ее отрезка.
- д) для противопоставления мелодии при ее повторении, вместо передачи ее другим инструментам.

Следует помнить, что в одном произведении могут соединяться различные виды дублировки. В зависимости от замысла дублировка может быть:

1) **Буквальной** – когда все гармонические, контрапунктирующие голоса, (мелодия, аккомпанемент, бас) удваиваются инструментами другой группы.

2) **Частичной** – при которой дублируется мелодия, а в более редких случаях другие элементы оркестровой фактуры.

3) **Не сплошной** – когда дублируются отдельные отрезки мелодии.

4) **Эскизной** – когда дублируется общий мелодический (или гармонический) контур, опуская его подробности.

5) **Педальной** – когда часть инструментов выдерживает аккорды (гармонический фон), а другие инструменты исполняют эти же аккорды в разложенном виде (гармоническая фигурация).

Основные принципы изложения аккордов.

1. Голоса в низком регистре должны располагаться широко (но не более октавы), и чем выше, тем теснее. Исключение составляют некоторые построения в низком регистре целиком. В этом случае любое

расположение голосов должно сохраняться и над ними не должно быть ничего другого.

2. Аккорды в среднем и верхнем регистре могут располагаться как в тесном, так и в широком расположении. Допустимо удвоение верхнего мелодического голоса в октаву.

3. Если нужно показать только низкий или только высокий регистр, то никакие октавные удвоения недопустимы.

4. Нельзя удваивать в верхних голосах бас доминантсептаккорда (Д.7) и его обращений, а также малого и уменьшенного вводных септаккордов (м. VII⁷; ум. VII⁷.)

5. В секстаккордах удваивается терция в следующих случаях:
а) в тоническом секстаккорде (Т6) после трезвучия второй ступени (II^{5/3});
б) в тоническом секстаккорде (Т6) при разрешении доминантсекундаккорда (Д.2) с повышенной квинтой;

6. Часто прибегают к удвоению голосов в октаву. В этом случае параллельные октавы значения не имеют.

7. Параллельные квинты звучат плохо во всех случаях за исключением удвоения 3-х верхних голосов при их движении секстаккордами.

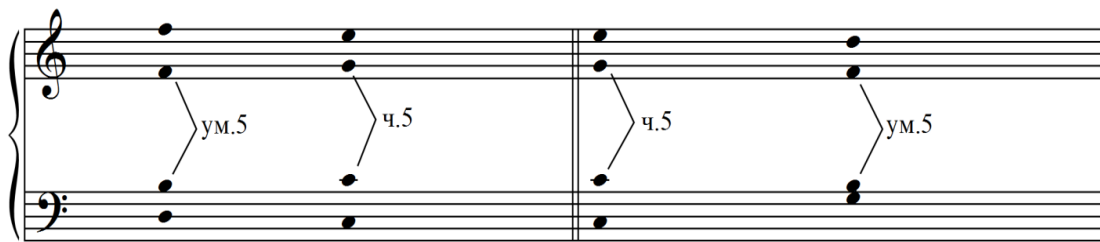
Пример 29.



8. Параллельные квинты допустимы:

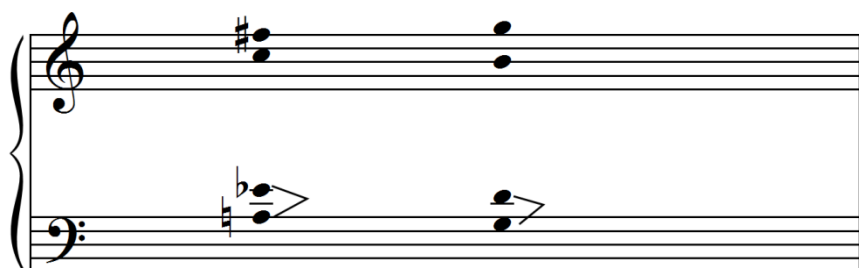
а) если первая уменьшенная, а вторая чистая и наоборот;

Пример 30.



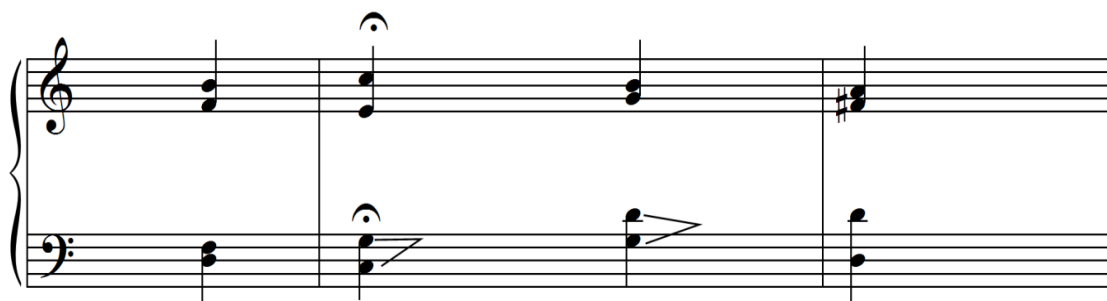
б) при разрешении увеличенного доминантквинтсектаккорда (Д 6/5);

Пример 31.



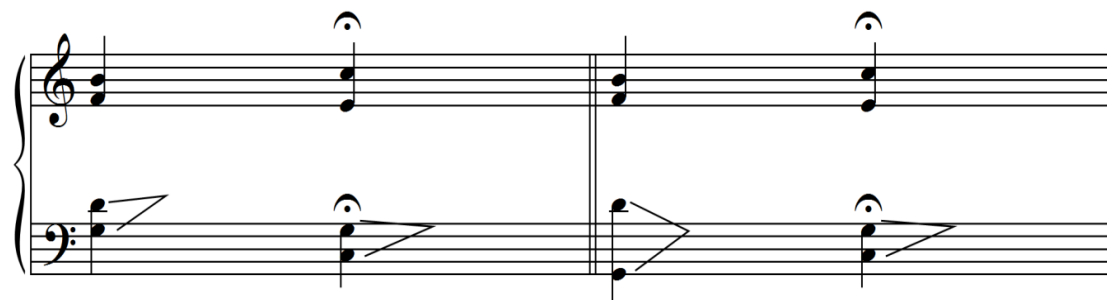
в) после каданса в начале предложения;

Пример 32.



г) в заключительных кадансах с целью получить полное тоническое трезвучие;

Пример 33.



д) допустимы и желательны параллельные квинты в восточной музыке.

9. Септима доминантсептаккорда (Д7) разрешается вниз, но также имеется ряд исключений:

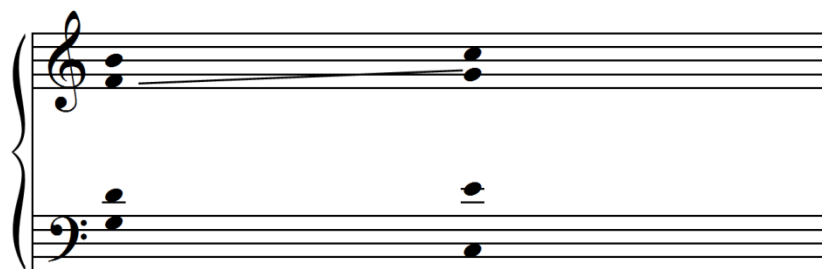
а) ведение вверх септимы доминанттерцквартаккорда (Д4/3) при разрешении его в тонический сектаккорд (Т6), если в среднем голосе выдерживается одна и та же нота;

Пример 34.



б) ведение септимы вверх только в среднем голосе в тесном расположении при разрешении доминантсептаккорда (Д7) в тоническое трезвучие (Т5/3) или в тонический сектаккорд (Т6), если бас идет вниз.

Пример 35.



10. Нельзя оставлять незаполненной так называемую «середину», т.е. расстояние между крайними голосами или аккордовыми построениями внутри самой гармонии. При заполнении середины расстояние между голосами должно быть не больше квинты. Пример 36.



Контрасты

Применение контрастов не менее важно, чем равновесие в распределении баланса голосов. Недостаток в контрастах при оркестровке непростителен, но и слишком частое контрастирование нежелательно, так как создает излишнюю пестроту звучания.

К средствам контрастирования относятся:

1. Контрасты тембровые. Тембр зависит от инструмента, приема игры, тесситуры. А значит противопоставление тембров возможно через:

- а) чередование способа звукоизвлечения;
- б) чередование групп и отдельных инструментов;
- в) чередование тесситуры звучания, приемов игры.

2. Контрасты динамические. Внезапные переходы от *f* к *p* и наоборот. Усиление звучания оркестра в общем идет в следующем порядке:

- а) по струнной группе – домры + балалайки + гусли;
- б) по регистрам – низкий + средний + высокий;
- в) по оркестру – струнные + духовые + ударные.

При этом не исключена возможность звучания оркестрового *tutti* на пиано и даже пианиссимо.

3. Чередование компактной и прозрачной гармонии.

Прозрачная гармония требует отсутствия удвоений и пустоты аккордовых голосов, а часто и нюанса пиано.

4. Для тембрового разнообразия вместо контрастирования часто применяют разные виды дублировок, унисонные удвоения и утроения, сочетание различных приемов игры.

От соединения двух инструментов с одинаковым тембром получается усиление оркестровой краски. Острый тембр, удвоенный мягким, смягчается. То же самое происходит с острым тембром, неоднократно умноженным.

При повторении фразы, предложения, периода лучше применять разные способы оркестровки. Каждый отрезок, каждый пассаж можно оркестровать по-разному в зависимости от того, какой тембр, колорит, выразительность желают придать этому месту.

Понятие об оркестровой фактуре.

Фактура – это строение музыкальной ткани с ее техническим складом и составом музыкальной звучности.

Основные виды фактуры:

1. **Монодическая** (монодия) – исполнение одноголосной мелодии солистом (ансамблем, оркестром) без сопровождения в унисон или в октаву.

2. **Гомофонно-гармоническая** (гомофония) – многоголосный склад музыки, при котором один из голосов (обычно верхний) имеет наиболее важное значение. Остальные голоса сопровождают, аккомпанируют.

3. **Аккордово-гармоническая** (хоральная) – многоголосная музыкальная ткань, основу которой образует последовательность аккордов в едином ритме, вместе с мелодическим голосом.

4. **Полифоническая** (полифония) – многоголосие объединяющее в одновременном звучании несколько равноправных мелодий, каждая из которых имеет самостоятельное значение. Полифония сочетает голоса различные по интонации и ритму, с

несовпадающими по времени смысловыми точками (ударениями), тембром, динамикой, артикуляцией и т.д.

Оркестровка для различных составов.

Струнный состав.

Следует точно определить количество исполнителей и состав инструментов для баланса динамики и расположения голосов. Очень важен выбор тональности. При верном выборе в значительной степени можно гарантировать яркость и колоритность звучания. В связи с выбором тональности складывается и фактура, наиболее характерная для групп домр и балалаек. Роль отдельных партий и групп внутри оркестра зависит от правильного анализа произведения. При анализе необходимо:

- 1) наметить общий оркестровый план;
- 2) выявить побочные и главные кульминации;
- 3) расчлнить музыкальную ткань на оркестровые функции и распределить по инструментам и группам.

Соединение струнных внутри каждой группы зависит от фактуры и намеченного оркестрового плана. Оно может быть аккордовым, унисонным, разделенным на дивизи и т.д.

Роль клавишных гуслей – колористическое звучание, гармонический фон и поддержка звучности в *tutti*.

Роль ударных – подчеркивание ритма, усиление динамической кульминации, колористические эффекты.

Гусли и ударные по специфике звучания – поддерживающие инструменты. Поэтому характер звучания и фактуру типичную для гуслей и ударных нужно строить тщательно и обдуманно. Наибольшее распространение получил струнный состав с баянами, гусями и ударными. Он является основным видом оркестра русских народных инструментов.

Введение дополнительных инструментов (флейта, гобой, кларнет) – имеет целью обогащение оркестрового звучания, расширение диапазона и усиление звучности верхнего регистра.

Аккомпанирующий состав

В песне есть: текст, вокальная мелодия, оркестровое сопровождение. Неизменно повторяясь, вокальная мелодия сочетается с различным текстом в куплетах и выражает общее, основное настроение всей песни. Под воздействием содержания текста в куплетах изменяется лишь её музыкально-исполнительская трактовка. В противоположность вокальной мелодии, оркестровое сопровождение часто видоизменяется, более конкретно отображая содержание текста. Задача оркестровки в вокально-инструментальных произведениях заключается в том чтобы: «...дописывать для слушателей те черты, которых нет, и не может быть в вокальной мелодии, всегда несколько неопределённой в отношении драматического смысла. Оркестр должен придать музыкальной мысли определённое значение и колорит, одним словом, придать ей характер, жизнь» (М.И.Глинка). Перед автором инструментовки стоит творческая задача – дополнить вокальную мелодию, построить оркестровое сопровождение на основе выявления потенциальных возможностей мелодического, гармонического и ритмического развития вокальной мелодии. Это развитие проявляется, прежде всего в мелодических голосах, вводимых в сопровождение, которые по отношению к вокальной мелодии, в зависимости от замысла инструментовщика, могут носить либо вариационный, либо иной более свободный характер. Мелодические голоса значительно обогащают фактуру оркестрового сопровождения и вносят в неё элементы сквозного развития, позволяющие преодолеть или сгладить присущие куплетной песни недостатки.

Задача непосредственного отображения содержания текста в оркестровом сопровождении может возникнуть перед инструментальщиком тогда, когда текст какого-либо куплета песни коренным образом отличается от других куплетов. Такая же задача возникает при инструментальной припевке, где текст и мелодия неизменно повторяются. Сопровождение должно быть лёгким и прозрачным, так как мы имеем дело с человеческим голосом, который является функцией музыкально-слуховых представлений и поэтому способен передавать самые тонкие эмоциональные переживания. Так пишет об этом Н. А. Римский-Корсаков: «...оркестровое сопровождение пения должно быть настолько прозрачным, чтобы певец мог быть свободен в придании своему пению подходящих оттенков и должной выразительности без напряжения голоса». Такой характер оркестрового сопровождения может быть достигнут если:

1. Строить сопровождение в основном без дублирования голосов.
2. Использовать в педали возможно меньшее количество инструментов, располагая их преимущественно вне тесситуры вокальной мелодии. В большей степени это относится к женским голосам и в меньшей степени к мужским, которые слышатся как бы октавой выше.
3. Применять инструменты, обладающие мощным звуком в основном лишь в кульминациях или подходах к ним.
4. Не перегружать оркестровую ткань большим количеством фигуративных или контрапунктических голосов.
5. Использовать, преимущественно, не сложную ритмическую формулу сопровождения, особенно при подвижной мелодии у солиста-певца.

«...Запутанный, тяжёлый аккомпанемент давит и убивает пение; с другой стороны, слишком простое сопровождение недостаточно интересно, а слабое не поддерживает голос». Н.А. Римский-Корсаков.

Основная цель аккомпанирующего оркестра – создать выпуклость и рельефность звучания с солистом. Здесь необходимо соразмерить силу звучания оркестра и солиста. Этот вопрос может рассматриваться следующим образом:

1. Дублировка солиста в унисон близким по тембру инструментом.
2. Дублировка может быть полной, частичной и эскизной.
3. Дублировка солиста парными инструментами (или целой группой) в терцию, сексту или октаву.
4. Отсутствие дублировки и замена ее другими элементами (подголоски, контрапункты).

Для удобства изложения и исполнения на народных инструментах можно использовать изменение тональности оригинала. В изменении тональности оригинала для голоса с оркестром необходим осторожный подход. При условии инструментовки для оркестра народных инструментов, новая тональность желательно должна быть диезной. В конце-концов лучше оставить ту тональность в которой певец поёт данную песню, так как тембровая окраска той или иной тональности имеет большое драматургическое значение.

Приведём рабочие диапазоны основных вокальных голосов:

Сопрано – от фа 1-ой до соль 2-ой

Меццо сопрано – от ре 1-ой до ре 2-ой

Контральто – от си малой до си 1-ой

Тенор – от фа малой до соль 1-ой

Баритон – от ре малой до ре 1-ой

Бас – от си большой до си малой.

Основное условие при изменении тональности – это обеспечение наилучших тесситурных условий для певца – солиста. Каждая тональность имеет свой особый тембровый колорит, который усиливает смысловое содержание песни. (как правило: *диезные* – весёлые, либо торжественные; *бемольные* – грустные, либо трагические.) Если тесситура оригинала не совпадает с диапазоном солиста-певца, то изменение оригинальной тональности допустимо на любой интервал, вплоть до тритона.

Оркестр и ансамбли баянов и аккордеонов.

Основными группами в оркестре являются баяны и оркестровые тембровые гармоник. При отсутствии тембровых гармоник их можно заменить группой аккордеонов. В этом случае нужно использовать все имеющиеся у них тембры и регистры, соответственно тембрам духовых инструментов симфонического оркестра. Желательно введение дополнительно балалайки К/Б (бас гитара) гуслей, ударных, синтезатора для тембрового и ритмического разнообразия. При переоркестровке симфонической партитуры группы оркестра нужно использовать следующим образом:

1. Группа тембровых гармоник (аккордеонов) – соответствует группе деревянных духовых.
2. Группа баянов – соответствует звучанию смычкового квинтета.
3. Медным инструментам может соответствовать звучание в аккордовом изложении.

Возможны варианты этих соотношений в зависимости от фактуры оригинала. Оркестр баянов может быть использован как аккомпанирующий состав солирующему инструменту с контрастным тембром (балалайка, домра, скрипка и т.д.) а также певческому голосу.

Заключение.

Стремительное развитие информационных технологий обеспечивает столь быстрое пополнение «послужного списка» компьютера, в том числе музыкального компьютера, что возникает насущная необходимость в систематизации и анализе его возможностей.

В ходе музыкального образования происходят постоянный и сложнейший отбор наиболее музыкально одарённых людей, так как к деятельности музыкантов-профессионалов предъявляются постоянно возрастающие требования со стороны общества.

Среди всех гуманитарных специализаций наиболее консервативными (в смысле компьютеризации учебного процесса) являются художественные, в частности музыкальные специализации. В то же время нельзя не признать, что быстрое изменение окружающей действительности должно повлечь и определённые адекватные изменения в деятельности музыканта.

Среди множества музыкальных компьютерных программ, ориентированных на разные виды деятельности, первое место по количеству, разнообразию и популярности у профессиональных музыкантов (а в последнее время - и любителей!) занимают программы для музыкального творчества: создания и аранжировки произведений.

Творческие формы работы традиционно занимают важное место в образовательном процессе, начиная с детской музыкальной школы. В настоящее время в учебный план ДМШ как самостоятельная учебная или факультативная дисциплина нередко включается предмет композиция. При этом занятия композицией адресованы определённому кругу учащихся, проявивших соответствующие склонности и способности. Однако известно, что именно занятия композицией могут направить в разумное русло изначально заложенную практически в каждом ребенке тягу к спонтанному музицированию. И, следовательно,

такие занятия способны раскрыть творческий потенциал каждого учащегося, развить у него стремление самостоятельно использовать полученные теоретические знания и практические навыки, создать устойчивую мотивацию для вдумчивой и плодотворной домашней работы. Именно поэтому необходимо рассматривать обучение композиции как одну из обязательных форм.

Решению поставленной задачи - раскрытию творческого потенциала учащихся - наиболее адекватно отвечают программные продукты, которые можно лишь условно отнести к категории обучающих. Большинство этих программных продуктов предназначено собственно для музыкального творчества, и их можно отнести к категории креативных. Все они адресованы профессиональным музыкантам и обладают широким набором функций. Тем не менее, многие из этих функций можно использовать в процессе обучения; с одной стороны как наглядное и одновременно практическое пособие в изучении общих композиционных принципов, с другой - как инструмент для решения творческих задач, освоения конкретных композиционных приемов.

Все музыкальные компьютерные программы, применяемые профессионалами и любителями музыки в своей практической деятельности, можно поделить на несколько категорий: 1) Звуковые редакторы; 2) Программы-секвенсоры; 3) Нотные редакторы; 4) Видеоредакторы. Многие из этих программ имеют пересекающиеся между собой функции, но лучше в каждом конкретном случае пользоваться специализированной программой.

В плане создания оркестровки наиболее корректными, удобными и полезными являются нотные редакторы «Sibelius» и «Finale». Во всем мире они признаны, как наиболее мощные программы для издания

нотной литературы. В этих программах предоставляются огромные возможности создания и редактирования нотных файлов.

В процессе создания инструментовки неоценимым преимуществом становится возможность в процессе творческой работы прослушивать текущие результаты, варианты решений и при необходимости корректировать состав ансамбля, тембры инструментов и звуковой баланс. Раньше, когда оркестровщик писал партитуру на бумаге, он мог пользоваться только своим внутренним «идеальным» слухом и опытом, накопленным в практической работе с коллективом. Особенно трудно это было сделать начинающим, или обучающимся искусству оркестровки. Для них компьютер предоставляет огромные плюсы и повышает эффективность творческого процесса.

Основная литература:

1. Агафонников Н. Симфоническая партитура. Л., 1981
2. Будилов В. Работаем с FINALE 2001.- СПб., Наука и техника, 2001.
3. Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. М., 1982
4. Деревских В. Музыка на РС своими руками. – СПб., БХВ – Петербург: Издательская группа «Арлит», 2000.
5. Зиновьев В. Инструментовка для оркестра баянов. – М., 1980
6. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. М., 1976
7. Пересада А. Оркестр русских народных инструментов. Справочник . М., 1985
8. Петелин Ю.В., Петелин Р.Ю. Музыкальный компьютер. Секреты мастерства.- СПб., Издательская группа «Арлит» 2001.
9. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки: в 2 т. М., 1946
10. Розанов В. Инструментоведение: Пособие для руководителей оркестров русских народных инструментов. – М., 1981.
11. Тихомиров Г. Инструменты русского народного оркестра. М., 1983
12. Шишаков Ю. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов. - М., 1970.

Дополнительная литература:

1. Алгоритмическая музыкальная композиция: философские основания и историческая перспектива // Музыкальное творчество и XXI век: традиции, новаторство, перспективы: Материалы науч. конф. – Мн., 2000.
2. Благодатов Г. История симфонического оркестра. Л., 1969
3. Буданков О., Вахутинский М. Практический курс игры на русских народных духовых инструментах. М., 1991
4. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. М., 1978.
5. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. М., 2002
6. Михайлов В. Великорусские оркестры Забайкалья. Чита., 1991

7. Эволюция электромузыкальных инструментов и становление современных музыкальных технологий. – Мн., 2001.

Интернет-ресурсы:

	Название сайта	Электронный адрес
	Виртуальный кабинет педагога В. Цыгановой	http://artcenter.ucoz.com/news/pedagog_cyganova_olga_nikolaevna/
	Описание музыкальных программ. Документация.	http://www.artmusic.ru
	Сайт материалов о фольклорном театре	http://www.a-pesni.golosa.info/teatr/rusnarod/rusfolk1.htm
	Музыкальное оборудование.	http://www.compulink.ru/m.o
	Библиотека русского фольклора	http://www.ozon.ru/context/detail/id/
	Сайт РГПУ им А. И. Герцена	http://www.herzen.spb.ru/main/structure/inst/in
	Роскультура.ру	http://www.rosculture.ru/mosaic/item
	Санкт-Петербургский клуб электронной музыки.	http://www.emc.softjoys.ru
	Все о компьютерном звуке.	http://sound.irk.ru/
	Компьютерные и мультимедиа технологии.	http://www.online.ru/sp/mpc/digest/frame/
	Сайт, посвященный компьютерной обработке, созданию и хранению звука и музыки.	http://websound.ru/
	MIDI – ресурсы сети.	http://www.midi.ru