

Константин Олеников

АРАНЖИРОВКА

ОТ АВТОРА

Данная книга-пособие является прежде всего обобщением опыта многих музыкантов, работающих в области эстрадно-джазовой музыки. Умения, знания таких замечательных мастеров сочинительства, композиции, инструментовки Ю. Саульского, Г. Гараняна, М. Кажлаева, Д. Браславского использованы как основополагающие. Тем не менее, пособие ни в коем случае не претендует на полноту изложения предмета инструментовки, хотя и рассчитано на универсальную подготовку студента.

В предложенной работе затрагивается целый круг тем, связанных напрямую не только с технологическими проблемами (переложение фортепианной фактуры, баланс звучания, правильное распределение голосов между группами различных инструментов), но и непосредственно с композицией.

Умение написать контрапункт, сочинить всевозможные связки, перегармонизовать мелодию, стать в буквальном смысле слова «соавтором» композитора, а иногда - что, впрочем, бывает зачастую, - и автором. Студентам, желающим усвоить самостоятельно курс, указывается поурочная проработка материала в виде определенных заданий. Педагог вправе варьировать по своему усмотрению весь материал книги, согласуясь с продвинутой студента.

Сразу оговорюсь, что слова «аранжировка» и «инструментовка» - несколько разные по своему понятию, но, тем не менее, будем считать их адекватными. В книге-пособии сделана попытка приблизить сухое изложение предмета к живому творческому участию в нем студента.

Многолетний опыт показал, что основной камень преткновения, мешающий студенту реализовать свои возможности плодотворно раскрыться, - это сочинительство.

Написание мелодических отрезков, относящихся к разным стилям и направлениям, а также - концовки, связки, вступления, контрапункт и т. д.

Пытливым педагогам настоятельно рекомендую обратиться к таким трудам наших классиков, как «Основы композиции» Е. Мессеер, «Основы мелодии» Б. Асафьева. В них исчерпывающе даны все ответы на многочисленные вопросы, сомнения, которые породили пробел в теории эстрадно-джазовой музыки. В книге-пособии после каждого раздела основных тем «Ударные в оркестре», «Бас в оркестре», «Саксофоны» дается восьмитакт с гармонией. Это те «кирпичики», из которых строится здание под названием «сочинительство». Та лодка, научившись управлять которой студент легко справится с любыми катаклизмами связок, вступлений, концовкой, риффов, сопровождений, наконец - контрапунктов и композиции в целом.

При работе студента с гармоническими блоками (так условно назовем восьмитакт) надо сразу обращать внимание на воспитание навыка оркестрового мышления. Чтобы студент мог мыслить мелодическую линию конкретным инструментом (трубой, саксофоном...), затем определенной группой. Задачи при сочинении мелодий можно ставить разные, что дает широкий спектр применения их в книге на протяжении всего курса. Например:

- 1) сочинение мелодии по звукам аккорда;
- 2) сочинение мелодии с использованием напряженных ступеней аккорда (7, 9, 11, 13);
- 3) сочинение мелодии с использованием альтерации аккорда;
- 4) сочинение мелодии с использованием различных длительностей:
 - только четвертями;
 - только восьмыми, только триолями, наконец, с использованием пауз, затем всевозможные комбинации.

Если добавить ко всему сказанному упреждение, секвенции (ладовые, диатонические, хроматические, гармонические), ритмическое смещение, дубль-ритм, различные жанры и стили, то в итоге получим тот навык, о котором так много говорим в кулуарах учебных заведений. Педагогу надо дать студенту отправные знания по сочинению мелодической линии: рассказать, что такое мотив, фраза, предложение, как они строятся, из чего состоят, как видоизменяются. Например: мотив имеет характерный ритм, типичную внешнюю форму-контур, определенные главные звуки. При разработке мотива эти свойства могут изменяться. Мелодия содержит не только вопросо-ответную форму, но и может развиваться посредством как поступательного движения, так и скачков.

Относительно легкости и приятности мелодии нужно сказать, что меньшие интервалы (секунда, терция) делают мелодию более плавной, чем скачки на сексту, септиму, октаву. Хотя индивидуальность мелодии проявляется больше всего в положении скачков по отношению к целому.

В пособии не случайно сделан упор на сочинительство, рассмотрены узловые моменты по навыку овладения им. Это пришлось сделать по той простой причине, что технологической стороне уделено все пособие, в котором педагог легко разберется при подаче материала студенту. Тогда как о сочинительстве - главном козыре композиции и аранжировки - сказано не полно.

Цель и задача книги-пособия - дать такой объем знаний по аранжировке, который стал бы для студента проводником в лабиринте увлекательных идей эстрадно-джазовой музыки и помог с успехом организовать любой замысел в самостоятельной работе. Научить свободно ориентироваться в огромном комплексе технологических приемов и задач, творчески применять их на практике.

Аранжировка давно завоевала себе право на существование. Этот вид деятельности как предмет (исключая классическую инструментовку) - сравнительно молодой. А все молодое заметно прогрессирует. Следовательно, то, что было вчера нормой, завтра может стать банальным. И все же классические нормы эстрадно-джазовой аранжировки, выработанные временем, и опыт лучших аранжировщиков живут и будут жить весьма долго как отправные правила, без которых прогресс в этой области искусства немыслим.

Выражаю признательность за помощь и ценные указания своему учителю - профессору джаза, заслуженному деятелю искусств России Киму Назаретову.

ЗАДАЧИ ИНСТРУМЕНТОВЩИКА

Далеко не каждый музыкант, изучающий курс эстрадной инструментовки и аранжировки, станет специалистом в этой области. Эта профессия, как и любая другая, требует призвания. Однако студенты эстрадно-джазовой специализации должны знать законы инструментовки. Прежде всего это поможет им лучше ориентироваться в ансамбле, оркестре, где они играют, а также раскрыть глубже замысел произведения, показав свое отношение к нему как соавтор. Попытаемся проделать небольшой экскурс в технологию профессии инструментовщика.

У студента должно быть точное ощущение того, как распределять фактуру между группами. То есть знать, что типично для саксофонов, что для медной группы, а что - для струнных. Это определяется путем прослушивания записей, анализируя при этом партитуру. Игра в ансамбле, оркестре, переписывание лучших образцов отечественной и зарубежной инструментовки также способствуют развитию фактурного мышления.

Знание гармонии, свободное оперирование гармоническими комплексами, знание различных расположений аккордов, высоких ступеней и альтерации, умение перегармонизовать мелодическую линию, досочинить различные проходящие гармонии поменять расположение и т. д. В общем, практическое знание гармонии должно стоять на одном из первых мест у профессионального инструментовщика.

Помимо этого у студента должно быть развито чувство формы. Зачастую попадаете тема 12,16,24,32 т.т. не развитая, не варьированная. Инструментовщик должен уметь средствами оркестра развить данную тему в самостоятельное произведение в 1-4 минуты звучания. Необходимо сочинить вступление, связки, коду, а иной раз - целый мелодический отрезок. То есть владеть композиторской техникой, горизонтально-полифоническим мышлением, уметь сочинить рифф, контрапункт, соотносить контрапунктические линии друг с другом. Все это требует творческой фантазии, гармонической продуманности.

Инструментовщик должен в совершенстве знать различные направления и стили эстрадно-джазовой музыки, чувствовать, какая фраза и у какого инструмента лучше прозвучит. Изучить основные ритмические формулы разных танцевальных ритмов и уметь их модернизировать применительно к сегодняшнему дню. Ориентироваться в различных строях, ключах. Уметь работать без помощи фортепиано. Уметь поставить написанную партитуру в своем ансамбле, оркестре.

Вот неполный перечень проблем, которые должен ставить перед собой музыкант, желающий посвятить себя профессии аранжировщика, инструментовщика.

ТИПЫ СОСТАВОВ. ПАРТИТУРА

Невозможно классифицировать все виды эстрадных ансамблей и оркестров. Поэтому мы рассмотрим лишь самые распространенные, а подробнее остановимся на большом джазовом оркестре (БДО) и его видах.

БДО состоит из двух секций: медной (саксофоны, тромбоны, труба, иногда валторна, туба) и ритмической (фортепиано, гитара, бас, ударные). В зависимости от задачи или возможностей каждого конкретного коллектива количество инструментов в первой группе может быть различным. Чаще всего в БДО бывает трех видов, которые условно называют: полный, малый и т. н. «троичный».

Остановимся на БДО и его видах.

1-й - пять саксофонов (два альты, два тенора, баритон), четыре трубы, четыре тромбона, ударные, бас, гитара, фортепиано (иногда с добавлением валторн или тубы).

2-й - четыре саксофона (два альты, два тенора или альт, два тенора, баритон), три трубы, тромбон и ритм-секция.

3-й - три саксофона (два альты, тенор), две трубы, тромбон и ритм-секция.

Существует множество и промежуточных вариантов.

1. Если в одной из групп не менее пяти инструментов, даже если другие группы многочисленнее, - это БДО 1-го вида.

2. Если в одной группе не менее четырех инструментов - это БДО 2-го вида.

3. Если в одной группе не менее трех инструментов (три саксофона при двух медных) - это БДО 3-го вида.

В связи с развитием стиля «джаз-рок» появился тип оркестра, называемый брасс-бэнд. То есть БДО, в котором есть ритм-секция и медная группа, а группа саксофонов отсутствует (могут быть отдельные солисты-саксофонисты).

Иногда в БДО добавляют струнную группу. Такой оркестр называется эстрадно-симфоническим и бывает трех видов.

ЭСО 1-го вида: деревянная группа (две флейты, кларнет, гобой, фагот), пять саксофонов, три валторны, четыре трубы, четыре тромбона, туба, ритм-секция (два ударника, гитара, арфа, фортепиано, бас), струнная группа (десять первых пультов, шесть вторых пультов, два пюльта альты, два пюльта виолончелей, один - два баса).

ЭСО 2-го вида - без труб, тромбонов, саксофонов и тубы.

ЭСО 3-го вида - стринг: струнная группа, ритм-секция, иногда солисты.

АНСАМБЛИ ТИПА КОМБО

1. Дуэт - фортепиано и ударные (или бас).

2. Трио - бас, ударные, фортепиано.

3. Квартет - фортепиано, саксофон (вибрафон, труба, гитара), бас, ударные.

4. Квинтет, секстет, септет, октет, нонет и т. д.

Мы затронули не полный перечень типов классификации ансамблей. Можно сказать лишь одно: существует множество вариантов различных ансамблей, в которые входят дополнительные инструменты, инструменты различных национальностей.

ПАРТИТУРА

Партитура - это нотная запись музыкального произведения для оркестра или ансамбля. Порядок написания партитуры может быть различным (все зависит от типов и составов). Но порядок расположения инструментов (сверху вниз) такой:

БДО -

деревянные (тростевые);

медные (мундштучные);

Ритм.

В ЭСО - в том порядке, как классифицировали типы.

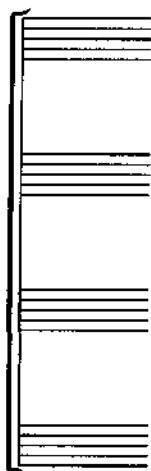
Партитуры пишутся в «с» строе или с учетом транспонирования инструментов. Каждый аранжировщик выбирает тот способ написания, который ему удобнее.

В практике БДО существует несколько методов написания партитур:

- «построчный метод», когда каждый голос пишется на отдельной строчке;
- «цельный», когда на нотном стане пишется какая-либо группа.

Все это зависит от характера произведения.

Акколада - тонкая вертикальная черта, выставляемая в начале системы нотоносцев. Акколада применяется для объединения групп однородных инструментов. Фигурная акколада ставится для объединения нотоносцев в парии фортепиано (клавишных инструментов).



НЕКОТОРЫЕ СХЕМЫ ПАРТИТУР ЭСТРАДНЫХ ОРКЕСТРОВ, АНСАМБЛЕЙ

Эстрадный оркестр (оркестротечный состав)

Саксофон альт I
(Кларнет I)

Саксофон альт II
(Кларнет III)

Саксофон тенор I
(Кларнет II)

Саксофон тенор II
(Кларнет IV)

I
Трубы

II
Трубы

Тромбон

Ударные

Гитара

Аккордеон

Солист

Фортепиано
Дирекцион

Скрипки I
II

Контрабас

Эстрадный ансамбль

Саксофон альт
(Кларнет I)

Саксофон тенор
(Кларнет II)

Труба

Тромбон

Ударные

Гитара

Солист

Фортепиано
Дирекцион

Контрабас

Саксофоны альты I II

Саксофоны тенора I II

Трубы I II III

Тромбоны I II III

Ударные

Фортепиано

Бас

Альты I II

Саксофоны Тенора I II Баритон

Трубы I IV

Тромбоны I II III IV

Ударные

Бас

Мелодия

Ударные

Гитара

Фортепиано

Бас

Задание: написать оригинальную мелодию по следующей гармонической схеме.

G A^b° Am7 D7 G G7 C Cm G B^b° Am7 A^b7 G F7 G

УДАРНЫЕ В ОРКЕСТРЕ

В настоящее время разработана четкая система записей партий всех инструментов, входящих в ударную установку на нотном стане. При ней все инструменты нотируются штилями вверх (одноштилевая система). Хотя возможны и другие варианты нотной записи.



В современных ритмах барабанщик не ударяет по большому и малому или по том-томам одновременно. Такая игра встречается в основном в акцентах. Большинство ритмов играется по закрытому хэту, в то время как по дробному барабану (малому) играют синкопы, акценты.

Надо заметить, что почти всегда в фактуру включен большой барабан. В латиноамериканских ритмах участвуют большая тарелка и акцентирующие том-томы. Звучание открытого хэта всегда подкрепляется малым (дробным) барабаном, но чаще - большим. Если надо играть всем ансамблем какие-либо синкопы большой протяженности, то используют барабаны и тарелку. А коротко звучащие - только малый - дробный (хотя возможны и другие барабаны) и закрытый хэт.

Если барабанщик должен играть какие-либо вставки - брейки - в паузах ансамбля, а вы не уверены в правильности записи их, то нужно барабанщику выписать ритмическую канву ансамбля, а в паузах написать «фил ин» (т. е. заполнить), барабанщик сам справится с этой задачей. Надо лишь указать ему характер соло, то есть мелкие или крупные длительности, динамику.

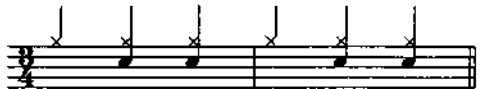
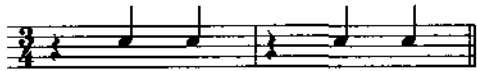
При написании аранжировки надо тщательно выверить темп с метрономом. Неверный расчет темпа может приобрести суетливый, сумбурный характер, потерять остроту и динамику. Сделав аранжировку непригодной к исполнению, а сам труд напрасным.

НЕКОТОРЫЕ РИТМЫ В ЭСТРАДЕ И ДЖАЗЕ

МАРШ



ВАЛЬС



СВИНГ

Ритмическая пульсация

пишется



исполняется



разновидность среднего, быстрого темпа свинга от $J = 60$ до $J = 160$



Акценты на 2-ю и 4-ю доли такта (оф-бит) иногда не исполняются, и тогда ритм приобретает большую плавность. Широко распространена разновидность свинга под названием «шафл». У нас она известна как «стрит». Исполняется несколькими способами в зависимости от темпа и характера. В исполнении ритма «шафл» необходимо соблюдать триольную пульсацию, иначе появится неровность ритма.



ДИКСИЛЕНД



В эстрадно-джазовой музыке преобладают 2-, 3- и 4-дольные метры, с середины 60-х годов используется аккомпанемент на 5/4 (3+2).



Может быть и обратное ритмическое движение (2+3).

Задание: написать оригинальную мелодию по следующей гармонической схеме.



БОССА-НОВА

Этот ритм родился в конце 50-х годов на основе бразильской самбы. Его создание приписывают известным певцам и гитаристам Антонио Карлосу Жобиму и Жоао Жильберто. Для босса-новы характерно постоянное звучание гитары, импровизирующей ритмически разнообразную партию, которая насыщена альтерированными ступенями. Ударные играют метрическую сетку ровными восьмыми с характерными акцентами. Следует знать (помнить), что в босса-нове гитара не дублирует те акценты, которые играет барабанщик.



САМБА

Для этого ритма характерно использование альтового и басового томов. Фортепиано в ритмической сетке не участвует.



ТАНГО

Этот танец появился перед первой мировой войной, в течение нескольких лет распространился по всему миру.

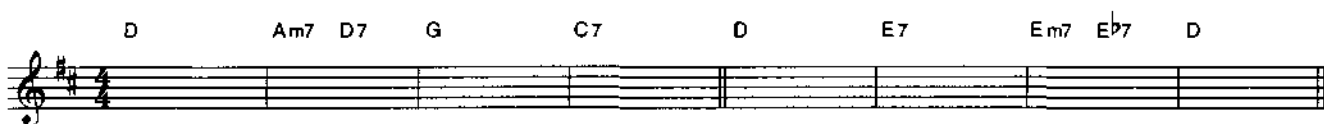


Танго - 4-дольный танец, но часто записывается на 2 четверти. В таком случае исполняется на 4/8.



В латиноамериканских ритмах много общего. Поэтому в современных курсах инструментовки их изучают, не дробя на отдельные ритмы (самбы, босса-нова, мамба), только обозначают «латин».

Задание: написать оригинальную мелодию по следующей гармонической схеме.



РИТМИЧЕСКОЕ СМЕЩЕНИЕ

Смещение на одну восьмую. При этом ритмический рисунок повторяется 8 раз, но при каждом повторении вставляется восьмая пауза. В результате этого ритм, который начинался на первый бит 1-го такта, продолжается со второго бита 2-го такта, третьего и т. д. до тех пор, пока данный ритмический рисунок не сместится на целый такт.



ДУБЛЬ РИТМ

Это чувство восьми долей в такте на 4 четверти. Дубль ритм можно записать точно, если мысленно разделить такт не на две, а на четыре части, сократив длительность каждой ноты или паузы на половину. Дубль ритм используется только в медленных темпах и балладах.



РИТМИЧЕСКОЕ УПРЕЖДЕНИЕ

Ноту, приходящую на основную долю такта, можно упредить путем взятия ее раньше на одну восьмую положенного счета.



СВИНГ

Создается путем такого комбинирования акцентов, когда хотя бы один из них приходится на слабую долю.



Задание: написать оригинальную мелодию, используя ритмическое упреждение. Затем написать эту мелодию в дубль ритме без гармонии. Написать смещение на одну восьмую.



БАС В ОРКЕСТРЕ

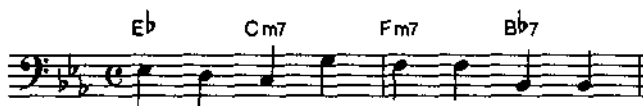
Бас должен образовывать хорошую связь с ведущим голосом мелодии. По возможности он должен двигаться противоположно или наклонно к ведущему голосу. Октавы, терции, сексты и чистые квинты могут использоваться где угодно. Большие секунды, малые септимы, увеличенные кварты можно тоже применять, но с большей осторожностью. Они менее диссонантны, когда образуются между основными тонами аккорда. Другие интервалы должны использоваться с осмотрительностью.

Есть много способов заполнения басовой линии.

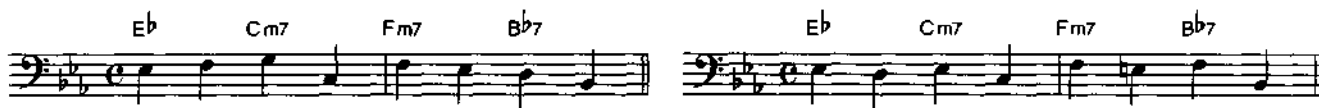
Повторяющиеся ноты



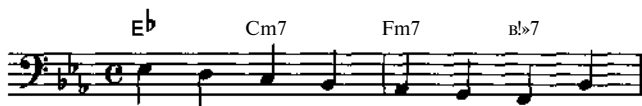
Проходящие звуки



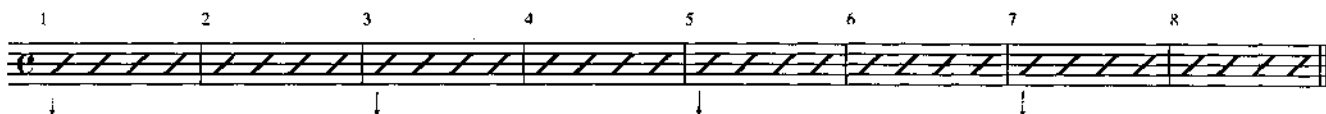
Вспомогательные звуки



Гаммообразный ход



Гаммообразный стиль басовой партии ныне очень широко распространен и разумен, ибо обеспечивает соответствующий баланс между тяготением и разрешением. Гаммообразный бас обычно должен иметь тонику аккорда в ритмически важных метактах. Это сильно ритмические области в музыкальной композиции находятся на первой доле нечетных тактов. В некоторых композициях возможности варьирования басовой партии невозможны в связи с быстрым темпом. В таком случае играет просто тоника каждого аккорда. В восьмитактовой мелодии, например, это первая доля 1-го такта, которая имеет наибольшее ритмическое напряжение. А следующая сильнейшая должна быть на первой четверти 3-го такта.

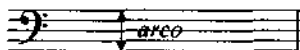


Соответственно, те же принципы сохраняют силу относительно долей отдельного такта. Нужно стараться установить последовательность, в которой используемые ноты создавали бы хорошую естественную мелодическую линию, которая должна полностью соответствовать указанным аккордам. Надо избегать некоторых аккордовых звуков, следующих один за другим, а аккордовые ноты использовать на 1-й и 3-й долях такта.

Гармоническая последовательность пьесы не всегда находится в соответствии с такими образцами. Часто можно обнаружить четырех-четвертное построение, имеющее один аккорд в каждом такте. Но изредка смена аккордов может встречать только однажды: на два такта или на каждую четверть.

Бас может подчеркивать партии других инструментов, присоединяясь к ним.

Контрабас со смычком («арко») обладает мягкостью, плавностью. «Арко» наиболее хорошо звучит, когда звуки расположены на пяти линейках.

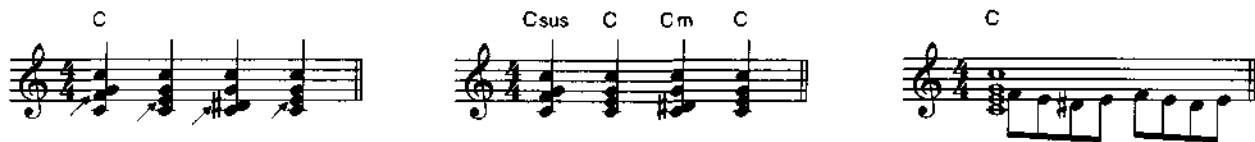


Могут быть прыгающие басовые фигуры, что характерно для латиноамериканских ритмов и бит-музыки.



ГИТАРА В ОРКЕСТРЕ

При написании партии гитары необходимо точно выверить совпадение каждого аккорда с гармонической вертикалью оркестровых групп с учетом различных альтераций, задержаний и т.д. (то есть, соблюдать правило занятого звука).

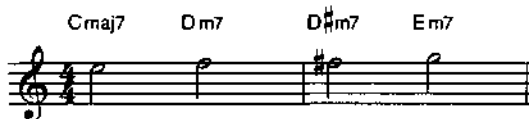


При соблюдении правила занятого звука очень важно учитывать быстроту движения аккордов или одного голоса, создающего чередование неаккордовых и аккордовых звуков. В предыдущем примере гитарное движение четвертями по гармонии должно совпадать у гитары с медной группой. При движении восьмыми в быстром темпе гитаре следует избегать частой смены гармонических вертикалей.

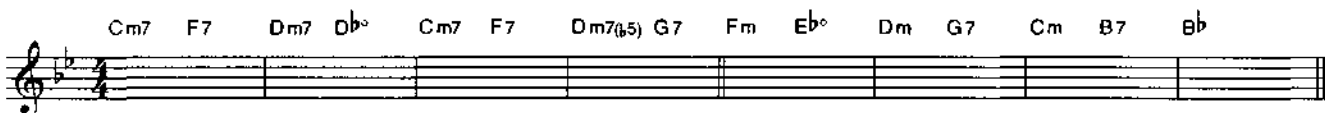
Мелодическое положение аккордов при аккомпанементе не имеет большого значения. Важно лишь, чтобы различные аккорды при заполнении соединялись логично с сохранением определенной регистровой зоны.



Если аранжировщику необходимо соблюсти точное мелодическое расположение аккордов на гитаре, то не обязательно записывать весь аккорд нотами, а достаточно при буквенном обозначении написать один мелодический голос.



Задание: написать оригинальную мелодию по следующей гармонической схеме.



РОЯЛЬ В ОРКЕСТРЕ

При написании партии для фортепиано аранжировщик должен исходить либо из нужного стиля игры, либо из требований аранжировки. Простейшая фортепианная партия представляет из себя комбинацию баса и гитары. В определенных обстоятельствах желательно обозначать мелодическую линию, которой бы руководствовался пианист во время своей импровизации.



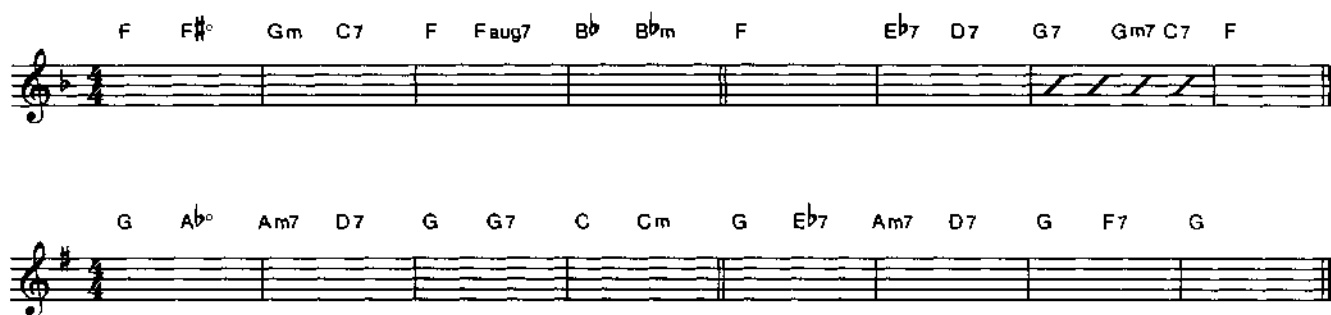
Фортепианную партию такого типа нужно писать, если:

- требуется особый эффект;
- пианист не способен написать собственную партию на основе обозначенных аккордов и басовой линии.

При написании такой партии нужно учитывать следующее:

- левая рука должна дублировать партию баса;
- ритмические пассажи не писать выше 1-й октавы;
- сохранять плавное голосоведение между аккордами в правой руке;
- трактовать фортепиано как ритмический инструмент.

Задание: написать оригинальную мелодию по следующей гармонической схеме. Написать мелодию и оркестровать для трио (фортепиано, гитара, бас).



ТРАДИЦИОННЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ РИТМЫ

ФОКСТРОТ

В партиях рояля, баса и ударных ритмически подчеркиваются все доли такта, хотя ни одна из них не акцентируется. Мелодия развивается свободно в манере свинга.

♩ = 150

Ударные

Гитара

Фортепиано

Бас

МЕДЛЕННЫЙ ФОКСТРОТ

♩ = 100

Ударные

Гитара

Фортепиано

Бас

В данном примере партия ритмической группы ничем не отличается от предыдущего. Но мелодия медленного фокстрота обладает большей плавностью и напевностью.

Следующий пример демонстрирует другой вид ритмического сопровождения (слоу). В партиях инструментов чередуются ритмические фигуры пунктирного ритма.

♩ = 85-90

Ударные

Гитара

Фортепиано

Бас

F B $\flat$ Bm C7

БУГИ-ВУГИ

Общий контур этой фигуры охватывает 2 такта, образуя короткий повторяющийся мотив. Мелодия построена на пунктирном ритме, который подчеркивается в партии рояля, гитары и ударных.

♩ = 120

Ударные

Гитара

Фортепиано

Бас

A $\flat$

РОК-Н-РОЛЛ

Мелодия состоит из коротких острых по ритму попевок, часто повторяющихся. Мелодическое движение баса сходно с буги-вуги. Акцент второй и четвертой долей такта в партиях правой руки рояля, гитары, малого барабана и тарелок.

• = 180 - 200

Ударные

Гитара

Фортепиано

Бас

ТАНГО

Этот танец латиноамериканского происхождения известен с начала XX века. Рассмотрим несколько танцев латиноамериканского происхождения.

ТАНГО-АРГЕНТИНА. Мелодия строится на чередовании мелких длительностей и синкоп. Ритм аккомпанемента - чередование восьмых с обязательным акцентов у всех инструментов на 4-ю долю такта.

• = 110

Ударные

Гитара

Фортепиано

Бас

E7 E7(b5) A7

ТАНГО-ХАБАНЕРА. Возник на основе испанского народного танца. Ритмическая фигура аккомпанемента - восьмая с точкой, шестнадцатая и две восьмых.

♩ = 100

Ударные

Гитара

Фортепиано

Бас

Dm

МЕДЛЕННЫЙ РОК

Характерные черты медленного рока - плавная мелодия и триольный оstinатный ритм сопровождения.

♩ = 95-125

Ударные

Гитара

Фортепиано

Бас

D H

ТВИСТ

Отличительной чертой ритма является непрерывное чередование восьмых в аккомпанементе (удары по тарелке сочетаются с ударами по малому барабану). Линия баса синкопирована.

● = 160 – 170

Ударные

Гитара

Фортепиано

Бас

F Dm

Detailed description: This musical score for 'ТВИСТ' is in 4/4 time with a tempo of 160-170 bpm. The drums play a continuous eighth-note pattern. The guitar plays a steady eighth-note accompaniment, with chords F and Dm indicated. The piano part features a complex eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line is syncopated, with notes often starting on the off-beat. The bass part is written in a single staff.

РУМБА

Мелодия ее в большинстве случаев содержит чередование широкого распева с синкопированной ритмикой. Движение баса строится так: на 4-й восьмой такта возникает синкопа, которая и порождает ритмическую формулу танца. В партиях ударных акцентируются 1-я, 4-я и 7-я восьмые каждого такта.

● = 140 – 170

Ударные

Гитара

Фортепиано

Бас

Bb7

Detailed description: This musical score for 'РУМБА' is in 4/4 time with a tempo of 140-170 bpm. The drums play a pattern with accents on the first, fourth, and seventh eighth notes of each measure. The guitar plays a steady eighth-note accompaniment, with a Bb7 chord indicated. The piano part features a wide melodic range in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes a syncopated rhythm on the fourth eighth note of the measure, which is the characteristic 'rumba' rhythm. The bass part is written in a single staff.

БЕГИН

Мелодия широкая, песенного склада, в партиях рояля, гитары и малого барабана синкопы из двух коротких восьмых. Бас подчеркивает 1-ю, 3-ю и 4-ю доли такта.

♩ = 120

Ударные

Гитара

Фортепиано

Бас

Chords: Gm7+, G, Cdim, Gm, Bbm

САМБА

Этот танец бразильского происхождения. Ритмическая формула самбы - двутакт. В первом такте фиксируются первые три доли. Во втором - синкопированная фигура.

♩ = 100-130

Ударные

Гитара

Фортепиано

Бас

Chords: Cm, Ab, Cm, Cm, Ab, Cm, Ab, Cm

МАМБА

Родина - Куба. Ритмическая ячейка - один такт с характерным дроблением второй половины.

♩ = 105-110

Ударные

Гитара

Фортепиано

Бас

ЧА-ЧА-ЧА

Танец близок к мамба. В аккомпанементе - бас с пропущенной второй долей, чередование двух восьмых на 2-ю и 4-ю доли такта в партиях рояля и гитары.

♩ = 170-180

Ударные

Гитара

Фортепиано

Бас

БОССА-НОВА

Ритмическая формула - 2 такта. В аккомпанементе - сложное сочетание ритмов.

♩ = 144

Ударные

Гитара Cm Ab7

Фортепиано

Бас

ШЕЙК

Напоминает твист, но отличается от него своеобразными переборами ритма.

♩ = 150

Ударные

Гитара F

Фортепиано

Бас

Мы рассмотрели основные ритмические рисунки, встречающиеся в танцевальной и джазовой музыке. Эти рисунки с успехом можно применять в повседневной практике, по-своему моделируя тот или иной рисунок.

Задание: написать короткие отрезки мелодии в разных танцевальных ритмах, по-своему моделируя ритм-секцию. Сочинить оригинальную мелодию, взяв за основу любой ритмический рисунок из пройденного материала. Аранжировать это для баса, гитары, фортепиано, ударных.

GEmAmD7G

FmBb7Eb

Am7D7GAbAm7D7

ГРУППА САКСОФОНОВ

САКСОФОН-АЛЬТ (звучит на большую сексту ниже написанного).

Диапазон по инструменту и нотной записи

Звучание по роялю



САКСОФОН-ТЕНОР (звучит на большую нону ниже нотной записи).

Диапазон по инструменту и нотной записи

Звучание по роялю



САКСОФОН-БАРИТОН (звучит на большую терцдециму ниже записи).

Диапазон по инструменту и нотной записи

Звучание по роялю



Саксофоны в оркестре - самая гибкая группа. Им подвластны все: кантилена, виртуозная техника, тесная и широкая гармонии... Баритон - нижний голос в группе, т. н. педаль. Он может удваивать басовую партию в оркестре, выступать как самостоятельный голос в группе, участвовать как гармонический голос в медной группе.

Группа саксофонов по диапазону занимает три октавы с секстой. Тэд Джонс, например, применяет в своей группе сопрано строя «си-бемоль», что позволило расширить диапазон, придав группе более резкий характер.



При создании партитуры для саксофонов следует помнить, что:

- альт и тенор в унисон дают звук тенора;
- альт и тенор в октаву дают звук альтя;
- тенор и баритон в унисон дают звук тенора;
- тенор и баритон в октаву дают звук баритона;
- альт и баритон в унисон дают звук тенора;
- альт на октаву выше тенора и баритона в унисон с альтом дают звук альтя.

ПОСТРОЕНИЕ АККОРДОВ

1. Тесное четырехголосие с перенесением на октаву вниз 2-м голосом.
2. Тесное четырехголосная гармония с перенесенным на октаву вниз 3-м голосом.
3. Тесное четырехголосие с перенесенными 2-м и 4-м голосами на октаву вниз.
4. Тесное пятиголосие (т.н. «блок-аккорд») - тесная четырехголосная гармония с удвоенным ведущим голосом и перенесенным на октаву вниз 2-м голосом.
5. Тесное четырехголосие с удвоенным ведущим голосом и перенесенным на октаву вниз 3-м голосом.
6. Тесное четырехголосная гармония с удвоенным ведущим голосом и перенесенным на октаву вниз 2-м и 4-м голосами.

В практике все виды тесного, расширенного и широкого расположения можно с успехом комбинировать.

Задание: написать гармоническую непрерывность, используя поочередно все виды голосоведения. Гармонизовать и транспонировать мелодию.

Комбинируя ступени (1,3,5,6,7,9,11,13) можно получить множество аккордов в открытой позиции голосов, которые могут быть использованы для пяти инструментов (пять саксофонов, пять тромбонов). Их используют также для смешанных групп инструментов таких как (сверху вниз): труба, альт-саксофон, тромбон, тенор-саксофон, баритон. Они не слишком удобны в верхних регистрах. Наилучший вариант для них, когда ведущая нота находится ниже «ре» 2-й октавы в скрипичном ключе. Аккорды с открытой позицией голосов можно с успехом использовать как устойчивый фон сопровождения.

Приведенные ниже арабские цифры представляют собой открытое распределение тонов аккорда, которые следует читать снизу вверх.

Рассмотрим возможные варианты открытых позиций голосов.

ПОЗИЦИИ

9-9-3-7-3-7-6

6-7-7-3-7-3-3

3-3-3-7-5-5-5

5-5-5-5-1-1-1

мажорные и минорные аккорды

1-1-1-1-5-5-5

минорные септаккорды

9-5-3-7-1-7-3-5-7-7-3

7-3-7-3-5-5-5-3-3-3-7

4-7-3-7-3-3-3-7-7-5-5

5-5-5-5-7-7-7-1-1-1-1

1-1-1-1-1-1-1-5-5-11-11

9-9-9-9-1-13,11

7-13-5-13-3-9

3-3-3-3-7-7

доминантсептаккорды

5-7-7-7-5-3

1-1-1-1-1-5

9-13-11-3-13-11

7-9-9-13-3-7

3-7-3-3-7-3

1-3-7-7-1-5

5-5-1-1-5-1

7-5-9-5-3

3-3-7-3-7

5-5-5-1-1

септаккорды ведущего (основного тона)

1-1-1-5-5

6-9-6-7

3-6-3-3

1-3-6-6

уменьшенные септаккорды

5-5-1-5

1-1-5-1

Ниже приведенные позиции могут быть применены для четырех саксофонов (лучше альт, два тенора, баритон), для четырех тромбонов или для смешанной группы инструментов.

ПОЗИЦИИ

3-7-6-7-7-3-5-9

7-3-3-3-3-6-9-6

мажорные и минорные аккорды

5-5-5-6-1-1-6-10

1-1-1-1-5-5-3-1

5-7-7-9-3

3-3-3-5-7

7-5-1-7-5

минорные септаккорды

1-1-5-3-1

13-13-3-5-9,9
3-9-9-9-3,13
7-7-7-7-7 доминантсептаккорды
1-3-1-3-1

3-7-3
7-3-7 септаккорды основного тона
5-5-1
1-1-5

3-6-7
6-3-3 уменьшенные септаккорды
5-5-5
1-1-1

Следующие позиции могут быть применены для шести инструментов, таких как: два альта, три тенора и баритон или для шести медных (три трубы + три тромбона).

ПОЗИЦИИ

9-7-7-9-5
6-5-3-6-9 мажорные и минорные аккорды
3-3-7-3-6
1-7-5-7-3
5-5-1-5-5
1-1-5-1-1

9-9-5-11-5-9
7-7-9-9-3-7
3-3-7-7-7-3 минорные септаккорды
7-7-3-3-5-5
5-1-5-5-1-1
1-5-1-1-11-11

9-9-5-11-13-13
5-7-9-9-3-9 доминантсептаккорды
3-3-13-7-9-7
7-1-3-3-7-3
5-5-7-5-1-1
1-1-1-1-5-5

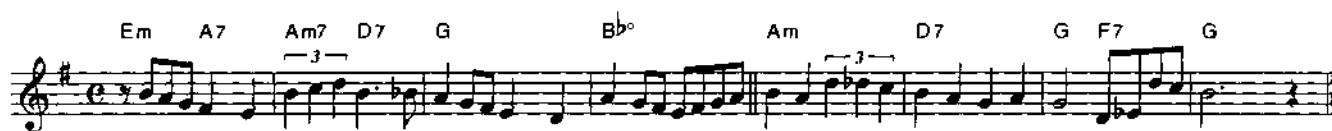
7-9-11-5-13-13
5-7-9-9-3-9
3-3-13-7-9-7 септаккорды основного тона
7-1-3-3-7-3
5-5-5-1-1-1
1-1-1-5-5-5

11-9-9-9-13
9-6-13-7-9 уменьшенные септаккорды
6-3-3-5-6

3-1-6-1-3
5-5-5-6-1
1-1-1-3-5

Альтерация ступеней дает целый ряд возможностей заострить гармоническое напряжение.

Задание: написать гармонический фон, используя открытую позицию голосов. Гармонизовать мелодию и транспонировать ее в группу саксофонов.



ГАРМОНИЯ И ИНТЕРВАЛЫ

В джазовой гармонии очень часто используются аккорды с дополнительными тонами:

- к приме, терции и квинте (мажорного аккорда) добавляется секста, септима, нона в различных комбинациях;

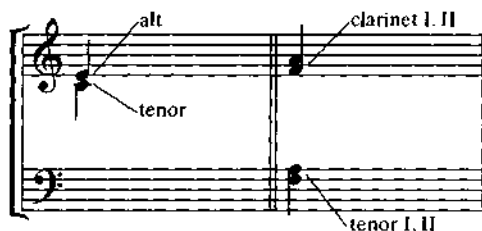
- к малому минорному септаккорду можно прибавить кварту;

- к большому мажорному септаккорду добавляется секста.

В таких случаях возникают пятиголосные гроздевые аккорды (темная гармония), которые могут быть в пределах октавы (а, б) или шире октавы (в).



В группе саксофонов между голосами часто используются интервалы терция и секста: 2 альт, 2 тенора, 2 кларнета.



Задание: сочинить мелодию и гармонизовать ее, используя добавочные ступени.



ФАКТУРНОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ

При создании фактуры необходимо учитывать следующее:

1. Унисон, тесная и широкая гармония, комбинация гроздовых аккордов уже и шире октавы.
2. Внутри группы больше двух приемов не излагается:
 - тесная и широкая гармония;
 - унисон и гармония.
3. Соло одного голоса альта на фоне педали.



4. Открытое голосоведение. Блуждающая партия альта. Полифоническая гармония.



5. Пастельное голосоведение. Два альта играют соло (в основном в терцию), а остальные саксофоны создают мощную тягучую поддержку-фон.



Схема эффектных расположений нижних голосов:

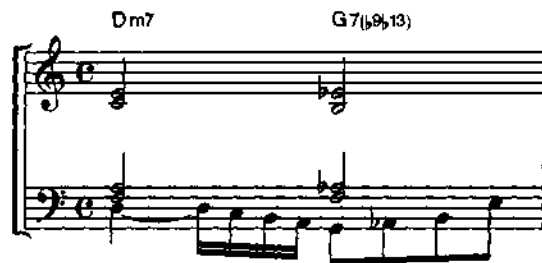
Тенор 3 3 7

Тенор 5 7 3

Баритон 1 1 5

Такая схема подходит для двух тромбонов и баритона.

6. Свободный баритон. Четыре саксофона играют в тесном расположении с перенесенным на октаву вниз 2-м и 3-м голосами. В другом варианте широкого расположения баритон играет независимую партию. Так как эта партия будет преимущественно состоять из продолжительных нот, то в акцентируемых местах одновременно с остальной группой баритон должен играть основной тон или квинту аккорда.



МЕТОД ОРКЕСТРОВОЙ ГРУППЫ САКСОФОНОВ ГЛЕННА МИЛЛЕРА

А. Кларнет - первый голос.

Два альты - второй и третий голоса.

Два тенора - четвертый и пятый голоса (пятый голос удваивает первый в октаву).

Б. Два кларнета - первый и второй голоса.

Два тенора дублируют эти голоса.

В. Два кларнета - первый и второй голоса.

Два тенора - третий и четвертый голоса.

Баритон - пятый голос или контрапункт - по отношению к другим голосам.

Е. Первый тенор - первый голос.

Два альты - второй и третий голоса.

Второй тенор - четвертый голос.

Баритон - пятый голос.

Д. Кларнет - первый голос.

Два альты - второй и третий голоса.

Тенор - четвертый голос.

Труба - пятый голос. Если пятый голос низкий для трубы, трубу можно оркестровать вторым или четвертым голосом.

Все выше указанные комбинации пригодны для ритмических пассажей, концовок, как фон для голоса или сольного инструмента, легко уравниваются в высоком и низком регистрах на *<f>* и *<p>*.

Следует избегать пассажей стакато, так как короткие ноты не позволяют получить хорошей звучности всех голосов.

Задание: сочинить мелодию и гармонизовать, используя метод Гленна Миллера.



ГРУППА ТРУБ

Труба in *Bb* - транспонирующий инструмент, звучит большой секундой ниже тональности данного произведения. Нотируется на большую секунду выше от строя «с».

Диапазон по инструменту и нотной записи

Звучание по роялю



Низкий регистр используется редко вследствие неустойчивой интонации, слабой звучности и неясности тембра. Средний регистр обладает ярким выразительным тембром, интонационно наиболее устойчив, отличается сильным звуком. Верхний регистр напряженный, тембр резкий, сдавленный. Группа труб в эстрадно-джазовой музыке (4-5 труб) весьма подвижна как в техническом, так и в динамическом отношениях, за исключением быстрых пассажей в низком регистре.

Аранжировщик должен иметь ясное представление о группе труб в оркестре (для которого он пишет), о каждом его участнике, чтобы знать, кому поручить кантилену, кому - верхние звуки (кто туттист), а кому - импровизацию.

БЫСТРЫЕ ПАССАЖИ В УНИСОН, АККОРДОВАЯ ФАКТУРА



Не нужно забывать о проблемах технической подвижности в крайних регистрах. К выбору регистра тональности нужно относиться внимательно, учитывая возможности того коллектива, для которого пишется партитура.

Чистый унисон хорошо

Чистый унисон хуже



Лучше октавное удвоение

Чистый унисон хуже



Октавное удвоение хорошо



Октавное удвоение используется тогда, когда задействованы крайние регистры инструмента. Интервалы также используются в группе труб - терции, сексты, кварты, квинты.

АККОРДОВАЯ ФАКТУРА У ТРУБ

Четыре трубы уже октавы



Пять труб с октавным удвоением



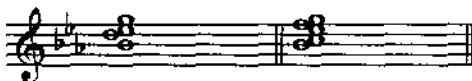
Октавное удвоение для четырех труб



Пять труб шире октавы



В тесном трех-, четырех-, пятиголосии возможны гроздевые (темные) аккорды.



В самом высоком регистре у трубных аккордов нужно избегать малых и больших секунд между первым и вторым голосами. Секунды в середине и внизу аккорда в верхнем регистре способствуют более устойчивому звучанию группы.

плохо

лучше

хорошо

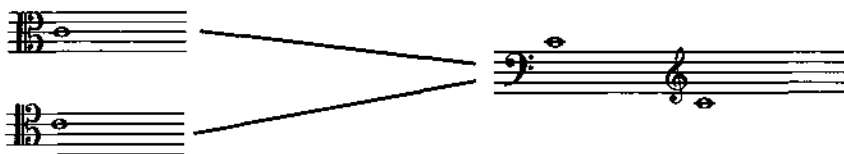


ГРУППА ТРОМБОНОВ

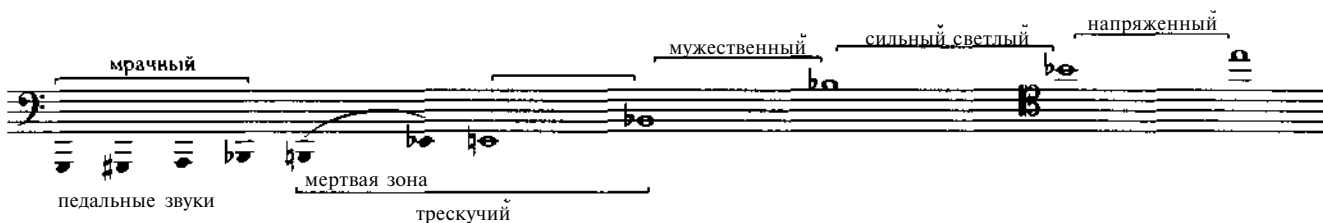
Тромбон - инструмент не транспонирующий, нотируется в басовом и теноровом ключах, но изредка - и в альтовом.

Ключи

соответствуют звуку «до» 1-й октавы



Звуковой объем тенорового тромбона:



Педальными звуками являются основные тона натуральных звукорядов, входящих в состав семи позиций (не путать педаль с басо-остинато в любом из голосов).

Группа тромбонов в эстрадно-джазовой музыке менее подвижна, чем трубы и саксофоны, в силу технических возможностей. Использование гармонических педалей (последовательностей) в сольных эпизодах создает прекрасный эффект - своеобразную мягкую тембровую «подушку».

В разных регистрах подвижность инструмента весьма различна. Наименее подвижен нижний регистр.



Высокий регистр у тромбона более подвижен, но злоупотреблять быстрыми гаммообразными пассажами не рекомендуется. Последовательности в унисон в быстром темпе весьма неудобны в исполнении.



Особого внимания требуют аккордовые последовательности в быстром темпе. Они менее предпочтительны не только по техническим причинам, но и вследствие акустических возможностей инструмента.

Предложенный ниже пример для групп тромбонов прозвучит хорошо в темпе среднего или медленного свинга. В быстром же темпе получится звуковой абсурд.



Фактически унисон у тромбонов хорошо звучит в среднем и более высоком регистре.



В крайних регистрах (что свойственно любой духовой группе) предпочтительно октавное удвоение.



Интервальное сочетание в группе тромбонов употребляется значительно реже, нежели у других групп.

Аккорды уже октавы



Октавное удвоение



Аккорды шире октавы



Гроздевые аккорды



Надо отметить, что наряду с тесной линией (фон для соло или самостоятельная игра группы) у тромбонов хорошо звучит расширенная и широкая гармония. Последнее желательно не в быстром, а в умеренном темпе, так как нижние голоса в техническом отношении менее подвижны.

ИДЕНТИЧНОСТИ

Один и тот же тон, исполняемый в одно и то же время двумя или более инструментами, является унисоном. Унисон также представляет собой идентичность, так как разделенные тоны образует один усиленный тон. Октава или двойная октава образуют «зеркальное отражение» одного тона. Они тоже являются идентичностями, хотя на языке оркестра чистый унисон не является тем же самым, что и октава и двойная октава. Тоны унисона в особенности (и в меньшей степени тоны октавы и двойной октавы) стремятся охватить друг друга, взаимно усиливаясь. Объем унисона значительно больше, чем объем производимый звучанием тех же инструментов, играющих аккорд. 2 тромбона, играющие среднее «до», будут звучать автоматически громче, чем 2 тромбона, играющие средние «до» и «ми», хотя бы каждый из исполнителей не делал при этом никаких изменений в объеме звука.

Внутри группы одних и тех же инструментов унисона обычно звучат гораздо лучше, чем октавы, и почти всегда лучше, чем двойные октавы. Большинство духовых инструментов не имеют достаточно большого диапазона, чтобы их можно было растянуть на целую октаву и более. Они не смогут балансироваться. Однако, когда пассажи очень высокие или очень низкие, лучше использовать именно октавы, чем «тянуть» все инструменты на края их диапазона.

Необходимо помнить, что существуют различия в звуке между унисоном (чистым), октавой, двойной октавой, но настоящий унисон имеет такую чистоту звука, которая отсутствует в любой форме октавы. Унисоны хороши для пассажей со значительными скачками, в мелодической линии, а также когда мелодический отрезок не поддается гармонизации или технически не исполним.

Чистые унисоны возможны на таком регистровом отрезке, где можно совместно использовать высокие ноты тромбона и низкие ноты труб:



Октавное и двухоктавное удвоение употребляется у труб с тромбонами весьма часто:

Музыкальный пример октавного и двухоктавного удвоения. Музыка записана для Труб (верхняя часть) и Тромбонов (нижняя часть). Используются аккорды: F6, Bb7, F#7, D7. Тромбонам поручены более высокие ноты, чем трубам, что создает эффект удвоения.

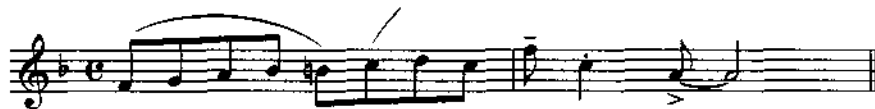
Двухоктавное удвоение:

Музыкальный пример двухоктавного удвоения. Музыка записана для Труб (верхняя часть) и Тромбонов (нижняя часть). Используются аккорды: F6, G7b5, Dm7, Eb9. Тромбонам поручены более высокие ноты, чем трубам, что создает эффект удвоения.

Унисон труб и саксофонов (альт и тенор) возможен в пределах диапазона:



Прием удобен для исполнения легких фраз в быстром темпе:



Унисон саксофонов и тромбонов возможен в пределах диапазона:



Исполняется с учетом нижней ноты саксофона альта и верхней ноты саксофона баритона.

Унисон саксофонов альта и тенора (без баритона) с тромбонами предполагает следующий диапазон:



Данный прием дает плотный, густой тембр (так называемый «Рей Конниф-эффект»). Движение в быстром темпе не рекомендуется.

Фактический унисон всех духовых БДО возможен в пределах следующего, весьма ограниченного диапазона:



Фраза (среднего регистра) для труб может быть сыграна в настоящем (чистом) унисоне. Если следующую фразу надо играть в высоком регистре, то трубы перемещаются в октавы.



Когда низкие трубы переходят в низкую октаву, то они должны это делать с минимальным скачком. Впрочем, это относится ко всем духовым.

хорошо



плохо



В высоком регистре в партиях трубы (не более половины) по возможности должны быть расположены в верхней октаве, остаток должен находиться октавой ниже.

Когда 5 труб



Когда 3 трубы



Когда 4 трубы



Для низких партий, если это возможно, то большая половина труб находится в нижней октаве.

Когда 3 трубы



Когда 5 труб



Когда 4 трубы



В высоких партиях медные делятся на двойные октавы по нижеизложенному принципу.



Для низких партий лучше, если все трубы играют в верхней октаве, а все тромбоны - в нижней.



В рамках этой книги, к сожалению, невозможно все описать. Добавим только следующее. Ансамбль в унисон часто употребляется в оркестре для реализации трудных пассажей как любое техническое средство, помогающее реализовать замысел аранжировщика: трудные пассажи, невозможность гармонизации, вставки, концовки, изложение темы, усиление звучности, тембровой окраски, в других формах - имитации, каноне, полифонии. В общем это довольно-таки мобильное средство, которым надо уметь пользоваться при сочинении.

СОЧЕТАНИЕ ГРУПП

Невозможно дать заранее все рецепты сочетаний групп, так как каждый случай диктует свои способы изложения. Нужно лишь помнить о том, чтобы каждая группа, составляющая общую гармоническую вертикаль, по возможности представляла собой самостоятельно звучащий аккорд, включающий главные ступени данной гармонии.

Мелодическое движение труб - саксофонов в унисон -
при статичных или подвижных педалях тромбона

Трубы

Тромбоны

Саксофоны

Тромбоны

баритон

Трубы - в октаву, тромбоны - широкое расположение

Трубы

Тромбоны

Трубы - педаль, тромбоны - подвижная мелодическая линия

Трубы

Тромбоны

Трубы – аккомпанемент, тромбоны – соло в октаву

Трубы

Тромбоны

Bb13

Трубы - в октаву соло, тромбоны - аккомпанемент

Трубы

Тромбоны

Bb11

Тромбоны - педаль, трубы - аккомпанемент, саксофоны - мелодия в унисон или аккордовый склад

Саксофоны

Трубы

Тромбоны

Bb13

Расходящееся движение

Трубы

Тромбоны

D7

Сходящееся движение

Трубы

Тромбоны

F

Обратное движение, противодвижение

Трубы

Тромбоны

Трубы

Тромбоны

Трубы

Тромбоны

D- (D^b° F/C G/B B^bsus A sus A^b° G-7) B⁹ E7 alt

Расходящиеся и сходящиеся движения голосов - весьма интересный прием. Он эффективен своей неожиданностью, может встречаться где угодно: в начале композиции, в конце, в середине. Все зависит от замысла аранжировщика. Ритм может быть самый разнообразный: триоли, шестнадцатые, восьмые, квартоли и т. .

ПРИНЦИПЫ АНСАМБЛЕВОГО ПИСЬМА

Искусство ансамблевого письма - очень тонкое дело, которое приобретается долгим опытом. Это одна из наиболее трудных задач оркестровки. Существует четыре основных ансамблевых метода письма, каждый из которых должен быть изучен досконально, начиная с его самой элементарной формы. В жанровой композиции понятие «ансамбль» означает, что все духовые инструменты играют в одно время и что они играют те же самые фигуры в тех же самых ритмах, следовательно, ансамбль и есть расширение мелодической линии. Таким образом, ансамблевое письмо является проблемой комбинирования медной группы с саксофонами. Секция ритма при этом будет либо продолжительно поддерживать пульс ритма, давая дополнительную опору духовым инструментам, либо оставаться менее рельефной в течение ансамбля. Наиболее важным моментом является то, что медные должны быть всегда независимы от саксофонов. Саксофоны в идеальном ансамбле должны как бы чувствоваться, а не слышаться. Вообще, они являются главной опорой, «позвоночником» всего ансамбля, но чем меньше они заметны (как и деревянные инструменты), тем лучше. Идеальный ансамбль есть медная группа, смягченная группой саксофонов. Основным ансамблевым методом применим к мелодиям небольшого диапазона, мелодия не должна простирается более, чем на чистую квинту, особенно когда группа, для которой она написана, довольно большая (8 медных и 5 саксофонов).

Рассмотрим последовательно все четыре метода. Для достижения хорошего ансамблевого звучания необходимо знать следующее:

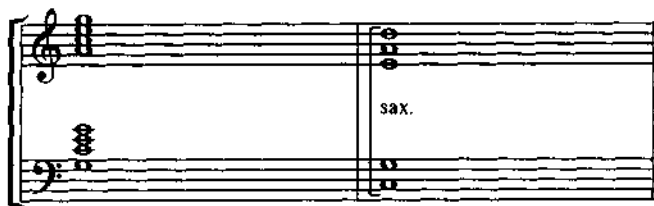
1) медные должны звучать в закрытой позиции (тесной гармонии). Самая низкая партия медных должна быть отнесена к основному тону или квинте аккорда;



2) после «озвучивания» голосов медных к ним добавляются саксофоны. Они должны играть простейшие фигуры, состоящие из открытой позиции голосов (широкая гармония). Ведущий альт никогда не может быть выше ведущей трубы, предпочтительно его звучание, по меньшей мере, на кварту ниже. Если самая нижняя партия медных лежит в пределах низкого диапазона баритона - саксофона, то он обычно дублирует ее. Следует избегать параллельного движения октавами между медными и саксофонами;



3) саксофонное голосоведение может содержать тоны, которых нет в голосоведении медных. Допустимо, что медные играют, например, С6 в то время, как саксофоны играют С9. Саксофоны не должны играть пониженную нону в то время, как медные играют неальтерированную. Необходимости в согласовании дополнительных тонов между группами нет. Но альтерированные тоны должны согласовываться;



4) саксофоны могут не следовать точному контуру медных, когда медные движутся в другой позиции того же самого аккорда. Нет необходимости для саксофонов менять позиции, если второй аккорд не акцентирован или имеется пространство между двумя аккордами (то есть если в такте одна гармоническая функция). Саксофоны должны не всегда играть все фигуры медных. Иногда они могут просто поддерживать аккорды под ними. Саксофоны должны исполняться в ансамбле медных, как бы поддерживая их, но не выделяясь. Это строгое требование ансамблевого метода письма.

Задание: сочинить мелодию, соблюдая основные требования к ансамблевому письму.

СОЕДИНЕНИЯ ГРУПП

Выбор того или иного варианта голосоведения должен определяться такими факторами, как:

- диапазон;
- пределы нижних интервалов;
- общий тембр созвучия.

Для упрощения нижеследующих приемов здесь используются только четыре медных и четыре саксофона.

1. Созвучие саксофонов строится от второго голоса медных. Ведущий альт дублирует все время вторую трубу.

Example 1: Musical score for Horns (Трубы) and Trombones (Тромбоны) and Saxophones (Саксофоны). The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The Horns section consists of two staves: the top staff is for Trumpets (Трубы) and the bottom for Trombones (Тромбоны). The Saxophones section also consists of two staves: the top for Alto Saxophones (Альты) and the bottom for Tenor Saxophones (Теноры). The key signature is B-flat major (two flats). The first measure shows a B-flat 7 chord (Bb7(9)) for the Horns and a B-flat 7 chord (Bb7) for the Saxophones. The second measure shows an E-flat major chord (Eb) for both sections. The Saxophones play a descending eighth-note line in the first measure, while the Horns play a descending eighth-note line. In the second measure, both sections play sustained chords.

2. Созвучие саксофонов строится от третьего голоса медных. Ведущий альт дублирует все время третью трубу.

Example 2: Musical score for Horns (Трубы) and Trombones (Тромбоны) and Saxophones (Саксофоны). The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The Horns section consists of two staves: the top staff is for Trumpets (Трубы) and the bottom for Trombones (Тромбоны). The Saxophones section also consists of two staves: the top for Alto Saxophones (Альты) and the bottom for Tenor Saxophones (Теноры). The key signature is B-flat major (two flats). The first measure shows a B-flat 7 chord (Bb7(9)) for the Horns and a B-flat 7 chord (Bb7) for the Saxophones. The second measure shows an E-flat major chord (Eb) for both sections. The Saxophones play a descending eighth-note line in the first measure, while the Horns play a descending eighth-note line. In the second measure, both sections play sustained chords.

3. Созвучие саксофонов строится вниз от четвертого голоса медных. Ведущий альт все время дублирует первый тромбон.

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий вариант 3. Он состоит из двух систем. Верхняя система предназначена для Труб и Тромбон (Trumpets/Trombones), нижняя — для Саксофонов (Saxophones). Обе системы имеют ключевые подписи. В начале фрагмента указаны гармонические знаки: $B\flat 7(b9)$ и $E\flat$. В нотном тексте Труб и Тромбон играют в верхнем регистре, а Саксофоны — в нижнем, что соответствует описанию в тексте: созвучие саксофонов строится вниз от четвертого голоса медных.

4. Часто используется непостоянная линия ведущего альта до гармонизации остальных трех саксофонов группы (то есть ведущий альт берется от любого голоса медных).

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий вариант 4. Структура аналогична предыдущему: две системы для Труб и Тромбон (верхняя) и Саксофонов (нижняя). Гармонические знаки $B\flat 7(b9)$ и $E\flat$ также присутствуют. В этом варианте линия ведущего альта (первого голоса саксофонов) является непостоянной и берется от любого голоса медных, что создает более сложную гармоническую структуру.

Выше были показаны различные варианты широкого голосоведения, но можно, конечно, применить и тесное голосоведение с перенесенным на октаву вниз вторым голосом. Механическое соединение голосов и механические варианты широкого голосоведения весьма эффективны и обычно создают хорошее звучание ансамбля в верхнем, среднем и нижнем регистрах. Рассмотрим еще вариант. 8 медных инструментов (4 трубы и 4 тромбона) и пять саксофонов (2 альт, 2 тенора, баритон) применяются по нижеследующему образцу.

Здесь было бы лучше дублировать: первый альт с третьей трубой; второй альт с первым тромбоном; первый тенор со вторым тромбоном; второй тенор с четвертым тромбоном; баритон на октаву ниже второго тромбона.

Пожалуй, нет более ответственного момента для начинающего аранжировщика, чем соединение групп. Эта тема в их представлении за семью замками. Соединяя группы духовых в один общий пласт звучания, нужно учитывать следующее: регистр духовых, их количество и расположение, характер композиции, темп и динамику.

Если трубы надо гармонизовать в среднем регистре, который у них слабый по звучанию, то лучше их поддержать саксофонами, как бы накрывая голоса труб для усиления их звучания.

Если трубы в ярком игровом регистре, а тромбоны в среднем, то саксофоны желательно писать между трубами и тромбонами, заполняя тем самым внутри пространство.

Если трубы и тромбоны в высоком регистре, то саксофоны должны их поддерживать в нижнем, при этом не отрываясь от всего пласта, как бы плотно связывая его. Например, первый альт играет от третьей или четвертой трубы, расположение гармонии у саксофонов - широкое, покрывая нижний диапазон для поддержки всей медной группы.

Еще один очень важный момент: каждая группа духовых: трубы, тромбоны, саксофоны должна звучать как самостоятельная. Аккорды терцовый, квартовый, смешанной структуры и т. д. должны быть четко аранжированы. Вот тогда между группами будет баланс и саунд джазового звучания оркестра.

Смешанная группа инструментов гармонизируется с учетом силы звучания каждого духового инструмента. Если это быстрый пассаж, то учитывается еще и подвижность того или другого инструмента в данном регистре.

1. Хорошее расположение аккорда, мощное звучание:

верхний уровень: трубы;
 средний уровень: саксофоны-альт и тенора;
 нижний уровень: тромбоны, саксофон-баритон.

2. Саксофоны частично покрывают медь:

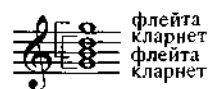
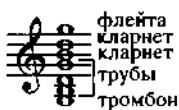
3. Саксофоны плотно связывают:



4. Чем дальше саксофоны отделены от медных, тем хуже качество звучания:



5. Примеры идеального баланса смешанных духовых инструментов:

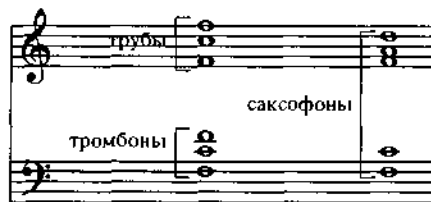
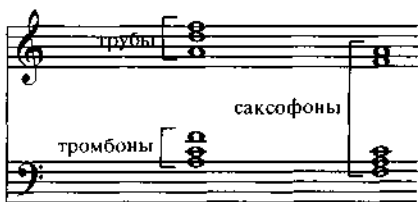


6. Доминируют медные, саксофоны поддерживают:

а) хорошо

б) возможно

в) невзрачное, плохое звучание



7. Полное мощное оркестровое звучание:



8. Полигармонии:

а) полигармонический эффект



б) две функции

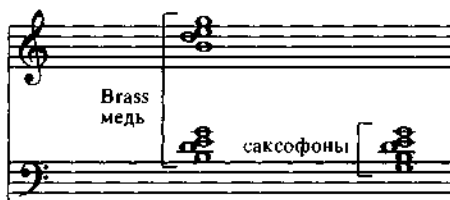


в) три функции



9. Более компактное, выразительное звучание:

а) светлое и убедительное звучание б) необычайно богатое безупречное звучание



Главное правило при расположении любой комбинации инструментов может быть сформулировано так: определите характер общего звучания, который лучше всего соответствует той музыке, которую вы пишете (должен ли это быть большой, мощный, открытый звук или легкий и интимный? Должно ли это быть тесное и конкретное, максимально компактное звучание или мягкое и полное? Должно ли оно подходить для быстрого движения или следует подчеркнуть вертикаль? и т. д.), а затем комбинируйте инструменты способом, наиболее подходящим к вашим задачам. Следует обратить внимание на то, что линию каждого инструмента нужно делать как можно более мелодичной в рамках предписанных аккордов. Это вопрос правильного голосоведения. Каждая группа инструментов аранжируется таким образом, чтобы она звучала сама по себе, в дополнение к общему звучанию других групп оркестра. В больших ансамблях медных, особенно в крепкой ритмической музыке, хорошо октавное дублирование. В балладах или деликатных педалях октавное дублирование вызовет чрезмерное усиление звучания пласта и должно избегаться. Как общее правило, аккорды с высокими ступенями звучат лучше, если терции и септимы расположены в средне-низком регистре, где они наиболее звучны. Это окрашивает общее звучание оркестра. Верхний регистр следует сохранить для больших септим, нон, 11 и 13 ступеней для достижения максимума блеска. Как правило, квинты - наиболее важный тон, но в аккорде с высокими ступенями они могут заметно ослабить общую звучность аккорда, поэтому они обычно пропускаются, кроме очень больших ансамблей. В небольших группах медных терция часто пропускается в пользу более высоких ступеней аккорда (секст, повышенных нон и т. д.) с целью получить иллюзию большого ансамбля. Конечно же, это далеко не полный перечень соединения инструментов, но узловые моменты нами рассмотрены, и начинающему аранжировщику, надеюсь, не придется искать свет в конце тоннеля или блуждать по темным коридорам в поисках выхода.

СУРДИНЫ В МЕДНОЙ ГРУППЕ

Для достижения дополнительной окраски (саунда) используются сурдины. Все сурдины в медной группе обладают общей характеристикой: они заметно меняют звучание инструментов, уменьшая их объем и воздействуя на окраску звука. Сурдины медной группы ограничивают сам инструмент. Крайние ступени диапазона (регистры инструментов) как бы отрезаны. Быстрые пассажи иногда тяжело исполнимы. Сурдина как бы связывает звук. Трудно бывает достичь хорошей интонации, затрудняется при этом и процесс артикуляции. Тем не менее, умелое их применение, особенно с деревянными, дает целую палитру красок.

Сурдины делятся на два типа.

1. Сурдины, которые вставляются в раструб инструмента:

- 1) straight mute - прямая;
- 2) cup mute - чашечная;
- 3) harmon mute - колористическая.

2. Сурдины, накрывающие раструб инструмента, и те, которые держатся около него:

- 1) plunger - свободный характер;
- 2) velve tone - велве-тон;
- 3) hat - металлическая или фибровая «шляпа».

Сурдины первого типа сильно изменяют и значительно смягчают звучание инструмента, ограничивая при этом регистровое использование. Сурдины второго типа меняют звук инструмента гораздо слабее и служат, в основном, для окраски звука, не влияя значительно на тембр и регистр.

ИЗЛОЖЕНИЕ МЕЛОДИИ: ПРИНЦИПЫ СОПРОВОЖДЕНИЯ

Основная мелодия музыкального произведения должна быть рельефно выделена на общем фоне ансамбля или оркестра. В зависимости от тесситурного расположения основной мелодии для ее звучания создается свободная зона. Регистр, в котором создается свободная зона, не должен быть занят звучанием других элементов оркестровой ткани. В том случае, когда фактура не позволяет создать свободную зону (что часто бывает в практике), рельефное звучание основной мелодии достигается увеличением силы звучности или выделением ее тембрами, контрастирующими с окружающими, участвующими в общем оркестровом звучании.

Практикой отработаны несколько основных приемов изложения мелодии.

1. Одноголосное унисонное.
2. Удвоение в октаву.
3. Изложение в двух - трех регистрах.
4. Изложение в двух несмежных регистрах.
5. Изложение мелодии, сопровождающееся гармоническими голосами.

Последний прием имеет варианты:

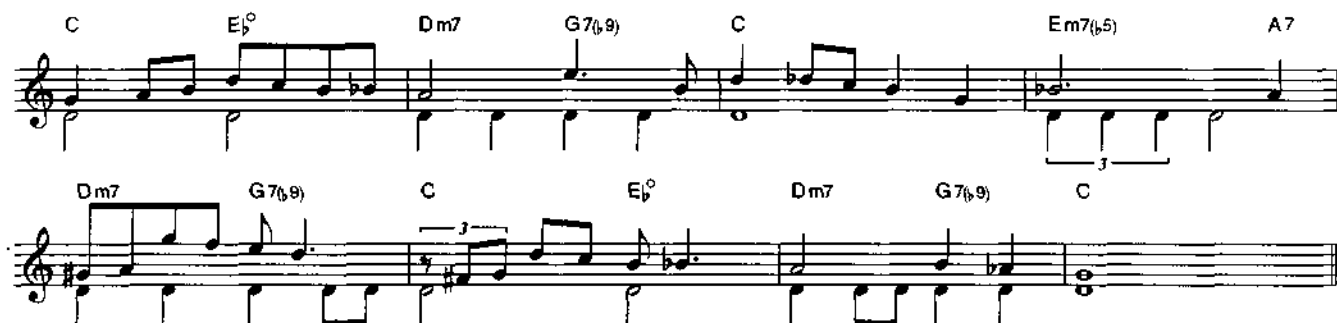
- гармонические голоса поддерживают мелодию, как педаль;
- мелодия взаимодействует с более подвижными гармоническими голосами;
- мелодия и расположенные ниже нее гармонические голоса двигаются в одну сторону.

Одним из важных моментов аранжировки является переработка ритмического рисунка мелодии.

ПРИНЦИПЫ СОПРОВОЖДЕНИЯ

Эффектное сопровождение является существенно важным моментом при написании инструментовки. При сочинении сопровождения к данной мелодии нужно уметь правильно писать мелодическую контрапунктную линию, основанную на следующих правилах:

1. Там, где мелодия движется, сопровождение нужно продлить, там, где мелодия длится, сопровождение нужно двигать.



2. Как и в простой гармонической непрерывности, желательно делать плавные мелодические переходы между аккордами путем их продления, хроматического движения или движения по ступеням, однако, если аккорд остается прежним, то можно свободно допускать скачки (перемещения).



3. Там, где мелодия и контрапунктная линия акцентируются одновременно, лучше всего вести контрапунктную линию не ближе, чем в терцию, и не более, чем в октаву. Следует избегать секундное соотношение голосов и интервал больше октавы.

верно



неверно



4. Если мелодия и контрапунктная линия не акцентируются одновременно, они могут свободно пересекаться.



Ведущая линия сопровождения и ведущая линия мелодии не должны образовывать определенных интервалов, за исключением самых коротких моментов во времени. Эти интервалы могут быть двух классов или видов: первый состоит из **МАЛОЙ СЕКУНДЫ**, **БОЛЬШОЙ СЕПТИМЫ** и **МАЛОЙ НОНЫ**. Их следует избегать, так как они запутают взаимосвязь между линиями. Они слишком резкие. Второй класс нежелательных интервалов состоит из **ПРИМЫ**, **ОКТАВЫ** и **ДВОЙНОЙ ОКТАВЫ**. Эти интервалы не очень хороши по следующей, противоположной и, тем не менее, идентичной причине: они столь близко связаны друг с другом, что идут почти вместе, и, следовательно, затрудняют разделение между двумя линиями. Одинакового ритма в обоих голосах в одно и то же время не должно быть, потому что тогда голоса утратят самостоятельность. Нужно стараться контрапунктную линию строить из тех же метрических единиц, что и мелодию: если в мелодии наименьшая метрическая единица - восьмая, то и в контрапункте желательно ограничиться ею же.

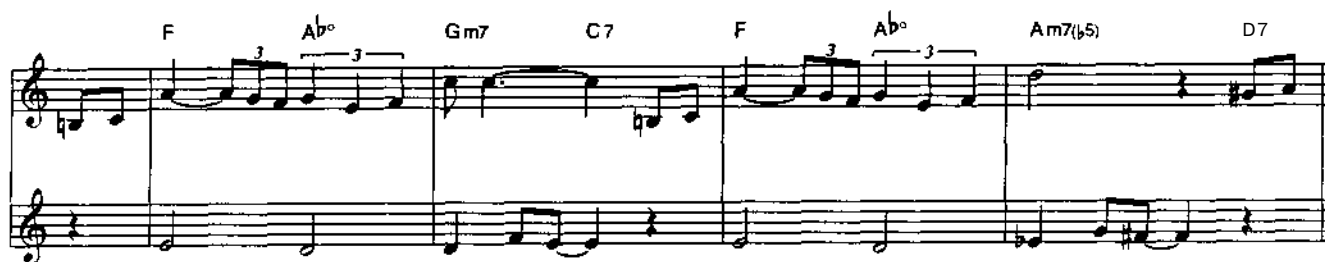
Задание: написать контрапунктную линию к следующим мелодиям.

Four musical staves, each with a melody and a series of chords written above it. The chords are:
 Staff 1: G, Ab7, Am7, D7, G, G7, C, Cm
 Staff 2: G, Bb°, Am7, D7, G, G
 Staff 3: Eb, Gb°, Fm, Bb7, Eb, Gb°, Fm7, Bb7
 Staff 4: Eb, Eb7, Ab, Abm, Eb, Ab°, Eb

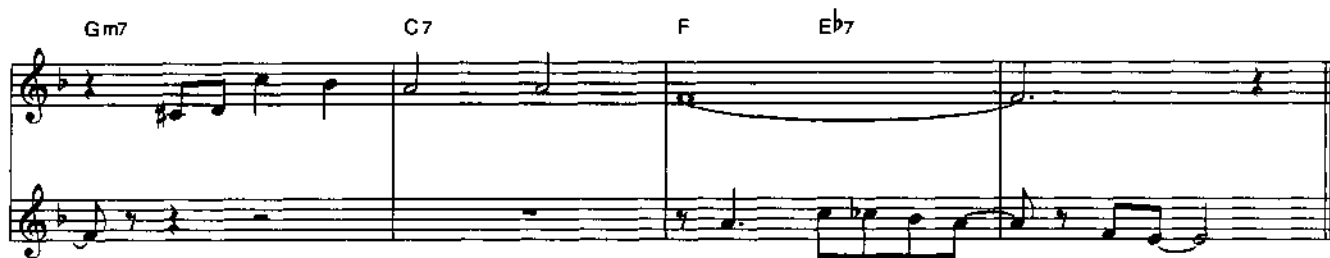
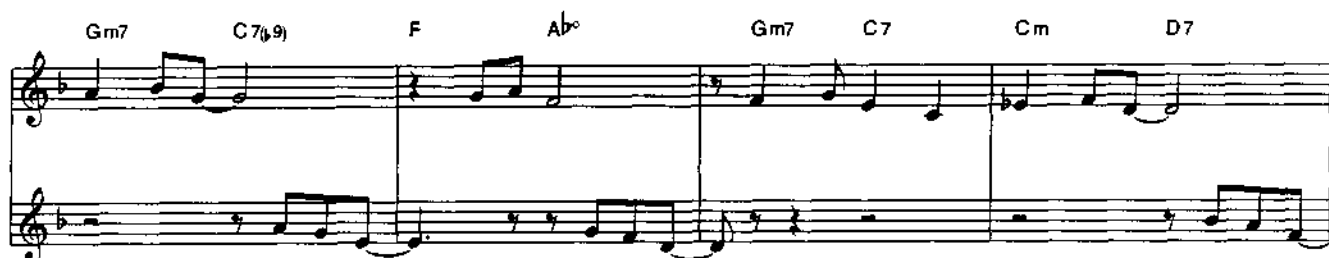
При сочинении метрической контрапунктной линии можно эффектно использовать неразрешенные аккордовые ноты высоких ступеней (напряженные ноты аккорда). Они должны находиться в верхнем голосе сопровождения. Правильное использование этих напряженных нот откроет много новых и интересных возможностей для плавных переходов между соседними аккордами.

Two musical staves illustrating the use of unresolved notes in accompaniment.
 The first staff is labeled "данная мелодия" (given melody) and "верхний голос сопровождения" (upper voice of accompaniment). It shows a melody and accompaniment with chords: F, Gm7, C7(b9), F, and Ab°. The accompaniment uses unresolved notes (9, 7, 9, 7, 9, 13, #11) to create smooth transitions.
 The second staff shows a melody and accompaniment with chords: F, Ab°, Gm7, C7(b9), F, Eb7, and F. The accompaniment uses unresolved notes (9, 7, 9, 13, #11) to create smooth transitions.

Не следует пренебрегать паузами в сопровождении. Они помогают избежать монотонности, возникающей в результате непрерывного звучания «длинных» нот. Хотя в музыке и нет твердых правил наиболее выгодного использования пауз, тем не менее они помогают разделить сопровождение на естественные фразы.



Паузы можно использовать для создания сопровождения, состоящего из отдельных, обособленных «фигур». Они являются короткими мелодическими попевками (фрагментами), которые разнообразят сопровождение во время звучания длинных нот или открытых тактов мелодии.



В сопровождении можно использовать секвенционные обороты.



При сопровождении мелодии в стиле свинг нужно соблюдать два основных правила:

1. Выделить и подчеркнуть свинговую мелодическую линию путем использования задержек и ритмических рисунков в сопровождении.



2. В сопровождении для свинга можно применять задержанные пассажи, но лучше полагаться на ритмические и мелодические вставки, которые сделают сопровождение наиболее интересным.



Наиважнейшим фактором сопровождения являются чувство и настроение, установленные данной мелодией. Если мелодия плавная, то и сопровождение должно носить такой же характер, если мелодия в ярком свинге, то и сопровождение должно быть таким же. Каждая мелодия требует индивидуального подхода.

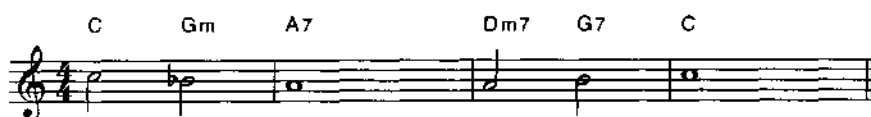
Задание: написать сопровождение к мелодиям.

ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИИ

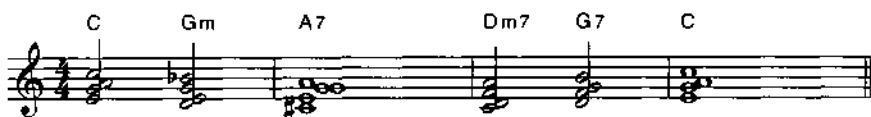
Способов гармонизации мелодии великое множество. Для того, чтобы эту науку хорошо усвоить и в дальнейшем применять, надо обязательно пройти курс классической гармонии, затем эстрадно-джазовой гармонии. Мы рассмотрим лишь несколько простых способов четырехголосной гармонизации мелодии, которые при правильном подходе дадут эффект современного звучания.

1. Гармонизируйте аккордовую ноту мелодии, строя сразу же под ней соответствующий аккорд в тесном «плотном» расположении:

а) данная мелодия



б) «плотная» гармонизация



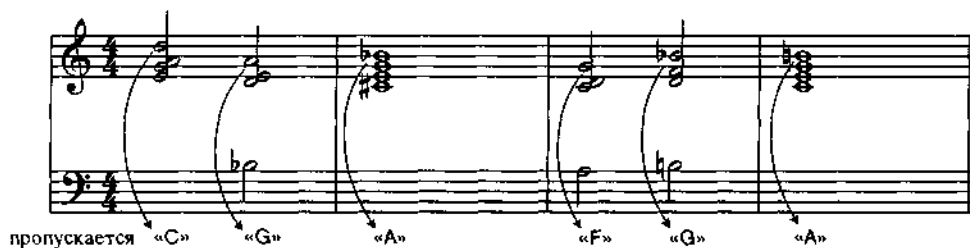
Если буквенные символы указывают только трезвучие (например, C или Gm), то к ним добавляется секста как четвертый голос.

2. Гармонизируйте неаккордовую ноту мелодии, строя сразу же под ней соответствующий аккорд в тесном расположении. Однако при этом верхняя нота обычного аккорда, ближайшая к мелодической и расположенная сразу же под ней, **ИСКЛЮЧАЕТСЯ**:

а) данная мелодия



б) «плотная» гармонизация



3. Вот еще пример, в котором используются аккордовые и неаккордовые ноты: мелодия



гармонизация



Таким образом, как мы видим, можно с успехом гармонизовать любую популярную или эстрадную мелодию. При условии правильно написанной инструментовки такая простая гармонизация дает профессиональное звучание, которым отличаются ведущие оркестры.

4. Когда три нижних голоса двух смежных аккордов остаются неизменными, то плавность гармонии достигается больше путем задержки этих голосов на первом аккорде, чем их вторичным взятием. Это правило относится только к тому случаю, когда три нижних голоса аккорда должны повторяться.



можно сыграть так:



В следующем примере три нижних голоса аккорда задержать нельзя, так как они по существу меняются.



Другое применение вышеуказанного принципа возникает тогда, когда повторяется и мелодия, и нижние голоса. Здесь можно вести только верхний голос, а три нижних задержать.



или



Надо помнить: такой способ задержки голосов гораздо эффективнее в плавных балладах, чем в мелодиях типа свинга.

МЕЛОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Прежде, чем гармонизовать мелодию в современном стиле, важно понять функцию каждой ноты мелодии. Все ноты мелодии классифицированы следующим образом:

1) аккордовые ноты, то есть ноты, принадлежащие к аккорду, символ которого указан над мелодической линией:



2) неаккордовые ноты:



3) ближайшие ноты в звукоряде аккорда:



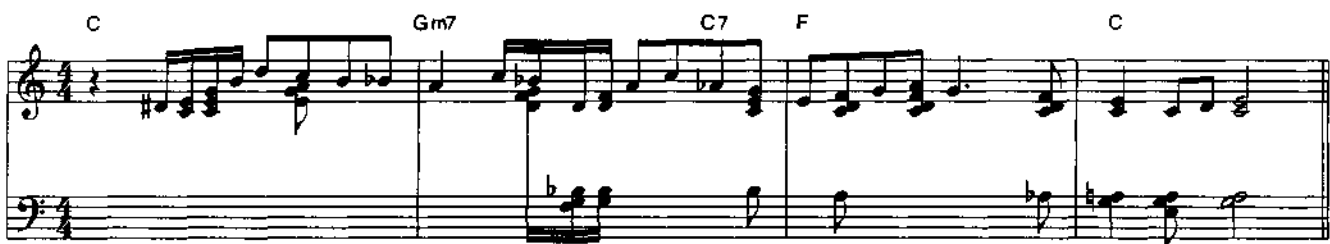
4) ближайшие хроматические ноты:



Иногда возникает несколько способов анализа. В таком случае желательно выбрать лучший из них. Например, если ноту, ближайшую к аккордовой, можно рассматривать и как ближайшую в данном звукоряде аккорда и как ближайшую хроматическую, то обычно (но не всегда) предпочитают первый вариант. А еще лучше полагаться на ухо, проигрывая все возможные варианты с тем, чтобы выбрать лучший из них по звучанию.

После анализа каждой ноты мелодической линии процесс гармонизации становится относительно простым делом:

1) аккордовые ноты. Гармонизируйте эти ноты обозначенным аккордом как в четырехголосной гармонизации, которая уже упоминалась выше:



2) неаккордовые ноты. Гармонизируйте эти ноты обозначенным аккордом, опуская при этом ближайшую аккордовую ноту сразу под ведущим голосом мелодии:

3) ближайшие ноты в звукоряде аккорда. Гармонизируйте эти ноты уменьшенным аккордом:

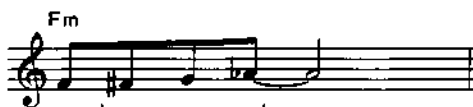
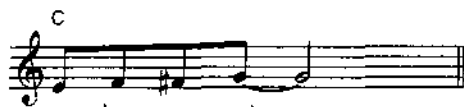
4) ближайшие хроматические ноты. Каждую такую ноту гармонизируйте соответствующим хроматическим аккордом. Все его ноты должны двигаться хроматически в одном направлении и переходить в ближайшие аккордовые ноты.

Полная гармонизация будет выглядеть следующим образом:

Еще нужно учесть два момента этой простой гармонизации:

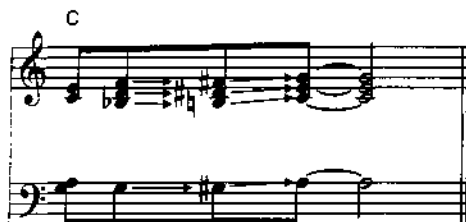
- а) гармонизация двойного хроматического приближения;
- б) гармонизация задержанного разрешения.

1. Гармонизация двойного хроматического приближения.



Скобками показано двойное хроматическое приближение, гармонизируйте данные хроматические приближения так, чтобы все голоса хроматически переходили в следующий аккорд:

(хроматизм - хроматизм - аккорд)



2. Гармонизация задержанного разрешения.

Гармонизируйте по отдельности каждую ноту, ближайшую к аккордовой ноте задержанного разрешения.

(Ближайшая нота - ближайшая нота - аккордовая нота).



Метод гармонизации мелодии, который был нами рассмотрен, позволяет аранжировщику свободно гармонизовать любые мелодические линии даже без слухового анализа и инструмента. Овладев этим методом, вы откроете для себя новые возможности современной гармонизации. Многие продвинутые аранжировщики, как и пытливые студенты, ищут новые пути гармонизации. Одним из таких методов, весьма любопытным и оригинальным, хочу поделиться. Этот метод назовем так: линейный подход к ладовой гармонизации. Возьмем обыкновенную 12-тактовую тему. Проведем анализ, обозначим ступени и звуко-ряды.

The image shows a 12-measure melody in 4/4 time, starting on a treble clef. The melody is divided into three 4-measure segments, each with a different harmonic approach:

- Segment 1 (Measures 1-4):** Labeled "D дорийский звукоряд" (D Dorian scale). The notes are D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. The first four notes are grouped with a bracket labeled "полутон" (half tone). The last four notes are grouped with a bracket labeled "полутон" (half tone).
- Segment 2 (Measures 5-8):** Labeled "G дорийский звукоряд" (G Dorian scale). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The first four notes are grouped with a bracket labeled "полутон" (half tone). The last four notes are grouped with a bracket labeled "полутон" (half tone).
- Segment 3 (Measures 9-12):** Labeled "D дорийский проходящий тон" (D Dorian passing tone). The notes are D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. The first four notes are grouped with a bracket labeled "полутон" (half tone). The last four notes are grouped with a bracket labeled "полутон" (half tone).

Below the melody, there are three additional harmonic approaches:

- Вв лидийско-миксолидийский звукоряд** (Bb Lydian-Mixolydian scale): Notes Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5.
- А альтерированная гамма** (A altered scale): Notes A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, A5.
- D блюзовая гамма** (D Blues scale): Notes D4, E4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, D5.

Вот три разных подхода к гармонизации этой темы. Любая из этих гармонизаций будет звучать в оркестре отлично, т. к. она сделана на основе лада.

The image shows three different harmonic approaches to the 12-measure melody, each with a different harmonic approach:

- Approach 1 (Measures 1-12):** Labeled "Dm7" and "D7alt". The notes are Dm7, A7, Dm7, A7, Dm7, и т. д. (etc.). The notes are D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. The first four notes are grouped with a bracket labeled "полутон" (half tone). The last four notes are grouped with a bracket labeled "полутон" (half tone).
- Approach 2 (Measures 1-12):** Labeled "Dm7" and "D7". The notes are Dm7, E7, Dm7, E7, Dm7, и т. д. (etc.). The notes are D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. The first four notes are grouped with a bracket labeled "полутон" (half tone). The last four notes are grouped with a bracket labeled "полутон" (half tone).
- Approach 3 (Measures 1-12):** Labeled "Dm7" and "D7". The notes are Dm7, Em7, Dm7, Em7, Dm7, и т. д. (etc.). The notes are D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. The first four notes are grouped with a bracket labeled "полутон" (half tone). The last four notes are grouped with a bracket labeled "полутон" (half tone).

Такая гармонизация отлично будет звучать у духовых:

- а) 1 альт, 2 тенора, баритон (группа саксофонов);
- б) труба, альт, тенор, баритон (смешанная группа);
- в) труба, тенор, тромбон, баритон (смешанная группа);
- г) кларнет, флюгель-горн, альт, тромбон (смешанная группа).

Вообще надо заметить, что смешанная группа духовых инструментов очень богата звуковой палитрой, тембровой окраской, пастельными тонами. Звучание то сказочно-загадочное, то светло-матовое, то глубоко взволнованное, то мистически напряженное. В общем, кладезь чувственных переживаний из смешанных тембров духовых. Слушая великих мастеров аранжировки, убеждаешься в этом всякий раз.



ПОЛИФОНИЯ

Это очень сложный предмет, который изучают студенты только в консерватории. На эту тему написаны сотни книг и было бы не совсем корректно рассуждать об этом предмете на страницах данного пособия. Тем не менее, аранжировщику зачастую приходится сталкиваться с этой увлекательной, но весьма сложной формой музыки. Поэтому осмелюсь сказать несколько слов. В полифонии все голоса являются самостоятельными. Более трех-четырех голосов, как правило, не прослушивается, то есть плохо воспринимается слухом. Особенно, когда мы прослушиваем произведение только один раз. Хотя, есть примеры и на шесть голосов, и на восемь. Что касается практической стороны - как к этому предмету - действию подступиться? Допустим, вам надо написать четырехголосие при имеющемся уже первом голосе (тема) и вертикально-горизонтальной (буквенной) гармонии. Все остальные три голоса (уже сочиненные или только сочиняемые) надо проигрывать друг с другом. Первый с четвертым, второй с третьим, третий с первым, второй с четвертым, третий со вторым, первый с третьим, вторым, учитывая при этом вертикально-горизонтальную гармонию, подчищая шероховатости мелодических линий. И если не будет явных помех, ошибок, которые ухо сразу услышит, или, скажем столкновений между голосами каких-то сомнительных интервалов, считайте, ваша работа сделана. Да простят меня ревностные стражи традиций за простоту подхода к этому поистине сложному предмету. Рекомендую всем аранжировщикам слушать выдающихся мастеров полифонического письма: Дебюсси, Равеля, Бартока, их скрипичные квартеты многое вам откроют.

sax horus rubato

Sax

mf

3

3

3

First system of musical notation, piano accompaniment. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex, fast-moving bass line with many triplets and a more melodic treble line.

Second system of musical notation, piano accompaniment. It continues the grand staff from the first system. The bass line remains highly active with triplets. The treble line has some rests and then continues with a melodic line. There are some markings above the staff, possibly indicating fingerings or articulation.

Third system of musical notation, piano accompaniment. The grand staff continues. The key signature changes to one flat (B-flat). The tempo marking "♩ = 70 D♭Δ" is present at the beginning. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both staves.

Fourth system of musical notation, piano accompaniment. The grand staff continues. The key signature remains one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both staves. There are some markings above the staff, possibly indicating fingerings or articulation.

Fifth system of musical notation, piano accompaniment. The grand staff continues. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both staves. There are some markings above the staff, possibly indicating fingerings or articulation.

Sixth system of musical notation, piano accompaniment. The grand staff continues. The key signature changes to one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both staves. There are some markings above the staff, possibly indicating fingerings or articulation.

ПЕРЕРАБОТКА ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ В ОРКЕСТРОВУЮ

При переработке фортепианной фактуры в оркестровую аранжировщику приходится сталкиваться с гомофонно-гармоническим складом, который представляет собой мелодию и сопровождение (аккомпанемент). Обычно структура такого склада содержит 3 основных элемента: мелодия, средние голоса и бас. Средние голоса, несущие гармонию данного произведения, сочетаясь с басом, образуют различные виды аккомпанемента. Аккомпанемент по характеру изложения бывает: педальный (с выдержанными голосами гармонии), ритмизированный, фигурированный (с гармонической, мелодической и смешанной фигурацией).

Музыкальный фрагмент, состоящий из фортепианной фактуры и вокальной линии. Фортепианная фактура включает мелодию и аккомпанемент. Вокальная линия имеет следующие тексты: «Он встре - тит - ся со мной, лю - би - мый мой,».

Музыкальный фрагмент, состоящий из фортепианной фактуры и вокальной линии. Фортепианная фактура включает мелодию и аккомпанемент. Вокальная линия имеет следующие тексты: «Спи, мой ба - ба, куд -».

В эстрадно-джазовой музыке встречаются и другие варианты фактуры. Хорошо об этом написано у Анисимова в книге по инструментовке («Практическое пособие для духового оркестра»).

Переработка фортепианной фактуры в оркестровую - творческий процесс, в котором различаются три обязательных этапа:

- 1) анализ аранжируемого произведения;
- 2) составление плана аранжировки;
- 3) переработка фортепианной фактуры в соответствии с намеченным планом.

Переработка фортепианной фактуры в оркестровую производится в соответствии с планом аранжировки. В ее основе лежит определенная последовательность, ибо аранжировщику в данном случае предстоит переработать, то есть соответствующим образом подготовить к изложению в оркестре мелодическую и аккомпанирующую части.

Мелодическая часть фортепианной фактуры состоит из основной мелодии произведения и всех дополнительных мелодических элементов. Смысл переработки заключается в том, чтобы найти новое фактурное решение для изложения основной мелодии в оркестре. Параллельно с этим решаются вопросы ритмической переработки основной мелодии, ее регистрового положения, присочинения дополнительных мелодических элементов (контрапункта, «заполнений»).

В практике переложений очень часто приходится прибегать к упрощению фактуры. Такое упрощение может быть произведено или за счет уменьшения количества голосов (в гармонии), или за счет их технического облегчения.

При уменьшении количества голосов в гармонии нужно следить за тем, чтобы в аккорде присутствовали терция и септима, определяющие качество аккорда. Иногда следует облегчить мелодическую линию, если она сложна для исполнения.

основной вариант

облегченные варианты

Когда в голосе, нуждающемся в техническом облегчении, имеются неаккордовые звуки, нужно исключить все или некоторые из них.

основной вариант

облегченные варианты

Большое распространение получил прием, позволяющий преодолевать технические трудности координированным исполнением. Представим себе, как трудна для одного исполнителя следующая одноголосная фраза:



Умелым членением ее между двумя голосами можно значительно облегчить исполнение:



Все вышеизложенные приемы технического облегчения фактуры в основном характерны для коммерческой музыки, самодеятельности, где уровень музыкантов оставляет желать лучшего.

СТРУННЫЕ

Аранжировщик должен уметь обращаться со струнной секцией любого объема. Скрипка, альт, виолончель - разносторонние инструменты. В создании палитры настроения их диапазон практически бесконечен, технически для них нет ничего невозможного. Семейство струнных - не транспонирующая группа. В ЭСО струнная группа может объединять пять инструментальных партий: первые скрипки, вторые скрипки, альты, виолончели и контрабас. Количество исполнителей в каждой партии зависит от состава струнной секции, от задач автора, которые он перед собой ставит.

СКРИПКА

Четыре струны скрипки настраиваются по квинтам:



Первая (верхняя) струна Ми характеризуется блестящей, яркой звучностью, доходящей в высшем регистре (начиная от Ми и особенно от Ля, Си третьей октавы) до резкого свистящего оттенка.

Вторая струна Ля хотя и светлая, но заметно мягче по звучанию, чем струна Ми.

Третья струна Ре не только мягче и нежнее, но и полнее по звучанию струны Ля. Они часто используются в мелодиях задушевного характера.

Четвертая струна Соль отличается густой, мужественной, то драматически страстной, то глубокой, мягкой звучностью. При массовом количестве исполнителей по интенсивности струна Соль соперничает со звучностью виолончелей.

Следует заметить, что открытые струны (лишенные вибрации) не имеют той выразительности, которая свойственна звукам, извлекаемым на струнах, прижатых к грифу пальцами.

Как правило, пределом вполне свободной игры на скрипке считается Ля третьей октавы. Более высоких нот при массовом исполнении следует избегать.

АЛЬТ

Строй альты квинтой ниже строя скрипки.



Нотируется альт, как правило в альтовом ключе. Исключение представляют звуки высокого регистра (примерно от Ми, Фа второй октавы и выше), которые записываются в скрипичном ключе.

Струна Ля характеризуется немного резкой, с носовым оттенком звучностью. Струна Ре - нежностью и мягкостью, струны Соль и До (баски) - точной, суровой звучностью.

Звуковой объем альта в оркестровой практике простирается от «До» малой октавы до «До» (редко выше) третьей.

ВИОЛОНЧЕЛЬ

Четыре струны виолончели - Ля, Ре, Соль и До - настроены, как и у альта по чистым квинтам, но звучат октавой ниже:



Звучность верхней струны Ля у виолончели отличается светлым тембром и силой, приближаясь к человеческому голосу - тенору. Тембр этой струны - грудной, насыщенный, очень выразительный. Струна Ре характеризуется мягким и нежным звучанием. Тембр двух верхних виолончельных струн особенно выразителен и обаятелен. Он уместен для мелодии патетического, страстного характера.

Звучность нижних струн (Соль и До) отличается большой суровостью с оттенком таинственности. Звуковой объем виолончели, применяемой в оркестре, простирается от «До» большой октавы до «До» второй октавы (и выше). Существует два ведения смычка по струнам:

1) вниз, то есть от низшего, утолщенного конца смычка к его верхнему, утонченному концу. Такое движение называется *tire* (тире) и обозначается в нотах знаком П;

2) вверх, от верхнего, утонченного конца смычка к его нижнему, утолщенному концу. Такое движение называется *pousse* (пущэ) и обозначается в нотах знаком V.

«Тире» по своей природе соответствует извлечению звуков относительно более весомых, то есть находящихся преимущественно на сильных долях такта. Оно дает и более четкую атаку (момент возникновения) звуков, относительно более легких и слабых, то есть находящихся на слабых долях такта из затакта. С использованием средней части смычка связывается извлечение звуков более полных и мягких.

ШТРИХИ

Деташе - это, как правило, плавное и ровное ведение смычка, каждым своим ведением вверх или вниз совпадающее с длительностью нот. При деташе каждая нота берется отдельным движением (отдельным дыханием, отдельным ударом) смычка.

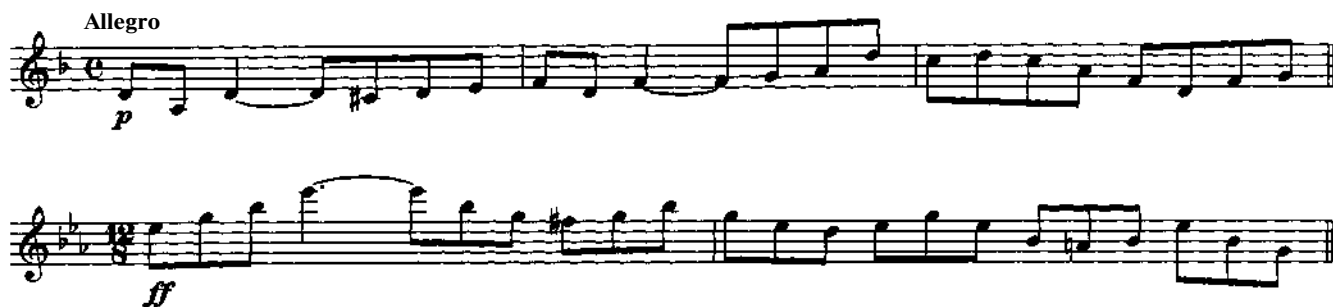
Внешний признак деташе в нотном письме - это отсутствие лиг, точек или каких-либо других обозначений над нотами. Различают большое деташе (движение на полный или почти неполный смычок), среднее деташе (движение приблизительно на половину смычка), малое деташе (движение приблизительно на четверть смычка).

Andante (Largamente)



Allegro





Легато - связанное (слитное) исполнение нескольких звуков на одно движение смычка. Внешним признаком этого штриха являются лиги, выставленные у нот. Поэтому в партиях смычковых следует обращать внимание на лиги, помня, что они являются показателями смены движения смычка.

Лоуре (портаменто) обозначается черточками, выставляемыми у нот, объединенных лигой. «Подчеркивание» производится легкими нажимами и как бы толчками смычка при его ведении по струне.



Маргле - исполняется резким движением смычка, создающим сильные акценты на началах звука и остановки их (небольшие паузы) при их окончании. Каждый звук берется отдельным движением смычка.



Стаккато - штрих, при котором определенное количество коротких отрывистых, острых звуков берется на одно движение смычка.



К прыгающим штриховым обозначениям относятся следующие.

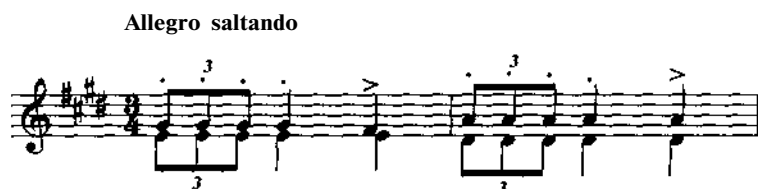
Спиккато - короткие, вверх и вниз, подпрыгивающие движения смычка, совпадающие с извлечением отдельного звука на каждое движение смычка. Исполняется обычно серединой смычка.



Стаккато волант (летучее «спиккатное» стаккато) представляет собой отскакивающее движение смычка (обычно при движении вверх), на которое берется ряд звуков в нотной записи, объединенных лигой и отмеченных точками.



Жете (сальтандо, рикошет) выражается в бросании смычка, обычно верхней части, на струны так, что при его подпрыгивании достигается быстрая последовательность из двух, трех, четырех звуков, равных по длительности.



Специфические приемы игры на смычковых инструментах

Пиццикато - прием извлечения звуков посредством щипка пальцем правой или левой руки.



Коль легно (означает «древком») в первом случае волосяной частью и тростью смычка, во втором случае одной тростью смычка.



Нередко используется **сурдина**. Она заметно влияет на тембр, делая звук приглушенным, более темным и слегка носовым. Применяется в пьесах нежного, тихого характера.

Сул **понтичелло** - указывает на положение смычка во время игры около самой подставки. Звучность получается жесткая, с металлическим, слегка свистящим, холодным оттенком.

Сул **тасто** - смычок над грифом. Звучность смягченная, несколько ослабленная, тусклая.

Де ла понте - использование верхней части смычка. Звучность легкая и светлая.

Ал тако - использование нижней части смычка у его колодки. Звучность тяжеловесная, мужественная, резкая.

Специальное использование тембровых качеств, присущих отдельным струнам, встречается нередко. В партитуре указывается термином *sul*. Например, *sul G* - на струне Соль и т. д.

ФЛАЖОЛЕТЫ

Флажолетные звуки значительно изменяют тембр смычковой группы. Холодно-прозрачный в пиано и холодно-блестящий в форте. Особый прием игры, легкое прикосновение пальца к местам, где струна делится на две, три, четыре и т. д. частей. Деление струны на две части дает октавный флажолет, на три - квинтовый и т. д.

Нотируются флажолеты тремя способами.

1. Флажолеты обозначаются кружком над соответствующими нотными знаками. Высота реального звучания при этом соответствует их нотному обозначению.



2. Флажолеты обозначаются своеобразными двойными нотными знаками, из которых нижний имеет обычный вид, верхний же - вид небольшого, не зачерченного ромбика.

Квартовый флажолет звучит двумя октавами выше нижнего нотного знака (в нашем примере - Ля третьей октавы).



3. Квинтовый флажолет звучит октавой выше верхнего нотного знака (в примере - Ми третьей октавы).



4. Флажолет большой терции звучит двумя октавами выше верхнего нотного знака (в примере - До четвертой октавы).



5. Флажолеты обозначаются своеобразными тройными нотными знаками. Высота звучания флажолета, нотированного этим способом, совпадает со звуковым обозначением верхнего нотного знака. Ниже - квартовый флажолет звучит как звук Ре третьей октавы, квинтовый - как звук Ля второй октавы.



Сопоставляя все эти способы, заметим, что второй способ нотирования флажолетов указывает на технический прием извлечения, третий же способ - технический прием извлечения и результат, первый способ - только результат.

Встречаются натуральные и искусственные флажолеты. Натуральные извлекаются только на открытых струнах, искусственные - только на прижатых струнах. Искусственные флажолеты (благодаря прижатию струны пальцем в любом месте) можно получить от любого звука в порядке всего хроматического звукоряда. Извлечение арко трех- и четырехструнных сочетаний в одновременном их звучании невозможно, так как выпуклость грифа не позволяет вести смычок одновременно по трем и четырем струнам. В связи с этим, как правило, трех- и четырехструнные сочетания применяются лишь в короткозвучных аккордах, и то в виде арпеджиато или с форшлагом. Трех- и четырехструнные сочетания арко создают мощную, широкую, блестящую звучность.

В различные составы эстрадных ансамблей и оркестров иногда вводится малая группа струнных инструментов, состоящая из трех скрипок, довольно часто к ним присоединяются альт и виолончель. Такая группа разнообразит тембровую палитру ансамбля или оркестра.

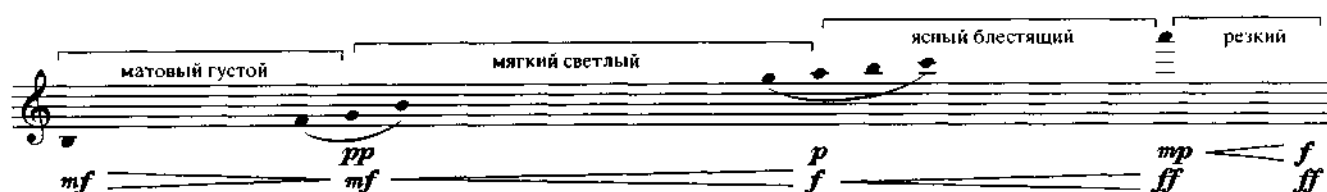
Основные приемы изложения мелодии струнными:

- 1) мелодия у трех скрипок в унисон;
- 2) мелодия у трех скрипок в октаву. Первая скрипка обычно излагает верхний голос, а вторая и третья - нижний (это обеспечивает чистоту интонирования);
- 3) мелодия у скрипки с тремя сопровождающими гармоническими голосами. Этот вид изложения имеет два варианта:
 - а) мелодия излагается первой скрипкой, вторая и третья сопровождают ее двумя гармоническими голосами;
 - б) мелодическое двуголосие излагается первой и второй скрипками, третья скрипка сопровождает ее гармоническим голосом.
- 4) мелодия у трех скрипок в аккордовом складе изложения. Когда с тремя скрипками участвуют альт и виолончель одновременно, то альт излагает гармонический голос, а у виолончели получается четвертый.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

БОЛЬШАЯ ФЛЕЙТА

Тембр флейты имеет некоторое сходство с мягким свистом: чем выше, тем она светлее, ярче и сильнее, достигая в высшем регистре большой резкости и даже пронзительности. Оркестровый объем: от «Си» малой октавы до «До» (даже «Ре» и «Ми») четвертой, но рабочим диапазоном следует считать от «Си» малой октавы до «До» четвертой.



АЛЬТОВАЯ ФЛЕЙТА

Существуют альтовые флейты двух строев - G (звучащая на чистую кварту ниже) и F (звучащая на чистую квинту ниже). Альтовая флейта in G встречается в партитурах чаще, чем in E. Тембр альтовой флейты несколько полнее, темнее и матовее тембра большой флейты.

Оркестровый объем (по звучанию) простирается у альтовой флейты (G-строя) от Фа малой октавы до Ре, Ми третьей, у альтовой строя F от Ми малой октавы до «До - Ре» третьей.



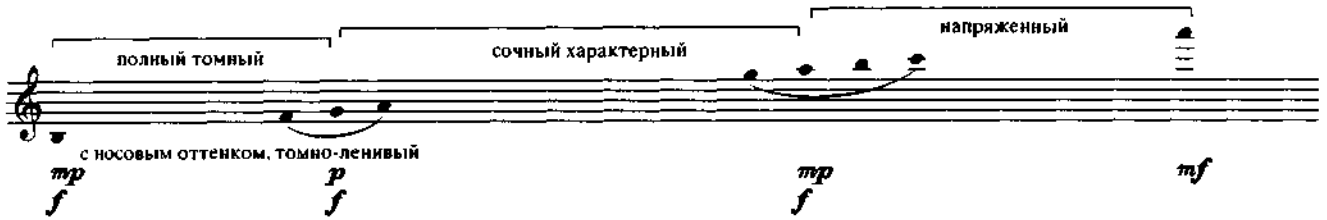
ГОБОЙ

Оркестровый объем гобоя простирается от «Си» малой октавы до «Фа» третьей (у гобоя немецкой системы) и от «Си» малой октавы до «Ля» третьей (у гобоя французской системы). Его тембр слегка гнусавый, ближе подходит к скрипке, чем к флейте. В силу родства гобоя с восточным инструментом зурной его звучность связывается с музыкой восточного характера. Гобой - инструмент не транспонирующий, пишется в скрипичном ключе.



АНГЛИЙСКИЙ РОЖОК

Оркестровый объем английского рожка по письму одинаковый с гобоем, но звучит он чистою квинтой ниже гобоя. Английский рожок является инструментом транспонирующим. Звучность английского рожка несколько полнее, сочнее, мягче и как бы ленивее, чем у гобоя: ей свойственны особая «восточная» томность и нега.



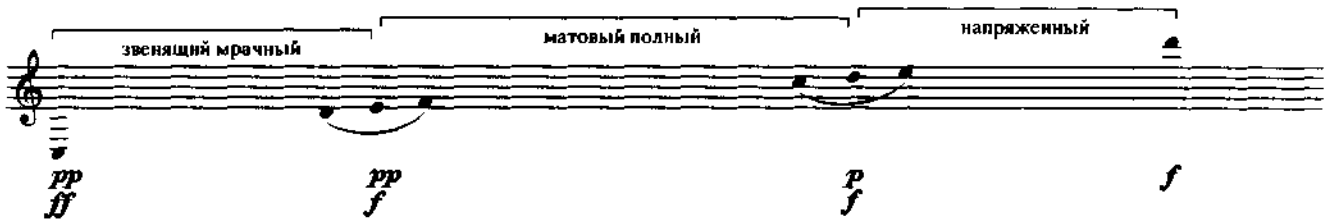
КЛАРНЕТ

Оркестровый объем кларнета in Bb (по письму) от Ми малой октавы примерно до Ля третьей. Кларнет Bb пишется тоном выше действительной звучности, то есть звучит тоном ниже написанного.



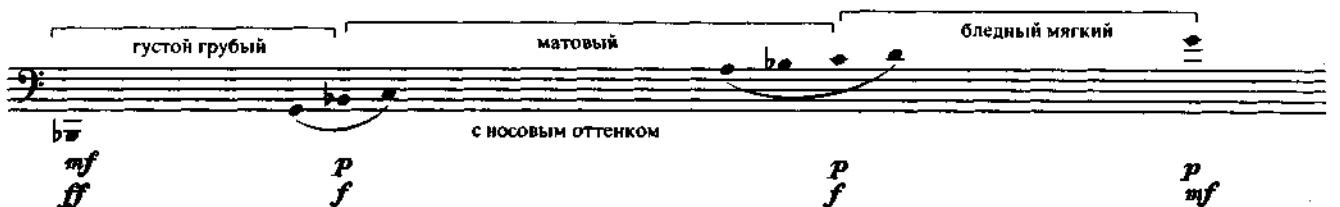
БАСОВЫЙ КЛАРНЕТ

Тембр густой, несколько мрачный. Нотируется в скрипичном ключе на большую нону выше действительного звучания или в басовом ключе – на большую секунду выше действительного звучания.



ФАГОТ

Инструмент не транспонирующий, пишется в басовом и теноровом ключах.



АНСАМБЛЬ ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Чтобы описать и обсудить все возможности ансамбля деревянных инструментов, потребовался бы внушительный том. Любая их разумная комбинация дает прекрасный гармонический звук. Задача оркестровщика состоит в том, чтобы получить наилучшее сочетание инструментов, с которыми он имеет дело. Знание наивыгоднейшего рабочего диапазона (каждого инструмента) - гарантия хорошего звучания той или иной группы.

В следующем примере фон создается из одной флейты, трех кларнетов и одного бас-кларнета.

The musical score is written for five staves. The top staff is labeled 'soloist' and contains a melodic line for a flute. The second staff is labeled 'w.w.' and contains a harmonic line for woodwinds. The third staff is labeled 'Bass cl. or Basson' and contains a harmonic line for a bass clarinet or bassoon. The bottom staff is labeled 'Rhythm' and contains a rhythmic pattern. The score is in 4/4 time and G major. The Soloist staff has a melodic line with a long note. The w.w. staff has a harmonic line. The Bass cl. or Basson staff has a harmonic line. The Rhythm staff has a rhythmic pattern. The score is in 4/4 time and G major. The Soloist staff is labeled 'soloist'. The w.w. staff is labeled 'w.w.'. The Bass cl. or Basson staff is labeled 'Bass cl. or Basson'. The Rhythm staff is labeled 'Rhythm'.

Для этого отрывка могут быть использованы и другие комбинации. В каждом случае бас-кларнет можно заменить фаготом.

1. Флейта / флейта / кларнет / кларнет / бас-кларнет / фагот.
2. Флейта / гобой / кларнет / кларнет / бас-кларнет / фагот.
3. Гобой / кларнет / кларнет / кларнет / бас-кларнет / фагот.
4. Гобой / кларнет / кларнет / английский рожок / бас-кларнет / фагот.

Обычно используют в басу фагот, так как он обладает более густым звуком. Другая причина подобного предпочтения заключается в том, что фагот может спускаться на четыре ноты ниже, чем бас-кларнет, а это большое преимущество в определенных тональностях.

Могут быть и такие комбинации.

Мелодия

1. Кларнет и альт-кларнет.
2. Кларнет и английский рожок.
3. Английский рожок и альт-флейта.
4. Альт-флейта и фагот.

Гармония

1. Кларнет / кларнет / бас-кларнет / фагот.
2. Кларнет / фагот / бас-кларнет.
3. Английский рожок / кларнет / бас-кларнет.

Семья деревянных духовых инструментов является неисощимым источником музыкальных оттенков. Тщательное изучение свойств и возможностей каждого инструмента этой группы окупится с лихвой в интересном и красочном звучании.

Задание: написать оригинальную мелодию в восемь тактов и придумать свою комбинацию инструментов.

G Em7 Am D7 G Fm B^b7 E^b Am7 D7 G A^b Am D7

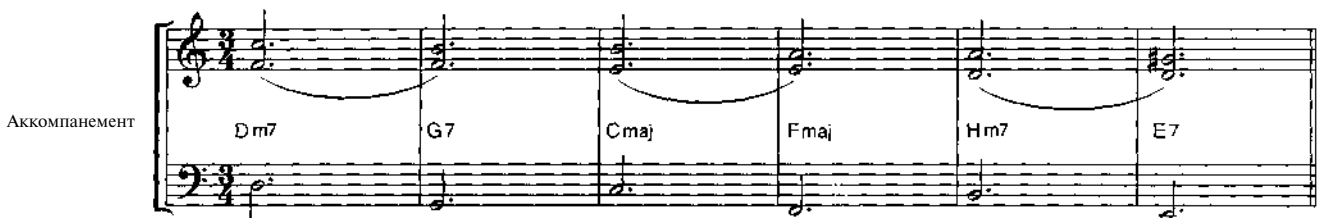


КОМБО

Это ансамбль от двух до трех и более исполнителей. Само слово «комбо» является сокращением слова «комбинация» и обозначает ансамбль с разнообразными инструментами. Комбо из-за его малого состава действительно бросает вызов аранжировщику, который подходит к этой работе с мыслью сделать звучание как можно лучше, а не громче.

Рассмотрим группу из двух духовых, которая чаще всего встречается в комбо. Наиболее удачная комбинация двух духовых - труба и тенор-саксофон (реже альт). Технические возможности их приблизительно равны. Почти во всех регистрах труба и тенор сочетаются таким образом, что в двухголосии немного выделяется первый голос (труба), а в унисонах и октавах голоса сливаются. При проведении мелодии в два голоса (труба всегда играет первой) можно использовать любые интервалы, избегая крайних регистров. Злоупотребление ими влечет за собой провал или наоборот выпячивание одного из голосов, что нарушает звуковой баланс партитуры и в конечном итоге приводят к потерям художественного свойства. Октава для трубы и тенора - наиболее характерный способ проведения мелодии.

Унисон менее характерен для данной комбинации духовых инструментов и возможен в диапазоне от Соль малой октавы до Ми второй октавы. Унисон гораздо лучше удастся при сочетании трубы с альтом от Соль малой октавы до Ля второй. Полифонический способ изложения с двумя духовыми в основном применяется в эпизодах камерного звучания. Для ведения мелодии в «тутти» полифония не характерна. Для группы из двух духовых в функциях аккомпанемента участие в аккордовых построениях нехарактерно. В случаях, когда аранжировщик все же использует такой прием, он не должен поручать духовым приму и квинту аккордов, так как в ансамбле, как правило, у фортепиано, гитары и баса эти ступени хорошо слышны. Особенно важно избегать дублирования баса. Использование двух духовых в аккордовых построениях наиболее благоприятно в среднем регистре (первая октава по звучанию).



Гораздо более характерными приемами аккомпанемента для двух духовых являются: педализация (выдержанные ноты в унисон, реже в октаву) в среднем регистре и мелодические построения (в унисон или два голоса), контрапунктирующие с основной темой.

Комбинация - труба и тромбон в «тутти» звучит плотнее, чем труба - саксофон, но только при ведении мелодии в октаву. При двухголосном изложении мелодии тромбону не хватает «верхов», что мешает слитности звучания. По техническим возможностям труба и кулисный тромбон неравноценны, и это особенно ощутимо в таком составе. Унисоны возможны в диапазоне от G малой октавы до Bb, первой, причем тембр тромбона преобладает. При комбинации труба - тромбон слитность ансамбля и качество звучания зависят от квалификации музыкантов.

При написании партий для двух духовых инструментов можно использовать любой из следующих приемов.

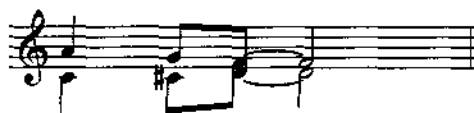
1. Унисон или октава.
2. Дуэт.
3. Мелодия и встречная мелодия (контрапункт).

Рассмотрим последовательно эти приемы.

1. Выбор унисона или игры октавами зависит от применяемых инструментов и диапазона мелодической линии.

2. При написании дуэта на два голоса нужно соблюдать следующие принципы:

- если ведущий голос приходится на аккордовую ноту, то и во втором голосе следует играть аккордовую ноту;
- если ведущий голос приходится на ноту, ближайшую к аккордовой, то и во втором голосе также должна быть ближайшая;
- как можно больше пользоваться интервалами в терцию и сексту;
- применяя 2, 4, 5, 7 интервалы, надо располагать их так, чтобы они непосредственно переходили в терции, сексты, путем расходящегося и отклоняющегося движения.



В отклоняющемся движении один голос может двигаться, другой - держаться или повторяться.

3. Мелодия и встречная мелодия (контрапункт). Этот прием является современной формой партитуры для двух инструментов и обычно более интересен в музыкальном отношении. Можно с успехом комбинировать все три приема.

ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЕ РИТМЫ

В последнее время появился повышенный интерес к латиноамериканским и афрокубинским ритмам. В связи с этим в комбо ложится нагрузка не только на инструменталистов, но и на ритм-секцию. Как правило, в хорошем, профессиональном комбо два барабанщика. В функцию второго входит игра на конго и всякого рода шумовых инструментах.

Неполный перечень основных инструментов:

Кау-белл - коровий колокол.

Тимбале - кубинские барабанчики с металлическим корпусом.

Конга - тумба (играют руками).

Бонги - небольшие барабанчики.

Клавес - палочки (кубинский ударный инструмент).

Маракасы - выдолбленный орех (с горохом внутри).

Тамбурин - бубен (обруч с натянутой кожей, в прорези обруча - тарелочки).

Тамбурин - провансальский барабан (играют на нем палками от малого барабана).

Туиро - тыква.

Шелепа - челюсть.

Кабаца - тыква с бусами (погремушка).

Бу-бемы - из бамбуковых стеблей, звучание похоже на бонги, но более легкое и прозрачное.

ЧА-ЧА-ЧА-РИТМ - «модерато» на 4

Тимбалес

Конга

Гуиро

Бонги

Бас

МАМБО-РИТМ - «живо» на 4

Тимбалес

Конга

Бонги

Клавес

Бас

САМБО-РИТМ

- от «модерато» до «живо» на 2

Тимбалес

хэт

Тамбурин

Треугольник

Конга

Бас

РУМБА-РИТМ

- от «медленно» до «модерато» на 4

Тимбалес

Конга

Бонги

Маракасы

Бас

АФРО-БОЛЕРО-РИТМ

- «медленная баллада» на 4

Тимбалес

Конга

Бонги

Маракасы

Бас

МЕРИНГА-РИТМ

- «очень медленно» на 2

Тимбалес

Конга

Кау-белл

Бас

БАЙОН-РИТМ

- от «медленно» до «модерато» на 4

Шетки

Малый барабан

Тамбурин

Кабаца

Конга

Бас

Басовый том

Detailed description: This musical score is for a Bayon rhythm in 4/4 time. It features five staves. The top staff is for 'Шетки' (Shetki) and 'Малый барабан' (Small Drum), showing a pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff is for 'Тамбурин' (Tambourine), with a similar rhythmic pattern. The third staff is for 'Кабаца' (Kadaca), featuring a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is for 'Конга' (Conga), with a pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is for 'Бас' (Bass), showing a simple eighth-note bass line. A 'Басовый том' (Bass Tom) is indicated in the second measure of the top two staves.

ПАЧАНГА-РИТМ

- от «модерато» до «быстрого» на 2

Тимбалес

Конга

Бас

Detailed description: This musical score is for a Pachanga rhythm in 2/4 time. It features three staves. The top staff is for 'Тимбалес' (Timbales), showing a pattern of eighth and sixteenth notes. The middle staff is for 'Конга' (Conga), with a pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is for 'Бас' (Bass), showing a simple eighth-note bass line.

Пачанга исполняется маленькими группами. Ее гармония проста и обычно состоит из двух аккордов. В настоящей пачанге основной мелодический инструмент - скрипка. Благодаря импровизационному характеру ритмов приписать сюда партии гитары и рояля - задача почти невозможная. Самое лучшее, что можно сделать, - написать цифровку и дать возможность самим влиться в остальную ритмическую группу.

КОМБО С ТРЕМЯ ИНСТРУМЕНТАМИ

При написании партий для трех мелодических инструментов можно использовать любой из следующих приемов.

1. Унисон или октава.
2. Мелодия двумя голосами в унисон и сольный контрапункт.
3. Сольная мелодия и контрапункт двумя голосами в унисон.
4. Сольная мелодия с гармонизованным контрапунктом.
5. Соло дуэтом (на два голоса) и сольный контрапункт.
6. Соло на три голоса.

Последний вариант - три независимых партии - это один из самых интересных и трудных приемов. Он заключается в следующем:

- а) пишется мелодическая линия;
- б) сочиняется встречная мелодия (контрапункт);
- в) сочиняется дополнительный контрапункт путем:
 - установления «пропущенных» функций аккордов в акцентируемых местах;
 - заполнения пустот мелодией, не вступающей в конфликт с основным мелодическим движением.

ТАБЛИЦА ГОЛОСОВЕДЕНИЯ ДЛЯ ТРЕХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Мажор или минор

Ведущий голос	<u>1</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>9</u>
Средний голос	56	117	33(9)	35	53	765
Нижние голоса	33	565	17(6)	13	31	333

Доминантсептаккорд

Ведущий голос	<u>1</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>7</u>	<u>9</u>	<u>11</u>	<u>13</u>
	7	197	3(9)x	53	7(13)x	97	3(3)x(9)x
Нижние голоса	3	775	7(7)	31	3(3)	75	7(9)(7)

Минорный септаккорд

Ведущий голос	<u>1</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>7</u>	<u>9</u>	<u>11</u>
	75	13	33	53	75	17
Нижние голоса	33	55	17	31	33	55

ДИКСИЛЕНД

Это особый вид ансамбля, в который входит три-четыре духовых инструмента. Для его игры характерны акценты в партиях ударных и фортепиано на первую и третью или вторую и четвертую доли такта. Тромбон часто дублирует партию баса с небольшими отклонениями, а также играет проходящие ноты, подголоски, гаммаобразные ходы. Непременным условием игры тромбона является глиссандо (в подголосках и во всех регистрах). Когда ансамбль играет аккордами, то кларнет исполняет какой-либо голос выше трубы. Часто инструменты, не играющие соло, сопровождают солиста, исполняя педальные звуки или интервалы, оstinatные фигуры (рифф), подголоски, противосложения, имитации. Когда солируют ударные, остальные инструменты короткими аккордами подчеркивают моменты смены гармонии, а также исполняют разнообразные ритмические фигуры-реплики. Ведущая роль в проведении темы (коллективной импровизации) поручается трубе. В завершающей фазе оркестровки возможно как возвращение в исходную тональность, так и модуляция в новую.

КОМБО

Два духовых.

1. Труба, саксофон, альт или тенор.
2. Два саксофона, альт и тенор.
3. Труба, тромбон.

Три духовых.

1. Труба, тромбон, саксофон, чаще тенор, чем альт.
2. Две трубы, саксофон.
3. Труба, тромбон, кларнет или саксофон-сопрано - для исполнения диксиленда.

Четыре духовых.

1. Две трубы, саксофон, тенор или альт, тромбон.
2. Две трубы, два тромбона.
3. Труба, два саксофона, тромбон.
4. Труба, тромбон, кларнет, саксофон (альт, тенор, баритон для исполнения диксиленда).

Пять духовых.

1. Две трубы, саксофон, два тромбона.
2. Три трубы, два тромбона.
3. Три трубы, два саксофона.
4. Две трубы, кларнет, саксофон, тромбон для исполнения диксиленда.

Шесть духовых.

1. Три трубы, саксофон, два тромбона.
2. Четыре трубы, саксофон, тромбон.
3. Две трубы, два саксофона, два тромбона.
4. Две трубы, саксофон, альт и тромбон.

ВОКАЛ

Значительные трудности при определении типа голоса представляют те вокалисты, которые при бесконтрольном пении уже «напели» чуждое своей природе звучание. В силу этого, например, «вытянутое» вверх сопрано нередко лишено самых необходимых для нормального объема голоса нижних звуков. Все это ведет к тому, что подобные искусственно-высокие, как и искусственно-низкие голоса лишаются полноценности и теряют звучность средних нот. Работа с такими голосами должна вестись прежде всего на естественном центре диапазона. При регулярной работе над центром крайние регистры при осторожном их использовании расширяются постепенно, в силу чего истинная природа голоса начинает выявляться непроизвольно в процессе занятий. Вид голоса необходимо определить не столько по его диапазону, сколько по его основному колориту и тембру. Нельзя руководствоваться силой голоса, так как не она решает его вид. Сила в ее здоровом виде (не форсированном) зависит преимущественно от развивающего дыхания, правильной тренировки голосового аппарата.

Примерный диапазон можно определить при пропевании тонического мажорного трезвучия: начинать с Ми мажора и по полутонам переносить трезвучия то вверх, то вниз, изучая, таким образом, объем голоса. Педагогу следует определить по слуху, на каких нотах голос сохраняет ненапряженное звучание. Для определения диапазона желательно несколько раз повторять звук на одной высоте. Исследование нижней границы голоса производить от Ре первой октавы (вниз) и верхнего - от Ре второй октавы (вверх). Предельный звук как верхний, так и нижний обычно начинает неточно интонироваться. Во избежание напряжения голоса этот звук на данном отрезке времени следует на данном этапе избегать и развивать его лишь постепенно при помощи соответствующих упражнений.

ВОКАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Вокалисту (как и инструменталисту) нужно распеваться каждый день. Распевку нужно начинать в среднем диапазоне, постепенно увеличивая его вверх и вниз. В каждой распевке должны быть поставлены свои задачи: дыхательные, интонационные, артикуляционные. Желательно начинать распеваться с закрытым ртом на простых попевках, постепенно увеличивая диапазон вверх и вниз, усложняя при этом интервальное строение мелодии. Каждое упражнение нужно петь осознанно и музыкально, следя при этом за интонацией. Все упражнения (кроме 8 и 9) поются на лиге по хроматизму.



4



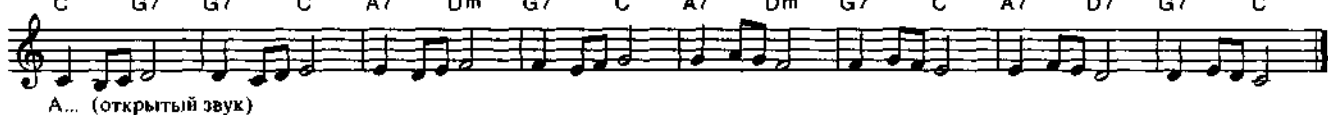
5



6



7



8



9

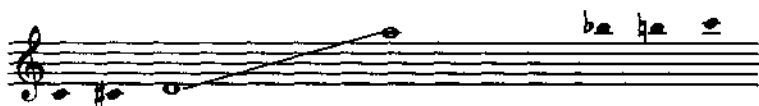


Эти упражнения не являются догмой. Каждый вокалист знает свои слабые места, подбирает распевки по своим возможностям.

ВОКАЛЬНАЯ АРАНЖИРОВКА

Общепринятые диапазоны певческих голосов:

Сопрано (меццо-сопрано, контральто)



АЛТЫ



Тенора

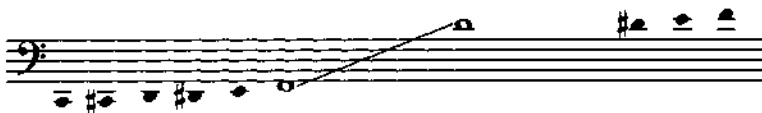
по написанию



по звучанию



Басы



У современных эстрадных исполнителей эта классификация несколько видоизменяется из-за того, что у мужских голосов преобладает тяготение к высокому регистру, а у женских - к низкому. Таким образом, мы можем наблюдать интересное явление, когда женские голоса, понижаясь, а мужские, повышаясь, почти сливаются где-то в диапазоне соль-ного тенора. Исходя из этого, мы можем вывести общие и частные диапазоны голосов в вокально-инструментальных ансамблях.

Диапазоны мужских голосов

по написанию



по звучанию



Диапазоны женских голосов

по написанию и звучанию



Женские и мужские голоса нотируются в скрипичном ключе, женские в той же октаве, как и звучат, а мужские (тенора) звучат на октаву ниже, чем нотируются. При весьма ограниченном диапазоне все регистры одинаковы по выразительным возможностям, но есть регистры наибольшей выразительности.

У мужских голосов

по написанию

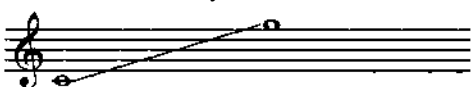


по звучанию



У женских голосов

по написанию и звучанию



ИЗЛОЖЕНИЕ МЕЛОДИИ В УНИСОН

Этим приемом не следует пренебрегать, так как в силу акустических особенностей сольное пение обладает совершенно иным качеством воздействия на слушателя, нежели пение унисонное. Однако исполнение целой песни в унисон может оказаться невыразительным и лишенным красок, поэтому в аранжировках следует применять различные приемы изложения мелодии, например, чередование сольного пения с пением в унисон.

ИЗЛОЖЕНИЕ МЕЛОДИИ В ОКТАВУ

Этот прием не представляет большой художественной ценности и используется довольно редко, тем более что диапазон вокальной группы в ансамбле обычно весьма ограничен и непригоден для такого способа изложения мелодии, но как прием аранжировки он все же может быть применен, особенно если в вокальной группе есть высокий женский голос. В этом случае удвоение мелодии в октаву может быть применено в виде вокализа, дублирующий октавный голос может подключаться на отдельные фразы и на более длительный период.

ИНТЕРВАЛЬНОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ МЕЛОДИИ

Интервальное изложение мелодии подразумевает мелодию с сопровождающим ее гармоническим голосом. Обычно оба эти голоса излагаются в одинаковом ритме. Как правило, сопровождающий гармонический голос строится терцией или секстой ниже основной мелодии. Такое движение голосов называется параллельным:



При наличии в ансамбле высокого женского голоса может быть применено такое «переплетение» голосов.



Второй гармонический голос не обязательно должен быть терцией или секстой к основной мелодии. В пределах соответствующей гармонии интервал может быть любым или постоянно изменяться, сохраняя ритмическое единство второго голоса с основной мелодией.



ОКТАВНО-ИНТЕРВАЛЬНОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ МЕЛОДИИ

Этот вид изложения встречается очень редко, и наиболее выразительным он может быть лишь при наличии в ансамбле высокого женского голоса или, наоборот, низкого мужского голоса. Октавно-интервальное изложение подразумевает удвоение одного из голосов (чаще - основной мелодии) в двухголосном изложении, о котором речь шла выше.



АККОРДОВОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ

Это самый распространенный, но и самый сложный вид изложения, требующий от исполнителей максимальной чистоты интонации. От аранжировщика он требует хорошего гармонического слуха и знания хотя бы самых элементарных законов гармонии. Как показывает опыт, даже талантливые люди с хорошим музыкальным слухом, но не имеющие необходимых знаний, делают в своих аранжировках иногда грубые, непростительные ошибки. Аккордовое изложение мелодии подразумевает трех- и четырехголосное пение, где так же, как и в интервальном изложении, голоса могут идти в параллельном и косвенном движении.

параллельное



косвенное



Косвенное голосоведение - это оставление одного или двух голосов на неизменной высоте. Аккорды лучше строить только в тесном или смешанном расположении. Широкое расположение не всегда возможно для участников ансамбля, да и нежелательно, так как создает впечатление неясности, размытости звучания.

Это звучание напоминает группу из пяти саксофонов в тесном расположении с мелодией, дублированной в октаву:

2 женских голоса и 3 мужских (1 женский и 4 мужских)



СМЕШАННОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ МЕЛОДИИ

Этот вид является наиболее распространенным, встречается во всех аранжировках, он соединяет в себе все виды изложения и обеспечивает максимальное разнообразие и богатство звучания вокальной группы в ансамбле.

Комбинация тесного и расширенного расположения близко подходит к звучанию группы из четырех тромбонов:

4 мужских голоса



ПОСТСКРИПТУМ К РЕМЕСЛУ

Любой аранжировщик, желающий улучшить качество своей работы, должен быть самым суровым критиком, постоянно производить переоценку своего труда, сравнивая свои намерения с результатом.

Звучит ли расположение инструментов, как ожидалось? Если нет, то почему? Логично ли построена аранжировка как целое? Если нет, то почему? Вы должны задавать себе эти и многие другие вопросы, вскрывая свои ошибки, чтобы избежать их в следующих работах. Из многих написанных мною аранжировок (должен честно сказать) нет ни одной, которую я не мог бы улучшить каким-либо образом. Когда партитура записана, сделать что-либо уже поздно, однако можно исследовать свою партитуру, сравнивая ее с записью, оценивая для себя ее ценность, анализируя те места, которые не звучат, как мне бы хотелось: «слишком много нот» в аккорде, «слишком грязно», «мало контрапункта» и т. д. Я делаю это после каждой записи, что позволяет не повторять тех же ошибок дважды. Недостаточно знать, работает аранжировка или нет, вы должны знать, почему. Если у вас есть учитель, который может помочь, это ваше счастье, но таких учителей у аранжировщиков мало. Вы должны учиться сами оценивать свою партитуру, привыкать верить своему слуху, а не глазам. Наряду с самооценкой аранжировщик должен совершенствовать свою технику и знания, постоянно слушая как можно больше музыки. Современная музыка (всех видов) будет держать вас в курсе свежих идей и новых тенденций. Во избежание застоя очень важно знать, что происходит вокруг. Необходимо постоянно изучать фактуру таких инструментов, как фортепиано, ударные, гитара, струнные. Их полифоническая палитра является украшением любого оркестра и придает ему особый колорит. Никогда не стесняйтесь обращаться за консультацией к этим музыкантам. Каждый из нас суммирует музыкальный опыт товарищей и лидеров. Мы поглощаем и отражаем эти влияния, наиболее близкие нам, и затем подсознательно (а иногда и сознательно) сочетаем их различным образом, в надежде добиться неповторимого и оригинального музыкального стиля. В любой музыкальной индивидуальности можно распознать влияние, внесшее свой вклад в формирование «нового» звучания, которое в действительности есть комбинация старых звучаний в несколько иных пропорциях.

И последнее, на что бы хотелось обратить ваше внимание. Такие великие мастера, как Дюк Эллингтон, Сэмми Нестико, Гил Эванс, Тэд Джонс, Роб Мак Коннел имеют свой почерк (а их оркестр - своеобразный саунд), по которому мы их безошибочно узнаем. В чем секрет их очарования и волнующего звучания? Это мелодическая линия и ее гармонизация, присущая тому или другому мастеру, а также соединение духовой группы между собой, только ими найденное. Аранжировка - это не лепка из глины сомнительных предметов на уроках труда, а серьезная и ответственная работа. Аранжировщик должен постоянно заботиться о пополнении информации из всех источников, какие только есть, но при этом не забывать, что и молоко священной коровы киснет. Рецепты и схемы - смерть творческой аранжировки, только собственная инициатива и усилия дадут чувство удовлетворения и приведут к успеху.

Наилучшие пожелания.

Константин Олейников

ПРИЛОЖЕНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ РИТМЫ И ПРОГРЕССИИ АККОРДОВ К НИМ

$\text{♩} = 100 \text{ 8 beat}$

Ударные

Гитара

Бас

| C | Am | Dm | G | Gm | A7 | Dm | E7 | Am | Am7 | Dm | Fm7 | C | Dm G7 | C | C ||

$\text{♩} = 100 \text{ 8 beat}$

Ударные

Гитара

Бас

| Cm7 | Em7 | Am7 | Dm7 G7 | C | Em7 | Am | Dm7 G7 | Em7 | Fm7 B7 | Em7 | Dm7 G7 | Em7 | Fm7 B7 | Em7 A7 | Dm7 G7 ||

$\text{♩} = 74 \text{ 8 beat Ballad}$

щетки

палки

Ударные

Гитара

Бас

| CM7 | Em7 | FM7 | Em7 Asus | Dm7 | Gsus G | Am | Dm7 G7 ||

♩ = 140 Piano Rock

First system of musical notation (measures 1-2). Treble and bass staves. Chords C and Em are indicated.

| C | Em | F | G ||

♩ = 96 8 beat

Second system of musical notation (measures 3-4). Treble and bass staves. Chords C and F are indicated.

| C | F C | Em Am | F G | C | F C | Em Am | F G | Em | Em | G/A Am | G/A Am | C/D Dm | C/D Dm | G/A Am/G | G7 ||

♩ = 110 16 beat

Third system of musical notation (measures 5-6). Treble and bass staves. Chords CM7 and FM7 are indicated.

| CM7 | FM7 | CM7 | CM7 | FM7 | Fm7 | Em7 | A7 | Dm7 | G7 | Em7 | Am7 | Dm7 | D7 | CM7 | CM7 ||

♩ = 112 16 beat

Fourth system of musical notation (measures 7-8). Treble and bass staves. Chords C and CM7 are indicated.

| C | C CM7 | Dm7 | Dm7 | FM7 Em7 | Dm7 F/G | C | Fm7 F/G ||

♩ = 100 16 beat Shuffle

Three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

| C | C CM7 | Dm7 Em/D | Dm7 | FM7 Em7 | Dm7 F/G | C | C F/G ||

♩ = 69 16 beat Ballad

Three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music is slower, featuring half notes and whole notes, with some rests and accidentals.

| CM7 | Am | B^b | F | Gm7 | C7 | Am7 | D7 | Gm7 | Em7^b5 | Am7 | D7 | Gm7 | C7 | F A^b13^b | C ||

♩ = 76 16 beat Ballad

Three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music is slower, featuring half notes and whole notes, with some rests and accidentals.

| CM7 | CM7 | Am7 | Am7 | Dm7 | Dm7 | F/G | F/G ||

♩ = 110 Big Ban Rock

Three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music is faster, featuring eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

| Cm | Gm | A^b | Fm | Cm | Gm | A^b | Fm | E^b | A^b | E^b | A^b | E^b | A^b | Dm7^b5 G7 ||

♩ = 130 **Shuffle Rock**

Three-staff musical notation for Shuffle Rock. The top staff (treble clef) contains a continuous eighth-note shuffle pattern. The middle staff (treble clef) contains a series of eighth notes with stems pointing down, some marked with an 'x'. The bottom staff (bass clef) contains a continuous eighth-note shuffle pattern. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

| C | C | C | C | F7 | F7 | C | C | G7 | G7 F7 F7 | F7 | F7 | C | C | C | G ||

♩ = 120 **8 beat Rock**

Three-staff musical notation for 8 beat Rock. The top staff (treble clef) contains a continuous eighth-note shuffle pattern. The middle staff (treble clef) contains a series of eighth notes with stems pointing down, some marked with an 'x'. The bottom staff (bass clef) contains a continuous eighth-note shuffle pattern. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

| C | Em | FM7 | Dm F/G | Am | Em | F | C | Am | Em | F | F | F/G | G G/F Em7 Dm7 ||

♩ = 120 **Heavy Metal**

Three-staff musical notation for Heavy Metal. The top staff (treble clef) contains a continuous eighth-note shuffle pattern. The middle staff (treble clef) contains a series of eighth notes with stems pointing down, some marked with an 'x'. The bottom staff (bass clef) contains a continuous eighth-note shuffle pattern. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

| C | B^bF | C | B^bF | C | B^bF | C | B^bF | B^bF | B^bF | C | C | F | F | G | G ||

♩ = 124 **R & B**

Three-staff musical notation for R & B. The top staff (treble clef) contains a continuous eighth-note shuffle pattern. The middle staff (treble clef) contains a series of eighth notes with stems pointing down, some marked with an 'x'. The bottom staff (bass clef) contains a continuous eighth-note shuffle pattern. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

| C7 | C7 | C7 | C7 | F7 | F7 | C7 | C7 | G7 | F7 | C7 | C7 ||

♩ = 100 Rock

| C | C | B^b | Am | G | G | F | G | Am | Am | B^b | F | Am | G | Csus | C ||

♩ = 156 New Orleans R & B

| C7 | C7 | C7 | C7 | F7 | F7 | C7 | C7 | G7 | F7 | C7 | C7 ||

♩ = 95 Modern R & B

| C | E7 | Am | C7 | F7 | A7 | Dm | G E7 | Am | E7 | Am | D7 | Dm | Dm G7 | C | C ||

♩ = 130 Pop

| C | F | C | C | C | F | G | G | C | F | C | C | B^b | F | C | C ||

♩ = 95 **Soul Pop**

Musical notation for the Soul Pop section. It consists of three staves: a treble staff with a melody of eighth and sixteenth notes, a middle staff with chords and some melodic fragments, and a bass staff with a steady eighth-note bass line. The key signature has one flat (Bb). The first measure of the middle staff is labeled CM7.

| CM7 | CM7 | CM7 | CM7 | Gm7 | Gm7 | CM7 | CM7 | A^bM7 | A^bM7 | Cm7 | Cm7 | A^bM7 | A^bM7 | Gsus | G ||

♩ = 72 **Slow Rock**

Musical notation for the Slow Rock section. It consists of three staves. The treble staff features a melody with triplets and accents. The middle staff has chords and triplets. The bass staff has a simple bass line. The key signature has one flat (Bb). Chord labels in the middle staff include C, G/B, Am, and Em/G.

| C G/B | Am Em/G | F F/G G | C G ||

♩ = 78 **6/8 Ballad**

Musical notation for the 6/8 Ballad section. It consists of three staves. The treble staff has a melody in 6/8 time. The middle staff has chords. The bass staff has a simple bass line. The key signature has one flat (Bb). Chord labels in the middle staff include C and Asus.

| C | Asus A | Dm | G F | Em | Am | Dm | G7 ||

♩ = 120 **Disco**

Musical notation for the Disco section. It consists of three staves. The treble staff has a melody with eighth and sixteenth notes. The middle staff has chords and some melodic fragments. The bass staff has a steady eighth-note bass line. The key signature has one flat (Bb). Chord labels in the middle staff include C and Em.

| C | Em7 | Dm7 | G | Fm | Em | Dm7 | Gsus G ||

♩ = 120 **Disco**

C | D7 | Fm7 | F/G ||

♩ = 120 **Techno**

CM7 | CM7 | CM7 | CM7 | Ebm7 | Ebm7 | Ebm7 | Ebm7 | Gbm7 | Gbm7 | Gbm7 | Gbm7 ||

♩ = 96 **Rap**

Cm | Gm | Cm | Gm | Fm | Gm | Cm | Cm ||

JAZZ♩ = 140 **Big Band**

C | Am | Dm | G7 Faug | Am | C7 | F | Fm6 | C | Am | Dm | G ||

$\text{♩} = 122$ Swing
щетки

| C | CM7 | Am7 | C | F | FM7 | Dm | F | G | G7 | Em7 | Am7 | Dm7 | G7 | C | C ||

$\text{♩} = 190$ Swing

| C | E7 | A7 | A7 | Dm7 | G7 | CA7 | D7 G ||

$\text{♩} = 90$ Orch Swing

| C | CM7 | Am7 | C | Dm7 | Em7 | FM7 | Dm7 G7 ||

$\text{♩} = 160$ Jazz Waltz

| C | Bm7b5 E7 | Am7 A7 | Gm C7 | FM7 | Fm7 B7 | Ebm7 | Ebm7 A7 | D7M7 | Dm7b5 G7 | Em7 Eb7 | Dm7 G7 ||

♩ = 170 **French Waltz**

French Waltz musical notation. The score is in 3/4 time. The top staff (treble clef) contains the melody. The middle staff (alto clef) contains a single note, C, in the first measure and Dm in the second measure. The bottom staff (bass clef) contains the bass line. The key signature is one flat (B-flat).

| C | Dm | Em | Em | F | F | C | C | F | Fm | C | C | C | C ||

♩ = 84 **Ball Waltz**

Ball Waltz musical notation. The score is in 3/4 time. The top staff (treble clef) contains the melody. The middle staff (alto clef) contains a single note, CM7, in the first measure, Em7 in the second measure, and Ebm7 in the third measure. The bottom staff (bass clef) contains the bass line. The key signature is one flat (B-flat).

| CM7 | Em7 Ebm7 | Dm7 | G | CM7 | Am7 | Dm7 | G7 ||

♩ = 125 **Tango**

Tango musical notation. The score is in 2/4 time. The top staff (treble clef) contains the melody. The middle staff (alto clef) contains a single note, Cm, in the first measure and C-Δ in the second measure. The bottom staff (bass clef) contains the bass line. The key signature is one flat (B-flat).

| Cm | C-Δ | Cm7 | Am7 5 | Fm6 | Fm6 G7 | Cm | G7 ||

LATIN

♩ = 150 **Bossa Nova**

Bossa Nova musical notation. The score is in 4/4 time. The top staff (treble clef) contains the melody. The middle staff (alto clef) contains a single note, CM7, in the first measure and CM7 in the second measure. The bottom staff (bass clef) contains the bass line. The key signature is one flat (B-flat).

| CM7 | CM7 | FM7 | FM7 | Em7 | Ebm7 | Dm7 | G ||

♩ = 130 **Bossa Nova**

клавес

| C | C | Bm7⁵ | E7 | Am | Am | GM7 | C7 | FM7 | FM7 | B⁷ | B⁷ | Em7 | A7 | Dm7 | G7 ||

♩ = 99 **Rhumba**

| C | C | F | F | C | C | Dm7 | G7 ||

♩ = 150 **Mambo**

cow bell

Cm CmM7 Cm7 Am⁷5 Am⁷5

| Cm CmM7 | Cm7 Am⁷5 | Fm7 Fm6 | G ||

♩ = 110 **Samba**

cow bell

CM7 CM7

| CM7 | CM7 | Bm7 | E7 | Am7 | D7 | GM7 | Am7 D7 ||

♩ = 100 Samba

cow bell

| C | E^b | Dm7 | G7 | C | A7 | Dm7 | G7 | C | C7 | F | Fm | Em7 E^bm7 | Dm7 G7 | C A7 | Dm7 G7 ||

♩ = 120 Cha-Cha-Cha

cow bell

| C | C | G | G | C | C | G | G C | F | B^b7 | Em | A7 | Dm7 | Dm7 | G | G Gaug ||

♩ = 96 Salsa

pe ko

| C C6 | Dm7 G7 | Dm7 G7 | CM7 C6 | C C6 | Dm7 G | Dm7 G | CM7 C6 | Dm7 G7 | Em7 A7 | Dm7 G7 | CM7 Am7 | Dm G7 | Em7 A7 | Dm7 G | C ||

♩ = 88 Regga

| C | F | C | G | C | F | C | G | C ||

♩ = 143 **Regga**

cow bell

C Dm

| C | Dm | Em | Dm | C | Dm | Em | Dm | C Dm | Em Dm | C Dm | Em F/G | C Dm | Em Dm | C Dm | Em F/G ||

♩ = 98 **Be Guine**

щетки палки

клавес

C

| C | C | C | C | G | G | C | C | F | Fm | C | C | G | G | C | C ||

♩ = 144 **Fox Trot**

клавес

C C#dim

| C | C#dim | Dm | G7 | C | C#dim | Dm7 | G7 | Gm7 | C7 | FM7 | B7 | C/G | GM7 | G7 | C ||

♩ = 112 **Fast Gospel**

C F/G C

| C F/G | C F/G | C D7 | Gsus G7 | C C7/F | F Dm7* | C/G D7 G7 | C ||

♩ = 126 **Chicago Blues**

Sheet music for "Chicago Blues" in 12/8 time. The score consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle staff with chords, and a bass staff with a bass line. The key signature has one flat (Bb). The first measure of the treble staff has a "3" above it, indicating a triplet. The middle staff has a "C7" chord written below it. The bass staff has a "C7" chord written below it.

| C7 | C7 | C7 | C7 | F7 | F7 | C7 | C7 | G7 | F7 | C7 | C7 ||

♩ = 176 **Adani**

Sheet music for "Adani" in 12/8 time. The score consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle staff with chords, and a bass staff with a bass line. The key signature has one flat (Bb). The first measure of the treble staff has a "3" above it, indicating a triplet. The middle staff has a "C" chord written below it. The bass staff has a "C" chord written below it.

| C | C | F | F | C | C | G | G | C | C | F | F | C | G | C | C ||

♩ = 60 **Blues Ballad**

Sheet music for "Blues Ballad" in 6/8 time. The score consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle staff with chords, and a bass staff with a bass line. The key signature has one flat (Bb). The first measure of the treble staff has a "3" above it, indicating a triplet. The middle staff has a "CM7" chord written below it. The bass staff has a "FM7" chord written below it.

| CM7 | FM7 | CM7 | CM7 | FM7 | FM7 | CM7 | CM7 | Dm7 | G7 | CM7 | CM7 ||

♩ = 130 **Sazz Combo**

Sheet music for "Sazz Combo" in 12/8 time. The score consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle staff with chords, and a bass staff with a bass line. The key signature has one flat (Bb). The first measure of the treble staff has a "3" above it, indicating a triplet. The middle staff has a "C7" chord written below it. The bass staff has a "F7" chord written below it.

| C7 | F7 | C7 | C7 | F7 | Fdim | C7 | C7 | Dm7 | G7 | C7 | C7 ||

♩ = 144 **Boogie-Woogie**

Sheet music for "Boogie-Woogie" in 12/8 time. The score consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle staff with chords, and a bass staff with a bass line. The key signature has one flat (Bb). The first measure of the treble staff has a "3" above it, indicating a triplet. The middle staff has a "C" chord written below it. The bass staff has a "C" chord written below it.

| C | C | C | C | F | F | C | C | Dm | G | C | C ||

СОДЕРЖАНИЕ

От автора.....	3
Задачи инструментовщика.....	5
Ударные в оркестре.....	10
Бас оркестре.....	15
Гитара в оркестре.....	17
Рояль в оркестре.....	18
Традиционные танцевальные ритмы.....	19
Группа саксофонов.....	28
Группа труб.....	35
Группа тромбонов.....	37
Идентичности.....	40
Сочетание групп.....	43
Принципы ансамблевого письма.....	46
Соединения групп.....	48
Сурдины в медной группе.....	53
Изложение мелодии: принципы сопровождения.....	54
Гармонизация мелодии.....	59
Полифония.....	67
Переработка фортепианной фактуры в оркестровую.....	69
Струнные.....	72
Дополнительные инструменты.....	78
Комбо.....	82
Латиноамериканские ритмы.....	83
Комбо с тремя инструментами.....	88
Вокал.....	90
Постскриптум к ремеслу.....	96
Приложение. Современные ритмы и прогрессии аккордов к ним.....	97