

ЗАДАНИЯ

1. Исправить ошибки в инструментовке.

а) Когда я в духе созерцаю

Д. альты *tr*

Д. басовые *tr*

Б. примы *mf*

Б. секунды *mf*

Б. альты *mf*

Басы контрабасы *mf*

б) Не пройди, Иисус меня Ты

Д. малые *tr*

Д. альты *tr*

Д. басовые *tr*

Б. примы *tr*

ФАКТУРА

Фактуру (музыкальную ткань) подразделяют на *полифоническую*, *гомофонную* и *смешанную*. В одном сочинении нередко можно встретить разные типы фактуры — в чистом виде и смешанные.

В *полифонической* фактуре каждый голос самостоятелен, нет деления на первый и второй план.

№1
Cantabile Прихожу я ко кресту

Ф-п. *tr*

Ф-п. *mf*

В *гомофонной* фактуре мелодический голос господствует над остальными, сопровождающими, выступает на передний план.

№2
Sostenuto Кто был распят как злодей

Ф-п. *f*

Ф-п. *f*

Сопровождающие голоса могут быть и более развитыми, но не настолько, чтобы приобрести самостоятельное мелодическое значение, как в полифоническом изложении.

№2а
Sostenuto Кто был распят как злодей

Ф-п. *f*

Ф-п. *f*

№3
Andantino espressivo Часто, склоняясь над моей колыбелью

Такое изложение аккомпанемента называется гармонической фигурацией. Если звуки фигурации из примера №3 собрать в аккорд, то фактура будет выглядеть так:

№4
Andantino espressivo

Сразу же ощущается недостаток ритмического движения, музыка утрачивает текучесть.

Многим произведениям свойственно *смешанное* строение музыкальной ткани, когда помимо основного развивается другой мелодический голос. Такую мелодическую линию называют *контрапунктом*. В отличие от основного мелодического голоса контрапункт имеет собственное ритмическое развитие, направление движения, фразировку и т. п.

№5
(Espressivo) Мой дом на небе

Основная мелодия — в среднем регистре фортепиано. Контрапункт — у скрипки. Ритмически, мелодически он противостоит мелодии, но вместе с тем ее дополняет. Без контрапункта фактура была бы намного беднее. А главное — разработочный раздел произведения потерял бы свое назначение.

Фактура этого примера очень прозрачная. Контрапункт, порученный балалайкам прима, отделён от остальных элементов фактуры регистрово, тембром, штрихом, динамикой.

№42
Умеренно Не в словах молитвенных речей

При изложении контрапункта и темы необходимо такое их взаиморасположение и плотность звучания, чтобы контрапункт (состоящий даже из нескольких голосов) не мешал преобладающему, ясному звучанию темы, но и не утрачивал в то же время собственной выразительности.

Инструментовщик должен хорошо понимать разницу между контрапунктом и подголосками. Подголоски — это производные варианты основной мелодии, очень зависимые от неё. К ним относят и терцовые, секстовые ленты, которые очень прочно связываются с мелодией, и свободные удвоения на основе общего ритма, и более самостоятельные линии, граничащие по сложности с контрапунктом (пример 42).

Подголоски поручаются инструментам, родственным по тембру с мелодией, контрапункт — контрастным.

№40
(Умеренно, выразительно) Вот минута настает

Д. альты
Д. басы

Флейта

S.
A.

T.
B.

Б. секунды
Б. альты

Басы
контрабасы

p

tr

tr

tr

v

p

То, что контрапункт флейты в первом такте находится в одном регистре с мелодией, вовсе не мешает его выразительному звучанию. Инструментовщик до этого не использовал флейту, прибегёт её, и потому её вступление звучит очень рельефно.

Как и мелодию, контрапункт можно вести в любом регистре оркестрового диапазона: в верхнем – выше темы, в среднем, а также в нижнем, басовом. Контрапункт как оркестровая функция относится к мелодическим голосам и также, как мелодия, требует выделения: удвоением в унисон, в октаву, различными штрихами, тембром.

№41
(Умеренно, выразительно) Есть много дорог

Д. альты

Голос

Б. прима

Б. секунды
Б. альты

Басы
контрабасы

p

tr

vibr.

tr

p

В данном случае соединены черты двух типов фактуры: полифонического (тема и контрапункт) и гомофонного (остальные голоса сопровождения).

Особо характерен такой тип изложения для оркестровой фактуры (пример №6*).

№6
(Медленно) Как лань желает

Д. малые
Д. альты

Кларнет

Соло А.
Соло Т.

Б. секунды
Б. альты

Басы
контрабасы

pp

tr

p

pp

tr

p

Мелодию сопровождает ритмическая фигурация балалаек секунд и альтов, бас и домровая педаль. Кларнету поручен контрапункт.

Итак, в гомофонном складе музыкальную ткань можно разделить на отдельные слои: мелодия, бас, педаль, фигурация. Эти составные элементы музыкальной ткани принято называть *оркестровыми функциями*.

* В оркестровых эпизодах партии инструментов выписаны в реальном звучании.

№ 7
(Восторженно) Почему весна такая чудная

Д. малые
Д. альтовые

Д. басовые

Баян II

Голос

1. По-че- му весна та-кая чуд- на- я с изумрудной росписью о-крест?

Б. примы

Б. секунды
Б. альты

Басы
контрабасы

Мелодия — у вокала, гармоническая педаль — у домровой группы, бас и фигурация — у группы балалаек. Вторая басовая домра (что бывает довольно часто у басовых домр) как бы несет одновременно две функции: участвует в педаль домровой группы и дублирует октавой выше балалайку контрабас.

Для хорошего звучания оркестра необходима сбалансированность всех оркестровых функций. Недопустимо, например, чтобы основная мелодия заглушалась гармонической педалью или фигурацией. Основная мелодия в свою очередь не должна подавлять сопровождающие ее голоса. Необходимое равновесие в звучности оркестра достигается, если все элементы музыкальной ткани (оркестровой фигурации) не мешают друг другу, все вместе и каждый в отдельности ясно, отчетливо прослушиваются.

При инструментовке полифонической музыки нет необходимости следить за уравновешенностью звучности оркестра, так как каждый голос самостоятелен и деление на планы отсутствует. А при оркестровке музыки гомофонного и смешанного строения необходимо учитывать:

а) чтобы вся группа аккомпанирующих голосов не доминировала по звучности над основной мелодией и контрапунктом;

б) чтобы все голоса сопровождения звучали достаточно ясно и слитно и чтобы ни один из них не выделялся из общего звучания аккомпанемента.

Соблюдение этих двух основных условий зависит во многом от умения правильно оценивать силу звука как отдельных инструментов, так и их сочетаний с учетом динамической разницы используемых регистров этих инструментов.

Например, высокий регистр баяна звучит слабее среднего, а низкий регистр флейты — слабее высокого. Отсюда ясно, что при инструментовке, например, главной темы, высокий регистр баяна может оказаться невыгодным и нужно будет усилить звучание темы увеличением числа ее исполнителей или сокращением количества аккомпанирующих

№ 39
(Не спеша, певуче) Устало сердце

Д. альтовые

Балалайка
(соло)

Б. секунды
Б. альты

Басы
контрабасы

Рельефного звучания темы и контрапункта в оркестре нередко добиваются разграничением их регистрового положения (как в примере №). Но при существенном различии по ритмике и тембровом контрасте тема и контрапункт хорошо сочетаются и в близких регистрах. Обе мелодические линии расслаиваются и как бы лежат в разных тембровых плоскостях.

КОНТРАПУНКТ

Контрапункт является мелодическим голосом, звучащим одновременно с основной мелодией.

В оркестровой фактуре контрапунктом можно назвать и точную каноническую имитацию основной темы. Несмотря на полное сходство с темой она звучит менее активно, несколько отодвигается на второй план прежде всего благодаря запаздывающему вступлению.

№38
Умеренно

Кто сотворил весь мир

Мелодия, изложенная аккордово, у малых и альтовых I. Контрапункт у альтовых II и басовых. Флейта исполняет мелодическую фигурацию. Баяны – подголосок (вариант мелодии в обращении).

Чаще же контрапунктом называют специально сочинённую мелодическую линию, отличающуюся от темы либо одним из факторов (ритмом, направлением движения, характером), либо всевозможными их переплетениями, а то и всеми в совокупности. В развитии темы и контрапункта нередко применяется так называемая комплементарная ритмика (от лат. complementum – дополнение), обеспечивающая движение во время остановки другого. Благодаря этому тема и контрапункт не только взаимно дополняют друг друга, но и активизируют собственное развитие, придают музыке в целом большую динамичность, устремлённость.

инструментов. Знание динамических возможностей и особенностей инструментов позволяет избирать наиболее рациональные способы выделения голосов, в особенности мелодии.

ЗАДАНИЕ

1. Определить типы фактуры в примерах. В участках с фактурой гомофонного склада определить фактурные функции.

а)
Cantabile

Ветви малые лозы

6)

Свет миру!

Allegro moderato

В)

Спи, дитя

Andantino

Пример выполнения задания.

Пример выполнения задания

Когда одолеют тебя испытания

Moderato



б)
Moderato

Слово Божье в сердце



г)
Andantino

Синеглазый, светлокудрый



д)

Виразно

Я вдячний Господу
Ach Mutti, liebe Mutti mein

1. Я вдяч_ ний Гос_ по_ ду за

те, що в ме_ не та_ то й ма_ ма є, що

хрис_ ти_ ян_ ська в нас сі_ м'я й ми сла_ ви_

№37

Сегодня лето Божьего спасенья

(Воодушевлённо)

Д. малые
Баян I
Д. альтовые

Д. басовые

Баян II

Три голоса

Б. примы

Б. секунды
Б. альты

Басы
контрабасы

счаст_ лив, что при_дёт ко_нец тре_ во_ гам,

В этом примере балалайки басы и контрабасы исполняют фигурированный бас, а басовые домры – более обобщённый основной бас.

По сути дела это гармоническая фигурация, помещённая в басовый регистр. Желательно, чтобы в такой фигурации на сильное время приходился гармонически опорный тон звучащего аккорда.

ЗАДАНИЯ

1. Дописать басовый голос к мелодии.

а)
Con anima

Не ужасайся, не страшись

БАС

Если другие оркестровые функции могут занимать различное звуковысотное положение, то бас – это всегда только нижний голос оркестровой фактуры и фундамент гармонии. Как правило, в ОРНИ бас излагается в октаву у балалаек басов и контрабасов. Он требует постоянной поддержки из-за недостаточной интонационной различимости низших звуков. Да и нежелательный большой разрыв между басом и остальными головами гармонии при этом устанется. Полезно удвоить бас в октаву и тогда, когда над ним располагается трёхоктавная или четырёхоктавная гармоническая надстройка. В ОРНИ в таких случаях можно применять левую клавиатуру баяна.

Бас не обязательно излагается только в низкой части оркестрового диапазона и у басовых инструментов (контрабас, басовые домры, левая клавиатура баяна). При смещении всей оркестровой фактуры в верхний или средний регистр бас (нижний голос) исполняется другими инструментами.

№36

Солнце село

Не спеша

Д. малые
Баян II

Д. альтовые

Флейта

Баян I

Б. примы

Изложение басового голоса не представляет особой трудности, но и не терпит общего, формального подхода или небрежности.

Хорошо звучит противоположное движение мелодии и баса. Допустимо параллельное движение секстами и терциями, но параллельные квинты и октавы между мелодией и басом звучат плохо, т. к. лишают бас самостоятельности.

Обычно бас излагается более крупными длительностями, чем мелодия. Но встречаются примеры так называемого фигурированного баса.

е)

(Allegro non troppo)

Вперед, вперед Господь зовет

Скрипка

Ф-п.

МЕЛОДИЯ

Как правило, основную эмоциональную нагрузку музыкального произведения несет мелодический голос. Гармония и фактура произведения в значительной мере определяется мелодией. Поэтому выбор конкретной формы изложения других элементов музыкальной ткани в партитуре зависит от характера мелодии, ее звуковысотного положения, динамики и избранной плотности звучания в оркестре.

Часто возникает вопрос, каким образом выделить мелодию в ряду остальных оркестровых функций? Основные способы такого выделения следующие:

- 1) тембровое выделение мелодии;
- 2) удвоение мелодии в унисон однотембровыми инструментами;
- 3) удвоение мелодии инструментами разных тембров;
- 4) удвоение в октаву или изложение в нескольких октавах;
- 5) проведение мелодии на некотором расстоянии от сопровождения (тесситурное выделение);
- 6) изложение мелодии и сопровождения разными штрихами;
- 7) отделение мелодии от сопровождения нюансировкой.

Из перечисленных способов выделения мелодии самый действенный — это тембровое выделение. Удачно подобранный тембр делает звучание мелодии ярким, выразительным, придает ей ту или иную эмоциональную окраску. Если этот же тембр использовать в сопровождении, то острота восприятия мелодии несколько притупляется. И в таком случае мелодия может вообще затеряться в сопровождающих голосах. Если по каким-то причинам исполнение мелодии уникальным тембром невозможно, то инструментовщик прибегает к другим способам выделения.

С увеличением числа однородных инструментов, играющих в унисон, растет не столько громкость, сколько полнота, насыщенность, густота, массивность звучания. При соединении в унисон однородных инструментов усиливаются основные характеристики их тембра. Мягкий тембр еще больше смягчается, резкий становится резче.

При исполнении мелодии инструментами с разным тембром возникают смешанные тембры — миксты, сочетающие признаки и свойства простых тембров, их составляющих.

Рассмотрим партитуру «Я не хочу полуправды». Во вступлении применен микст «альтовые домры + баян» (его теплый колорит особо характерен для запева народных песен),

№ 8
С душой

Я не хочу полуправды

Д. альты I

Д. альты II

Д. басовые

Баян

Басы
контрабасы

Мелодия

Мелодия



При выполнении задания нужно ориентироваться на гармонию по I тому "Песни христиан".

7. Записать одноголосную мелодическую фигурацию восьмыми длительностями, в которой растворена мелодия.

Тесситурное соотношение мелодии и фигурации не имеет значения.



а в окончании – «малые домры + флейта», широко употребляемый в *tutti* оркестра.

№9

Д. малые

Д. альтовые

Д. басовые

Флейта

Баян

Голос

Пусть по_ ры_ ва_ ют_ся стру_ ны

Б. примы

Б. секунды

Б. альты

Басы

контрабасы

Вообще говоря, миксты – это не только средство выделения мелодии, но и способы обогащения оркестровой палитры новыми красками.

Излагая мелодию в октаву, нужно стремиться к ровной, естественной звучности.



Если данный отрезок мелодии («Вперед, вперед Господь зовет», №10) поручить двум флейтам, то первая флейта заслонит вторую, потому что высокий регистр флейты значительно ярче низкого. Намного сбалансированнее будет звучать в этом случае дуэт флейты и гобоя.

Аналогичным образом будет сделан выбор между октавным дублированием того же отрезка домрами малыми I и II или малыми и альтовыми. Безусловно, второй вариант звучит лучше.

При октавном дублировании мелодии в оркестре более естественная звучность достигается тогда, когда в нижнем регистре расположен струнный инструмент, а в верхнем — духовой. При противоположном расположении инструментов звучность получается более изысканной, необычной. *Ведение мелодии на расстоянии трех и более октав* само по себе создает изысканную звучность независимо от расположения инструментов.

Мелодия, изложенная в верхнем пределе оркестрового звукоряда (с половины третьей октавы), обычно удваивается октавой ниже, а мелодия в нижнем регистре (с половины большой октавы) — октавой выше.

Октавные удвоения чаще всего необходимо при достаточно большой плотности оркестрового звучания.

№11

(Agitato)

По дороге скорби

6. Записать одноголосную гармоническую фигурацию восьмыми длительностями, в которой растворена мелодия:

- фигурация ниже мелодии
- фигурация выше мелодии
- фигурация окружает мелодию.

ПХ т.I №556 Таков, как есть

5. Заполнить пропуски в аккомпоненте.

Подвижно Кораблик игрушечный *mp*

1. Ко.

Этот участок произведения без сомнения является кульминацией второго куплета. До сих пор мелодия переходила от одного инструмента к другому (виолончели — альты — скрипки II — скрипки I — I со II), как бы отображая переговаривающуюся толпу людей, ведущих Христа на распятие. А теперь смычковая группа соединилась в мощном четырехоктавном проведении темы. Можно представить неистовый крик толпы: «Распни!» и ожесточенные удары бичей.

В данном случае октавное удвоение нужно не только для выделения мелодии от других фактурных функций, но и для убедительного построения музыкальной формы.

Расстояние между октавными голосами иногда *заполняется гармоническими звуками* (пример №12 — домры малые, альты, баяны и балалайки примы).

Это не способ выделения мелодии, а скорее способ выражения гармонии.

№12 К Тебе, Спаситель мой взываю

Умеренно

Д. малые, баян I
Д. альты, баян II
Б. примы

Д. басовые

Кларнет В

Б. секунды
Б. альты

Басы
контрабасы

В самом высшем регистре (в пределах третьей и четвертой октав) такое заполнение не всегда целесообразно: тесное расположение голосов в этом регистре снижает ясность звучания мелодии.

Вообще говоря, мелодия требует *большой* заботы о ее выделении, когда она находится в *среднем регистре*, *меньшей* — когда она изложена в *басовом голосе*. Если же она занимает *верхний оркестровый ярус*, то применение приемов выделения *не обязательно*.

Зачастую инструментовщик выделяет мелодию не одним, а несколькими средствами.

№13
(Радостно) Труд в жизни для Христа

- В примере №13 использованы сразу несколько приемов выделения мелодии:
- тембром: баян ярко звучит на фоне щелкающей гармонической фигурации струнных;
 - штрихом: *legato* I баяна рельефно отличается от *staccato* II баяна и *pizzicato* домр и балалаек;
 - динамическим оттенком.

Если мелодию исполняет певец, то опасность, что она затеряется в звучании оркестра, практически снимается, т. к. тембр человеческого голоса аналогов в оркестре не имеет. К тому же вокалист-исполнитель, как правило, пользуется звукоусилительной аппаратурой.

Перед инструментовщиком часто встает вопрос: когда мелодию у вокалиста следует дублировать инструментами, а в когда — нет? В таких случаях нужно обратить внимание на характер мелодии. *Широкая, напевная мелодия от дублирования похороннее, а подвижная, со сложным ритмическим рисунком может утратить легкость, создаст впечатление, что двое говорят об одном и том же. Удвоение вокальной партии октавой ниже или выше дает лучший эффект, чем унисонное удвоение.*

В примере №14 мелодию скорее всего будет исполнять мужской голос, и тогда в самом деле мелодия и ее дублирование окажутся в разных октавах. Грудной тембр альтых домр придает мелодии бархатистый, мягкий оттенок, подчеркивает ее задушевность.

2. Заменить выдержанные аккорды в правой руке фортепиано гармонической фигурацией восьмью длительностями *по тем же звукам*. Рисунок фигурации должен сохраняться в рамках одного примера. Возможно использование пауз. Предложить 8-10 вариантов.

Средь страданий и невзгод

3. Предложить вариант изложения скрипичной фигурации из домашнего задания темы "Фактура" 1е) — для баяна, для балалайки (Рабочий диапазон балалайки заканчивается на до-диез второй октавы.), не применяя транспозицию, но в случае необходимости прибегая к смене тесситуры.

4. Преобразовать фигурацию.

— для баяна.

Балалайка
прима

— для кларнета.

Скрипка

ЗАДАНИЯ

1. Дописать гармоническую фигурацию по заданной схеме, учитывая ладовые тяготения при соединении аккордов.

1. а)

б)

в)

№14

Сердечно

Если душа истомится в страданиях

ЗАДАНИЯ

1. Найти в партитурах примеры проведения мелодии на расстоянии от сопровождения, изложения мелодии и сопровождения разными штрихами.
2. Какими принципами руководствовался инструменталист, когда решал вопрос дублирования партии певца инструментами в произведении «Горько слезы лились» (Воспрянь, псалтирь и гусли, 1 выпуск, с. 64)?
3. Предложите несколько вариантов инструментовки отрывка фортепианного произведения. Выделите мелодию: а) уникальным тембром, б) микстом; в) удвоением в октаву, г) удвоением через октаву.

Ищите прежде Царства Божия

(Tranquillo)

4. Инструментуйте данные эпизоды фортепианных произведений.

а) **Умеренно** Бог любит малых воробьёв

б) **Умеренно** Господь – мой добрый пастырь

в) **Сердечно** В небе звёзды гасли

Какими приёмами выделения мелодии вы воспользовались?

5. Перечислить все возможные микстовые комбинации их двух инструментов ОРНИ, пригодные для исполнения мелодии. Назвать не менее 25 вариантов.

Мелодическая фигурация относится к наиболее развитым формам сопровождения. Иногда она развивается как относительно самостоятельная линия и приближается по функции к контрапункту (см. пример № 35 – скрипки I и II).

№ 35 **(Animato) solo mp** В полночном небе

Выдержанный, на всем протяжении песни (или раздела) тип фигурации в сочетании с гармоническим и мелодическим развитием создает цельный, богатый оттенками образ.

№ 34
Andante

В пещере мрачной

Solo A.

p

В пе_ ще_ ре мрач_ ной по_ гре_ бен Спа_

P-no

pp

mp

си_ тель наш ле_ жал. Вдруг чу_ до: тем_ ный

p

не_ бо_ склон свет с не_ ба о_ си_ ял.

В оркестре встречается сочетание нескольких видов гармонической фигурации, в том числе и на фоне педали (см. пример № 8 «Почему весна такая чудная»).

ГАРМОНИЯ

Параллельно с изложением мелодических голосов важно наметить решение другого вопроса — как наилучшим образом расположить гармоническое сопровождение. Способ изложения гармонии, ее полнота, стройность, плотность или прозрачность, ритмическая организация, мелодическое положение — все это в инструментовке имеет большое значение и существенно влияет на общее звучание оркестра.

В гомофонном складе нет необходимости всегда излагать мелодию аккордово. Гармония может быть выражена такими оркестровыми функциями, как педаль, гармоническая фигурация, ритмическая фигурация.

Гармоническое изложение бывает преимущественно четырехголосным. В оркестровой фактуре более чем четырехзвучные аккорды обычно образуются за счет удвоения в других октавах тонов основного аккорда. Нижний голос (бас) удваивается, как правило, октавой ниже.

Классическая гармония строится по принципу натурального звукоряда (обертонного ряда) с широкими интервалами внизу и все более тесными по мере восхождения. Ему следует отдать предпочтение как образцу расположения аккордов в оркестре.

№ 15

Полнота, стройность и компактность звучания аккордов могут быть достигнуты только при соблюдении следующих правил: *между голосами среднего регистра (малая и первая октавы) не должно быть широких интервалов (шире кварты), а нижнего регистра (большая и контроктава) наоборот — узких (уже кварты).*

№ 16

С движением

В сердце песня новая звучит

Д. малые, д. альтовые
Д. басовые

f

Флейта
Кларнет В

f

Баян I,
Баян II

f

Б. примы
Б. секунды
Б. альты

f

Басы
контрабасы

f

Тесное расположение аккорда — наиболее распространенный способ изложения гармонии в партитурах. Широкое расположение, основанное на пропусках соседних тонов аккорда, применяют реже и большей частью в *p* оркестра, чтобы подчеркнуть прозрачное звучание. (Тремолирующие аккорды скрипок в примере №17.)

№17
(Con anima) Любость Христова

mp

Voce

1. Любость Хри- то- ва, о- на как солн- це, что све-тит

V-ni I
V-ni II

V-le

V-c.

p

в не- бе над всей зем- лей.

Бас секстааккорда не следует удваивать в верхних голосах (кроме особых случаев).

№18

хуже лучше

Чтобы передать колеблющийся характер движения, повторяющиеся аккорды гармонической фигурации излагают в виде чередующихся звуков с противоположным направлением в партиях (гармония при этом остается полнозвучной в любой момент).

№32

Баян I

Баян II

Звуковысотное положение фигурации отличается большим разнообразием. Так в примере №24 фигурация находится ниже мелодии, в примере №25 — выше, а в примере №26 — в том же регистре, что мелодия.

Фигурация не всегда «помещается» в диапазон игры одного инструмента. Передавая ее от одного инструмента к другому, инструментовщик тем самым облегчает игру оркестрантов.

№33
(Задумчиво) Благословенье

pizz. (6)

Б. примы

Д. малые I

Д. малые II

Д. альты

Д. басовые

Суммированная фигурация

Если передача производится через общий звук (как в партитуре «Благословенье»), такой прием называют «сцеплением».

Такой же след остаётся в нашем сознании при исполнении на духовых или струнных инструментах. Скрытое голосоведение гармонической фигуры аналогично реальному голосоведению при соединении аккордов.

№ 29



Независимо от ритма и порядка чередования звуков IV ступень ре-мажора тяготеет в III, а VII — в I.

Гармоническая фигурация может быть двух- или трехголосной:

№ 30



Иногда фигурация отражает специфику определенного инструмента: фортепиано, скрипки, гитары и т. п. Исполнение такой фигуры на другом инструменте иногда неудобно, иногда плохо звучит, а иногда невозможно.

Пример № 31 взят из партитуры для камерного ансамбля «Руки, Твои пригвожденные руки». Чтобы фортепианную фигурацию можно было исполнить на баяне, ее безусловно необходимо преобразовать (некоторые звуки выходят за диапазон баяна):

№ 31

(Agitato con moto)



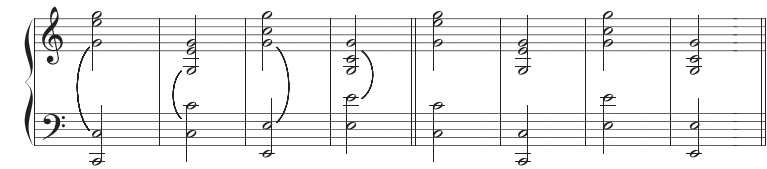
И все же преобразованная фигурация должна сохранить основные черты и характер движения первоначальной.

Бас не рекомендуется отдалять от следующего за ним тенорового голоса гармонии на интервал шире октавы или помещать выше тенорового голоса.

№ 19

хуже

лучше



Для достижения особой прозрачности в звучании аккорда при небольшой динамической напряженности применяют прием *divisi* (деление одной партии на несколько голосов). Уменьшение числа исполнителей каждого звука несомненно ослабляет звучание (пример № 20).

Напротив, при яркой, напряженной динамике и насыщенной фактуре аккорды излагаются всей группой без деления ее исполнителей на голоса (*non divisi*). Для полнотвучного *f* и *ff* иногда применяют игру допр двойными нотами или аккордами (пример № 21 — заключительный аккорд партитуры «Почему весна такая чудная»).

№ 20

Как лань желает

(Медленно)



№ 21



ЗАДАНИЯ

1. Изложить аккорд для оркестра:

а) б) в) г) д) е)

ж) з) и) к) л) м)

н) о) п)

2. Записать отрезок партитуры в виде дирекциона:

а) «Солнце село, день угас...» куплет. Состав:

Баяны
Голос
Б. примы, секунды, альты
Басы, контрабасы;

б) «Ноги Господа мерили версты» отрезок от 1 до 2. Состав:

Д. альтовые, баян I
Д. басовые, баян II
Голос
Б. примы
Б. секунды, б. альты
Басы, контрабасы;

в) «Бывают в жизни трудные минуты» отрезок от 1 до 2. Состав:

Д. малые, б. примы
Д. альтовые, б. секунды, б. альты
Баяны
Басы, контрабасы.

в) мелодическая — движение по аккордовым и неаккордовым звукам.

№ 26
(Andantino)
Любит мой Иисус меня!

Скрипка

Ф-п.

Один из простых способов ритмической фигурации — непрерывно повторяющиеся аккорды равными длительностями (см. № 13 «Труд в жизни для Христа» — баян II). Но рисунок ритмической фигурации может быть и самым разнообразным.

№ 27

а) б)

В ОРНИ функцию ритмической фигурации чаще всего исполняют балалайки секунды и альты. Иногда к ним присоединяются примы (см. пример № 16 «В сердце песня»). Проходя по звукам аккорда при исполнении на фортепиано с нажатой правой педалью, фигурация оставляет след в виде звуков, соединяющихся в аккорд.

№ 28

ФИГУРАЦИЯ

Эту функцию можно рассматривать как особый вид изложения гармонии. Она основывается на повторении, чередовании или перемещении аккордовых тонов.

В оркестре нередко сочетается с педалью. В этом случае хорошо поручить исполнение педали и фигурации инструментам с различными тембрами, поместить эти функции в разных регистрах.

Различают три вида фигурации:

а) *ритмическая* — повторяющийся аккорд или звук;

№ 24
(Meno mosso)
Ближе, Господь, к Тебе

Скрипка

Ф-п.

mp (mf при повторении)

mp (mf при повторении)

pp *pp* *f* *mp* *mp*

б) *гармоническая* — движение по аккордовым звукам;

№ 25
Andante cantabile
Есть у птиц небесных гнезда

Скрипка

Ф-п.

dolce uguale

p

poco marcato basso

sim.

pp *pp* *f* *mp* *mp*

Пример выполнения задания 1.

а) б) в) г) д)

Клавир

Д. малые

Д. альтовые

Д. басовые

Баяны

Б. примы

Б. секунды

Б. альты

Басы
контрабасы

pp *pp* *f* *mp* *mp*

pp *pp* *f* *mp* *mp*

pp *pp* *f* *mp* *mp*

pp *pp* *f* *mp* *mp*

pp *pp* *f* *mp* *mp*

pp *pp* *f* *mp* *mp*

pp *pp* *f* *mp* *mp*

В случае а) указано, что аккорд должен звучать в нюансе *pp*. Широкое расположение, в котором подан аккорд и пропуск квинтового тона этому способствуют. Можно изложить аккорд не добавляя и не пропуская звуки. Чтобы достичь баланса в целом, постараемся добиться баланса в каждой группе.

– группа домр. Мелодический тон отдаём малым, басовый – басовым, середину заполняем альтовыми;

– баяны. Поскольку это инструменты сильные по тембру, в *pp* будет лучше использовать их минимально;

– группа балалаек. Прима исполняет два верхних звука и по сути удваивает малых и I альтовых домры. У секунды те же звуки, что и у альтовых. А вот у алты изложить аккорд в заданном расположении не получается. Добавленный звук *соль* особо заметен не будет, но облегчит исполнение на этом инструменте. *tremolo* на секундах и алтях в *pp* звучало бы грузно – лучше использовать *arpeggiato*.

В случае б) нужно убрать тесные интервалы в низком регистре и заменить тесное расположение широким, более естественным для *pp*. Пропуск квинтового тона сделает звучание еще прозрачнее. В итоге получаем аккорд а).

В случае в) хотя аккорд взят в тесном расположении (а это благоприятно для нюанса *f*), между басом и теноровым голосом есть разрыв, нуждающийся в заполнении при оркестровом изложении. На фортепиано этот разрыв заполняется обертонами, образованными от басового тона.

– группа домр. Чтобы изложить аккорд в тесном расположении, не меняя мелодического положения, потребуется десять звуков. Домровая группа не располагает таким количеством партий (I,II малые, I,II альтовые, I,II басовые – шесть). Есть три выхода:

1. Применить *divisi*.
2. Применить игру аккордами.
3. Пропустить некоторые звуки.

Следует отметить, что *divisi* ослабляет звучание каждой партии и в *f* как приём себя не оправдывает. Игра аккордами затрудняет исполнение. Остается согласиться на пропуск звуков. Какие звуки пропускать – подскажет сама ситуация. Желательно пропуски заполнить инструментами других групп.

– Поднимаем бас в первую октаву, а остальные голоса дописываем по звукам аккорда, начиная от мелодического. Остается пропущенным *ми* первой октавы.

– баяны. В *f* баянам можно поручать по три, а то и по четыре звука. Удвоение мелодического тона в других октавах даст аккорду желаемую плотность и насыщенность.

– балалайки. Верхним звуком у прим желательно еще раз продублировать мелодический тон. Остальные балалайки заполняют середину аккорда. Если возможно, хорошо использовать открытые струны.

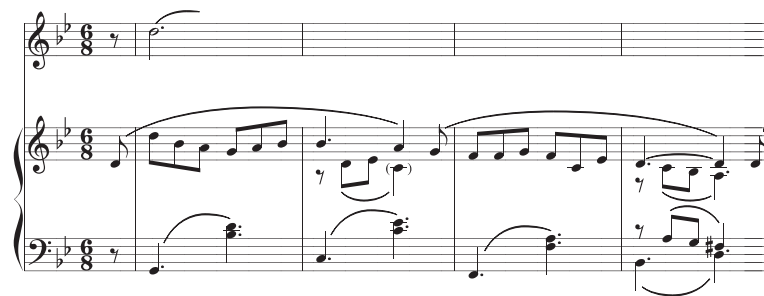
В случае г) представлен до-мажорный сектаккорд. Из курса гармонии известно, что в сектаккордах басовый тон не должен удваиваться в верхних регистрах. Вместе с тем желательно заполнить промежуток между басом и теноровым голосом. Звук *ми* малой октавы у балалайки альт входит в басовый регистр и является нормативным.

В случае д) представлено соединение аккордов. При оркестровом изложении нужно следить за правильностью голосоведения: септима доминантсептаккорда разрешается вниз, терция (вводный тон) – вверх.

3. Дописать педаль:

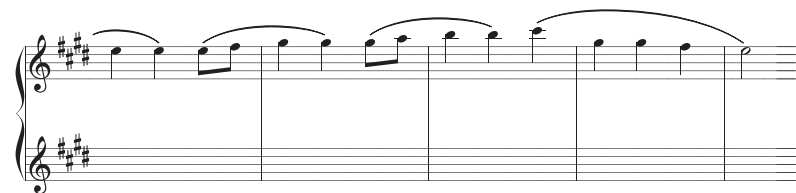
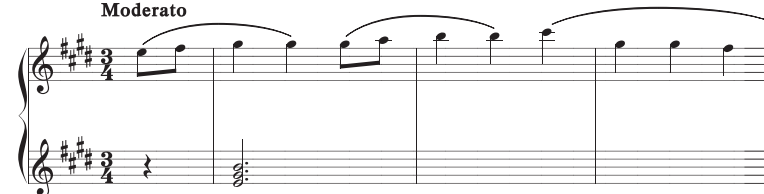
а) одnogолосную
Cantabile

На землю спускаются тени



б) трёхголосную
Moderato

Он вернётся



Не унывай в пути своем

Voce T. *mp*

1. Не у_ны_вай в пу_ти сво_ем, в на_ деж_ де о_бод_

Violini I *p*

Violini II *p*

Viola *p*

Violoncelli *p*

Piano *p*

...рись, в ми_ну_ту жиз_ нных скорбей к Ии_ су_ су об_ра_тись.

Это один или несколько выдержанных гармонических звуков. В примере №8 педаль выражена одним звуком «ми» у II альтовых домр, а в примере №6 — тремя у малых и альтовых.

Гармоническая педаль в оркестре сходна по функции с правой педалью фортепиано и служит тому, чтобы устранять сухость, отрывистость звучания, придавать связанность сопровождению, а также необходимую насыщенность и плотность оркестровой фактуре в целом. Произведения хорального склада (пример №22) не нуждаются в гармонической педали, так как каждый голос в них как бы сам по себе — педаль.

В оркестре гармоническая педаль бывает одноголосной и многоголосной. Она, как и мелодия, может быть удвоена в октаву. Располагается педаль *чаще всего ниже мелодии* — в одном из средних голосов или в нижнем голосе (в басу). Иногда встречается педаль, звучащая *выше мелодии*, и *гораздо реже* — *в том же диапазоне*, что и мелодия. В примере №7 педаль находится ниже мелодии, №6 — выше мелодии, №23 — в одном регистре с мелодией. В последнем случае мелодию и педаль нужно обязательно поручить инструментам с разным тембром.

В ОРНИ педаль лучше всего поручать инструментам с нейтральным тембром (домрам, балалайкам). В любом случае нужно стремиться к тому, чтобы она не заглушила звучание мелодии. Решение воспользоваться оркестровой педалью или отказаться от нее в каждом отдельном случае подскажет характер самой музыки, как, впрочем, и способ изложения педали. Необходимо учесть: гармоническая педаль вносит в звучание оркестра определенную вязкость, что не всегда согласуется с содержанием и общим характером произведения, а иногда и противоречит ему. В сочинениях подвижного характера педаль из трех-четырех звуков почти никогда неоправдана (см. «Труд в жизни для Христа» пример №13). Напротив, в произведениях спокойного, торжественного характера могут оказаться полезными все виды педали, хотя и тут длительное применение педали грозит наложить отпечаток унылого и скучного однообразия. В прозрачном звучании гармоническую педаль лучше ограничивать двумя-тремя звуками в широком расположении, а в мощных *tutti* оркестра желательна гармоническая педаль, удвоенная в октаву, в тесном расположении.

Для педали характерно плавное голосоведение. Скачки на интервалы больше терции допускаются как исключение, если они придают фактуре большую выразительность.

№22

Медленно

Страшно бушует житейское море

Д. альтовые
Д. басовые *p*

Баяны *p*

Б. секунды
Б. альты *p*

Басы
контрабасы *p*

Д. малые
Д. альтовые
Баян II

Д. басовые

Флейта

Голос

Б. примы
Б. секунды
Б. альты

Басы
контрабасы

p

mp

когда в час ранний предраcсветный до_ли_ны облакаются в росу.

ЗАДАНИЯ

1. Сравнить два эпизода партитуры «Господь мой Иисус». От чего зависит способ изложения гармонической педали?

а)

(Умеренно)

Д. альтовые
Д. басовые

Голос

Б. примы
Б. секунды
Б. альты

Басы
контрабасы

p

mp

1. Гос_подь мой И_и_сус! И_ду к Те_бе с моль_бо_ю,

p

sim.

б)

allarg.

Д. малые
Флейта

Д. альтовые
Д. басовые

Баяны

Голос

Б. примы
Б. секунды
Б. альты

Басы
контрабасы

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

что Ты, Гос_подь, про_стишь,

2. Сделать переложение для ОРНИ. Можно поручить:

педаль — домрам,
виолончельный бас — контрабасу,
фигурацию восьмыми — баяну,
ритмическую пульсацию половинными — балалайкам.