

**Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського**

Б. Брилін

**ОРКЕСТРОВИЙ КЛАС:
ОСНОВИ АРАНЖУВАННЯ**

Вінниця 2025

УДК 785:78.088(075.8)

DOI: [http://doi.org/10.31652/785:78.088\(075.8\)-1-187](http://doi.org/10.31652/785:78.088(075.8)-1-187)

Б 87

Брилін Б. Оркестровий клас: основи аранжування : навчально-методичний посібник. Видання друге. Вінниця : «Едельвейс», 2025. 187 с.

Друкується за рішенням Вченої ради Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол № 8 від 26 лютого 2025).

Рецензенти: **Мозгальова Н.Г.** – доктор педагогічних наук, професор;
Черкасов В.Ф. – доктор педагогічних наук, професор.

Відповідальна за випуск – **Грінченко Т.Д.**

У навчально-методичному посібнику обґрунтована методика підготовки студентів мистецьких спеціальностей (ЗВО педагогічного спрямування) до інструментування та аранжування в оркестровому класі. Поданий у посібнику матеріал сприятиме формуванню творчих навичок та умінь студентів грамотно аранжувати твори різних жанрів. У посібнику знайшла відображення сучасна технологія навчання, а творчі можливості змісту кожного розділу спрямовують процес включення студентів до самостійної роботи, яка модулює їх майбутню професійну діяльність. Відповідно до вимог навчальної програми узагальнено різні методики формування необхідних компетенцій студентів у цій галузі, що включають спеціально розроблені форми, прийоми та види творчої діяльності. У кінці кожної теми, як першого, так і другого розділу, додаються контрольні питання та творчі завдання, у додатках наводяться нотні приклади кращих інструментовок.

© Брилін Б. А.
© Видавництво «Едельвейс»

ВСТУП

Проблема розвитку творчої особистості майбутнього вчителя музики зумовлена необхідністю дослідження інтенсивних шляхів його професійного становлення.

Вивчення генези креативних можливостей процесу інструментування та аранжування в оркестровому класі сприятиме формуванню певної системи знань про основні найважливіші етапи засвоєння відповідного матеріалу і це є невід'ємною складовою процесу творення музики, оскільки він уточнює зміст музичної ідеї, посилює і визначає її художню цінність, дозволяє максимально використовувати можливості окремих інструментів в оркестрі для відтворення естетичної суті твору.

Навчальною дисципліною «Оркестровий клас» передбачається оволодіння прийомами оркестрового викладу музичної фактури, вивчення художніх можливостей окремих інструментів, їх взаємодію в інструментальних групах. Концертний репертуар оркестрів та ансамблів складають переклади музичних творів, що вимагає уважного вивчення стильових особливостей музики різних епох і напрямів, інтерпретації засобів художнього змісту твору, відповідних оригіналам, висвітлення авторського задуму. Аранжування тісно пов'язане також з теоретичними дисциплінами, а саме: гармонією, поліфонією, історією музики, аналізом музичних форм та передбачає їх взаємозв'язок.

Курс включає комплекс теоретичних знань та практичних завдань, формування умінь і навичок створення партитур для оркестрів та ансамблів різних типів.

Мета курсу – підготовка кваліфікованих фахівців, керівників шкільних оркестрів та ансамблів, вироблення у них художнього смаку на кращих зразках класичної, народної, естрадної музики та джазу, освоєння ними методики перекладання музичних творів.

Завдання курсу:

- оволодіння основами знань аранжування, способами перекладення партитур для оркестрів та ансамблів різного складу;
- визначення художніх особливостей оркестрової тканини;
- практичне закріплення теоретичних знань в процесі виконання прийомів інструментовки для різних типів оркестрів та ансамблів.

Програмою курсу передбачено практичні та індивідуальні заняття. Заняття спрямовані на практичне засвоєння окремих прийомів інструментовки, особливостей фактури та засобів створення музичної тканини твору для їхнього подальшого вдосконалення в комплексі з індивідуальними та самотійними заняттями.

Методика самотійної роботи студентів визначається змістом завдань кожного розділу навчання, яка передбачає:

- необхідність адекватного сприйняття художнього змісту твору, аналіз його стилевих особливостей та засобів художньої виразності;
- знання оркестрового і ансамблевого інструментарію, їх виконавських можливостей;
- розуміння функцій кожного інструмента в оркестрі;
- володіння способами викладання споріднених і контрастних тем;
- знання тембрових особливостей інструментів і оркестрових груп, їхніх регістрових можливостей.

Самостійна робота студентів полягає у закріпленні теоретичного матеріалу та вирішенні практичних завдань з інструментовки та аранжування, які виконуються на основі всебічного аналізу, вибору оптимального варіанту, добору способів і прийомів, що дозволяють адекватно відтворити художній зміст твору з опорою на необхідні знання з історії музики, особливості формотворення та засоби художньої виразності оркестру. При цьому інструментовка та аранжування базуються також на знаннях з гармонії і поліфонії, зокрема основ гармонічного і поліфонічного голосоведення. Студенту необхідно скласти план інструментовки, який включає: аналіз змісту твору, визначення характеру музики і засобів музичної виразності; добір способів та інструментальних засобів викладення мелодії і супроводу; вибір тональності; оформлення партитури.

Результати виконаної роботи розглядаються індивідуально викладачем з метою виявлення помилок, їх аналізу, усунення, пошуку способів виправлення.

Завершальний етап практичної роботи з інструментовки та аранжування – контрольні опитування, перевірка виконаних завдань, концертний виступ, а також оцінюються партитури, виконані за відповідний період навчання. Партитури повинні бути оформлені відповідно до вимог та в роздрукованому вигляді.

Матеріали теоретичних та практичних занять з дисципліни «Оркестровий клас» відповідають діючому навчальному плану. Загальна кількість кредитів – 6. Кількість кредитів на поточний навчальний рік – 2. Кількість годин на сьомий семестр – 30, на восьмий – 30.

Галузь знань 01 Освіта/педагогіка. Спеціальність 014.13 Середня освіта (музичне мистецтво).

У першому розділі «Мистецтво аранжування та інструментування» розглядаються теоретичні питання оркестрової стилістики; підготовки партитур для ансамблів та оркестрів; інструментування гомофонних і поліфонічних творів.

Другий розділ «Практичні основи аранжування естрадної та джазової музики» дає можливість студентам отримати практичні навички та вміння аранжувати, інструментувати твори різних жанрових напрямків.

Після кожної теми подаються питання для перевірки та закріплення знань. Представлений додаток передбачає вивчення і застосування кращих інструментовок та аранжувань на практичних заняттях.

Розглянуті в даному навчально-методичному посібнику основні прийоми аранжування та інструментування для оркестрів та ансамблів не вичерпують собою всі специфіки роботи у даному напрямку, хоча ці прийоми і являють деякі узагальнення практичного досвіду, набутого багатьма музикантами, вони все ж не можуть бути єдиними можливими взірцями для аранжувальника.

Розділ I. МИСТЕЦТВО АРАНЖУВАННЯ ТА ІНСТРУМЕНТУВАННЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Оркестрова стилістика.

Роль аранжувальника в оркестрі

У сучасній музичній педагогіці джазова інструментовка та аранжування популярної музики ще не отримали належної педагогічної розробки, проте студенти, майбутні учителі музики повинні мати фахові знання в цій галузі, тому що естрадна та джазова музика з кожним роком відіграє все більшу роль у житті молоді. Необхідність включення до предметів музичного циклу інструментування та аранжування естрадної, джазової музики обумовлена естетичними факторами, питаннями творчого виховання учнів. Відомо, що джаз і естрадна музика не однорідні за своїм змістом, специфікою та якістю. Поряд з яскравими художніми творами певне місце займає комерційна музична продукція, розрахована на відповідний рівень розвитку смаків.

Оновлення репертуару естрадної і джазової музики має бути направлене на реалізацію важливого педагогічного завдання: формування потреб і музичного смаку студентів естрадних спеціалізацій, здатних критично оцінювати, свідомо відбирати музичні твори для аранжування й виконання.

Інструментальне або вокальне аранжування – це переклад музичного твору для різного складу виконавців, інструменталістів та вокалістів у полегшеному чи ускладненому викладі музичного твору. Аранжування може бути як для суто інструментального складу оркестру – симфонічного, джазового, духового, естрадного, народних інструментів, камерного, так і для різноманітних вокально-інструментальних ансамблів. Виклад музичного твору тільки для оркестру називають також оркеструванням, однак термін “інструментування”, маючи більш узагальнене практичне значення, точніше відображає сутність технологічного процесу творення партитури і частіше застосовується в практиці для інструментальної музики.

Конкретний результат інструментовки, оркестровки, аранжування полягає у написанні партитури, яка об’єднує партії усіх інструментів та голосів відповідного твору.

Інструментування є творчим процесом, тому що задум та зміст музичного твору, його ідейно-емоційне навантаження визначається не тільки вибором прийомів інструментування з використанням засобів художньої виразності різних музичних інструментів, чергуванням поєднання їх тембрів, використанням відповідних регістрів,

штрихів та прийомів гри, співставленням чи поєднанням груп, але й композиторською майстерністю аранжувальника.

Процес інструментування завершується написанням партитури для оркестру або ансамблю, яка об'єднує партії всіх музичних інструментів та голосів, що беруть участь у виконанні музичного твору. Кожний голос партитури знаходиться у тісній взаємодії з іншими оркестровими партіями, що створює оркестрову фактуру, якій притаманні належні закономірності функціонального використання музичних інструментів.

Аранжування для джазового оркестру має свої особливості та закономірності і потребує наявності відповідних оркестрових груп, що входять до складу певного типу оркестру, епізодичного інструментарію з його художньо-виражальними можливостями, тембральною палітрою, динамічною шкалою, ритмічними схемами, тощо.

Джаз як різновид музичного мистецтва поєднує традиції різних етнічних музичних культур, народжених у США, батьківщині джазу. В 20–30 роках ХХ століття набули розвитку джазові оркестри, так звані біг-бенди. На відміну від малих форм “комбо”, “диксилендів”, у яких виконавці грали без партитур, в основному імпровізуючи, а для біг-бендів були потрібні керівники, композитори-аранжувальники. Не випадково трьома фігурами, відповідальними за стиль джазового оркестру, були: керівник, композитор та аранжувальник. Значення першого та другого очевидне, третього – дещо менше. Однак, без специфічного вкладу аранжувальників, жоден з оркестрів, особливо бендів, не міг мати свій стиль, свою творчу індивідуальність.

У ті часи чим більше бендів прагнули популярності, тим більшого значення набував фактор стилю, і чим легше було його ідентифікувати, тим більшим був шанс на успіх відповідного бенду. Тому аранжувальники почали очолювати власні бенди, прагнучи досягти оригінальності, щоб їхній індивідуальний стиль був відмінним і значно відрізнявся від звучання відомих на той час популярних солістів та інструменталістів, щоб публіці подобався не тільки музичний твір, але і його аранжування. Різноманітні бенди фактично виконували свої композиції на загальновідомі теми, при цьому переважали не тільки виконавські якості музикантів, а й творча майстерність та яскравість аранжування.

Отже, аранжування потребує оволодіння технологією створення не тільки основних музичних елементів та форм, але й знаннями діапазонів кожного інструменту, найкращим чином розподілених за голосами для створення художніх ефектів, їх оригінальністю співзвуччя.

З історії джазу відомо, що успіх Глена Міллера спочатку повністю залежав від його власних аранжировок, а оркестр під керівництвом Дюка Еллінгтона здобув славу завдяки найвидатнішому аранжувальникові того часу Біллі Стрейхорну, який працював у цьому

оркестрі. Відмінність бенду Д. Еллінгтона від усіх інших бендів полягала у його провідній ролі як композитора, піаніста, аранжувальника. Рукописи аранжувань Біллі Стрейхорна постійно варіювались музикантами оркестру і, як правило, не отримували завершеної форми з першої ж репетиції. Він враховував пропозиції своїх колег і зробив відповідні зміни в партитурах. Велику популярність оркестру Бені Гудмена приніс аранжувальник Флетчер Хендерсон, який уміло протиставляв одну оркестрову групу, іншій за принципом антифону та віддаючи перевагу солістам-імпрівізаторам.

Лідери оркестру завжди намагались створити свій особливий стиль, який відрізнявся звучанням. Із появою на сцені нових бендів, роль аранжувальників збільшувалася. Саме ті з них, які окрім знань та досвіду, вирізнялись творчою індивідуальністю, стали авторами найбільш яскравих, успішних та оригінальних за звучанням творів. Для вокалістів і інструменталістів бенди були справжньою школою майстерності, а для аранжувальників випробуванням на успіх, тому більшість лідерів працювали з аранжувальниками в тісному контакті.

Інколи музиканти оркестрів ставали першокласними аранжувальниками. Басист Боб Хеггерт, саксофоністи Метті Меток та Дін Кінкейд написали майже всі відомі аранжування для бенду під керівництвом Боба Кросбі. Інші музиканти брали участь у створенні аранжувань у меншій мірі, вносячи свої пропозиції для покращення звучання, орнаментування, шляхом виділення тієї чи іншої частини аранжування. Подібний творчий підхід переважав у свінгових бендах. Деякі з найвідоміших свінгових аранжувань були по суті результатом спільної роботи декількох музикантів. Так звані “аранжування-імпровізації” розпочиналися з однієї або двох звичайних музичних фраз, “риффів”, запропонованих музикантами. Вони підхоплювали інші ідеї та починали їх розвивати і коли деякі прийоми не сприймалися, замість них пропонувались інші. Внаслідок спільної творчості, якщо група освоювала музичний фрагмент, то в дію вступала “мідь” за принципом саксофонів “запитання-відповідь”, саме так поступово опрацьовувалася вся п’єса.

Інколи свінгові п’єси, побудовані на “риффах”, виникали з супроводу, що виконувався одним чи декількома музикантами, які відтворювали відому тему. У самому супроводі виникали оригінальні мелодії, які часом ставали центральною темою нової п’єси. Таким чином успішно діяв аранжувальник Лайонел Хемптон зі своїм оркестром та найвідоміший бенд Каунта Бейсі.

Деякі лідери оркестрів давали своїм аранжувальникам значно більше свободи, спонукаючи їх не тільки на різні інтерпретації популярних тем, але й на співпрацю та свободу оперування з власним музичним матеріалом. Класичним прикладом була низка інструментальних робіт Рудольфа Бернса, виконана оркестром Вудді Германа у вигляді

сюїти під назвою “Саммер Сіквенс”. Він залишився настільки задоволеним, що зразу ж виконав прохання Ігоря Стравінського і склав для його оркестру п’єсу “Ебоні Концерто” [12]. Можна навести ще багато подібних прикладів. Однак слід констатувати, що не всі лідери надавали свободу аранжувальникам. Поступово школа джазових аранжувальників зростала і підіймалася до високого професіоналізму, доказом цього може служити значний список прізвищ аранжувальників, визнаних світом джазового мистецтва.

Аналізуючи оркестрові твори, можна чітко визначити ті незалежні риси стилістичної своєрідності, які вирізняються засобами втілення художньої інтерпретації. Виявити деякі типові особливості оркестрової фактури творів, її художню драматургію є надзвичайно важливим завданням. Під оркестровою драматургією розуміється зіставлення яскравих контрастних образів, що дає поштовх подальшому розвитку музичної тканини, здійснюваному в процесі їхніх чергувань.

Оригінальність джазової музики визначається насамперед новизною в побудові музичної драматургії. Новизна діалектичності музичного мислення полягає у вираженні небувалої яскравості, оптимізуючої рельєфності музичних образів, їхньої контрастності, що стають джерелом інтенсивного розвитку аранжування. Сміливість і емоційність художнього задуму, простота й лаконічність музичного висловлення зробили джаз одним з найкращих досягнень сучасної музичної культури.

Своєрідність партитури джазового твору полягає у тому, що кожна з них пропонує свій склад оркестру. Індивідуалізація оркестрових засобів відображає особливості джазової оркестровки. У завершальному вигляді художнього задуму створеної партитури відображено індивідуальність аранжувальника, його особистісне сприйняття, проявлене в досягненні художніх результатів музичного твору.

В роботі великих джазових оркестрів є особливості, які мають важливе значення для кожного музиканта – будь то композитор, аранжувальник, диригент чи виконавець. Підкреслюючи специфіку джазової інструментовки, І. Лундстрем [6, с. 184–185] в першу чергу відзначав її інноваційний характер: спонтанність, миттєвість створення музичних образів в процесі імпровізації кожним музикантом. Саме це радикально відрізняє джаз від європейських традицій професійної музики, в основі якої лежить композиція, тобто твір, зафіксований в нотах, а потім виконаний оркестром, ансамблем, солістом. Звідси нерідко робиться висновок про те, що джаз – мистецтво, в якому композиція, а саме партитура може бути відсутня і не має суттєвого значення. Подібне ствердження не вірне як для малих джазових ансамблів, так і є помилковим по відношенню до біг-бенду.

В джазовій музиці для великих оркестрів партитура відіграє важливу роль, оскільки є базою для виконання. Не зважаючи на те, що початківці джаз-оркестрів іноді грали без нот, вони використовували так зване усне аранжування, тобто завчасно домовлялись, хто

за ким імпровізує, яка група виконує акомпануючу роль. Усне аранжування в сучасних джаз-оркестрах не практикується.

Джазова композиція істотно відрізняється від академічної ще й тим, що, згідно європейській традиції, музичні твори в основному створювалися композиторами для відповідного складу, рідко призначалися конкретним інструментальним колективам.

Джазові композиції створюються в основному для відповідних джазових колективів з урахуванням їхньої стильової специфіки й майстерності солістів-імпровізаторів. Найяскравіші в творчому відношенні оркестри та ансамблі завжди мають особистий оригінальний репертуар, підібраний їх керівником і створений співпрацюючими з ним композиторами та аранжувальниками.

Необхідно підкреслити, що в джазі складаються особливі відносини між композитором, диригентом і виконавцем. Джазовий диригент одночасно проявляє творчу ініціативу та виконує функцію виконавця. У партитурі, написаній композиторами в традиціях другої половини ХІХ – початку ХХ ст. диригент дотримувався точного виконання оригіналу. У джазовій партитурі, як правило, залишаються позначення для солістів-імпровізаторів, партії ритм-групи, окрім точно зафіксованих *tutti* всього оркестру позначаються фрагментарно. Загальний характер та окремі деталі ритму нової п'єси нерідко уточнюються спільно музикантами та диригентом, готуючи п'єсу до виконання. Інколи композитор фіксує в нотах лише малу частину партитури (вступ, ріффи, закінчення), залишаючи повну свободу для ритм-групи та солістів-імпровізаторів. Слід згадати своєрідні танцювальні епохи свінгу, що являли собою варіації на блюзову пісенну мелодію. Створені композиції наближалися до “усних аранжувань” для малих ансамблів, які будувалися за схемою: вступ (тема – *tutti*); імпровізація; закінчення (тема – *tutti*).

Такі варіанти можливі й в академічній музиці, однак саме у джазових оркестрів це є закономірністю.

Існують джазові твори, партитури яких виписані композитором повністю, де можуть бути відсутніми імпровізації, проте наявні епізоди для окремих інструментальних груп.

Виконання оркестровок та імпровізацій джазових п'єс для оркестрів великого складу в значній мірі залежать від загального задуму композитора, характеру п'єси та інструментального складу, для якого написана музика.

Розглянемо основні вимоги, яким повинні відповідати партитури для великих джаз-оркестрів. Головна суть специфіки джазу полягає в особливому ритмохарактері, що явно відрізняється від відомих ритмоформ професійної європейської музики. Відмінність запису нотного матеріалу будь-якої партитури клавіру чи окремої оркестрової партії

джазової п'єси наочно відрізняється. Особливо рельєфним є характер ритмічної фактури джазової музики.

Особливість джазової ритміки полягає далеко не в характерних синкопах, як вважають деякі мистецтвознавці, тому що такі самі ритмічні позначення можна знайти і в класичній музиці. Специфіка джазової ритміки полягає в характерній логіці ритмічної побудови, в співвідношеннях сильних і слабких долей у такті, в динаміці ритмічного розвитку, в сполученні чіткого пульсуючого ритму, нерідко з акцентами на слабкій долі та протиставленні іншого ритму.

Нотний запис, рівних восьмих викладається як тріолі, проте в джазовій практиці ці відтінки синкоп бувають різними, все залежить від стилю виконуваної п'єси, темпу, а іноді й від стійких виконавських прийомів джазового колективу.

Переклад твору для певного складу виконавців є творчим процесом і потребує від аранжувальника вміння на відповідну тему створити оригінальну композицію. У світі джазової музики досить поширені інтерпретації найрізноманітніших за характером п'єс однакової тематики. В цьому проявляється типовий для джазового музикування елемент змагання між аранжувальниками. Важливо підкреслити, що творчий підхід до різноманітного аранжування тем сприяє розкриттю художніх особливостей в новому прочитанні, виявляє індивідуальність автора та характеризує той чи інший джазовий стиль.

Історія джазу ретельно зберігає найяскравіші аранжування на відомі джазові теми. Існує багато інтерпретацій на тему Х. Тизола "Караван", особливо цікавою вважається у виконанні оркестру Дюка Елінгтона. У переліку нотних видань можна знайти джазові аранжування та детальніше ознайомитися з ними.

Специфічними особливостями визначаються й аспекти виконавства у джазі. Цей важливий фундамент джазової технології аранжувальник повинен досконало знати. Інтерпретація вирішує багато: музичний матеріал справляє естетичне враження лише тоді, коли він досконало виконаний співаками, інструменталістами, ансамблем чи оркестром.

Функціонуючі широконаспівні, гармонічно насичені джазові п'єси називають джазовими баладами. Їхні мелодії не включають у себе специфічні джазові елементи і цілком можуть бути аранжовані в академічних традиціях для симфонічного оркестру чи камерного ансамблю, що нерідко практикується. Часто їх виконують популярні співаки. Пісні минулих років, аранжовані для джазу, є популярними і в наш час. Достатньо згадати пісні Ж. Косми, І. Поклада, М. Скорика, С. Сабадаша, що мають відношення до джазу, як матеріал, що став легкою музикою і його виконання залежить від того, як він поданий аранжувальником і виконавцем.

Кожен джазовий стиль має свої тонкощі, які пов'язані не тільки з фразуванням, але й з характером звуковидобування на інструментах та цілим рядом технологічних прийомів.

Для джазового колективу важливо, щоб одні і ті ж виконавці вміли імпровізувати в різних стилях. Особливо це необхідно музикантам ритм-групи, які не змінюють солістів у залежності від стилю характеру п'єси.

Визначені фактори об'єднують джазових музикантів в один виконавський колектив, у якому визнається співробітництво оркестрантів, композиторів і аранжувальників та відбір репертуару і солістів-імпровізаторів. Від їхньої взаємодії залежить кінцевий результат діяльності – досягнення успіху.

Останнім часом аранжувальники все частіше припускаються тенденції поєднання в джазових п'єсах елементів різних стилів. Цей шлях насичений еклектизмом, механічним компонуванням різноманітного музичного матеріалу. Органічність синтезу різностилевих елементів залежить від майстерності, ерудиції композитора чи аранжувальника, знання закономірностей формотворення джазової музики в цілому.

Тому важливою проблемою у навчальному процесі є розвиток вмінь у студентів створювати партитури на основі найновіших джазових напрямків, включати в програми все краще, що є в класичному джазі та кращі оригінальні аранжування, створені в навчальних колективах.

Контрольні питання та завдання

1. У чому полягає суть понять інструментовка та аранжировка?
2. Які основні види джазових груп існують?
3. Які типові особливості оркестрової будови творів різних стилів?
4. У чому полягає специфіка джазової інструментовки?
5. У чому полягає відмінність партитури для симфонічного оркестру?
6. Визначте декілька джазових ритмів?

Музичний інструментарій.

Підготовка партитури для ансамблів та оркестру

Партитура – це повний нотний запис багатоголосного твору для оркестру, хору, інструментальних, вокальних або змішаних ансамблів. Кожна партія нотується на окремому нотному стані, а нотні стани з відповідними партіями розміщуються один під одним, об'єднуючись загальною аколодою, груповими аколадами, які об'єднують окремі інструменти. Додаткові аколади об'єднують нотні стани партій тих інструментів, які відносяться до одного виду. Тактові риси встановлюються по вертикалі на одному рівні і є загальними для нотних станів окремих інструментальних груп, а в деяких випадках і окремих інструментів. Партії духових інструментів нотуються попарно (інколи по три-чотири-п'ять інструментів на одному стані). При записі на одному нотному стані двох партій, слід партію першого інструмента писати штилями вгору, а партію другого – штилями вниз.

Нотні стани, розміщені в певному порядку, утворюють партитурну систему. Повний запис усіх інструментальних партій для відповідного складу оркестру утворює повну партитурну систему. В оркестрових партитурах використовуються скрипковий, басовий альтовий та теноровий ключі [7].

Партії інструментів, які звучать на будь-який інтервал нижче написаного, нотуються на той же інтервал вище їх реального звучання. Так, партія труби нотується на велику секунду вище від реального звучання. Кларнет (В) і кларнет (А) відповідно нотуються на велику секунду і малу терцію вище. Саксофон альт (Sa) нотується на велику сексту вище ніж звучить, а саксофон-тенор (St) – на дециму. Тому першочергово аранжувальнику потрібно добре знати склад духових інструментів, діапазони їх звучання, характерні особливості, технічні можливості, що сприятиме правильному написанню партитури.

Розглянемо основні характерні особливості інструментів.

Мала флейта – духовий інструмент звучання високої теситури. Вона є транспонуючим інструментом з транспозицією на октаву вгору. Звуковий обсяг інструмента від РЕ другої октави до СІ четвертої. Звуки нотуються октавою нижче дійсного звучання у скрипковому ключі. У низькому і середньому регістрах флейта звучить м'яко, прозоро, у високому – досить різко. Динамічна шкала інструмента сягає від піанісімо до фортісімо, в залежності від використаного регістру.

Велика флейта – духовий інструмент, обладнаний клапанно-важелевим механізмом. Звуковий об'єм великої флейти сягає від СІ малої октави до МІ четвертої октави. Звуки нотуються за дійсним звучанням у скрипковому ключі. У грі використовують такі штрихи та прийоми, як легато, нон легато, стакато (одинарне, подвійне, потрійне),

тремоло, фрулато. Динамічна шкала сягає від піанісімо до фортісімо і знаходиться у прямій залежності від регістру: у нижньому флейта звучить тьмяно, шипляче (меццо-форте), у середньому – світло і прозоро (піанісімо-форте), у верхньому ясно, сріблясто (піано-фортисимо), у найвищому – різко, пронизливо (меццо-форте-фортисимо).

Кларнет – духовий язичковий інструмент, звуковий обсяг якого за звучанням сягає від МІ малої октави до СОЛЬ третьої октави. Звуки нотуються в скрипковому ключі. Кларнет транспонуючий інструмент. Тембр кларнета у низькому регістрі густий, з бархатистим відтінком, у середньому – м'який, насичений, у високому – сильний, кришталевий і найвищому – різкий. Кларнет – інструмент з великими технічними і художньо-виражальними можливостями. На ньому з успіхом можна виконувати як кантиленні, так і побудови віртуозного характеру.

Труба – широкомензурний амбушурний духовий інструмент. В оркестровій практиці використовується діапазон від МІ малої октави до ДО третьої октави. У грі використовуються такі штрихи як легато, нон легато, стакато (одинарне, подвійне, потрійне). Динамічна шкала сягає від піано до форте-фортисимо. Для зміни тембру інструмента використовують сурдину. В технічному відношенні інструмент дуже рухливий.

Тромбон – духовий широкомензурний амбушурний інструмент. Повний звуковий обсяг басово-тенорового тромбона (з кварт-вентилем) сягає від СОЛЬ контроктави (з пропуском СІ контроктави) до ДО другої октави. Звуки нотуються за дійсним звучанням у басовому і теноровому ключах. У грі використовуються такі штрихи як легато, нон легато, стакато, однак легато видобувати складніше, ніж стакато. Динамічна шкала сягає від піано до форте-фортисимо. У низькому регістрі тромбон звучить густо, але нестійко, у середньому – повнозвучно, мужньо, у високому – сильно, яскраво і в найвищому – напружено. На тромбоні інколи використовують сурдину, на піано вона пом'якшує звук, а на форте створює напружене звучання. Тромбон має значну рухливість, однак виконання дрібної техніки не є для нього характерною рисою, проте можливе звучання гліссандо (не ширше зменшеної квінти). В диксиленді, частіше використовують вентильний тромбон, який поступає кулісному в силі звучання, проте вирає в технічному відношенні.

Туба – басовий духовий мідний інструмент, здатний охопити найнижчий звуковий діапазон оркестрової партитури. Діапазон туби сягає близько чотирьох октав: від СІ-бемоль субконтроктави до ФА першої октави. Звуки нотуються у басовому ключі. Туба має три регістри: низький, середній та високий. Низький регістр має дещо хриплий, гугнявий відтінок, у середньому – цей музичний інструмент звучить сильно та повно, у

верхньому – м'яко, наближаючись до тембру валторни. В оркестрі туба служить для виконання основних басових функцій.

За стилістикою музики, за манерою виконання сучасні ансамблі дуже різноманітні. В наш час існують та мають неабиякий успіх як рок-групи, джаз-рок ансамблі, естрадні ансамблі, які виконують джазову музику.

На відміну від естрадних оркестрів з їхнім традиційним складом інструментів (три-чотири труби, три-чотири тромбони, група саксофонів, струнна група та ін.), інструментальні та вокально-інструментальні ансамблі, рок-групи вільні у виборі інструментів від будь-яких канонів. Їхні склади надзвичайно різноманітні: від тріо камерного звучання до ансамблю з п'яти-шести духовим складом інструментарію (інколи з вокальною групою), за характером звучання наближаються до естрадного оркестру.

Загальною та обов'язковою умовою для всіх ансамблів є наявність ритм-групи, або ритм-секції, до складу якої входять: гітара-соло, ритм-гітара, бас-гітара, рояль та ударні.

Ритм-група може бути також неповною: без гітари-соло, рояля, інколи без ритм-гітари (в англійському ансамблі “Back doors” ритм-група – мінімальна – бас-гітара та ударні). Замість рояля, а деколи і одночасно з ним, можуть вводиться електроінструменти.

Група духових в естрадних інструментальних ансамблях доцільна в кількості не більше як шість інструментів. При подальшому збільшенні цієї кількості, звучання ансамблю практично вже не буде відрізнятись від звучання оркестру. У ВІА група духових, зазвичай, не перевищує чотирьох інструментів.

В інструментальних ансамблях “диксиленд” завжди мінімум три духових інструменти – труба (або корнет), кларнет (або саксофон-сопрано) і тромбон. Інколи використовується саксофон-тенор, рідше баритон і друга труба. Деколи замість контрабасу в таких ансамблях наявна туба.

Струнна група складає квартет (дві скрипки, альт, віолончель) або групу скрипок не більше шести. Вокальна група – різна за складом осіб, до восьми чоловік (чотири жіночих, чотири чоловічих голоси).

Повний склад ритм-групи представляють наступні інструменти:

- ударні інструменти (позначення в партитурі drums; у практиці світової естради термінологія подається в більшості на англійській мові);
- клавішні інструменти (keyboards): рояль (piano), орган (organ), синтезатор (synthesizer);
- гітара-соло (guitar-solo);
- ритм-гітара (rhythm-guitar);
- бас-гітара (bass-guitar);
- додаткові ударні інструменти (percussion).

Деякі з перерахованих інструментів виконують в партитурі двояку функцію – акомпанементу і соло (гітара-соло, клавішні).

У теперішній час існує чітка система запису партій на нотному стані всіх інструментів, що входять до ударної установки. Вона отримала назву “одноштилевої системи”, так як партії записуються в більшості випадків штилями ввверх.

Партії основних інструментів ударної установки розміщені і позначаються на нотному стані таким чином:

- малий барабан (snare drum) – як нота “ДО” другої октави – між третьою і четвертою лінійкою записується штилем ввверх;
- великий барабан (bass drum) – як нота “РЕ” першої октави – під першою лінійкою зі штилем ввверх;
- альт-том (alto-tom) – як нота “МІ” другої октави – між четвертою і п’ятою лінійкою;
- тенор-том (tenor-tom) – як нота “ЛЯ” першої октави – між другою і третьою лінійкою;
- бас-том (bas-tom) – як нота “ФА” першої октави – між першою та другою лінійкою.

Якщо в процесі виконання необхідна гра паличками (with sticks), на початку партії зверху пишеться слово “палки” (sticks), якщо потрібні щітки – то слово “щітки” (brushes).

Раніше в партитурах естрадних оркестрів та ансамблів партії ударних записувались штилями в різні сторони. В результаті надмірна кількість пауз на різних рівнях нотного стану та штилів, загальна поліритмія, що виникла в деяких тактах, ускладнювали читання нот з листа. З метою полегшення запис було спрощено.

Аранжувальнику необхідно знати сучасні ритми та прийоми гри на ударних інструментах, чітко уявляти собі звучання всіх інструментів сучасної ударної установки протягом всієї партитури.

Перш ніж почати аранжувати твір, необхідно визначити його темп, оскільки кожна зміна темпу в процесі виконання відобразиться в першу чергу на ударних інструментах. Невірний розрахунок темпу може призвести до того, що, при повільнішому виконанні, партія ударних втратить гостроту та динамічність, а за умови прискорення – набуде хаотичного характеру, або стане неможливою для виконання.

Володіння навичками аранжування для інструментів ритм-секції є важливою умовою для керівника естрадного ансамблю. Вивчення основ організації ритм-секції, найбільш типових прийомів аранжування сучасних ритмів призводить до творчого осмислення процесу створення партитури в цілому.

Творче експериментування з ритмом необхідне, оскільки саме нові ритмічні побудови призводять до оновлення звучання і у сфері гармонії, надаючи свіжості відомим мелодіям, які допомагають створенню нової форми краси.

Необхідно підкреслити, що партії бас-гітари, ударних, електрооргана необхідно записувати з урахуванням їх взаємозв'язку в партитурі, які за функціями доповнюють один одного у сумісному звучанні, справляють відповідне художнє враження.

Написання партитури для ритм-групи повинні відповідати стилю та характеру твору. Найбільш типова помилка в аранжуванні початківців – невідповідність характеру акомпанементу художньому твору. У багатьох партитурах супровід пісень для роялю залишають “пусті місця”, які заповнюють імпровізаційними вставками.

В партитурі для естрадного ансамблю інструменти ритм-групи записуються найчастіше внизу і нижня частина аколади має наступний вигляд:

Необхідно пам'ятати про стилістичну спорідненість усієї партитури ансамблю. Виключення складають випадки, коли поєднуються різні стилі як художній приклад. Сполучення різних за стилістикою елементів фраз одночасно справляє враження контрастності, в такому випадку аранжування партитури в цілому і кожної групи зокрема повинно відповідати стилям, що використовуються, підкреслюючи ці контрасти.

Що до створення партитури для групи духових інструментів, розглянемо способи, які використовуються найчастіше.

Група з двох духових інструментів. Найбільш випробувана комбінація – труба та тенор саксофон (інколи альт). Технічні можливості цих інструментів відносно рівноцінні, в двоголосі більше виділяється перший голос (труба), в унісонах і октавах – зливаються. При проведенні мелодії в два голоси, де труба найчастіше виконує перший голос можливе використання будь-яких інтервалів, за виключенням крайніх регістрів, коли при цьому виділяється один з голосів, що порушує звуковий баланс партитури і призводить до втрати художньої якості. Октава для труби і тенора-саксофона – найбільш характерний засіб проведення мелодії, унісон – менш характерний.

Поліфонічний спосіб викладення мелодії в партитурах естрадних ансамблів з двома духовими інструментами використовується найчастіше в епізодах камерного звучання, для проведення мелодії tutti поліфонія не характерна, частіше поліфонічне викладення теми звучить у джазових ансамблях.

Функції для групи з двох духових інструментів. Найбільш характерні прийоми акомпанементу такі: педалі в унісон (рідше в октаву) у середньому регістрі; мелодичні побудови (в унісон, в два голоси); контрапунктуючі з основною темою; комбінований варіант – чергування педалей з контрапунктами до мелодії.

Для групи з двох саксофонів (частіше альт та тенор) *tutti* найбільш характерний спосіб проведення мелодії в два голоси. Можливі, також, унісон чи октава, проте темброва окраса таких співзвучностей неяскрава. Група з труби і тромбону в *tutti* звучить більш насичено при октавному проведенні теми.

Група з трьох духових інструментів. Найбільш характерні варіанти складу естрадних ансамблів наступні: труба, тенор-саксофон, тромбон; труба, кларнет (сопрано-саксофон), тромбон. Другий склад характерний для диксиленду. Коли в першому складі саксофоніст володіє кларнетом або сопрано-саксофоном, то стилістичні можливості такого ансамблю розширюються.

Три голоси духової групи мають великі можливості для акордового викладу мелодії, проте слід бути обережним у виборі гармонічного розміщення голосів. Зазвичай розміщення має такий вигляд: верхній – труба, середній – саксофон-тенор, нижній – тромбон.

Слід виділити найбільш характерні трьохголосні фактури:

- гармонізація простими тризвуками;
- з використанням додаткових діатонічних тонів;
- гармонізація в широкому розміщенні голосів;
- поліфонічне викладення мелодії.

Достатньо широкі можливості групи з трьох духових інструментів в функції акомпанементу, особливо для виконання різних видів педалей.

Група з чотирьох духових інструментів. Найбільш поширені такі: дві труби, тенор-саксофон, тромбон. Головна відмінність групи від попередніх в тому, що її можливості для поліфонічного *tutti* набагато ширші і звучання наближається до оркестрового колориту.

Найпростіший і найпоширеніший прийом аранжування – використання двох унісонів: високого (дві труби) та низького (тенор-саксофон та тромбон, або замість саксофона тромбон).

В джазовій партитурі можлива і чотирьохголосна поліфонія, але в партитурі доцільніше чергування поліфонічних епізодів з акордами, октавами і унісонами. У функції акомпанементу група з чотирьох духових інструментів має можливості для використання всіх видів педалей.

При розширенні складу ансамблю до групи духових додаються три саксофони, складається так званий хорус саксофонів. Хорус – це зафіксоване слово імпровізаційного характеру в акордовому викладі, що виконується групою однорідних інструментів, в даному випадку саксофонів. Імітуючи звучання групи саксофонів перших джазових оркестрів, сучасні аранжувальники використовують прості гармонії. Головною умовою

постає наступне: при постійному русі верхнього мелодичного голосу необхідно уникати повторення двох чи більше однакових звуків у другому і третьому голосах.

У сучасному естрадному інструментальному чи вокально-інструментальному ансамблі група духових інструментів є основою кульмінаційних фрагментів партитури інструментального ансамблю і фундаментом *tutti* в партитурі для ВІА. Динамічна контрастність епізодів впливає на форму всього твору в цілому, тому слід дотримуватись відповідних правил у використанні *tutti*.

Самодіяльні естрадні ансамблі не часто використовують струнні смичкові. Розвиток сучасної естрадної музики, який синтезує різні стилі і напрямки, приводить до нових художніх вирішень, нових прийомів аранжування, модернізації інструментального складу. Так, естрадні ансамблі, в тому числі ВІА, останнім часом усе частіше вводять до свого складу окремі смичкові інструменти, а іноді і струнну групу. Як правило, вона не чисельна і складається з декількох скрипок або, значно рідше, представляє собою класичний струнний квартет у складі двох скрипок, альту і віолончелі).

Проведення мелодії у такому складі можливе в унісон, в два голоси, акордами, в октаву. Акомпанемент скрипок викладається в унісон та октавні педалі; акордові педалі.

Поліфонічний спосіб викладення мелодії в струнному квартеті естрадного ансамблю використовується мало, тому що динамічне співвідношення малочисельної струнної групи у співвідношенні з іншими групами ансамблю в такому разі порушується. Доцільним є застосування поліфонічного викладення теми фрагментарно, де акомпанемент до мелодії відсутній або ж динамічно зведений до мінімуму. Особливо виразно звучить струнний квартет у вступних до ліричних пісень.

При написанні гармонічних і поліфонічних епізодів, слід особливо чітко дотримуватись правил голосоведення, оскільки навіть незначні помилки в струнній групі чітко прослуховуються і можуть не найкращим чином впливати на загальну чистоту інтонацій.

Функції акомпанементу струнній групі надаються в усіх видах педалей – унісонні, октавні і двооктавні, гармонічні, мелодичні побудови, контрапунктуючі з основною темою. Важливо враховувати вимоги акустичного балансу, звертати увагу на тембральну відповідність партії струнних інструментів з іншими, стилістиці всього твору.

У викладі мелодії струнною групою акордами в естрадному ансамблі використовується мало. Акорди використовуються для гармонічних педалей при необхідності розширення динамічного діапазону. Найчастіше виконується двоголосся, гра подвійними нотами, в деяких випадках, допомагає аранжувальнику посилити малочисельність складу струнної групи, наприклад, написати акорд з чотирьох нот для групи з трьох скрипок.

При аранжуванні п'єси для групи струнних смичкових рекомендується наступне:

- пам'ятати про необхідність дотримання акустичного балансу струнних з іншими групами; по можливості звільняти партитуру під час сольного епізоду струнних від духових і полегшити характер акомпанементу;
- у групі з скрипок, альтів та віолончелі при проведенні мелодії акордами дотримуватися динамічного балансу між інструментами;
- приділяти увагу правильній розстановці штрихів, відповідно до темпу, виконання, нюансів та характеру музики;
- використовувати верхній регістр доцільно головним чином для створення спеціальних ефектів за виключенням сольних епізодів;

Інструментовані твори для сучасних оркестрів та ансамблів умовно поділяються на оригінальні твори і обробки відомих популярних пісень, мелодій. Порівняно не часто твори першого виду записуються автором повністю зі всіма підголосками, контрапунктами. Частіше авторський матеріал викладається у виді теми з гармонією, інколи з вказівками щодо характеру ритмічної фактури. Робота по створенню форми, фактури, визначенню стилістики твору покладається на аранжувальника.

Одна з найголовніших форм в інструментальній естрадній музиці – тема з варіаціями, яка використовується переважно в джазовій музиці для малих ансамблів, де після викладу теми кожний музикант виконує сольну імпровізацію. В естрадній музиці імпровізацією є розробка теми варіаційного характеру, інструментована для ансамблю та оркестру. Інша з поширених форм – рондо, яка уможливорює використання в одному творі декілька тем, а також їхній розвиток.

В жанрі естрадних увертюр та фантазій з успіхом використовуються складніші класичні форми – складна трьохчастинна, сонатне алегро, рондо-соната та інші. Найбільш характерна схема малих естрадних п'єс – віддзеркалення класичної теми з варіаціями: вступ, експозиція теми, соло перше, соло друге, tutti, реприза, coda.

Як і в роботі над піснею, перед початком роботи над партитурою інструментального твору важливо мати приблизний план аранжування. Тональність теми обумовлюється діапазоном та зручністю гри на сольних інструментах. Загальний принцип: духові інструменти краще писати в бемольних тональностях, а струнні в дієзних; необхідність дотримання цього принципу залежить від складності теми та кваліфікації музикантів.

У партитурі з невеликим складом інструментів, а відповідно, і невеликими виражальними засобами важливо так розподілити розвиток теми, щоб запобігти тембровій одноманітності.

За своїм призначенням п'єси для ансамблів та оркестрів поділяються на дві групи. Твори першої групи призначені для виконання в концерті (оркестрові, сольні); другої –

для акомпанементу танців, так звана фонова музика. У творах концертного репертуару доцільно продемонструвати можливості оркестру, солістів, зіграність ансамблю.

Перед тим, як розпочати написання партитури, окрім плану необхідно скласти партитурний ескіз, в якому партії всіх інструментів (у тому числі і транспонуючі) були б у тональності дійсного звучання і представлені в компактному вигляді. На основі добре скомпанованого партитурного ескізу з вказівками таких елементів фактури як мелодія, гармонічний супровід, контрапункт, педалі, доповнення неважко написати партитуру.

Її відмінність від ескізу полягає в тому, що в партитурі фактурні функції голосів не вказуються, а перед кожним нотоносцем пишеться назва інструменту, якому доручено виконання відповідної партії. В партитурі партії транспонуючих інструментів нотуються не в дійсному звучанні, а з урахуванням інтервалу транспонування того чи іншого інструменту.

Всі нотоносці партитури об'єднуються вертикальною лінією. Групи однорідних інструментів виділяються аколадами – прямими для ансамблів інструментів, фігурними – для позначення партії багатоголосних інструментів (фортепіано, електрооргана, поліфонічного синтезатора, акордеона та ін.).

Вдала партитура – це і вирішення форми, і різні деталі аранжування, і втілення художнього задуму автора твору. Кожен із складових елементів разом сприяють успішному досягненню кінцевого результату.

Контрольні запитання та завдання

1. У чому проявляється специфічне написання партитури для естрадних оркестрів?
2. Які функції реалізує аранжувальник при написанні партитури до вокально-інструментальних ансамблів?
3. Якою є структура партитури естрадної пісні?
4. Здійснити художньо-музичний аналіз партитури для інструментального ансамблю.
5. Розкрити функції аранжувальника та створення партитурного ескізу.
6. Визначити методи, що забезпечують продуктивність створення партитури.

Аранжування мелодії та авторські позначення

Аранжування (від франц. *arranger* – приводити в порядок, улаштовувати) – перекладення будь-якого музичного твору для виконання його іншими засобами, іншим виконавським складом, передбачене автором. Аранжування – одна з найважливіших сторін музичної творчості, яка дає можливість втілити в конкретному звучанні творчий задум композитора.

Мистецтво аранжування базується на знаннях та використанні аранжувальником художніх можливостей різних інструментів, прийомів звукоутворення, тембрів, співвідношень сили звуку, технічних можливостей, а також різноманітних поєднань інструментів для досягнення такого звучання, яке дає можливість найвиразнішим способом передати ідейний та емоційний зміст твору.

Для успішної діяльності аранжувальнику необхідні знання цілого ряду теоретичних дисциплін – теорії музики, гармонії, поліфонії, історії музики, аналізу музичних форм. Характер і прийоми аранжування обумовлені жанром, змістом музичного твору і залежать від поєднання всіх музично-композиційних засобів – мелодії, гармонії, поліфонії, голосоведіння, ритміки.

Практично процес аранжування можна розподілити на два етапи:

- складання плану аранжування, в якому фіксуються всі основні, суттєві моменти творчого задуму;
- створення партитури, яка є конкретним втіленням плану (точний запис музичного твору в усіх деталях) необхідного для виконання його тим чи іншим інструментальним, усім вокально-інструментальним складом. Обидва етапи в практичній діяльності аранжувальника нерозривно пов'язані між собою.

Аранжування музичних творів джазової, естрадної, танцювальної музики потребує знань стилістичних особливостей творів, творчого підходу до роботи над оригіналом, вміння привносити оригінальні зміни. Аранжування інструментальних та вокально-інструментальних естрадних творів для ансамблів характеризується великою свободою вибору різноманітних засобів, способів і прийомів.

Аранжування як процес створення партитури має два творчих напрями:

- а) аранжування музичних творів, які в джазовій і естрадній музиці пишуться в фортепіанному викладі;
- б) аранжування музичних творів, передбачених у виконанні естрадними ансамблями.

В першому разі твір задумано для оркестрового викладу, що відображається оркестровими барвами. Перед аранжувальником стоїть завдання досягнути правильної передачі змісту твору засобами того чи іншого складу естрадного ансамблю у

відповідності з авторським задумом. У другому аранжувальник привносить власні зміни, використовуючи нові художні засоби, розвиваючи задум автора, покладений в основу.

Засобами інструментування доповнюється мелодична думка, оскільки мелодія є основою, котра включає в себе художній задум твору, посилюється виразність гармонії, насичується фактура аранжування. Оцінюючи інструментовку, як спосіб збагачення музичної виразності твору, створення нового художнього ефекту і колориту за допомогою зміни характеру, нове прочитання мелодії є одним з найважливіших моментів аранжування. Рельєфно виділена в загальному фоні звучання всього ансамблю, мелодія може бути подана в різних видах: унісонному, октавному подвоєнні, акордовому складі, кожний з яких має свій колорит звучання, що є важливим для характеру виразності загального звучання ансамблю чи оркестру; мелодія в співвідношенні з жанровою специфікою джазової і естрадної музики може піддаватися ритмічній переробці, ритмічному варіюванню.

Для того, щоб рельєфно виділити основну мелодію на фоні загального звучання в тому регістрі, у якому розташована основна мелодія, повинна бути створена вільна зона. Це означає, що регістр, у якому створюється вільна зона, призначена для написання основної мелодії і не може заповнюватись іншими елементами гармонії, педалізації, поліфонії, акомпанементу.

Такі елементи як педалізація, поліфонія і гармонійний акомпанемент розташовуються вище основної мелодії, бас – нижче. При такому розміщенні вони не співпадають з нею, створюючи необхідні умови для її зручного прочитання, оскільки вільна зона викладена між басом і гармонійним акомпанементом.

Можливе створення вільної зони в середньому регістрі: педалізація, гармонійний акомпанемент, бас розташовані нижче основної мелодії, а поліфонічний елемент – вище. Вільна зона створюється між педалізацією, гармонійним акомпанементом, басом з однієї сторони, і поліфонічним елементом – з другої. Створення вільної зони допустиме у верхньому регістрі, бас, гармонійний акомпанемент, педалізація і поліфонія розташовуються нижче основної мелодії, що створює умови для її рельєфного звучання.

Створення вільної зони забезпечує передачу повноцінного звучання як одного інструмента, так групи інструментів, не потребує будь-яких допоміжних способів. Застосування вільної зони практикується при аранжуванні вокальних творів та інструментальних, що виконуються сольо.

Коли фактура твору не дозволяє створити вільну зону, рельєфність звучання основної мелодії досягається посиленням звучності даної мелодії або виділенням її контрастним тембром. Крім цього, рельєфність звучання основної мелодії створюється шляхом одночасного викладу її в кількох регістрах. При такому викладі мелодія набуває значно

більшої звучності, стає насиченою. На практиці твору використовуються багатооктавні проведення теми для посилення сили звучання, надання темі більшої могутності.

Необхідно також враховувати особливості і можливості інструменту, якому доручається викладення мелодії. Для цього використовується та частина діапазону інструменту, в якій досягається найбільша виразність звучання, особливо, коли мелодія має кантиленний характер. При рухливій мелодії необхідно враховувати технічні можливості інструменту. При цьому слід пам'ятати, що в процесі аранжування мелодія для естрадного ансамблю може викладатися різними фактурними видами, як для окремих інструментів, так і для декількох інструментів, цілої, тобто групи.

Знання різних фактурних видів викладів мелодії, характеру їхнього звучання необхідно використовувати аранжувальнику як засіб для створення яскравого, колоритного, виразного звучання, що сприяє більш повному розкриттю художнього образу твору.

Застосовуються такі фактурні види викладу мелодії для естрадних ансамблів:

- а) одночасне викладення мелодії в унісон. Мелодія може бути викладена одним інструментом чи групою в унісон будь-якого регістру;
- б) викладення мелодії в октавному подвоєнні, тобто в двох рядах розташованих регістрів. Цей прийом здійснюється або двома інструментами, або двома групами інструментів. Викладення мелодії можливе також і в трьох октавах та через одну чи дві октави, тобто з пропущеним одним чи двома регістрами. Викладення мелодії проводить фортепіано чи електроорган;
- в) одночасне викладення мелодії із супроводжувальними гармонійними голосами. Цей вид найчастіше зустрічається в такому варіанті, коли мелодичне двоголосся, в якому другий голос розташовується під основною мелодією, складається із акордів, що її супроводжують, рухаються з нею в одному ритмі. Другий голос може включати в свій склад акордову і не акордову фактуру, що робить його мелодичну лінію більш плавною, виразнішою. У такому виді викладення мелодії можуть здійснювати два інструменти: фортепіано, електроорган; мелодія підтримується гармонійними голосами, що створюють педалізуючу гармонійну основу. Особливість цього виду полягає у тому, що в залежності від кількості гармонійних голосів, розташованих під основною мелодією, вони можуть викладатися в тісному і широкому розташуванні при трьох і більше голосах, у розширеному – при чотирьох і більшій кількості голосів.

Тісне розташування має компактне звучання, широкіше – більшу “органність”, розширення дає ефект легкості й прозорості. Цей вид викладу використовується в різноманітних інструментальних поєднаннях мелодії і розташованих нижче неї

гармонійних голосів, що мають однаковий ритм. Характерною особливістю цього виду є обов'язковий паралельний рух усіх голосів, що викликано необхідністю збереження єдності фактури акордового складу протягом усього звучання мелодії.

Однією із специфічних сторін джазової та естрадної музики є ритмічна насиченість. Синкопування мелодії бере початок з раннього джазу, коли музиканти, імпровізуючи тему, вільно інтерпретували ритмічний малюнок мелодії та робили його більш складним, гострим і виразним. У процесі подальшого розвитку джазової музики синкопування мелодії стало фіксуватися в нотних записах, набуваючи значення обов'язкового компоненту аранжування. Синкопування пов'язане з інтерпретацією мелодії в стилі свінг, який є основною ритмічною базою джазової музики. Він передбачає більш вільну трактовку ритмічного малюнка мелодії, яка полягає в зміщенні акцентованих долей такту на звук, який не припадає на сильну долю [11].

Підбір інструментів для викладення мелодії визначається за такими ознаками:

- регістром, у якому розташована мелодія;
- характером мелодії, тембровою окрасою інструменту, що сприяє розкриттю художнього образу та змісту твору;
- рівнем майстерності виконавців, оскільки виклад основної мелодії надається кращому виконавцю.

Особливе значення має дотримання авторських позначень творів. Авторський коментар конкретизує деталі інтерпретації виконавського плану твору. Авторське трактування забезпечує достовірність сприйняття підтексту для аранжувальника.

З метою досягнення специфічної виразності, композитор може використати спеціальні прийоми.

В сучасній джазовій музиці існує тенденція врахування і використання стилістичних авторських позначень. Вони можуть бути не тільки в мелодичній, ладогармонічній сферах, але й у засобах оркестрової виразності. Стилiстична невідповідність матеріалу методам його оркестрового перетворення сприяє достовірності збереження індивідуального авторського задуму, де стильова особливість матеріалу, відображена відповідною оркестровою організацією, що свідчить про ефект прямої стилізації.

Контрольні запитання та завдання

1. Якими є основні напрямки розвитку практики аранжування творів джазової та естрадної музики?
2. У чому полягають особливості трактування авторських позначень інтерпретації твору?
3. Охарактеризуйте відмінності творчих напрямків аранжування вокального твору від танцювальної п'єси.
4. Зробіть огляд фактурних компонентів викладу мелодії для естрадних ансамблів.
5. Визначте основні способи використання регістрів при написанні партитури.

Утворення багатоголосної фактури для інструментальних та вокальних груп

Існує багато вокальних та інструментальних творів у яких мелодія подається одноголосно, тому в практиці аранжування додається другий, третій та четвертий голоси. Вокально-інструментальні ансамблі особливо вражають слухача багатоголосним співом з чітким ритмічним акомпанементом. Багатоголосся часто використовується в контрастному протиставленні одноголосному співу, де заспів виконується одноголосно, а приспів – багатоголосно.

При аранжуванні одноголосної мелодії, першочергово здійснюється гармонічний аналіз твору. Ступінь основного тону акорду позначається I, IV, V ступенями. Акорди подвійної домінанти частіше позначають “ДД”. Слід урахувати, що в склад акорду входять усі звуки верхнього і нижнього акорду, в тому числі бас. Систему буквено-цифрових позначень при аналізі акордів краще не використовувати, оскільки в середині творів відбуваються модуляції та відхилення, тому функція кожного акорду розглядається в тональності, в якій написаний певний фрагмент твору.

Утворення багатоголосся в інструментальній та вокальній музиці базуються на гармонічних закономірностях. Мелодія будується на певних ладах, а також гармонічних зв'язках з усіма звуками багатьох тональностей при відхиленнях та модуляції. Принцип утворення другого, третього і четвертого голосів полягає в тому, що до одноголосної мелодії додаються нижчерозміщені акордові звуки, в ритмічному поєднанні з мелодією. Так утворюється мелодизація акордового складу. Поряд з акордовими в кожній мелодії зустрічаються і не акордові звуки, які можуть мати місце і в нижчих голосах.

До не акордових звуків відносяться додаткові тони, які збагачують гармонію естрадної і джазової музики. Інколи до не акордових звуків мелодії в партіях низьких голосів додаються звуки, які входять до складу акорду.

При визначенні ладотональності і звукового складу акордів двоголосого викладу мелодії слід установити акордові позначення звуків мелодії, тобто тони кожного акордового звуку. Цифрою 1 позначається основний тон, пріма; 3 – терція; 5 – квінтовий тон; 7 – септіма; X – не акордовий. Другий голос з першим зазвичай знаходиться у тісному розташуванні, коли другому припадають ближче розташовані акордові та не акордові звуки. При створенні другого голосу слід дотримуватися наступних правил:

- коли в мелодії зустрічається квінтовий тон акорду, то у другому голосі можливий варіант терцового тону;

- коли в мелодії проходить терцовий тон, то другому голосу можна надати основний тон акорду, розташований на терцію нижче, або наступний розміщений нижче акордовий звук – квінтовий тон;
- коли в мелодійному викладі присутня септима, то другому голосу можна надати розташований на терцію нижче квінтовий тон акорду.
- коли в мелодійному викладі проходить основний тон, то другий голос може бути побудований на кварту, сексту нижче, тобто квінтовий або терцовий тон; а в двоголосому викладі краще побудувати сексту нижче (терцовий тон акорду);
- коли в мелодійному викладі проходить основний тон акорду, можливий варіант – другий голос пишеться в унісон або октаву, з першим голосом, зокрема в кінці фраз і речень.

Для двоголосного викладу мелодії характерний рух паралельними терціями і секстами, які часто практикуються. У фортепіанному викладі, другий голос може записуватися самостійно або зливатися з першим. Подібні спрощення другого голосу особливо необхідні для дотримання плавного голосоведення. При перетворенні одноголосної мелодії в багатоголосну це є важливою умовою. Плавність голосоведення досягається відмовою завдяки уникненню збільшених інтервалів та підбором гармонічних інтервальних співвідношень. Для досягнення плавного голосоведіння, зручного для виконання, допускаються об'єднання багатоголосного звучання, в деяких прикладах воно зводиться до унісону, замість чотирьох спрощуються до двох голосів. Не виключені й ритмічні спрощення, коли верхній голос написаний восьмими тривалостями, то в другому і третьому голосах записуються ноти більших тривалостей. В таких випадках єдність ритму порушується заради плавного, зручного голосоведення.

Мають місце приклади, коли другий голос звучить вище першого, при цьому партія другого голосу будується тими ж правилами, тобто на основі гармонії. Мелодична лінія вищестоящего другого голосу, що складається із акордових звуків, може записуватись одночасно.

Виклад мелодії на три, чотири голоси не слід розглядати як самоціль, а чергувати з двоголосним і одноголосним, зі співом в унісон та октаву. В утворенні багатоголосся слід розглядати в тісному розташуванні, що вокально-інструментальним ансамблям надає естетичного ефекту.

Контрольні запитання та завдання

1. Які принципи утворення багатоголосся притаманні вокально-інструментальній музиці?
2. Яких правил потрібно дотримуватися при визначенні ладотональностей і звукового складу акордів?
3. Якими способами досягається плавність голосоведення?
4. Дати характеристику вокальних та інструментальних творів у одноголосному викладенні.
5. Визначити способи реалізації багатоголосся в джазовій та естрадній виконавській практиці.

Виклад гармонії в оркестровій партитурі. Способи акордового варіювання

Гармонія — один з найважливіших засобів музичної виразності, яка органічно пов'язана з мелодією і підпорядковується їй, слугуючи головною опорою розвитку.

Виклад гармонії є одним з відповідальних моментів аранжування. Методика оркестровки потребує правильного, вмілого розташування акордів. Окрім цього від аранжувальника вимагається дотримання правил голосоведіння.

Виклад акордів вимагає виконання аранжувальником певних положень. Розглянемо деякі з них.

Акорди вибудовуються таким чином, щоб забезпечувалося злитне і компактне звучання.

Акорд вибудовується в залежності від кількості голосів у тісному, розширеному, широкому розміщеннях, що характеризуються певним забарвленням звучання і використовуються як важливий засіб виразності у звуковій палітрі оркестру.

Акорди вибудовуються за однорідним звучанням будь-якого тембру, який відрізняється своїм забарвленням від тембрів, що утворюють інші елементи загального звучання ансамблю.

Для досягнення злитності і компактності звучання акордів, слід передбачати урівноважену силу звуків окремих інструментів, яким належить місце у викладі партитури. При умовах викладення складів для груп рівних за силою звуку інструментів, стає доцільним застосування близьких динамічних відтінків. При акордовому викладі мелодії групою інструментів, які мають різну силу звуку, до кожного з них слід застосовувати різні динамічні відтінки. Тому за рівністю розподілу зручностей, відповідальність повністю покладається на інструментувальника, який повинен вирівняти звучність акорду розподілом динамічних відтінків.

Оскільки оркестри складаються з різних інструментів, серед яких є мідні духові, дерев'яні і струнні, то слід відзначити, що наявність в естрадному оркестрі, ансамблі електроінструментів таких як електроорган, електрогітари і завдяки звукопідсилюючим електронним пристроям можливо створювати широкий динамічний діапазон і досягати великої сили звуку. Тому при інструментуванні твору важливо враховувати наявні технічні засоби. Найбільш ефективним викладом акордової фактури є використання клавішних інструментів.

Якщо ж акорд викладається кількома інструментами, що мають різні тембри, бажано застосовувати інструменти, тембри яких можуть зливатися між собою. Відомо, що труба і тромбон добре зливаються з саксофонами (альтом і тенором) в межах інтервалів від

секунди до кварта, при розміщенні саксофонів у партитурі нижче труби і тромбона. Висока ступінь злитності досягається між кларнетом і трубою з сурдиною в середньому і високому регістрах їхнього діапазону при розміщенні в партитурі кларнета вище труби.

Слід відзначити в акорді про перевагу тембру верхнього голосу при викладенні його різними тембрами. Тембр інструменту, що відтворює верхній голос акорду, завжди має бути яскравішим від інших. Викладення акордів в оркестрі слід доручати таким інструментам, тембр яких відрізняється від інших тембрів. Різноманітність тембрового забарвлення мелодії і гармонії створює контрастність між ними, збагачує звукову палітру в цілому. В процесі аранжування акорди можуть викладатися в фактурі у тісному і широкому розміщенні. Від цього залежить характер звучання та його забарвлення.

Фактура у тісному викладі музичного матеріалу характеризується злитністю, компактністю звучання завдяки мінімальним величинам інтервалів між звуками. Фактура розширеного викладу збільшує глибину звучання акорду, причиною чого є збільшення інтервалу між нижніми звуками, що зберігає насиченість звучання в середині акорду і створює легкість та прозорість звучання. Фактура широкого розташування акорду, що застосовується в нижньому регістрі, створює враження органності звучання через великі інтервальні відстані між звуками акордів. Широке розташування акордів застосовується в середньому або верхньому регістрах і має відчутну пустоту звучання. Широке розташування доцільно викладати тільки одним тембром, оскільки виклад різними тембрами значно зменшує естетичне враження. Воно буде краще звучати на електрооргані, ніж в будь-якій комбінації, складеній з різних інструментів [4].

Одним з головних положень при організації акордів є їхній виклад за принципом розташування звуків в натуральному звукоряді. В цьому викладі акордова вертикаль викладається таким чином, щоб широкі інтервали розташовувалися в нижньому, а тісні в середньому та верхньому регістрах. Найчастіше таке розташування використовується в багатозвучних акордах, характерних для фактури акордів *tutti*, яке займає всі регістри оркестрового чи ансамблевого звучання.

В практиці аранжування допускаються приклади, коли акорд, розташований у нижньому регістрі, викладений в тісному розташуванні, звучить похмуро, що є порушенням принципів аранжування. Однак такі випадки інколи розглядаються як творча необхідність, як задум аранжувальника отримати саме такий характер звучання, з метою досягнення відповідної художньої виразності.

Важливим питанням аранжування є проблема, що стосується загальної гармонічної основи творів. Аранжувальнику доводиться зустрічатися з музичними творами, що мають спрощену гармонічну основу, яка не дає великої виразності загального гармонічного звучання в естрадному ансамблі. Оскільки однією із специфічних сторін

джазової і естрадної музики є яскравість і гострота гармонічного звучання, застосовуються прийоми ускладнення гармонії.

Одним з розповсюджених прийомів ускладнення гармонії є додавання окремих відповідних звуків до тризвуків усіх ступенів мажорного і мінорного ладів. Ці звуки не входять у структуру тих чи інших тризвуків, проте взаємодіючи з ними, створюють певну гостроту гармонічного звучання. Така ускладнена гармонія має назву “згущеної”. При ускладненні тризвуків II, III, IV ступнів в мажорі та I, II – в мінорі слід звернути увагу на деякі зміни їхнього ладового забарвлення. Це пов’язано з тим, що після ускладнення отримані акорди “згущеної” гармонії набувають у певній мірі мажорного забарвлення, в той час, як входячи до їхнього складу основні тризвуки є мінорними.

Необхідно враховувати при ускладненні гармонії, що зміна ладового забарвлення вказаних тризвуків може спотворити характер гармонічної основи. В таких випадках, коли при ускладненні гармонії в процесі аранжування необхідно зберегти мінорне забарвлення тризвуків II, III, IV ступнів в мажорі та I і IV – в мінорі, їх ускладнення слід обмежити додаванням не більше одного звука – великої сексти вверх від основних тонів. Отримані в результаті ускладнення п’ятизвучні акорди можуть викладатися не тільки у вузькому розташуванні, а й в розширеному та широкому.

Ускладнення гармонії заради досягнення певної гостроти звучання без необхідності не можна рекомендувати як правило аранжування естрадної музики. Слід пам’ятати, що ускладнення гармонії використовується тоді, коли це не йде всупереч задуму композитора. В практиці аранжування зустрічаються оригінальні твори, у яких є складні багатозвучні акорди. Відомо, що будь-який складний акорд має у своєму складі простіший, що є його основою і несе в собі ту ж гармонічну функцію, що й побудований на ньому складний акорд. Так, акорд C^{15} , може бути замінений більш простими акордами C^7 , C^9 , що складають його основу і несуть домінантові функції. Така заміна певною мірою збіднює гостроту гармонічного звучання, що створюється більш складними акордами, але коли в тому чи іншому складі естрадного ансамблю недостатньо інструментальних засобів, доцільне застосування такої заміни.

Одним із питань, пов’язаних з гармонією, слід розглянути прийоми створення басової партії. Це викликано тим, що в оригіналі того чи іншого твору іноді відсутня яскраво виражена партія баса. Ритмічно точна партія баса є важливим компонентом джазової, естрадної музики, особливістю якої є танцювальні ритми, з притаманною різноманітною ритмічною пульсацією. Тому створення ритмічно точної партії баса – важливий елемент аранжування для естрадних ансамблів, який тісно пов’язаний з стилістичною стороною інтерпретації творів. Це пояснюється ще й тим, що твори джазової музики мають характерні ритмо-інтонаційні лінії проведення партії баса.

Процес створення партії баса визначається головними компонентами: гармонією твору і його ритмічною схемою, пов'язаною зі стилем, характером, темпом твору. Гармонія дає можливість аранжувальнику вирішувати питання про те, які звуки даної гармонічної лінії можуть бути використані для створення партії баса. Спочатку використовуються звуки, що входять до складу акорду, тобто основні звуки даної гармонії, а вже потім ускладнені акорди. Крім основних звуків до партії баса вводиться ряд побічних і допоміжних звуків, які чергуючись з основними звуками, в загальній партії баса значно збагачують її звучання. При створенні загальної партії баса керуються наступними положеннями:

- основні звуки, краще розташувати на сильних та відносно сильних долях такту, а допоміжні – між ними;
- при створенні партії баса, враховуючи, що вона є нижнім голосом гармонічної основи музичного твору і носієм ладових ознак (мажору чи мінору), не слід перенасичувати її побічними та додатковими звуками;
- слідкувати за тим, щоб взаємодія партії баса з мелодією і гармонією не створювала дисонованого звучання.

Важливим компонентом аранжування слугує ритмічна конструкція баса, що витікає з ритмічних схем близьких до танцювальних. При створенні партії баса в процесі аранжування слід зосередити увагу на точному виборі певної ритмічної схеми, характерної для стилю твору. Вибір ритмічної схеми визначається приналежністю твору до джазової та близької до неї естрадної музики, або до рок-музики. В першому випадку ритмічні малюнки відповідають певним танцювальним ритмам, які часто використовуються як ритмічна основа естрадних пісень. Близько до деяких ритмів джазу примикають ритми латиноамериканської танцювальної музики.

Прості партії баса, написані в стилі традиційного джазу, стають більш складнішими в міру його розвитку. Це помітно в мелодичному і ритмічному малюнках стилю свінга, де лінія руху партії баса стає більш фігураційною, мелодизованою, ритмічно рухливою. Аналогічний процес поступового ускладнення партії баса проходить і в рок-музиці. Якщо в перший період існування біт-, поп-, рок-музика мала нескладні ритмічні малюнки, то по мірі розвитку її засобів і прийомів партія баса стала складнішою. Це знайшло своє відображення в тому, що вона стала мелодійно збагаченою, синкопованою, пульсуючою.

Прояв рухливих партій баса пов'язана з рок-ритмами, завдяки застосуванню електрогітари-баса, технічна рухливість якого перевищує рухливість смичкового контрабаса.

Осередком між викладом гармонії та мелодії є створення фігурації акорду. Акорд та акордові звороти сприятливі для варіювання, конструювання мелодико-фігураційних та мелодико-мотивних ліній.

Аранжувальнику-початківцю слід розпочинати варіювання того чи іншого акорду з простішого виду гармонічної фігурації, яка включає лише акордові звуки. При цьому бажано метрично створювати фразу, період, речення, тобто орнамент варіювання має бути чітким за формами.

Наступний етап – акордова педаль, створення нових варіантів. Побудови гармонічної фігурації можуть бути різноманітними.

Мелодична фігурація. Після оволодіння простою акордовою фігурацією можливі декілька варіантів розвитку теми. Можна звернутися до видозміни звукової окраси нового акорду, перейти до більш складної його орнаментациї. Використання мелодичних ліній способом варіювання збагачує звучання твору [5, с.98].

Наступним логічним ступенем варіювання акорду може бути включення хроматичних тонів, які надають загальному звучанню яскравішої окраси. Розпочинаючи з найпростіших орнаментів, можна прикрасити форшлагами, ввідними тонами до акордових звуків. Хроматизми дозволяють ввести елементи джазового стилю при варіюванні акордів. Звичайне включення джазових елементів у варіювання не є обов'язковим і залежить від музичного смаку виконавців.

Варіювання акорду може носити репризний характер у вигляді повернення початкового акорду, який створює ефект тематичної репризи при варіюванні середньої іншої фігурації. При варіюванні акордових сполучень Т-Д₆ слід урахувати складності такі як гармонічна пульсація та метрична завершеність періоду. Поступове прискорення темпу в гармонічній пульсації, зміни гармоній доцільні при поданні нової варіації.

Тричастна форма створюється за рахунок серединної транспозиції даного восьмитактового утворення в тональність домінанти. При цьому взаємодіє сектакорд двійної домінанти. Включення в акордову структуру субдомінанти призводить до розширення мелодико-фігураційних орнаментів. Плагальна гармонічна окраса сприятлива для введення пентатонових варіювань.

Орнаментальні прикраси характерні введенням пунктирного ритму. При їхній побудові квадратів бажано до фігурацій привносити елементи ритмічного варіювання для більш рухливої пластичності.

Гармонічний блок у вигляді з основних тризвуків Т, S, Д може бути достатнім для елементарного аранжування, до якого долучаються гармонічні акорди II та VII ступенів. Ці акорди можуть застосовуватися як окремо з тонікою, так і їхнім чергуванням з нею.

На комбінації складних акордів II і VII ступенів можна побудувати гармонічний ланцюжок $T - II_2 - VII_7$, який створює основу багатьох варіювань. Крім акордів II і VII ступенів аранжувальнику можна запропонувати також збільшений тризвук, цілотнову гаму, акорди змішаної інтервальної структури, враховуючи їх логічне поєднання у відповідній тональності.

Однією із важливих навичок аранжування є застосування знань побудови форми. Ці навички формуються із перших занять з інструментування на основі розвитку слухової уяви, відчуття фрази, речення, періоду, цілої структурної музичної побудови.

Контрольні запитання та завдання

1. Яка особливість викладу акордів у партитурі для джазового оркестру?
2. Яким способом досягається компактність звучання в інструментальному ансамблі?
3. Які існують прийоми ускладнення гармонії акордів?
4. Які існують способи збагачення художнього образу засобами гармонії у процесі створення партитури?
5. Скласти гармонічний план інструментування твору для біг-бенду.
6. Пояснити в чому полягають недоліки та переваги інструментовки для оркестрів різного складу.
7. Перелічити основні гармонійні засоби, які застосовуються при складанні партитури для вокально-інструментального ансамблю.

Інструментування гомофонних та поліфонічних творів

Суттєвими рисами поліфонічного розвитку є безперервність мелодійного звучання, неспівпадання кульмінації музичних ліній фактури, коденційного та логічного завершення в різноманітних голосах. Через неспівпадання кульмінаційних, кадансових фрагментів побудови кожної мелодійної лінії створюється враження безперервності розвитку багатоголосся в цілому. Існують протиставлення між мотивною структурою переважної більшості поліфонічних мелодій, що проявляються не періодично та нечіткістю їх прочитання всього багатоголосного твору.

У гомофонній музичній побудові ведуча мелодія переважає над іншими елементами фактури і визначає структурну побудову, а в поліфонічній музиці навіть нерівнозначні мелодії займають рівнозначне положення.

Інструментування здійснює різноманітними способами інтерпретування поліфонічного багатоголосся. Підсилити специфічну виразність поліфонічної образності засобами інструментування можливо шляхом розкриття індивідуального характеру кожного з голосів, збільшення існуючого між ними контрасту, підкреслення структурних не співпадаючих голосів у їхньому мелодійному розвитку. Коли йде мова про потенційне вичленення мелодії, то мається на увазі процес прояву різних масштабів, починаючи з побудови субмотиву до великих розмірів музичної форми. Неспівпадиння структурних елементів мелодій у поліфонічному викладі залежить від їх безпосереднього поєднання. При поєднанні субмотивів, розділених за голосами, неспівпадання настільки незначні за часом, що практично сприймаються як одночасні.

Потреба в розподілі на рівні мотиви, фрази частіше виникає в кожному з голосів, проте цілісність розмежування загальна для обох голосів і не викликає протиріччя при сприйманні. Вона досягається загальною логікою розвитку, що об'єднує всі голоси єдністю тембрового озвучення обох голосів. Подібне розмежування може бути реалізоване в іншому тембровому оформленні. У різнотембровому двоголоссі (скрипка і кларнет) звучання має дисонуючий відтінок, оскільки розподіл не підтримується тембром.

Прийоми розмежування голосів відповідають духу поліфонії, однак не суперечать використанню інших прийомів і не може йти мова про необхідність завжди зберігати в чистому вигляді будь-яку музичну структуру. Найбільш природним слід вважати темброве оновлення звучання, що співпадає зі вступом нових голосів.

Необхідність появи нового голосу витікає із самої музики, а темброво-динамічна сторона звучання лише реалізує цей вступ з більшою чи меншою яскравістю.

Розвиток фрази іноді пов'язаний зі вступом нових мелодійних голосів, які виконуються іншими інструментами з контрастуючими тембрами, що забезпечує рельєфність звучання.

Розглядаючи формотворну роль поліфонії, необхідно розрізняти її масштаби. Вони можуть коливатись в дуже широких межах — від малого твору до крупної форми.

В першому прикладі основні риси поліфонії діють безперервно, послідовно і є основними факторами формоутворення. В другому – вони не обмежуються розміром викладу музичного матеріалу, створюючи компоненти поліфонічної структури, що існують автономно, входячи у склад поліфонічної форми. При великому насиченні поліфонією музичної тканини спостерігається взаємопроникнення поліфонічних та неполіфонічних структурних компонентів.

Різноманітність взаємодії, що складаються всередині поліфонічних структур, а також між поліфонічними та неполіфонічними структурами, може трактуватися по різному, оскільки інструментування не стирає різницю між гомофонним та поліфонічним викладами, а відокремлює їх. Одночасно відокремлений певний гармонічний пласт, представлений наступним акордовим викладом, створює міцну основу гомофонної структури.

Мелодичні голоси представлені одним або групою інструментів, створюють особливий характер тембру та рухливість розвитку відповідної теми. Контрапунктуючі голоси темброво відрізняються один від одного, всі разом — від акордового супроводу. За допомогою такого музичного викладу досягається рельєфність звучання, різнохарактерність багатоголосся. Інструментуванням передбачається злитність звучання шляхом підбору тембрів різних голосів. Імітаційна розробка одного з варіантів головної теми, що проводиться одночасно, має риси поліфонічної структури.

Доцільно розглянути поліфонічний в своїй основі твір “Леді будьте ласкаві” Джоржа Гершвіна. Саксофони-альти та тенори створюють поліфонічний діалог з трубами та тромбонами. Імітаційно проводиться мелодична розробка головної теми в партії кларнета. Насичена поліфонією оркестрова фактура не порушує структури гомофонності музики. Цьому сприяє чітка темброва диференціація елементів фактури та її періодична повторність (Додаток, с. 110).

У п'єсі “Дим” Джерома Керна проводяться поліфонічні варіації, різноманітні канони, чотирьохголосне звучання саксофонів створює оригінальне гармонічне звучання, фрагменти насичені поліфонією, об'єднуються в суцільну звукову палітру на основі періодичної побудови гомофонної структури (Додаток, с. 134).

В цих прикладах інструментування відображається деталізація великої форми, що характеризується зміною прийомів та способів варіювання тембрової окраси. Кожний

елемент малих форм інструментовки органічно вливається у творення музичної структури в цілому.

Отже, при інструментуванні музичних творів необхідно враховувати темброву окрасу інструмента чи групи інструментів, які краще розкривають зміст завдяки художнім та технічними можливостями. Інструментування забезпечує злитність звучання тембрів усіх голосів.

Джазовій музиці притаманне взаємопроникнення поліфонії та гармонії, що призводить до створення гомофонних структур. Однією з головних ознак є підкорення всіх елементів твору періодичній структурі тем. Інструментування безпосередньо відтворює склад, фактуру музики та зміни, що в ній відбуваються.

Контрольні запитання та завдання

1. Яку роль відіграє мелодія в гомофонній структурі твору?
2. Якими засобами створюється художня образність в інструментуванні?
3. Якими способами можна підсилити виразність поліфонії при аранжуванні п'єси?
4. Назвати основні ознаки аранжування гомофонних та поліфонічних творів.
5. Розкрити роль і характер тембрів інструментів при написанні партитури для естрадного оркестру.

Фактура і особливості її структурних компонентів

Фактура (лат. *factura* – обробка) в музиці означає сукупність прийомів викладу матеріалу, пов'язаного з виражальними і технічними можливостями визначених інструментів. В інструментуванні фактура є структурою, що відображає художній зміст музичного твору. У ній відбивається стиль епохи, характерні художні особливості, індивідуальні риси творчості окремих композиторів.

Робота над фактурою, елементами якої є мелодія, окремі голоси, підголоски, розвиток теми, акомпанемент. Особливості створення фактури надзвичайно багатогранні, тому важливо освоїти основні способи та прийоми інструментування, без яких фактура не буде мати цілісності звучання музичного твору.

Фактура передає естетичну сутність та ідею твору інструментальними засобами, розкриває красу музичних образів та відображає його художній зміст. Іноді фактура виходить на перший план, випереджуючи тематизм та мелодику протягом твору і має самостійність визначення.

Фактура складається з чотирьох основних напрямків викладення музичного матеріалу: монодичного, акордового, поліфонічного та гомофонного.

Монодичний склад являє собою одноголосний (унісонний або з октавним подвоєнням) мелодичний рух без супроводу. Інструментування даного складу не являє собою особливих труднощів, оскільки увага аранжувальника зосереджується на одній лише мелодії, якою б складною вона не була в інтонаційному відношенні. При монодичному складі немає обмежень в засобах фразування, артикуляції, акцентування, філіровки звуків, надаючи тим самим фактурі особливої музичної виразності. Завдяки монодичному складу є можливим зосередити увагу на кожному звуці мелодії, надаючи цим звукам різноманітного забарвлення. Монодичний склад в інструментальній музиці займає відповідне місце і вводиться у вигляді тем, речитативів, каденцій. Визначення авторських позначень, динамічних відтінків вказує на певний склад фактури динамічних відтінків, яких слід чітко дотримуватись.

Виразність аранжування монодичного, як і будь-якого іншого складу, залежить не лише від фразування, артикуляції, динаміки, які в більшій мірі обумовлюються творчою індивідуальністю, але й від трактування темпоритму.

Гнучкість трактування темпоритму при монодичному складі характерна для багатьох речитативів та каденцій.

Акордовий склад являє собою гармонічне поєднання звуків, які при ритмічній однорідності усіх голосів утворюють монолітність. Особливістю виконання цього складу є скоординоване одночасне відтворення і зняття акордових звуків, зумовлене тим, що

верхній голос в інтонаційному відношенні простий і потребує гармонічної підтримки для розкриття головного змісту твору. В таких випадках тематизм зосереджено не тільки в мелодії, а й в повному злитті верхнього голосу з гармонією і тембровою окрасою.

Коли взяти п'ятиголосну акордову фактуру при простому інтонаційному відношенні верхнього голосу, не враховуючи мелодичних каденцій, саме фактура потребує повного злиття усіх звуків по вертикалі. В іншому разі при відокремленні верхнього голосу, музичне полотно втратило б яскравість вираження художнього змісту. Повне злиття усіх звуків по вертикалі є необхідним, коли нижній голос є окремо виписаним.

Ефективним способом у створенні монолітного цілісного звучання є зміна у написанні та виконанні кожного акорду. Особливо це необхідно при наявності ліг, які вказують на злиття звуків. Для отримання плавності акордових переходів відповідного фрагменту, необхідна чіткість фразування. Акордовий склад можна розглядати спрощено, оскільки при певній формі викладення інколи необхідно надати верхньому голосу деяку інтонаційну самостійність.

У деяких прикладах джазової музики можна спостерігати проведення верхнього голосу без цезур, в основному на легато.

Слід відзначити важливість правильно визначеної динаміки, яка відіграє важливу роль у досягненні художньо-образної виразності.

Поліфонічний склад являє собою багатоголосся, де всі голоси мають рівноправне значення, тобто кожен голос в тій чи іншій мірі індивідуалізується та утворює самостійний мелодичний малюнок. Аранжування такого складу характеризується створенням звукової багатоплановості; особливість становить динамічне фразування мелодичних ліній, що звучать одночасно. Фразувальна динаміка може відноситись як до верхнього, так і до нижнього голосів одночасно.

Відомо, що виразність мелодичної лінії спирається на безпосередній зв'язок висхідного руху з наростанням напруження та низхідного руху зі спадом, динамічним заспокоєнням. Закономірності руху мелодичних ліній слід урахувати при фразуванні у поліфонічних творах при створенні партитури. У баладах чи блюзах, в тому числі і у спеціально написаних творах для конкретних інструментів, вказується конкретна фразувальна динаміка. При цьому слід уважно визначити напрям руху в інших голосах. При плавному, м'якому рухові вказана автором фразувальна динаміка точно зберігається.

При вивченні поліфонічного музичного полотна спостерігається як голоси тяжіють до функціональної рівноваги, однак при цьому можуть бути різнофункціональними. Вагоме значення у поліфонічній фактурі мають компактність і прозорість, що регулюються кількістю поліфонічних голосів.

Отже, для поліфонічної фактури важливі: правильність музичного запису, відсутність різких контрастів у звучанні, постійна кількість голосів. Фактура відображає постійність оновлення, відсутність буквальних повторень при збереженні абсолютної тематичної єдності. За умов, коли усім голосам притаманна однакова довжина нот, створюється хоральний вид фактури, яка не є акордово-гармонічною, оскільки рух обумовлюється розгортанням мелодичної лінії у кожному голосі, а не функціональним відношенням гармонічної вертикалі.

При умовах, коли поліфонічна фактура будується на повній метроритмічній незалежності голосів в мензуральних канонах, це є найяскравішим прикладом комплементарної поліфонічної фактури, яка визначається тематичною та ритмічною схожістю самостійних голосів (імітації, канони, фуги). Поліфонічна фактура не виключає різкого ритмічного роздвоєння та нерівнозначного співвідношення голосів, тобто – контрапункт голосів, де рух відносно дрібними довжинами нот створює фон для головної мелодії.

Найчастіше такі фактури застосовуються в музиці гармонічного складу, де з різнотипів гармонічної фактури, гомофонно-гармонічний є одним з найпростіших, а акордовий тип розглядається, як складова гомофонно-гармонічного типу.

Гомофонний склад представляє собою сольний голос із супроводом. Під сольним голосом гомофонного складу у широкому значенні передбачається не лише лірична наспівна мелодія, але й будь який мелодичний рух, що має яскраво виражене основне значення. Такий голос може являти собою комплексне поєднання звуків. З цього випливає, що у гомофонному складі сольний голос є основним носієм музичного образу, а супровід доповнює його, відіграючи при цьому (в залежності від художнього задуму) особливу роль. Закономірністю виконання гомофонного складу є виділення основного голосу. Гомофонний склад при ускладненні фактури може набувати найрізноманітніших форм викладення: гомофонно-поліфонічна та гомофонно-акордова.

Чіткий поділ гомофонної фактури на основний голос та підпорядковані йому інші голоси за своїм значенням рівні.

Поліфонічна фактура не має чітко вираженого поділу, всі голоси в тій чи іншій мірі індивідуалізовані та утворюють самостійний мелодичний малюнок.

На відміну від гомофонного складу при поліфонічному типі фактури музичне полотно базується на сполученні і розвитку самостійних мелодичних ліній. Сполучення може бути різностороннім: постійне чи перемінне за кількістю голосів, різного ступеню їх самостійності. Мелодична лінія, утворююча поліфонічну тканину, поєднується ладотональністю або гармонією. Інший різновид поліфонії має назву інтонаційної. Коли

всі голоси виконують, точно чи з деякою зміною, одну і ту ж мелодію, причому кожний наступний голос з деяким запізненням.

В підголосному складі всі голоси однаково виконують варіанти однієї і тієї ж мелодії, іноді ці варіанти мало відрізняються один від одного.

Різновидом багатоголосся є акордово-гармонічний склад, для якого характерне об'єднання всіх голосів. У ряді випадків, коли верхній чи нижній голос подібного складу акордів передбачає головне значення мелодії, акордово-гармонічний склад наближається до гомофонного. Існує монодична фактура, у якій одноголосна мелодія може виконуватися деякими оркестровими партіями. Оркестрова фактура, де всі голоси музичного полотна, в залежності від їх функцій, можна розділити на три групи: голоси, виконуючі основну мелодію; голоси, виконуючі другорядні мелодії; яким доручено гармонічний супровід.

Одноголосна мелодія в супроводі може бути проведена у верхньому, середньому, чи нижньому голосі. З метою отримання більшої сили чи насиченості звучання, мелодія може виконуватися в унісон однорідними чи різними інструментами. Мелодична лінія може бути посилена також веденням мелодії в октаву, що надає їй повного звучання. Двоголосне ведення мелодії в терцію чи в сексту бере свій початок від творів підголосного складу, де верхній голос є основним і може супроводжуватися не тільки одним, але і двома, а в окремих випадках, трьома підтримуючими голосами.

Мелодичні голоси, які мають другорядне значення, інструментуються дещо простіше, порівняно з головною мелодією, а саме – це унісон в чистому або змішаному тембрах.

З вище відзначеного можна зробити висновок, що створення звукової перспективи для виконання фактурно багатопланової партитури передбачає використання різних типів фактури. Досить часто створення звукової перспективи залежить від специфіки звуковидобуття на різноманітних інструментах, що потребує відповідних знань і умінь від аранжувальника.

Фактура – це одна зі сторін музичної форми в поєднанні з усіма засобами виразності, тобто конкретне оформлення музичного полотна, викладу музики у виді партитури.

Слід зауважити, що монодичний склад обумовлює лише горизонтальну музичну побудову матеріалу, існує без застосування вертикальних співвідношень. У строгих унісонних монодичних зразках одноголосне музичне полотно та фактура мають однаковий вигляд. Багатомонодична фактура відрізняється від східних народів, які не практикували багатоголосся, спів дублює мелодію інструментального ансамблю. Такий склад фактури легко переходить у гетерофонний виклад, де унісонний спів в процесі виконання ускладнюється різноманітними мелодико-фактурними варіантами, що зустрічається у багатій скарбниці музичного мистецтва деяких народів сходу.

Отже, оркестрові фактури відзначаються великою різноманітністю побудови від простих типів – до складних, однак всі вони утворюються з обов'язковим дотриманням правил голосоведення. Це перша умова, необхідна для досягнення рівного гармонічного звучання твору.

При роботі над партитурою необхідно чітко розрізняти основні і підпорядковані голоси. Правильне голосоведення багатозвукових оркестрових акордів можливе при умовах дотримання правил гармонії.

Аналізуючи джазові твори минулих років, слід відзначити, що на той період в інструментальній музиці існувала цілковита залежність від негритянської хорової фактури спірічуелс, госпел. Аранжувальники того часу використовували їхні прості прийоми та звороти змішаної поліфонічної та гармонічної фактур.

Для музики біг-бендів характерні такі ознаки як ясність та чіткість фактурних рисунків, при цьому використовувалися порівняно не складні фактурні способи оркестровок.

У джазових партитурах сучасного періоду спостерігається надзвичайна багатомірність типів фактури. Різні фактурно-стилістичні відмінності спостерігаються навіть у творчості одного й того ж композитора.

У наш час співіснують різноманітні способи оновлення фактури. Найбільш загальні тенденції відмічаються посиленням ролі фактури поліфонічного складу, оскільки поліфонія займала провідну роль в оновленні фактури творів минулих років. Подальша індивідуалізація фактурних прийомів, тобто для кожного твору оновлюється фактура, шляхом побудови форми та гармонії, що пов'язано з новими гармонічними нормами дисонуючих та дублюючих елементів, які виникли в джазовій музиці нетрадиційного складу. Його не можна віднести ні до гармонічного, ні до поліфонічного складу, оскільки для нього притаманні такі риси як регістрова розшарованість, незалежність, динамічна та артикуляційна диференційованість [4].

Процес фактурної переробки оригіналу твору, що підлягає аранжуванню, включає такі етапи:

- 1) музичний аналіз твору;
- 2) складання плану аранжування;
- 3) переробка фактури оригіналу музичного твору у відповідності до наміченого плану.

При створенні плану аранжування визначається такий елемент, як установлення кількості проведення основної мелодії.

У першому проведенні експозиції, основна мелодія викладається у фактурі самотійно, здебільше вільно від звучання всього складу ансамблю, оркестру. Друге

проведення носить характер розробки, її звукова насиченість залежить від кількості окремих сольних інструментів.

Третє проведення представляє tutti, за ним слідує тематичний матеріал, який виконується якимось окремим солюючим інструментом, частіше всього імпровізаційного характеру.

Заключне проведення основної мелодії може бути викладено в іншій тональності, після чого закономірно повертаючись в основну тональність. Кількість проведеннь основної теми в джазових та естрадних п'єсах залежить від музичної форми і характеру твору.

Таким чином, значення фактури в техніці аранжування для джазового складу має єдину мету – досягнення музично-естетичного ефекту у розкритті композиторського задуму. Фактура служить найважливішим оновлюючим засобом у різноманітних остинатних і неостинатних варіаційних формах, розкриваючи динамічні та ритмічні засоби виразності, за допомогою яких досягається художня інтерпретація твору.

До основних функцій оркестрової фактури відноситься контрапункт. Не слід ототожнювати оркестровий контрапункт з видом поліфонічного багатоголосся. У практичному інструментуванні цей термін означає мелодичну лінію, яка проходить одночасно з основним мелодичним голосом. Важливо підкреслити, що оркестровий контрапункт по відношенню до мелодії є повною протилежністю мелодичним підголоскам, має той самий напрям руху і є спорідненим мелодичним розгалуженням основного мелодичного пласта. Зазвичай підголоски виконуються тембрально спорідненими музичними інструментами.

В партитурі під контрапунктом позначається мелодична лінія, яка має самостійну тембральну окрасу серед інших оркестрових компонентів. Для більшої рельєфності контрапункту виділяється серед основного мелодичного пласта урізноманітненнями мелодичних голосів ритмовими, темповими, динамічними, засобами виразності. Він найчастіше проводиться одноголосно або в унісон у викладі музичних інструментів однорідних, іноді у вигляді подвійних нот та акордів. При проведенні контрапункту з основною мелодійною лінією бажано досягти максимальної контрастності між ними, простежуючи прозорість звучання обох оркестрових функцій.

До контрапункту відноситься канонічна імітація теми та побічна. При створенні контрапункту слід враховувати характер розвитку оркестрової форми в цілому. У контрапункті, який істотно відрізняється від основного мелодичного пласта ритмічними вартостями та регістровими характеристиками, застосовуються однорідні тембри. Коли основна тема і контрапункт мають споріднений характер мелодичних ліній і розміщені в одному регістровому діапазоні, то краще використовувати відмінні темброві відтінки. З

тембровими контрастами часто використовуються інші способи та прийоми виділення основної теми і контрапункту. Зокрема це здійснюється урізноманітненням штрихів, особливими прийомами гри, викладом подвійними терціями, секстами, октавами тощо.

Важливим елементом при складанні партитури твору є оркестрова педаль, що являє собою витримані гармонічні групи оркестрової тканини, які при прослуховуванні асоціюються з тривалим та зв'язним звучанням. Своєрідною особливістю оркестрової педалі, у порівнянні з мелодією, контрапунктом, фігурацією, є тривале затримане звучання гармонічної вертикалі, на фоні якої відбувається розвиток оркестрових голосів. Функціональне значення оркестрової педалі полягає у забезпеченні наповненого оркестрового звучання укрупненням оркестрової тканини. Музичні твори, у яких відсутня оркестрова педаль, звучать недостатньо насичено, в них відчувається відсутність повної звучності фактури. Оркестрова педаль найчастіше знаходиться нижче основного мелодичного голосу. В естрадних оркестрах педаль має особливе значення, оскільки прийомами гри на духових інструментах складно створити довготривалий гармонічний фон. В музичних творах, де фактура чітко розмежована на окремі функції, педаль вкрай необхідна. У творах, які мають хоральну або хорально-контрапунктну побудову спеціальна оркестрова педаль може бути відсутня, тому що основні голоси гармонічної фактури виконують функцію оркестрової педалі.

Використання оркестрової педалі потребує творчого підходу. В прозорих, за своєю фактурою, музичних творах оркестрову педаль можливо обмежити трьома-чотирма гармонічними звуками, які подаються широким розміщенням. При виконанні *tutti* педаль застосовують по всьому оркестровому діапазоні, враховуючи, що певним різновидом оркестрової педалі є витриманий звук, який є одночасно органним пунктом.

Головною ознакою органного пункту є відповідна функція, яка відокремлює окремі звуки гармонії від основної оркестрової тканини. Найчастіше органний пункт – це витриманий фон, утворений різними функціями, на яких продовжує розгортатися основна мелодична лінія. Зовнішньою ознакою органного пункту є форма викладу цієї оркестрової функції.

В процесі створення партитури для естрадного оркестру додаються мелодичні елементи, які взаємопов'язані з основною мелодією і створюють враження злитності звучання.

У творах джазової та естрадної музики аранжувальник використовує при створенні партитури авторські позначення, вводить елементи в музичну тканину, надаючи їм тембрової самостійності та контрасту з іншими елементами музичної тканини. Розглянемо ці елементи, їх призначення і принципи взаємозв'язку з основною мелодією.

Контрапункт створюється на основі гармонії музичного твору, являючи собою мелодичну лінію, яка поліфонічно взаємодіє з основною мелодією і протиставляється їй відносною самостійністю. Існує два способи написання контрапункту.

1. Для створення мелодичної лінії контрапункту використовуються окремі звуки, які входять до складу тих акордів, що створюють гармонічну основу твору. В такому прикладі розглядаються відокремлені від акордів окремі звуки, які чергуючись один з одним, об'єднуються у відповідній послідовності, яка створює мелодичну лінію і поліфонічно пов'язана з основною мелодією:

F 6 D m7 B^b Maj7 G 9 G^b7 F Maj7

Мелодія

Контрапункт

2. У створенні мелодичної лінії контрапункту суміжно з акордовим викладом можуть використовуватися і неакордові звуки. В такому вигляді у неакордові звуки, що входять до контрапункту, чергуються з тією чи іншою акордовою послідовністю, створюючи мелодичну лінію контрапункту більш виразно.

Мелодія

Контрапункт

Оркестровий контрапункт являє собою одноголосну мелодію, яка в естрадному ансамблі може бути викладена одним інструментом або групою інструментів в унісон. Крім того, контрапункт може бути викладений акордовими з'єднаннями.



Розміщення контрапункту нижче основної мелодії зустрічається у тих випадках, коли головна мелодія викладена в середньому або верхньому регістрах музичної тканини. Якщо контрапункт розміщений нижче, він не впливає на рельєфність звучання основної мелодії. При такому розміщенні взаємодія з основною мелодією контрапункту трактується одноголосно одним інструментом або групою інструментів в унісон. Пояснюється це тим, що верхній голос октавного подвоєння може бути присутнім у зоні розміщення основної мелодії, що небажано, тому що в цьому випадку може бути переплетіння двох мелодичних ліній – основної мелодії і контрапункту – в одному регістрі. Акордовий склад при написанні контрапункту, розміщеного нижче основної мелодії, небажаний через насиченість його звучання, що може негативно відбитися на спільній звучності естрадного ансамблю.

Динамічне співвідношення основної мелодії та контрапункту повинно бути таким, щоб контрапункт не домінував над головною мелодією, знаходячись якби на другому плані спільного звучання естрадного ансамблю. Крім цього, необхідний також і тембровий контраст між основною мелодією і контрапунктом для кращого слухового сприйняття двох мелодичних ліній, які звучать одночасно.

Розміщення контрапункту вище основної мелодії зустрічається при умові, коли основна мелодія розміщена в нижньому або середньому регістрах партитури для естрадного ансамблю. Це рішення забезпечує рельєфність звучання як основної мелодії, так і контрапункту. Контрапункт, розміщений вище основної мелодії можна цитувати як одноголосно, так і в акордовому складі. Гармонічно насичений ефект звучання створює електроорган (акордеон, баян) або групи струнних смичкових інструментів.

Взаємозв'язок основної мелодії з контрапунктом не обмежується тільки розміщенням контрапункту вище або нижче основної мелодії. Одним із моментів їхньої взаємодії є співставлення руху мелодичних ліній. В даному випадку мається на увазі те, що під час активного руху основної мелодії, контрапункт має меншу рухомість своєї мелодичної лінії. І навпаки, при малій рухомості основної мелодії, мелодична лінія контрапункту повинна мати рухливий характер.

Доповнення у джазовій та естрадній музиці являють собою короткі мелодичні репліки, які утворюють копію мотиву, або ритмічного малюнка. Доповнення влітаються в музичну тканину таким чином як і контрапункт, тобто на гармонічній основі твору при тембровому контрасті з основною мелодією.

У порівнянні з контрапунктами, доповнення, які часто стають важливим мелодичним матеріалом, що збагачує звучання, з'являючись епізодично виконує прикрашальну функцію, створює ефект подальшого розвитку мелодії, що є закономірним для джазової та естрадної музики.

Доповнення приписуються автентичними прийомами, як і контрапункт, тобто в унісон, в октавному подвоєнні, як мелодія у фактурі акордового складу.

В прикладі, який наводиться нижче, заповнення являють собою в першому випадку ритмічну, а в другому – ритмічно-гармонічну репліку, що проходить у головній мелодії.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of two staves. The top staff in each system is labeled 'Заповнення' (Fill) and the bottom staff is labeled 'Мелодія' (Melody). Both systems are in 4/4 time and B-flat major. In the first system, the 'Заповнення' staff contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the 'Мелодія' staff contains a melodic line. In the second system, the 'Заповнення' staff contains a harmonic pattern of chords, while the 'Мелодія' staff contains a melodic line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

У наступному прикладі заповнення являють собою мелодичну репліку, яка продовжує розвиток основної мелодії.

Заповнення

Мелодія

Заповнення

Мелодія

Необхідно зазначити, що вибір для написання доповнень залежить від фактури, в якій написана основна мелодія. Вступає в силу контрастне співставлення фактур, коли основна мелодія написана одноголосно (в унісон) або у фактурі октавного подвоєння, то заповнення повинні бути записані у фактурі акордового складу, тоді доповнення приписуються одноголосно, або у фактурі октавного подвоєння.

Рифф представляє собою повторюючу, невелику ритмо-мелодичну фігуру, приписану на основі гармонії твору. Крім того, рифф дуже часто вводиться у музичну тканину партитури для естрадного ансамблю, як допоміжна ритмічна пульсація, на фоні якої імпровізують сольні інструменти. У наступному прикладі представлені два найбільш поширених види риффа – ритмічний та мелодичний.

Імпровізація (Мелодія)

«Рифф»

Бас

Імпровізація (Мелодія)

«Рифф»

Бас

C6

Dm7

Важливим питанням постає розміщення риффів у взаємодії з основною мелодією або імпровізаційним соло. Якщо рифф написаний в унісон, його краще записати нижче мелодії, яку він супроводжує своєю пульсацією. У даному випадку бажано, щоб головна мелодія або імпровізаційне соло розмістились в середньому або верхньому регістрах фактури. Рифф розписаний одноголосно, може бути розміщений вище основної мелодії, що звучить нижче середнього регістру, слід розглядати як виключення. Коли риф написаний у акордовому складі, він може бути розміщеним як нижче, так і в зоні звучання основної мелодії чи імпровізаційного соло, при цьому створюючи своєрідний ритмо-гармонічний тон. Розміщення рифу в акордовій фактурі вище основної мелодії, в практиці аранжування джазової та естрадної музики зустрічається рідко.

Стосовно тембрового контрасту та динамічних співвідношень між риффом з основною мелодією, потрібно дотримуватись положень та принципів, які застосовуються в контрапункті.

При записі всіх видів насичення фактури потрібне почуття міри, щоб не порушити загального змісту та характеру твору.

В практиці естрадної, джазової творчості застосовуються такі види імпровізації:

- імпровізація на задану тему, що пов'язана з мелодією, яка проводиться протягом певної тривалості;
- ритмічна імпровізація, що полягає у вільній інтерпретації під час виконання ритмічної сторони основної мелодії, без зміни її мелодичної конструкції.

Розглянемо прийоми варіювання, коли основні (опорні) звуки, які утворюють тему, обіграються іншими.

The image displays a musical example with two staves. The top staff, labeled 'Тема' (Theme), is in G-flat major (two flats) and 4/4 time. It contains a melodic line with five measures, each associated with a chord: E-flat major 6 (E-flat, G-flat, B-flat, D-flat), A-flat major 6 (A-flat, C-flat, E-flat, G-flat), G-flat major 6 (G-flat, B-flat, D-flat, F-flat), E9 (E, G, B, D, F), and E-flat major (E-flat, G-flat, B-flat, D-flat). The bottom staff, labeled 'Варіант' (Variation), shows a variation of the theme. It maintains the same melodic contour but uses different harmonic support, including a triplet in the fifth measure. Vertical dashed lines connect the notes of the theme to their corresponding notes in the variation, illustrating how the same melodic structure is re-harmonized.

Тема залишилася без змін, але набула нової мелодичної окраси, якості, завдяки побічним звуковим елементам.

Тема

Варіант

$E\flat_6$ $A\flat_6$ $G\flat_6$ E_9 $E\flat_{Maj}$

Поєднання теми із побічними звуками надає особливої виразності новому варіанту теми:

Тема

Варіант

$E\flat_6$ $A\flat_6$ $G\flat_6$ E_9 $E\flat_{Maj}$

х) Неакордрві звуки

Характерною особливістю цієї імпровізації є те, що вона не пов'язана з мелодичним матеріалом теми, не розвиває його, а базується на послідовностях акордів, які являють собою гармонічну основу теми.

Наведені наступні приклади показують, як на гармонічній основі створюються мелодичні лінії, які мають характер вільної імпровізації.

Тема

Варіант 1

Варіант 2

Варіант 3

Гармонія

У цьому прикладі мелодична лінія імпровізується завдяки звукам тих акордів, які є її основою. Такі мелодичні лінії мають свої інтонації і ступінь художньої виразності. Отже мелодію можна зробити більш виразною способом поєднання акордових звуків з неакордовими, які ускладнюють її гармонічну основу.

Тема

Варіант 1

Варіант 2

Варіант 3

Гармонія

The image displays three systems of musical notation, each consisting of two staves. The top staff of each system is labeled "Імпровізація" (Improvisation) and the bottom staff is labeled "Гармонія" (Harmony).

System 1:
- Improvisation staff: Features a melodic line with eighth-note triplets and sixteenth-note runs. Dashed boxes above the staff are labeled "прогресія" (progression).
- Harmony staff: Shows chords F6, Db7, C7, F6, and F7. Some chords have triplet markings.

System 2:
- Improvisation staff: Continues the melodic patterns with triplet markings.
- Harmony staff: Shows chords Bb7, F6, and F7. A long slur connects the first two measures.

System 3:
- Improvisation staff: Melodic line with various rhythmic figures.
- Harmony staff: Shows chords G7, C7, F6, Bb7, and FMaj7. A long slur connects the last two measures.

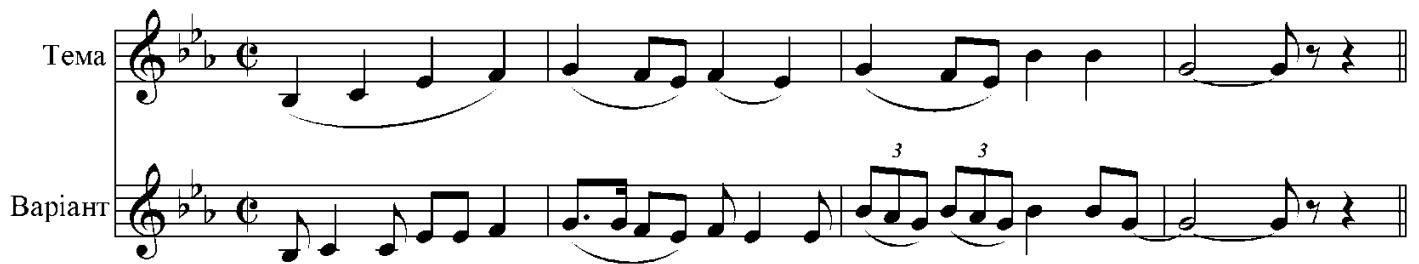
The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Tema

Tyrti

Chords: E^b , A^b , A^b , G^b , $F7$

В практиці аранжування застосовуються фіксовані зміни ритму основної мелодії в партіях окремих солюючих інструментів. У даному випадку, фіксовані зміни ритму основної мелодії сприймаються як ритмічна імпровізація.



Наведені приклади прийомів аранжування розглядаються тільки як початкова ступінь творчої діяльності, яка є основою для подальших творчих пошуків.

Контрольні запитання та завдання

1. Що таке фактура? Які складові структурні компоненти вона включає?
2. В чому полягає монодичний склад фактури?
3. Які принципи слід враховувати при виконанні фактурно багатопланової партитури?
4. Які в наш час співіснують різноманітні засоби оновлення фактури?
5. Визначити вид фактури при аранжуванні естрадної пісні, танцю, п'єси.
6. Скласти план інструментовки на задану тему для джазового оркестру.

Структура ритмічних фігурацій

Найбільш цікавим видом творчості в інструментуванні є поєднання голосів, побудоване на комплементарній ритміці. В його основу покладені мелодії з розвинутим різноманітним ритмом. Протилежним способом побудови ритмоструктур можна вважати поєднання голосів, що засноване на паралельній ритміці.

У чотириголосному поєднанні діє ритм, де другий голос являє собою подвійне ритмічне підвищення першого, третій – другого, четвертий – третього. При такому співвідношенні ритмів відбувається посилення енергії руху. Акцентування, динамічна різноманітність мають новаційний характер в інструментуванні.

У різних варіантах фактурного викладу для джазового, естрадного оркестрів фактурного викладу характерне акцентування ритму різних голосів. Різноманітні варіанти акцентування, як і способи тембрового втілення твору, можливі також динамічні варіанти в інструментуванні. Співвідношення їх з різними варіантами акцентування достатньо переконливо показують, що поліфонічне викладення голосів з ритмічним співвідношенням легко піддається динамічному поєднанню. Оскільки можливе прирівняння мілких ритмічних тривалостей шляхом їх лігування, то і довгі тривалості можуть бути прирівняні до більш коротких шляхом дроблення, тому ритм кожного з чотирьох голосів може бути розповсюджений на всі чотири голоси. Це характерне акордовій основі музики і вказує на те, що її можна трактувати як поліфонічне поєднання голосів і як фігуративно-орнаментовану послідовність акордів.

Поліфонічне поєднання мелодій засноване на комплементарній ритміці і не допускає обміну ритму між голосами, оскільки спотворюється зміст музики. Можливе поєднання застосуванням прийомів одночасності і послідовності.

Існує багато варіантів побудови ритмічних фігурацій в інструментуванні естрадної та джазової музики. Однак найбільш відповідним у цьому процесі є поєднання голосів, побудоване на комплементарній ритміці. Слід ураховувати, що в основу цієї ритміки покладено мелодії розспівного характеру з розвинутими різноманітними ритмами, які в сучасному періоді залишаються активними. Деякі аранжувальники підкреслювали взаємозв'язок темпоритму з відповідними йому ритмічними фігураціями.

Існує багато теоретичних і методичних праць із аранжування та інструментування, з яких оркестровка, створена великим майстром, розглядається лише як власний погляд на прочитання певного твору. На основі цього можна прийти до висновку, що даний твір в цілому чи окремі його частини підлягають перебудові, викладенні його в іншому метро ритмічному, тембровому, динамічному прочитанні.

Основним відправним моментом, безумовно повинен бути авторський текст – позначення темпів, відхилення від них. Дійсно, важко виправдати, наприклад, виконавця “Allegro” при авторській вказівці “Andante”. Навіть в п’єсах швидкість руху, особливо кожного конкретного твору, буде підказувати відповідний йому темп. В тому, наскільки різноманітними можуть бути темпи, можна упевнитись на прикладі вальсів. Якщо студент обрав невпевнений темп, то не обов’язково його “підтягувати” до формальної схеми, а краще йти шляхом розкриття образного змісту того чи іншого вальсу.

Зусилля студента повинні бути направлені в даному випадку на те, щоб загострити образно-емоційний вплив музики.

Інколи можна спостерігати, що темпи окремих частин твору відхиляються від початкового. Причини можуть бути різні: зміна ритмічного руху, що призводить до уповільнення темпу чи його прискорення; уповільнення чи прискорення темпу дає зміну настрою; усвідомлення виразного значення нового ритмічного руху та співставлення темпу різних розділів із початком.

Певну допомогу для встановлення темпу у співвідношенні може надати метроном, за допомогою якого у співвідношенні темпів окремих епізодів з’ясовуються місця, де порушується ритмічність. Ефективніше буде з’ясувати моменти порушення ритмічної схеми за допомогою метронома та посилити особистий контроль за ритмом.

Технічні труднощі виконання інколи потребують відхилення від попереднього темпу правил інструментовки. Зрозуміло, що ні про яку ритмічну організованість не може йти мова, поки студент не в змозі аранжувати самостійно.

Студентам також слід нагадати, що як прискорення темпу чи підсилення звучності, так і засоби динамізації в музичному розвитку можуть використовуватися сумісно, а іноді вистачає одного із них. Тому необхідно знову звернутися до аналізу образно-емоційної побудови твору та в співвідношенні з цим рішенням визначити, які саме засоби виразності обрати для оркестровки твору. Образний засіб нерідко приносить плідні результати в п’єсах моторного характеру, крім тих випадків, де художнє завдання потребує стрімкого польоту до кульмінації.

Таким чином, талановитий студент, який відчуває усі тонкощі музики, сам відшукає необхідні рухи в цій багатоманітності музичного образного твору.

Контрольні запитання та завдання

1. Яким чином визначається акцентування ритму різних голосів?
2. Які існують сучасні тенденції аранжування джазових п'єс, побудованих на комплементарній ритміці?
3. У чому проявляється взаємозв'язок та взаємозалежність структурних ритмічних фігурацій з гармонійним викладом твору?
4. Які існують способи відхилення темпоритму в окремих частин твору?
5. Побудувати ритмічні схеми різноманітних фігурацій відповідно заданого твору.

Розділ II. МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ АРАНЖУВАННЯ ЕСТРАДНОЇ ТА ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ

Джазове мистецтво. Стислий екскурс в історію жанра

Джаз спочатку був переломом західних музичних традицій, де композитор писав музику на папері, а музиканти намагалися зробити все, щоб цю музику відтворити максимально «близько до задуму композитора», а у джазовій композиції початкова тема – це просто початкова точка відліку для музиканта, щоб висловитися у своєму власному соло. Темою може служити популярна пісенька або блюз, яку самі музиканти не написали, проте в процесі їх гри народжувалася нова п'єса, яка могла мати досить мало схожості з оригіналом. У будь-якому випадку джазовий музикант – завжди автор того, що він грає.

Сьогодні джаз включає величезну кількість стилів: від архаїчного народного блюзу, регтайму, нью-орлеанського джазу і диксиленду, йдучи через свінг, мейнстрим (основна течія), бі – боп і сучасний джаз до абсолютно вільних форм фрі-джаза і електронної музики. А якщо коротенько, то джаз створений для задоволення, і він відіграє велику роль у дозвіллевій діяльності.

Як і будь-яка професійна музична традиція, джаз бере свій початок з народних джерел. Ранні музичні форми, що виникли до відміни рабства в Америці, включають робочі пісні, а також танцювальні п'єси, що особливо сприяло легалізації негритянської музики. Після звільнення рабів афро-американська музика почала стрімко розвиватися. Особливу роль зіграли розпродані після Громадянської війни духові, ударні та інші інструменти, які широко використовувалися у військових оркестрах. Ці майже дармові інструменти стимулювали виникнення духових танцювальних оркестрів, в яких грали в основному темношкірі.

У ту пору розповсюдився так званий жанр «блюз». Він, не зважаючи на простоту музичної форми, завжди виконується з нескінченними варіаціями і став невід'ємною частиною будь-якого із стилів джазу, але існує і в своїй оригінальній формі – таким, яким він виник.

Спочатку блюз («розважальна музика») на відміну від духовних співів госпелс і спірічуелс виконувалася одним-двома виконавцями під акомпанемент губної гармошки і банджо. Виконавці – безробітні негри - ходили з села в село, заробляючи своїм виконанням блюзу. Просто кажучи, це музична форма, що складається з восьми або частіше дванадцяти тактів, текст в якій організований таким чином: перший рядок повторюється двічі, а третій є логічним виводом з попередніх. На відміну від традиції

розважальної масової пісні під гітару «чорному блюзу» була завжди властива якась самоіронія і оптимізм, не зважаючи на загальний сумний, меланхолійний настрій. Характерне «блюзове» звучання досягається шляхом використання блюзового ладу, де третя і сьома ступені темперованого мажорного ладу знижені. Іноді говорять, що це пониження на півтону, що не зовсім правильно. Насправді, це зони вільної інтонації, коли виконавець може брати ноту такої висоти в межах півтону, яку підказує його чуття.

На початку XIX століття практично в кожному з південних міст США були розважальні духові оркестри, які складалися з темношкірих музикантів. Приблизно в цей час народжується регтайм. Спочатку це була фортепіанна музика, що складається автором і що не передбачало ніякої імпровізації, але духові оркестри підхоплювали будь-які популярні мелодії, у тому числі й регтайм, і достатньо цікаво їх виконували. Сам регтайм схожий на польку, що особливо підкреслюється акомпанементом лівої руки піаніста; права синкопує - і в результаті виникає ритмічний діалог.

Відомо, що Новий Орлеан на півдні США зіграв ключову роль в народженні джазу. Що було унікальне саме для Нового Орлеана, то це дуже відкрита і вільна соціальна атмосфера. Люди різних рас і націй вільно спілкувалися один з одним створюючи суміш французьких, німецьких, іспанських, ірландських та африканських музичних традицій. Не дивно, що це космополітичне місто стало родючим ґрунтом для джазу. Ще варто відмітити, що Новий Орлеан – портове місто, де збиралася величезна кількість моряків, яким було потрібно дозвілля не тільки з легалізованою проституцією, але і з розважальною музикою. Перш за все, джаз грали просто на вулицях. Оскільки оркестрів у місті було багато, то дуже важливою якістю оркестру вважалася його здатність грати голосно, перекикуючи конкурентів. Кращі, тобто найгучніші, оркестри мали можливість отримувати й інший дохід, крім епізодичних подаянь перехожих.

Тому багато хто, включаючи серйозних дослідників джазу (Х.Девіс, Д.Колліер, Ю.Панасьє), вважає, що музиканти в ранніх джазових оркестрах були генії, ніхто з них не читали нот і ніколи не брали звичайних уроків музики. Це дуже романтичне уявлення, проте навряд чи цілком достовірне. Майже кожен музикант, ставши з часом поважною фігурою в джазі, вивчав теоретичні основи музики. Дуже показовим прикладом є Кінг Олівер, корнетист і керівник бенда, який використовував різні предмети, такі як стакани, відра, гумові шнури тощо для того, щоб витягнути самі різносортові звуки зі своєї труби. У той же час Фреді Кеппард не використовував ніяких заглушок, проте прославився як найкращий корнетистом в місті. Кепард – перший, хто вирішив експортувати джаз в інші частини країни, і проїхав по півночі США з концертами, вперше познайомивши мешканців півночі з музикою, яка на півдні вже цілком склалася [12, с.99].

Отже, до 20-х років XX століття сформувався стійкий склад джаз-оркестру: труба або корнет, тромбон, кларнет, гітара, контрабас і ударні. Фортепіано звучало в цих оркестрах набагато рідше, оскільки в більшості випадків музиканти знаходили роботу десь поза приміщеннями (а цей інструмент нелегко транспортувати). Банджо і туба, які тепер часто асоціюються з раннім джазом, насправді з'явилися дещо пізніше, оскільки техніка звукозапису на початку століття не могла схопити м'який звук гітари і контрабаса.

Ролі в оркестрі розподілялися таким чином: корнет грав основну мелодію з деякими варіаціями, тромбон заповнював простір між басом і мелодією, а кларнет вплітався десь між цими двома мідними духовими, орнаментуючи і прикрашаючи мелодію. Так склався стиль джазу, який пізніше буде названий новоорлеанським стилем джазу («dixieland»).

Перший бенд, який використовував термін «джаз», був оркестр Тома Брауна з Нового Орлеана, який показав свій оркестр в Чикаго у 1915 році. Походження і початкове значення цього слова до цих пір досить широко обговорюється. Проте слово «джаз» злетіло на перші шпальти газет завдяки іншому оркестру, що також складався тільки з білих музикантів, «Original Dixieland Jazz Band», який оголосив себе родоначальником джазу. Цей бенд в 1917 і 1918 роках з приголомшуючим успіхом виступив також у Нью-Йорку і був першим джазовим оркестром, який зробив грамзапис своєї музики.

До 1917 року велика кількість найбільш кращих джазових музикантів покинула Новий Орлеан і почала шукати роботу на півночі США. Причиною було не горезвісне закриття у 1917 році району «червоних ліхтарів» у Новому Орлеані, а просто економічна криза. Перша світова війна в Європі породила індустріальний бум, і музиканти просто слідували на північ за мільйонами робочих в очікуванні хоча б якої-небудь роботи.

Таким чином, епоха новоорлеанського джазу приблизно датується з 1890-х по 1917 рік. Епоха диксиленду включає ті роки, коли новоорлеанські музиканти у пошуку кращих умов життя переїхали на північ: приблизно з 1917 по 1930 рік (правда, така класифікація досить умовна).

Поступово Чикаго став світовим центром джазу. Навіть враховуючи, що «Original Dixieland Jazz Band» у Нью-Йорку мав грандіозний успіх, породжує першу танцювальну лихоманку, що супроводжується таким стилем музики, як свінг. Але при цьому першенствував в концепції свінгу, вже новий соліст, Луї Армстронг. Існує легенда, що одного разу журналістка запитала Луї, як йому вдалося здійснити таку радикальну ритмічну революцію. Луї довго думав, що відповісти, потім сказав: «Я просто намагаюся грати якнайкраще» [12, с. 25].

Проте яких би висот не досяг новоорлеанський стиль, будь-яка традиція була обмеженням для такого генія, як Луї Армстронг. Він в 1924 році прийняв запрошення найпрестижнішого в Нью-Йорку лідера бенда, Флетчера Хендерсона. Його оркестр грав в

залі Roseland Ballroom на Бродвеї, пізніше зайняв істотне місце в історії джазу епохи біг-бендів. Розвинувшись із стандартного танцювального оркестру, перші біг-бенди містили чотири труби, два тромбона, три-чотири саксофони, і ритм-секцію, що складалася з фортепіано, банджо, баса (контрабас або туба) і ударних. Ці оркестри грали музику, записану у вигляді готових партитур, але іноді виставляли найбільш відомих солістів, дозволяючи їм імпровізувати. Підкреслимо відмінності між новоорлеанської традицією імпровізованої «гарячої» музики і Нью-йоркськими біг-бендами. Іншими словами, «Гаряча» новоорлеанська музика (діксіленд) не була аранжована і була результатом колективної імпровізації. Кожен музикант, що грає в новоорлеанському складі, по своєму бажанню варіював придуману ним же партію, аби це не псувало загальне звучання. Як правило, ці імпровізації обмежувалися невеликою варіацією мелодії пісні. Бувало і так, що деякі музиканти замість варіацій знаходили абсолютно нові мелодійні рішення. Зрозуміло, музиканти могли домовитися про які-небудь особливості виконання заздалегідь, хоча часто це не практикувалося. У біг-бенді ж імпровізував один соліст (і те іноді), останні ж більш слідували записаному нотами аранжуванню. Зрозуміло, для яскравого соліста це був набагато вигідніший контекст. До речі, приблизно цей підхід застосовується і тепер у сучасному джазі.

До речі, не зважаючи на те, що оркестр Хендерсона тоді був кращим біг-бендом у Нью-Йорку, йому бракували ритмічна ясність і гнучкість, коли до нього приєднався Армстронг. Його невеликі граціозні соло на записах з оркестром виглядали алмазами в олов'яній оправі [12, с. 70-71].

Елементи виконання соло Армстронга, що вже тоді достатньо склалося в бездоганному балансі, наголошувалися дивовижною мелодійною винахідливістю, яка забарвлювала його логічні, але такі, що лякають своєю новизною соло, а також його дивовижною ритмічною свободою, яка відтіняла інших музикантів від Луї. Його вплив на музикантів був величезним. Проте, Хендерсон не давав йому виконувати соло регулярно, можливо через те, що відвідувачі в танцювальному залі, для яких грав оркестр, не були готові до таких музичних інновацій. Проте, Луї викликав трансформацію його стилю, а також еволюцію всього руху біг-бендів. Головному аранжувальнику оркестру, Дону Редману вдалося схопити і записати на папір деякі мелодійні ідіоми, винайдені Луї.

Будучи в Нью-Йорку, Луї також записувався на студії грамплатівок. Записи стали сенсацією серед музикантів, спочатку в Сполучених Штатах, а пізніше і по всьому світу. Отже, розповсюдження джазу, а також розвиток його імпровізаційної техніки, було б абсолютно неможливе без винаходу фонографа, який відіграв важливу роль в насиченні дозвіллевої діяльності. Саме протягом останнього року в Чікаго, під час роботи з іншим

піаністом, Ерлом Хайнсом, Луї досяг свого першого творчого піку. Хайнс був перший музикант, рівнозначний за своїм обдаруванням самому Луї. Саме цьому дуету зобов'язані народженням деякі шедеври джазу, такі, як «West End Blues» і «Weather Bird». Він домінував на музичному горизонті 20-х років і фактично сформував джазову мову наступного десятиліття [12, с. 32].

Найбільш популярним керівником біг-бенду цього десятиліття був Поль Уайтмен, якого за іронією долі теж вважали королем джазу. Проте його перші бенди грали зовсім не джаз, а чудову танцювальну музику, яка заповнювала дозвілля молоді.

Взагалі Чикаго було чудовим середовищем для молодих музикантів. Там звучало багато музики і була величезна кількість у кого вчитися.

Інший музикант, кар'єра якого починалася приблизно в цей час, був Дюк Елінгтон. До 1930 року він був одним з найбільш відомих лідерів оркестрів, що постійно виступали в гарлемському нічному клубі. Чудовий дар Елінгтона як композитора, аранжувальника і піаніста поєднувався з його дивовижним талантом керівника (з 1927 по 1941 рік склад його оркестру майже не змінився, чим не міг похвалитися жоден інший лідер бенда). Він привніс у джаз такий рівень стилю і складності репертуару, якого ще ніколи не було в розважальних оркестрах. Не зважаючи на те, що він був обдарований піаніст, він бачив себе, перш за все, як лідера оркестру. Дюк почав професійно грати музику (тобто заробляти музикою) у Вашингтоні. Його техніка гри була заснована на стилі «страйд». У 1922 році він приїхав підкорювати Нью-Йорк разом з музикантами свого вашингтонського бенда. Але переконався, що рівень гри його «вашингтонців», як він називав цей бенд, істотно нижче за ті оркестри, які грали у Нью-Йорку. І тільки через рік Елінгтон почав отримувати популярність, завдяки оригінальному «стилю джунглів», що фактично стало «торговою маркою» оркестру Елінгтон.

А у 1931 році Елінгтон провів обширне турне по США та Європі. На відміну від більшості своїх сучасників, Елінгтон зміг зробити перехід від «гарячого джазу» двадцятих до свінгу тридцятих років. Інакше кажучи, він не тільки зміг зробити цей перехід, але і багато в чому визначив його.

З іншого боку, професійних композиторів, що створювали мюзикли і пісні, таких, як Річард Роджерс, Коул Портер, Джордж Гершвін, важко назвати джазовими композиторами, хоча багато їх тем стали джазовими стандартами. І хоча, на перший погляд, теми пісень Елінгтона не відрізняються від зразків творчості вищезазначених авторів, його називають достовірно джазовим композитором, правда не вкладаючи в це європейський сенс. Це підтверджується його прихильністю до оркестру, де популярна пісня, завдяки таланту аранжувальника набувала якостей джазової композиції. Це говорить про його бажання піднятися над існуючими уявленнями про джаз тільки як про

розважальну музику. З ім'ям Елінгтона зв'язані і перші досліди в застосуванні поліфонії в оркестровці. Ці досліди надалі розвиватимуться в творчості представників «третьої» течії в 50-ті та 60 -ті роки.

Окрім оркестру, для якого Елінгтон писав з такою бездоганною майстерністю, його інструментом було фортепіано. Коли він тільки приїхав до Нью-Йорка, його стилем був «страйд», що розвинулася з регтайму. На відміну від достатньо примітивної послідовності бас-акорд, що застосовувалася в регтаймі, страйд ряснів різними прийомами акомпанементу, які в своїй комбінації давали дуже витончену фактуру. Перш за все, в лівій руці, крім баса, велася гармонійна лінія, яка в оркестрі зазвичай доручалася тромбону. Це сприяло значній гармонійній новації, оскільки сама гармонійна лінія стала набагато вишуканішою. Акорди значно ускладнилися від трезвучий і їх звернень до септ-і нонаккордов з альтерацією. Сам акомпанемент вдавав із себе закінчену логічну лінію, на відміну від регтайму. Це пояснювалося, мабуть, тим, що майстри школи «страйд» самі, як правило, були керівниками оркестрів, і своє оркестрове мислення переносили на фортепіано. Окрім цього, страйд-піаністи дуже сильно і яскраво свінговали, вводили слухачів в той стан «руху вперед», яке так властиво свінгу. Невипадково, що Нью-йоркські піаністи часто зустрічалися один з одним в дружньому, але досить жорсткому змаганні, що врешті-решт породило явище, пізніше назване «джэм-сейшн» або просто «джэм» [13, с. 94-95].

У ряді піаністів, що грали в стилі страйд, не можна не згадати ім'я легендарного Арта Тейтума. Він визнавався одним з найвидатніших віртуозів, а також вдало експериментував з гармоніями. Його вплив взагалі всіх джазових музикантів дозволяє затверджувати, що Тейтум змусив музикантів ери бопа уважно вивчити можливості гармонії», – пише Беккер [13,с.97]. Своєю вражаючою здатністю збагачувати, міняти гармонійну структуру теми Тейтум, поза сумнівом, підготував революційний вибух бопа, що відбувся в 40-ві роки XX століття. Однак ця манера джазової гри не була прийнята масовою публікою і вона ніяк не вплинула на музичне дозвілля. А – 32.

Однак, необхідно підкреслити, що у Чикаго розвивалася абсолютно інша школа фортепіанної гри, названа буги-вуги, яка набагато краще підходила для танців. Принцип акомпанементу в ній будувався на повторюваних остинатних: у партії правої руки зустрічаються досить складні, часто поліритмічні остинатні конфігурації, кластерні гармонії з блюзовими нотами. Характерними рисами буги-вуги була насиченість брейками (зупинка супроводу в лівій руці для виходу на подальшу імпровізацію в правій) і рифами. Ці прийоми знайшли віддзеркалення в оркестровому звучанні стилю свинг і стали першою сходинкою для рок-н-ролу.

Як правило, буги-вуги гралися на гармонію блюзу; цей тип сольного фортепіанного музикування був найбільш популярним на вечірках. Отже, саме цей стиль став національним божевіллям американців в кінці 30-х років, після того, як три кращі представники цієї школи: Альберт Аммонс, Піт Джонсон і Люк Люїс почали виступати з концертами в Карнегі Холі. Саме цьому стилю призначено було залишити дуже помітний слід в музичній дозвілєвій діяльності.

У цей період на зміну негритянським оркестрам малих складів прийшли оркестри, керовані професійними американськими музикантами. Почалася мода на великі оркестри. Поняття «свінг» означає не тільки джазовий стиль, але і характерний склад джазового оркестру.

Цей напрямок сформувався приблизно у середині 30-х років і істотно відрізнявся від попередніх стилів в джазі. У нім, як правило, відсутня колективна імпровізація; на перший план виступає аранжування і сольна імпровізація, яка найчастіше виконується на фоні риффа. (Рифф – двух- або чотиритактна музична фраза, яка повторюється всім оркестром з незначними мелодійними і гармонійними змінами впродовж всієї імпровізації соліста). Носієм ритму залишаються інструменти, з тією лише різницею, що в колишніх стилях акцентувалися, головним чином, друга і четверта долі такту, а в свінзі – всі чотири. Ці акценти називаються бітами («біт» – удар, ритмічний центр тяжіння такту, пульс джазу). Звичайний склад свінгового оркестру – чотири труби, чотири тромбони, п'ять саксофонів і ритмічна секція. У даний час традиційний джаз і свінг продовжують розвиватися разом з новими напрямками у джазі.

Однак, на початку 40-х років декілька молодих музикантів, серед яких були Чарлі Паркер і Діззі Гіллеспі, почали збиратися після роботи в клубі Генрі Мінтона “Minton’s Playhouse”, у минулому керівника біг-бенда. Спроби грати складнішу музику у вузькому крузі професіоналів привели музикантів до серйозних пошуків. Музиканти могли грати те, що хотіли і стільки, скільки хотіли. Фактично, існувала ідеальна атмосфера необмеженої свободи для повного самовираження. Так народився новий стиль «бібоп», який розколов світ джазу. Багато музикантів і критики прийняли боп у штики. А маститі джазові фахівці відмовляли бопу в приналежності до джазу як до такого.

У цьому контексті цікаво навести слова одного з відомих англійських джазових дослідників, Р. Міддлетона: «Якщо ми порівняємо епоху мелодійного джазу з ерою бібопа, то боп втратив контакт з аудиторією. У 40-і роки на концертних майданчиках Нью-Йорка й інших великих міст наркотики перестали бути рідкістю. Багато хто з великих музикантів зловживав тим або іншим різновидом цього зілля, а наркотики, як відомо, перешкоджають встановленню будь-якого контакту, оскільки людина під їх дією йде в себе. Якщо ви хочете, щоб товариська людина замкнулася, дайте йому трохи

героїну, і дуже скоро він зможе відчувати лише рух молекул у власному організмі. Як мені здається, це був один з найважливіших чинників, що сформували бібоп і що зменшили значущість мелодики. Музикант розглядав мелодію тільки зі своєї позиції зору, не намагаючись зробити її цікавою для аудиторії. Якщо Луї Армстронг був артистом, який повністю працював на публіку, то музична мова боперів була елітарною, зрозумілою лише вузькому колу посвячених. Їх фразування достатньо складне, і мелодію в їх грі можна було виявити лише ледве, адже публіка до цього не звикла! Проте, якщо грати боп у повільних темпах, то можна раптом виявити чарівні мелодії» [14, с. 24-25].

Навряд чи можна повністю розділити точку зору Р. Міддлетона (окрім твердження про чудові мелодії), хоч би тому, що чималу роль в розвитку бібопа зіграли музиканти, що зовсім не вживали наркотиків (наприклад, Діззі Гіллеспі). Швидше протест проти комерціалізації і штампів призвів до пошуків «справжнього джазу, справжньої свободи і імпровізації», - на думку Чарльза Паркера. І зрозуміло, що не лише наркотики породили цю музичну форму, за якою понині слідують багато тисяч джазових імпровізаторів.

Музикантів перестає задовольняти роль розважальників. Вони свідомо підкреслювали і культивували свою зневагу до смаків публіки і грали серйозну музику, свою музику. І зрозуміло, з часом це не могло не стати модним.

Вже до кінця 40-х років публіка була цілком підготовлена до того, щоб прийняти музичні нововведення, і фірми грампластинки почали запрошувати музикантів записувати грампластинки, а боп почав все більше набирати популярність.

Проте ж дійсно, багато музикантів цього круга мали пристрасть до героїну. Наприклад, Чарлі Паркер – віртуозно граючий на альт-саксофоні (по прізвиську «Берд»). Не зважаючи на швидкий прогрес у техніці гри, юний Чарлі не дуже вписувався в злагоджені, гладкі звучання біг-бендів і завжди намагався грати по-своєму, постійно нащупуючи свою, неповторну музику. Продовжуючи шукати свій шлях, він був по горло ситий стереотипними гармоніями, якими всі користувалися. І одного разу відмітив, що вибудовувавши мелодію з верхніх інтервалів акордів і придумуючи на цій основі нові гармонії, він отримав щось зовсім нове. Після того, як Берд відкрив свій шлях до свободи, він не міг більше грати з біг-бендами, а продовжував грати свою музику в різних нью-йоркських клубах. У вересні 1947 року, Паркер тріумфально виступив в Карнегі-холл, а через рік він був названий музикантом року в анкеті журналу «Метроном» [1, с. 70-71].

Другий віртуоз з цього квінтету Діззі Гіллеспі, який вніс величезний внесок до джазу не тільки в ролі прекрасного трубача зі своїм, яскраво індивідуальним стилем, але також як вокаліст і керівник оркестрів. У постійних пошуках нових шляхів розвитку

джазу Діззі був одним з перших, хто представив світові джазу афро-кубинські ритми і елементи, такі як каліпсо, болеро і румба. Він знав всі латиноамериканські ритми, але не грав їх в точності так, як це робили самі латиноамериканці, а додавав свої відчуття. Своєю швидкою і у край емоційною музикою Д. Гіллеспі завоював безліч прихильників в США і в Європі. Комбінація його унікального стилю гри на трубі і сильного вокалу виявилася безпрограшною картою в перебігу багатьох років [3].

Ще однією з ключових фігур, що визначали створення бібопа, був Бад Пауел. У свої кращі роки він був віртуозом-піаністом, що перевершував по техніці всіх своїх сучасників. Його повна емоційна віддача при грі, його агресивна манера виконання соло, особливо в швидкісних номерах не могла залишити байдужим будь-якого слухача. Дійсно, Бад Пауелл по своїй технічній підготовці був, ймовірно, одним з сильних джазових піаністів 50-х років. Можна сказати, що він переніс на фортепіанну клавіатуру ті нововведення, які розроблялися Чарлі Паркером і Діззі Гіллеспі. Можна також сказати, що він представляв у той час «основний перебіг» бопа, тоді як Телоніус Монк швидше розробляв свою власну лінію. Монк не був віртуозом і фортепіано не володів в тій мірі, в якій це очікується від професійного музиканта. З іншого боку, його музичне дарування величезне, воно дозволяло складати дійсно дуже оригінальні і самобутні теми. Деяка оригінальність його манери гри нелегко зрозуміти і прийняти при першому прослуховуванні, та все ж вона таїть в собі дивну чарівність і щедро віддає слухачеві.

Отже, переставши орієнтуватися на попит публіки, джаз отримав різкий поштовх до розвитку і ускладнення. З музики для танців джаз поступово перетворився на музику для слухання. Звичайно, великі оркестри також досить активно грали нову музику, але саме у той час формування і розвиток камерного джазу (малих складів) отримало найсерйозніший імпульс. І підкреслимо, що смисловий акцент змістився з аранжування на імпровізацію. Музиканти самовиражалися саме в своїх соло, тоді як форма композиції, навпаки, спростилася і канонізувалася (після програвання теми музиканти по черзі імпровізували, після цього знову звучала тема і композиція закінчувалася). Тема стала лише предметом подальшого розвитку в індивідуальних імпровізаціях і діалогах музикантів. Однак, таку тему вже не можна було легковажно наспівувати, пританцьовуючи, як це пропонувалось за канонами розважальних жанрів. Імпровізацією до бібопа цілком могла бути вар'єрована мелодія теми.

Контрольні запитання та завдання

1. Охарактеризуйте стилістику нью-орлеанського джазу.
2. Які музичні інструменти використовувались в диксиленді?
3. У чому полягає «ритмічна революція» в творчості Луї Армстронга?
4. Назвіть основні риси характерного шлюзового звучання.

Джаз – мистецтво імпровізації. Особливості написання партитури

Перед музичною педагогікою стоїть завдання виховання культурного, професійно освіченого покоління фахівців на основі високих моральних принципів мистецтва. Потрібен якісно новий етап вирішення цього завдання, котрий відображав би зв'язок навчання із сучасною естрадною практикою. Розв'язання цих завдань пов'язано із вищими мистецькими та педагогічними навчальними закладами, що готують спеціалістів до майбутньої діяльності у цьому напрямку. Особливо важливим це є для таких дисциплін, як інструментування та аранжування, оскільки саме тут існує розрив між практикою сучасного естрадного мистецтва, новими музичними запитами молоді і традиційним підходом до творчості. Зміст розроблених програм з “Інструментування та аранжування” пов'язаний, головним чином, з академічною традицією. Різні види та жанри джазу і сучасної популярної музики, що отримали широке розповсюдження в сучасній музичній практиці молодіжного середовища, майже не відображені в них.

Необхідність полягає у розробці та включенні до програми не тільки інформації про аранжування різних видів та жанрів джазової музики, але й розкритті специфіки, обумовленої факторами творчого виховання студентів.

Приоритети сучасної музики не слід ігнорувати, як і недооцінювати її роль і традиційного класичного спадку. У ситуації, що склалася, завжди потрібно обґрунтувати фундаментальну роль музичної класики, що дала людству художні цінності. Тому, обновили репертуар естрадної та джазової музики, не потрібно забувати і про класичну музику. Оновлення репертуару естрадної і джазової музики має практичну спрямованість на засвоєння сучасного репертуару та його використання у позакласній виховній роботі. У засвоєнні цього репертуару пропонується використання новаційних методів та форм роботи, що вимагають від педагога вдосконалення викладання, оволодіння достатньо складним музично-теоретичним, історичним матеріалом, засвоєння низки специфічних виконавчих прийомів джазової штрихової і аплікатурної техніки, ознайомлення з основними видами та стилями джазової музики.

Естрадна і джазова музика є одним із провідних масових жанрів, могутнім засобом пропаганди творчості аматорів та професійних композиторів. У сучасній музичній культурі джаз виконує роль ланки, що поєднує академічну та естрадну музику і розглядається по відношенню до популярної музики у вигляді “серйозного” мистецтва.

Видатні джазові музиканти ніколи не відчужувались від класики, мали музичну освіту і добре знали на музичному спадку минулого і сучасній європейській академічній музиці.

Тому, знайомлячи молодь з різними напрямками джазової музики, необхідно наводити приклади історичних контактів джазових композиторів з класиками, а саме Стравінського, Дворжака, Дебюссі, Равеля, Гершвіна, які привносили лише окремі елементи джазу в академічну музику. Мають місце приклади, коли чимало творів, написаних зацікавленими джазменами, які застосовували ті чи інші принципи симфонічного розвитку і використовували принципи класичної музики в джазових партитурах.

Найбільше вони використовували класичний матеріал в популярному плані, практичних цілях, адаптуючи для запису своїх партитур способами достатньо відомих тем з опер, симфоній, концертів, романсів, арій, сонат, вальсів, які часом в їхньому виконанні ставали інструментальними, вокальними “хітами”.

Про джаз часто говорять, виходячи з суто зовнішніх вражень, спираючись лише на слуховий досвід. У перші роки свого існування джаз настільки виділявся серед іншої музики, що на слух було легко розрізнати джазовий ритм від інших. На основі слухових вражень музикознавці намагались визначити сам феномен джазу, однак кожного разу терпіли невдачу, через те, що в цьому мистецтві постійно народжувались нові явища, нові стильові моделі, які вже не були взірцем попередньому, що викликало гострі дискусії.

На межі 50–60-х років XX століття дослідники вбачали корені джазу в афро-американському фольклорі і європейській класичній музиці: в джазі 70-х років зазвучали бразильська самба, награти польських горців, інтонації української народної пісні, проявились орнаменти індійської і арабської музики.

Що ж спільного в цій різноголосій музиці, яка сьогодні називається джазом? Перш за все те, що головною фігурою в ній був і залишається музикант-імпрровізатор, який натхненно створює музичний твір. Отже музична мова джазу народилася в імпрровізаційній ансамблевій практиці.

Класифікуючи мистецтво джазу в залежності від характеру і цілей діяльності, можна виділити три види, які істотно відрізняються між собою:

1. Вид спонтанної імпрровізації, зміст якої виражається самим процесом художньої діяльності. Основні властивості цього виду витікають з визначення миттєвого результату: створення і реалізація імпрровізації, яка здійснюється однією особою – імпрровізатором. Особливий колорит становить виконання ансамблеві форми імпрровізації.

2. Вид імпрровізації, зміст якої виражається результатом, продуктом художньої діяльності, здійснений композитором. Особливості цього виду полягають в реалізації композиторської творчості однією особою або групою виконавців, що виконують певні дії у відповідності зі встановленими засобами їх фіксації.

3. Третій вид імпровізації створюється відповідності до художнього змісту твору, в процесі творчого прочитання композиції, тобто в творчому “переведенні” засобів виразності в музичну тканину відповідного стилю і жанру.

Окремі твори можуть мати структурну побудову, що включає три названі види імпровізації, які знаходяться між собою в художньому взаємозв’язку.

В академічній музиці виконавець діє відповідно до задуму автора і його художнього позначення. У джазовій музиці відчувається підвищена пульсація (термін – “свінг”), яка вважається виключно джазовою характерною ознакою. Свінг став стилевою ознакою, однією з його синтаксичних характеристик, яка реалізуються в кожному стилі і визначається такими особливостями: політністю, неперервністю звукового потоку.

Подібні якості властиві усім видам імпровізацій, які відповідають автентичності, реальності музичного переживання.

Ансамбль імпровізаторів – ігрова група, структура якої відрізняється кількістю складу музикантів та характером музичних інструментів. Його стійке функціонування є доказом існування певної художньої мовної спільності та творчої ініціативи його учасників, в кожного з яких свої творчі призначення. Головна імпровізаторська ініціатива керівника, його голос найбільш рухливий, який постійно створює відповідну імпровізаційну ситуацію.

У найбільш поширеному за складом джаз-квартеті духовий інструмент є лідером, фортепіано, малий і великий барабани – сублідери, контрабас і хай-хет створюють основу. В сучасному джазі існують і варіанти розподілу лідерства. Так, функцію лідера можуть виконувати барабани, сублідер – альт-саксофона, фортепіано.

Сформувалася ритмомелодична ієрархія, звуковисотна диференційованість співацьких голосів в європейській імпровізаційній поліфонії. Склалися три мелодичних голоси в диксиленд – кларнет, труба, тромбон з трьома різними функціями незмішаними тембрами та різними регістрами. У джазі виникли два специфічних виконавських жанри: концертно-естрадний і студійний.

Концертно-естрадний жанр заснований на взаємодії між артистом та публікою. В концерті результатом виступу повинна бути композиція п’єси, програма представлена у відповідній впорядкованості: сюжет, монтаж контрастів, форма. Допускається творча ініціатива виконавців.

Студійний жанр відображає цілісність музичної драматургії, ясність, структурність форми, які набувають особливо важливого значення при аудіозаписі. Джазові ансамблі і рок-групи часто включають до концертної п’єси.

Отже джазова музика потребує особливої підготовки як виконавця, так і аранжувальника.

Контрольні запитання та завдання

1. Чим відрізняється аранжування творів популярної музики від джазової?
2. В чому полягають основні аспекти розвитку основних видів джазу?
3. Охарактеризувати головні елементи джазової партитури.
4. Назвати пріоритетні особистісні якості джазового аранжування.
5. Розробити критерії оцінки компетентності джазового аранжувальника.

Аранжування творів естрадної та джазової музики

Ансамблі можуть бути різними за складом: складатись з однорідних інструментів – два-три саксофона, дві-три труби; різнорідних інструментів – труба і саксофон, труба і тромбон, гітара і саксофон, труба, кларнет, тромбон, гітара-бас, гітара-соло і ударні. Аранжувальник може об'єднувати їх в окремі групи оркестру чи ансамблю: група саксофонів, група тромбонів, група труб, ритм-група, вокальна група. Попередня робота керівника та аранжувальника спрямовується на наступні дії:

- налагодження ансамблю і дотримання його стабільного інтонаційного строю;
- вдосконалення навичок читання нот з листа;
- робота над динамікою, якістю звуку, темпом ритму;
- оволодіння різними стилями виконання і аранжування;
- вдосконалення виконання різних штрихових позначень естрадної і джазової музики;
- вдосконалення інтерпретаційної завершеності.

Поставлені навчальні завдання складають єдиний навчальний процес, який на заняттях вирішуються комплексно.

Практика показує, що розповсюдженим недоліком в навчальних заняттях естрадних колективів є робота над строем і якістю звучання, тому слід приділяти більше уваги настройці інструментів та розвитку навичок правильного читання нотного тексту. Саме ці завдання покладені в основу групових занять. Керівнику необхідно слідкувати за чистотою інтонації, корегувати стрій інструментів, оскільки виховання у музикантів навичок чистого інтонування є одним із найважливіших моментів у роботі ансамблю.

Кожен із штрихів має свої складності виконання, тому важливо роз'яснити сутність його написання, показати особливості розміщення в партитурі, поступово опрацьовуючи викорінювати недоліки у виконанні. Важливе місце займає робота над динамікою звуку.

Особливу увагу слід звертати на виконання раптових переходів від одного відтінку до іншого.

Велике значення в написанні партитури має формування темпового і ритмічного ансамблю. Необхідно вміти узгоджувати в темповому та ритмічному відношенні звучання інструментів ансамблю. На заняттях з інструментування та аранжування необхідно навчати читанню та написанню ритмічних малюнків, специфічних позначень: акцентування, артикуляції, ритмічної кульмінації. Запис темпових і ритмічних позначень потребує наполегливої і систематичної роботи, особливо при визначенні складних темпо-ритмічних структур творів естрадної і джазової музики.

Розпочинати слід з повільних темпів музичних творів, поступово переходячи до більш швидких і складних ритмічних малюнків.

Одним із специфічних елементів майстерності інструментування для естрадних джазових оркестрах є освоєння свінгової ритмічної пульсації, що створює особливу напругу звучання твору, відчуття наростання темпу, хоч формально він вважається незмінним.

В практиці використовуються вправи, фрагменти тем, імпровізаційне соло видатних джазових музикантів. Музичні твори розшифровуються, записуються і розподіляються за ступенем складності та доцільно використовуються при написанні партитури.

Контрольні запитання та завдання

1. Чи слід знати інтонаційний стрій і якість звучання всіх інструментів оркестру при написанні партитури?
2. Яким чином формуються темпові, ритмічні та динамічні штрихи п'єси?
3. У чому відмінність аранжування творів естрадної та джазової музики?
4. Розкрити методику оволодіння навичками свінгової ритмічної пульсації.

Методи розбору аранжувань та їхніх ілюстративних прикладів

Написання партитури для оркестру, ансамблю визначає попередній аналіз музичного матеріалу, визначення форми і жанру музичного твору, усвідомлення ідейно-змістовної, естетичної сутності та творчої інтерпретації.

Важливим для аранжування є вивчення звукової палітри, якості звуку, тембру. Прослуховування різноманітних тембрових інструментів сприяє усвідомленню багатства їхніх художніх виразних можливостей. Розкриваючи тембральне багатство клавішних електронних інструментів, стає можливим застосування нових тембральних комбінацій, які не використовувались раніше. Попередньо ставляться творчі завдання, які полягають у підборі відповідного тембру для відображення психологічного відчуття відповідно до тексту пісні або п'єси. Такі завдання сприяють розвитку мислення та здібності творчого пошуку створення партитури.

Визначення подальших практичних завдань передбачає вміння студентами використовувати запам'ятовані позначення музичних звуків за буквенною системою, оскільки вона широко застосовується в естрадній музиці для позначення акордів.

Наступний етап потребує правильного запису різних видів ритмічних поділів (дуолі, триолі) та інше. Вони є досить складними для практичного засвоєння ритмічних побудов і потребують опрацювання протягом тривалого часу. В естрадній музиці ритмічний малюнок вокальної партії і акомпанементу часто не співпадають, що створює певні труднощі для прочитання. Важливо зосередитись на специфічній манері аранжування джазових п'єс у стилі свінг, який базується на тріольному ритмі.

Жанрова своєрідність підкреслюється саме ритмом. Чотирьохдольний метро-ритм характерний для маршу, танго, однак ритмічне оформлення різне. В маршах рух тривалостей часто співпадає з рухом долей, коли кожна доля підкреслюється пунктирним ритмом. Для танго характерне поділення останньої четвертної долі на дві восьмих і акцентування останньої восьмої.

Особливу увагу потребує характеристика синкопів, які широко використовуються в ритмах сучасної естрадної музики. Розглянемо основні правила перенесення акценту:

- а) з сильної долі на слабшу продовженням слабшої;
- б) на наступну слабку за рахунок паузи на сильній долі;
- в) виділення слабкої долі з ряду однакових тривалостей.

Записування синкопів проводиться в порядку поступового ускладнення, порівняння рівних ритмічних фігур з синкопуваннями. Більш детального вивчення потребують

ритмічні схеми в акомпанементі, які широко використовуються у виконавській практиці естрадних ансамблів. Їх можна умовно розподілити на такі групи:

- традиційні ритми (марш, вальс, регтайм);
- латиноамериканські (боса-нова, румба, самба);
- ритм року (хард, реггей, хеві-метал);
- сучасні танцювальні ритми (диско, кунг-фу, хасл, реп, треш-блек).

Аналізуючи ритмічні приклади аранжувань кращих майстрів, складні ритмічні організації сучасної рок-музики, виявляються функції різних інструментів у ритмічній організації. Прикладами для аналізу можуть слугувати партитури і дирекції, які видаються для естрадних ансамблів. Так, у п'єсі "Sonny" У. Вебба яскраво виділяються ритмічні групи різних інструментів, від об'єднання яких утворюється своєрідний ритм. Для виконання таких п'єс краще використовувати синтезатори ритму "Ямаха", "Роланд", "Корх" та інші, завдяки тембрам яких можливе уникнення одноманітності. За допомогою застосування різних жанрових ритмічних моделей, можна розвивати навички записування нескладних 2-х і 3-х голосних ритмічних партитур.

Лад – один з основних засобів виразності сучасної популярної музики. Споріднення звуків створює відчуття стійкості, опорності, завершеності; інші – не чіткі до стійкості. Тренування пам'яті, уваги і швидкості сприйняття музики відбувається шляхом запису творів на касети або електронні носії інформації та відтворення їх з магнітофону, музичного центру, комп'ютера чи іншої техніки. Такі вправи сприяють виявленню індивідуальних особливостей стилю ансамблю.

Таким чином, записуючи нескладну п'єсу з магнітофонної стрічки, спочатку вивчається лад (мажор чи мінор), тональність, проставляються ключові знаки, потім визначається напрям руху мелодії, її структура (як ділити на частини – рівні чи нерівні), визначається розмір, тривалість, кількість тактів. Після попередньої роботи та аналізу записується мелодія з послідувачим програванням та записом нот.

Вивчення гармонічних засобів виразності мови сучасної популярної музики потребує побудови багатоманітності гармонічних структур. З цією метою важливо проводити аналіз стилів сучасної естрадної музики, на конкретних прикладах відзначати, що в масовій пісні 80–90-х років використовувались класичні гармонічні засоби. У подальший час аранжувальники стали відходити від усталених канонів. Заборонений паралельний рух акордів став широко застосовуватися у вигляді паралельних тризвуків та септакордів. Кількість акордів, що використовувалася авторами розширилась, у практиці стали використовуватись великі септакорди. Замість гармонічного мінору використовувався його натуральний вид, у якому домінантний тризвук знову стає мінорним. Традиційна гармонічна схема T – S – D – T часто виглядала як T – D – S – T, де був присутній хід від

D до S, який раніше не використовувався, на цій гармонічній формулі виникала велика кількість естрадних партитур.

У сучасній молодіжній естрадній пісні однією з найбільш розповсюджених гармонічних формул є: I – VI – II – I. За цією схемою побудована велика кількість пісень. Одночасно естрада все більше збагачується складними і яскравими гармоніями, які запозичені з джазової музики. Це різні види нонакордів, альтерованих септакордів та інших складних акордів.

Пристаючи до аналізу структури творів необхідно зупинитися на вокальних мелодіях, яким властива ясність поділу на цезури, обумовлені членуванням поетичного тексту. Період найчастіше всього ділиться на два речення. В середині періоду відчувається гальмування, а в кінці – стійке завершення. Як правило каденції складаються з двох-чотирьох акордів, які за гармонічним складом поділяються на три види:

- а) автентичні, що складаються з акордів D і T;
- б) плагальні, що складаються з акордів S і T;
- в) повні, що включають акорди всіх трьох функцій S – D – T.

Естрадні пісні витримані від початку до кінця в одній тональності, зустрічається рідко. У більшості прикладів головна тональність модулюється в інші. Це відбувається завдяки застосуванню відхилень – зміни тональності в межах основної тональності без закріплення нової тоніки. Найкоротші та найлегші відхилення можуть складатися з двох акордів (побічної домінанти до нової тоніки і побічної тоніки до нової тоніки). Щоб побудувати в До-мажорі відхилення в II ступінь, аранжувальник повинен виходити з наступного: тризвук в Ре – Фа – Ля як побічну T, то отримаємо Ре-мінор; домінантою в Ре-мінорі буде акорд Ля – До – діз – Мі – Соль (в основній тональності До-мажор називається побічною домінантою); отже, із До – мажора в Ре-мінор можна відхилитись через септакорд Ля – До – діз – Мі – Соль. Для відхилень краще використати обернення: D, D₇, D₉, інколи побічні субдомінанти.

Наявність переходу в другу тональність відзначається появою випадкових знаків альтерації. Для переходу модуляцій з однієї тональності в другу важливо дотримуватися певної послідовності, а саме: після початку твору в певній тональності слід підібрати акорд, який міг би використовуватись в обох тональностях – у початковій і новій, однак в новій тональності він набуває іншого функціонального значення, як модулюючий акорд, характерний тільки для нової тональності, який достатньо визначає її. Якщо в модулюючих акордах застосовувати домінантсептакорд або кадансовий квартсекстакорд то каденція завершиться в новій тональності.

Відомо, що у рок-музиці переважає органний пункт, тобто довго витримується або повторюється звук переважно басового голосу, одночасно в інших голосах послідовно розвивається гармонійний план. На фоні органного пункту можуть чергуватися акорди різних функцій і навіть відхилень в інші тональності. В процесі розбору аранжувань, ілюстративних прикладів рок-музики розглядаються основні різновидності органного пункту: тонічний – основний звук тоніки, який використовується в кінці або на початку твору, чи його частини, сприяючи тонічній стійкості; домінантовий – на основному звуці домінанти, який слугує посиленням домінантової нестійкості; подвійний органний пункт (одночасно на тоніці і домінанті) застосовувався так само, як і тонічний. У диско-музиці, органний пункт також широко розповсюджений і може складатись з періодичного повторення декількох звуків. Зустрічаються твори, в яких весь басовий голос являє собою остинатний органний пункт, наприклад, в п'єсі Я. Лусенса “Пасифік” з репертуару рок-групи “Зодіак”.

Гармонічний аналіз естрадних пісень і рок-музики починається з визначення головної тональності твору, далі визначаються всі інші тональності, які з'являються в процесі розвитку теми твору. Після виділення основної теми визначаються каданси та їх роль у формоутворенні, тимчасова зупинка, повне завершення. Особлива увага приділяється кульмінації і її гармонійному оформленню, проводиться детальний аналіз акордів, їх видів, обернень, мелодичних положень, функцій, послідовностей. Важливо, щоб кожен акорд розглядався не ізольовано, а у взаємозв'язку з іншими.

На практичних заняттях з інструментування та аранжування можна використовувати приклади музичних творів відомих рок-ансамблів, наприклад, “Бітлз”. Спочатку розглядаються інтонаційні витоки музики, пов'язані з англійськими, шотландськими, кельтськими народними піснями, негритянськими і джазовими мелодіями, а також західноєвропейськими народними і естрадними піснями.

Танець, пісня і марш визначають жанрові різновиди музики “Бітлз”, синтезований інтонаційний стрій музики проявляється тільки при відповідному гармонічному супроводі. Норми західноєвропейського тонального-гармонічного мислення є одною зі стилістичних основ гармонії цього ансамблю, які чітко прослідковуються в ладовій структурі їхньої музики. Більшість творів ансамблю – мажорні, що надає світлий колорит музики. Звертаючись до мінору, виділяється гармонійний лад, зустрічаються і інші його різновиди (мелодичний, натуральний), однак зв'язуючою ланкою між діатонікою і мажорно-мінорною системою переважає гармонічний мажор, одночасно мінорна субдомінанта збагачує музичну палітру яскравою звуковою образністю.

Поряд з традиційним мажором і мінором музика “Бітлз” адаптувала систему однойменного і паралельного мажор-мінора, а проникнення в мажор акордів однойменного мінору завжди характеризується колористичним ефектом.

Звертає на себе увагу особлива виразність нонакордів в музиці названого ансамблю. Активне використання неакордових звуків у мелодичних голосах призводить до збагачення і ускладнення вертикалі нонакордовими структурами. Музиканти ансамблю досить часто використовували альтеровані акорди субдомінантової групи. Найбільш типовими є різні види подвійної динаміки (IV_7 , IV_9 , II_7 , II_9), які зустрічаються переважно в каденціях.

Гармонічні послідовності включають в себе автентичні, плагальні, повні, перервані звороти, досить часто застосовуються звороти фригійського тетраordu в басі. На фоні традиційних класичних зворотів оригінально, світло і яскраво звучать акорди III і IV ступенів. Тризвук IV ступеню іноді слідує за тонікою і зіставляється з тризвуком III ступеню (III – IV). По-новому звучать звороти гармонічних послідовностей D – S.

Трактування музикантами однойменного мажор-мінору свідчить про розвиненість цих ладових систем в звучанні гармоній. До числа улюблених акордів відноситься також зіставлення тонік, використання тризвуків III і IV ступенів однойменного мінору.

Особливо цікавим для аранжувальників є вивчення творчого методу “Бітлз”, у тому числі їх гармонічної побудови, який залишився головним принципом класичного музичного мистецтва: опорі на народні і побутові інтонації, що відповідають традиційно класичним засобам музичної виразності. Яскраві, запам’ятовуючі мелодії, кращі з яких знаходяться на рівні пісень, спираються на традиційну яскраву романтичну гармонію, яка протягом багатьох років стала легендою популярності серед молодих слухачів і залишається, за словами Л. Бернстейна, “музичним Монбланом” у сфері сучасної рок-музики.

Отже, творчий метод найпопулярнішого ансамблю “Бітлз” є важливим досвідом для навчання майстерності аранжування.

Контрольні запитання та завдання

1. Якою на вашу думку має бути професіограма майбутнього вчителя музики, керівника та аранжувальника шкільного оркестру чи ансамблю?
2. На що необхідно звертати увагу при аналізі прикладів аранжувань кращих майстрів? Якої послідовності слід дотримуватися?
3. Які аранжування відомих вітчизняних та зарубіжних біг-бендів вам найбільше подобаються?
4. Назвіть основні методи структурної побудови аранжувань різних жанрів.
5. Створити блок-схему розбору та побудови заданого твору.

Використання різноманітних ритмів у джазі

Твори джазової музики мають специфічні особливості, які проявляються у застосуванні своєрідних прийомів в гармонізації інструментування. Джазові ритми різноманітні і в основному носять танцювальний характер. Мелодія невеликої протяжності може бути побудована з 16–32 тактів, маючи заспів і приспів. Приспів є головним матеріалом, на якому будується подальший розвиток твору. Після першого проведення тема (мелодія) видозмінюється, проходячи по чергово в різних групах оркестру з варіюванням теми, ритму, гармонії. В партії солюючих інструментів часто використовуються різні елементи імпровізації.

Однією з найяскравіших особливостей джазового інструментування є гармонізація, для якої характерне використання нонакордів, септакордів всіх ступенів з альтераціями. Зустрічаються також багатоголосні акорди квартового і квартово-терцевої побудови. Другим характерним елементом джазової гармонії є каданси. Специфічними кадансами відзначаються танго, румба, ча-ча-ча, фокстрот та інші танці. Закінчення танго характерне акцентуванням домінантного акорду на другій долі такту перехід не стійкого звуку ладу в стійкий, тоніку. У латиноамериканській музиці часто зустрічається каданс з трьома гострими акордами в останньому такті, яскраво це проявляється у танці “ча-ча-ча”.

В цілому для джазової музики характерні співставлення простих і ускладнених гармонізацій мелодії, чотирьохголосних акордів, введенням до їх складу сексти і нони. Це дає можливість утворювати багатозвучні акорди терцево-квартової будови. При цьому крайні голоси можуть розміщуватися на інтервал двох октав. Вузька гармонія вибудовується таким чином, коли до основного тризвуку додаються секста, нона, альтеровані багатоголосні септакорди і нонакорди. Хроматична послідовність акордів є також одним із типових для джазу прийомів гармонізації.

Ритм – один з найважливіших факторів інструментування джазової музики. Ритмічний малюнок більшості мелодій джазу відрізняється великою кількістю синкоп, пунктирних ритмів, поліритмій. Тема при повторних проведеннях ритмічно видозмінюється таким чином: основний вид мелодії ритмічно ускладнюється із зміною тривалостей, включенням тріолі, фігур із пунктирним ритмом, синкоп, характерних для джазової музики. Наявність відповідної ритм-групи інструментів забезпечує колорит танцювальної музики, підкреслюючи жанрові особливості, які відображаються акомпануючою групою оркестру. В мелодії кожного танцю є свої ритмічні та інтонаційні особливості, коли мелодія ритмічно розвивається вільно: акомпануюча група зберігає відповідну ритмічну формулу танцю, яка постійно повторюється. У фокстроті партія

рояля, контрабаса і ударних інструментів підкреслюється рівністю і чіткістю ритму, не акцентуються окремі долі. Коли мелодія розвивається в стилі свінгу, в партіях інструментів чергуються фігури пунктирного ритму.

Широко поширений у свій час музичний стиль “бугі-вугі”, музика якого побудована на основі своєрідної остинатної ритмічної фігури. Загальний контур цієї фігури у більшості випадків охоплює два такти, утворюючи короткий мотив що повторюється. Мелодія бугі-вугі побудована на пунктирному ритмі і коротких поспівках, що повторюються. Характер бугі-вугі виражений яскравими оркестровими засобами, ритм підкреслюється у партіях рояля, гітари та ударних. У рок-н-ролі є два різновиди: швидкий і помірний. Швидкий має такі відмінні особливості: мелодія складається з гострих ритмічних поспівок, які часто повторюються; провідним є мелодичний рух баса, стійке акцентування 2-ої і 4-ої долей в акомпанементі.

Характерні риси помірного рок-н-ролу – плавність мелодії і тріольний остинатний ритм у супроводі в порівнянні з вищеназваними танцями. Відмінною рисою твісту є безперервне чергування восьмих в акомпанементі (удари по тарілці чергуються з ударами по малому барабану), лінія басу синкопована.

Латиноамериканські танці найбільш поширені і в сучасний період, особливо танго та його різновиди. У танго-аргентино мелодія побудована на чергуванні мілких тривалостей та синкоп, мелодика інтонаційно близька до народної музики. Ритм акомпанементу – чергування восьмих з обов’язковим акцентом усіх інструментів на 4-у долю такту. В цьому акценті у всіх інструментів своєрідність ритму проявляється таким чином: широкий розспів в характері неаполітанських пісень, а іноді – інтимно-романсова лірика, характерна для так званих “польських танго”. Ритм танго-хабанера виник на основі іспанського народного танцю. Цей тип танго широко поширений у всіх країнах світу. Основна ритмічна фігурація акомпанементу фіксується у вигляді восьмої з крапкою, шістнадцятої і двох восьмих.

Румба – рухливий танець, мелодії якого відзначаються чергуванням широкого розспіву з синкопованою ритмікою. В акомпанементі переважає поєднання басу з акордовим викладом. Рух баса будується таким чином: на 4-ій восьмій такту виникає синкопа, яка і породжує ритмічну формулу танцю. В партії ударних у зв’язку з цим акцентується 1-ша, 4-та і 7-ма восьма кожного такту.

Мелодії “бегін” – широкі, кантиленні пісенного складу. Ритм акомпанементу трохи схвильований. Характер твору надає чергування синкопи і двох коротких восьмих в партіях правої руки рояля, гітари і малого барабана. Бас підкреслює 1, 3 і 4 долі такту. Ритм “бегін” має велике поширення в сучасній естрадній музиці. В наш час у цьому ритмі складається багато оркестрових творів і пісень.

Самба – танець бразильського походження. Мелодії самби близькі до народних піснених інтонацій. Ритмічна формула самби – двотактна: в 1 такті фіксуються перші три долі, в 2 такті – синкопована фігура.

Мамбо – батьківщина Куба. Мелодії рухливі; ритмічне зерно – один такт з характерним дробленням другої половини. Темп трохи повільніший ніж у самби.

Ча-ча-ча – цей танець близький до мамбо. Для мелодії цього танцю характерний мотив з трьох четвертей, акцентуючи вигуками танцюючих оркестрантів: “ча-ча-ча!”. Своєрідність акомпанементу тут утворюється рухом баса (з випущеною 2-ою долею) і чергуванням двох восьмих другу половину четверті на 4-у долю такту в акомпанементі.

Босса-нова – цей ритм латиноамериканського походження. Ритмічна формула охоплює два такти. В акомпанементі – складне поєднання ритмів.

Шейк – танець середнього темпу, здебільшого нагадує твіст, але відрізняється від нього своєрідними переборами ритму.

В процесі розвитку естрадна музика пройшла багато етапів. Змінились і змінюються прийоми аранжування, манера виконання, склади оркестрів і ансамблів. Виникло багато нових стилів і напрямків. Разом з тим давно забуті форми, склади оркестрів, танці часом відроджуються, набувають сучасного забарвлення і стають знову популярними і модними.

В багатьох країнах отримали значне поширення великі склади оркестрів (4–5 труб, 4 тромбона, 5–6 саксофонів і т.д.). У груповій грі використовуються різні регістри інструментів, багатоголосні, складні акорди. Крім цього поширюються ансамблі невеликі (3–8 виконавців). До учасників таких ансамблів ставлять високі вимоги, це ансамблі віртуозів. Кожен музикант повинен бути добрим імпровізатором. З’являються ансамблі з незвичним складом інструментів. По-новому використовуються деякі інструменти: вібрафон, флейта, відмова від педалі у рояля. В малих ансамблях широко застосовуються електроінструменти. Модним інструментом стала гітара. Виникли цілі ансамблі гітар. Для цих ансамблів задана тема (“квадрат”) інструментується спочатку для ансамблю, потім – ряд її варійованих проведень. Аранжувальник почергово пише соло у супроводі ансамблю, маючи на увазі, що імпровізації повинні чітко відповідати гармонічній основі і головним поспівкам “квадрату”.

Також цікавими є естрадні оркестри з великою кількістю струнних та дерев’яних інструментів.

Контрольні запитання та завдання

1. Охарактеризувати ритмічні схеми: бугі-вугі, рок-н-рол, танго, твіст.
2. Охарактеризувати та записати наступні ритмічні малюнки: румба, самба, бегін, ча-ча-ча, боса-нова.
3. Дати визначення поняттю у джазовому лексиконі “квадрат”.
4. Проаналізувати, виконати та записати багатоголосні акорди квартової та квартово-терцової побудови.
5. Як оцінюється динаміка використання різних ритмів у традиційному та сучасному джазі?
6. Написати стисло анотацію публікацій про джазове мистецтво (автор, назва книги, рік видання).

Інструментування для диксиленду, комбо, біг-бенду та квартету

Під словом “диксиленд” зазвичай приховується імітація джазових оркестрів початку ХХ століття. Учасники перших диксилендів використовували інструменти духових оркестрів з додаванням банджо, контрабасу, рідше гітари і значно пізніше – фортепіано. Музиканти колективно імпровізували на теми популярних на той час пісень, регтаймів, блюзів, чарльстонів та інших танцювальних мелодій, інколи не знаючи нот і маючи приблизне уявлення про правила гармонії. Надалі, по мірі розвитку джазу, диксиленди поступилися великим свінговим оркестрам, для яких характерною рисою стала не колективна імпровізація музикантів, а виважене аранжування всього твору із сольними імпровізаціями. Однак диксиленд зберігся і живе в наш час не тільки як ансамбль, але і як стиль виконання та аранжування, який використовують в сучасних естрадних та джазових жанрах. Популярним прийомом аранжування стало також введення епізодів у стилі диксиленду в партитурі різних сучасних оркестрів.

Диксиленду властиве характерне звучання, обумовлене прийомом поліфонічного викладення мелодії.

Всі музиканти-духовики повинні вміти імпровізувати і чітко уявляти собі свої функції: трубач викладає тему, намагаючись її синкопувати, кларнетист і тромбоніст грають контрапункти, однак не перетворюючи сумісну імпровізацію в самоціль і, таким чином, не позбавляючи епізоди необхідної прозорості. У випадку, якщо в ансамблі хтось із виконавців не імпровізує, можливо виписати в партитурі контрапункти імпровізаційного характеру. При правильно організованій партитурі вдається створити ілюзію колективної імпровізації.

У партитурі для диксиленду кожен голос повинен бути самостійним. Тому необхідно навчитися створювати другий голос, який би добре сполучався з темою та гармонією. В цьому голосі необхідно використовувати звуки з акордів даної гармонії та прохідні тони, які не повинні створювати гострі дисонанси. Третій голос повинен добре сполучатися з мелодією, другим голосом та гармонією. Четвертий голос (тромбон) може частково дублювати партію баса, а також виконувати самостійну роль.

Партитури для цих ансамблів зустрічаються з фактурою акордового складу та з фактурою поліфонічного складу. В партитурах з акордовим складом, якщо тема переходить у партії труби, на кларнеті виконуються теми, що входять в акорд, який знаходиться нижче теми, звичайно виконується тромбоном. Тенор-саксофон, який іноді входить до складу диксиленду, виконує 3-й голос, що розміщується під мелодією.

Партія тромбона при цьому самостійна, а в деяких випадках вона співпадає з партією баса.

Аранжировка для диксиленду має деякі особливості. З початку *tutti* проводиться основна мелодія (“квадрат”) 16 або 12 тактів, в акордовому або поліфонічному викладі, потім – ряд сольних епізодів (“квадрат” або половина “квадрату”) для кожного інструмента окремо. “Квадрати” можуть бути викладені в різних тональностях, імпровізуватися. Завершує всю форму фінальний “квадрат”, в якому приймають участь всі інструменти, причому тема звичайно надана трубі, а інші інструменти виконують різноманітні підголоски, протискладання, часто імпровізаційного характеру. Звичайно цей план не є єдиним, але така форма легко сприймається слухачем і в якійсь мірі є традиційною [Додаток, с. 156].

В диксиленді синкопована мелодія виконується на трубі, кларнет, у характерній для диксиленду манері, звучить вище труби, саксофон-тенор грає протискладання нижче труби, тромбон виконує партію баса, з епізодичним використанням гліссандо, що також є характерним для цього стилю. Партія роялю викладена в манері “ту біт” з акцентами на праву руку та на слабкій долі такту. Для того, щоб оркестровка звучала добре, кожний голос повинен поєднуватися з мелодією, а голоси, в свою чергу, повинні поєднуватися і між собою. Все це вимагає певної вправності та досвіду.

Основні правила аранжування для групи духових інструментів у диксиленді залежать від специфіки цієї групи інструментів і традиції в розподілі їхніх функцій, які визначають конкретні регістри і роль цих інструментів у побудові музичних фраз. Труба грає тему в діапазоні першої октави і початку другої, роблячи паузи між окремими фразами і реченнями; кларнет грає жвавi фрази (використовуючи гамми і арпеджіо) вище труби – в другій октаві і на початку третьої, найбільш активно заповнюючи паузи в темі; тромбон грає в основному педальні ноти у сполученні із порівняно рідкими сольними фразами нижче труби – в діапазоні малої і на початку першої октави. Для збереження динамічного балансу духових інструментів *tutti*, аранжувальник при виборі тональності повинен керуватися теситурою труби: тема повинна “вміщуватися” саме в діапазоні труби, щоб не виник дисбаланс між духовими.

У процесі аранжування потрібно намагатися створити ілюзію імпровізаційності епізодів. Для цього аранжувальнику необхідно бути ерудованим у стилі диксиленду, мати запас типових (стандартних) музичних фраз для всіх інструментів, і головне – писати партії духових таким чином, щоб взаємозв’язок між інструментами не відчувався підготовленим. Один із способів досягти ілюзії спонтанності – поставити себе на місце музиканта-тромбоніста, кларнетиста і створити свій контрапункт до мелодії, не турбуючись про вірність вертикальних побудов.

Tutti, навіть при *grі forte*, повинно звучати прозоро і досягти цього можна, використовуючи принцип “питання-відповідь”. У труби повинно бути “питання”, у кларнета – “відповідь”. Тромбон може виконувати облігато на протязі майже всього епізоду, однак у тих місцях, де у труби найбільш відповідальні мелодичні фрази, активні фрази у тромбона не використовуються. Можлива “відповідь” і у тромбона, в такому випадку у кларнета фрази не активні [Додаток, с. 170].

Всі ці міркування відносяться в основному до характеру виконання, проте для аранжувальника вони дуже важливі, тому що принцип “питання-відповідь” на випадок, якщо хтось із музикантів не імпровізує, повинен враховуватися ним при написанні партитури.

Якщо необхідно провести мелодію акордами, розподіл голосів в групі духових інструментів повинен бути наступний: труба веде мелодію, кларнет грає гармонічний голос вище, тромбон – нижче мелодії. У додатку наведені декілька варіантів розташування голосів. У партитурі диксиленду зустрічаються епізоди з жартівливою імітацією духового оркестру. В цьому випадку аранжувальник використовує типові для духового оркестру прийоми: сполучення акордів кларнету і труби (за аналогією з альтами) з солюючим тромбоном і басом, зберігаючи одночасно характерні джазові інтонації [Додаток, с. 178].

У склад “комбо” звичайно входять такі інструменти: саксофон-тенор, гітари-ритм, бас, рояль і скрипка. Мелодія проходить у саксофона; скрипка проводить протискладання, але є цілком самостійною мелодією; в партії рояля – акорди; у гітари-ритм та гітари-бас, як завжди – гармонія та бас. В ансамблі “комбо” два духових інструменти та клавішні. Труднощі аранжування, які виникають в наслідок широкого діапазону мелодії, долаються тут зміною інструментів: тенор – саксофон, (середній регістр) – труба (середній регістр). В той час, як один інструмент грає мелодію, другий виконує підголоски. В партії гітари-лідер – педаль. У партії органа (клавішних) акордовий виклад, який потім переходить у звичайну для цього інструмента педаль. У гітари-ритм і гітари-бас – акомпанемент.

Цікаво, коли оркестровка зроблена для п'яти саксофонів (два альти, два тенори, баритон) та шести мідних (три труби та три тромбони) мелодія акордового складу проходить спочатку в групі саксофонів. У групі мідних в цей час – репліки типу “брейків”. Необхідно звернути увагу на те, щоб верхній мелодичний голос (труба) ніким не дублювався в цьому регістрі. Деякі аранжувальники в таких випадках накладають акорд саксофонів на акорд мідних (перший саксофон грає в унісон з першою трубою). Цього робити не слід, тому що чистий тембр труби в акорді звучить яскравіше, ніж дубльований. Саксофони можуть грати підголоски в пунктирному ритмі, побудовані за

акордовими тонами з прохідними нотами. Якщо в партіях однакових за тембром інструментів в одному регістрі повторюються одні й ті самі ноти, то необхідно використовувати перехресне голосоведіння, що надає партіям рухливості.

У великих оркестрах можливе багатство варіантів оркестровки. Наприклад, спочатку мелодія проходить в нижньому регістрі у тромбонів, в групі дерев'яних у верхньому регістрі – фігурації в пунктирному ритмі, які змішуються у відповідності з гармонією, в групі саксофонів – мелодизовані педальні акорди, струнні грають педаль у високому регістрі, ударні підкреслюють ритм дерев'яних, гітара тримає темп, рояль підтримує гармонію, бас рухається по акордовим тонам. Далі може бути різка зміна інструментовки: мелодія у мідній групі, у дерев'яних духових та скрипок – протискладання, у саксофонів – друге протискладання, що відрізняється ритмічним малюнком.

Робота над оркеструванням залежить від змісту та характеру музичного матеріалу. Звичайно в п'єсах є декілька контрастуючих між собою тем. Це визначає використання різних прийомів оркестровки для кожної. В якийсь момент після проведення основних тем настає кульмінація, де звучність оркестру повинна досягти максимальної насиченості й сили. Виходячи з цього, всі попередні кульмінації повинні бути інструментовані економно, з розрахунком використання всіх засобів в момент самої кульмінації. Економія оркестрових засобів полягає не тільки у вірному розподілі динаміки й регістрів оркестру, а також і в умінні розподіляти тембри інструментів. Вступ кожного солюючого інструменту чи групи завжди буде звучати по новому при умові, якщо цей інструмент чи група деякий час в п'єсі не використовувались.

Контрастне поєднання тембрів, регістрів, динаміки має велике значення в побудові плану оркестровки. Наприклад, початкове проведення теми може бути дане в середньому регістрі оркестру одноголосно. Потім настає друга фаза розвитку, коли включаються нові голоси, тема переноситься в інший регістр. Виявляються контрастні супроводи. Одноголосе проведення теми при переході від однієї групи оркестру до другої змінюється акордовим.

Інструментовка акомпанементу у вокальних творах багато в чому залежить від реальних акустичних умов: для виступів на естраді, коли голос співака не підсилюється радіотехнічними установками, слід інструментувати по-іншому, ніж для виступів по радіо, чи якщо на естраді є мікрофон з підсиленням. У першому випадку рекомендується обмежитись прозорою оркестровою фактурою.

Регістр партії соліста не слід навантажувати кількістю оркестрових голосів (педаль, акомпанемент, підголоски і т.п.). Регістр солісту слід в оркестровому супроводі не займати. Коли в оркестрі постійно звучать високі регістри, виникає почуття

одноманітності. Інструментовка, яка не має різноманіття у вигляді співставлення регістрів, тембрів, чергування груп, окремих інструментів і всього оркестру, буде звучати монотонно та малоцікаво.

На початку п'єси не рекомендується використовувати насичену звучність оркестру, якщо це не вимагається особливими умовами, що так часто роблять недосвідчені інструментувальники. В момент більшого оркестрового tutti, засобів може не вистачити, тому інструментувальник повинен використати *fff*, від чого залежить порушення звукової рівноваги груп, відбувається неприродне формування звуку в окремих інструментів. Напружена гра у високих регістрах втомлює виконавців, така інструментовка звучить одноманітно, надокучливо.

Таким чином, вибір оркестрових засобів диктується передусім змістом музичного матеріалу. Деякі студенти, які достатньо досвідчені в інструментовці для естрадного оркестру, іноді забувають про це, що приводить до помилок та прорахунків в їхній роботі. На жаль, такі інструментовки іноді виносяться на естраду. Невимогливість до якості інструментовок є об'єктом справедливої критики. Репертуар естрадних оркестрів вимагає до себе серйозного творчого відношення, майстерності оркестрування.

Тому, необхідно якомога більше на практиці вивчати якість інструментовок, бо всі рекомендації й поради можуть принести користь тільки за умови обов'язкового прослуховування в їх живому звучанні.

В естрадній практиці музики великого розповсюдження набув інструментальний ансамбль, який складається з кларнету, акордеону, гітари та контрабасу – це естрадний квартет. До нього можна викладати фактуру як гомофонно-гармонічного, так і поліфонічного складу. Звідси витікає 2 схеми поєднання інструментів естрадного квартету.

Перша схема. Основна мелодія у кларнета. Акордеон може бути використаний для викладення педалізуючих чи поліфонічних елементів (контрапункт, “заповнення”). Гітара чи контрабас виконують акомпануючу функцію. У цій схемі можливий варіант, коли акордеон використовується для посилення звучності акомпанементу і дублює партію гітар. Кларнет використовується для викладення контрапункту, заповнення, додаткового гармонічного голосу чи педалізуючих елементів. Гітара і контрабас використовуються також як в першій схемі.

Друга схема. Основна мелодія у гітари. Кларнет використовується також як і в першій схемі, а акордеону в даному випадку доручається викладення акомпануючих функцій разом із контрабасом. У цій схемі можливий варіант, коли акордеон використовується для викладення гармонічних чи педалізуючих елементів або заповнень, а кларнет виконує акомпануючу функцію, викладаючи фігурацію, побудовану на гармонії твору.

Розглянемо деякі прийоми поєднання інструментів естрадного квартету у співвідношенні до приведених вище схем. Треба підкреслити, що кларнет може викладати мелодію в будь-якому з доступних йому регістрів. Якщо кларнет викладає мелодію у нижньому регістрі, то акордеон використовується для викладення гармонічних елементів у регістрі, розташованих вище кларнета, утворюючи гармонічне наслоєння. Таке розташування дає досить рельєфне сприйняття мелодій і гармонії тому, що сила звучності акордеона рівна силі звучності кларнета. А якщо кларнет викладає мелодію в середньому регістрі, то у даному випадку можливе розташування гармонічних елементів, викладених акордеоном нижче або вище. І якщо кларнет викладає мелодію у верхньому регістрі, то тоді акордеон розташовується нижче нього. Слід взяти до уваги, що розташування гармонічних елементів нижче кларнета слугує хорошою зв'язкою мелодії з акомпанементом, що забезпечує достатню компактність звучання. При розташуванні гармонічних елементів вище кларнета може виникнути незаповнений гармонійними елементами розрив між мелодією і акомпанементом, що порушує динаміку загального звучання.

Можливий варіант, коли гармонічні елементи, які виконуються акордеоном, розташовуються безпосередньо у зоні звучання кларнету, утворюючи при цьому фоновий супровід. При такому поєднанні кларнета з акордеоном потрібно уважно слідкувати, щоб у звучанні не виникла жорсткість, яка при інших видах поєднання кларнета з акордеоном менш помітна і може бути допущена.

І звичайно, кларнет у поєднанні з акордеоном виконує мелодію в акордовому складі. Цей прийом має 2 варіанти:

- кларнет, виконуючи мелодію, розташовується вище звучання акордеону, який викладає гармонічні голоси в ритмічному поєднанні з основною мелодією. У вказаному варіанті бажане включення акордеоном тембру, який своєю окраскою є ближчим до кларнету. Використання цього тембру дає ефект об'ємного звучання;
- кларнет, виконуючи мелодію, розташовується нижче звучання акордеона. В цьому випадку мелодія дублюється акордеоном на октаву вище в одночасному звучанні з гармонійними голосами.

Окрім цього, акордеон може використовувати поліфонічні елементи, контрапунктуючі мелодії та заповнення.

При поєднанні кларнета в поліфонічному взаємозв'язку з акордеоном бажано контрапункти розташовувати в регістрах, не зайнятих звучанням кларнета. Це надає рельєфності звучання основної мелодії і дозволяє ухилитись від переплетіння з нею контрапунктів. Заповнення краще викласти безпосередньо у зоні звучання кларнета в тому регістрі, де розповсюджується основна мелодія.

Іноді можна використати акордеон для посилення звучання акомпанементу. В даному випадку йому виписується партія гітари з урахування його аплікатурних можливостей.

Коли аранжувальником передбачається викладання основної мелодії акордеоном, то кларнет використовується для виконання поліфонічних чи педалізуючих функцій. В їх поєднанні також використовується декілька прийомів:

- у тому випадку, коли акордеон викладає основну мелодію одноголосно, а кларнет в цей час використовується для викладання контрапункту, то бажано розмістити їх в різних регістрах. Якщо акордеон викладає основну мелодію, супроводжуючими гармонічними голосами, то контрапункт у кларнета краще помістити в регістрах, вільних від звучання основної мелодії;
- кларнет використовується для викладання додаткового гармонічного голосу, якого не вистачає в звучанні акордеону. У даному випадку кларнет використовується безпосередньо у зоні звучання акордеону, який для посилення злиття з кларнетом створює новий тембр.

І останнє, коли аранжувальник передбачає виконання основної мелодії гітарою, то звичайно, що використання її в якості солюючого інструмента, збіднює супровід. Щоб обійти це, дуже часто акомпанемент доручається акордеону замість гітари. Кларнет краще не використовувати для викладення поліфонічних чи педалізуючих елементів. Тоді буде так: мелодія у гітари, акомпанемент у акордеона і контрабаса, а контрапункт у кларнета.

Можливий варіант, коли при виконанні мелодії гітарою, акордеон використовується для викладення педалізуючих функцій у вигляді протяжних гармоній, а кларнету доручається акомпануюча роль у вигляді фігурації, побудованої на гармонічній основі даного твору.

Розглянуті приклади і прийоми поєднання інструментів естрадного квартету відносяться до тих випадків, коли естрадний квартет самостійно виконує музичний твір або, акомпануючи солісту, дублює одним із інструментів свого складу основної мелодії. Однак у виконавській практиці основна мелодія досить часто звучить поза оркестровою тканиною естрадного квартету. Вона виконується солістом і не дублюється якимсь інструментом квартету. При такому розташуванні можливі наступні поєднання інструментів естрадного квартету:

- а) кларнет викладає поліфонічні елементи (контрапункт, заповнення), акордеон – педалізуючу основу у вигляді протяжних гармоній, гітара і контрабас несуть акомпануючі функції;
- б) кларнет виконує функції педалізуючі, акордеон – поліфонічні, а гітара та контрабас – акомпануючі;

в) кларнет використовується так, як і в попередньому варіанті; акордеон виконує акомпануючі функції разом із контрабасом; гітара зайнята викладенням поліфонічних елементів.

Безумовно, в практиці інструментовки нерідко виникає необхідність застосування й інших, характерних прийомів поєднання інструментів у естрадному квартеті, як наприклад, проведення паралельного двоголосся кларнетом і акордеоном у супроводі гітари і контрабасу. У даному разі акордеон, викладаючи другий голос, розміщується нижче звучання кларнету.

В цій фактурі можлива перестановка інструментів, коли другий голос може виконуватись кларнетом. При такому прийомі викладання, велике значення має максимальне темброве злиття кларнета з акордеоном, досягнуте шляхом підбору відповідного регістру у акордеона. Цікаве звучання дають поєднання кларнета, акордеона і гітари в їх триголосі. У виконавській практиці часто до складу естрадного квартету вводяться ті чи інші ударні інструменти, що приводять до утворення естрадного квінтету.

Отже, виходячи із цього переглянутого матеріалу, можна зробити такий висновок, що процес аранжування естрадного квартету досить різноманітний і цікавий. Естрадний квартет можна застосовувати у школі. Це допоможе учням ознайомитись не лише з музичними інструментами, але й з кращими зразками естрадної, джазової та іншої музики.

Контрольні завдання і питання

1. Запропонувати декілька умов для ефективного інструментування заданої п'єси у стилі “диксиленд”.
2. Як розміщують інструменти в партитурі для складу “диксиленд”?
3. Які інструменти повинні бути у складі “комбо”?
4. Від чого залежить якість інструментовки акомпанементу у вокальних творах?
5. Як найкраще зробити вступ для пісні у супроводі ВІА?
6. Яким чином складається партитура до біг-бенду?
7. Перерахувати можливості поєднання інструментів естрадного квартету.

Інструментування для естрадних ВІА та рок-груп

В практичній діяльності аранжувальника необхідне елементарне засвоєння інструментів, особливо електромузичних (гітари, клавішні та інші інструменти), а також ударних.

Маючи різнобарвні тембри, аранжувальник може створювати багато звукових ефектів. Поява ножних педалей для електрогітар, які впливають на протяжність і частоту звучання, додало гітарі нових тембрових якостей, завдяки чому стало можливим синтезування різних тембрів, виділення тембрального потрібного звуку. Ігрові функції електрогітар розподіляються таким чином: солююча веде мелодичну лінію, ритм-гітара – акомпануючу, бас-гітара – як першу, так і другу.

На електрогітарі, як і на класичній, застосовується гра в позиціях. Визначена аплікатура при грі в позиції дозволяє вільно орієнтуватися по всьому грифу гітари, раціональніше використати її технічні можливості, економно переходити з однієї позиції в іншу.

Знання аплікатурних закономірностей особливо необхідно як аранжувальнику, так і лідер-гітаристу. Через невміло підібрану аплікатуру порушується музична фраза, звучання стає тьманим і не виразним, яке не дозволяє грати в швидкому темпі. Знання аплікатурних особливостей допомагає розвивати пальцеве легато, прийоми скольжіння, виробляти навички легкості та вишуканості виконання. Це спонукає до розвитку необхідного орієнтування до формування стереотипу аранжувальної техніки. Головна функція лідер-гітариста – проведення мелодій, варіаційних та імпровізаційних реплік чи цілих композицій. Він також дублює партію ритм-гітари, підкреслює окремі акценти, підтримує вокальну чи інструментальну групу, грає витримані акорди, протискладання, рифи та інше. При наявності посиленої апаратури, аранжувальник слідкує за тим, щоб виконавці не захоплювались великою силою звучності, не зловживали звукоутворюючими засобами, а дотримувались визначеної ним динаміки.

Дуже важливим у застосування техніки аранжування є вивчення та використання способів звукоутворення і характерних прийомів виконання: вібратто, стретч, гліссандо, піцicato, тремоло.

Щоб запобігти одноманітному повторенню в акомпанементі одного і того ж акорду протягом багатьох тактів, аранжувальник вводить проміжні акорди: замість одного акорду вживається інший з тим же буквеним позначенням та додаванням баса.

При зміні простих акордів більш складними, аранжувальнику треба виходити з конкретної ситуації, все залежить від настрою музичної п'єси, її змісту. Стрій звучання всього ансамблю і передача характеру твору в більшості визначається грою ритм-гітари.

Навряд чи який-небудь інший музичний інструмент міцно зайняв би одне з провідних місць в естрадних ансамблях, як бас-гітара. З появою рок-музики повністю витіснився традиційний контрабас з ритм-секції багатьох оркестрів. Велика рухливість гри бас-гітари відкрила перед виконавцями можливість сольних виступів. Бас-гітара відрізняється від контрабаса, по-перше – значно великим тембровим різноманіттям; по-друге – протяжністю, міцністю звукового імпульсу, що дає можливість використати бас-гітару як сольний інструмент. Низькі чи високі обертони можна отримати, використовуючи тембро-блоки. Наприклад, незвичайний доповнюючий тембр можна отримати за допомогою ножної педалі “фуз”, яка використовується в сольних епізодах. Ефектно також звучить на бас-гітарі гра октавами, вібруючим звуком з використанням прийомів: гліссандо, піцкато та інших. На бас-гітарі можливе використання елементів педалізації та подвійних нот. Отже, в сучасній рок-музиці у зв’язку з помітним розповсюдженням остинатних ритмогармонічних малюнків басовий голос гітари став дуже рухливим, гра стала віртуознішою, мелодично і ритмічно насиченішою.

Усі види клавішних є групою інструментів, які широко використовуються у сучасних рок-групах, ВІА і джаз-ансамблях. До них відносяться: синтезатори, електропіано, клавішні електро-баси, бас-педалі, клавінети. Найчастіше у студентській практиці використовується багатоголосний, багатотембровий клавішний електроорган з діапазоном від трьох з половиною до п’яти і більше октав.

В ансамблі з електрогітарами на органі виконуються сольні партії, підголоски до основної мелодії, імпровізації, а також акомпанемент педального супроводу. Для змінення сили звуку в електрооргані застосовується ножна педаль. Обширна система реєстрів дозволяє змінювати тембри звуку та отримувати звуки зі штучним вібруванням, близькі за тембром до людського голосу; імітувати тембри дерев’яних, духових і смичкових інструментів, клавесина, фортепіано, банджо; відтворювати звучання барабанів, маракасів і т. д. Деякі електрооргани мають ефект “перкусії” – гострої атаки звуку з послідовним затиханням. У більш сучасних моделях існує ножна клавіатура з діапазоном звучання від однієї до двох з половиною октав. Це в основному низькі звуки, які використовуються як остинатні баси для проведення басової партії, як підтримка акордових педалей.

Електропіано і клавінет мають таку ж клавіатуру як фортепіано, тому прийоми інструментування для цих інструментів ті ж, що і на фортепіано. Звучання клавінета нагадує звучання клавесина. Цей інструмент постачається темброблоком, сурдиною, регулятором сили звуку. На клавінеті можна уникнути різких звуків стакато. Використовується він, головним чином, для характерного звучання в ритм-секції.

Синтезатор характеризується необмеженими можливостями комбінування тембрів, гострих і м'яких атак звуку. Він може відтворювати ефект гліссандо, повільного затихання звуків, імітувати шум дощу, моря, вітру і т.д. Концертні синтезатори бувають одноголосні і поліфонічні. В практиці аранжування частіше використовуються багатоголосні синтезатори, на яких виконавець може грати акордами, як на електрооргані чи фортепіано. Деякі концертні синтезатори мають готові набрані тембри, імітуючі звучання традиційних інструментів, наприклад, струнно-смічкових (стринг), духових (брас), а також людського голосу (вокодер). З появою синтезаторів значно розширилися можливості інструментування в області тембровукової імпровізації.

Жоден естрадний колектив не обходиться без ударної установки. Аранжувальник повинен знати, що в комплект типових ударних інструментів входять: великий і малий барабани, один-два том-томи, бонги, тарілки (хай-хет, підвісні). Використання ударних інструментів у партитурі залежить від стилю, темпу та характеру твору. Так, голосна моторно-динамічна музика супроводжується грою паличками по малому барабану: гра щітками відтінює ліричне використання. В патетичних епізодах виконується тремоло м'якими палицями по том-тому. Латиноамериканські ритми добре акцентують бонги, маракаси.

Малий барабан має найбільш динамічні можливості, і тому на ньому чітко і яскраво виконуються будь-які метроритмічні побудови у різних темпах, динамічних режимах: від піанісимо до фортисимо. Основна функція малого барабану в ВІА, рок-групі, джаз-ансамблі – виконання сольних епізодів, видання ритмічного контрапункту, виділення акцентів в окремих ритмічних малюнках. Том-том малоприспосований до виконання швидких ритмічних фігур, зате одночасні удари по том-тому і великому барабану ефектно підкреслюють потрібні акценти.

Сьогодні гра на ударних інструментах набула віртуозності, а основою відтворюючого ритмічного малюнка стала поліритмія. Чотирьохдольний розмір поступився місцем складним розмірам. Якщо в джазі прийоми гри на великому барабані ближчі до гри ударних духового оркестру, то в рок-музиці – ближчі до прийомів гри на литаврах. У малого барабана, тарілок з'явилась більш дрібна фактура, значнішими стали партії великого барабана. Гра на ударних набула твердого, гострого характеру і великої динамічності. Інколи в репетиційній та концертній практиці застосовується електронний ритм-програматор, який є імітатором звучання ударної установки і може використовуватися в якості основного чи доповнюючого ударного інструмента. Випускаються різні моделі ритм-програматорів. Поряд із позитивними якостями ритм-програматор має і недоліки. Імітація звуку тарілок, особливо великої, далека від оригіналу; до того ж, жоден ритм-програматор, яким би досконалим він не був, не зможе

замінити живу, одухотворену гру ударника. Але в якості тренажера чи для одержання епізодичного ефекту ритм-програмактор взагалі можна використовувати в навчальній практиці.

Аналіз подібного роду допомагає охопити різні форми гармонізації, звернути увагу студентів на такі деталі, які при прослуховуванні чи проміжному аналізі можуть залишитися непоміченими. Систематичний аналіз різноманітних за характером і змістом прикладів рок-музики відтворюють слухову наглядність і готують до свідомого сприйняття музичних творів більшого масштабу [2, с.15].

В практиці аранжування молодіжних ансамблів найчастіше використовується пісня, в основі якої лежить куплетна форма, яка базується на повторенні всієї мелодії декілька разів із зміненням тексту. Якщо при цьому яка-небудь строфа регулярно повторюється, то повторюється і її мелодія, виникає приспів, неповторна строфа – заспів.

Слідкуючи за зміненням тексту в різних куплетах, аранжувальники часто змінюють деякі елементи музики – вводять новий гармонічний супровід, переносять мелодію пісні в новий регістр, по іншому аранжують кожен куплет.

Більшість ВІА має у своєму складі як “чистих” вокалістів, тобто тільки співаючих, так і музикантів, одночасно співаючих і граючих на інструментах. Зазвичай в ансамблі є один-два ведучих соліста-вокаліста, а інші – підспівуючі (гармонічні голоси).

Бувають: змішані вокальні групи (чоловічі та жіночі голоси), однорідні групи (тільки чоловічі або жіночі голоси).

Максимально за кількістю голосів доцільно вважати змішані групи з чотирьох жіночих та чотирьох чоловічих голосів.

Способи викладення мелодії:

- акордами, коли мелодичний голос доречно першому сопрано, інші голоси (в триголосі та чотирьохголосі) ритмічно рухаються як і перший;
- акордами з так званім октавним замиканням, коли мелодія проходить у крайніх голосах;
- в унісон чи октаву в усіх голосах (діапазон залежить від виконавських можливостей конкретної групи).

Для диско характерне введення в партитуру інструментального ансамблю вокальної групи з двох жіночих голосів.

У функції акомпанементу жіночій вокальній групі доручають всі види педалей і підголосків, керуючись тими ж правилами, що і для інструментів духової групи. У функції акомпанементу чоловічій вокальній групі доручають також всі види педалей.

Партитура змішаної вокальної групи записується зазвичай на чотирьох стрічках (рідше на двох):

1. Сопрано (в скрипковому ключі).
2. Альт (в скрипковому ключі).
3. Тенор (в басовому або скрипковому ключі).
4. Баси (в басовому ключі).

У викладенні мелодії для змішаної вокальної групи можливе комбінування способів викладення, характерне як для жіночих, так і для чоловічих голосів.

Починаючи писати партитуру для вокальної групи необхідно:

- забезпечувати зручність вокальних партій для виконання конкретними музикантами;
- передбачати і позначати в партитурі паузи для дихання;
- полегшувати моменти вступу солістів та вокальної групи підготовкою гармонічного плану, а також зручною фактурою і динамічним балансом;
- передбачати однакові теситурні умови для всіх голосів, забезпечуючи таким чином їх рівномірне звучання;
- турбуватися про логіку у русі голосів, розвитку вокальних партій;
- чергувати ансамблеві епізоди із сольними фрагментами, не перевантажуючи і урізноманітнюючи, таким чином, звучання партитури в цілому;
- підпорядковувати прийоми аранжування та засоби виразності змістові і характеру тексту, стилістичним та жанровим особливостям музичного матеріалу.

В партитурі ансамблю інструменти та голоси розміщуються таким чином:

- Дерев'яні: флейта, кларнет, саксофони, труби, тромбони, ударні, додаткові ударні, гітара-соло, ритм-гітара.
- Клавішні: синтезатори, клавінет, електропіано, фортепіано, вокальна група або вокал-соло, бас-гітара.

Аранжування пісень.

В пісенно-естрадному жанрі клавір пишуть лаконічно, не повторюючи куплетів, фіксуючи тільки основні підголоски та даючи загальне уявлення про характер ритму. Інструментальні відрізки, вступ і кода в клавірі зазвичай також відмічаються схематично.

Деталі аранжування, фарби звучання, подробиці ритмічної фактури – творчі завдання аранжувальника.

Аранжувальнику необхідно детально вивчити музично-поетичний матеріал пісні – особливості мелодії, гармонії, метро ритму, характер і зміст тексту кожного куплету.

Пісня найчастіше аранжується для конкретного виконавця – співака чи ансамблю. А саме з визначення тональності і починається робота над партитурою пісні.

Наступний етап – складання плану партитури, наприклад: вступ, перший куплет, другий куплет, інструментальний відрізок, базований на темі заспіву, повторення

останнього приспіву, кода. План партитури може бути іншим, але повинен цілком відповідати задуму авторів. Якщо в клавірі є вказівки на форму пісні, до цих вказівок слід прислухатись і намагатися їх втілити.

Форма самої пісні найчастіше куплетна. Твори, які виконують вокально-інструментальні ансамблі, інколи носять характер вільних за формою композицій, синтезуючих кілька тем. Форма такої композиції вирішується авторами і аранжувальником, при необхідності переробки матеріалу, доцільно звертатись до класичних зразків розгорнутої форми (складна три-частинна, рондо та ін.).

У роботі над партитурою пісні не слід забувати про питання динаміки виконання – забезпечувати в партитурі змістовну і музичну кульмінацію. Кульмінацію можна отримати, використовуючи тільки динамічні засоби, а можливо, наприклад, одночасно змодельювати куплет або приспів на півтону вгору (при цьому обов’язково враховувати діапазон вокаліста).

При роботі над партитурою пісні, важливо забезпечити всі засоби виразності таким чином, щоб вони відповідали її жанру.

Особливої тонкості у виборі засобів виразності, прийомів аранжування потребує “осучаснення” пісень минулих років. Формальне перенесення “старої” мелодії у сферу сучасних ритмів та гармоній не вирішує творчої проблеми відродження пісні, проте створює проблеми художньо-естетичного порядку. Тут гостро постає питання художньої відповідальності прийомів аранжування самій музично-образній ідеї, завдання аранжувальника наближається до композиторських.

При записі партитури рекомендуються наступні позначення скороченого письма:

- знаки репризи (прямої та зворотної) – показують, що такти, які знаходяться між ними (“коліно”), слід повторити; в кінці, перед знаком зворотної репризи можуть бути поставлені вольти, які позначають кілька повторень;
- знак *Segno* (сеньо) також позначає повторення, але для складніших випадків (на відміну від попереднього, всередині в сеньо можуть бути кілька “колін”);
- знак “ліхтарик” означає, що при повторенні “сеньо” необхідно перейти з першого “ліхтаря” на другий.

“Сеньо” та “ліхтарі” можуть бути і подвійні.

Робота аранжувальника над піснею буде доброякіснішою, якщо партитура виконуватиметься як “наскрізна”, а повторення будуть обумовлені тільки художньою стороною.

Деякі практичні поради, щодо організації фактури акомпанементу пісні:

1. Заспів першого куплету краще не загромождувати педалями, вставками. Якщо він буде супроводжуватись лише ритм-секцією, це допоможе у подальшому динамічному розвитку пісні.
2. Головне в пісні – голос, тому не слід перенавантажувати партитуру в акомпанементі.
3. Дублювання вокальної партії голосами ансамблю можливе тільки як спеціальний прийом у кульмінації.

Крім названих форм у творчості ансамблів з'являється варіаційна форма, яка являє собою складання теми і деяких її видозмін – варіацій. Ця форма найбільш поширена в інструментальній музиці. Наприклад, джазову імпровізацію в попередньому ступені також можна назвати варіаціями, тому що вона заснована на вільному варіюванні початкової теми. При цьому головними ознаками варіаційної форми є зберігання структури теми, пізнання її звуковисотного контуру чи основної гармонічної схеми. Мелодія може варіюватися по-різному – від невеликих ладових, ритмічних змін, підвищення, пониження ступенів, дрібнення до повного перетворення всієї фактури. Студентам необхідні пояснення того, що під час імпровізації зберігається лише гармонія теми (послідовність акордів), а кожен музикант пропонує власні мелодичні знахідки на основі гармонії, в цьому випадку застосовується поняття “квадрат” – послідовність акордів, що входить в рамки періоду, звичайно з 8, 12, 16 тактів, яка є основою імпровізації.

В одному музичному творі деколи бувають суміжними різні музичні образи – світлі, радісні епізоди можуть змінюватися іншими, сумними, а можуть лише відтінюватися новими емоційними штрихами. Введення нових образів супроводжується появою нових музичних тем і народженням інших форм. Так, після початкової теми (наприклад, в формі періоду) може виникнути нова, відмінна від неї за характером. Наприклад, аналізуючи пісню В. Шаїнського «Усмішка», студенти визначають, що куплет написаний у мажорі в формі періоду, а приспів – у мінорі, в результаті чого утворилася двохчастинна (безперервна) форма. Ця форма, в свою чергу, повторювалася декілька разів з різним текстом та набула всіх ознак куплетної форми.

При знайомстві з джазовою музикою необхідно звертати увагу на те, що в своєму класичному виді вона має декілька особливостей, наприклад, ладову своєрідність. У звичайному натуральному мажорі “блюзовий” колорит здійснюється зниженням III, VII ступенів, інколи IV ступеня.

Розглянувши дану тему, можна зробити такий висновок, що методи аранжування для електрогітари, клавішних та ударних інструментів у сучасних умовах мають великі перспективи. В програму аранжування повинні бути включені деякі сучасні

найпопулярніші пісні, зрозуміло, що з сучасним акомпанементом і використанням електронних інструментів.

Контрольні завдання і питання

1. Розкрити жанр ВІА і рок-груп (відмінність і подібність)?
2. Скласти план-конспект аранжування для ВІА.
3. Назвати етапи процесу аранжування для соліста з ансамблем.
4. Розмежувати поняття: “інструментовка”, “аранжування”, “оркестровка” і показати їхню спільність та відмінність.
5. Відзначити основні ігрові функції електрогітар.
6. Перерахувати всі види клавішних інструментів.
7. Що входить до комплексу типових ударних інструментів?

Використання електромузичних інструментів в аранжуванні для ансамблів та оркестрів

Відомо, що аранжувальники, інструментуючи свої твори, досягають кращих результатів, якщо вони певною мірою володіють деякими інструментами оркестру та знають їх виконавські можливості. Сьогодні з абсолютною впевненістю можна також сказати: не знаючи сучасних електроінструментів і не розуміючи характеру основних блоків електронних ефектів, аранжувальник не може почувати себе у всеозброєнні перед обличчям сучасного оркестру.

Конструкції електронних пристроїв вимагають і від виконавців технічних знань. Досить глянути на панель управління будь-якого сучасного синтезатора, наприклад “Roland”, “Yamaha”, щоб зрозуміти, що без певних, хоча б елементарних знань основних понять електроніки, неможливо повною мірою опанувати всім багатством виконавських можливостей цього інструмента. До речі, всі назви носять суто технічний характер, без знижок на технічну непоінформованість музиканта. Однак в інструкції до синтезатора пропонуються три способи оволодіння інструментом: за допомогою карт розташувань регуляторів; по слуху – дослідним шляхом експериментування з кожним регулятором і шляхом вивчення основ синтезу звуку. Акцент в інструкції зроблений на останньому способі як самому перспективному.

Традиційні музичні інструменти за останні десятиліття майже не змінилися у своїй конструкції. І тільки електроніці вдалося зробити революцію не тільки в науці й техніці, але й у світі музики.

Описуючи технічні якості музичних електронних інструментів, ми зверталися до рекомендацій Г. Гараняна, В. Симоненка.

Електрифіковані музичні інструменти – це та категорія інструментів, у якій енергія звичайного акустичного джерела звуку перетворюється в електричну спеціальним електричним звукознімачем – датчиком (одним або багатьма), вмонтованим безпосередньо в сам інструмент.

До традиційного виду електрифікованих музичних інструментів відносяться електрогітари всіх видів і бас-гітара – інструмент, у якого взагалі не існує акустичного аналога: бас-гітара з'явилась відразу як електрифікований інструмент. Поряд з електрогітарою й бас-гітарою до числа найпоширеніших електрифікованих інструментів у наш час варто віднести електропіано і клавінет.

В електропіано клавіатура й механізм приводу ударних молоточків нагадують конструкцію фортепіано, однак замість струн використані металеві стрижні-камертони, закріплені одним кінцем і вібруючі після удару молоточків. У вільного кінця

розташований динамічний датчик, який перетворює енергію вібрації стрижня в електричну. Клавіатура електропіано доходить до 88 клавіш (у деяких моделях до 73) і педаль, як і у фортепіано, яка слугує для продовження звучання. Є багато різновидів електропіано, однак найпопулярнішим інструментом залишається “Фендер”. Прийоми гри на електропіано ті ж, що й на фортепіано. До числа стандартних регулювань на інструментах усіх форм варто віднести керування загальною гучністю й рівнем гучності нижніх октав.

Клавінет – це спрощений варіант стародавнього клавесина, датчики в ньому закріплені поблизу струн, по яких здійснюють удари молоточки. Інструмент майже позбавлений динаміки, звуковидобування гостре, стаккатне. Регулювання – кілька клавіш, які змінюють тембр, сурдина – для скорочення часу звучання та регулятор гучності. На клавінеті досить складно одержати легато, крім того відсутня педаль, і сполучення акордів (штрих-легато) заважає. Очевидна його приналежність посилюється до ритм-секції більшою мірою, ніж до мелодійних інструментів. Клавінет звучить різко в епізодах з гострим ритмом, наприклад, у диско.

В електрооргані є темброблок із перемикачем фіксованих тембрів, що позначаються назвами інструментів, яким ці тембри приблизно відповідають, наприклад, флейті (flute), гобою (oboe), кларнету (clarinet), струнним смичковим (strings) тощо. Зустрічаються специфічні позначення, наприклад, mix – змішаний, soft – м’який, brilliant – яскравий та інші.

З типових ефектів в електрооргані можуть застосовуватися вібратор (vibrato) і перкусія (percussion) – ефект гострої атаки звуку з наступним загасанням, регульованим у деяких більш досконалих моделях. Вібратор буває звичайним і хорусним, що є більш природним і приємним на слух. Рідше в електрооргани монтується ефект арфи, або, точніше, “sustain” – продовження звуку після опускання клавіш. Цей ефект найчастіше конструктивно виконується в окремому блоці.

В одномануальному органі майже завжди є можливість розділити клавіатуру з метою одержання різних наборів для баса і для верхньої частини мануала. У двохмануальному органі можна набрати різні тембри на кожному мануалі з метою сполучення їх під час гри, наприклад: 8,4, 22/3 для правої руки (сольна функція) і 16,8 для лівої руки (імітація контрабаса). Цілком можливо набрати на обох мануалах різні тембри, щоб при необхідності, під час виконання, змінювати характер звучання без перемикань і настроювань.

У деяких моделях органів, крім мануалів, є ще й ножна клавіатура з діапазоном від однієї до двох з половиною октав. Окремі музиканти можуть із разючою віртуозністю впоратися з ножними педалями, виконуючи партію контрабаса, однак у партитурах

краще уникати рухливої фактури для ножних педалей, щоб не піддавати ризику роботі ансамблю. Раціональніше при необхідності використовувати педаль для дублювання басової партії.

Донедавна електроорган був широко вживаним електронним інструментом ансамблю, але зараз його витісняє більш сучасний і модернізований, у якому звук створюється і обробляється (змінює своє забарвлення, артикуляцію тощо) із самого початку й до кінця. Це – синтезатор, який є логічним завершенням багаторічних досліджень зі створення електронних музичних інструментів конструкторами багатьох країн. Його поява у вигляді закінченого інструмента, зручного у використанні й зрозумілого, незважаючи на свою складність для музикантів, стала можливим завдяки небувалым досягненням електроніки за останні десятиліття.

Зокрема, появу схем, керованих напругою (Voltage controlled amplifier, скорочено VCA, – підсилювач, керований напругою; Voltage controlled filter, VCF, – фільтр керований напругою, тощо), дозволило значно спростити синтезатор конструктивно. Одне з найбільш важливих нововведень в електронно-музичних інструментах – генератор, керований напругою, він є серцем синтезатора (Voltage controlled oscillator – VCO). Тому, сьогодні, він став рівноправним колегою своїх акустичних партнерів. Синтезатор володіє характерними, тільки йому властивими, виразними засобами, надійний у роботі. Конструкція використання синтезаторів, з погляду аранжувальника, досить уніфікована.

В естрадній музиці поліфонічні синтезатори з готовими наборами стандартних звучань і можливим регулюванням деяких окремих параметрів, застосовуються порівняно частіше, ніж “чисті” поліфонічні синтезатори. Тембри наборів та їхня кількість залежать від фірм-виробників і моделей інструментів. Найбільш ходові тембри готових наборів для сучасних інструментів: “струнні”(strings), “мідні духові” (brass), “орган” (organ), електропіано (electro piano), клавінет (clavinet), клавесин (harpsichord). Рідше зустрічаються “бас” (bass) – імітація струнного контрабасу або більш глибокого органного басу (Grumman Militiaman – S), “жіночий і чоловічий голоси” (Roland VP-330), “хор” (Roland VP-330).

Найбільш застосовується такий спосіб запису, коли про характер звучання синтезатора подаються вказівки шляхом посилення на які-небудь відомі аналоги: “краплі дощу”, “шум вітру”, “звук літака, що злітає”, “свист тощо”. Якщо звукових аналогів для конкретного випадку аранжувальник не бачить, можна обмежитися вказівками загального характеру: “могутньо”, “ніжно”, “співучо” та іншими, надавши виконавцеві ініціативу у виборі засобів виразності. Безумовно така невизначеність запису являє

собою значну незручність, однак на даному етапі розвитку електроінструментів вона цілком виправдана.

Вказівки в нотній партії щодо виконавських регуляторів звичайні: вібрато (vibrato), портаменто (portamento), гліссандо (glissando) і т. д.

Оскільки більшість застосовуваних естрадними і джазовими колективами багатоголосних синтезаторів відносяться до групи концертних, сконструйованих із застосуванням “готових наборів”, то запис для них вказівок про характер звучання, як і для одноголосних концертних синтезаторів, простий й наочний. Досить вказати бажаний регістр (strings, brass) і характер виконання (vibrato, chorus vibrato) тощо.

Дещо в особливому положенні перебуває група так званих вокодерів (vocoder). Це електронні інструменти (як одноголосні так і поліфонічні), які відтворюють звуки із забарвленням, яке наближається до голосу людини. Один з найпоширеніших видів вокодера: виконавець співає в мікрофон, вбудований в інструмент, і одночасно грає на клавіатурі. Точність інтонації співу (і взагалі висота звуку голосу) не грають ніякої ролі: мікрофон потрібний тільки як датчик для спеціального пристрою – аналізатора людського голосу, який грає роль фільтра в синтезаторі. Аналізатор створює контур облягаючого звуку, одержаного зі звичайних генераторів, характерного для людського голосу. Наближення до інтонацій голосу перебуває в прямій залежності від складності аналізатора-фільтра. Але навіть у найпростіших вокодерах легко одержати звуки схожі у вимові на голосні [a], [y], [i] та інші, що надає незвичайності звучанню інструментів і вносить у нього нові фарби.

Зараз існує багато різновидів і пристроїв для отримання тембрів, наприклад, фазтони, реверберації, луни й фленджери. Ревербератори й пристрої “луна” входять до комплекту звукопідсилювальних апаратів будь-якого класу. Ефект реверберації полягає в доданні звучанню об’ємності, характерної для великого залу, де кожен звук народжує відповідний, повільно (до чотирьох-п’яти секунд) загасаючий відзвук. У пристроях “луна” повтори можуть регулюватися як за часом, так і за їхньою кількістю. В електронних “луна” і ревербераторів поки що обмежені тимчасові параметри: термін “луна” – пів-секунди (одна секунда у звичайного стрічкового); максимальний термін реверберації – дві з половиною секунди (чотири секунди й більше в стрічкового). Простота пристрою – відсутність частин, які рухаються, плівки і, нарешті, постійний прогрес електроніки забезпечили суто електронним ревербераторам лідерство. Реверберація широко застосовується аранжувальниками для прикраси звучання сольного інструменту або голосу, струнних, духової групи, у принципі всіх голосів оркестру або ансамблю, крім ритм-секції. “Луна” використовується тільки як спеціальний звуковий ефект для голосу або інструмента соло. В сучасних апаратурах ревербератор часто

застосовується в сполученні з “лінією затримки” (time delay), з метою одержання більш глибокого і сильного ефекту.

На використанні ефекту затримки сигналу заснований ефект “фленджера” (англ. flanger від flange – фланець). Суть його полягає в тому, що основний сигнал змішується з таким же сигналом, але злегка затриманим (звичайно до 5-16 мілісекунд), причому час затримки постійно змінюється. При цьому звук починає ніби “плавати”, дробитися. Швидкість і глибину “плавання” звуку у всіх фленджерах можна регулювати; при крайніх, близьких до максимальних положень регуляторів виникає ефект повного розстроєння сигналів. Фленджери можна застосовувати з більшістю електроінструментів, але найчастіше з гітарою, басом-гітарою, електропіано, клавінетом і органом.

На використанні тимчасових затримок заснований також ефект “дабл трек” (англ. double track – подвійна доріжка). Його суть: звук ніби подвоюється, причому час відставання другого звуку можна регулювати, щоб приміром, привести його у відповідність із темпом твору, з характером музичної фрази тощо. W-Track можна застосовувати з одноголосими електронними інструментами, але в основному для голосу або інструмента соло.

Потужні регулятори тембру, “еквалайзери” (англ. equalizer – вирівнювач), – це пристрої, які дозволяють вибірково підсилювати або послаблювати частину частотного спектру звукового сигналу.

Особливо цікавим у роботі аранжувальника є використання секвенсера (англ. sequencer від слова “секвенція” – послідовність). Це пристрій, який запам’ятовує послідовність уведених у нього звуків і відтворює їх з можливими змінами темпу, строю і повторення. Часто секвенсер є складовою частиною деяких моделей синтезаторів, але останнім часом випускається й у вигляді окремих блоків. Деякі аранжувальники використовують секвенсери у своїй роботі, відтворюючи з їхньою допомогою записані заздалегідь (точніше, закладені в “пам’ять”) послідовності, при необхідності повторюючи їх.

Аранжувальнику та виконавцю потрібно розуміти, що різні моделі секвенсерів відрізняються один від одного в основному кількістю одиниць інформації, яка запам’ятовується. Наприклад, секвенсер Roland CSQ-100 запам’ятовує лише 168 знаків, Roland CSQ – 600 знаків, Sequential circuits – 256 знаків тощо.

Не менш важливим для аранжувальника є вміння використовувати ритм-машину, або ритм-бокс (англ. rhythm machine, rhythm box) – пристрій, який імітує, за допомогою електронних генераторів, звуки ударних інструментів і організовує їх у різні ритмічні сітки акомпанементу. Найпростіший варіант ритм-машини – блок з декількома стандартними ритмічними сітками танцювального характеру.

За останні роки з'явилися ритм-машини, які дозволяють програмувати ритмічні малюнки, при цьому коректувати висоту звучання інструментів, гучність акцентів, плавно вводити й вести гучність електронних ударних, додавати при бажанні характерні ударні (тамбурин), “guiro” та інші. Сучасні конструкції мають більшу вірогідність звучання ударних інструментів (Boss – DR-55 Dr. Rhythm; Roland – TR-66, CR-78 та інші). Безумовно, це тільки перші кроки в області експерименту з ритм-машинами, і поки що повністю замінити живого виконавця неможливо (та й навряд чи варто визначати таку мету). Однак подібні пристрої усе більше й більше, по мірі вдосконалення конструкцій, знаходять застосування в здійсненні записів експериментальної музики на електронних інструментах, для акомпанементу танцям, для практичних занять, з метою оволодіння різними ритмами.

Отже, у виконавській практиці кращих ансамблів склалася певна система прийомів аранжування. Пропонуємо кілька практичних рекомендацій з використання електроінструментів і блоків ефектів для аранжування творів сучасної естради:

по-перше, для ансамблів, у яких електроніка поєднана із традиційними акустичними ефектами:

- а) не зловживати суто електронним звучанням; використання електроніки принесе набагато більший ефект, якщо її яскраве звучання буде використане як прийом (виключення становлять необхідні гармонійні педалі приглушеного тембру);
- б) діяти за методом контрасту, чергуючи епізоди чисто електронного звучання з акустичними;
- в) для додання звучання ансамблю сучасного характеру, доцільно використовувати клавінет або соло-синтезатор (з ефектом фільтру) у нижньому регістрі для дублювання в деяких моментах бас-гітари; у кульмінаційних моментах звучання мідних (акордове) можна підтримати педальми “strings” або рідше, “brass” у полі синтезатора;
- г) уникати частих перемикань регістрів, тембрів у синтезаторів; зайва розмаїтість електронних тембрів в одній партитурі часто шкодить музичній формі і, крім того, створює незручності для виконавця;

по-друге, для ансамблів, які складаються з ритм-групи і тільки електроінструментів:

- а) яскраве відкрите звучання електроніки варто використовувати при необхідності, чергуючи його із приглушеним звучанням (для акомпанементу);
- б) щоб уникнути динамічної і тембрової монотонності використовувати прийоми сполучення і чергування імітацій інструментів із суто електронним звучанням;
- в) саме в таких ансамблях надзвичайно важлива роль відводиться фортепіано як основному акустичному інструменту, який контрастує за звучанням з

електронними; тому в партитурі необхідно виділяти його як інструмент ритм-секції, так і солюючий;

- г) питання перебудови реєстрів і перемикачів, складні саме в такому ансамблі, тому аранжувальнику необхідно вирішувати це питання вже в партитурі.

Контрольні завдання і питання

1. Пояснити доцільність використання електронних ефектів у партитурі для сучасного інструментального ансамблю.
2. Який виконавський склад в ансамблі електронних інструментів?
3. Дати характеристику сучасної автоматизованої техніки, яка використовується в ансамблях.
4. Яку роль грають синтезатор, електропіано, клавінет в практиці аранжування?
5. Коли і з яким успіхом почали використовуватись електромузичні інструменти в партитурах біг-бендів?

ПІСЛЯМОВА

В даний час спостерігається незвичайний ріст урізноманітнення естрадного музичного мистецтва та джазу. Ніколи раніше не співіснували стільки різних напрямків, таких як традиційний та електронний джаз, третя течія, авангард, хард-треш-метал-рок, реп, поп-музика та багато інших. Цей факт ще раз підкреслює важливість створення навчального курсу у відповідних навчальних закладах для студентів мистецької спеціалізації. І те, що потреба зросла упродовж останніх років, пов'язано з конкретними чинниками. По-перше, поширилися гармонічні, ритмічні та структурні складності сучасної музики. По-друге, джазові конкурси, фестивалі – явище сьогодні досить рідкісне. Згадаємо, що у минулі роки ці заходи були своєрідною школою практики для аранжувальників, особливо починаючих, де вони мали можливість обмінюватись ідеями, партитурами і де вони експериментували, вивчали досвід і в цілому професійно зростали.

Сьогодні перед вищою педагогічною освітою України стоїть завдання виховувати фахівців-професіоналів, які поєднують глибокі фундаментальні знання і практичну підготовку. Це стосується особливо випускників мистецького профілю педагогічних університетів у зв'язку з їхньою майбутньою багатофункціональною діяльністю.

Тому, розробка і підготовка даного навчально-методичного посібника, на наш погляд, є необхідним і актуальним завданням.

Курс покликаний забезпечити студентів мистецької спеціалізації необхідними теоретичними знаннями з проблеми, що розглядається, та допомогти включитися до її практичного рішення, сприяти створенню власних конкретних варіантів інструментування у тій формі, яка буде найбільше їм імпонувати.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аускерн Л. Чарли Паркер: рабство и свобода джазового саксофониста [пер. с англ.] Київ: Товариство «Знання», 1987. С.70-95.
2. Брилін Б. Рок-музика в молодіжному середовищі. Київ: Товариство «Знання», 1989. С.15-17.
3. Васильєва Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття / дис. канд. мистецтвознавства. К., 2004. – 199с.
4. Горварт І., Вассерберг І. Основи джазової інтерпретації. Київ: Музична Україна, 1980. 120с.
5. Інструментування та аранжування. Методичні матеріали / укладачі Б. Брилін, Е.Брилін / Вінниця ВДПУ ім. М. Коцюбинського, 2008. 485с.
6. Лундстрем И. Композиция, аранжировка, исполнительство в биг-бенде. Тарту, 1987. 190с.
7. Марцинковський С. Основи інструментування. Херсон: ХДПУ; 2006. 190с.
8. Муха А. Процес композиторської творчості. Київ: Музична Україна, 1979. 271с.
9. Симоненко В. Мелодії джазу. Київ: Музична Україна, 1972. 205с.
10. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центр «Музінформ», 2004. 232с.
11. Хишко О. Формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ / дис. канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2013. 280с.
12. Berend I. The Jazz Book. New York, 1995. 310p.
13. Becker G. The Voice of America and Music. EBV Bulletin N3, 1981. P.94-97
14. Middleton R. Pop music and Blues. London, 1972. 270p.

ДОДАТОК

ЛЕДІ, БУДЬТЕ ЛАСКАВІ

Дж. Гершвін

Flute

Clarinet in B $\flat$

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

Baritone Saxophone

Trumpet in B $\flat$

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Trombone

Electric Guitar

Bass Guitar

Piano

Drum Set

gliss.

gliss.

E $\flat$ 7 G7 E $\flat$

4

Fl.

Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

1

1

1

3

3

f

D⁷

G⁶

C⁷

7

Fl.

Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

G Em B^b7 H⁰

9

Fl.

Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

gliss.

gliss.

gliss.

D⁷ Hm F D⁷ G Em

Detailed description of the musical score for page 113, measures 9-11:

- Measures 9-11:** The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#).
- Flute (Fl.):** Measure 9 has a triplet of eighth notes (F#, A, C). Measure 10 has a half note (F#) and a half note (A). Measure 11 has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a triplet of eighth notes (C, E, G#).
- Clarinet (Cl.):** Measure 9 has a triplet of eighth notes (F#, A, C). Measure 10 has a half note (F#) and a half note (A). Measure 11 has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a triplet of eighth notes (C, E, G#).
- Alto Saxophone (A. Sax.):** Measure 9 has a triplet of eighth notes (F#, A, C). Measure 10 has a half note (F#) and a half note (A). Measure 11 has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a triplet of eighth notes (C, E, G#).
- Tenor Saxophone (T. Sax.):** Measure 9 has a triplet of eighth notes (F#, A, C). Measure 10 has a half note (F#) and a half note (A). Measure 11 has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a triplet of eighth notes (C, E, G#).
- Baritone Saxophone (B. Sax.):** Measure 9 has a triplet of eighth notes (F#, A, C). Measure 10 has a half note (F#) and a half note (A). Measure 11 has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a triplet of eighth notes (C, E, G#).
- Trumpet (Tpt.):** Measure 9 has a whole rest. Measure 10 has a quarter rest, a quarter note (F#), and a triplet of eighth notes (A, C, E). Measure 11 has a whole rest.
- Trombone (Tbn.):** Measure 9 has a whole rest. Measure 10 has a quarter rest, a quarter note (F#), and a triplet of eighth notes (A, C, E). Measure 11 has a whole rest.
- Electric Guitar (E. Gtr.):** Measure 9 has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C). Measure 10 has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C). Measure 11 has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C).
- Bass:** Measure 9 has a quarter note (F#), a quarter note (A), and a quarter note (C). Measure 10 has a quarter note (F#), a quarter note (A), and a quarter note (C). Measure 11 has a quarter note (F#), a quarter note (A), and a quarter note (C).
- Piano (Pno.):** Measure 9 has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C). Measure 10 has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C). Measure 11 has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C).
- Drums (Dr.):** Measure 9 has a quarter note (F#), a quarter note (A), and a quarter note (C). Measure 10 has a quarter note (F#), a quarter note (A), and a quarter note (C). Measure 11 has a quarter note (F#), a quarter note (A), and a quarter note (C).

12

1a

Fl.

Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

1a

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Am D7 1a G⁶ C⁷

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

15

Fl.

Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

gliss.

gliss.

G Em B^b7 H⁰ D⁷ Hm

Detailed description of the musical score: The score is for a jazz ensemble. Measures 15-17 are shown. Measure 15 starts with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The woodwinds (Flute, Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone) play a triplet of eighth notes (F#, G, A) followed by a half note. The brass section (Trumpets and Trombones) plays a half note chord. The electric guitar plays a rhythmic pattern of eighth notes. The bass plays a walking bass line. The piano plays a complex chordal accompaniment. The drums play a steady beat. Measure 16 features a glissando on the Alto Saxophone and a half note chord. Measure 17 continues the ensemble's performance with various musical notations including triplets, glissandos, and specific chord changes indicated below the staff.

18

Fl.

Cl.

A. Sax. *gliss.*

T. Sax.

B. Sax.

Tpt. *gliss.*

Tpt. *gliss.*

Tbn.

Tbn.

F D⁷ G D^{b7} G

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

21

2

Fl.

Cl.

3

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

2

Tpt.

mf

Tpt.

mf

Tbn.

Tbn.

2

C

D⁷

G⁶

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

24

Fl.

Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

pp

pp

G⁶ Em F⁷ G⁶ A⁷

27

Fl.

Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

3

3

3

D⁷

D⁷

3

G⁶

30

Fl.

Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

gliss. gliss.

gliss. gliss.

gliss.

3

3

3

3

3

f

f

C⁷

G

Em

35

Fl.

Cl. *gliss.*

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

4

4

3

Solo

G Em Am D⁷ 4 G⁶

38

Fl.

Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

C⁷ G F[#]F G⁶ G⁶ H⁰

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel, arranged for a full band. The score is written for 12 staves, grouped into three systems of four staves each. The instruments and parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Treble clef, key of D major. It starts with a whole note chord and then plays a melodic line.
- Cl.** (Clarinet): Treble clef, key of D major. It plays a whole note chord and then a melodic line.
- A. Sax.** (Alto Saxophone): Treble clef, key of D major. It plays a whole note chord and then a melodic line.
- T. Sax.** (Tenor Saxophone): Treble clef, key of D major. It plays a whole note chord and then a melodic line.
- B. Sax.** (Baritone Saxophone): Treble clef, key of D major. It plays a whole note chord and then a melodic line.
- Tpt.** (Trumpet): Treble clef, key of D major. It plays a whole note chord and then a melodic line.
- Tpt.** (Trumpet): Treble clef, key of D major. It plays a whole note chord and then a melodic line.
- Tbn.** (Trombone): Bass clef, key of D major. It plays a whole note chord and then a melodic line.
- Tbn.** (Trombone): Bass clef, key of D major. It plays a whole note chord and then a melodic line.
- E. Gtr.** (Electric Guitar): Treble clef, key of D major. It plays a whole note chord and then a melodic line.
- Bass**: Bass clef, key of D major. It plays a whole note chord and then a melodic line.
- Pno.** (Piano): Treble and Bass clefs, key of D major. It plays a whole note chord and then a melodic line.
- Dr.** (Drums): Drum notation. It plays a whole note chord and then a melodic line.

The score is written in 4/4 time and the key signature is D major (two sharps). The tempo is marked "Moderato". The score is for a full band arrangement, including Flute, Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Trumpet, Trombone, Electric Guitar, Bass, Piano, and Drums.

43

Fl.

Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

5

5 *gliss.*

Solo

G⁶ H⁰ C D⁷ 5 G⁶

46

Fl. *gliss.*

Cl. *gliss.*

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt. *gliss.*

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

C⁷ *G F[#] F G⁶ G⁶ H⁰*

49

Fl.

Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

D⁷ D⁷ G⁶

52

6

Fl.

Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

3

3

6

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

G

H⁰

6

C

D⁷

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

55

Fl.

Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

G⁶ G⁶ Em F⁷

58

Fl.

Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

gliss.

gliss.

G⁶ A⁷ D⁷ D⁷

Detailed description of the musical score: The score is for a jazz ensemble. Measure 58 starts with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The Flute and Clarinet parts have a triplet of eighth notes (F#, G#, A) followed by a quarter rest. The Alto Saxophone part has a triplet of eighth notes (F#, G#, A) followed by a quarter rest. The Tenor Saxophone part has a triplet of eighth notes (F#, G#, A) followed by a quarter rest. The Bass Saxophone part has a triplet of eighth notes (F#, G#, A) followed by a quarter rest. The Trumpet parts have a triplet of eighth notes (F#, G#, A) followed by a quarter rest. The Trombone parts have a triplet of eighth notes (F#, G#, A) followed by a quarter rest. The Electric Guitar part has a triplet of eighth notes (F#, G#, A) followed by a quarter rest. The Bass part has a triplet of eighth notes (F#, G#, A) followed by a quarter rest. The Piano part has a triplet of eighth notes (F#, G#, A) followed by a quarter rest. The Drums part has a triplet of eighth notes (F#, G#, A) followed by a quarter rest. Measure 59 continues the triplet pattern for most instruments. Measure 60 features a glissando for the Alto Saxophone and a glissando for the Trumpet parts. The chord changes are G6, A7, D7, and D7.

61 7

Fl.

Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr. 7 G⁶ C⁷

Bass

Pno.

Dr.

ДИМ

Дж. Керн

1

Moderato

Flute

Alto Saxophone *mf*

Alto Saxophone *mf*

Tenor Saxophone *mf*

Tenor Saxophone *mf*

Trumpet in Bb

Trumpet in Bb

Trumpet in Bb

Trombone *p*

Trombone *p*

Piano

Drums

1 Moderato

4

Fl.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Dr.

7

Fl.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Dr.

solo

3

3

pp

pp

pp

p

pp

2

[illegible]

13

Fl.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Dr.

pp

pp

pp

1.

3

1.

16

Fl.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Dr.

3

3

2.

f

8^{vb}

2.

This musical score is for measures 1 through 3 of the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged for a full band and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Measures 1-3, featuring a melodic line with triplets and a final triplet in measure 3.
- A. Sax.** (Alto Saxophone): Measures 1-3, featuring a melodic line with a forte (*f*) dynamic in measure 1 and a triplet in measure 3.
- T. Sax.** (Tenor Saxophone): Measures 1-3, featuring a melodic line with a piano (*pp*) dynamic in measure 2 and a triplet in measure 3.
- Tpt.** (Trumpet): Measures 1-3, featuring a melodic line with a piano (*pp*) dynamic in measure 2 and a triplet in measure 3.
- Tbn.** (Trombone): Measures 1-3, featuring a melodic line with a piano (*pp*) dynamic in measure 2 and a triplet in measure 3.
- E. Gtr.** (Electric Guitar): Measures 1-3, featuring a melodic line with a piano (*pp*) dynamic in measure 2 and a triplet in measure 3.
- Pno.** (Piano): Measures 1-3, featuring a melodic line with a piano (*pp*) dynamic in measure 2 and a triplet in measure 3.
- Dr.** (Drums): Measures 1-3, featuring a melodic line with a piano (*pp*) dynamic in measure 2 and a triplet in measure 3.

The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as triplets, dynamics, and articulation marks. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Fl.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Dr.

8^{vb}

mf

8^{vb}

This musical score is for page 141 and features a variety of instruments. The woodwind section includes a Flute (Fl.) with a melodic line in the first staff, and four Saxophone parts (A. Sax. and T. Sax.) with sustained notes. The brass section consists of three Trumpets (Tpt.) and two Trombones (Tbn.), all playing rhythmic patterns with accents and slurs. The string section includes an Electric Guitar (E. Gtr.) with a sustained note and a Piano (Pno.) with a complex harmonic accompaniment. The Drummer (Dr.) part is indicated by a double bar line. The score includes dynamic markings such as *mf* and *8^{vb}* (8th very bass).

Fl.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Dr.

3

3

3

3

pp

pp

f

This musical score is for page 142 and features a variety of instruments. The woodwind section includes a Flute (Fl.) and four Saxophones (two Alto Saxophones and two Tenor Saxophones). The brass section consists of three Trumpets (Tpt.) and two Trombones (Tbn.). The guitar (E. Gtr.) is present but has a whole rest throughout the page. The piano (Pno.) and drums (Dr.) are also included. The score is written in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The woodwinds and brass play complex melodic and harmonic lines, with the saxophones often playing sustained notes and the trumpets and trombones playing more rhythmic patterns. The piano provides a harmonic foundation with chords and arpeggios, while the drums provide a steady beat. Dynamics such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte) are used to indicate volume changes. The page number 142 is centered at the bottom.

4

Fl.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Dr.

pp

pp

pp

pp

p

pp

4

Fl.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Dr.

cresc

cresc

cresc

cresc

p

The musical score is for page 145 and consists of ten staves. The woodwind section includes a Flute (Fl.) and four Saxophones (two Alto Saxophones and two Tenor Saxophones). The brass section includes three Trumpets (Tpt.) and two Trombones (Tbn.). The string section includes an Electric Guitar (E. Gtr.) and a Piano (Pno.). The percussion section includes a Drum (Dr.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into two measures. In the first measure, the woodwinds play a melodic line, while the brass and strings are silent. In the second measure, the woodwinds continue their melodic line, and the brass and strings enter with a rhythmic pattern. The woodwinds are marked with a crescendo (*cresc*) and the brass with a piano (*p*) dynamic.

5

Fl.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Dr.

gliss.

f

ff

ff

f

ff

f

ff

3

3

5

Fl. *gliss.*

A. Sax.

A. Sax. *solo*

T. Sax.

T. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Dr.

Fl.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Dr.

148

Detailed description: This page contains a musical score for measures 147, 148, and 149. The instruments are Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Electric Guitar (E. Gtr.), Piano (Pno.), and Drums (Dr.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Flute part has accents and a breath mark in measure 148. The Alto Saxophone part has triplets and a forte (f) dynamic in measure 149. The Tenor Saxophone part has triplets. The Trumpet part has a solo in measure 149. The Trombone part has accents. The Electric Guitar part is silent. The Piano part has chords and a triplet in measure 149. The Drums part is silent.

6

Fl.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Dr.

pp

6

Fl.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Dr.

Fl. *8va*
 A. Sax.
 A. Sax.
 T. Sax.
 T. Sax.
 Tpt.
 Tpt.
 Tpt.
 Tbn. *8vb*
 Tbn.
 E. Gtr.
 Pno.
 Dr.

The score is for page 151 and consists of ten staves. The top five staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Tenor Saxophone (T. Sax.). The next four staves are for brass: Trumpet (Tpt.), Trumpet (Tpt.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The bottom two staves are for E. Gtr. and Pno. (Piano). The Dr. (Drum) staff is at the very bottom. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The Flute part has a *8va* marking. The Trombone part has an *8vb* marking. The Piano part has a key signature change to E major (three sharps) in the second measure.

Fl.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Dr.

The musical score is for page 152 and consists of ten staves. The woodwind section includes a Flute (Fl.) and four Saxophones (two Alto Saxophones and two Tenor Saxophones). The brass section includes three Trumpets (Tpt.) and two Trombones (Tbn.). The string section includes an Electric Guitar (E. Gtr.) and a Piano (Pno.). The percussion section includes a Drum (Dr.). The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The woodwinds and brass play a melodic line in the first measure, followed by a rest in the second measure. The piano and electric guitar play a rhythmic pattern in the first measure, followed by a rest in the second measure. The drums play a simple pattern in the first measure, followed by a rest in the second measure. The saxophones play a melodic line in the first measure, followed by a rest in the second measure. The trumpets and trombones play a melodic line in the first measure, followed by a rest in the second measure. The electric guitar and piano play a rhythmic pattern in the first measure, followed by a rest in the second measure. The drums play a simple pattern in the first measure, followed by a rest in the second measure.

7

Fl.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Dr.

pp

p

pp

8vb

8vb

pp

7

Detailed description: This page of a musical score covers measures 7, 8, and 9. The instrumentation includes Flute (Fl.), two Alto Saxophones (A. Sax.), two Tenor Saxophones (T. Sax.), three Trumpets (Tpt.), two Trombones (Tbn.), Electric Guitar (E. Gtr.), Piano (Pno.), and Drums (Dr.). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 7 is marked with a box containing the number '7'. The Flute part features a complex melodic line with many accidentals. The Saxophone parts have melodic lines starting in measure 8, with dynamics like *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The Trumpet and Trombone parts have rhythmic patterns in measure 7 and melodic lines in measures 8 and 9. The Piano part has a steady accompaniment of chords. The Electric Guitar and Drums are silent throughout the measures shown.

155

ДИКСИЛЕНД

Г. Уоррен

Cl. *f*

Tr-ba *f*

Tb-ne *f*

Guit *f*

Bass *f*

Cl. ①

Trp.

Tb.

Gt. **B $\flat$ 6** **B $\flat$ 6** **C7** **C7**

Bs.

Cl.

Tp.

Tb.

Gt. **F7** **F7** **B $\flat$** **F7**

Bs.

1

Cl.

Tp.

Tb.

Gt. **B $\flat$** **F7** **B $\flat$** **D7** **D7** **G7**

Bs.

2

②

Cl.

Tp.

Tb.

Gt. **G7** **C7** **C7** **F7**

Bs.

Cl.

Tp.

Tb.

Gt. **F7** **Bb6** **Bb6** **C7** **C7**

Bs.

Solo

Cl.

Tp.

Tb.

Gt. **F7** **F7** **B $\flat$**

Bs.

③

Cl.

Tp. *p*

Tb. *p*

Gt. **B $\flat$** **B $\flat$** **C7** **C7** *p*

Bs. *p*

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

F7 **F7** **B $\flat$** **F7**

Glissando

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

B $\flat$ **B $\flat$** **C7** **C7** **F7**

Glissando

④

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

F7 B $\flat$ B $\flat$ B $\flat$ D7 D7

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

Glissando

G7 G7 C7 C7 F7

⑤

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

p

p

Gliss.

F7

B $\flat$

B $\flat$

C7

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

3

F7

F7

F7

B $\flat$

F+5

Cl. *tr*

Tp.

Tb.

Gt. **B $\flat$**

Bs.

First system (measures 1-5). The Cl. part features a melodic line with a trill in measure 3. The Gt. part has a **B $\flat$** chord in measure 1. The Bs. part provides a bass line.

Cl.

Tp.

Tb.

Gt. **B $\flat$** **B $\flat$** **C7** **C7**

Bs.

Second system (measures 6-9). Measure 6 is marked with a circled **6**. The Gt. part has chords **B $\flat$** , **B $\flat$** , **C7**, and **C7** in measures 6-9 respectively. The Bs. part provides a bass line.

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

F7 **F7** **B $\flat$**

Glissando

1

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

B $\flat$ **F7** **B $\flat$** **D7** **D7**

Solo ⑦

2

Cl.

Tp.

Tb.

Gt. **G7 G7 C7 C7 F7**

Bs.

Cl.

Tp.

Tb.

Gt. **F7 Bb Bb C C**

Bs.

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

F7

F7

B $\flat$

3

Solo

⑧

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

B $\flat$

B $\flat$

C7

C7

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

F7 F7 B $\flat$ F7 B $\flat$

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

B $\flat$ C7 C7 F7 F7

⑨

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

B $\flat$ B $\flat$ C $^{\circ}$ D7 D7 G7

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

G7 C7 C7 F7 $F7^{+5}$

10

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

B $\flat$

B $\flat$

C7

C7

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

Glissando

F7

F7

B $\flat$

F7

B $\flat$

ПІСНЯ-ФОКСТРОТ

К. Вейль

Cl. *p*

Sax.T. *p*

Tr-ba *p*

Tb-ne *p*

Guit *p* **F7** **F7**

Bass *p*

①

Cl.

Sx.

Trp.

Tb.

Gt. **Bb6** **Bb6** **Cm** **Cm** **F7**

Bs.

Cl.

Sx.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

F7 **B $\flat$ 6** **B $\flat$ 6[>]** **Gm6** **Gdim**

Glissando

Cl.

Sx.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

Cm6 **F7** **Cm6** **F7** **B $\flat$ Hdim**

②

Cl.

Sx.

Tp.

Tb.

Gt. **F7** **B $\flat$ 6** **B $\flat$ 6** **Cm6**

Bs.

Cl.

Sx.

Tp.

Tb.

Gt. **Cm6** **F7** **F7** **B $\flat$ 6**

Bs.

Cl.

Sx.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

B $\flat$ 6 **Gm6** **Gm6 G $\dim$** **Cm6** **F7**

Cl.

Sx.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

Cm6 **F7** **B $\flat$ 6** **Cm** *Solo*

③

Cl.

Sx.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

Cl.

Sx.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

Cl.

Sx.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

Gliss.

Cl.

Sx.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

Glissando

4

B $\flat$ 6

B $\flat$ 6

Cm6

Cl.

Sx.

Tp.

Tb.

Gt. **Cm6** **F7** **F7** **Bb6**

Bs.

Cl.

Sx.

Tp.

Tb.

Gt. **Bb6** **Gm6** **Gdim** **Cm6**

Bs.

Cl.

Sx.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

Cm6 **F7** **F7**

Glissando

Cl.

Sx.

Tp.

Tb.

Gt.

Bs.

B^b6 **E^b** **B^b6** **B^bdim** **B^b6**

10

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Tb.

H7

H7

Em

Em

3

>>

14

②

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Tb.

E7

E7

A7

A7

18

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Tb.

E_m E_m D₇ D₇

22

③

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Tb.

G₇ G₇ C C

26

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Tb.

E7

E7

A m

A m

30

④

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Tb.

C

C#°

G F

E7

34

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Tb.

A7

D7

G

G

Solo

38

⑤

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Tb.

H7

H7

E m

E m

42

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Tb.

H7

H7

E_m

E_m

46

⑥

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Tb.

E7

E7

A7

A7

50 *Solo* 3

Cl.

Tp.

Tb.

Gt. E_m E_m D7 D7

Tb.

54 ⑦ 3

Cl.

Tp. *p*

Tb.

Gt. *p* G7 G7 C6

Tb. *p*

57

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Tb.

C6

E7

E7

60

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Tb.

A m

A m

C

⑧

63

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Tb.

C#°

G F E7 A7

67

Cl.

Tp.

Tb.

Gt.

Tb.

D7

G G7 C Eb7 D7 G G

ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ I. Мистецтво аранжування та інструментування: теоретичний аспект	
Оркестрова стилістика. Роль аранжувальника в оркестрі	6
Музичний інструментарій. Підготовка партитури для ансамблів та оркестру	13
Аранжування мелодії та авторські позначення.....	22
Утворення багатоголосної фактури для інструментальних та вокальних груп	27
Виклад гармонії в оркестровій партитурі. Способи акордового варіювання.....	30
Інструментування гомофонних та поліфонічних творів	36
Фактура і особливості її структурних компонентів	39
Структура ритмічних фігур	55
Розділ II. Методичні основи аранжування естрадної та джазової музики	
Джазове мистецтво, його вплив на музичне дозвілля	58
Джаз – мистецтво імпровізації. Особливості написання партитури.....	68
Аранжування творів естрадної та джазової музики.....	72
Методи розбору аранжувань та їхніх ілюстративних прикладів	74
Використання різноманітних ритмів у джазі	80
Інструментування для диксиленду, комбо, біг-бенду та квартету.....	84
Інструментування для естрадних ВІА та рок-груп	92
Використання електромузичних інструментів в аранжуванні для ансамблів та оркестрів	100
Післямова	107
Література	108
Додаток.....	109

Навчальне видання

Укладач: Брилін Борис Андрійович – доктор педагогічних наук, професор кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Оркестровий клас: основи аранжування

Видання навчально-методичного посібника здійснено за підтримки ректора Вінницького державного педагогічного університету імені Михайло Коцюбинського, доктора педагогічних наук, професора Лазаренко Н.І.

Видавництво «Едельвейс»

м. Вінниця, вул. 600-річчя, 17

тел. 068 986 00 16

E-mail: print.edelvin@gmail.com

Підписано до друку 26.02.2025

Формат 60x84/8

Папір офсетний. Умов. друк. арк. 7,2

Тираж 50. Зам.