ГУО «Лидская детская школа искусств»

Отделение духовых и ударных инструментов

Реферат

«Инструментовка для духового оркестра»

Автор:

Алексеев Андрей Александрович

учитель по классу трубы

ГУО «Лидская детская

школа искусств»

г.Лида ноябрь 2018

Содержание

ВВЕДЕНИЕ 3

ТЕОРИЯ ИНСТРУМЕНТОВКИ. 3

1. Общие сведения. 3

2. Основные принципы инструментовки горизонтали. 4

3. Основные принципы инструментовки вертикали. 5

4. Оркестровый эскиз. 5

ИНСТРУМЕНТОВКА НА МАЛЫЙ СМЕШАННЫЙ СОСТАВ. 6

1. Общие положения. 6

2. Одноголосная одноэлементная фактура. 7

3. Многоголосная одноэлементная фактура. 8

4. Мелодия с аккомпанементом (двух- и трехэлементная фактура). 10

5. Фактура с дополнительными элементами (трех- и четырехэлементная). 13

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. 15

ВВЕДЕНИЕ

«Некоторые под оркестровкой разумеют лишь выбор инструментов и их тембров и полагают, что данный кусок звучит дурно лишь вследствие неудачи этого выбора; между тем часто причина дурной звучности лежит исключительно в дурном голосоведении, и данный кусок, какими бы инструментами ни был исполнен, будет звучать дурно. Наоборот, во многих случаях отрывок с хорошим расположением аккордов и правильным голосоведением будет звучать хорошо в переложении на любую оркестровую группу: смычковую, деревянную или медную духовую».

Н. А. Римский-Корсаков «Основы оркестровки».

ТЕОРИЯ ИНСТРУМЕНТОВКИ

1. Общие сведения.

Всякая инструментовка (в широком смысле) складывается из фактурообразования и собственно инструментовки (в узком смысле). Собственно инструментовка составляет процесс распределения голосов музыкального произведения (музыкальной ткани) среди инструментов оркестра с их различными выразительными средствами так, чтобы общее звучание, было наиболее выразительным, образным. Образно-выразительное звучание не только красивое и благозвучное; это более широкое понятие.

Не только характер самой фразы предопределяет тот или иной инструмент для ее исполнения, но и характер взаимоотношения ее с другими голосами, а также тембро-динамическая окраска этих голосов. Нужно также учитывать и музыку, предшествовавшую данной фразе, и последующую.

Теория инструментовки зиждется на нескольких основных принципах. Естественно, поскольку музыкальный материал (музыкальная ткань) имеет два измерения - горизонталь и вертикаль, соответственно и принципы инструментовки можно разделить на принципы горизонтали и принципы вертикали. Но, разумеется, горизонталь и вертикаль всегда взаимосвязаны.

2. Основные nринциnы инструментовки горизонтали.

1. Каждый голос должен звучать в таких тембре, регистре и динамике, которые наиболее соответствуют его выразительным данным.

Инструменты различных тембров дают смешанный тембр. Если инструменты динамически неравны, то в их соединении преобладает тембр инструмента динамически более сильного. Смешанные тембры отличаются от чистых некоторой безличностью. При слишком разных регистрах, особенно противоположно крайних, в смешанном звуке исчезает как чрезмерная напряженность, так и чрезмерная рыхлость (это относится и к сочетанию яркого с мрачными т. д.).

2. Смена тембра или регистра, а также динамики в голосе должна производиться после цезуры, с учет ом характера межцезурных частей, а также характера фразировки.

Когда межцезурные части образуют единый процесс мелодического развития, контрастное звучание этих частеи, как правило, недопустимо. В этом случае многое зависит от степени интонационно-ладовой округленности частей фразы, а также от глубины цезуры (глубина цезуры тем больше, чем менее взаимозависимы межцезурные части).

3. Основные принципы инструментовки вертикали.

1. Все одновременно сочетающиеся голоса должны быть слышны и не должны заглушать друг друга.

Совсем не обязательно, чтобы все голоса фактуры звучали всегда одинаково в отношении динамики, тембра и регистра: их соотношение зависит от характера сочетания и от значения каждого из голосов.

2. Голос а (не считая октавных удвоений), образующие гармонически компактное целое, должны звучать наиболее слитно; для других же голосов слитность не обязательна.

Гармоническое целое лучше всего воспринимается в однотембровом звучании (при динамическом и регистровом единстве).

Всякое гармоническое одноэлементное целое, включающее голоса разной мелодической выразительности, позволяет применять инструменты с различными тембрами в одноэлементных изложениях. В связи с этим уместно вспомнить три способа инструментовки гармонии: окружение, перекрещивание и наложение.

Разнотембровые объединения инструментов в гармонически целостных сочетаниях (как одно-, так и многоэлементных), и особенно в сильном звучании, следует применять очень осторожно.

Октавные удвоения, образующие гармонически компактное целое, должны, естественно, звучать достаточно однородно и, во всяком случае, динамически ровно.

4. Оркестровый эскиз.

Для того чтобы два компонента оркестрового целого ­ фактура и инструментовка были наиболее детализированы и отработаны, целесообразно партитурному изложению предпослать составление точного оркестрового эскиза. В таком эскизе, занимающем две-три нотные строчки, записывается вся оркестровая ткань, причем все голоса пишутся соответственно их действительному звучанию. В эскизе должны быть ясно видны количество и характер изложения элементов, количество голосов в каждомиз многоголосны хэлементов, включая октавные удвоения и гармонические подголоски.

Все голоса в эскизе должны писаться с соблюдением правильного голосоведения. Здесь обычно еще не видно детального распределения всех партий инструментов, хотя оно в основном уж намечается. Обозначение штрихов, динамики, унисонных слияний инструментов и т. д. в эскизах может отсутствовать. Все это, как правило, обозначается подробно в партитуре.

ИНСТРУМЕНТОВКА НА МАЛЫЙ СМЕШАННЫЙ СОСТАВ.

1. Общuе nоложенuя.

По отношению к малому медному составу малый смешанный имеет качественно новую неполную группу деревянных духовых и квартет характерных, т. е. узкомензурных, медных духовых инструментов. Кроме того, к основной группе медных прибавляются тенор III и обычно то или иное количество исполнителей партий корнетов I и II и басов I и II. Малый смешанный состав - наиболее распространенный состав духового оркестра.

За счет группы деревянных духовых объем смешанного оркестра увеличивается на значительную часть сверхсопрановой тесситуры (вся третья октава). Появляется возможность играть различные голоса в этой тесситуре, а мелодические голоса сопрановой или альтово-теноровой тесситур поручать кларнетам (вместо корнета или баритона). Деревянные духовые могут быть также привлечены в помощь медным. Особенно это важно в технически трудных местах (со скачками) и при слабойзвучности.

Квартет характерных медных обогащает основную медную группу темброво и количественно (последнее также относится к тенору III). Благодаря характерным медным, также как и деревянным, появляются дополнительные возможности развития фактуры и оркестрового целого в первую очередь, в мелодических и дополнительных элементах.

Наряду с достоинствами, у малого смешанного состава есть и недостатки. Так, группа деревянных духовых при совместной игре с медными в сильной динамике оказывается малоэффективной.

2. Одноголосная одноэлементная фактура.

В одноголосных фразах без сопровождения деревянные духовые инструменты, как и характерные медные, используются чаще всего сольно, без дублировки.

Валторна соло, как и альт, в духовом оркестре редко используется в одноголосных длительных мелодических фразах без сопровождения. Чаще ей поручают какую-либо сольную короткую фразу, а также педальный общий тон.

Труба соло широко применяется в самостоятельных эпизодах, чаще всего в музыке фанфарно-сигнального характера.

В октавных сочетаниях деревянные духовые инструменты могут образовать как флейто-кларнетовое соединение, так и чисто кларнетовое.

В большинстве случаев октавные сочетания деревянных духовых инструментов получаются более цементированными, чем октавные сочетания медных духовых, а также медных с деревянными.

.Валторны в октавных сочетаниях звучат хорошо, но только если низкая валторна не играет в слишком рыхлом регистре или верхняя в слишком напряженном; при этом необходимо считаться с динамикой. Часто валторны в октаву используются сольно в педали, протянутой или ритмизированной. Подобно валторнам используются и трубы.

Унисонные, а также октавные соединения деревянных духовых с характерными медными в самостоятельных фразах без сопровождения не имеют большого значения.

Сочетания кларнетов с валторнами как в унисон, так и в октаву, достаточно хорошо цементируются. Деревянные духовые и особенно валторны и трубы в тутти всегда принимают участие в октавных движениях в сочетании с основной группой.

3. Многоголосная одноэлементная фактура.

Флейтово-кларнетовые гармонические соединения, в особенности кларнетовые, звучат очень компактно. Хотя флейта в динамическом отношении несколько уступает кларнету, все же ее можно применять в аккордах (особенно в слабом звучании) равноправно с кларнетами. Обычно флейту или малый кларнет, а чаще флейту в унисон с малым кларнетом, помещают вверху,ниже следуют кларнеты I, II и III.

Часто для малого, смешанного состава пишут две, а не три партии кларнетов Б. Если же нужен третий голос в группе кларнетов, то применяют дивизии, обычно в партии кларнета I.

Иногда партия дивизии, как и партия кларнета III, дублируется мелкими нотами в партии флейты. Если в кларнетовом аккорде в роли заменителя кларнета III оказывается флейта, то, чтобы она не оказалась ниже кларнетов, партию кларнета III целесообразно писать вверху; нужно иметь в виду, что регистровые трудности для деревянных духовых не имеют такого значения, как для медных духовых.

Все, что относилось к отдельным самостоятельным аккордам, исполняемым сольно группой деревянных духовых, относится и к аккордово-гармонической фактуре.

Две валторны могут быть использованы в самостоятельном двухголосном гармоническом сочетании. Можно лишь указать на характерно валторновые ходы, обусловленные натуральным звукорядом.

В соединении двух валторн и двух труб в гармонических образованиях инструменты можно расположить, например, способом наложения. Иногда применяют и перекрещивание, а также окружение.

В малом смешанном составе редко используется наложение аккордового соединения деревянных на такое же соединение характерных медных. Здесь образуется аккорд промежуточного тембра между тембром деревянных и тембром характерных медных с преобладанием последнего. Несколько чаще в аккордах слабого звучания используется соединение кларнетов с валторнами, которые дополняют сочетание кларнетов до полной гармонии. При этом кларнеты располагаются, естественно, над валторнами.

Чаще всего как группа деревянных, так и группа характерных медных в аккордовых образованиях используется в сочетании с инструментами основной группы медных. При этом и деревянные инструменты (в особенности), и валторны (до некоторой степени) лишь в слабой звучности могут быть использованы ответственно на равне с инструментами основной группы (и с трубами).

Достигая лишь динамического единства и учитывая слабую динамику, можно было бы количество вариантов инструментовки значительно увеличить. Однако лучшим из них будет всегда такой, в котором инструменты, выделяющиеся темброво-регистрово, а также объемностью звука, образуют гармонически компактное сочетание. Целесообразно также, чтобы деревянные духовые примыкали непосредственно к более мягким инструментам из медных, например к валторнам..

Сочетание широкомензурных инструментов (включая тенор III) с квартетом характерных медных имеет большое применение.

Ни валторны, ни трубы не могут дать самостоятельно трехзвучного сочетания. Но у труб есть весьма родственные им корнеты. Следовательно, корнеты и трубы вместе могут и должны образовать полную ярко-медную трехголосную гармонию (уже в этом большое преимущество малого смешанного состава перед малым медным). Валторнам лучше поручить дублирование партий, например партии альтов, тем более что последние по масштабу звучания несколько слабее теноров и баритона. Тенор III также нецелесообразно оставлять без дублировки в ответственном голосе, ибо он не всегда бывает в оркестре.

Трубы и валторны могут быть использованы в любых аккордах вместо, соответственно, корнетов и альтов. При этом трубы, вследствие тембровой близости, почти всегда успешно заменят корнеты; о валторнах же этого сказать нельзя, так как у них и звук мягче, чем у альтов, и атака более вязкая. Конечно, из этого не следует, что валторны не могут быть использованы самостоятельно в сочетании с другими медными инструментами.

Участие деревянных духовых в полных аккордах медных инструментов может заключаться в дублировании, например, верхней трехзвучной части. При слабом звучании это вызовет соответствующий художественный эффект. Так, в верхнем секстаккорде несколько ослабнет корнетово-трубная резкость. Последнее обстоятельство будет способствовать лучшей слитности верхнего секстаккорда с нижним. Наибольшее же значение, особенно в аккордах тутти, деревянные духовые имеют в октавном удвоении трех верхних звуков гармонии медных.

4. Мелодия с аккомпанементом (двух- и трехэлементная фактура).

В малом медном духовом оркестре и мелодия, и аккомпанемент могут исполняться только медными духовыми инструментами. В смешанном же составе мелодию могут играть и деревянные, хотя аккомпанемент по-прежнему играют только медные. По существу, к аккомпанементным инструментам в малом смешанном оркестре по сравнению с малым медным прибавляются лишь две валторны и тенор III, которые почти не обогащают аккомпанемент технически или тесситурно; лишь за счет валторн можно как-то разнообразить его тембр. Но увеличившееся вдвое количество аккомпанементных партий дает возможность достичь в аккомпанементе большей массивности, полноты и большего равновесия.

В аккорде с голосами различной тембровой окраски ведущим тембром будет тот, который находится в верхнем голосе.

В случае четырехголосной (четырехзвучной) гармонии исключительное по компактности звучание дает соединение двух альтов сверху и двух теноров снизу.

Кроме указанных различных вариантов инструментовки сочетания верхних гармонических голосов аккомпанемента, можно иметь в виду eщe и сочетание трех теноров (иногда с баритоном). Это весьма компактное сочетание особенно хорошо звучит, если верхний голос гармонии не превышает ми-бемоль­фа первой октавы.

Когда в четырехзвучной гармонии аккомпанемента используются только альты и валторны, вопрос расположения инструментов решается в связи со строением аккорда, а также в связи с характером голосоведения. Но при всем этом практичнее писать так, чтобы внизу оказалась валторна, а не альт.

В отдельных случаях в аккомпанементную гармонию вводятся трубы, значительно обостряющие звучание гармонии яркостью звука и твердостью атаки. Помещаются они, естественно, в двух верхних голосах.

Поскольку аккомпанементная гармония требует почти всегда округленного звучания, причем без регистрового напряжения и регистровой рыхлости, следует избегать способов, при которых инструменты более низких тесситур оказываются над инструментами более высоких.

Кларнет, поскольку он динамически сильнее флейты, может более непринужденно сочетаться с сопровождением медных духовых инструментов. Все же и здесь нужно учитывать возможность подавления его медными. Поэтому успех звучания во многом предопределяется высоким регистром кларнета, пассажностью партии и легкостью аккомпанемента.

Весьма успешно солирующий кларнет применяется не только в напевных, но и в технически подвижных мелодиях. Редко кларнет с флейтой играют сольно двухголосный главный (также дополнительный) элемент, в котором флейта исполняла бы основную (верхнюю) мелодию, а кларнет гармонический подголосок к ней (в таком сочетании кларнет иногда вынужденно применяется вместо отсутствующей флейты II). Два же кларнета в таком элементе применяются значительно чаще. Конечно, здесь также необходим прозрачный аккомпанемент.

Применяются кларнеты и в унисон для исполнения главной мелодии. Когда объединение всех деревянных духовых использовано в высоком регистре, да еще в унисон, значительно повышается интенсивность группы. Это особенно важно для музыки мощного тутти.

Иногда, когда мелодия проходит в баритоне или теноре I, октавное верхнее удвоение дается кларнету. Это целесообразно лишь при слабом звучании и легком сопровождении. Нельзя сказать, что при этом достигается слитное звучание октав. Наоборот, мы слышим отдельно кларнет и отдельно баритон, потому что звук баритона слишком объемный по отношению к кларнету.

Дублирование деревянными духовыми мелодических партий медных достаточно распространено. Если корнеты играют двухголосно или трехголосно, то, естественно, и дублирование деревянными должно быть, соответственно, двухголосным или трехголосным.

Наиболее эффективные результаты дает дублирование в унисон кларнетами баритона (тенора I), исполняющего главную мелодию. Но надо учитывать, что присоединение кларнетов в значительной степени снимает красоту и эмоциональную напряженность высокого регистра баритона или тенора.

Дублирование же кларнетом корнета вполне целесообразно. Когда в технически подвижных фразах, особенно в высокой тесситуре и при слабом динамическом нюансе, корнет дублируется кларнетом, то в комбинированном звучании почти исчезает свойственная корнету регистровая и техническая напряженность. Дублируя кларнетами корнеты (также баритон с тенором I), нужно каждый раз отдавать себе отчет, каков при этом выигрыш (он может быть как тембрового, так и технического порядка).

В аккомпанементной гармонии к басовой мелодии деревянные духовые, как правило, играют октавное удвоение верхних трех голосов аккорда медных. Применение труб в мелодических элементах вполне оправдано. Но поскольку в тесситурном, техническом, динамическом и в значительной степени тембровом отношениях труба во многих случаях успешно заменяется корнетом, последний нередко выступает в роли трубы.

Два корнета, также как две трубы, способны к наибольшей слитности между собой. Поэтому, если в трехголосном мелодическом элементе есть двузвучное компактное сочетание, нужно поручить исполнять его двум корнетам или двум трубам. Иногда, учитывая, что труба I равноценна корнету I, ей поручают в трехголосии исполнять верхний голос вместе с корнетом I. Это не всегда допустимо.

Применяются трубы и в октавном удвоении басовой мелодии. В подобных случаях нужно проявлять осторожность. Не при всякой басовой мелодии можно допустить такое октавное удвоение, которое проходило бы в сопрановой тесситуре и среди голосов аккомпанемента.

В коротких мелодических эпизодах валторна используется часто. При этом желательно, чтобы в мелодии не было скачков, а также, чтобы диапазон ее соответствовал лучшему регистру валторны - от си-бемоль малой до си-бемоль первой октавы по звучанию.

Часто валторны дублируют партию баритона (тенора I), когда последний играет главную мелодию или дополнительный элемент.

5. Фактура с дополнительными элементами (трех- и четырехэлементная).

Как деревянные духовые, так и характерные медные, в той или иной мере контрастируя с основной группой и между собой, оказываются весьма пригодными для исполнения различных дополнительных элементов. Для деревянных духовых в силу их относительно слабой звучности в духовом оркестре не характерны педальные выдержанные элементы. Но зато в дополнительных элементах фигурационно-полифонического типа они, даже в небольшом количестве, представляют большой интерес.

Фигурации не особенно пространные и расположенные в высоком или относительно высоком регистрах деревянных могут прослушиваться и в тутти. Особенно эффективно фигурация зазвучит, если вместо флейты будет играть малая флейта.

Фактурная контрастность между голосами динамически сильных и слабых инструментов всегда положительно сказывается на качестве инструментовки. При этом следует заметить, что если относительно слабые инструменты играют с большей подвижностью, чем сильные, то общий эффект получается значительно большим, особенно если наличествует и тесситурно-регистровый контраст.

Нередко деревянные духовые используются в фигурации, которая обыгрывает интонации мелодии, исполняемой медными.

Достаточно часто кларнеты используются в аккомпанементной фигурации.

Трубы часто выступают в дополнительных элементах или педально-ритмизированного (фигурированного), или полифонического характера.

Иногда трубы играют полифонический элемент в октаву с тенором I или баритоном. В этом случае труба II часто играет в унисон с тенором I или баритоном. Нередко трубы играют педали как бы вместо валторны.

Для валторн наиболее типично исполнение педали, а также педальных ходов с мелодикой распевного характера. Очень часто две валторны играют выдержанный тон с октавным удвоением. Исключительно своеобразно звучат валторны в мелодических ходах, приходящихся на высокий регистр инструмента.

Деревянные и медные инструменты в гармонических или полифонических образованиях не должны выступать равноправно (особенно в сильном звучании), когда они являются взаимно дополняющими до полной гармонии. Хотя и в значительно меньшей степени, сказанное применимо также к взаимоотношениям между валторнами и другими медными духовыми инструментами. Указанная неравноправность обусловлена и тембром, и динамикой, и объемностью звука. Особенно поглощают и уничтожают всякие сольные образования деревянных духовых (частично валторн) сильные и мощные звуки басов. Стоит только к любому соединению одних деревянных присоединить медные басы в качестве басового голоса, как все сочетание делится на две несливающиеся, хотя, может быть, и прослушиваемые части.

Известно, как отражаются на звучании пропуски аккордовых голосов и плохое их расположение в гармонии. Аналогично неровное звучание голосов, даже при хорошей фактуре, создает впечатление разорванности целого. Нужно помнить, что как только медные духовые, да еще с ударными, заиграют форте, деревянные, играющие в нижних регистрах, становятся почти неслышными.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Данная тема была и остаётся актуальной в связи с тем, что развитие музыкальных жанров, направлений не стоит но месте. Появляются новые (обновлённые) приёмы и способы музыкальной выразительности. Разнообразие тембров, особенно электронных инструментов, служит стимулом для полёта фантазии композиторов, аранжировщиков. И хотя натуральные тембры духовых инструментов остаются неизменными, технологические процессы в музыкальной индустрии (изготовление инструментов, появление новых сплавов и т.д.) оказывают заметное влияние на развитие инструментовки, как способа показать миру особое видение музыки инструментовщиком.

Важно подчеркнуть, что выразительного и безупречного звучания в любой оркестровке можно достигнуть лишь при наличии таких же качеств в самой музыкальной ткани, независимо от той или иной тембровой ее окраски, хотя, разумеется, эта последняя, зависящая от выбора инструментов, может усилить и сделать более ярким музыкальный образ при удачном выборе либо, наоборот, ослабить его- при неудачном.