



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

ДЕПАРТАМЕНТ „МУЗИКА“

Емил Тошев Трайчев

**Оркестрацията и аранжирментът като средство за стимул на
творческа инвенция**

Принципи и възможности

АВТОРЕФЕРАТ

на

ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД

за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

Научен ръководител:

проф. д-р Симо Леонов Лазаров

София, 2018

Съдържание

УВОД.....	3
ГЛАВА I.....	6
МУЗИКАЛНО–ПСИХОЛОГИЧЕСКИ ПОДХОД КЪМ ПРОБЛЕМА РАЗВИТИЕ НА ТВОРЧЕСКИ СПОСОБНОСТИ	6
1. Аранжиментът като средство за музикално-творческо развитие	8
2. Възникване и развитие на аранжмента. Исторически обзор	11
2.1. Аранжменти и оркестрации на La Folia (1680–2010)	11
2.2. Аранжменти на Йохан Себастиан Бах	11
2.3. Аранжменти на Георг Фридрих Хендел	12
2.4. Аранжменти на Волфганг Амадеус Моцарт.....	12
2.5. Аранжменти на Рихард Вагнер.....	12
2.6. Аранжменти на Ференц Лист.....	12
2.7. Капричиите на Николо Паганини като обект на аранжимент.....	12
2.8. Клавирно извлечение (XVIII–XX век)	12
2.9. Аранжменти за салонен оркестър	13
2.10. Дирекцион.....	13
2.11. Други композитори-оркестратори	13
ГЛАВА II	16
ТВОРЧЕСКИТЕ СПОСОБНОСТИ В КОНТЕКСТА НА МУЗИКАЛНО- КОМПЮТЪРНИТЕ ТЕХНОЛОГИИ.....	16
1. Творческото мислене в процеса на обучение по музика чрез компютърни средства	16
2. Съвременните музикални технологии и психологичното им въздействие върху творческия процес.....	17
3. Принципи на научност и нагледност.....	18
4. Принцип на оптимизация на творческия процес	18
5. Подходи за създаване на компютърна музика	18
6. Нови методи и подходи при създаването на съвременен компютърен аранжимент	19
7. Дигитален синтез на музиката	19
8. Съвременни представи за създаването на дигитална музика чрез компютърните технологии	20
9. Компютърен аранжимент в софтуерна среда „Logic Pro”	20
9.1. Софтуер „Logic pro”	20
10. Същност и задачи на съвременния аранжимент. Аранжиране на отделните инструменти.....	21

ГЛАВА III	22
СЪВРЕМЕННИЯТ АРАНЖИМЕНТ И ОРКЕСТРАЦИЯ КАТО СРЕДСТВО ЗА СТИМУЛИРАНЕ НА ТВОРЧЕСКИ СПОСОБНОСТИ	22
1. Необходими предпоставки за оркестриране на пиеса	22
2. Анализ и жанровите особености на аранжмента на класическа музика	22
3. Изисквания на практическа работа при аранжмент	23
4. Оркестриране на клавирно произведение.....	24
5. Анализ и жанровите особености на аранжмента на филмова музика	25
6. Стиллова палитра и образност във филмовата музика на Алфред Шнитке.....	26
7. Компютърни програми.....	26
8. Електронен инструментариум.....	26
9. MIDI оркестрация.....	27
10. Изпълнителски компоненти на аранжмента и оркестрацията.....	27
11. Оркестрация на пиеса за симфоничен оркестър	27
11.1. Работа по модел	27
11.2. План на фактура	28
11.3. Слухов модел	28
11.4. Жанрови трансформации на темата	28
ГЛАВА IV	30
СЪЗДАВАНЕ НА ЖАНРОВО–МОДИФИЦИРАНИ АРАНЖИМЕНТИ И ОРКЕСТРАЦИИ НА ПРОИЗВЕДЕНИЕ ЗА РАЗЛИЧНИ СЪСТАВИ	30
1. Избор на материал за аранжиране и оркестриране	30
2. Първи етап на процеса на аранжиране.....	30
3. Втори етап на процеса на аранжиране	30
4. Оркестриране на пиеса за различни състави	30
5. Жанрово–модифицирани оркестрации	30
5.1. Пасторал	31
5.2. Менует и валс	31
5.3. Валс-пародия	31
5.4. Тарантела.....	32
5.5. Фолклорна пародия	33
5.6. Аранжмент за рок група	33
ОБОБЩЕНИЕ	34
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	35
ПРИНОСИ	35

УВОД

Буквалният превод на думата АРАНЖИМЕНТ от френски език означава уреждам, превеждам. Като музикален термин тази дума се използва за обозначението на преправяне, оркестриране и адаптиране на едно произведение от един инструмент или състав за друг.

Творческият процес при аранжирането е сходен с този при оркестрирането. Основната разлика между тях е, че при оркестрирането е задължително стриктното спазване на първичния нотен авторов текст. Между двата термина няма противопоставяне, но има специфична разлика, обусловена от по-голямата свобода по отношение на тематичния материал, с която разполага лицето, извършващо аранжирването. Във всички случаи, то трябва да притежава много задълбочена музикално-теоретична подготовка, съчетана със сериозни практически умения, което сродява процеса на аранжирането с процеса на композирането. Терминът „аранжирмент“ започва да се използва в музикалната терминология и практика през XIX век и добива широко приложение в XX век. Има много дефиниции на термина аранжирмент, но аз ще се основа на следните две заради естеството на моята докторска теза.

Според музиковеда Иван Камбуров аранжирментът означава *„превеждане, преработване на една композиция от един инструмент за друг или гласова творба за инструмент и други“*.

Според проф. Емил Янев *„аранжирментът е творческо преработване на една музикална композиция за друг музикален инструмент, глас или изпълнителски ансамбъл, без да се нарушава първоначалния замисъл на автора“*.

Актуалността на това изследване се определя от степента на развитие и разпространение на компютърните музикални технологии в музикалната практика и теоретичното им осмисляне в художествения процес (композиция, музикален аранжирмент, нотопис, звукозапис, изпълнителска и изследователска дейност) и тяхната степен на реализация. Компютърът ни дава огромен арсенал от възможности като средство за обучение, основавайки се на компютърните технологии и навлизането им в професионалния музикален живот.

ОБЕКТ на настоящото изследване са принципите на оркестрацията и аранжирмента като средство за стимул на творческа инвенция на младите хора, стъпващи на това поприще.

ПРЕДМЕТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО е процесът на музикално-творческо развитие на творците в областта на оркестрацията и аранжирмента и запознаването им със съвременните компютърни технологии.

ЦЕЛ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО е разработването и анализирането на теоретични и практически ефективни пътища и методи за музикално-творческото развитие на бъдещите композитори, аранжори и оркестратори в областта на изучаването на оркестрацията и аранжирмента. Разработката е насочена към студентите, има творчески научно-приложен характер и включва аудиоонагляване на всички примери.

ЗАДАЧИ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО:

1. Провеждане на методологически анализ по изследваната проблематика.

2. Изясняване на спецификата на оркестрацията и аранжимента.
3. Разработването на метод за практическо обучение.

ХИПОТЕЗАТА НА ИЗСЛЕДВАНЕТО предполага развитието на младите творци в използването на новите технологии и задълбочаването на практическите им познания по хармония, полифония, музикални форми и инструментознание чрез съвременни приложни разновидности на аранжимент.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКА ОСНОВА НА ИЗСЛЕДВАНЕТО СЕ ЯВЯВАТ:

1. Възгледите на големите учени – хуманисти от XVI до XX век в областта на личностното развитие на твореца (Джон Лок, Жан-Жак Русо, Лев Николаевич Толстой и други.),
2. Изследвания на проблема за музикалното възпитание на творците от Борис Асафиев, Дмитрий Кабалевски и Борис Яворски,
3. Психомузикалните изследвания по проблема на развитие на творческите способности от Борис Теплов и други,
4. Музикално-интонационната теория на Борис Асафиев, музиковедческа, философска и изкуствоведческа литература по проблема на творческия процес от Карл Орф, Валентина Холопова, Алфред Шнитке и други.

МЕТОДИТЕ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО се базират на психомузикална, философска, музиковедческа и изкуствоведческа литература по изследваната проблематика, собствения практически опит и експериментална работа.

НАУЧНИЯТ ПРИНОС НА ИЗСЛЕДВАНЕТО се заключава в разработката на експериментално проверена методика на творческото развитие на млади композитори, аранжори и оркестратори в процеса на обучение по основните музикално-теоретични дисциплини, включващ изучаване на актуален софтуер, оркестрация и музикален анализ.

ТЕОРЕТИЧНАТА ЗНАЧИМОСТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО се състои в процеса на приобщаване на творците да добият сръчност в боравенето с компютърните програми и изработването на собствен стил на музикално аранжиране като средство за по-висока творческа продуктивност.

ПРАКТИЧЕСКАТА ЗНАЧИМОСТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО е възможността за използване на получените резултати при разработване и актуализиране на бъдещи методики, учебни програми и пособия, свързани с обучението по оркестрация и аранжимент.

БАЗАТА НА ИЗСЛЕДВАНЕТО е дългогодишният ми опит като музикален аранжор и мои конкретни наблюдения в тази област при общуването ми с млади хора, които проявяват интереси в тази област.

НА ЗАЩИТА СЕ ПРЕДЛАГАТ СЛЕДНИТЕ ТЕЗИ:

1. Съдържанието на изследването се основава на взаимодействието на различни видове дейности: изпълнителска, слушателска, композиторска. Това предполага тясна връзка между усвояването на теоретичните знания и практическото обучение по аранжимент и оркестрация.

2. Обучението по аранжимент и оркестрация задълбочава знанията по основните музикално–теоретични дисциплини като хармония, полифония и музикални форми.
3. Методиката на развитието на творческите умения включват в себе си „комплексен метод“ на обучение. Неговата същност е усвояването на осъвременен софтуер с аналитична дейност в реконструиране на произведение, импровизацията на основата на хармоничната схема в музикалното произведение и анализиране на извършената работа.
4. Определяне етапите на работа над замисъла на аранжираната пиеса, предполагаемата ѝ форма и евентуалния изпълнителски състав; анализиране на тематичния материал; проектиране на драматургично развитие; разработване на ескизен материал и подготовка на създадения творчески продукт за изпълнение.
5. Необходимите условия, способстващи музикално-творческото развитие, са създаване на творческа атмосфера, поддържане на инициативността, обективна оценка на творческата работа, организация на концертни или демонстрационни изпълнения на творческите работи.

Трудът се състои от 4 глави, увод, заключение, библиография, съдържаща 82 заглавия, от които 32 на български, 36 на руски, 4 на немски, 3 на френски, 7 на английски език (68 на кирилица и 7 на латиница), 12 електронни документа, справка за приносните моменти в настоящия труд и едно приложение с 18 аудиофайла, които съдържат илюстрации към примери. Текстът е разположен на 260 страници, от които 255 основен текст. Включени са 123 нотни примера, 7 таблици и 83 бележки под линия.

В първата глава е направен исторически обзор на историята на аранжимента и оркестрацията, като се подчертава важноста на тази творческа дейност за развитието на творческите способности на младите музиканти.

Във втората глава са осветлени проблеми на обучението по аранжимент, оркестрация и теоретични дисциплини, свързани със съвременните компютърни технологии, както и психологическото въздействие и влиянието на софтуера върху творческия процес. Разгледани са съвременни компютърни програми за оркестрация и аранжимент, като е направен и сравнителен анализ на техните достижения и недостатъци.

В трета глава е очертан подготвителния етап преди оркестриране и аранжиране на музика. Разгледана е работата „по образец“, изграждането на „слухов модел“ и план на фактурата.

Четвъртата глава е посветена на практическата работа в областта на аранжимента и оркестрацията в контекста на разглежданата проблематика в предходните глави. Направен е опит за реставрация на интердисциплинарни педагогически подходи от XVIII и XIX век, като е направена връзка с достиженията на съвременните компютърни технологии. Обоснована е и необходимостта от култура и професионализъм на съвременния аранжор и оркестратор във всички жанрове.

ГЛАВА I

МУЗИКАЛНО–ПСИХОЛОГИЧЕСКИ ПОДХОД КЪМ ПРОБЛЕМА РАЗВИТИЕ НА ТВОРЧЕСКИ СПОСОБНОСТИ

Проблемът на творческото развитие на личността е многоаспектен. Той се разглежда в различните области на науката, включително във философията, психологията и педагогиката. Във философската литература има многообразие на формулировките, определящи понятието за творчество. В най-общи линии отделните формулировки могат да се обобщят с изречението, че *„Творчеството е процес на човешка дейност, създаваща качествено нова материална и духовна ценност“*.

Психолозите също свързват това понятие с излизане от обичайното и шаблона. Неопенимо е значението на творчеството за музикално-възпитателния процес. В творческата дейност се развива способност за гъвкава преориентация в изменящата се обстановка, многовариантност, вземане на нестандартни решения. Музикално-възпитателният процес в тази насока се явява съставна част от развитието и възпитанието на личността.

Процесите на обучение се основават на различни дидактически концепции, сред които най-голямо разпространение са получили взаимодействието между учителя и ученика. Разглеждането на тези концепции разширява възможностите за развитие на творческите способности.

След немските теоретици от XVIII век големият руски композитор Едисон Денисов предлага своя концепция *„реконструкция на творческия процес“* на композиторите, като отчита закономерностите в психологията на композиторското творчество и различията в стилистическите направления в композиторската техника. Първият етап на композиторския процес по мнението на Денисов се състои от две фази:

1. *възникване на общите идеи на композицията и концепцията на формата. В тази фаза се появява контурът на инструменталния състав, а ако произведението се пише върху текст, се избира текста,*
2. *вторият етап е „периодът на ескизите“. Върху тях се извършва „конкретизацията на материала“. Ако музиката е тонална – това е работата с тематичния материал, неговия избор и „шлайфане на интонацията“. В серийната музика – това е окончателния избор на серията; в конкретната музика – изборът на звуковите обекти и подреждането им. Трябва да подчертаем мнението на Денисов, „че безсъзнателната работа е възможна само в този случай, когато след нея следва съзнателна работа“. Завършващият етап на работата е свързан с окончателното „уточнение на замисъла“ и преходът от общите етапи на избора към по-малките детайли.*

„Реконструкцията“ на композиторския творчески процес има важно значение както за специалистите по музикознание, които изучават творчеството на даден композитор (или определена композиторска школа), така и за самите композитори. В резултат на аналитичното изучаване на творбите на различните автори се разширява кръгзора и се усъвършенства майсторството на младите композитори, които често добиват импулси за собствени авторски замисли.

Особен интерес представлява изказването на самите композитори за собствения им творчески процес. Нека да разгледаме някои от тях. Много от композиторите отбелязват трудността при самонаблюдението над творческия им процес. Например немският композитор Паул Хиндемит подчертава спонтанността и стихийността на своя творчески процес. *„Нещо (вие сам не знаете какво) идва във вашата глава (вие не знаете откъде) развива се там (вие не знаете как) във някаква форма.*

Сходно с това изказване и мисли е мнението на австрийския композитор Антон Веберн *„Аз винаги нося в себе си някакво преживяване, докато то не стане музика със съвсем определен образ свързан с това преживяване. Понякога всичко изкрystalизира до най-малкия детайл“*.

Посочените примери характеризират емоционално-интуитивните импулси на раждането на музикалните произведения.

Съществуват обаче и противоположни изказвания на композитори, за които първообраза на бъдещото произведение е плод на рационални импулси. Антон Рубинщайн, като дава характеристика на особеностите на своята творческа дейност, я определя като *„труден процес на напрегната умствена работа“*.

Френският композитор Артур Онегер, като определя работата си над своите симфонии също описва своята работа като *„напрегнато обмисляне на общия замисъл в цяло“*. Рационалният импулс при възникване на първообраза на бъдещото произведение е в основата на творческия процес на Игор Стравински. На въпроса за осъзнаването на музикалните си идеи Стравински отбелязва: *„Дълго до раждането на конкретната идея, аз започвам работа над ритмически модели и интервали. След това, когато мелодическите и хармоническите взаимоотношения са ясни, аз подхождам към композицията, която представлява по-нататъшното разширение и организация на материала“*.

В своя творчески процес Едисон Денисов синтезира няколко подхода, като изхожда от замисъла на произведението. Например над една творба той започва работа *„без всякаква вътрешна подготовка. След това всичко се прояснява, ражда се и се изглажда в процеса на работата“*. При други произведения, обратно, *„те идват в процес на дълго вътрешно търсене и интуитивно (често – подсъзнателно) обмисляне“*.

Освен това в процеса на творческата работа едни композитори използват пиано при създаване на музиката си (Хайдн, Шопен, Чайковски, Стравински), други не използват инструмент до завършващата работа над творбите си (Шуберт, Шуман, Лядов, Прокофиев). Игор Стравински използва пиано за натрупване на началния „строителен материал“: *„Аз започвам понякога като свиря стари майстори (за да „стана от място“), а след това импровизирам ритмични модели на основата на това, което съм свирил“*. Бетховен, в качеството си на учител по композиция на херцог Рудолф, често съветвал *„да се търси музикалния материал на инструмента“*: *„Продължавайте Вашите занятия, старайте се да седите до пианото, като държите тялото леко встрани и да записвате това, което Ви дойде в главата. Този начин не само ще усилва Вашата фантазия, но може да Ви научи мигновено да фиксирате далечни идеи“*. Тези примери доказват възможността и целесъобразността на ползването на пиано в процеса на композиторското творчество, което се отнася и за работата на аранжора.

Като още едно потвърждение за индивидуалността на творческия процес при различните композитори служи фактът, че някои използват в процеса на работата много ескизи (например Бетховен, чийто творчески процес е конструкторски), а други, обратно, композират музика при фиксиране на готови идеи (В. А. Моцарт), чийто творчески процес е интуитивен. Трябва обаче да се отбележи, че „интуитивният“ тип в „чист“ вид е рядко явление, свързано с изключителна надареност. По-важното е да се познават различните модели на творчески процеси, като в учебната практика е целесъобразно да се използва конструктивния тип работа.

Както отбелязахме по-горе, в инкубационния период голяма част от работата може да се осъществява на ниво подсъзнание, като проблемите се осмислят интуитивно. Често раждането на музикалното произведение се явява сложен и неповторим процес. То се предшества от дълга подготвителна работа, много ескизи, шлифоване на формата и структурата на творбата. Главното обаче е в заключителния етап. Композитора или аранжорът е препоръчително да работи рационално и да не разчита много на интуицията. Той трябва да притежава технически навици, които да подпомогнат автора да достигне

до пълноценното разкриване на творческия замисъл.

В творческата дейност, според психолозите, условно могат да се наблюдават две форми: възпроизвеждаща и изобретателна.

Първата форма (възпроизвеждащата) е свързана с активното усвояване от учениците на „исторически изработени модели“. Работата на аранжора може условно да се причисли към тази форма, защото задачата на аранжора е да „облече в други дрехи“ вече готов продукт.

Втората форма (изобретателната) е свързана с творческо преосмисляне и създаване на нови образи и действия. Още през 1921 г. руският музиколог Болеслав Леополдович Яворский в своя доклад „За принципите на устройство на учебните планове и програми в музикалните училища“ се опитва да убеди аудиторията в необходимостта от въвеждане в програмите на елемент на творчество, защото „училището трябва да учи да се чете не само написаното, но и да се говори със собствени думи“. Борис Теплов стига до извода, че *„творческата дейност е достъпна не само за избрани, надарени, а до всяко дете. Тя се явява естествена и много полезна за детето и отговаря на неговите потребности и възможности“*. Според Борис Асафиев *„Човек, който изпитва радост от творчеството даже в минимална степен, обогатява жизнения си опит и става друг като психологичен формат, от тези които подражават на другите“*.

На основа анализа на изследването на творческия процес може да се направят следните изводи: в процеса на творческата дейност се развива паметта, наблюдателността, целеустремеността, интуицията, мисленето, активността и логиката; развиват се такива качества на личността като умението свободно да се оперира със знанието и развитието на самостоятелността в действията.

1. Аранжиментът като средство за музикално-творческо развитие

Музикалното образование има корени още от древността, когато музикантите са имали възможност да получат специално обучение. В Древна Гърция музиката е в задължителните предмети за юношите. Тези факти свидетелстват, че още по това време за обществото е било важно музикалното образование. През Средновековието музиката се изучава в църковните училища и манастири, в дворците, в университетите и др. Епохата на Възраждането е времето на стремителното развитие на музикалното образование.

В България обучението по аранжимент и оркестрация има около 100 годишна история. За жалост нямаме писмени документи, чрез които да можем да изучим програмите и методите на преподаване на тази интересна дисциплина, но разполагаме с множество спомени на студенти, чрез които можем да реконструираме началото на обучението по тази дисциплина. Изводите, които се налагат, са, че всеки преподавател е имал индивидуална методика на обучение, която е копирала тази на съответния професор по тази дисциплина в Консерваториите в Загреб, Прага, Виена, Берлин, Милано и Париж. Като учебни пособия са се използвали фундаменталните трудове на Хектор Берлиоз и Николай Андреевич Римски-Корсаков. След 9 септември 1944 г. в България се въвеждат руските педагогически програми, които дават добри резултати в тази област.

Руската педагогическа система на преподаване по композиция и оркестрация е реформирана от професор Владимир Владимирович Щербачъв. Той отхвърля авторитарните методи на обучение и се *„стреми да научи ученика на пластично водене на мелодията и нейното органично ритмоинтонационно развитие“*. *Никакви готови рецепти! – внушава той на ученика*. Принципите на Щербачъв са:

1. Грижа за разкритието на творческата индивидуалност.
2. Провокиране на творческите сили на твореца, като се изхожда от принципа от простото към сложното.

3. Съчетаване на работата в класа по композиция и оркестрация с „производствената практика“, която той свързва с приложната музика (аранжирани или написани песни). Щербачъв внушава на учащите, че съприкосновението с другите видове изкуства съществено обогатява фантазията на твореца и способства за развитието на неговите навици. Според Щербачъв работата „по поръчка“ дисциплинира и учи твореца на самостоятелно мислене.

Щербачъв смята за нецелесъобразно установяването на точен регламент и строг порядък в курсовете по композиция и оркестрация, защото това „стеснява развитието на дарованието на ученика“. Така този талантлив педагог разработва и внедрява в практиката принципите на преподаване, които са в основата на съвременната система на образование.

Друга ярка фигура, която има принос в образованието по композиция и оркестрация, е големият руски композитор Николай Мясковски. Ученик на Николай Андреевич Римски-Корсаков и Анатолий Лядов, в продължение на 30 години Мясковски е професор по композиция и оркестрация в Московската консерватория. „Своите ученици Мясковски възпитава в традициите на класиците, но никога не ги фетишизира“. Принципите на Мясковски са:

- Провокиране на инициатива.
- Стремение за максималното активизиране на твореца.
- Разкриване на самобитната творческа индивидуалност.
- Възпитаване на критично и самокритично отношение към творчеството. Проявяване на загриженост по отношение на конструкцията на работата.
- Разширяване на кръгозора на твореца, чрез поощряване на проучването както на музикална литература, така и „самообразование в областта на художествената и научната литература“.

Като изхождаме от гореизложените принципи на Щербачъв и Мясковски, можем да направим следното обобщение:

1. Практическата работа над аранжирани трябва да бъде съчетана с усвояване на „теорията на композицията“. Иначе недостатъчните знания ще пречат на реализацията на творческия замисъл.
2. В основата на формирането на творческите знания трябва да лежи принципът „от простото към сложното“. Това включва и изучаването на музикалните форми.
3. В началния етап на обучение особена важност е да се развива логиката на мелодическото мислене и тя да се прилага във всички компоненти на аранжирани.
4. В развитието на индивидуалността на всеки творец трябва да се избягва натрапването на собствените идеи и да се поощрява активността, инициативността, критичността, самокритичността и да се разширява кръгозора на учениците.
5. Отсъствието на големи творчески постижения в преподавателя–педагог не винаги е препятствие за успешно преподаване на дисциплината оркестрация и аранжирани, но в процеса на възпитанието на твореца от огромно значение е педагогическият талант на учителя.

Един от спорните въпроси на музикалната педагогика е как да се определят музикалните способности и доколко един музикант може да бъде обучен да аранжира или да композира музика. По този повод Дмитрий Кабалевски пише: „Всичко, което е свързано с композиторската техника, с проблема на формата, на оркестрацията е подвластно на обучение. Всичко, което обаче е свързано с проблема за съдържателността, емоционалната и психологическата страна е подвластно на възпитанието“.

Главното в преподаването на композиция (аранжмент) според Едисон Денисов е *„умението да научиш ученика да анализира материала, да работи над мелодията и да усеща формата“*. На ученика трябва да му се *„покаже пътя, по който трябва да върви“*.

За Арнолд Шьонберг главната задача в преподаването на дисциплините, свързани с композицията е *„да възпиташ откриватели“*. Той рязко се противопоставя на сляпото следване на академичните постулати. Специална литература, посветена на развитието на музикално-творческите способности на бъдещите учители по музика в областта на обучението по композиция и аранжмент, няма. Затова всеки преподавател трябва да изгради собствена педагогическа система, като изучи основно и компилира постиженията на най-видните педагози по света. Като се обобщат целите на занятията по аранжмент на плеяда педагози, резултатите би трябвало да са в следните посоки:

1. Активно развитие на вътрешния слух.
2. Запознаване със структурните особености на аранжираните произведения.
3. Осъзнаване на емоционалната същност на аранжираната музика.
4. Запознаване с логиката на изграждане на произведението.
5. Повишаване на общата култура на обучавания.

В руската педагогическа литература има интересни спорове относно препоръката при обучението по аранжмент и оркестрация дали преподавателят да импровизира варианти пред ученика. Има мнение, че импровизирайки, преподавателят може до *„убие интереса към собствената работа на ученика“*. Други автори защитават противоположния възглед, че *„импровизирането пред ученика може да бъде импулс за развиване на неговата фантазия“*.

В България постижения като педагози в дисциплината оркестрация и аранжмент имат Марин Големинов, Панчо Владигеров, Димитър Сагаев, Димитър Тъпков, Божидар Абрашев и Александър Текелиев. Сред най-значимите трудове е *„Проблеми на оркестрацията“* на Марин Големинов, издаден от *„Наука и изкуство“* – София през 1952 г. и преиздаден през 1956 г. и 1966 г. Той е двуезичен (на български и френски език) и споделя опита както на изтъкнатия наш композитор, така и на постиженията на класиците преди него. Не по-малко ценен е и двутомният *„Практически курс по симфонична оркестрация на професор Димитър Сагаев, издаден от „Наука и изкуство“ – София*. В съчетание с *„Инструментознание“* на същия автор, учащите добиват представа и за някои неудобни грифове както в струнните, така и в дървените и медните духови инструменти. Професор Божидар Абрашев синтезира постиженията на тези двама педагози и разширява своите теоретични изследвания в посока връзката между оркестрацията и музикалната форма. Полезен труд е и *„Въведение в оркестрацията за естрадни оркестри“* на Томи Димчев отпечатан в издателство *„Музика“* – София през 1989 г.

Изводи

1. В началния етап на всяко обучение по аранжмент, оркестрация или композиция, не трябва да се констатира наличие и отсъствие на способности у твореца. Развитието на творческите способности зависи от особеностите на личността на учащия, от неговите генетични дадености; от условията, в които той се е възпитавал и обучавал, от мотивираността му към дадената дейност, от волевите му качества и умелото педагогическо ръководство, което е от особена значимост.
2. Процесът на аранжиране на музикална пиеса включва няколко етапа, свързани със запознаване с пиесата и изработване на замисъл за нейното *„преобличане“*. Тези замисли могат да протекат както на съзнателно, така и на интуитивно ниво.
3. Анализът на педагогическата литература показва важността на професионалната подготовка на учителя по музика, който не трябва да се придържа към тясната професионална стандартизация, а да проявява гъвкавост и да отчита индивидуалните потребности на всеки ученик.

Анализът на различните дидактически концепции показва, че хуманистичният модел на музикално образование има съществен принос за създаването на оптимални условия за творческото развитие на личността.

1. В съвременната музикална педагогика творческата дейност на учителя се разглежда от две страни: като общопедагогическо ръководство на процеса на обучение и творчески подход към всяка една педагогическа ситуация.
2. Избягване на натрапване на собствени идеи, поощрение на активността, инициативността, критичността, самокритичността, а така също и разширение на кръгозора на учащите се, за сметка на изучаването на най-добрите образци на музикалните произведения във всички стилистични направления, което способства за развитието на индивидуалността на всеки ученик.
3. Създаване на артистична и приятелска атмосфера по време на занятията.

Приносите, които са изведени като поанта от изследването дотук, се състоят в анализа на подхода при обучението по оркестрация и аранжирание като предпоставка и фундамент, необходим за оформяне на творческата личност, чието призвание е извършването на тези дейности.

2. Възникване и развитие на аранжиранието. Исторически обзор

Историята на аранжиранието води своето начало от епохата на късния Ренесанс и Барока. Този вид музикална дейност засяга предимно светската музика. Обикновено това са произведения, които са спечелили популярност и провокират музикантите да ги разпространяват. При липсата на звуконосители, каквито познаваме днес и скъпия нотен печат, аранжирането е единственият начин една музика да получи своето разпространение. И да бъде „преведена“ за съответния вкус на аудиторията. Въпреки че може да предизвика основателни спорове, възникването на вариациите тип басы остинато и класическите орнаментални вариации също могат да се разглеждат като формуобразуване тип „аранжирание“, защото основният тематичен материал остава почти неизменен и във всяка вариация се обновява.

В този ранен стадий на развитието на европейската музика композиторите често са правили аранжирания на популярни мелодии, които са запаметявали по слух и след това са ги записвали за инструменти или инструментален състав, който им е бил „под ръка“.

2.1. Аранжиранията и оркестрации на *La Folia* (1680–2010)

В дисертацията се прави анализ на 15 различни аранжирания и оркестрации на популярната португалска танцова песен *La Folia*. От късния Ренесанс до края на XX век тя вдъхновява плеяда музиканти да я аранжират и по този начин стои в основата на много сериозни произведения.

2.2. Аранжиранията на Йохан Себастиан Бах

През XVIII век един от най-големите майстори на аранжиранието е Йохан Себастиан Бах. Още през 1708 г. във Ваймар той се запознава с концерта за обой и струнни на Алесандро Марчело. И веднага прави версия на тази музика за чембало (Пример № 1.16). В този си вид творбата запазва концертния си профил, въпреки че е „без съпровод“ на оркестър. Един от шедьоврите в аранжиранието на Йохан Себастиан Бах е преработката на Концерт за четири цигулки и струнен оркестър в си минор из цикъла *L'Estro Armonico* на Антонио Вивалди във вариант на Концерт за четири чембали и струнен оркестър в ла минор. Като запазва всички параметри на оригинала, Бах неимоверно обогатява фактурата на концерта на Вивалди и тази атрактивна творба придобива грандиозен вид.

2.3. Аранжimenti на Георг Фридрих Хендел

Георг Фридрих Хендел също прави аранжimenti на собствена музика, но за разлика от Йохан Себастиан Бах той не усложнява фактурата, а запазва нейните параметри. Той запазва и изходната тоналност на първоначалната версия. Пример за това е трансформацията на Концерто гросо № 11, оп. 6 в ла мажор в Концерт за орган и струнен оркестър в същата тоналност.

2.4. Аранжimenti на Волфганг Амадеус Моцарт

По времето на виенската класика Волфганг Амадеус Моцарт и Лудвиг ван Бетховен са най-видните аранжорци. В. А. Моцарт е първият композитор, който прави аранжимент на крупно произведение от бароков автор. Той обогатява значително семплите хоровите партии в Хенделовата оратория „Месия“ и преоркестрира редица номера, включително и популярната „Алелуя“. Неговото новаторство в аранжимента се проявява най-ярко във финала на първо действие на операта „Дон Жуан“.

2.5. Аранжimenti на Рихард Вагнер

През XIX век музикалният живот все повече се демократизира заедно с появяването на средната занаятчийска класа. Това е и повратна точка в историята на аранжимента, когато той се превръща в бизнес и средство за оцеляване на професионалните композитори. Появяват се множество музикални издателства, които поръчават на композиторите да правят аранжimenti на популярна оперна музика за най-различни по форма състави. В първата част на мемоарната си книга „Моят живот“, Рихард Вагнер детайлно описва работата си като аранжор в Париж, когато е принуден да прави обработки за най-различни инструментални формации на епизоди от опери на Доницети (Фаворитката) и други посредствени, но модерни тогава автори.

2.6. Аранжimenti на Ференц Лист

Най-големият аранжор на XIX век след Н.А. Римски-Корсаков безспорно е Ференц Лист. Лист е автор на неизборимо количество фантазии и парафрази по теми на опери, на клавирни варианти на симфониите на Бетховен и др. В своите „Мемоари“ Хектор Берлиоз описва аранжора Лист *„който дори като пресвирва чужди произведения има склонността да ги обогатява според собствената си творческа фантазия“*.

2.7. Капричиите на Николо Паганини като обект на аранжимент

Както популярната португалска танцова песен La Follia вдъхновява композиторите през вековете да я разработват в различни варианти, така прочутите „Капричии“ за соло цигулка на Николо Паганини стават обект на внимание на големите композитори от първата половина на XIX век до днес.

Аранжimenti на Капричио № 24 от Николо Паганини са правили още: Карол Шимановски (за цигулка и пиано), джаз-кларинетистът Бени Гудман, Андрю Лойд Уебър (за соло виолончело и рок банда), Натан Милщайн, Григорий Пятигорски (за соло виолончело и оркестър и виолончело и пиано) и десетки други композитори, аранжорци и изпълнители.

2.8. Клавирно извлечение (XVIII–XX век)

Клавирното извлечение като аранжимент на оркестрова партитура е възникнало по финансови причини. Използването на цял оркестър, за да научат в операта солистите, хористите и балетистите партиите си наизуст, е огромна финансова загуба за всички театри, защото управата трябва да плаща на музикантите за техните тежки репетиции без театърът да има приход. Така, с оглед финансовата и производствената ефективност, се е наложило оркестровите партитури да бъдат „намалени“ до изсвиряема от един човек клавирна фактура.

2.9. Аранжimenti за салонен оркестър

В края на XIX и началото на XX век популярната музика ражда така наречения „салонен оркестър“. В този тип музика също се налага да се прави аранжмент, който обаче има своя специфика. Работата на аранжора е нещо средно между изработването на клавирно извлечение и аранжмент за малък ансамбъл. При този вид работа пианото се натоварва с функции, които често носят елементите на ритъма, ударните инструменти и реплики на солиращите инструменти. Аранжировката пък за духови оркестри, които по правило са с различни състави, а често и с не-особено квалифицирани диригенти изисква да се направи така наречения ДИРЕКЦИОН.

2.10. Дирекцион

Дирекционът е нещо средно между клавирно извлечение и партитура, в която основният пласт от оркестровата фактура е записан във вид на клавирно извлечение в годен за свирене вид, а солата и мелодичните линии са записани на отделни редове, като е оказано какви инструменти ги свирят. Това дава възможност нискоквалифицираните диригенти по-лесно да следят музиката и да преаранжират съответната пиеса за инструментариума, с който разполагат в момента. Този тип практика на аранжиране се използва често и в оперетите, където диригентите понякога дирижират за удобство спектаклите от клавирни извлечения или дирекциони.

Композиторите на филмова музика също често използват дирекциони, които след това „преаранжират“ на място в студиото, по време на записването на музиката.

2.11. Други композитори-оркестратори

През втората половина на XIX век специално внимание заслужава дейността на оркестраторите Николай Андреевич Римски–Корсаков и Александър Глазунов. Огромният двутомен труд на Н. А. Римски – Корсаков „Основи на оркестрацията“, написан през 1891 г. и излязъл през 1906 г., е от фундаментално значение за развитието на тази композиторска дейност през първите десетилетия на XX век. От Римски–Корсаков се учат руските композитори Модест Мусоргски, Александър Бородин, Цезар Кюи, Милий Балакирев (в късното си творчество), Анатолий Лядов, Александър Глазунов. Гениите на XX век Игор Стравински, Сергей Прокофиев, Николай Мясковский, Дмитрий Шостакович и други, също не правят изключение. Към творчеството и теоретичното наследство на Н. А. Римски–Корсаков в областта на оркестрацията проявяват интерес почти всички френски композитори като Габриел Форе, Клод Дебюси, Морис Равел, Венсан Е’нди и членовете на „Френската шесторка“ – Артур Онегер, Франсис Пуленк, Дариус Мийо, Луи Дюрей, Жорж Орик и Жермен Тайфер. Ученик на Римски–Корсаков е и италианецът Оторино Респиги, който в своето симфонично творчество доразвива идеите по отношение на оркестрацията на Николай Андреевич Римски–Корсаков. Огромна е заслугата на Римски–Корсаков за популяризиране творчеството на Модест Мусоргски и Александър Бородин. Римски–Корсаков оркестрира изцяло оперите „Борис Годунов“ и „Княз Игор“, оставени от авторите само във вид на клавир. Тази високоблагородна дейност трябва да бъде съотнесена и към областта на оркестрацията и към аранжмента, защото Римски–Корсаков подхожда изключително творчески, като добавя музика и усложнява на места не само фактурата, но и самия нотен текст.

Пьотр Илич Чайковски също има дейност като аранжор.

През XX век аранжментът като дейност преживява своя най-голям разцвет. Преоткриването на ренесансовата и бароковата музика вдъхновява много композитори да правят аранжменти на пиеси от анонимни автори, на Кончерти греси от Бенедето Марчело, Томазо Албинони и други.

Освен реставрацията, аранжментите и оркестрациите на барокова музика, интересът към аранжирането на клавирна и квартетна музика в оркестрова в края XIX и

началото на XX век не стихват. Густав Малер прави оркестров аранжимент на прочутия квартет на Франц Шуберт „Смъртта на момичето“. При този случай е много трудно да се определи доколко неговата работа може да се причисли към аранжирането на музика, защото на струнния оркестър може да се погледне и като на един увеличен с повече изпълнители струнен квартет. В тази своя работа Малер запазва 100% авторския текст с изключение на няколко такта във втората част. Нещо повече, той дори изписва партията на контрабаса с една октава по-високо, за да свири с виолончелото в унисон, но той изобретява значителни технически облекчения в неимоверно трудната партия на първата цигулка. Тя е разделена на „divisi“ и това дава сигурност на изпълнителите по време на свирене. Анализирайки тази работа на Густав Малер, тя по-скоро трябва да бъде наречена не аранжимент, а АДАПТАЦИЯ, защото адаптира технически фактура от струнен квартет за струнен оркестър.

В началото на XX век се появяват адаптации (аранжimenti и оркестрации) на някои от струнните квартети на Лудвиг Ван Бетховен за струнен оркестър и дори за симфоничен. Всички те обаче не се налагат в концертната практика, защото Бетховен, за разлика от много негови колеги от XIX и XX век, ясно разграничава квартетната от оркестровата фактура. И при аранжиране на неговите квартети за големи състави музиката му се лишава от характерните нюанси, присъщи на квартетното свирене. Същото се отнася и за квартетите на Дмитрий Шостакович. С изключение на Струнен квартет № 8, адаптиран великолепно от руския диригент Рудолф Баршай за струнен оркестър, и някои версии на Квартет № 7 и 10, всички останали квартети на Шостакович са непригодни за аранжиране.

Интересът към аранжирането и оркестрирането на клавирна и камерна музика във варианти за симфоничен оркестър не стихва през целия XX век досега. След емблематичната оркестрова версия на „Картини от една изложба“ на Модест Мусоргски за симфоничен оркестър, направена през 1922 г. от Морис Равел, много диригенти започват да се увличат по такава дейност. Тук трябва да се споменат работите на американския диригент от руски произход Леополд Стоковски, който е автор на симфонични оркестрации на Токата и fuga в ре минор от Йохан Себастиан Бах, на Прелюд в ми – бемол минор от втора тетрадка на цикъла „Добре темперирано пиано“ от същия автор, на прочутата финална ария – шакона от операта „Дидона и Еней“ на Хенри Пърсел и много други.

Към интересните работи в областта на аранжимента през XX век трябва да се спомене редакцията на Дмитрий Шостакович на операта на Модест Мурогски „Борис Годунов“ през 1940 г. По думите на самия Дмитрий Шостакович *„с тази работа направих опит да върна „първичната красота“ и ъгловатост на оркестровия език на Мусоргски, който е „шлифован академично“ от двете редакции на Николай Андреевич Римски-Корсаков“*

Българският принос в областта на аранжимента и оркестрацията също е сериозен. Панчо Владигеров, Марин Големинов, Лазар Николов, Александър Владигеров, Красимир Кюркчийски, Жул Леви, Борис Карадимчев, са сред интересните оркестратори и аранжори. Като оркестратор, Панчо Владигеров ни подари Хоро–стакато от Григораш Динеку - един шедьовър, който често се изпълнява на бис от българските симфонични оркестри при гастролите им в чужбина. Подобно на Йохан Себастиан Бах, Панчо Владигеров прави аранжimenti и оркестрации за камерен и симфоничен оркестър на много свои клавирни творби: Рапсодия „Вардар“, Импровизация и токата, Класично и романтично, Прелюд, Носталгия, Танц, Малък прелюд, Ситно хоро, Пасторал, Господско хоро и други.

Приносът на Марин Големинов като педагог и теоретик в областта на оркестрацията е изключително важен за огромния скок, който правят поколенията български композитори след него. Марин Големинов оркестрира увертюрата „Ивайло“ на своя любим учител Добри Христов. Лазар Николов също отдава почит към своя учител

по пиано, като оркестрира за симфоничен оркестър блестящата и мистична клавирна „Токата“ на Димитър Ненов. Това са примери на композитори с огромен морал, които подобно на Николай Андреевич Римски–Корсаков и Александър Глазунов се грижат за творческото наследство на своите колеги.

Традицията на второто поколение български композитори е продължена днес от Велислав Заимов, който реставрира от манускрипта първата българска опера „Сиромашкия“ от Емануил Манолов и „Борислав“ от Маестро Георги Атанасов.

Красимир Кюркчийски също е аранжор на собствено творчество. Сред постиженията му са филмовата музика към телевизионния сериал „Записки по българските въстания“, чийто материал после е използван и трансформиран в балета „Козият рог“, пиеси за струнен оркестър, „Литургична симфония“ и други. Александър Владигеров е аранжор на музика от баща си, пиеси от Гершуин и един блестящ „Румънски танц“. Александър Йосифов преработва собствена, фолклорна и естрадна музика, а Виктор Чучков предлага интересна клавирна версия на прочутата ръченица от Петко Стайнов.

В областта на популярната и филмовата музика ярка следа като аранжори оставиха Жул Леви и Борис Карадимчев.

От направения исторически обзор на появата и развитието на аранжирания през последните 400 години могат да се направят следните обобщения.

Обобщения

1. Аранжираният и оркестрирането е творческа работа, съпоставима с тази на композитора.
2. При аранжирането и оркестрирането на едно произведение от един инструмент или състав за друг понякога то получава коренно различна интерпретация.
3. Често явление през вековете е аранжирането и оркестрирането на пиеса от един инструмент или състав за по-голям състав. Възможен е обаче и обратният вариант, от симфоничен оркестър то да бъде преработено само за пиано, както е случая с творчеството на Ференц Лист като аранжор.
4. Независимо от неизбежните изменения в детайлите, които прави един аранжор и оркестратор, преработеното произведение не загубва основните си черти, зададени от автора на творбата. Това важи дори за дръзката оркестрация на Ричеркара от „Музикална жертва“ на Йохан Себастиан Бах, направена от Антон фон Веберн.
5. С появата на джаза и популярната музика през XX век и възраждането на импровизацията, при всяко изсвирване на една пиеса, тя получава нов аранжираният.

Приносният характер на тази глава се състои във факта, че за първи път се прави цялостен анализ на една област, която до този момент не е представяна като цялостно изследване, а именно влиянието на творби, които се приемат като много популярни за времето си върху известни композитори, които приемат нелеката задача да ги аранжират и оркестрират през своите погледи на композитори и да им придадат нов живот. Този анализ предполага изследването на голям обем от трудно достъпна и неизвестна литература.

ГЛАВА II

ТВОРЧЕСКИТЕ СПОСОБНОСТИ В КОНТЕКСТА НА МУЗИКАЛНО-КОМПЮТЪРНИТЕ ТЕХНОЛОГИИ

1. Творческото мислене в процеса на обучение по музика чрез компютърни средства

През XX век появата и развитието на технологиите в музиката и нейната разновидност – електронната музика са стимулирани от стремежа на композиторите към търсене на нови изразни средства с нов музикален език и нов инструментариум. С появата на новите възможности и големият интерес на музикантите и изпълнителите, към постоянното търсене на нови звучности и нови тембри се създават нови платформи за облекчаване сложния труд на хората, занимаващи се с музика.

Развитието на музиката започва с повишения интерес на човека към физичните явления, основани на трептенията в различни среди, който по-нататък се проявява в създаване и усъвършенстване на музикалните инструменти. Създателят на равномерното темпериране в музиката е Джу Дзайю, който публикува изобретението си през 1584 г. в книгата си „Нови открития за науката на камертонните свирки“. Впоследствие, равномерно темперираният строй е популяризиран от математика Веркмайстер, а след него Йохан Себастиан Бах утвърждава предложената температура и композира серия от пиеси под общото наименование: „Добре темперирано пиано“. Равномерното темпериране позволява безпрепятствено преминаване от една октава в друга по време, както на композирането, така и на изпълнението на музиката. Първото произведение, използващо нова технология, е създадено през първата половина от миналият век (1948 г.) от френски композитор и френски инженер Пиер Шафер и Едгар Варез.

В Европа зараждането на идеи, разширяващи арсенала от традиционните музикални средства, могат да се проследят още в произведения на композитори от XVII и следващите векове – „Рождественски хорал“ на Хендел, за хор, оркестър и църковни камбани; увертюрата „Битката на Уелингтон при Виктория“ на Бетховен, детската симфония на Хайдн; с използване на инструменти „играчки“, както и в оперната музика, където заедно с оркестъра са използвани различни звукови машини. През последните 50 години технологията на електронната музика извървява впечатляващ път – започвайки със запис и монтаж на конкретни звуци върху магнитна лента досега в студиата, снабдени със съвременен оборудване, и програмно осигуряване, на практика съществуват неограничени възможности. С широкото внедряване на компютърните технологии, пред композитора, аранжора и изпълнителя отпадат всички ограничения, всичко вече зависи само от фантазията и уменията на творците. Развитието на съвременните музикални технологии може да се раздели на три етапа:

1. Първият етап е студийният, при който обработката на звуковия материал се запазва на магнетофонна лента, с естествена акустика на самото студио или използване на пружинни ревербератори и други устройства.
2. Вторият етап е до появата на електронни синтезатори – това е началото не само на техническата, но и на идейната революция в музиката.
3. Третият етап се опира до широкото използване на компютрите не само в творчеството, но и в управлението на синтез и изпълнение.

В тези три етапа намират отражение различен род софтуер („Cubase“, „Logic pro“, който е предназначен за Mac платформа) като изпълнителски програми в програмното осигуряване и осигуряват пътя на музикалното произведение: композиране, аранжиране, изпълнение и възприемане.

Всички компютърни музикални програми според насочеността си се разделят на няколко основни групи.

Аудиоредактори - при който звукът може да се разделя на части и се обработва чрез ефекти,

- Виртуална студийна технология, въведена от Steinberg – VST инструменти или ефекти,
- програми за многоканален звукозапис и монтаж на звука,
- секвенсери (устройства за запис, редактиране, просвирване, аранжиране на MIDI композиция),
- програми за работа с MIDI (цифров интерфейс за музикални инструменти).

Оптимизирането на творческия процес чрез специализиран музикален софтуер помага за решаването на задачи от различен характер:

- разработване и усвояване на нови знания,
- формиране на умения и навици,
- систематизиране на знанията,
- проблемни ситуации,
- творчески задачи,
- наблюдение и изследване на действителността,
- проверяване и оценка на знанията.

Оптимизирането и процесът на подобряване чрез музикалния софтуер трябва да е в закономерно единство с традиционната методика на обучение по музика и да не се противопоставя на установените принципи и методи на обучение. За постигането на повисоки резултати в познавателната дейност и създаването на условия за самообучение по музика, много важна роля играе и компютъра. Чрез използването на специализиран музикален софтуер се опознава и осъзнава музикалната материя и музикалните изразни средства.

2. Съвременните музикални технологии и психологичното им въздействие върху творческия процес

Новите технологии в обучението са насочени към развитие на мисленето. Компютърът и специализираният софтуер опосредстват прехода от усещането и възприятието към мисленето, като преразпределят участието на зрителния и слухов анализатор в полза на зрителния. Създаването на специализирани музикални програми като изкуствено създаден интелект от човека чрез използване на диалогов режим може да моделира реалния продукт с нови музикални средства. Що се отнася до многообразието на музиката, тя може да бъде обработена, изследвана и създадена чрез компютър, като отделните стилове и жанрови особености имат своите характеристики и параметри. В световната литература съществува много прецизирани определяния на това понятие, което диференцира жанровото и стилово разнообразие, но към днешна дата не е възможно да се даде точно определение на понятието компютърна музика, съпоставяйки го с еквивалентното понятие, създадено през 60-те години на XX век. Необходимостта от въвеждането на специализиран музикален софтуер се обуславя от: възможност и способност да се използва голяма база данни; да се използва частично само необходимата информация; извличането на полза и знания за поставянето на цели и задачи; провокира обучаемия сам да си задава въпроси, провокирайки познавателно любопитство и по този начин да се обяснят фактите и реализират идеите. Така се изгражда представа за цялостната познавателната ситуация, с възможности за коригиране и адаптиране на крайния резултат. Всичко това е възможно само в пряк контакт с обучавания, който ползва заложените в системата база данни.

Осъществяването на познавателна дейност чрез компютърни средства се базира върху набор от психо-физиологични принципи:

- представяне на данни и знания – възможността за получаване на нови знания чрез наличната информация в базата данни,
- технологиите променят способностите на нашия мозък,
- разсъждения и изчисления – те се осъществяват на принципа на вярно заложена информация, тъй като в компютърните програми са зададени правила, които насочват и ревизират дейността,
- достъпност и удобство при работа с компютър – чрез зрителино-нагледните представи се оптимизират всички видове слухови представи,
- създават се навици за контрол над дейността и проследяване на резултата на обучаемите,
- създаване практически навици за аранжиране и обработка на музикално произведение,
- осъзнава се съдържателно-образния план на музикалното произведение,
- обогатяване на тембровия слух и представата за всички качества на тона,
- за създаване и илюстриране цялостната картина на обединяване на знания, адекватни за поставената цел,
- запознаване с новите достижения в съответната научна област и в достъпна форма да се запознаят с методите на научното изследване (самостоятелно изследване, провеждане, наблюдение, симулация и моделиране на реални процеси).

3. Принципи на научност и нагледност

За да се постигнат трайни и ефективни резултати в процеса на музикалното обучение, трябва и е много важно да се спазват принципи, които се основават на научност и управление.

4. Принцип на оптимизация на творческия процес

За оптимизирането на творческия процес, преподавателят е длъжен да познава добре всички възможности на програмното средство, които ще използва в обучението, за да има възможност да ги променя, създавайки навици за експериментално-изследователска дейност. Най-добър ефект се постига чрез комбинираното използване на различни програмни средства, като те не трябва да се противопоставят едно на друго, а да се допълват при различните дидактични задачи. Принципът на оптимизиране на учебния процес чрез музикалния софтуер налага промяна в модела на обучение, като се прилага метода на проблемното изложение, метод на критическото мислене за активизиране на творческия потенциал.

5. Подходи за създаване на компютърна музика

Всичко, което ни заобикаля в съвременността, може да се създаде чрез компютърните технологии. Понятието компютърна музика, по смисъла на това изследване, включва цялата музика, чиято обработка се извършва посредством изчислителни действия. Цялата информация за това, което чуваме, виждаме и дори усещаме се предава чрез компютрите, за да стигне до нас. Новите изразни средства на изкуството се създават чрез компютърни технологии. Няма композитор, който вече да не борави с компютър и да не използва компютърните технологии, с чиято помощ да създава своите творби.

6. Нови методи и подходи при създаването на съвременен компютърен аранжимент

Технологичните нововъведения могат да бъдат приложени в много музикални стилове. Новите форми на дигитална и пост-дигитална музика (чиито действащи области са извън академиите), съвременните джаз, поп, рок, фюжън, етно музика и много други стилове са облагодетелствани за проучвания чрез приложението на новите дигитални музикални технологии. Ангажирането с нови музикални форми ще позволи на технологичните проучвания да предоставят на света жизнена и усъвършенствана музикална култура.

Комуникацията и сътрудничеството между артисти и инженери може да предостави безценни резултати в изследванията. По-мощната интеграция между дисциплините и по-малко скованите дефиниции на субективните области се изискват за придвижване от представите за интердисциплинарната работа включва концепцията на проучването. Важно е да се установи диалог и разбиране между творците и техническите откриватели в музиката. Проучванията и обучението в тази област е важно условие за поддръжка работа на проучванията в бъдеще.

Компютърните технологии ще продължават да подпомагат новите подходи за композиране на музика. Области, като алгоритмично композиране и взаимодействие на изпълнителя с правилата за композиция – ще бъдат неизчерпаеми области за изследване.

Разработките също се очакват в областта на компютърните алгоритми за живо изпълнение. Тези компютърни системи, които ще си взаимодействат решително с музикантите, като ги поддържат и осигуряват творчески капацитет, ще бъдат синтез от идеи между алгоритмична музика, електронни изпълнения на живо, познавателни науки, изкуствен интелект и концертни изпълнения. Предизвикателството е живите алгоритми да се обогатят възможности, типични за човешкото изпълнение: ярка интерактивност, автономност, иновация, особеност и достъпност.

Новите форми за нотирание на музиката, нейното представяне и показването на информацията относно звука ще създадат нови инструменти за музикален анализ и връзка със звуковия материал, по време на създаването на музика. Техниките, които се използват при връзката между звука и нотацията, нотите и визуалното представяне – ще предоставят невероятни възможности на композиторите, изпълнителите, звуковите инженери, продуцентите, музиколозите и музикалните анализатори.

7. Дигитален синтез на музиката

Развитието на модерната електронна музика и методите за синтеза ѝ вървят паралелно с развитието на компютърните технологии. Основната цел на компютърната музика, откакто е поставено нейното начало, е развитието на музикален програмен език и метод за директен синтез на цифровите сигнали в звука. Директният синтез на звука се базира на алгоритми, създадени за тази цел и на дигитални тон-генериращи поредици. Тонът може да бъде възпроизведен директно чрез съответстващ MIDI инструмент или да бъде генериран от софтуерно базиран синтезатор. В компютъра се използват аналогово-цифров (АЦП) и цифрово-аналогов преобразувател (ЦАП), които преобразуват съответно аналогов звук към дигитален и дигитален към аналогов. ЦАП се използва да конвертира дигитални цифрови кодове в аналогови електрически вълни, които да прозвучат от даден високоговорител. Електронните музикални инструменти могат да бъдат контролирани чрез MIDI или подходящ компютърно базиран софтуер. Софтуерът за музика се използва, за да моделира височината, тембъра, продължителността и силата на звука, който се възпроизвежда от инструмент, свързан с компютъра.

В дигиталните музикални системи величините, които се използват, за да се представяват честотата, амплитудата, тембъра и продължителността на звука, са

дискретни числа. Числата се въвеждат и изчисляват, за да се постигне желания резултат, като нарастване на силата или промени в темпото.

Звукът в реалния свят се формира от продължителни акустични звукови вълни. Една дигитална система конвертира тази аналогова звукова вълна в числови, двоични данни, които да могат да бъдат съхранени, обработени и възпроизведени отново като аналогова звукова вълна в пространството.

8. Съвременни представи за създаването на дигитална музика чрез компютърните технологии

Настоящите технологии могат да предоставят добри възможности за съхраняване на дигиталния аудио запис и добро представяне при дигитализирането на звука.

Новите въпроси при проучванията в момента са свързани към усъвършенстваните компютърните приложения, техники и стратегии за контрол над информацията, свързани с музиката и процеса при създаване на музика. Съвременните техники за извличане на сложна описателна информация от аудио сигналите ще доведе до нови достижения в областта на музикалната материя и контрол над процеса при създаването на музика и представянето ѝ в пространството.

Целта на обучението чрез музикалния софтуер е:

1. Изразяване на творчеството (творческият процес) чрез запознаване на обучаеми и студенти и изпълняване на музика с помощта на виртуални инструменти върху основата на музикален софтуер в най-различни форми.
2. Придобиване на умения и навици за композиране и аранжиране не само от професионалисти, но и от любители.
3. Умения и навици за свирене с електронни инструменти.
4. Развиване на музикалните способности.
5. Развиване на музикалния слух.
6. Придобиване на допълнителни теоретични знания по елементарна теория на музиката, хармония и полифония.

9. Компютърен аранжимент в софтуерна среда „Logic Pro”

Компютърният аранжимент представлява творчески процес, при който конкретният получен вариант на композиционната форма на музикалното произведение определя представата за драматургията на търсеното решение. Критериите за художествените качества на оформената композиционна структура на аранжимента служат за разгръщане в нейните рамки на музикална мисъл, релефност и същевременно единство и цялостност. Формата на компютърният аранжимент е тясно свързана с хармонията, фактурата и тембъра. Така, конкретната конфигурация винаги определя тоналната схема на композицията, местоположението на каденците, отклоненията и модулациите. Считайки се за интегриращ фактор, формата се явява и приема под общ знаменател многообразните средства, с които е обрисувана картината на музикалното произведение, и от това зависи яркостта на цялостния резултат.

9.1. Софтуер „Logic pro”

Важна част от използването на един програмен продукт за създаване на музика, освен основните му функционални възможности са ресурсите, които предоставя за аранжиране. Именно „Logic Pro“ е една от съвременните програмни среди, в която леко и интуитивно се композира, записва, аранжира, миксира и мастерира. Удоволствието в работата с програмата е огромно и те учи съвсем логично и интуитивно как да работиш с него (неслучайно идва и самото име на програмата – Logic). Именно по този начин би

трябвало да работят и останалите програмни продукти за създаване на музика, а до този момент на пазара има много малко такива програми, които притежават функционалността и елегантността на тази програма. „Logic Pro” позволява да се завърши една готова продукция и да се конвертира във всички известни музикални формати, с много високо качество (mp3, wav, aif). И неслучайно „Logic Pro” се предпочита за работа в най-големите звукозаписни студиа.

10. Същност и задачи на съвременния аранжимент. Аранжиране на отделните инструменти

Задачата е да се разгледат типичните съвременни оркестри, особеностите на инструментите и аранжирането на съвременните оркестри, характеристиките на отделните групи инструменти и техните функции в оркестъра.

В изследването са включени голям обем от нотни примери, максимално доближаващи се до практическата дейност на музикантите, в резултат на 16-годишната ми практика като аранжор. Взаимствани са от вече осъществени на практика партитури в многобройни концерти и телевизионни предавания, където са демонстрирани и различните методи на аранжиране.

Обобщение

Осъществяването на познавателна дейност чрез компютърни средства се базира върху набор от психо-физиологични принципи:

1. Представяне на данни и знания – възможността за получаване на нови умения чрез наличната информация в базата данни.
2. Технологиите променят нашето мислене.
3. Разсъждения и изчисления – те се осъществяват на принципа на вярно заложена информация, тъй като в компютърните програми са зададени правила, които насочват и ревизират дейността.
4. Достъпност и удобство при работа с компютър – чрез зрително-нагледните представи се оптимизират всички видове слухови представи.
5. Създават се навици за контрол над дейността и проследяване на резултата.
6. Създаване практически навици за аранжиране и обработка на музикално произведение.
7. Осъзнава се съдържателно-образния план на музикалното произведение.
8. Обогаляване на тембровия слух и представата за всички качества на тона.
9. Създаване и илюстриране на цялостната звукова картина, чрез интеграция на знания, адекватни за поставената цел.
10. Запознаване с новите достижения в съответната научна област. и с методите на научното изследване (самостоятелно изследване, провеждане, наблюдение, симулация и моделиране на реални процеси).

Направен е пълен анализ на съществуващите музикални инструменти, използвани при аранжимента на музикална пиеса. „Тънкостите” на аранжимента, пренесени в MIDI среда, е дейност, която е изключително специализирана и изисква много познания и в двете области – музикалната и технологичната. Това предполага цялостно изследване на причинно-следствените връзки между музикалните и технологични средства за създаване на музика. Няма данни в литературата, която да дава такъв вид анализ и затова този принос е от особено значение за бъдещото обучение в MIDI аранжимент.

ГЛАВА III

СЪВРЕМЕННИЯТ АРАНЖИМЕНТ И ОРКЕСТРАЦИЯ КАТО СРЕДСТВО ЗА СТИМУЛИРАНЕ НА ТВОРЧЕСКИ СПОСОБНОСТИ

1. Необходими предпоставки за оркестриране на пиеса

Аранжиментът и оркестрацията са средства, чрез които творецът може да упражни, затвърди и развие своите познания по всички музикално-теоретични дисциплини: солфеж, елементарна теория на музиката, хармония, полифония, инструментознание и музикални форми. Аранжирането и оркестрирането на музика е и възможност за стимулиране на творческите способности на твореца. Това е път към най-висшия етап в музикалното творчество – композицията.

Разбира се, за да може да се направи успешно един аранжимент и оркестрация независимо дали с помощта на нотописна програма, творецът трябва да има основни знания по гореизброените дисциплини и обща музикална култура. Днес всички нотописни програми предлагат „готови знания“ по част от основните музикално-теоретични дисциплини.

2. Анализ и жанровите особености на аранжиранията на класическа музика

Първи етап. Аранжорът и оркестраторът трябва да имат 100% слухова представа за всички елементи на фактурата. Ако може да изсвири пиеската на пиано, дори в много бавно темпо, това увеличава шансовете за добри резултати. В случай че аранжорът и оркестраторът не може да свири на пиано, поне трябва да чува с вътрешния си слух 60% от фактурата. В този случай трябва да отбележим, че при самия процес на работа по аранжиранията и оркестрацията, той трябва да се осланя повече на вътрешния слух, отколкото да изпробва, изсвирвайки на пианото всеки детайл от аранжиранията. Затова в първоначалния етап от работата аранжорът може да чуе на запис пиесата.

Вторият етап от работата се състои в сигурността в познанията на аранжора и оркестратора за музикалния синтаксис. Тази проверка най-лесно може да се установи, като се анализират мотивите и фразите на мелодията, да установи по колко такта са фразите, как са групирани, къде се намира кулминационния мелодичен връх в пиесата.

Третият етап трябва да включва анализ на хармонията. Под анализ на хармонията обаче не трябва да се разбира учащият да отгатне хармоничните функции или да установи вида на модулациите. Необходимо е да се анализира съотношението на движенията на мелодията с предписаният ѝ ритъм и хармонизирането ѝ.

Четвъртият етап от работата е анализ на ритъма и метрума на пиесата и неговото взаимодействие с мелодията и хармонията. В този случай трябва да се обърне внимание, че аранжорът в процеса на работата може да промени ритъма в някои пластове на фактурата, като по този начин подпомогне изграждането на местна или генерална кулминация.

Петият етап трябва да включва анализ на регистровото разположение на мелодията. Независимо че обикновено става въпрос за клавирна фактура, често мелодични фрагменти се прехвърлят в различни регистри. Това означава, че още в този начален етап от анализа, аранжорът ще може да чуе бъдещия тембър на инструмента, с който ще може да се оцвети тази мелодия.

Шестият етап е анализ на темпото. Това разбира се се отнася само за музиката след XVIII век, защото преди романтизма отклонения в темпото се наблюдават

единствено в операта и те са обусловени от логиката на сценичното действие.

Седмият етап включва внимателно оглеждане на динамиката като изразно средство. В този случай аранжорът и оркестраторът трябва да заостри вниманието в динамичните пропорции на пиесата. На прецизен оглед трябва да подлежи каква динамика предписва композиторът за местните и генералната кулминации, къде са най-тихите места.

Осмият етап от анализа трябва да се посвети на фактурата. Там, където тя е едногласна, е желателно да бъде ясно дали става въпрос за обикновен едноглас, унисон или удвояване в две или няколко октави. Многогласната фактура също трябва да бъде внимателно разгледана и да бъде съотнесена към трите ѝ вида: хомофонна, полифонична или хетерофонна. Често е явлението в една пиеса да се срещнат всички разновидности на фактурата. Разбира се, опитният аранжор и оркестратор трябва да има и мотивационен импулс за работа. В случай че избраната от него пиеса съдържа проблеми от фактурно естество, той трябва да ги изследва детайлно.

3. Изисквания на практическа работа при аранжимент

Практическата работа за бъдещия аранжор и оркестратор може се състои в избор на тема за аранжиране, която да премине през различни жанрови, психологични и картинни трансформации. В тази дейност може да се приложи метода „работа по модел“. Този метод се използва от много начинаещи композитори. Същността се състои в това да се вземе като модел успешно произведение от автор, който вдъхновява учащия. И да се копират идеите, формата и някои принципи в организирането и работата с материала. Работата на аранжора и оркестратора всъщност е работа на композитор, който работи по модел. За разлика от композитора обаче той трябва да се придържа към основните интонационни ритмични и формообразуващи параметри на модела.

Пристъпването към същинската практическа работа трябва да бъде също разделено на отделни етапи:

1. Аранжорът и оркестраторът трябва да се увери в способностите си за работа с нотописна програма.
2. Аранжорът трябва да се подложи на автопроверка за наличието на творческа инвенция. Това може да стане, като той съчини някаква контрамелодия в рамките на хармонията. В случай че са налице затруднения, вниманието трябва да се насочи към съчиняване на огледален образ или производно движение на мелодията. Тези упражнения в никакъв случай обаче не трябва да бъдат включени в започната работа и по този начин да се превърнат в самоцел. Защото така лесно може да се „научи“ на технически похвати, с които той може да „злоупотреби“ в бъдещата си работа и да използва изразни средства извън контекстът на художественото съдържание на пиесата.

След тези две проверки, аранжорът и оркестраторът трябва да помисли за какъв състав „чува“ избраната клавирна пиеса. Ако се окаже, че той предпочита струнен квартет или струнен оркестър, трябва да се опреснят знанията му чрез прослушване на пиеса от съответния автор за такъв състав. В случай че авторът не е писал за избрания от учащия състав, може да посочи друг автор, който пише със сходни изразни средства за съответния избран ансамбъл.

Да вземем пример: Избираме за оркестрация „Веселият селянин“ от Детския албум на Роберт Шуман с желание за аранжимент за струнен квартет. При този хипотетичен случай трябва да се запознаем със записи на трите струнни квартета на Шуман. Дори не е необходимо това да стане с партитура в ръка. Слуховата информация от записа ще бъде напълно достатъчна, за да може темброво и фактурно да се ориентираме в поставената задача. Ако изберем аранжимент за духов състав, то тогава задачата е по-сложна, защото Шуман няма произведение за такъв ансамбъл. Може обаче

да се чуе например *Konzertstück* за четири валдхорни и симфоничен оркестър, като се насочи вниманието само към партиите на солистичния валдхорнов състав. Или да се чуе някоя от пиесите за духови състави на Волфганг Амадеус Моцарт или Лудвиг ван Бетховен. Ако искаме да оркестрираме пиесата за симфоничен състав, то тогава задачата става още по-сложна, защото не винаги може да се намери подходящ модел за слушане на такава музика от творчеството на Шуман. Обаче с ритъм и сходни интонации на „Веселият селянин“ от Роберт Шуман са „Хор на ловците“ от операта „Вълшебният стрелец“ от Карл Мария фон Вебер, „Хор на моряците“ от операта „Летящият холандец“ на Рихард Вагнер, че дори и скерцото от първата българска симфония на Никола Атанасов.

Работата в обучението по аранжимент и оркестрация, независимо какъв тип състав ще се избере, трябва да протече в следния вид:

1. Фиксиране в нотописната програма на тип състав, за който ще се направи аранжимента.
2. Фиксиране на арматурата и тоналността (ако произведението е тонално).
3. Фиксиране на размера.
4. Преброяване на тактовете на пиесата, която ще се аранжира и маркирането им в нотописната програма.
5. Изработване на ясна визия как ще бъде раздадена мелодията. Когато мелодия трябва да се прехвърли от един инструмент в друг, задължително е да има връзка, което означава последния тон на последния свирещ инструмент да бъде начален за следващия. След това мелодията трябва да започне да се изписва върху партитурата. Когато този етап от работата приключи, може да се направи проверка с PLAY за евентуални грешки в изписването.

Когато мелодията вече е фиксирана в партитурата, може да се пристъпи към изписването на баса. Добре е да се диференцира работата, в сравнително ограничен процес, да избистри идеите си по отношение на раздаването на хармонията или евентуалното обогатяване на ритъма. Затова аранжорът и оркестраторът трябва да се научи да подрежда работата си рационално, с оглед работният процес да бъде ефективен.

Раздаването на хармонията е истинската творческа работа при изработването на аранжимента и оркестрацията. В този етап на дейност, трябва да се установи на кои инструменти е добре да се раздадат акордите, да се обърне внимание на гласоводенето. За да се постигне добро гласоводене е много важно да се работи „линейно“. Това означава да се попълват гласовете един по един до края на фраза или полуизречение и след това да започне със следващия глас. При оркестриране за струнен оркестър специално внимание трябва да се обърне на акордите по вертикал. Препоръчително е те да са раздадени в широко разположение. Както в задачите по хармония не бива да се допуска между средни гласове интервал повече от децима, така и при аранжиране за струнните инструменти това правило е препоръчително да се спазва. Защото регистровото напрежение на инструментите често е причина за влошаване качеството на интонацията при изпълнение.

4. Оркестриране на клавирно произведение

Най-важното при аранжиране на клавирно произведение е да „преведе“ клавирната фактура на езика на оркестъра.

Нотописните програми предлагат удобството на всеки етап да се проверява работата и да се направи анализ, доколко постигнатият резултат се приближава до намеренията, които трябва да се реализират. Ако компютърът, на който се прави оркестрацията, няма добра звукова карта, трябва да се има предвид компромисното звучене откъм качество на тембъра.

Ако още в първоначалния етап пиесата, която е избрал за симфоничен оркестър,

звучи според нашите представи, то работата може да протече в следния работен график:

1. Раздаване на мелодията на синтактично удобни места за съответните инструменти и партии.
2. Записване на баса и удвояването му със съответния подходящ инструмент от трите групи: виолончело, контрабас, фагот, тромбон или туба.
3. Изработване на педал и фиксирането му в съответната група.
4. Раздаване на хармонията в различните оркестрови групи.
5. Подчертаване на ритмично интересните места с ударни инструменти в цялата им палитра.

Докато оркестраторът на клавирно произведение събере опит, в началото може да се аранжира произведението за струнен оркестър и след това постепенно да го „надгради“ с останалите оркестрови групи. Тук е мястото да поставим на дискусия един педагогически проблем. Това е и средство за стимулиране творческите способности на аранжора. За да се направи обаче един добър, качествен и професионално издържан аранжирмент, също се изискват някакви творчески заложби у аранжора. Оркестрацията в учебните програми преминава през етапите:

1. Оркестриране за струнен оркестър.
2. Оркестриране за струнен оркестър и дървени духови инструменти.
3. Оркестрация за симфоничен оркестър, в който участват всичките четири оркестрови групи.

5. Анализ и жанровите особености на аранжирмента на филмова музика

Филмовата музика е многожанрова. За жалост в морето от информация до младите хора днес достига филмовата музика предимно от комерсиалните продукции. Обсебването на медийното пространство е една от причините подрастващите да имат много ниска култура по отношение на великото творчество на режисьори като Фелини, Бергман, Тарковски, Климов, Пазолини, Маргарет фон Трота, Фарбиндер и много други. Трябва да се разшири хоризонта извън комерсиалните образци на киното и конкретно на филмовата музика, което ще позволи да се формира вкус към високата култура у младия човек.

Подходът при разширяването на филмовата култура на младия човек трябва да започне със запознаването с висококачествени образци на филмова музика, които да го провокират да изгледа филма. За тази цел е подходящо да се чуе филмова музика от Джовани Рота Риналди (Нино Рота), Алфред Шнитке, Гия Канчели, Тору Такемицу и др. Ако комуникацията с тази музика е успешна, то впоследствие младият човек ще се запознае с творчеството на тези композитори извън филмовата музика, например - Концертът за струнен оркестър от Нино Рота или Симфоничната сюита „Скици“, Танго от Кончерто гросо № 1, Старинна сюита и други произведения на Алфред Шнитке.

Ако комуникацията и на това ниво е успешна, то може да се продължи още по-напред. Например да се пусне Симфония № 5 от Гия Канчели, след което да се проведе събеседване за конкретната зримост и асоциации, които предизвиква тази музика у студента.

Следващата фаза в подготвителния етап може да бъде запознаване с шедьоври на класическата музика, които са станали музикално оформление към филми или театрални спектакли. Тук бъдещият творец може да бъде запознат с увертюрите на музиката към драмите „Абделазер“ от Хенри Пърсел, „Егмонт“ и „Кориолан“ на Лудвиг ван Бетховен, „Манфред“ на Роберт Шуман, „Сън в лятна нощ“ на Феликс Менделсон, „Перг Гинт“ на Едвард Григ, „Смърт“ на Ян Сибелиус и др. Задължително е и запознаването с филмовата музика на Красимир Кюркчийски към вълнуващия сериал „Записки по българските въстания“, Васил Казанджиев към филма „Горещо пладне“ по Йордан Радичков, Кирил

Маричков за „Дунав мост“. Мисля, че е добър вариант да се пусне хоралната прелюдия за орган във фа минор на Йохан Себастиан Бах „Аз викам за тебе, Господи Исусе Христе“, с която завършва шедьовъра на Андрей Тарковски „Соларис“ или „Кантус в памет на Бенджамин Бритън“ на Арво Пярт, който е използван за филмова музика в няколко американски филмови продукции, след който подготвителната фаза може да премине в следващия стадий.

Едва ли има по-подходящо средство за обучение по аранжимент и оркестрация за бъдещия творец от това педагогът да накара студента да проследи трансформациите, през които преминава една тема в хода на действието на една театрална пиеса или филм. Различният драматургичен контекст изисква композиторият да аранжира музиката на съответната тема по различен начини, с различен тембър и ритъм, дори в различен жанр. Дори само това наблюдение е мощен импулс за стимулиране фантазията и творческите способности на учащия се.

6. Стиллова палитра и образност във филмовата музика на Алфред Шнитке

Творчеството на Алфред Шнитке е прекрасен учебник по аранжимент на филмова музика, тъй като е от малцината в този бранш, който твори във всички жанрове на сериозната музика. Дори само в един семпъл валс на Шнитке могат да се чуят необичайни темброви решения, като комбинация от симфоничен оркестър, чембало, вибратон и маримба.

Шнитке, под влиянието на Дмитрий Шостакович, е голям майстор на гротеската. В сюитата „Скици“ из негова театрална и филмова музика, която е адаптирана като балет, могат да се чуят изключителни решения не само по отношение на тембъра, но и необичайни ефекти, които правят музиката изключително въздействаща.

Както е видно в творчеството на Шнитке в областта на филмовата музика има решения буквално за всичко. И то на изключително художествено ниво. Запознавайки се с произведенията на този гений, със сигурност пред аранжора ще се отворят нови хоризонти и усещания. И тези, които имат по-изострена сетивност, със сигурност ще бъдат вдъхновени.

7. Компютърни програми

Компютърните програми са мощен фактор за стимулиране на творчески импулси не само на студентите, но и на възрастните хора. Причината за това е възможността да се чуе, макар и компромисно, веднага резултата от работата. Нашият съвременник не може да си представи велики композитори като В. А. Моцарт, Франц Шуберт или Антон Брукнер, които изобщо не са чули някои от шедьоврите си, а на Брукнер му се е наложило да чака понякога повече от 20 години премиера на своя творба.

8. Електронен инструментариум

Окраската на звука на всеки инструмент от една страна сама по себе си е достатъчно въздействаща в художествено-образен план. От друга страна, нотният текст без указване изглежда абстрактно като представа за предназначенията за него темброви средства. Ако обаче те са в хармония помежду си, се получава удивителен ефект на одухотворяване на инструменталния тембър и същевременно се изразява възплъщението на музикалната мисъл. Проследяването на пътя на достигането на тази хармония е ключова задача при прослушването на готовия аранжимент и оркестрация.

9. MIDI оркестрация

Основните проблеми на електронната оркестрация са свързани със структурирането на тембъра по триизмерността на музикалното пространство: хоризонтала (време, формообразуване), дълбочина (взаимодействие с фактурата) и вертикала (регистров баланс). Посредством изложението на музикалната мисъл в едно темброво направление, композиторите се стремят да обединят различните части, а прибъгвайки към темброви контрасти, обратно, да ги разделят. Психологически такова взаимодействие между тембър и форма е лесно обяснимо: ако еднакви отенък на звученето предизвиква мисълта за един и същ персонаж, в същото време контрастното звучене заставя слушателя да превключва вниманието си от един персонаж на друг.

10. Изпълнителски компоненти на аранжиранията и оркестрацията

Изпълнителските средства на конкретното въздействие – темпо, агогика, динамика, артикулация, темброви и обертонови нюанси – одушевяват проекта и внасят в звученето усещане за живост и топлина на изказа. За формирането на характерни и предметно-чувствени пластове на интонацията, такива средства притежават огромни възможности в плана на съдържателното преобразуване на композиторския текст докато му се придаде полярен смислов отенък.

11. Оркестрация на пиеса за симфоничен оркестър

11.1. Работа по модел

Когато трябва да се оркестрира пиеса за симфоничен оркестър, например от гениален композитор, какъвто е П. И. Чайковски, от първостепенна важност е да се познава добре неговото творчество. Днес, при океана от информация, която ни залива в киберпространството и медиите, за младия човек е много трудно да се ориентира трайно в голяма част огромното творчество на майсторите от миналото. Това, което в миналото трябваше да се наизусти като таблицата за умножение, днес просто се „ползва при необходимост“ като справка в интернет пространството. Необходим е звуков модел, на който да се подражава. Независимо от таланта и музикалната култура която има, младият човек се нуждае от точната информация, която да го ориентира в предстоящата му работа. Едва след като я получи, дори да няма достатъчно знания и опит, с помощта на компютъра той ще опитва различни варианти в работата си и прослушвайки резултатите с PLAY, ще намери решение, което най-близо стои до неговите представи, получени при изучаването на модела.

Работата по модел е аналогична на тази при художниците. С тази разлика, че чертите на наблюдавания модел и реализирания върху хартията ще имат различия в шрихите и светлосенките при всеки художник. В конкретен случай – например със „Старинна френска песничка“ от П. И. Чайковски, който ще бъде анализиран и разработен като практическо изпълнение от мен в следващата глава, може предварително да се прослушат началото на втората част от Концерта му за цигулка и оркестър (пример 4. 6) и/или третата част от Симфония № 3 на същия автор (пример 4. 7). И двете начала на тези части имат хорален характер и сходни интонации с пиеската за пиано. Освен това, в бавната част на Симфония № 3, може да се чуе как мелодията се предава във вид на сола от различните духови инструменти и как те водят своя „задушевен разговор“ със своите чисти тембри. От буква В на същата бавна част от Симфония № 3 (пример 4.6) може да се чуе и смесен тембър на мелодията раздадена едновременно на флейта, обой и първи цигулки. В случая трябва да се обърне внимание, че много по-важно е да се чуе звуковата картина, отколкото да се види на партитурата. Едва когато сме убедени, че звуковата картина като цяло е възприета, може да се синхронизират звуковата и визуалната представа.

11.2. План на фактура

Следващият етап от работата е да се изработи план на фактурата. Този план трябва да съдържа:

1. Състав на оркестъра (в конкретния случай ще се използва състава от работния модел – втора част от Симфония № 3).
2. Инструментите и комбинациите между тях, през които ще премине темата (мелодията).
3. Инструментите и комбинацията между тях, на които ще бъде поверен баса.
4. Инструментите и комбинацията между тях, на които ще бъдат поверени средните гласове.
5. Начинът, по който фактурно ще се обновява всяко полуизречение.
6. Къде ще се сменя звукоизвличането (при струнните инструменти арко и пицкато), за да се разнообрази темброво съответния фактурен пласт.
7. От какъв тип ще бъде оркестровият педал (лежащ единичен тон, акорд или комбинация между двете) и на кои инструменти (оркестрови групи) ще бъде поверен.
8. Изработване на динамичен план.
9. Какъв тип фактура ще се използва за най-тихото място и генералната кулминация в пиеската.

Когато планът бъде набелязан, може да се пристъпи към конкретната работа по аранжирването.

След като съставът на оркестъра, заглавието на пиесата, авторът, името на оркестратора, арматурата, размера и указанието за темпото бъдат въведени в компютърната програма, трябва да започне изписването на мелодията. След като оркестраторът има опит с аранжирменти за всички оркестрови групи: струнен оркестър, за квинтет от дървени духови и квартет от медни духови инструменти, тези негови разработки могат да се използват като скици (етюди) при изготвянето на партитурата за симфоничен оркестър.

11.3. Слухов модел

Преди да се пристъпи към работа върху задачата, аранжорът отново трябва да прибегне към услугите на подходящ слухов модел, който да бъде отправна точка за провокиране фантазията на обучавания. Избира се например *Dies irae* от Реквиема на Верди, като се насочва вниманието към фанфарите, които се свирят от различни места в залата, създавайки пространствен ефект. Друг вариант е избор от творчеството на П. И. Чайковски, например два фрагмента от първата част на Концерта за цигулка и оркестър:

11.4. Жанрови трансформации на темата

Следващият етап, който следва в процеса на оркестриране, е трансформирането на темата в различни жанрови превъплъщения. Ето как П. И. Чайковски трансформира тази първа лирична тема в апотеозен полонез:

Като модел към заданието превръщане на тема в пасторал може да бъде прослушан пасторалът из Концерто гросо № 8 на Арканжело Корели: Трябва да обърнем внимание върху танцуващия ритъм в 12/8 и доминацията на раздвижения педал (понякога в унисон) в останалите гласове. Тъй като тук партитурата е удобна за четене, за предпочитане е след прослушванията да се направи анализ отново с прослушване и следене на партитурата. След приключването на работата върху пасторала, задачите в посока на вариране на темата по отношение на ритъм, тоналност и жанр могат да продължат. Например, пиеската може да стане класически менует. За модел може да се използва който и да е от менуетите в дивертиментите и симфониите на Йозеф Хайдн и Волфганг Амадеус Моцарт.

Валсът е наследник на австрийския лендлер, който е близък като стъпка до

менуета. Като модел за слухов ориентир може да се прослушат валсовете:

1. Валс из сценичната версия на романа на Михаил Лермонтов „Маскарад“ от Арам Хачатурян,
2. Валс из филмовата версия на повестта на Пушкин „Виелица“ на Георгий Свиридов,
3. „Валс–Фантазия от Михаил Глинка, който е използван като модел от всички гореизброени композитори, включително и от П. И. Чайковски в неговите балети и в Симфонии № 5 и 6.

За да дадем необходимата свобода и на оркестратора, е добре да прибавим и условието оркестрацията да е в духа на пародията. В този нов контекст можем да пуснем като пример и модел за подражание някой от многобройните валсови пародии из филмовата и театралната музика на Алфред Шнитке. Независимо, че менуеът и валсът са в размер $\frac{3}{4}$, трябва да се обърне внимание към проблема с темпото. В този случай темпото трябва да бъде променено на Allegro, защото според традицията валсът в размер $\frac{3}{4}$ обикновено се брои на едно. За да улесни работата, може да се синтезират и обобщят изразните средства, които като аранжор е ползвал до този момент. В този смисъл трябва да се припомни и вековното правило, непроменено в композицията и аранжиранията досега: всеки елемент от използваните изразни средства да бъде репризиран и по възможност трансформиран. Защото това е „жалонът“, по който слушателят може да се ориентира в едно произведение и да го обхване като цяло. Ако един елемент от изразните средства не се репризира, а непрекъснато се вкарват нови и нови идеи, то тогава произведението губи идентичност и от композиция се превръща в неорганизиран музикален фон. Всички трансформации на основния тематичен материал, които също да се обхванат като цяло и да намерят под някаква форма репризиране в различните. Един от най-благодарните поводи за синтез – обобщение е жанрът на пародията.

Всяка пиеса може да бъде преобразена в звукова картина със заплашителна атмосфера, пресъздаваща типичните за жанра „трилър“ доминиращи остри чувства, тревожно очакване, силно напрежение, безпокойство, безпомощност и страх стигащ до ужас. Тази задача е много сложна, Един от възможните модели е зловещата атмосфера на картината „Гном“ от „Картини от една изложба“ на Модест Мусоргски, в гениалната оркестрация на Морис Равел. След прослушването на записа трябва да се акцентира в детайлите на всяка партия:

1. На връзките между бас кларинета, фагота и виолончелите.
2. Тембровият акцент в запушената валдхорна, ксилофона и арфата.

Това е много добър повод, аранжорът да си припомни разновидностите на някои инструменти, като бас – кларинета и виола, както и употребата на сурдини в духовите инструменти, които са част от екзотичната темброва палитра на симфоничния оркестър.

През последните 50 години благодарение усилията на плеяда големи български композитори като Филип Кутев, Красимир Кюркчийски, Димитър Христов, Александър Йосфов, Кирил Стефанов, Георги Андреев и други, българският фолклор заимства част от постиженията на европейската инструментална музика. Така в народните оркестри се утвърди многогласието, намерило материализация в появата на алтова и басова гъдулка, като прототип на виолата и виолончелото. Днес в някои народни оркестри мястото на алтовите и басовите гъдулки се зае от виола, виолончело и контрабас. Това дава възможност за аранжиранията да се ползват стандартните нотописни програми. Това е чудесна възможност за трансформацията на материала във фолклорна пародия.

Приноси

Направен е оригинален анализ на подхода при реализирането на аранжиранията и оркестрацията, съчетан с MIDI поглед, който може да улесни младите аранжори и оркестратори.

ГЛАВА IV

СЪЗДАВАНЕ НА ЖАНРОВО–МОДИФИЦИРАНИ АРАНЖИМЕНТИ И ОРКЕСТРАЦИИ НА ПРОИЗВЕДЕНИЕ ЗА РАЗЛИЧНИ СЪСТАВИ

1. Избор на материал за аранжиране и оркестриране

Произведението, което е обект на анализ, е „СТАРИННА ФРЕНСКА ПЕСНИЧКА“ за пиано от „Детски албум“ на Пьотр Илич Чайковски. Пиеската е включена във все още популярната „Руска школа“ за начинаещи пианисти. Процесът се разделя на етапи. Първият етап изисква обстоен анализ на творбата. Той включва насочване вниманието на аранжора към конкретната проблематика.

2. Първи етап на процеса на аранжиране

Първият етап изисква обстоен анализ на творбата. Той включва насочване вниманието на аранжора към конкретната проблематика. Разглеждат се:

- 2.1. Темпо
- 2.2. Мелодия
- 2.3. Хармония
- 2.5. Тембър
- 2.6. Динамика
- 2.7. Фактура

3. Втори етап на процеса на аранжиране

Вторият етап е изработване на план за създаването на жанрово–модифицирани аранжimenti и оркестрации. В таблица 4.1 се показва методология за аранжиране и оркестриране на творбата за различни състави с оглед изграждане на творческа инвенция.

4. Оркестриране на пиеса за различни състави

- 4.1. Аранжиране на пиесата за струнен квартет
- 4.2. Оркестриране на пиесата за струнен оркестър
- 4.3. Оркестрация на пиесата за солови духови инструменти
 - 4.3.1. Флейта и струнен оркестър
 - 4.3.2. Обой, кларинет и тромпет и струнен оркестър
 - 4.3.3. Фагот, валдхорна, тромбон и струнен оркестър
 - 4.3.4. Туба и струнен оркестър
- 4.4. Аранжиране на пиесата за дървена и медна духови групи
 - 4.4.1. Валдхорна
 - 4.4.2. Духов квинтет
- 4.5. Оркестриране на пиесата за симфоничен оркестър (двоен състав)

5. Жанрово–модифицирани оркестрации

Инвенцията на оркестратора може да проличи и при превръщането на темата във вид на пасторал, класически менует, валс, пародия, тарантела или в звучене на трилър. Жанровите особености на някои произведения от известни автори бяха разгледани в глава трета.

5.1. Пасторал

Първото, което впечатлява, е смяната на тоналността от сол минор в сол мажор. Пасторалите са музика със светъл характер и за това в музикалната литература те обикновено са в мажорни тоналности. Размерът от 2/4 е променен на 6/8. Тази модификация позволява да се запази броя на тактовете от оригиналния вариант. Темпото е променено от четвъртина равна на 60 на четвъртина равна на 80. Избраният състав е за малък симфоничен оркестър, в който с изключение на валдхорната отсъстват медните инструменти. Това дава възможности за търсене на по-богат тембров колорит и в същото време позволява да се запази деликатната мекота в общата звукова картина. Първото полуизречение е раздадено само в щрайха. Виолите и виолончелите свирят задържани педални тонове в квинта, чието повторение и пестелива смяна на хармонията се артикулира от пицикатите в контрабаса. Във второто полуизречение се включват духовите инструменти по познатата вече схема, изложена в предишните аранжimenti. Педалната статична квинта се прехвърля от виоли и чели във фагот и валдхорна. Тук са добавени имитационни реплики в обой и първи цигулки, съгласувани по вертикал с основната тоналност сол мажор. Тези реплики се движат в противоположно (огледално) движение, което допълва общия колорит.

В случая трябва да обърнем внимание, че от педагогическа гледна точка е добре задачите, давани на учащия, често да сменят фактурния профил. Така той ще поддържа техниката си на оркестриране както за големи, така и за малки състави. Трансформацията на пиеската в класически менует не предлага големи предизвикателства пред студента, тъй като дава много малко възможности за активно въображение. Причините за това са липсата на акорди извън главните функции тоника, субдоминанта и доминанта. Това означава, че оригиналната тригласна фактура трябва да се запази, което е предпоставка да се потърси по-малък ансамбъл за реализация. В предлаганата решена задача избраният състав е струнен квартет. Размерът от 2/4 е променен на 3/4, като интерваловите съотношения на мелодията са запазени, а ритъмът е характерният, който се среща в класическите менуети. Променено е и темпото, което е станало по-бързо – четвъртина равна на 120. Танцовата стъпка се имитира в партията на виолата и виолончелото подобно на канон. Тук педагогът може да обърне внимание и на шаблонния менуетен щрих в басовата танцова стъпка. Първите две четвъртини винаги са в легато комбинирано със стакато във второ и трето време.

5.2. Менует и валс

Независимо че менуетът и валсът са в размер $\frac{3}{4}$, трябва да се обърне внимание на проблема с темпото. В този случай, темпото трябва да бъде променено на Allegro, защото според традицията валсът в размер $\frac{3}{4}$ обикновено се брои на едно. Задачата е възможност учащият да обобщи изразните средства, които като аранжор и оркестратор е ползвал до този момент. Вековното правило, непроменено в композицията, оркестрацията и аранжимента досега, е: всеки елемент от използваните изразни средства да бъде репризиран и по възможност трансформиран, защото това е „жалонът“, по който слушателят може да се ориентира в едно произведение и да го обхване като цяло. Ако един елемент от изразните средства не се репризира, а непрекъснато се вкарват нови и нови идеи, то тогава произведението губи идентичност и от композиция се превръща в неорганизиран музикален фон. При играта на „филмов композитор“ всички трансформации на основния тематичен материал, които един режисьор може да поиска от оркестратора, трябва също да се обхванат като цяло и да намират под някаква форма репризиране в различните тракове. Един от най-благодарните поводи за синтез–обобщение е жанрът на пародията.

5.3. Валс-пародия

Да разгледаме решената задача – трансформацията на „Старинна френска

песничка“ като валс-пародия:

Мелодията е раздадена като смесен тембър, постигнат от съчетаването на първи цигулки (транспонирани една октава по-високо), първи тромпет, първи фагот (транспониран една октава по-ниско), първи кларинет (транспониран една октава по-високо) и първи обой. Така тя се излага в три октавови групи, като включването на тромпета, чийто тембър не е в състояние да се смеси с останалите инструменти и доминира, веднага внася привкус на тембър, който е по-характерен за сватбарските оркестри, отколото до извисената природа на големия симфоничен оркестър.

Басът е раздаден на контрабаси, виолончели, туба и трети фагот. Във встъпителните четири такта той е дублиран от тимпани. Това придава на звучността артикулация и необуздана енергия.

Вторият глас от лявата ръка в клавириния оригинал се свири от втори цигулки (транспонирани една октава по-високо), трети кларинет и втори обой (транспониран октава по-високо).

Характерният валсов акомпанимент е раздаден на четирите валдохорни, „подпомогнати“ от първи и втори тромбон.

Елементите, използвани в предишните задачи, са синтезирани по следния начин:

1. Каноничният диалог във високия регистър на трети тромбон и втори тромпет е модифицирана версия на фанфарните мотиви от варианта „Апотеоз“.
2. Педалните двойни тонове във виоли (които се свирят *non divisi*) са взети от версията „Пасторал“.
3. Менуетната стъпка е раздадена по два начина:
 - като каноничен диалог във високия регистър на трети тромбон и втори тромпет (във вид на аугментация),
 - като каноничен диалог между втори фагот и реплики на трети тромпет и трети обой.

Новите елементи в оркестрацията, които допринасят този валс да има пародиен привкус, са:

1. В партията на пиколото и първа флейта има фигурации, изградени на принципа на огледалното движение по квинтакорда на главната тоналност в сол минор, които звучат с натрапчива баналност.
2. Дългите опорни тонове, разделящи фразите в мелодията, са дублирани с трилери във втора флейта, първи и втори кларинет. Тъй като тези трилери включват дисонантен тон, този ефект има принос в търсенето на гротеската.
3. Основният фактор, на който разчита пародията тук, е внезапният груб удар на тимпана и големия барабан в секцията на ударните инструменти в тактове № 8 и 12. Той много наподобява на топовен изстрел. И не се вписва в духа на изящността и поезията, които са в базисната семантика на валса още при появяването му като салонен танц на дребната и едрата буржоазия през XIX век.
4. Фактурата в задачата е многопланова.

5.4. Тарантела

Интересена е жанрово–модифицираната оркестрация, преминавайки през междинна версия между оркестрация и композиция във възможна трансформация на песничката на П. И. Чайковски в тарантела. Както беше отбелязано по-горе, моделът може да бъде избран, съответстващо на идеята. След прослушването трябва да се направи и анализ с партитура в ръка. Оркестраторът може да си послужи с имитации и канонични секвенции, когато започва да „развива“ материала.

А ето и възможното решение на поставената задача. Съставът, който е избран, е струнен оркестър със солиращи флейта и обой. В първото полуизречение ритъмът е променен в трите гласа на фактурата. Той е точкуван, насечен, в духа на тарантелата и е

напоен с енергия. В първата фраза обоят свири в канон с първи цигулки, а в четвъртия такт към канона се присъединява и флейтата. В този случай трябва да се обърне внимание на неизбежните промени в профила на мелодията. Тя трябва да се съгласува по вертикал в контекста на канона. Контрабасът свири педален тон върху тониката. В развиващото трето полуизречение (тактове 18–25) двете фрази са темброво оцветени, като първият мотив се изсвирва от обоя, а във втория се включва флейтата октава по-високо, за да се получи смесен тембър. В репризното четвърто полуизречение (тактове 28–34) профилът на канона е запазен, но в оригиналната ритмика.

Нека да разгледаме възможно решение на поставената задача в духа на зададения модел пиесата да има облик на филмова музика, илюстрираща напрежение и тайственост. Мелодията в първото полуизречение е поверена на соло фагот в нисък и среден регистър. Останалите гласове от фактурата са прехвърлени в ниска теситура във виоли и виолончели, които свирят тремло. Контрабасът също свири своя обичаен от другите решения на задачата педален тон също в тремоло. Зловещата напрегната звукова атмосфера се допълва от остинатни удари на тимпани и единични тонове на вибратона с включен електромотор. Тонове на вибратона са част от акордовия вертикал, но не са на синтактично възлови места, с изключение на каденците.

Във второто полуизречение (тактове 11–17) тембровата картина се обновява, като солото се прехвърля на тубата в най-ниския регистър, а бас кларинетът обсвирва с трилери и хроматични квартови фигурации. Във фактурата е поставен и тембров акцент с единични тонове в тромбон със сурдина. В третото развиващо полуизречение (тактове 18–25) мелодичната линия е поверена на тромпет със сурдина, което значително разнообразява тембровата палитра и запазва общата напрегната звукова картина. В репризното четвърто полуизречение (тактове 26–33) се синтезират фактурните решения от двете експозиционни полуизречения: солото на фагота, фигурациите в бас кларинет, зловещите тимпанни удари, единичните удари на вибратона и акцентите в тромбон със сурдина.

5.5. Фолклорна пародия

Старинната френска песничка на П. И. Чайковски да се трансформира във фолклорна пародия. Нека да разгледаме предложението пример, в който мелодията е придобила неузнаваемите черти на нашенска ръченица. Съставът на оркестъра включва традиционния струнен оркестър, който вече има „гъдулков“ аналог и кларинет – един инструмент навлязъл в българските фолклорни традиции още преди 140 години.

В предложението вариант мелодията в ритъм на ръченица е в партията на „първите цигулки“, а вторият глас в същия ритъм е поверен на вторите цигулки. (по аналогичен начин както е при аранжиранията на пиеската за струнен оркестър). На „виолите, виолончелите и контрабаса“ са раздадени ритмизиран педал, чиято траектория е основният и квинтовият тон. „Виоловата“ партия изпълнява квинтов двуглас, който се свири от празни струни и имитира „подгласниците“ на гъдулката.

Традиционният тъпан е написан на два реда. Долният ред показва партията на „дебелата пръчка“, която ритмизира допълнително „виолончелото и контрабаса“, а горният ред, така наречената „дробенка“, артикулира темброво виолата“. Тази партия може да се изсвири и от комплект барабани.

Кларинетът (*ad libitum*) удвоява партията на „първите цигулки“ октава по-високо. Така се създава атмосфера на гротеска чрез имитацията на първичен напрегнат звук, характерен за селските музиканти-любители.

5.6. Аранжиранията за рок група

В предложението в пример 4.19 вариант соло вокалът пее мелодията, дублиран от соло китарата. Вторият глас е поверен на беквокал. Ритъм китарата свири хармоничния вертикал, като се стреми да избягва монотонността, като променя на всеки втори такт

леко ритмичната си формула. Бас китарата свири рок схема, която също променя в зависимост от необходимостта да избягва натрупването на повече секундови дисонанси при засичане с мелодичната линия. Комплектът барабани е изписан семпло, което дава възможност на изпълнителя да обогатява с импровизации своята партия. В традициите на рока, преди встъпването на темата, ударните, бас и ритъм китарата правят осем тактово въведение (intro), в което елементите ритъм, бас и хармония се въвеждат постепенно.

ОБОБЩЕНИЕ

В резултат на създаването на жанрово–модифицирани аранжimenti и оркестрации на произведение за различни състави, могат да се направят следните изводи:

1. Аранжimentът и оркестрацията са не само възможност за стимулиране на творческите способности на един творец. Те са идеално средство, с което той може да упражни, затвърди и развие своите познания по всички музикално-теоретични дисциплини: солфеж, елементарна теория на музиката, хармония, полифония, инструментознание и музикални форми. Това е и път към най-висшия етап в музикалното творчество – композицията.
2. За да бъде успешно стимулирано обучението, трябва да се правят проверки на знанията по основните музикално-теоретични дисциплини чрез анкетиране.
3. Педагогът трябва да изработи индивидуален план за обучението на всеки творец, в зависимост от неговия жанров вкус, музикално-теоретична и практическа подготовка.
4. Стимулиране на творческите способности, под форма на обучението по аранжiment и оркестрация, е идеална възможност творецът да усвои нотописна програма.
5. Обучението по аранжiment и оркестрация включва разширяването на общата музикална култура на твореца. Тя е предпоставка за успех в неговата бъдеща професионална работа.
6. Обучението по аранжiment и оркестрация може да бъде успешно единствено, ако се съберат подходящи модели за подражание, които да подпомогнат твореца в техническата работа и да провокират фантазията му.
7. Развиването на вътрешния слух е най-важното условие за успешното обучение по аранжiment и оркестрация. Вътрешният слух е моторът на творческата фантазия.
8. Изборът на материал за аранжиране и оркестриране трябва да се предостави на твореца. Ако поради недостатъчна подготовка или обща музикална култура творецът се затруднява да си избере пиеса, тогава преподавателят трябва да му посочи учебния материал за аранжiment и оркестрация, след щателно проучване на жанровия му вкус.
9. Анализът на компонентите на музикалния синтаксис, мелодията, хармонията, ритъма и метрума, темпото, динамиката, фактурата и фиксиране на кулминациите първо трябва да се извърши от студента самостоятелно. След това педагогът заедно с твореца трябва да направят подробен анализ, който е предпоставка за успешна техническа работа при аранжирането и оркестрирането.

Подходът при аранжирането и оркестрирането на произведение може да се раздели на два етапа:

- Техническа, която включва раздаване на мелодията, хармонията, спецификата на оркестровия вертикал и изработване на оркестров педал.
- Творческа, чрез метода на педагогическа игра на „филмов композитор-аранжор“.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящото изследване е опит да се оптимизира обучението по аранжимент и оркестрация на млади музиканти, като стимулира техните творчески способности. Далеч сме от претенцията, че този труд е всеобхватен по отношение на методите как един млад аранжор и оркестратор да придобие такива умения, които да му позволят да подпомогне своето развитие.

Разработката в дисертационния труд се опира на съчетанието на теоретично-практически аспект от работата на аранжора и оркестратора. Направен е опит за реставрация на педагогически методи преди XIX век чрез съчетаване на съвременните технологии.

Даваме си сметка, че примерите в настоящото изследване не са еднакво подходящи за всички аранжори и оркестратори. Защото сред тях ще има по-будни и образовани, по инертни, с вкус към сериозните или популярни жанрове. Затова всеки аранжор и оркестратор е наложително да подходи съобразно своите базисни знания.

В настоящото изследване ползите за аранжорите и оркестраторите са в посока:

1. Обогатяване на познания в различни области на музикалните науки чрез проучване на музикална литература от няколко епохи.
2. Обогатяване на познанията относно историята на нотописа.
3. Обогатяване на познанията по хармония, полифония, музикални форми.

В заключение можем да констатираме, че конкретните задачи на труда:

1. Провеждане на методологически анализ по изследваната проблематика,
 2. Изясняване на спецификата на оркестрацията и аранжимента,
 3. Разработването на метод за практическо обучение,
- са изпълнени.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Направен е опит за осъвременяване на педагогически методи по оркестрация и аранжимент чрез съчетаване на съвременните технологии.
2. Направен е опит многожанровото аранжиране и оркестриране да се представи чрез структурен анализ като цялостно изследване.
3. Изследва се работата по модел на популярни творби чрез конкретни примери и илюстрации, като анализът се основава на проследяването на широка база от известна и не толкова известна музикална и теоретична литература.
4. Представя се функционален подход за оркестриране на произведения с активна компютърна програма, чието използване ограничава грешките на творците. Изследването на този подход е с приносен характер, защото ясно и оправдано се фокусира най-оптималният път за постигане на крайната цел.
5. Изведени са причини за необходимостта от използването на съвременните музикално-компютърни технологии при създаването на музика в контекста на творческите възможности и творческото мислене, като необходимо условие при обучението по музика чрез компютърни средства. Направен е сравнителен анализ между най-използваните софтуери Sibelius и Finale.
6. Изследвани са причинно-следствените връзки между музикалните и технологичните средства за създаване на музика. Направеният анализ има особено важно значение за бъдещото обучение в MIDI аранжимент.
7. Изведена е методология за създаване на жанрово-модифицирани аранжименти и оркестрации на произведение. Изследването е базирано на сравнителен анализ, което придава на методологията завършен вид, съобразно систематизирането на жанрово-модифициращите елементи, съчетан с MIDI поглед, който в бъдеще може да улесни много аранжори и оркестратори.