

PAULINA STEEL
СОФЬЯ КУТУЗОВА

АРАНЖИ- РОВЩИК ГОЛОВНОГО МОЗГА

ПОЛНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ПРОДАКШЕН САМОСТОЯТЕЛЬНО
ОТ И ДО



БОМБОРА
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва

УДК 78
ББК 85.31
К95

Кутузова, Софья Егоровна.

К95 Аранжировщик головного мозга : полный музыкальный продакшен самостоятельно от и до / Софья Кутузова. — Москва : Эксмо, 2026. — 352 с. : ил. — (Музыкант PRO: книги для тех, кто хочет стать профессионалом в индустрии).

ISBN 978-5-04-250704-5

Дружелюбное иллюстрированное методическое пособие для тех, кто хочет писать музыку самостоятельно. Эта книга учит не бездумному процессу, а поиску и осмысленному выбору. Освойте цифровые аудиостанции для создания битов и аранжировок, которые цепляют с первой ноты. Пользуйтесь шпаргалками по работе с программами, изучайте графики, теорию жанров и сохраняйте чек-листы по сочетаемости музыкальных инструментов. Paulina Steel (она же Софья Кутузова) — композитор, аранжировщик, битмейкер, звукорежиссер и саунд-продюсер. Преподаватель с более чем 13-летним стажем и оригинальным подходом к созданию музыки и ее обработке. Автор бестселлера «Звукорежиссер души» (тираж свыше 9000).

УДК 78
ББК 85.31

ISBN 978-5-04-250704-5

© Оформление. ООО «Издательство
«Эксмо», 2026

*Посвящаю эту работу Кольцовой Наталье Ивановне
и Борисовой Людмиле Николаевне.
Спасибо, что верили в меня и научили лучшему.*

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ	11
ГЛАВА 1. АРАНЖИРОВКА, КАК ОНА ЕСТЬ	13
Что такое аранжировка	14
Способы мышления при создании музыки.	16
Синестезия, или цветной слух	22
Типология композиторского мышления (Как мыслит аранжировщик)	25
Спектрморфология	27
Мануэлла Блэкберн	29
Как это работает на практике	30
Свой звук: случайность, которую можно организовать	32
Уровни, на которых рождается узнаваемость	32
История Мoby: образование, поиск и архивные записи, изменившие всё.	36
Когда свой звук становится ловушкой	36
Свой звук как жанровое открытие.	37
Что можно сделать практически	38
ГЛАВА 2. ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СИЛА АРАНЖИРОВКИ.	39
Мелодия и гармония как эмоциональные носители.	40
Мелодия: куда она идёт и что это значит.	41
Гармония: напряжение, разрешение и ощущение центра	43
Почему массовая музыка избегает сложной гармонии и что с этим делать	44
Почему нет универсальной формулы	51
Тембральное воздействие	52
Спектр и эмоциональная окраска	53
Тембр и телесность	53
Тембральные архетипы	54
Контраст тембров как драматургия	56
Текстура или фактура: как музыка организована в пространстве и времени	57
Микротекстура: жизнь внутри звука	58
Макротекстура: как слои существуют вместе	60
Несколько треков, чтобы поймать текстуру ушами.	63
Маскировка слуха: почему мы не слышим то, что звучит рядом.	64

Ритм: ожидание, тело и удовольствие	.67
<i>Внимание движется волнами</i>	.69
<i>Полиритмия</i>	.70
<i>Микротаиминг: когда сетка сгибается</i>	.72
<i>Темп, плотность событий и ощущение времени</i>	.74
<i>Атака как ритмический носитель</i>	.75
Форма	.78
<i>Об «одном и том же» в топе</i>	.81
<i>Функции формы: направление и состояние</i>	.82
<i>Формы движения (направленные) на практике</i>	.85
<i>Формы состояния</i>	.87
Заключение главы. Почему одни и те же ноты звучат как откровение, а другие как пустота	.90

ГЛАВА 3. АКАДЕМИЧЕСКИЙ СОСТАВ ИНСТРУМЕНТОВ

Что такое CC1 и CC11	.94
Где CC1/CC11 реально нужен	.96
<i>Другие MIDI-контроллеры</i>	.97
<i>Струнная секция</i>	.99
<i>Немного о каждом инструменте</i>	102
<i>Как писать партии</i>	105
<i>Техники исполнения</i>	106
<i>VST-библиотеки струнных</i>	113
<i>Библиотеки для остинато и ритмических партий</i>	114
<i>VST-библиотеки для лирических струнных</i>	115
Деревянные духовые	116
<i>История про воздух, трость и язык</i>	116
<i>VST-библиотеки деревянных духовых</i>	128
Медные духовые	129
<i>Ошибки, которые делают медь синтетической</i>	139
<i>VST-библиотеки медных духовых</i>	140
Ударные в оркестре	143
<i>VST-библиотеки для оркестровых ударных</i>	144
<i>Мембранные ударные</i>	145
<i>Приёмы и артикуляции</i>	150
Хроматическая перкуссия	153
<i>Маллеты: что это такое</i>	154
<i>VST-библиотеки для хроматической перкуссии</i>	155
<i>Основные инструменты и их характер</i>	156
<i>Роли в форме</i>	161
«Инструменты вне симфонического оркестра»	168
<i>Аккордеон и его братья</i>	168
<i>Работа с VST библиотеками</i>	172
<i>Типичные ошибки</i>	172
<i>Орган</i>	173

<i>Работа с VST-библиотеками</i>	178
<i>Рок-ансамбль: откуда берётся</i>	
<i>этот звук и почему он ни на что не похож</i>	180

ГЛАВА 4. РОК-АНСАМБЛЬ 180

Зачем аранжировщику знать историю	181
50-е: рок-н-ролл — танцевальная машина.	181
60-е: британское вторжение и рождение рок-формулы.	183
70-е: тяжесть, прогрессив и глэм —	
три совершенно разных рока	184
80-е: продакшен выходит вперёд	186
90-е: назад к живому, но спроектированному.	188
2000-е и далее: рок — конструктор	189
Рифф: несущая конструкция рока	190
Блюзовая ладовость рока: почему звучит именно так	191
Барабанная установка: мини-оркестр,	
который держит всё	192
Как строится запись ударных и почему это важно даже	
при работе с VST	193
Программирование барабанов: велосити	
и сетка решают всё	194
Гитара: причина, по которой рок вообще существует.	196
Электроакустическая и полуакустическая гитара:	
когда нужно развести понятия	198
Электрогитара: откуда берётся магия перегруза	199
Почему на перегрузе играют квинтами, а не полными	
аккордами	200
Почему в роке почти всегда несколько гитар.	201
Типы гитарных партий, реально меняющих	
аранжировку.	202
Эмуляторы усилителей	203
Бас: инструмент, который не замечают.	204
Подытожим: что нужно сделать,	
чтобы добавить аранжировке роковый характер.	
Рок чек-лист	208
Хип-хоп и R&B: музыка, которая началась на вечеринке	
и изменила всё.	210

ГЛАВА 5. ХИП-ХОП И R&B 210

Сперва оговорка для тех, кто пришёл из другого жанра	211
Откуда это всё взялось: африканская традиция и её путь	
в американскую музыку.	211
Фанк: ритм становится главным героем	212
Хип-хоп и R&B: старая и новая школы	217
Хип-хоп: от брейкбитов к золотому веку	217

<i>Pocket, swing и Dilla-feel: как именно ритм гуляет</i>	219
<i>Roland TR-808: инструмент, которого не хотели,</i> <i>но полюбили все</i>	220
<i>Новая школа: от цифровой чистоты к трэпу и дриллу</i> . .	222
<i>Вокальная аранжировка в хип-хопе</i>	224
<i>R&B: от классического соула к contemporary</i>	227
VST-инструменты и библиотеки	230
<i>Барабаны и ритм-секция</i>	230
<i>Электрическое пианино: сердце R&B</i>	230
<i>Эффекты для винтажной текстуры и олдскул-звука</i> . . .	231
<i>Подытожим: как добавить трэп</i> <i>или R&B-вайб в свой трек</i>	231

ГЛАВА 6. ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА

КАК СОВРЕМЕННАЯ ФОРМА ОРКЕСТРОВКИ	233
Когда инструмента нет, но звук есть	234
<i>Откуда на самом деле всё выросло</i>	234
<i>Две линии: танцевальная и нетанцевальная</i>	236
<i>Огибающая, модуляция и движение звука</i>	239
Электронный оркестр: принцип мышления	242
<i>Sidechain: механизм, без которого не работает</i> <i>половина жанров</i>	243
Составы и темпы: от house до drum and bass	244
<i>House (120-130 BPM)</i>	245
<i>Trance (128-145 BPM)</i>	247
<i>Techno (130-150 BPM)</i>	248
<i>EDM</i>	249
<i>Breaks / Breakbeat (120-140 BPM)</i>	250
<i>Drum and Bass (160-180 BPM)</i>	251
Нетанцевальная электроника	253
<i>Lo-fi / Lounge (70-90 BPM)</i>	253
<i>Ambient</i>	254
<i>Chillout</i>	255
<i>Trip-hop</i>	256
<i>IDM</i>	256
<i>Фонк</i>	257
Синтезаторы, сэмплеры и драм-машины: честный разговор об инструментах	259
<i>Сэмплеры и работа с сэмплами</i>	261
<i>Лейеринг</i>	268
<i>Горизонтальный лейеринг</i>	269
<i>Склейка слоёв: несколько дорожек становятся одним</i> <i>инструментом</i>	271
Виды мелодий в электронной музыке	272

Пространство в электронной музыке: аранжировка или сведение	275
Электронный чек-лист: как добавить электронный характер в аранжировку	276

ГЛАВА 7. ПОП-МУЗЫКА: ЖАНР, КОТОРЫЙ ВСЁ СЪЕДАЕТ

И ПЕРЕВАРИВАЕТ 278

Поп: не жанр, а стратегия	279
<i>Диско: когда фанк надел костюм</i>	279
<i>Синти-поп: холодный звук с горячим сердцем</i>	281
<i>Дэнс-поп: когда танцпол встречается с радио.</i>	282
<i>Поп как жанр-гибрид: главный принцип</i>	283
<i>К-рор</i>	284
<i>Нуретрор</i>	287
<i>Русский поп: несколько веток одной березки.</i>	287
<i>Современный российский поп</i>	289
<i>Национальные мотивы</i>	290
<i>Русский шансон: тюрьма, гитара и самоиграйка</i>	290
<i>Текст в русском и западном попе: разный вес одного слова</i>	292
Подытожим: что объединяет весь поп	293

ГЛАВА 8. ВОКАЛЬНАЯ АРАНЖИРОВКА:

ГОЛОС КАК ИНСТРУМЕНТ 295

Смена угла зрения	296
<i>Тембр голоса как аранжировочный выбор</i>	296
<i>Лид-вокал: ритм фраз и их место в аранжировке</i>	298
<i>Даблтреки: ширина, характер и когда они мешают</i>	300
<i>Бэк-вокал: от унисона до многоголосия</i>	301
<i>Как понять, что в этом треке нужны бэки.</i>	303
<i>Эйры, вскрики, реплики: орнамент аранжировки</i>	305
Когда вокала слишком много.	306
<i>Словарик: как говорить с вокалистом на одном языке</i>	307

ГЛАВА 9. КАК РАБОТАТЬ С РЕФЕРЕНСОМ:

СДЕЛАТЬ ТАКОЕ ЖЕ, ТОЛЬКО ДРУГОЕ 309

Про стыд и чужую музыку	310
Граница между «скопировал» и «вдохновился»	312
<i>Как слушать трек, чтобы понять, как он устроен</i>	313
<i>Blinding Lights: разбор по шагам</i>	317
Почему гармония не надоедает: эффект Зейгарник	322
Анкета аранжировщика: итоговый алгоритм	325

ГЛАВА 10. МУЗЫКАЛЬНЫЕ НЕЙРОСЕТИ:	
СТРАХ, РЕАЛЬНОСТЬ И НОВАЯ РОЛЬ АВТОРА	330
Иллюзия идеальности	331
Пара шагов назад	332
Что на самом деле пугает.	335
<i>«Но слушатель ведь не чувствует разницы?»</i>	336
Новая роль аранжировщика	337
Может ли искусственный интеллект изобрести новую музыку?	340
ГЛАВА 11. ЗАКЛЮЧЕНИЕ	345
Музыкальный вкус: дар или навык?	346
<i>Неприятная часть</i>	346
БЛАГОДАРНОСТИ	350

ВСТУПЛЕНИЕ

Привет, мой дорогой читатель и любитель музыки! Возможно, ты уже знаком с моей первой книгой «Звукорежиссер души», а если нет, то это не страшно, ведь в этой книге мы будем говорить о других вещах. Музыка как процесс содержит в себе много этапов и алгоритмов, поэтому эти две книги смогут помочь вам в разных точках вашего пути в создании композиций или их анализе.

В этой книге мы поговорим о сути создания аранжировки на высшем уровне, о ее составе и стилях, разберемся в терминологии и, конечно, затронем эмоциональную составляющую.

Мне казалось, что в первой книге я уже дала достаточно много лайфхаков для написания аранжировок, но вы продолжали присылать мне просьбы рассказать подробнее об этой теме. И тогда я задумалась: что же вам может быть еще непонятно? И это не сарказм. На самом деле сложно влезть в голову к человеку, ко множеству людей, и разобраться, где те самые «дыры», которые нужно заполнить полезной информацией. Поэтому я решила описать очень подробно те инструменты, из которых может создаваться музыка (не все, но много), рассказать о них как с акустической точки зрения, так и с музыкальной, и с программной.

Я хочу, чтобы книга была похожа на энциклопедию, и вы могли открыть нужную главу в любое время и в любом порядке, могли возвращаться к ним, когда это потребуется, или пропускать их в случае ненадобности. Возможно, эта книга кому-то покажется более сложной, чем первая, и, возможно, на это есть причины. В процессе её создания мне самой пришлось перелопатить кучу литературы и узнать много нового, чтобы рассказать вам самое важное и интересное. Я бы очень хотела, чтоб процессы создания музыки, выбор стилей, их комбинаций, художественных средств и влияние этого всего на слушателя стали для вас понятнее. Вполне вероятно,

что кто-то узнает здесь себя и сможет найти новые пути для работы с музыкой.

У кого-то из вас есть академический бэкграунд, у кого-то — электронный, поэтому я буду стараться подавать информацию доступно. Но нужно понимать, что это не учебник сольфеджио, не пособие по изучению секвенсора или нотного редактора. За знанием нот и за навыками по секвенсорам следует обращаться к соответствующим специалистам.)

Здесь же я опишу свой опыт в создании музыки, свои кейсы и способы их преодоления. То, что мне кажется важным и нужным. Удивительно, но многие из вещей, которые я считала очевидными, для других людей очевидными не были. Я постараюсь рассказать об этих находках и том, что для меня чувствуется как интуитивно верное.

Погнали!



1



**АРАНЖИРОВКА,
КАК ОНА ЕСТЬ**

ЧТО ТАКОЕ АРАНЖИРОВКА

В «Толковом словаре Ожегова» (С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова) аранжировка — это переложение музыкального произведения для исполнения на другом инструменте или другим составом инструментов или голосов.

В «Толковом словаре Даля» (В.И. Даль, 1863–1866) слово «аранжировать» имеет следующее определение: «что, (франц.) устроить, учредить, урядить, завести; прибрать, привести в порядок, расположить, подобрать».

На мой взгляд, аранжировка включает в себя оба эти определения. С одной стороны, само слово «аранжировка» предполагает, что это работа над чем-то или к чему-то уже созданному. То есть у вас есть готовая мелодия или гармония, или и то, и другое. Когда я начинаю работать с клиентом на предмет написания аранжировки, я первым делом спрашиваю, какой материал уже имеется. Потому что аранжировка и создание оригинальной композиции — это разные вещи, требующие разного количества времени на воплощение и стоящие по-разному.

Если вы сочинили песню под гитару, то у вас уже есть ваша гитарная аранжировка. Даже если вы сочинили песню просто а капелла, то у вас есть вокальная аранжировка. Условно это так, но в современном общении в музыкальных кругах в этом случае, скорее всего, будет понимание, что у вас есть песня/оригинальная композиция/мелодия и гармония, но не аранжировка. Под последней обычно понимается готовое музыкальное сопровождение ваших мелодии и гармонии, состоящее из разных партий инструментов (в том числе в большинстве случаев имеющее ритм-секцию), несущее законченную мысль и отражающее смыслы автора. При этом аранжировка может быть записана нотами, сыграна вживую, создана на компьютере или сделана всеми этими способами. То есть, если вы написали песню под гитару, то мы, по заветам Ожегова, можем переложить ее под другой состав инструментов, а по заветам Даля при этой манипуляции мы будем устраи-

вать музыкальный порядок, подбирать и настраивать разные инструменты, располагая их в нужной форме для лучшего отражения содержания вашей песни. Или просто напишем бит! Так тоже можно сейчас называть аранжировку.

Таким образом, аранжировщику или битмейкеру нужно иметь навыки работы с теми инструментами, каковы предполагаются в заданном стиле. Понятно, что вряд ли работающий в FL битмейкер будет разбираться в сопровождении для классического джаз-бенда, а концертмейстер, играющий детские песни, — в наложении сайдчейн-эффектов на пэды. Я к тому, что в каждом жанре будет своя специфика знаний, и для того, чтобы стать по-настоящему универсалом в этой области, на практику могут уйти годы (хотя я попробую этой книгой немного освободить ваше время на какие-то другие дела).

По причине этих сложностей, когда я впервые начинаю работать с каким-то автором, я стараюсь сразу уточнить его предпочтения по стилю аранжировки. Очень хорошо, если он точно называет направление «в духе того-то» или если он дает мне карт-бланш. При таком раскладе наиболее понятны векторы работы и уровень ответственности мой и заказчика. Самое плохое — когда человек не понимает, чего хочет, не разбирается в теме и не может толком объяснить свои хотелки.

И если вы пишете аранжировки, а ваш заказчик — это вы сами, то имейте в виду, что внутренний диалог относительно этой работы для вас никто не отменял! Для людей, осуществляющих полный продакшен, я очень рекомендую пробовать раздвоение или растроение, или даже расчетверение личности. То есть вы — автор песни — это один человек, вы — аранжировщик — другой, а вы — звукоинженер сведения — третий, и так далее. Это нужно для того, чтобы взглянуть на каждый этап работы с новой стороны и несколько дистанцироваться, потому что каждый из этапов имеет свои ключевые моменты и свои границы. Аранжировщик может подсказать автору, что темп его песни, например, слишком медленный для танцевальной композиции, а звукорежиссер — что в аранжировке слишком много инструментов и надо что-то