Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв
імені І.П. Котляревського

Виконавсько-музикознавчий факультет
Кафедра композиції та інструментування

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ

для проведення самостійної роботи з дисципліни

ПРАКТИКУМ З ІНСТРУМЕНТУВАННЯ

для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

спеціальності 025 Музичне мистецтво

Харків, 2023

Методичні рекомендації для проведення самостійної роботи з дисципліни «Практикум з інструментування» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти : спец. 025 – Музичне мистецтво / уклад. Д. М. Малий ; Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2023. 32 с.

Рецензенти:
ГАЙДЕНКО І. А. – Завідувач кафедри оркестрових інструментів, Харківської державної академії культури, кандидат мистецтвознавства, доцент

САВЧЕНКО Г. С. – Завідувач кафедри композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства, доцент

Методичні рекомендації для проведення самостійної роботи з дисципліни «Практикум з інструментування» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 025 “Музичне мистецтво” спрямовані на організацію самостійної роботи здобувачів вищої освіти, набуття необхідних навичок в інструментуванні партитур для різних типів камерного ансамблю, симфонічного/камерного оркестру.

Укладач:
МАЛИЙ Д. М. – старший викладач кафедри композиції та інструментування, кандидат мистецтвознавства.

Методичні рекомендації розглянуто та схвалено на засіданні науково-методичної ради ХНУМ, протокол №3 від «28» листопада 2023 р.

ЗМІСТ

ВСТУП……..…4

РОЗДІЛ 1. ІНСТРУМЕНТУВАННЯ ЯК РЕМЕСЛО І МИСТЕЦТВО……..…..7

1.1. Перший тип інструментування: “адаптивний”……....….7

1.2. Другий тип інструментування: “функціональний”…….……10

1.3. Третій тип інструментування: “колористичний”…….……....14

РОЗДІЛ 2. ВИКОНАННЯ ВИМОГ ПРОГРАМИ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ: АЛГОРИТМ ДІЙ ……19

2.1. II курс

2.1.1. Інструментування для струнного квартету / оркестру……20

2.1.2. Інструментування для духового квінтету……..…22

2.2. III курс

2.2.1. Інструментування оркестрових унісонів……..…24

2.2.2. Інструментування акордової фактури……...25

2.2.3. Інструментування мелодії з простим супроводом……...26

2.2.4.Інструментування мелодії з різними типами фігурацій……...26

2.2.5. Інструментування для соліста з оркестром……...27

2.3. IV курс

2.3.1. Інструментування у гомофонно-поліфонічному складі……..28

2.3.2. Інструментування поліфонічних форм…….28

2.3.3. Інструментування в сучасних техніках і стилях……..…29

РЕКОМЕНДОВАНІ НАУКОВІ ДЖЕРЕЛА……31

РЕКОМЕНДОВАНІ ТВОРИ ДЛЯ ІНСТРУМЕНТУВАННЯ……..…....32

ВСТУП

Навчальна дисципліна “Практикум з інструментування” є обов’язковим компонентом в структурі Освітньо-наукової програми «Музичне мистецтво», входить до переліку дисциплін професійної підготовки за фахом композиторів. Дані Методичні рекомендації призначені до вивчення дисципліни, а саме – різних типів і прийомів інструментування, які мають допомогти здобувачам освіти у їх самостійній роботі.

Досвід практики і педагогіки дозволяє визначитися з труднощами, з якими стикаються молоді оркеструвальники і знайти шляхи їх подолання. Навіть на пізніх курсах здобувачі не завжди розуміють який саме принцип інструментування використовується, іноді формальний якщо фортепіанна фактура дозволяє адаптувати її до деяких інструментів, то це робиться. Але це не є справжнім, майстерним інструментуванням, це більше нагадує перекладення-адаптацію, без або з мінімальними додаваннями в інструментальну тканину певних функцій оркестровки (оркестрова педаль, підкреслення, контрапункт тощо) і прийомів (дублювання, передача, мікст тощо).

У Рекомендаціях розглядається вірогідний шлях інструментувальника від найпростіших принципів роботи з музичним матеріалом, які стосуються, у першу чергу, базових речей – адаптації музичного тексту оригіналу, роботи зі штрихами, динамікою, професійним оформленням партитури тощо до складного (у тому числі з використанням колористичних прийомів) інструментування на межі обробки / компонування.

Пропонується визначити три типи опрацювання музичного тексту: 1. “Адаптивний” (майже без змін оригіналу); 2. ”Функціональний” – інструментування з додаванням додаткових оркестрових функцій і прийомів (оркестрове крещендо / димінуендо, передача від одного інструмента іншому тощо). 3. “Колористичний” – використання різноманітних прийомів гри на інструментах, інколи інструментування на межі обробки, у якому музичний матеріал оригіналу інтерпретується, ніби наново створюється, звернення не тільки

до фортепіанної фактури, а і до одноголосної мелодії, яку різними прийомами може втілити у багатотембровому, оркестровому звучанні. Опанувати останню – подолати бар'єр ремісництва і відчинити двері до майстра.

Зазначимо, що на практиці, перший тип поєднується з другим (ті речі, які стосуються формально-професійних речей використовуються у поєднанні з прийомами інструментування), а другий може переходити або бути на межі з третім.

Згідно з досвідом практики, оркеструвальникам часто для рутинної роботи вистачає другого рівня, завдяки якому можна досить гнучко побудувати оркестрову тканину, з використанням додаткових прийомів, але без глибинного знання специфіки гри на інструментах і створення об'ємного звучання.

Інструментування розглядається з двох позицій: мистецтво і ремесло. Ніколи інструментування як мистецтво не зможе стати таким, якщо не буде пройдений шлях ремісничої роботи. Тобто оркеструвальник, в першу чергу, має знати правила, мати слухацький / аналітичний досвід, достатній тезаурус, який забезпечує опановування професійними навичками письма. Інструментування – це завжди знання, логіка, яка підкріплена досвідом. Ніколи професійне інструментування не може бути створене лише завдяки інтуїції або забаганкам (як і професійне компонування музики), оскільки існує низка правил, прийомів, які потрібно знати, використовувати в залежності від певного контексту (оркестрові функції, вільне поле гри, обертонова шкала, яка пов'язана з видобуванням вертикалі музичної тканини, правила зняття звуку тощо).

Метою вивчення навчальної дисципліни є опановування навичок інструментування для різних типів камерного ансамблю (струнні / дерев'яні / мідні, мішані склади), камерного і симфонічного оркестрів (парний / потрійний склад). Видами роботи є інструментування / оркестрування, а також прослуховування і аналіз камерних / симфонічних партитур композиторів різних епохальних стилів і напрямків, задля виявлення в них логіки роботи митця з оркестровими функціями, вертикаллю оркестрової тканини, використання різних прийомів.

Велике значення у вивченні дисципліни займає саме самостійна робота студента, оскільки відпрацювання навичок інструментування займає досить великий час у зв'язку з тим, що інструментування завжди потребує неабияких зусиль і часто шляхом проб і помилок студентові вдається (або ні) знайти оптимальний варіант інструментування.

Взаємозв'язок аудиторної та самостійної роботи студентів під час вивчення навчальної дисципліни має ґрунтуватися на принципі використання рекомендацій викладача. Під час аудиторних занять може пропонуватися проаналізувати зразки з творів професійних композиторів (а також не професійних і невдалих зразків – *ad libitum*), вказувати на недоліки у зразках інструментування студента (недотримання функцій інструментів, вільного поля гри, невірне розташування або використання того або іншого інструменту, нерозуміння тембрової драматургії твору тощо).

Таким чином Методичні рекомендації мають на меті полегшити роботу студентів в опануванні навичок інструментування, роз'яснити шлях, яким можна рухатися і оцінювати рівень свого оркестрування.

Музичний матеріал у *Розділі 1* даних Рекомендаціях створений укладачем спеціально для даних, у *Розділі 2* використовуються зразки з творчості класиків: Й. С. Бах – Хорал №49 "Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin", Б. Барток – п'єси "На три голоси", "На чотири голоси", "У югославському стилі", "У міксолідійському ладі" з циклу "Мікрокосмос", Р. Шуман – "Мрії" з циклу "Дитячі сцени", Ф. Шопен – Ноктюрн cis-moll, Прелюдія h-moll, О. Лассо – двоголосий мотет "Oculus non vidit", Ф. Шуберт – Музичний момент №3, f-moll, С. Франк – "Прелюдія, фуґа і варіація", О. Мессіан – Тема з варіаціями для скрипки і фортепіано.

N. B. : При інструментуванні на II курсі слід обрати перший (A=A) і другий ($A=A_1$) типи, на III-IV курсі можливі спроби колористичного типу (A~A). Рекомендовано вчитися інструментувати від малих ансамблів до подвійного/потрійного складу симфонічного оркестру.

РОЗДІЛ 1.
ІНСТРУМЕНТУВАННЯ ЯК РЕМЕСЛО І МИСТЕЦТВО

Справжнє інструментування/оркестрування – це мистецтво, іноді компонування твору майже заново, що у певному контексті може провокувати на зміни у клавірі/дирекціоні (якщо інструментувальник є композитором свого твору). Навички інструментувати нетипово, цікаво, використовувати доречно штрихи, різні прийоми гри на інструментах, колористичні ефекти з'являються у композиторів не одразу, вони приходять з досвідом. Завдяки багаторічній практиці, музичній і соціальній комунікації, композитор / інструментувальник з рівня "учень" може вийти на "майстра" і, можливо, митця, який засобами оркестру вміє увиразнити прихований тембро-колористичний і часопросторовий потенціал оригінального музичного твору.

У даному розділі розглянемо три типи інструментування:

1) A = A – "адаптивний" (типу "перекладення").

2) A = A_1 – "функціональний" – додавання оркестрових функцій і прийомів, які відсутні у першоджерелі.

3) A ~ A – "колористичний" / "інтерпретативний".

Визначимося з п'ятьма "класичними" *оркестровими функціями*, вірне використання яких, є основою будь-якого професійного інструментування: мелодія, бас, оркестрова педаль, фігурація, контрапункт; а також деяких прийомів: унісон, дублювання, підкреслення, оркестрове крещендо / димінуендо.

У першому підрозділі розглянемо прості шляхи інструментування (адаптації) мелодії окремо і багатоголосної фортепіанної фактури у варіантах для різних інструментів симфонічного оркестру, а також струнного/духового квартету: від найпростішого (формального підходу до тексту) до складного.

1.1. Перший тип інструментування: "адаптивний"

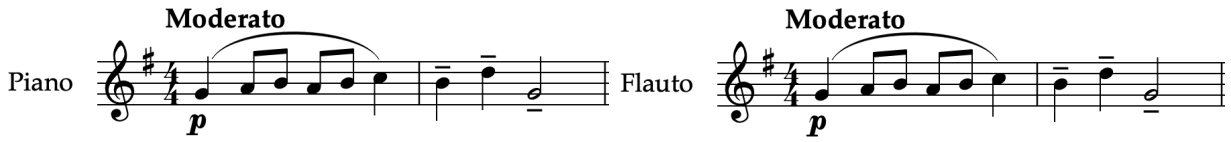
Найпростішим способом (*quasi*-) інструментування є використання принципу майже точного збігу викладених фактурних ліній оригіналу без додавання

додаткових функцій (контрапункту, оркестрової педалі тощо), того, що відсутнє в оригіналі – “А = А”. Даний тип підходить не в усіх випадках, оскільки існують різні типи і варіанти фактур, які не можуть бути використані в музиці для різних інструментальних ансамблів, оркестрів, оскільки на кожному інструменті є своя специфіка гри, яка відрізняється від фортепіанної. Можна свідчити, що даний шлях інструментування – підготовчий, учнівський, але без нього не можливі подальші кроки в опрацюванні спеціальних прийомів оркестрового письма.

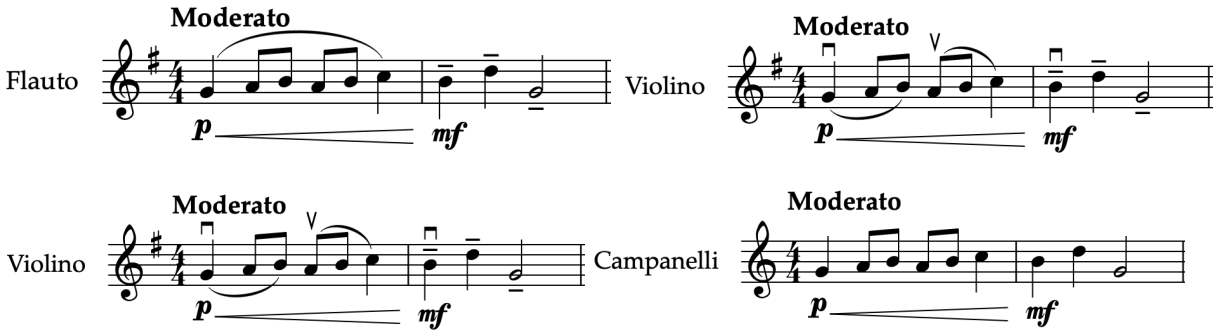
Інструментування мелодії

Розглянемо зразок короткої мелодії для фортепіано, і варіанти її адаптації для деяких інструментів симфонічного оркестру:

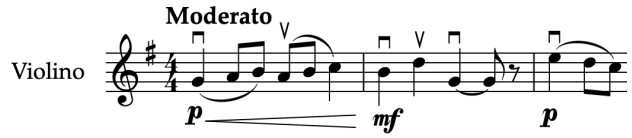
– Варіант який, стосовно регістру, штрихів, динаміки, артикуляції, може бути не зміненим зовсім:



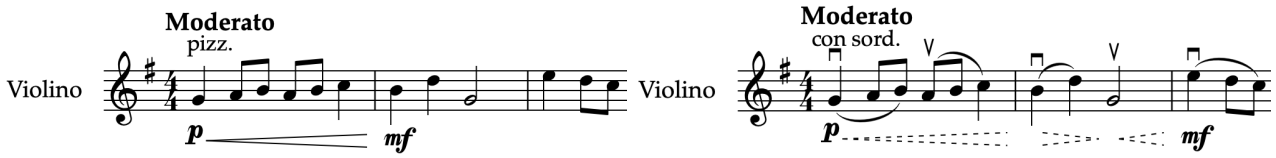
– Іншим варіантом є використання певних, незначних змін: штрихи, зміна регістра, додавання динаміки, артикуляції.



– У деяких випадках можливо змінювати тривалість (в залежності від продовження мелодичної лінії і специфіки гри на інструменті):

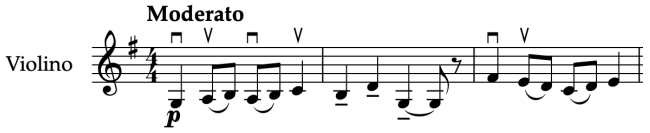


– В залежності від характеру звучання, якого хоче досягти інструментувальник, можлива зміна штриха і додавання додаткових прийомів гри (*con sordino, sul tasto / ponticello* тощо):



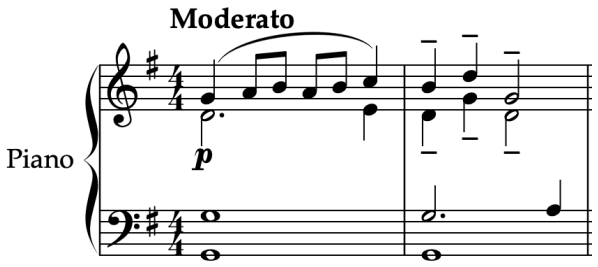
– Специфіка гри на інструменті і техніка певного виконавця може провокувати на зміну тональності твору (наприклад, для молодого скрипаля даний зразок зручніше виконувати великою секундою вище або чистою квартою нижче):

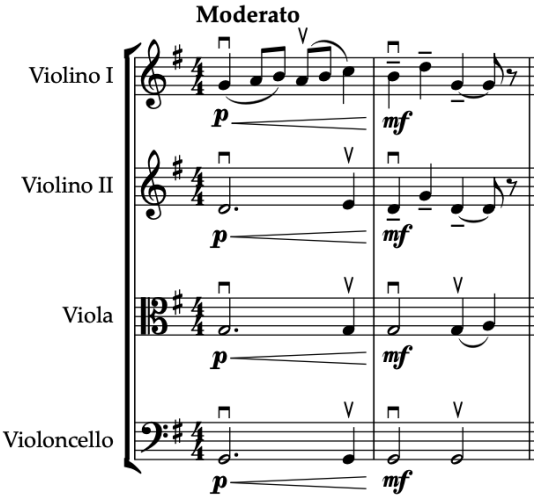
Або октавна транспозиція мелодії (четверта струна – *G*), якщо звуки мелодії не виходять за межі діапазону інструмента.



Інструментування чотириголосного складу для квартету

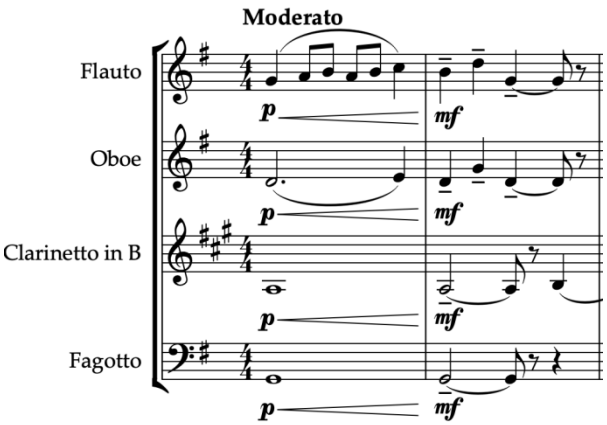
Тип інструментування “А=А” може бути використаний при інструментуванні двоголосного зразка для дуету, триголосного для тріо, чотириголосного для квартету тощо. У тому випадку, коли у фортепіанному творі присутні дві/три/чотири голосу/лінії, є можливість майже точного інструментування (перекладення) для вищеназваних ансамблевих складів з використанням будь-яких інструментів. Наведемо приклад “адаптивного” інструментування для струнного квартету:

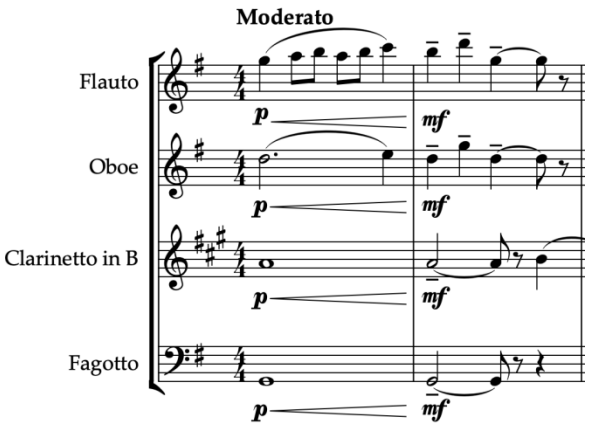




У цьому випадку важливо враховувати специфіку гри на струнних – рух смичка, через це можливі варіанти дроблення деяких тривалостей.

– При інструментуванні даного зразка для квартету дерев'яних, бажано враховувати принцип дихання і фразування. Задля того, щоб інструменти грали у своїх виразових зонах, можливо використати октавну транспозицію:





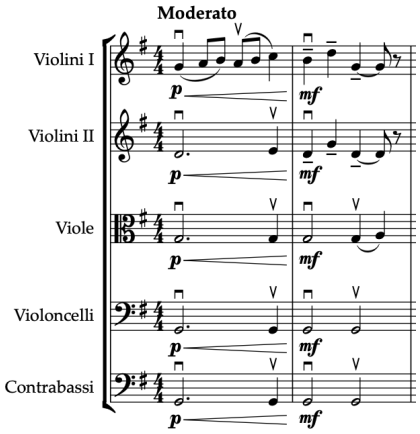
Резюмуючи, з цих двох прикладів інструментування типу "А = А" ми бачимо, що у кожному випадку слід враховувати специфіку гри на інструментах: у струнних – рух смичка, у дерев'яних – дихання тощо. Абсолютно інший принцип має використовуватися при інструментуванні запропонованого музичного зразка для мідної духової групи, оскільки *a priori* містить у собі потребу у змінах вертикалі оригінального музичного тексту.

1.2. Другий тип інструментування: "функціональний"

У попередньому підрозділі *1.1.* було розглянуто принцип адаптивного інструментування по типу "А = А". Розглянемо варіанти додавання функцій (або голосу), які відсутні у клавірі (тип "А = А1") на прикладі інструментування чотириголосного складу фактури для струнного оркестру, а також використання деяких оркестрових прийомів.

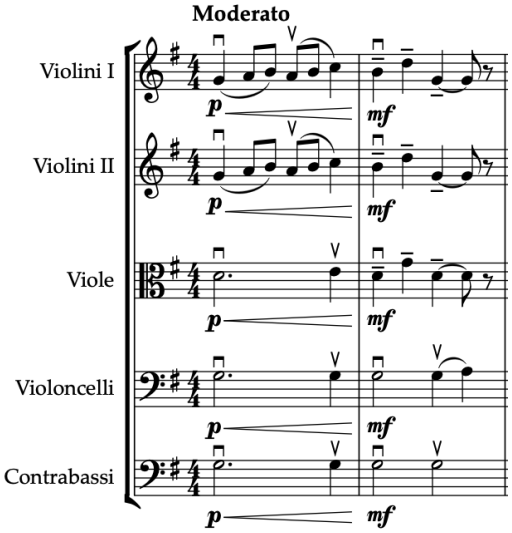
При інструментуванні для струнних (або квінтету дерев'яних духових) твору з чотириголосним складом фактури є декілька варіантів додавання інструментальної лінії:

1.1) октавне дублювання (наприклад – басу):



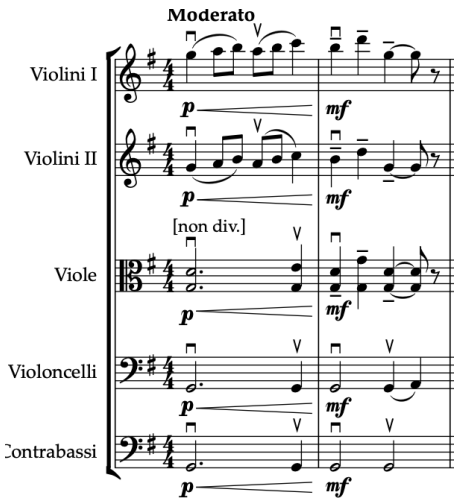
У цьому прикладі додається контрабас, який, згідно з акустично доцільним принципом його використання, дублює віолончель в октаву, створюючи повнішу гармонічну вертикаль.

1.2) унісонне подвоєння певного голосу (наприклад, мелодії або басу):

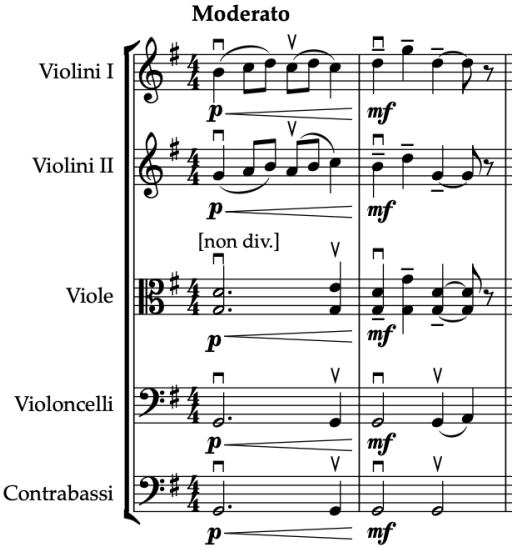


У цьому випадку <u>не є досить доцільним</u> (у зв’язку з менш збалансованою вертикаллю), але можливим.

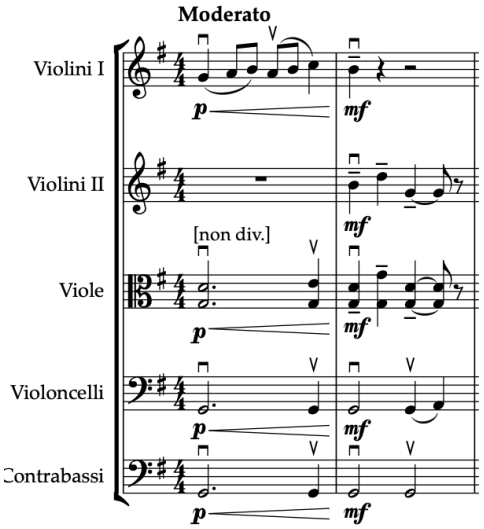
1.3) Можливо використання подвійних нот у партії одного інструменту, октавного дублювання мелодії і басу:

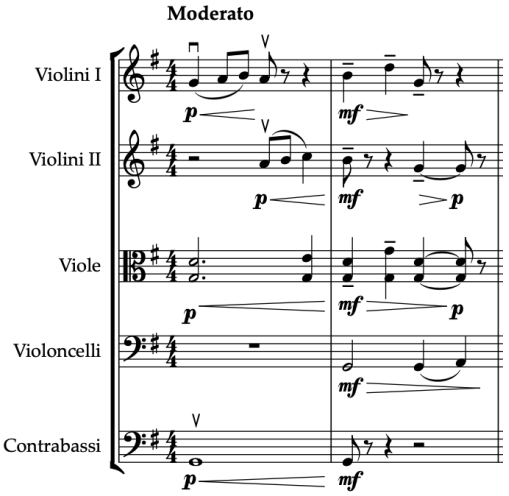


1.3) дублювання мелодичної лінії в певний інтервал:

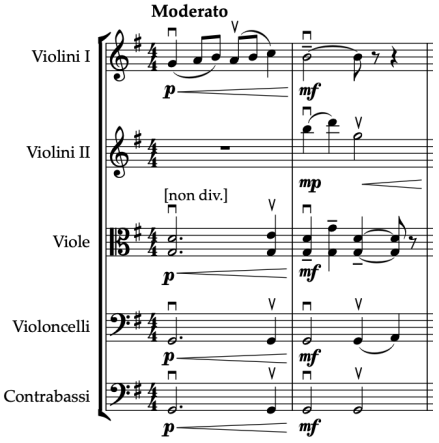


2) передача голосу від одного інструмента до іншого у випадках, коли використовується варіативність, але не є доречним в експозиції теми, особливо при передачі у скрипок, оскільки порушується цілісність мелодичної лінії (але можливим):

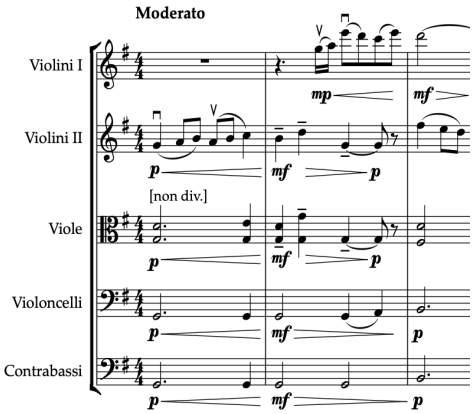




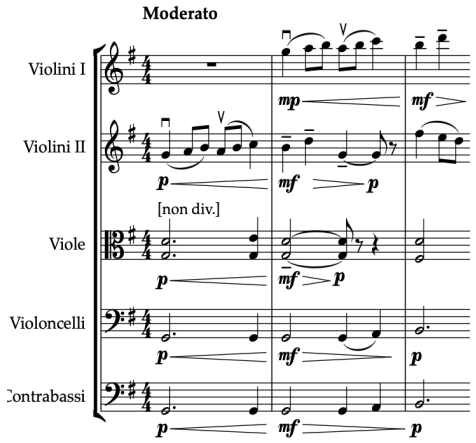
2.1) створення контрапунктуючого голосу (з закінчення фрази), таким чином змінюючи мелодичну лінію:



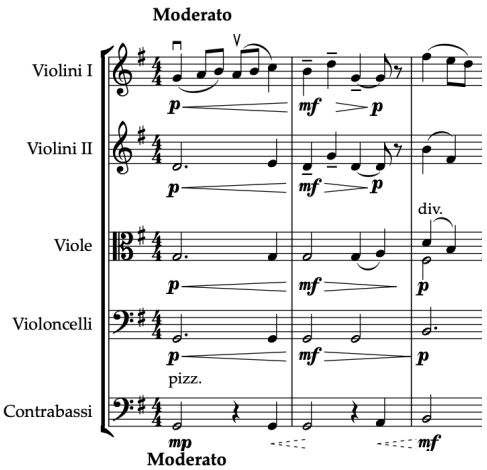
3) додавання контрапункту:



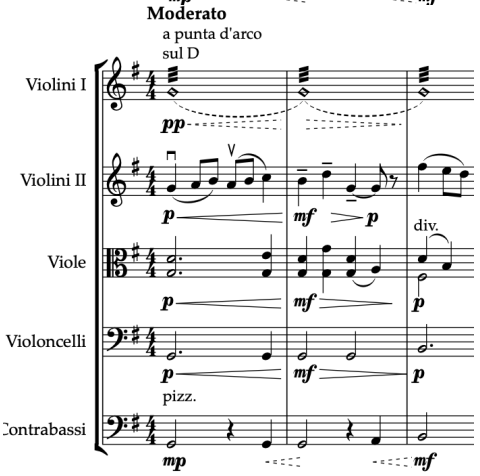
4) використання прийому імітації/канону (якщо дозволяє музичний текст):



5) використання прийому підкреслення (наприклад, у контрабаса штрихом *pizzicato*):



6) впровадження оркестрової педалі у музичну тканину (колористичний ефект):



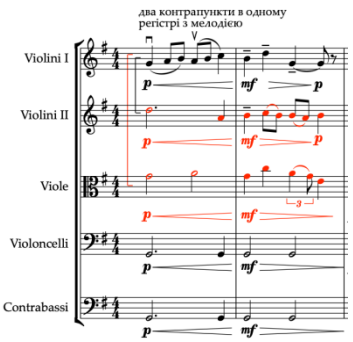
Проаналізувавши наведені зразки, зробимо висновок: у кожному випадку додавання додаткової лінії провокує на зміну в інших. Але, на нашу думку, оптимальним варіантом може бути один – це залежить від структури усього твору, оскільки пов'язано з подальшим розвитком матеріалу – повторами/змінами тематизму, контрастами, голосоведенням тощо. На практиці (в окремих випадках) певний варіант інструментування може бути ужитий у зв'язку з майстерністю виконавців, для яких створюється твір.

З приводу інструментування для квінтету дерев'яних духових – подібні прийоми, але з урахуванням специфіки гри на інструментах.

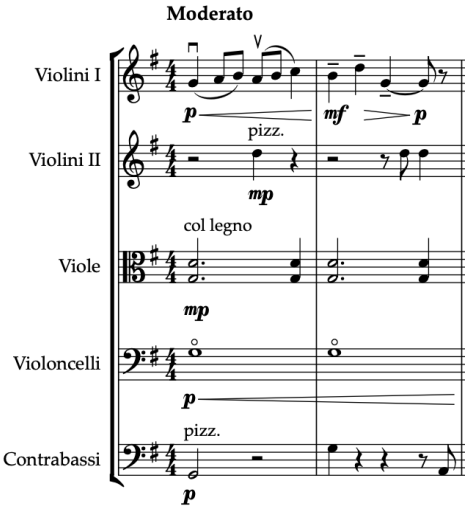
1.3. Третій тип інструментування: "колористичний" / "інтерпретативний"

Розглянемо запропонований третій тип "А ~ А", який може межувати з жанром обробки, містити спеціальні прийоми гри (флажолети, *pizzicato*, *col legno* тощо) і прийоми оркестрового письма, завдяки яким інструментування може бути віднесено до колористичного (але далеко не завжди!). Окрім додавання додаткових оркестрових функцій і прийомів, велике значення відіграє слухацький / практичний досвід і естетичний смак інструментувальника / композитора. Варіантів інструментування може бути безліч: від зміни типу фактури до стилю (що є небажаним). Для цього слід ретельно проаналізувати оригінал – визначити функції, які можуть бути вжиті (мелодія, бас, фігурація, оркестрова педаль, контрапункт), оркестрові прийоми (підкреслення, крещендування, передача), будування тембрової драматургії твору (як цілого, так і окремих його частин).

Одним з головних правил є закон ВІЛЬНОГО ПОЛЯ ГРИ – базового поняття для позначення місця викладення тієї чи іншої фактурної лінії (особливо мелодичної): голоси не мають перетинатись один з одним, особливо мелодичний з супроводом. Наведемо <u>приклад, як не слід писати</u>:



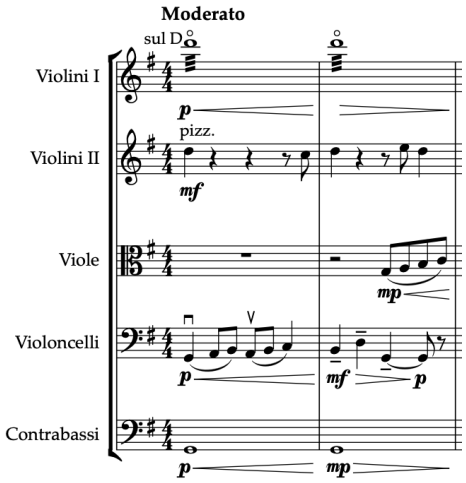
У разі додавання контрапункту, його слід ужити в іншому від мелодії регістрі.

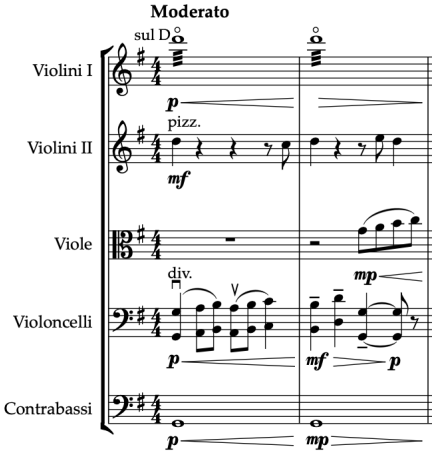


Розглянемо деякі прийоми колористичного інструментування, а далі звернемося до можливих змін фактури оригіналу.

– колористичного ефекту можна досягти завдяки використанню специфічних прийомів звуковидобування при можливій зміні вертикалі:

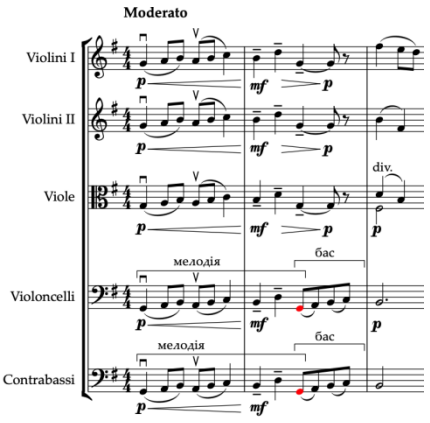
– Можливо зробити транспозицію мелодії і за кожним інструментом закріпити певну функцію: скрипки I – оркестрова педаль (колористичний ефект – тремоло на флажолеті), скрипки II – підкреслення / контрапункт, альти – контрапункт, віолончелі – мелодія, контрабаси – бас:



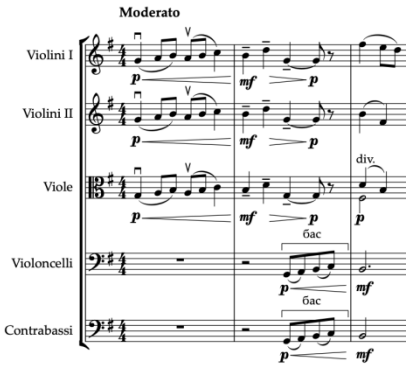


Розглянемо деякі <u>варіанти змін у фактури</u>.

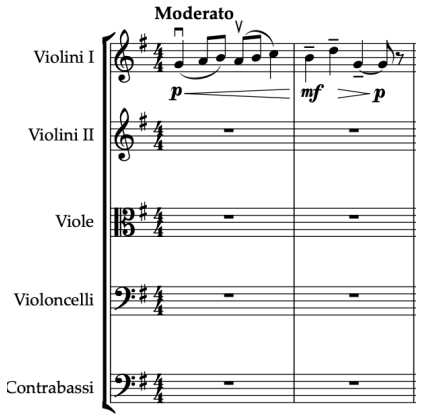
Велике значення мають функції в інструментуванні: за кожним інструментальним голосом або групою має бути закріплена певна функція, яку бажано змінювати на межі форми твору. Особливо не слід плутати в одній інструментальній лінії останній звук однієї функції з першим звуком іншої (якщо інструментувальник вважає, що треба змінити), наприклад:

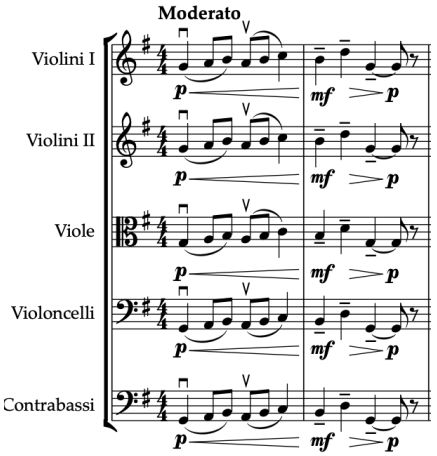


У такому випадку слід прибрати мелодію у віолончелей і контрабасів, залишити їм функцію баса (або використати як контрапункт в іншому голосі):

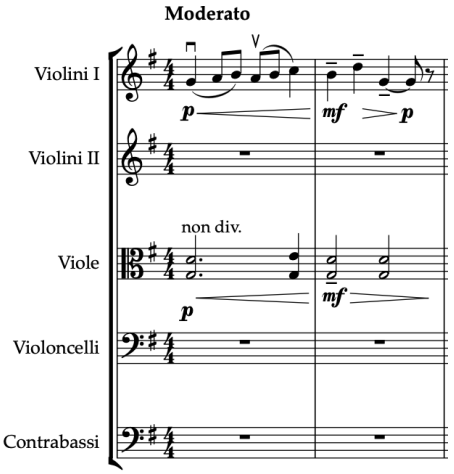


– Прибрати гармонію і залишити лише мелодичну лінію або викласти мелодію в унісон (у всіх або деяких інструментів):





– Використати не всі інструменти, спростивши фактуру:



Варіантів “колористичного” інструментування і вільної інтерпретації оригіналу може бути велика кількість, завдання інструментувальника – пам’ятати головні правила, а саме:

– дотримання функцій інструментування: за кожною інструментальною лінією має бути закріплена функція (мелодія, бас, оркестрова педаль, гармонічна фігурація, контрапункт), яку, у межах певного розділу форми твору, не слід змішувати з іншою;

– закон вільного поля гри: функції не бажано розташовувати в одному регістрі одна з одною задля уникнення звуко-просторового дисбалансу;

– врахування технічних можливостей інструменту специфіки гри: кожний інструмент має свої прийоми гри, виразову зону гри, що слід враховувати;

– використання прийомів інструментування: підкреслення, дублювання, оркестрове крещендо / димінуендо, передача, видобування обертону з гармонічної вертикалі, використання мікстури.

Узагальнюючи текст *Розділу 1*, викладемо тезисно усі можливі і неможливі варіанти змін тексту оригіналу, які можуть бути враховані при трьох шляхах інструментування для струнних і дерев'яних духових:

1 тип – "адаптаційний".

– Не змінюємо: мелодію, гармонію, фактуру, темпові, агогічні позначки, структуру твору;

– Змінюємо: штрихи (ліги);

– Можливо змінювати (в залежності від музичного тексту): регістр; тривалості задля того, щоб зробити чіткішим розмежування фраз/речень; тональність – в залежності від технічних можливостей музикантів (якщо для молодих виконавців – краще використовувати простіші тональності – D/A/E/G-dur/moll, оскільки це залежить від відкритих струн і позицій руки на грифі);

– Не бажано, але можливо дроблення тривалостей задля того, щоб на першу частку такту було *tiré*;

– Можливо додавати: інші штрихи, позначки, які не містяться у клавірі, але які стосуються технічних можливостей струнних (наприклад: *ricochet, staccato, акцент, con sordino* тощо).

N.B.: для струнних не використовуються фразувальні ліги! Правильність виставлення ліг можна перевірити завдяки (само)ілюструванню руху смичка своєю рукою (немов ви граєте на скрипці/віолончелі).

2 тип – "функціональний".

– Не змінюємо: мелодію, гармонію, темпові позначки, агогічні позначки, структуру твору;

– Змінюємо: штрихи (ліги), регістр (за необхідністю);

– Можливо змінювати: структуру мелодії / іншого голосу (при використанні прийому передачі), вертикаль;

– Можливо додавати: дублювання, контрапункт, підкреслення, оркестрову педаль, динаміку, гармонічну фігурацію.

3 тип – “колористичний” / “інтерпретативний”.

– Не змінюємо: мелодію, гармонію, темпові позначки.

– Змінюємо: фактуру, регістр, штрихи, артикуляцію, динаміку.

– Можливо змінювати: структуру мелодії при прийомі передачі, виокремлювати додатковий голос з мелодії, створюючи поліфонічну/ гомофонно-поліфонічну фактуру, гармонічну вертикаль з додаванням інших акордових/неакордових звуків (в залежності від контексту).

– Додаємо: подвоєння / дублювання, контрапункт, підкреслення, оркестрову педаль, гармонічну фігурацію (якщо доречно), агогічні позначки.

– Можливо додавати: вступ до твору, такт паузи, додатковий останній такт тощо, але у дуже рідкісних випадках (коли інструментується власний твір або твір прикладного характеру, естрадний тощо), щоб це не суперечило структурі твору композитора.

N.B. : ми не можемо і не маємо права змінювати музичний текст класиків: мелодію, гармонію, форму, але можемо додати контрапункт, підкреслення, оркестрову педаль, у рідкісних випадках – гармонічну фігурацію.

РОЗДІЛ 2.
ВИКОНАННЯ ВИМОГ ПРОГРАМИ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ: АЛГОРИТМ ДІЙ

Згідно з вимогами програми навчальної дисципліни “Практикум з інструментування” для бакалаврів, здобувачі освіти мають за три курси (з другого по четвертий) пройти повний курс:

– на II курсі здобувачі освіти мають навчитися інструментувати / оркеструвати для струнного квартету/оркестру, духового квінтету;

– на III курсі – навчитися використовувати оркестрові унісони, вміти інструментувати акордову фактуру і мелодію з простим супроводом засобами камерного / симфонічного оркестру; здобути навички інструментування мелодії з різними типами фігурацій засобами камерного / симфонічного оркестру, а також інструментування для соліста з камерним / симфонічним оркестром;

– на IV курсі пройти теми інструментування у гомофонно-поліфонічному складі і поліфонічних форм; інструментування у сучасних техніках і стилях.

Вимоги тем дисципліни має на меті дотримання певного алгоритму дій, загальні етапи кожної з яких, можуть бути наступними:

1. Аналіз запропонованих у програмі зразків камерної і симфонічної музики професійних композиторів (див. Програма навчальної дисципліни “*Практикум з інструментування*”) з виявленням у них основних положень до певної теми:

– оформлення партитури, запис інструментів;

– визначення типу (камерний/симфонічний) і складу оркестру (парний / потрійний тощо);

– виявлення прийомів оркестрування (дублювання / унісони, передача, підкреслення, оркестрове крещендо / димінуендо, мікстури тощо);

– визначення функцій інструментів / інструментальних груп (мелодія, бас, гармонічна фігурація, оркестрова педаль, контрапункт);

– звертання уваги на штрихи (використання ліг у струнних, духових, *staccato, tenuto, staccato* під лігою у духових / струнних тощо);

– прийомів гри на інструментах (*pizzicato, con sordino, sul tasto, sul ponticello, al taco, du talon, a punta d'arco, frullato* тощо), позначок, які використовуються у партитурах (*divisi, a2/3/4, solo, altri, tutti, solo I/II* тощо);

– виявлення стильової направленості інструментування аналізованого зразка.

2. Підготовка партитури (див. Додаток 1 з РПНД "Практикум з інструментування"): перед початком інструментування слід оформити партитуру – написати назву твору, композитора, інструментувальника / оркеструвальника, назви інструментів повністю на першій сторінці (згідно з вимогами, пропоновано італійською мовою), а також у скороченнях на наступних.

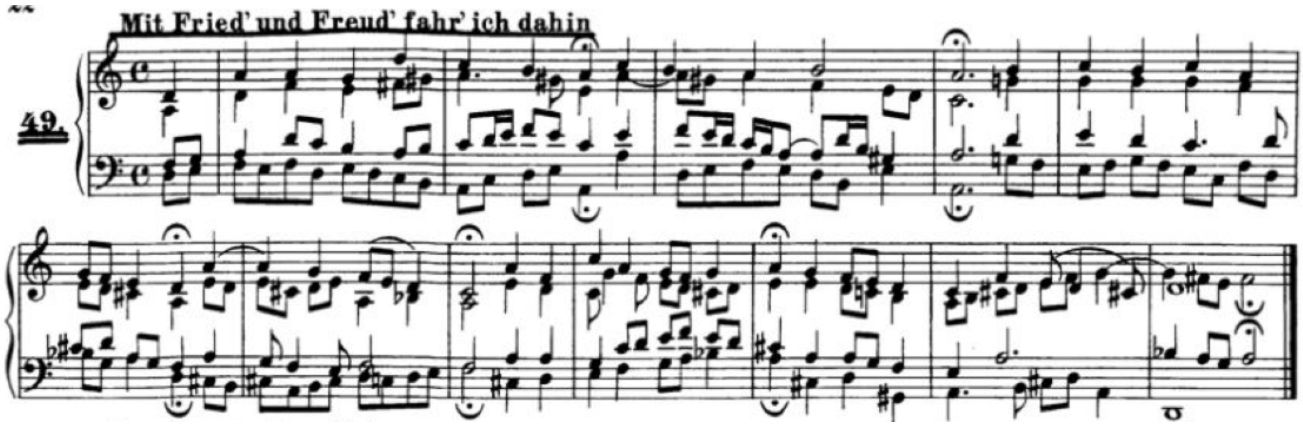
3. Аналіз запропонованого викладачем дисципліни зразка для інструментування згідно зі специфікою теми, що проходиться: вибудовування тембрової драматургії (принцип розташування інструментів у часопросторовому континуумі твору), визначення прийомів оркестрового письма, функцій тощо.

4. Самостійна робота студента: інструментування твору згідно з рекомендаціями викладача, а також власного досвіду / підходу до тексту оригіналу.

2.1. II курс

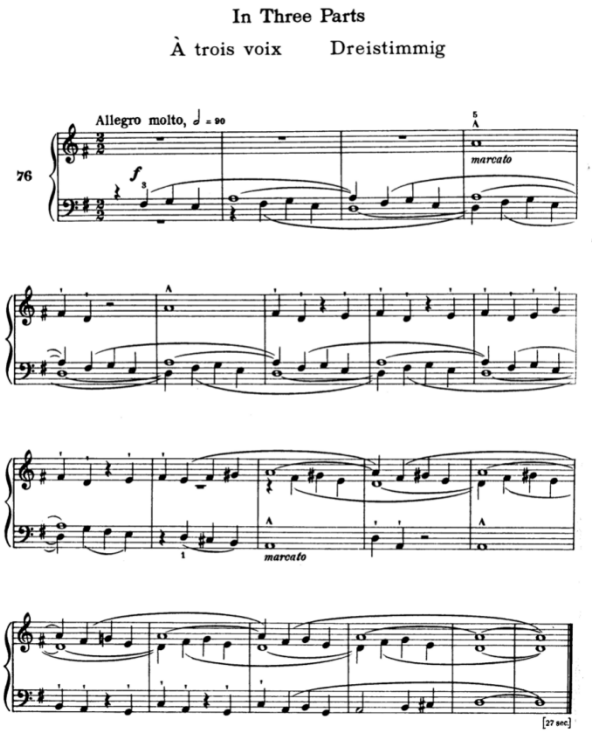
2.1.1. *Інструментування для струнного квартету / струнного оркестру: унісони, акордова фактура, мелодія з простим супроводом, мелодія з різними типами фігурацій.*

Першим і найпростішим способом інструментування, як було зазначено у *Розділі 1*, є тип "А = А", коли слід лише перекласти фактурні лінії / голоси на заданий склад (струнний квартет/квінтет). Наприклад, інструментувати таким чином хорал №49 "Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin" Й. С. Баха:



Даний зразок дозволяє зрозуміти, що все, що потрібно – “перекласти” фактуру для струнного квартету / квінтету / струнного оркестру, але з використанням штрихів у струнних. У випадку з п’ятиголосним складом ансамблю (квінтет) слід продумати лінію п’ятого голосу (наприклад, контрабасу, який може дублювати віолончелі в октаву). Принципи і шляхи інструментування даного типу докладніше викладено у *Розділі 1* даних рекомендацій.

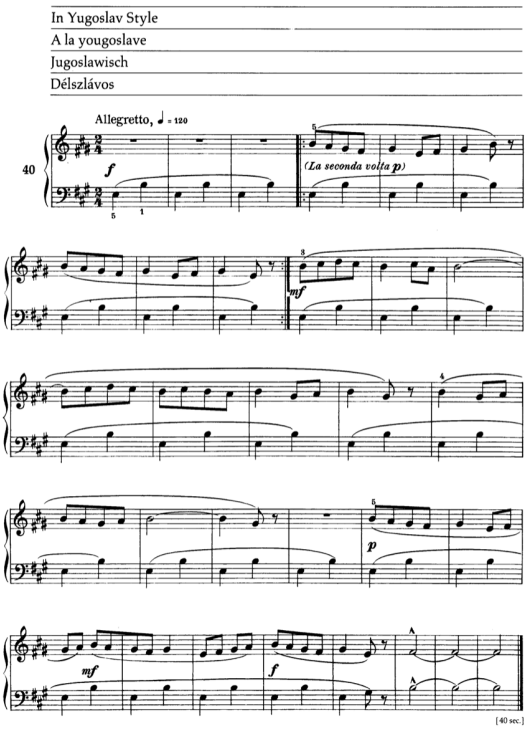
Інший спосіб інструментування – звернення до зразків іншого типу фактури – мелодія з простим супроводом (особливо, якщо в оригіналі міститься менш як три голоси). Це потребує знань певних оркестрових прийомів письма, наприклад, п’єса Б. Бартока з циклу “Мікрокосмос”, том 3 – “На три голоси”:



У даній п’єсі є три голоси, а це означає, що інструментувальнику слід продумати партію інших (у разі інструментування для струнного квартету / струнного оркестру). Можна використати прийоми: унісон, дублювання, передача від одного голосу іншому, канон (якщо дозволяє запропонований зразок),

використати *divisi*. Можна зробити декілька варіантів, але, можливо, доречніше використати прийом передачі від одного інструмента іншому на *divisi* у партіях.

– Звернемося до способів інструментування для струнного квінтету / оркестру з різними типами фігурацій. Для зразка оберемо, наприклад, твір Б. Бартока “У югославському стилі” з циклу “Мікрокосмос”, том 2:



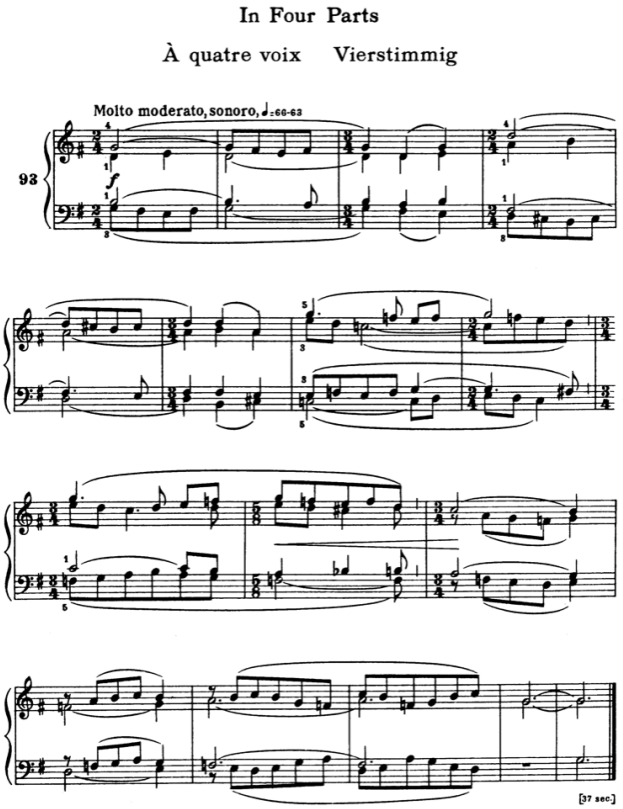
Музична тканина твору має дві лінії – мелодію і гармонічну фігурацію, але насправді приховує в собі бас і оркестрову педаль (і, можливо, контрапункт, але на початковому етапі – не варто його додавати). З прийомів, які можна використати – дублювання у мелодії, басу, передача у мелодичній лінії / супроводі, підкреслення опорних звуків у супроводі, даними функціями заповнивши партії інших трьох інструментів. Рекомендовано виписувати повністю повтор першого розділу задля зміни у повторі (додати додатковий голос / прийом), але це не є обов’язковим. Можливо транспонувати музичний матеріал великою секундою нижче задля того, щоб інструменти грали на відкритих струнах – розширити їх технічні можливості.

N.B.: слід пам’ятати про закон вільного поля гри (для мелодичної лінії – особливо), не варто у тому ж самому регістрі прописувати оркестрову педаль.

2.1.2. *Інструментування для духового квінтету: унісони, акордова фактура, мелодія з простим супроводом, мелодія з різними типами фігурацій.*

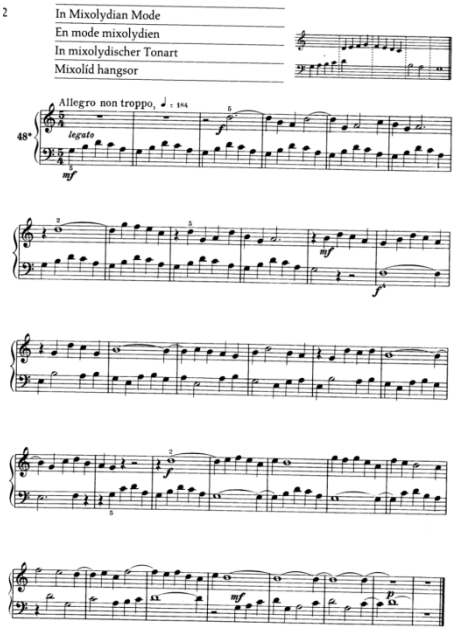
Склад духового квінтету, згідно з класичним типом, містить наступні інструменти: Flauto, Oboe, Clarinetto (in B), Corno (in F), Fagotto. Але можливі варіанти й інших складів.

На першому етапі звернення до даного типу складу, рекомендовано обрати твір, який має чотири лінії фактури, наприклад, фортепіанна п’єса “На чотири голоси” Б. Бартока з циклу “Мікрокосмос”, том 3 (акордова / гомофонно-поліфонічна фактура):



У варіанті інструментування для духового квінтету постають наступні труднощі: як побудувати струнку вертикаль і впоратися з фактурою, оскільки всі інструменти – не рівнозначні за інтенсивністю звучання?; які інструменти мають виконувати той або інший голос фактури?; як побудувати темброву і фактурну драматургію, щоб твір звучав не одноманітно?; як доречніше використати валторну? Слід пам’ятати: не завжди усі інструменти мають грати – мелодична або інші фактурні лінії можуть бути розподілені між двох інструментів; можлива октавна транспозиція деяких голосів. З прийомів, які доречно використати, – дублювання, передача від одного інструмента іншому, принцип перехрещення голосів, підкреслення.

Розглянемо інший зразок фактури, робота з яким потребує додавання додаткових функцій – п’єса “У міксолідійському ладі” Б. Бартока з циклу “Мікрокосмос”, том 3 (мелодія з супроводом / фігураціями):



При інструментуванні даного зразка слід використати прийом передачі як мелодичної лінії, так і супроводу, у якому прихований бас і оркестрова

педаль, можлива октавна транспозиція, використання унісонів, дублювань і підкреслень.

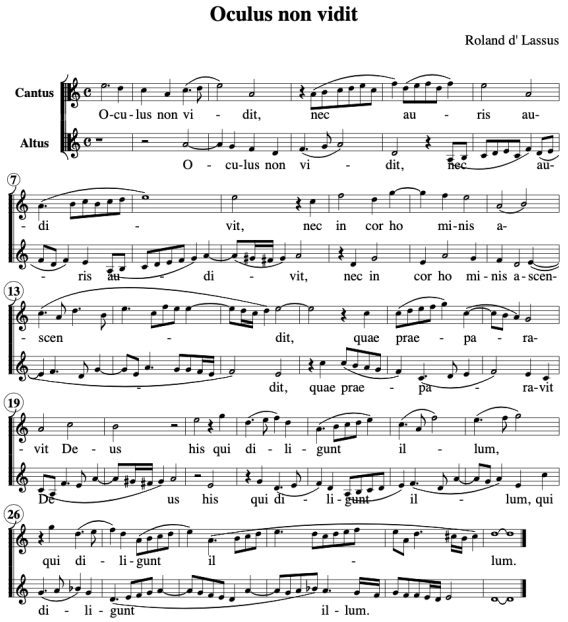
2.2. III курс

2.2.1. *Інструментування оркестрових унісонів засобами камерного / симфонічного оркестру.*

Інструментування для симфонічного оркестру, на відміну від інструментування для струнних і квінтету духових, є більш ресурсозатратним. Це пов'язано з тим, що слід добре проаналізувати структуру усього твору оригіналу – побудувати темброву драматургію (розподілення інструментів у часопросторовому континуумі музичного твору), визначити інструменти або групи оркестру, які будуть виконувати певні функції. Деяким інструментам доречніше доручити мелодичний голос, іншим – бас, оркестрову педаль тощо, тому, що снують різні типи мелодії, деякі з яких, дотичні до виконання на духових, інші – на струнних.

Тема використання унісонів (у тому числі й октавного дублювання) має на меті долучитись молодим оркеструвальникам до оркестрової тканини і проявити знання, вміння і фантазію, використовуючи мінімальні засоби виразності. Для прикладу звернемося до двоголосного мотету "Oculus non vidit" О. Лассо, який засобами інструментування можливо втілити в оркестровому, багатотембровому звучанні (рекомендовано обрати парний або одинарний склад оркестру):

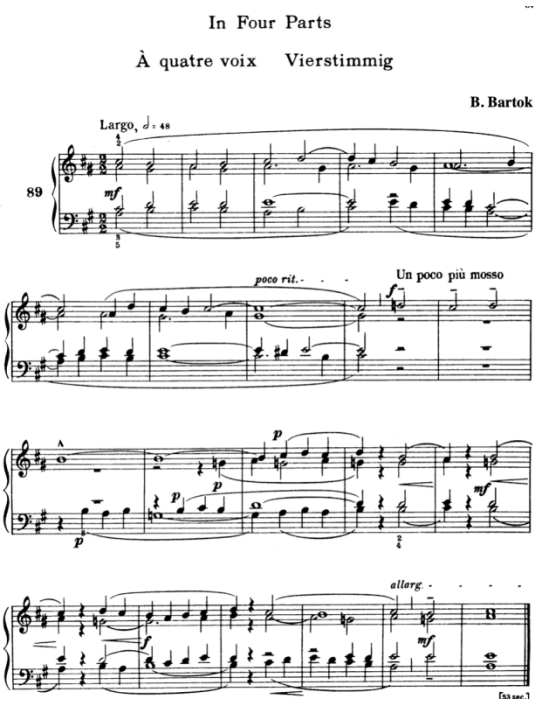
N.B.: при вивченні даної теми, не рекомендовано використовувати і додавати інші фактурні лінії і функції, які відсутні в оригіналі.



У зв'язку з тим, що симфонічний оркестр має чотири основні групи інструментів (а також "п'яту", у яку входить арфа), оркеструвальник мусить добре продумати шлях, за яким слід рухатися. При використанні оркестрових унісонів можливо

наступне: проводити мелодичні лінії лише в одній певній групі, у поєднанні двох різних груп, у поєднанні трьох різних груп. За бажанням можна використати деякі ударні, які виконують функції підкреслення опорних звуків і “крещендування”, але пам’ятайте: не слід зловживати ударними – можливо використати поодинокі удари на межі форми, рідше – фраз і речень, що залежить від контексту.

2.2.2. *Інструментування акордової фактури засобами камерного / симфонічного оркестру.*



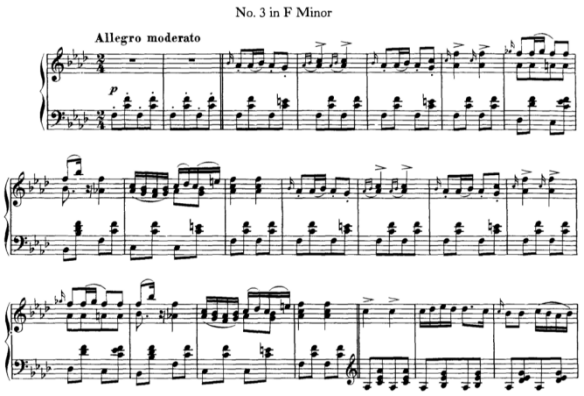
При оркеструванні акордової фактури треба знати правила побудови вертикалі, яка часто залежить від натурального звукоряду – чим нижче інтервал, тим він ширший. Є декілька способів організації вертикалі: пряме розташування і перехрещення (для більш щільного звучання), дублювання. Оберемо для оркестрування п’єсу “На чотири голоси” Б. Бартока з циклу “Мікрокосмос”, том 3:

Перед початком оркестрування слід продумати, які інструментальні групи мають виконувати розділи форми, де мають грати *tutti*. Завданням оркеструвальника є побудувати злагоджену вертикаль як у межах певної групи, так і у поєднанні з іншими. Серед прийомів, які можуть бути використані: дублювання низьких мідних низькими струнними (для створення глибокого і м'якого баса), фаготів, низьких мідних і струнних – для більш напруженого баса; задля чистішого звучання, високі струнні можуть дублюватися високими дерев’яними (наприклад, флейтами); передача від одного інструмента іншому, підкреслення, можливе додавання оркестрової педалі (наприклад, у чотирьох валторн або інших інструментів).

N.B.: не рекомендовано додавати контрапункти, якщо вони відсутні в оригіналі.

2.2.3. *Інструментування мелодії з простим супроводом засобами камерного / симфонічного оркестру*

Вивчення цієї теми має на меті опрацювання супроводу засобами камерного / симфонічного оркестру. Оберемо для оркестрування Музичний момент №3 Ф. Шуберта:



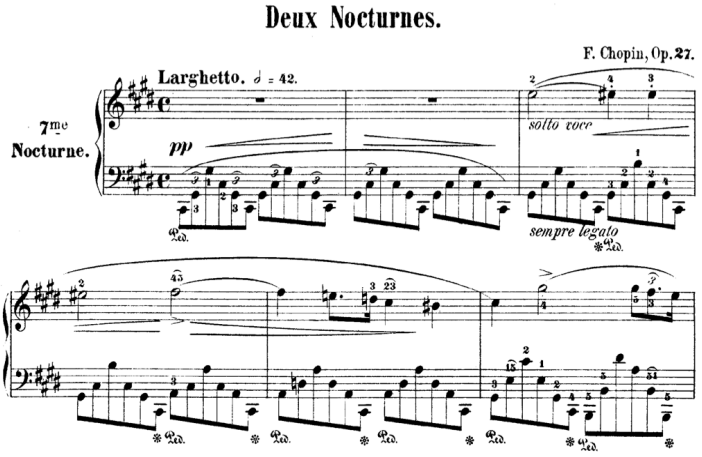
Звернемо увагу на те, що мелодія і супровід мають бути розташовані у різних регістрах (попри різницю у тембрах). Слід продумати спосіб оркестрування супроводу, наприклад: може виконуватися штрихом *pizzicato* струнними, у ньому прихований бас і оркестрова педаль. Бас може бути закріплений за низькими струнними, два/три верхніх звуків супроводу – за скрипками, за альтом (за бажанням) – педальний звук або підголоски/контрапункт. У першому розділі твору, мелодія може виконуватися дерев'яними. За валторнами – педальний звук, але (можливо) не з самого початку п'єси.

N.B.: не слід транспонувати оригінал в іншу тональність.

2.2.4. *Інструментування мелодії з різними типами фігурацій засобами камерного / симфонічного оркестру.*

Розглянемо деякі сторони оркестрування Ноктюрна cis-moll Ф. Шопена.

З однієї сторони, здається, що оркестрування фортепіанної фактури даного типу – складне завдання, але, з іншої – використовуючи прийоми оркестрового письма, ми можемо впоратися з даним супроводом, оскільки головне – знайти вірний принцип.



Фактура приховує в собі бас, оркестрову педаль, контрапункт,

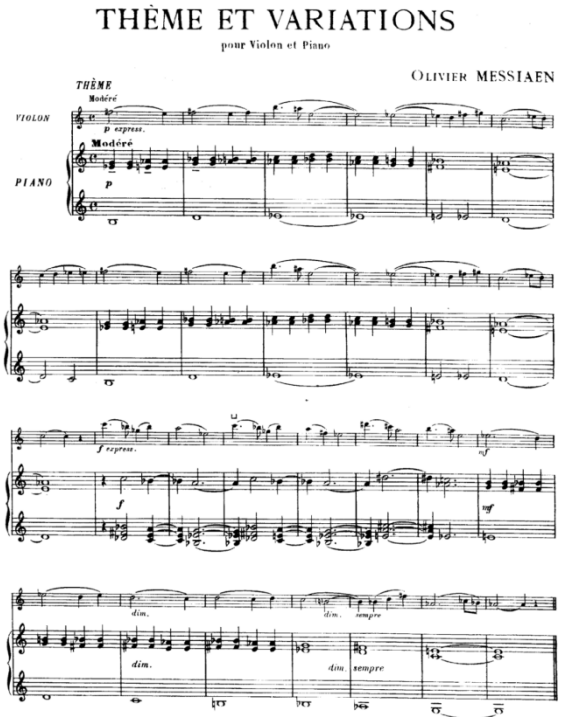
але слід зрозуміти як тип фігурації перенести в оркестрову тканину. Невірним буде гадати, що усю фігурацію має виконувати лише певний інструмент. Використовуючи прийом передачі і октавної транспозиції деяких звуків супроводу, можливо створити зручну для виконання лінію для низьких дерев'яних, струнних, можливо, використання *divisi*. Якщо супровід доручити партіям альтам або віолончелям, слід пам'ятати про позицію руки, побудувати співзвуччя так, щоб було потреби переміщувати часто руку і використовувати різну аплікатуру.

На даний супровід рекомендовано накласти педальні звуки іншою оркестровою групою (октавою вище даного руху також можливо).

N.B.: не слід транспонувати оригінал в іншу тональність і додавати контрапункти, які відсутні в оригіналі.

2.2.5. *Інструментування для соліста з камерним / симфонічним оркестром*

Звернемося до деяких принципів оркестрування теми з твору О. Мессіана "Тема з варіаціями" для скрипки і фортепіано:



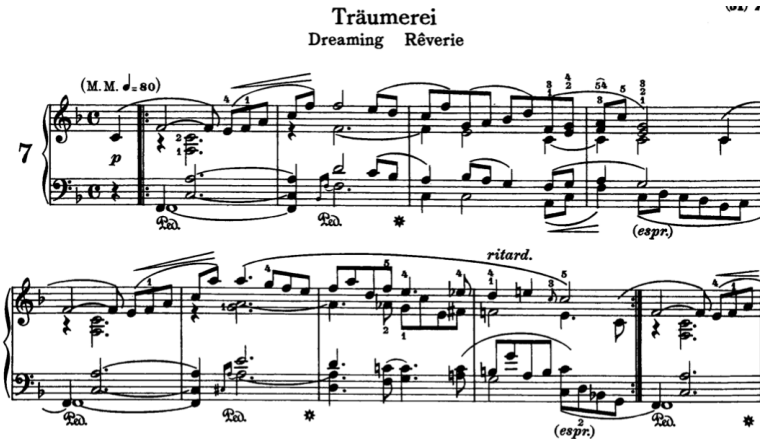
Завданням є оркестрування саме фортепіанної партії, без жодних змін у партії соліста. Слід проаналізувати фактуру оригіналу: оскільки соло у скрипки, фактура оркестру не має перекривати її звучання, також головним правилом є дотримання вільної зони гри – супровід, педальні звуки рекомендовано проставляти в іншому від соліста регістрі. Гарним прийомом буде підкреслення опорних звуків, можливо використати колористичний ефект – педальні звуки на флажолеті у струнних, *pizzicato*, тремоло (можливо), флажолети і енгармонізми у арфи, трикутник / дзвіночки / вібрафон, прийом передачі супроводу у дерев'яних (залежить від контексту). Не варто у темі варіацій

використовувати усі тембри (інструменти) оркестру, особливо мідні духові. Рекомендовано зробити октавне дублювання басової лінії контрабасами задля створення просторовості, а саме – підкреслення на *pizzicato.* Не слід дублювати мелодичну лінію соліста іншими інструментами.

2.3. IV курс

2.3.1. *Інструментування у гомофонно-поліфонічному складі*

Розглянемо принципи оркестрування фортепіанної п'єси "Мрії" Р. Шумана з "Альбому для юнацтва" – зразок гомофонно-поліфонічної фактури:



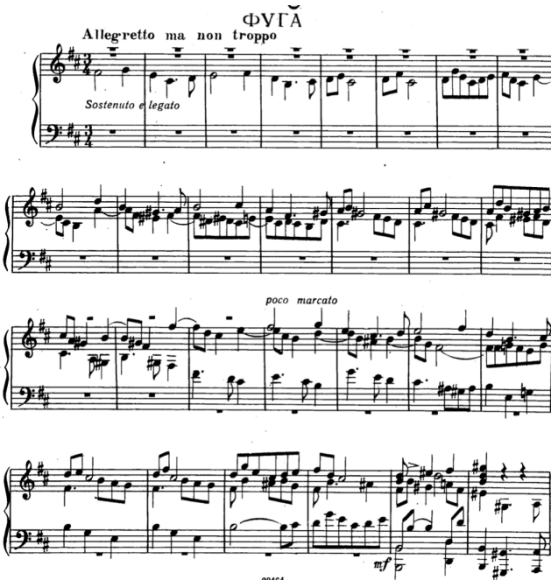
У творі є від шести до чотирьох голосів. Головне завдання – зрозуміти які функції закріпити за інструментами / групами. Не рекомендовано дублювати мелодію у певний інтервал (окрім октави). Слід продумати мелодичну лінію, побудувати темброву драматургію – який інструмент / інструменти мають виконувати мелодію (наприклад, у першому розділі – скрипки, або соло кларнета, або скрипки з дублюванням флейти в октаву – варіантів може бути чимало), вибудувати струнку вертикаль, завдяки дублюванню баса в октаву.

2.3.2. *Інструментування поліфонічних форм*

Інструментування твору у даному типі фактури зобов'язує оркеструвальника дотримуватися фактурних ліній, без додавання додаткових контрапунктів і у певних місцях форми – педальних звуків. Розглянемо Фуґу з циклу "Прелюдія, фуґа і варіація" (перекладення для фортепіано) С. Франка.

Із прийомів оркестрового письма, які можливо використати: підкреслення, передача фактурної лінії, октавне дублювання. Теми можливо проводити: соло

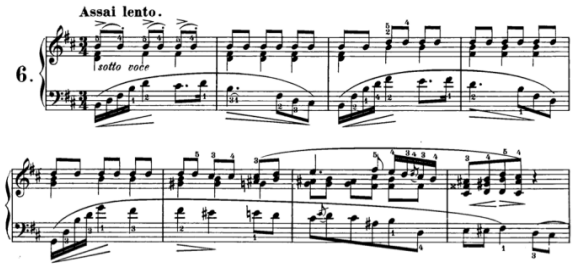
інструментом, дуетом (*a2*), використовуючи мікстури (змішування тембрів неоднорідних інструментів в унісон), партіями скрипок / альтів тощо, дублюванням струнних дерев'яними (мідними) в унісон / октаву. Ударні інструменти можуть виконувати прийоми письма – підкреслення, крещендування.



2.3.3. *Інструментування в сучасних техніках і стилях.*

Музичне мистецтво XX століття – це культурний пласт, який подарував велике різномаїття технік і методів композиції – додекафонія, алеаторика, сонористика тощо. Правила і закони інструментування в сучасних техніках і стилях – ті ж самі, як і у стилях попередніх до XX століття епох: завжди є вертикаль (яка будується згідно з класичними / або не класичними законами – залежить від контексту), оркестрові функції, використання розширених прийомів гри на інструментах, детальніше використання штрихової і тембральної палітри (різні типи сурдин, *sul tasto, sul ponticello, col legno, frullato* тощо).

Оркеструвати у сучасних техніках – це обрати такий твір, у якому використовуються техніки XX століття (атональна музика, додекафонія, сонорика/сонористика, алеаторика тощо), наприклад: А. Шенберг – Три п'єси для фортепіано ор. 11, В. Бібік – Прелюдії з циклу "34 прелюдій і фуґи" для фортепіано, Г. Сасько – "Відгомін століть", Ж. Колодуб – "Акваріум пана Левка" тощо. З однієї сторони, здається, що такі твори не придатні для того, щоб звучати в оркестрі, тому що мисляться тембром фортепіано *a priori*, з іншої – можливо.



Інший шлях – це оркеструвати, наприклад, Прелюдію h-moll Ф. Шопена, використовуючи колористичну оркестровку

– засобами оркестру створити новий багатотембровий звуковий простір. Колориту можна досягти завдяки “видобуванню” флажолетів з гармонії, ударними – дзвіночками, трикутником, флажолетами арфи тощо, прийомами оркестрування – репетиція на звуці / інтервалі може бути оркестрована прийомом руху по звуках інтервалу у різній послідовності, створюючи в’язку, але рухливу тканину з підкресленням опорних звуків контрастним тембром або оркеструвати абсолютно по іншому – використовувати енгармонізм у арфи тощо.

Одним з основних принципів розвинення колористичного оркестрового мислення є аналіз партитур композиторів XX – XXI століть – К. Дебюссі, М. Равеля, Г. Форе, О. Мессіана, Л. Колодуба, В. Борисова та інших, у творах яких можливо знайти нестандартні шляхи оркестрування і використання інструментів.

РЕКОМЕНДОВАНІ НАУКОВІ ДЖЕРЕЛА

1. Андрєєва, О. (1985). *Ударні інструменти сучасного симфонічного оркестру*. Київ: Музична Україна.
2. Клебанов, Д. (2019). *Лекції з інструментування*: навч. посіб. Ред. і доп. Турнєєв С., пер. Романюк І. Харків: «Естет Принт».
3. Котонський, В. (1971). *Ударні інструменти в сучасному оркестрі*. Переклад з польської Л. Грабовського. Київ, Музична Україна.
4. Мужчиль, В. (2017). *Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукоутворення (струнно-смичкова група), смичкова техніка*: навч.-метод. посіб. за курсом «Інструментознавство» для студентів вищих навчальних закладів. Харків: Dobrinin V.
5. Adler, S. (2002). *The study of orchestration*. 3rd ed. New York: Norton.
6. Blatter, A. (1997). *Instrumentation and Orchestration*. 2nd ed. New York: Schirmer Books.
7. Casella, A.; Mortari, W. (2004). *The Technique of Contemporary Orchestration.* Translation with Contemporary Applications by T. V. Fraschillo. Milan: Ricordi.
8. Darvas,G. (1960). *A zenekari muzsika műhelytitkai*. Budapest: Corvina.
9. Forsyth, C. (1982). *Orchestration*. 2d ed. New York: Dover.
10. Mancini, H. (1962). *Sounds and Scores*. Northridge, CA: Northridge Music.
11. McKay, G. F. (1969). *Creative Orchestration*. 2d ed. Boston: Allyn and Bacon.
12. Peinkofer, K.; Tannigel, F. (1969). *Handbuch des Schlagzeugs*. *Praxis und Technik*. Mainz / London: Schott.
13. Piston, W. (1969). *Orchestration*. London: Victor Gollancz LTD.

РЕКОМЕНДОВАНІ ТВОРИ ДЛЯ ІНСТРУМЕНТУВАННЯ

1. Й. С. Бах – 371 хорал, Партити для віолончелі соло.
2. В. Бібік – Прелюдії з циклу "34 прелюдій і фуґи" для фортепіано.
3. Л. ван Бетховен – 32 сонати для фортепіано, 10 сонат для скрипки і фортепіано, 5 сонат для віолончелі і фортепіано.
4. Й. Брамс – Дві Сарабанди WoO 5.
5. Б. Барток – Цикл “Мікрокосмос” для фортепіано.
6. Е. Гріг – Ліричні п’єси, Соната для фортепіано ор. 7.
7. К. Дебюссі – Прелюдії для фортепіано.
8. Ж. Колодуб – “Акваріум пана Левка”.
9. В. Косенко – “Утіха” ор. 9 №1.
10. О. Лассо – Двоголосні мотети.
11. М. Лисенко – Елегія ор. 41 №3.
12. Б. Лятошинський – Прелюдії ор. 38, ор. 38 bis, ор. 44.
13. Д. Малий – Альбом для фортепіано, "Сім слів про коломийку" для скрипки
14. Ф. Мендельсон – “Пісні без слів” для фортепіано.
15. О. Мессіан – Тема з варіаціями для скрипки і фортепіано.
16. В. А. Моцарт – Клавірні і скрипкові сонати.
17. А. Пярт – Дві Сонатини ор. 1, Партита для фортепіано ор. 2, Варіації на тему Арінушки.
18. Ж. Ф. Рамо – Твори для клавесина.
19. М. Рославець – Прелюдія для фортепіано (1915).
20. Г. Сасько – “Відгомін століть” (Стародавній Київ).
21. С. Франк – "Прелюдія, фуґа і варіація".
22. І. Шамо – Українська сюїта.
22. А. Шенберг – Три п’єси для фортепіано ор. 11, Шість маленьких п’єс ор.19.
23. Ф. Шопен – Прелюдії ор. 28; Ноктюрни ор. 9, ор.15, ор.27, ор. 32.
24. Ф. Шуберт – Музичні моменти ор.94, вокальний цикл “Зимовий шлях” ор.89
25. Р. Шуман – Альбом для юнацтва, “Дитячі сцени”, “Карнавал”, “Лісові сцени”, “Крейслеріана”, “Симфонічні етюди”, “Віденський карнавал”.