

## НЕКОТОРЫЕ ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ ПО ИНСТРУМЕНТОВКЕ

### *Введение*

Инструментовка — это изложение музыкального произведения для исполнения её каким-либо оркестром или ансамблем, а также раздел теории музыки, изучающий закономерности этого изложения. В современной терминологии слова «инструментовка» и «оркестровка» практически являются синонимами.

Нередко словом «инструментовка» называется сочинение оркестрового сопровождения к заданной песне, хотя в принципе этот вид творчества правильнее называть «оркестровой обработкой» или просто «обработкой». В то время, как оркестровая обработка мелодии даёт инструментовщику широкий простор для творчества, инструментовка в основном смысле этого слова подразумевает максимальную привязку в исходному материалу.

В рамках данного пособия мы ограничимся только этой задачей, а именно — инструментовкой фортепианного сопровождения для оркестрового состава. Такая форма работы полезна, как начинающим инструментовщикам, так и опытным, поскольку способствует усвоению основных принципов оркестровки, прививает хороший музыкальный вкус и оттачивает творческий почерк.

Нужно отметить, что инструментовка — это музыкальная дисциплина, очень зависимая от других дисциплин. Пожалуй, трудно найти ещё музыкальную дисциплину, которая имела бы такие развитые межпредметные связи.

Вот несколько примеров.

Что нужно знать для того, чтобы выполнить типичное задание по **гармонии** (то есть, сделать гармонизацию)? Правила гармонии и немного — музыкальную форму. Музыкальная форма подскажет место нахождения срединного каданса, употребление некоторых гармонических оборотов и т. п. А в основном, на 80 %, для выполнения задания по гармонии нужно знать правила самой гармонии.

Что нужно знать для того, чтобы выполнить типичное задание по **полифонии** (например, написать канон или фугу)? Правила полифонии. И по большому счёту — всё! Эта музыкальная дисциплина почти что изолирована от других предметов.

Что нужно знать для того, чтобы выполнить типичное задание по **инструментовке** (то есть, сочинить оркестровую партитуру к песне)? А вот тут список довольно немалый. Во-первых, работая с текстом, обязательно нужно понимать особенности его структуры, логические ударения и прочее, в чём поможет *культура речи и поэтика*. С другой стороны — инструментовщику никак не обойтись без *инструментоведения*, т. е. знания диапазонов инструментов, особенностей звучания их регистров, характерных для них штрихов и прочее. Далее: нужно знать хотя бы основы *гармонии*, науки об аккордах и их соединениях, поскольку между оркестровыми голосами так или иначе образуются аккордовые комплексы. Необходимо знать и *музыкальную форму*, чтобы при составлении партитуры разумно распределить музыкальные средства. Для того, чтобы инструментовщику владеть навыками написания контрапункта, имитации и других полифонических приёмов, необходимо изучать *полифонию*. И наконец, написание качественной оркестровой партитуры невозможно без знаний, касающихся собственно предмета *инструментовки*.

Итак, для того, чтобы достичь успеха в инструментовке необходимо расширять свои познания в различных музыкальных сферах и развиваться всесторонне.

В качестве примера рассмотрим переложение фортепианного аккомпанемента к хоровому произведению «**Подними меня, Спаситель**» («Песни христиан», 2 том, №60). Будем делать переложение для двойного состава симфонического оркестра. Напомним, что двойным называется состав симфонического оркестра, в котором присутствует по два духовых инструмента каждой разновидности. (Исключение составляют валторны, которые в двойном составе могут быть представлены двумя либо четырьмя инструментами.) Этот состав ещё называют парным.

По мере работы над переложением будут даны ответы на вопросы, которые чаще всего возникают у тех, кто начинает заниматься инструментовкой.

# 60 ПОДНИМИ МЕНЯ, СПАСИТЕЛЬ

G. Birdseye

W. Huntley

*Con anima*

*Piano* *mp*

*Soli S. A.* *mp*

1. Под-ни-ми ме-ня, Спа-си-тель, и при-близь к Сво-ей гру-  
 2. Под-ни-ми ме-ня, Спа-си-тель, от гре-хов-ной пу-сто-  
 3. Под-ни-ми ме-ня, Спа-си-тель, и рас-сей ду-шев-ный

*p*

-ди, и мо-гу-че-ю дес-ни-цей в э-том ми-ре о-гра-  
 -ты. Серд-це стра-ха не у-ви-дит, ес-ли ря-дом бу-дешь  
 мрак. О-ка-жи Тво-ю мне ми-лость, чтоб не те-шил-ся мой

*Solo T.* *mp*

-ди. Я под бре-ме-нем сте-на-ю, из-не-мог в зем-ной борь-  
 Ты. Нет скор-бям гра-ниц и кра-я, я от-крыл свой грех Те-  
 враг. Лишь в Те-бе ус-по-ко-е-нье, внем-лешь Ты мо-ей моль-

-бе, на ко-ле-нях у-мо-ля-ю: под-ни-ми ме-ня к Се-бе.  
 -бе, о-бе-ща-нье вы-пол-ня-я, под-ни-ми ме-ня к Се-бе.  
 -бе. Ты-мой Бог, мо-е спа-се-нье, под-ни-ми ме-ня к Се-бе.

S. *mf*  
 A. Под-ни-ми ме-ня, Спа-си-тель, в гор-ний мир из тьмы скор-  
 T. *mf*  
 B.

-бей, у гру-ди Тво-ей за-щи-та и по-кой ду-ше мо-ей.

### *С чего начинать?*

**Тщательно изучите произведение.** Вы должны хорошо знать музыку, с которой будете работать. Если есть возможность, прослушайте звукозапись. Несколько раз исполните на фортепиано, спойте, выучите наизусть слова. Проанализируйте форму произведения, его гармонический план. Обратите внимание на связь музыки с текстом. Чем глубже вы впитаете суть произведения, тем выразительнее будет ваша оркестровка.

Чтобы лучше понять структуру произведения, **разбейте его на разделы.** Поначалу полезно делать это на бумаге.

*Схема произведения «Подними меня, Спаситель»*



С приобретением опыта вы научитесь составлять такую схему мысленно, минуя бумажную версию.

Ориентируясь по схеме, вы можете заранее **предположить, как будут задействованы оркестровые ресурсы** в партитуре: где звучать весь оркестр (*tutti*), а где потребуются минимальное количество инструментов. Разумеется, в процессе работы над партитурой ваши планы могут быть переосмыслены и изменены, но на данном подготовительном этапе схема послужит вам хорошим подспорьем.

### *Какому инструменту поручить мелодию?*

Здесь на помощь придёт инструментоведение. Знания по этому предмету не только помогут сориентироваться в технических особенностях инструментов (таких как, диапазон, сила динамики и степень подвижности различных регистров), но и помогут подобрать тембр, наиболее соответствующий эмоциональной окраске данной мелодии.

Для начала ограничимся первыми четырьмя тактами, то есть вступлением.

Диапазон мелодии: ми<sup>1</sup>-ми<sup>2</sup>. **С технической стороны** для исполнения мелодии могут быть пригодны: флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, фортепиано, арфа, скрипка, альт, виолончель. И приведённого списка отсеем инструменты, для которых игра в данном регистре будет затруднительной. Это фагот и валторна. Для них эти ноты высоки, и хотя входят в общий диапазон, но на практике под силу не каждому музыканту.

Теперь подумаем о том, какой **эмоциональной окраской** обладает каждый из оставшихся в списке инструмент (флейта, гобой, кларнет, труба, фортепиано, арфа, скрипка, альт, виолончель) и постараемся соотнести это с эмоциональной окраской самой мелодии. Мелодия светлая, сердечная, но вместе с тем — строгая и серьёзная. (Расценивать хроматизм как элемент игривости было бы ошибкой. Это входило бы в противоречие с молитвенным текстом песни. Хроматизм придаёт мелодии больше эмоциональности и сердечности.) Тембры фортепиано и арфы в данном случае не подходят — они звучали бы блекло, не достаточно эмоционально в контексте симфонического состава. Флейта — тембр светлый, но не обладает нужной глубиной выразительности, немного легковесный. К тому же, «фа» первой октавы — для флейты низковато. Для кларнета первая октава — самый невыразительный из всех его регистров. Звук трубы слишком пронзителен для этого мелодического эпизода. Конечно же, её тембр будет зависеть от самого музыканта, школы игры, в которой он воспитан, его музыкального вкуса, но в целом: труба для этого места — не самое лучшее решение. Остаются гобой и смычковые, а именно — скрипки и альты. Что касается виолончели, теоретически она может исполнить данный фрагмент, но её звучание будет несколько напряжённым, и потому применение этого инструмента в данном случае видится неуместным. К тому же, виолончель, как мы увидим позже, пригодится нам для другой задачи.

### *Как на счёт применения микстов?*

Микст — сложный тембр, который образуется в результате соединения в унисон инструментов с различным тембром. Октавное удвоение микстом не считается. Применяется микст в следующих случаях:

- для получения новых тембровых красок;
- для выделения какого-то мелодического элемента фактуры на фоне остальных, сопровождающих.

В нашем случае для изложения мелодии можно предложить следующие микстовые комбинации:

- флейта+скрипки;
- гобой+скрипки;
- кларнет+скрипки;
- флейта+гобой;
- кларнет+гобой.

В ходе составления микстовых комбинаций рекомендуется придерживаться такого правила: **хорошо звучат в унисон инструменты, находящиеся в одинаковых регистровых условиях.** То есть, если один из инструментов играет в низком для него регистре, а другой — в верхнем, такая комбинация будет звучать неслитно. Такой неслитной была бы унисонная комбинация флейты и виолончели.

Из пяти перечисленных микстов наиболее тепло и сердечно будет звучать гобой в унисон со скрипками. Из всех духовых инструментов гобой наиболее близок по тембру к смычковым.

### *Какому инструменту поручить подголосок?*

В нашем случае подголоском мы назвали терцовое ленточное удвоение. Существуют разные мнения по поводу того, что считать подголоском, а что нет. В учебной литературе можно встретить разграничение подголоска, обладающего индивидуальным мелодизмом, и ленточного удвоения параллельными интервалами. Но с точки зрения инструментовки подход к обоим этим музыкальным явлениям одинаковый: **подголосок поручается инструменту максимально родственному по тембру по отношению к тому, который исполняет мелодию.** Это правило проистекает из природы самого подголоска — он ведь является вариантом мелодии, он родственен ей в интонационном отношении, а потому будет закономерно раскрасить его той же тембральной краской, что и мелодию.

Итак, если мы выбрали для исполнения мелодии микст, сложный тембр «скрипки+гобой», то какой тембр будет максимально близким к нему? Конечно же, микст «скрипки+гобой». Именно ему следует отдать предпочтение при изложении второго голоса (подголоска). Но тут мы встречаемся с затруднением: нота «ля» малой октавы, имеющаяся во втором голосе, выходит за диапазон игры гобоя. Да и нижняя «си-бемоль» на гобое звучит не очень приятно... Из этого затруднения можно выйти несколькими путями.

**Вариант 1:** последние две ноты гобоем могут сыграть в унисон, а ход «си-бемоль, ля» прозвучит в исполнении смычковых. Таким образом мы сохраним цельность микстового изложения на 95%, а исчезновение тембра второго гобоя в конце будет практически незаметным.

**Вариант 2:** можно попробовать найти замену второму гобою. Какой тембр в симфоническом оркестре ближе всего к гобою? Фагот. Проверяем: подходит ли подголосок фаготу по диапазону? Оказывается, подходит. А микстовая комбинация «фагот+скрипки» звучит довольно близко к комбинации «гобой+скрипки».

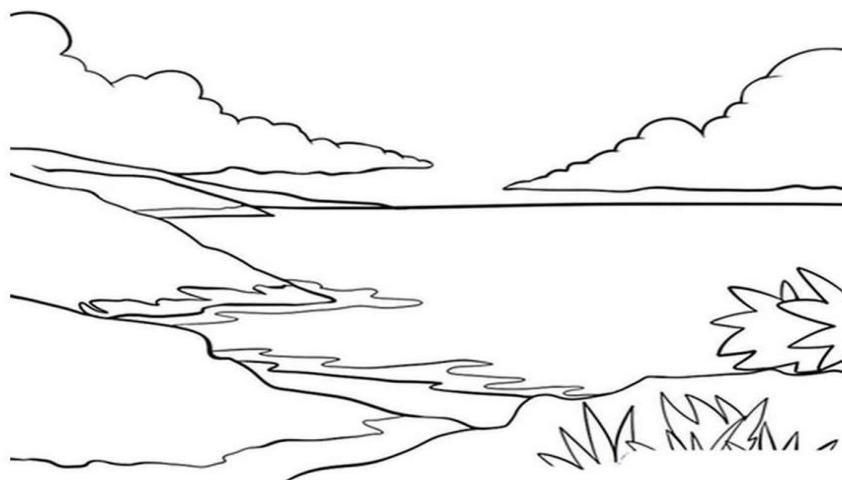
**Вариант 3:** излагаем мелодию микстом «гобой+скрипки», а второй голос оставляем в исполнении исключительно смычковых. Таким образом мы пренебрегаем слитностью мелодии и подголоска и прибегаем к тембровому разделению этих двух линий. Мелодия прозвучит более ярко и подчёркнуто, а подголосок — немного тускло. В данном случае это видится возможным, по причине прозрачности фактуры. Если же фактура будет более загружена, то к такому средству лучше не прибегать. Иначе мы рискуем в итоге получить пёстрое, невыразительное звучание.

Хотя все перечисленные варианты в принципе возможны, отдать предпочтение всё же следует первому из них.

### Каким инструментам поручить сопровождение?

Здесь действует общий принцип: **все фактурные функции желательно изложить различными тембрами**. Другими словами: различные фактурные функции, которые звучат одновременно, должны отличаться по тембру или по характеру звучания. Под «характером звучания» подразумеваются способы звукоизвлечения (у одних *pizzicato*, у других *arco*), штрихи (у одних *legato*, у других *staccato*), тесситурное положение, динамика.

Усвоить этот принцип поможет небольшая графическая иллюстрация.



Чего не хватает этому рисунку? Конечно же, красок. А по какому принципу мы бы его раскрасили. Естественно, траву — зелёным, небо — голубым, водоём — синим. А если раскрасить небо и воду одним цветом? Потеряется выразительность картины!

То же самое происходит в партитуре, когда инструментовщик излагает разные функции близкими тембрами, да ещё одинаковыми штрихами, в одном регистре, в одной динамике. Представьте, как будет звучать мелодия у альты на фоне ритмической фигурации скрипок и педали у виолончели, при том, что всё это играется схожими штрихами и находится в одной тесситуре и в близких динамических условиях. Это же совершенно нечленораздельное звучание!

*Подними меня, Спаситель*

Для того, чтобы исправить эту ситуацию, нужно просто «раскрасить» фактурные функции различными тембрами. К примеру, так:

Clarineti in B

*mf*

Violini I

*mp*

Violini II

*mp*

Viola

*mp*

Violoncelli

*mp*

Contrabassi

*mp*

А ещё лучше — так:

Clarineti in B

*mf*

Corni

*p*

Violini I

*mp*

Violini II

*mp*

Viola

*mp*

Violoncelli

*mp*

Contrabassi

*mp*

Итак, вернёмся ко вступлению. Ранее мы решили, что мелодию будут исполнять два гобоя в унисон со скрипками. Согласно тому, о чём только что рассуждали, гармоническую фигурацию из левой руки фортепиано нужно в оркестре изложить тембром, контрастным по отношению к мелодии, то есть её можно поручить арфе либо фортепиано (другие инструменты не подходят по диапазону). Однако заметьте, что мелодия и фигурация изложены в разных регистрах, то есть контрастируют тесситурно. Следовательно, тембровый контраст в данном случае применять не обязательно. Уже достаточно контраста регистров. Излагаем фигурацию микстом «виолончели+фаготы».

Контрабасам из технических соображений отдадим не всю фигурацию, а только её опорные звуки. Таким образом контрабасы исполняют басовую функцию.

Ещё хорошо было бы ещё обогатить оркестровое звучание педалью. В нотном тексте оригинала эту фактурную функцию мы не видим, так как при игре на фортепиано по умолчанию используется связующая правая педаль. Ну а в оркестре педаль как фактурная функция необходима для устранения сухости звучания. Звуки педальной линии логично взять из фигурации.

В данной ситуации лучше изложить педальную линию не сплошным звучанием, а с паузами на сильную долю. Такая подача будет максимально соответствовать ощущению педали на фортепиано. Из незадействованных нами инструментов для исполнения такой двухзвучной педали отлично подойдут две валторны.

Первые четыре такта нашего произведения нструментованы!

*Подними меня, Спаситель*

The musical score shows the first four measures of the piece. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano). The instruments and their parts are as follows:

- Oboi:** Play a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5 and a whole note E5.
- Fagotti:** Play a bass line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3 and a whole note E3.
- Corni:** Play a sustained chord of G2 and B2.
- Violini I & II:** Play a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5 and a whole note E5.
- Viole:** Play a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5 and a whole note E5.
- Violoncelli:** Play a bass line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3 and a whole note E3.
- Contrabassi:** Play a bass line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3 and a whole note E3.



**Когда нужно перепоручить мелодию другому инструменту?  
И вообще, в какой момент в фактуре нужно что-то изменить?**

Общий ответ на эти вопросы будет таким: **изменять что-либо в фактуре следует только тогда, когда для этого есть причина.** Беспричинная смена фактуры, беспричинное подключение и отключение инструментов делают партитуру нелогичной или даже нелепой. Причины для смены фактуры могут быть двух видов: **музыкальные** и **смысловые**. К музыкальным причинам можно отнести начало новой фразы, предложения, периода, части. К смысловым — различные изменения в тексте: начало новой мысли, новый поэтический образ, смысловая цезура и прочее. Чаще всего музыкальные и смысловые причины объединяются. Но не всегда.

Давайте подумаем, где в произведении «Подними меня, Спаситель» есть **музыкальные** причины для смены фактуры или смены тембрового состава? Очевидно — на границах формы. Логика подсказывает, что первые 4 такта (вступление) должны быть изложены в единой фактуре. С началом экспозиционного периода напрашивается смена тембрового состава, который будет стабильным на протяжении следующих 8 тактов. В части «В» логично применить ещё одну смену тембрового состава. Здесь, помимо границы формы, на это указывают смена лада, смена характера музыки, смена ритмического рисунка мелодии и смена фактуры в сопровождении. Часть «А1» снова потребует смены тембрального колорита, но будет ли этот тот же колорит, что в части «А»? — оставим этот вопрос на потом.

*Схема произведения «Подними меня, Спаситель».*



Теперь рассмотрим, в каких точках смена состава требуется по **смысловым** причинам.

*Подними меня, Спаситель  
И приблизь к Своей груди,  
И могучею десницей  
В этом мире огради.*

Первая поэтическая строфа — это цельная молитвенная мысль, просьба о помощи. А вот дальше просьба сменяется рассказом о своих переживаниях и трудностях:

*Я под бременем стенаю,  
Изнемог в земной борьбе,  
На коленях умоляю:  
Подними меня к Себе.*

Конечно же, это будет очень веской причиной для смены тембрового состава. К тому же, на смену в этом месте указывает и ряд музыкальных причин.

*Подними меня, Спаситель,  
В горний мир из тьмы скорбей,  
У груди Твоей защита  
И покой душе моей.*

Снова молитва, но в ней больше светлых красок, больше утвердительных интонаций. Следовательно, инструментовщик должен постараться с помощью тембровой палитры показать связь этой части (А1) с экспозиционной (А), но при этом сделать её более развитой.

Имейте в виду, что данная модель похожа на картину, выполненную яркими фломастерами, где грани предметов видны уж очень отчётливо. На практике такой стиль инструментовки встречается не особо часто. Подобно тому, как опытный художник умело использует не только основные краски, но и оттенки, для перехода от одного предмета к другому, инструментовщик нередко тоже прибегает к связующим линиям на грани формы. Со временем внутреннее чутьё будет подсказывать вам, где использовать контрастные смены тембров, а где — более тонкие оттенки.

***В моей партитуре некоторым инструментам  
досталось совсем мало нот.***

***Нормально ли это?***

Прежде всего имейте в виду, что в симфоническом оркестре существует общеизвестный принцип употребления оркестровых групп. Наибольшей утомляемостью слуха обладает тембр ударных инструментов (тимпаны, кимвалы и другие). Следующей по утомляемости слуха является группа медных духовых инструментов. Затем — деревянных духовых. И на последнем месте — группа струнно-смычковых. Следовательно, по интенсивности использования будет естественно и нормально: **больше всего смычковых, меньше деревянных духовых, ещё меньше медных духовых, ещё меньше — ударных.**

Поэтому, если в вашей партитуре туба задействована на протяжении всего лишь 8 тактов из 28, то это в принципе нормально. Но если такую пропорцию пустых и заполненных тактов вы заметите у первых скрипок, то, возможно, что-то надо пересмотреть.

Ударные же инструменты нужно использовать с весьма обострённым чувством меры. А если в них нет особой нужды, то и вовсе не обязательно их вводить в состав партитуры.

***Не покажется ли моя партитура  
оркестрантам примитивной?***

А вот об этом можете вообще не переживать. Сложность музыки отнюдь не является признаком её красоты. Пусть вашей первостепенной задачей будет научиться ясно и лаконично выражать свои мысли в оркестровке. А когда вы достаточно прочно освоите этот навык, то в поймёте, как не терять ясность изложения, прибегая даже к сложным выразительным средствам (например, полифоническим).

***Как находить интересные идеи для инструментовки?***

Слушайте хорошие образцы христианской музыки.

Очень полезно предварительно ознакомиться с нотным текстом нового произведения, а затем слушать его с партитурой в руках, отмечая для себя — соответствует ли звучание вашим ожиданиям.

Ещё одно полезное упражнение: после многократного прослушивания нового для вас произведения постарайтесь воспроизвести на бумаге то, что вы запомнили из оркестровых голосов. Занятие довольно трудоёмкое, но опыт, который вы приобретёте таким образом, того стоит. Анализируйте хорошие работы других авторов, и со временем вы накопите арсенал так называемых приёмов инструментовки, а затем и научитесь создавать свои.

*«Душа ленивого желает, но тщетно; а душа прилежных насытится». (Прит.13,4)*