

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Полтавський державний педагогічний університет  
імені В.Г. Короленка

Кафедра музики



***ПЕРЕКЛАД МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ДЛЯ ОРКЕСТРУ:  
СУТНІСТЬ ТА ЗАГАЛЬНІ ВИМОГИ***

**Методичні рекомендації**



Полтава-2007

Переклад музичних творів для оркестру: сутність та загальні вимоги: Методичні рекомендації до навчального курсу "Оркестровий клас" для студентів психолого-педагогічного факультету зі спеціальності 6.010100 – „Педагогіка і методика середньої освіти. Музика” / Укл. Н.М. Буць. – Полтава: Полтавський державний педагогічний університет імені В.Г. Короленка, 2007. – 32 с.

Рецензенти: кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка О.О. Лобач; викладач Полтавського державного музичного училища імені М. Лисенка О.В. Курінний.

Затверджено вченою радою Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (протокол № 4 від 29.11.2007 р.

## Вступ

„Оркестровий клас” є невід’ємною складовою професійної підготовки майбутнього вчителя музики. Вивчення цього курсу тісно пов’язано з усіма дисциплінами музичного циклу. У зв’язку з цим, викладач оркестрового класу, орієнтуючись на знання, уміння та навички, отримані студентами з усіх предметів спеціального циклу пропонує систему роботи з оркестром, яка повинна допомагати їм у майбутній оркестровій роботі.

Основним видом навчальної діяльності студентів оркестрового класу є практичні заняття, під час яких студенти оволодівають такими знаннями та вміннями:

- методикою гри на різних музичних інструментах;
- особливостями гри в ансамблі;
- читанням з аркушу нотного тексту;
- акомпануванням оркестрового колективу солістові;
- особливостями оркестрової діяльності в школі;
- специфікою оркестрового перекладу музичного твору [6;с.5].

У майбутній роботі учитель музики – керівник оркестру, який повинен уміти створити колектив у школі та забезпечити його відповідним репертуаром, тому йому потрібні знання з практичної оркестровки. На сьогодні, доузівська підготовка студентів знаходиться на дуже низькому рівні. Майбутні керівники шкільних оркестрових колективів не володіють достатніми теоретичними знаннями у галузі оркестрування та інструментування музичних творів.

Запропоновані методичні рекомендації з теми „Переклад музичних творів для оркестру: сутність та загальні вимоги” розраховані на допомогу студентам середніх і вищих педагогічних, музичних навчальних закладів стаціонарної форми навчання для подальшої практичної оркестрово-виконавської діяльності у загальноосвітній школі.

## Сутність процесу оркестровки

У наш час поняття „оркестровка” та „інструментовка” використовують як синоніми. Сутність різниці між ними, на думку М. Агафоннікова, полягає в тому, що „оркестровка” – це творчий процес перекладу для оркестру будь-якого інструментального чи вокального музичного твору, тоді як „інструментовка” передбачає точне копіювання оркестрового твору та наближення його до оригіналу [8; с.114]. Ю. Юцевич тлумачать поняття *оркестровки* як виклад оркестрового або ансамблевого твору у вигляді партитури для певного складу інструментів та перекладення будь-якого твору для певного складу оркестру [7; с. 106]. *Інструментовка* – це виклад музичного твору для певного інструментального або вокально-інструментального складу, наприклад оркестру (симфонічного, духового, народного та ін.) або різних камерних ансамблів (тріо, квартетів тощо) [8; с. 60]. Інструментування для будь-якого колективу має свої характерні особливості та закономірності. Вони викликані наявністю відповідних інструментів, які входять до складу оркестру (ансамблю), їх художньо-виражальними можливостями, тембрами, динамікою та специфікою звучання. Способи та прийоми інструментування для симфонічного, естрадного, духового та оркестру українських і російських інструментів між собою суттєво відрізняються. Цей процес цілком залежить від жанру музичного твору та його характеру.

Проведений аналіз основних понять у галузі практичної оркестровки дозволяє нам стверджувати, що інструментовка є складовою частиною оркестровки.

В.О. Гуцал, вважає оркестровку творчим процесом, який умовно розподіляється на два етапи: 1) підготовка ескізу, в якому фіксуються основні, найсуттєвіші моменти задуму; 2) точний запис твору у вигляді партитури [4; с.5]. На його думку, успіх написання партитури для будь-якого оркестру залежить від: 1) детального вивчення твору у вигляді клавіру, з якого робиться перекладання; 2) вироблення свого ставлення до авторської композиції; 3) визначення власного виконавського плану (нюансування, динамічний розвиток, фразування), який здебільшого вирішує план майбутньої інструментовки.

## Види оркестровки

1. Найчастіше інструментують музичні твори для будь-якого оркестру з фортепіанних творів. Такий вид оркестрування дає безмежне поле для творчих пошуків і здійснюється через перенесення всієї фортепіанної фактури з однієї октави будь-якого регістру в інший регістр звучання, подвоєнням цієї фактури та посиленням звучання з дотриманням авторського задуму.

Задля досягнення вірного розподілу сили звучання оркестрових груп та окремих інструментів на початковому етапі оркестрування рекомендуємо визначити динамічну кульмінацію музичного твору. Потрібно завжди пам'ятати, що не весь музичний матеріал, який розрахований для фортепіанного викладу, так само звучатиме і в оркестрі (малі інтервали у великій октаві та контроктаві, дисонуючі акорди, органний пункт тощо).

2. Другий вид оркестрування – це переклад музичного твору з готової партитури для іншого складу оркестру. Знання можливостей оркестру, для якого створюється партитура, його барв, тембрів, загального звучання, глибокого усвідомлення характеру партитури, з якої здійснюється переклад, дозволяє новими засобами виразності передати ідейно-емоційний зміст твору, його естетичну красу, всі тонкощі й нюанси звучання.

Композитор під час написання твору мислить певними образами та категоріями, враховує певні оркестрові барви, тому при перекладі з однієї партитури на іншу студентові потрібно суворо дотримуватися авторського задуму, використовуючи основні прийоми інструментування. До основних прийомів інструментовки відносимо:

1. Заміну тембрального звучання музичного твору. Цей прийом здійснюється за допомогою підбору нових інструментів, тембрально наближених до оригіналу.

2. Спрощення фактури музичного твору відбувається за допомогою полегшеного запису оркестрових партій (без подвоєння інструментів). У результаті, нова оркестрова партитура звучатиме більш прозоро і менш насичено. Головне,

щоб під час спрощення не було змінено гармонії твору та мелодичної лінії.

У решті-решт, нова оркестровка має максимально наблизитися до оригіналу і водночас мати своє неповторне звучання, яке притаманне саме цьому оркестрові. Бездумне переписування партії з одного інструменту для іншого не дає потрібного ефекту, а призведе лише до точного копіювання і нецікавого звучання нової партитури.

При оркеструванні музичних творів студентові потрібно навчитися передавати художньо-емоційний настрій та естетичну сутність задуму композитора специфічними, оркестровими барвами, збагатити твір художніми нюансами, які допоможуть слухачам вірно зрозуміти музичні образи, задумані автором.

## Основні етапи оркестровки

Успіх оркестровки для будь-якого складу оркестру (ансамблю) залежить від вдалого вибору музичного твору. Процес вибору репертуару потребує серйозного підходу відповідальності за повноцінне втілення авторського задуму. Студент повинен адекватно оцінити рівень складності музичного твору та співставити з можливостями колективу. Складність репертуару визначається не тільки технічним складом твору, але й внутрішнім його змістом. Щоб не помилитися при виборі музичного твору, потрібно проаналізувати оркестрові технічні засоби та засоби музичної виразності, за допомогою яких автор намагався втілити свої задуми.

*На початковому етапі* оркестрування необхідно звернути увагу на характер мелодії, гармонії, ритму музичного твору та порівняти їх із оркестровими можливостями колективу. Зауважимо, що при перекладі не обов'язково відтворювати у точному вигляді музичний матеріал, як у клавирі: одні елементи потрібно залишити у першому варіанті, а інші – змінити.

*Наступний етап* оркестрування – це співвідношення, порівняння технічних можливостей і засобів музичної виразності фортепіано й оркестру.

Фортепіано – універсальний інструмент. На ньому можна виконувати твори всіх стилів, гомофонного та поліфонічного

викладу. Фортепіано має широкий звуковий діапазон, йому властиве багатобарвність штрихів та різноманіття динамічних відтінків і т. п. Але у порівнянні з оркестровими можливостями, фортепіано поступається оркестру, а саме: у вільному голосоведенні, побудові багатоголосних акордів, динамічному потенціалі, тембрових контрастах і т. п.

## Прийоми перекладу окремих фактурних складових:

### 1. Мелодія

Найпростішою формою викладу мелодії є гомофонна, де мелодія виконує основну функцію, і, як правило, записується у верхньому голосі. Але у фортепіанній музиці зустрічаються такі способи викладення, в яких малюнок мелодії часто завуальований іншими голосами або поєднується з підголосками та звуками акордів.

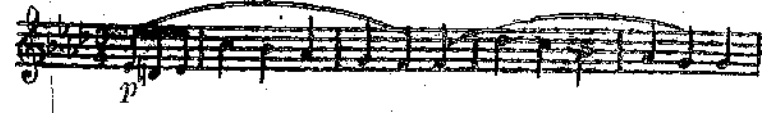
#### Приклад №1

*Ф. Шуберт. Вальс*



У *Вальсі Ф. Шуберта* мелодія записана у верхньому голосі, яка переплітається з гармонічною фігурацією. Для відтворення даної мелодії в будь-якому оркестрі рекомендуємо відокремити її від супроводу, надавши самостійного значення.

#### Приклад №1а



Існують музичні твори, в яких не потрібно відокремлювати мелодію від підголосків. Наприклад, у *Вальсі А. Грибоєдова* форма поєднання наспівної мелодії з пульсуючими гармонічними фігураціями дає неповторне звучання цієї п'єси:

#### Приклад №2

*А.Грибоєдов. Вальс*



Мелодії, які мають складну ритмічну структуру, рекомендуємо доручати виконувати в оркестрі одному будь-якому інструменту з найбільш яскравим тембром. Наприклад, у *Варіаціях на російську народну пісню „Среди долины ровныя” М. Глинки* п'яте проведення теми найкраще доручити баяну.

#### Приклад №3



А проведення мелодії у середніх голосах, в оточенні верхніх та нижніх, потребує більш складної форми оркестрового

викладення, яке вимагає або тембрального контрасту, або відтворення різниці у звучанні мелодії та акомпануючих голосів.

Приклад №4

М. Глінка. Розлука

На фортепіано



Використовуючи тембральний контраст в оркестрі українських народних інструментів, студентам рекомендуємо доручати виконувати мелодії – баяну, а підголоски – цимбалам, групі кобз і бандур.

Приклад №4а

В оркестрі



Зауважимо, що у нижньому басовому регістрі мелодія звучить більш яскраво, ніж у середньому. Враховуючи тембральні особливості басових інструментів (м'яке, глухе звучання) та малочисельність виконавців, рекомендуємо мелодію розписувати у нижньому регістрі у діапазоні двох октав, особливо на нюансі форте. Тоді до басів і контрабасів бажано додати тембральне звучання віолончелі або духових мідних інструментів.

Приклад №5

П. Чайковський. Сентиментальний вальс.

На фортепіано



Приклад №5а

В оркестрі



Для оркестрового виконання „Сентиментального вальсу” П. Чайковського рекомендуємо транспонувати п'єсу на півтони вгору та додати голоси в акорди акомпанементу.

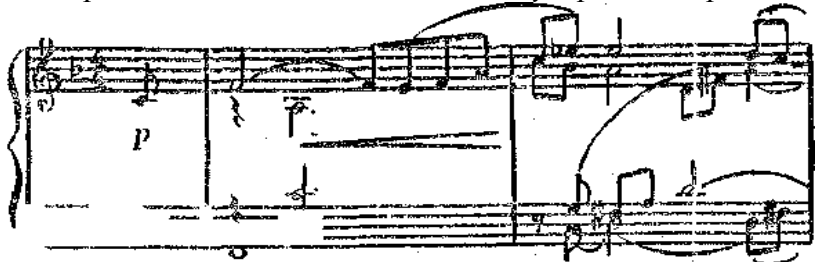
Отже, мелодія концентрує в собі весь художньо-емоційний зміст музичного твору та композиторського задуму. При оркеструванні вона вимагає особливої уваги та потребує органічного поєднання з регістром та темброво-технічними характеристиками інструменту, на якому вона буде виконуватися. Характер мелодії визначає й певну фактуру всієї інструментовки – загального звучання мелодії, акомпанементу, гармонії, поліфонічних голосів тощо.

## 2. Виокремлення мелодичних підголосків

Гомофонний стиль, в якому мелодія відіграє головне значення, а супровід – другорядне, частіше використовується у музиці танцювальних жанрів або у камерній вокальній музиці – побутовому романсі. Поліфонічна фактура має більше засобів виразності. Підголоски, які супроводжують мелодію, посилюють виразність звучання, оживляють музичну тканину мелодичними діалогами, створюють передумови для внутрішнього розвитку образу та збагачують форму музичного твору.

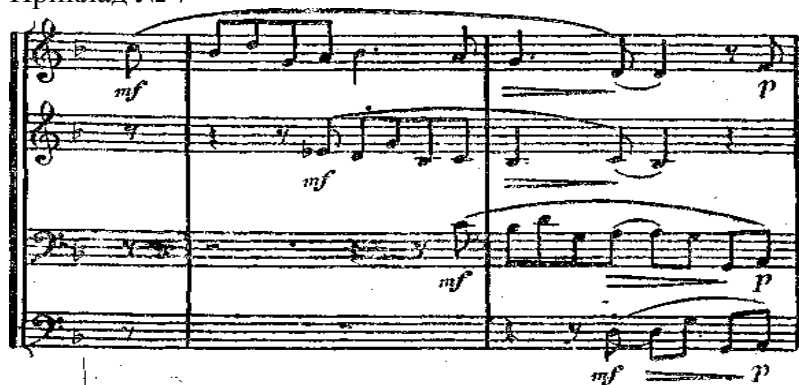
Приклад №6

Ф. Шуберт „Марення”



На прикладі *Р. Шумана* бачимо, що з другого такту всі нижні голоси по черзі імітують мелодію, створюючи мелодичний ланцюжок.

Приклад № 7



Звичайно, студент при оркеструванні повинен бачити ці переклички голосів і забезпечити ясне звучання кожного з них. Зокрема, темброві контрасти використовувати в даному прикладі недоцільно.

### 3. Додавання мелодичних підголосків

Нерідко зустрічаються музичні твори, в яких мелодія викладена одноголосно, як в „Італійській польці” *С. Рахманінова*, але при оркеструванні її структура дозволяє додати до неї паралельний рух підголосків.

Приклад № 8

*С. Рахманінов Італійська полька*



Якщо ми додамо до цієї мелодії підголоски у вигляді паралельних секст, то посилимо повноту та виразність звучання не тільки мелодії, але й усієї частини в цілому.

Приклад № 8а



Мелодичні підголоски можуть отримати форму викладення у вигляді секст, терцій та інших інтервалів. Зазначимо, що підголоски до мелодії в оркестровому виконанні мають доручатися інструментам із однорідним тембром, в разі чого голоси не будуть звучати злагоджено та мелодія втратить ясність свого малюнку.

## 4. Аналіз гармонії

Викладення акордів на фортепіано і в оркестрі також мають свої особливості. Фортепіанний виклад менш досконалий. Він залежить від можливостей одного виконавця, який одночасно відтворює мелодію, підголоски, акорди та бас, в наслідок чого, акорди записуються у скороченому вигляді та втрачають ознаки виду та гармонійних функцій. У таких випадках авторіві перекладу доводиться розшифровувати види акордів, додаючи до них додаткові голоси.

Приклад № 9

О. Олександров. Вальс

На фортепіано

Щоб додати Вальсу О. Олександрова оркестрової форми, потрібно дописати мелодичні підголоски у більш логічному та послідовному розвитку, а саме: рекомендуємо побудувати трьох-чотирьохголосні акорди в акомпанементі, до середнього голосу ввести педаль, виокремити басовий голос, подвоївши його октавою, ввести в мелодію елемент розвитку, за допомогою подвоєння октавою у реченні відповіді (дивіться приклад № 9а).

Приклад № 9а

## 5. Збагачення гармонічних підголосків

Сила та повнота звучання оркестру залежить нестільки від кількості голосів оркестру та його динамічних можливостей, скільки від засобів викладення акордів. Повнота, злагодженість та компактність звучання акордів можуть бути досягнуті тільки за умов дотримання таких правил: між голосами середнього регістру (малій і першій октаві) не повинно бути широких інтервалів (ширше кварта), а нижньому регістрі (у великій та контроктаві) навпаки – вузьких (менше кварта).

На фортепіано виконання багатоголосних акордів обмежується 4-5 звуками у кожній руці на відстані не більше октави, внаслідок чого між звуками виникає незаповнений простір. Цей простір заповнюється обертонами за допомогою використання правої педалі.

Приклад № 10

П. Чайковський Романс

На фортепіано

Безумовно, при перекладі цього музичного епізоду для оркестру утворюється певний регістровий розрив. Задля досягнення повного та насиченого оркестрового звучання ця звукова порожнеча заповнюється гармонічними голосами:

Приклад № 10а

*В оркестрі*



Зазначимо, що при оркеструванні не завжди потрібно заповнювати середній регістр щільними акордами, бо це може призвести в деяких випадках до викривлення авторського задуму.

## 6. Логіка голосоведення

В основі вдалого голосоведення є логічність та послідовність руху середніх голосів, тому що мелодію та нижній голос ми не маємо права змінювати. Отже, складаються передумови та перспективи для виразного звучання середніх голосів в оркестрі.

Наш слух гостро сприймає закономірності тяжіння нестійких звуків ладу в стійкі. Це також відноситься до ввідного тону ладу, тому, найкращою формою голосоведення є поступовий рух голосів.

## 7. Мелодичні та гармонічні фігурації

Однією з характерних форм перекладу музичного матеріалу є рух голосів по акордових тонах (*гармонічна фігурація*) або варіювання мелодії (*мелодична фігурація*).

Фігурація має різні призначення: виконувати мелодичні, гармонічні та ритмічні функції, бути засобом музичної виразності або зображальності; відігравати роль фігураційної

педалі, посилювати динамічний розвиток тематичного матеріалу. Вона потребує різноманітного втілення її в оркестрі.

*Вальс Ф. Шуберта* – яскравий приклад гармонічної фігурації:

Приклад № 11



Мелодична фігурація є більш складною формою перекладу музичного матеріалу, тому що до її складу входить прихована мелодія.

У п'єсі *М. Николаєва „Осінь”* мелодія є прихованою у верхніх голосах.

Приклад № 12



При оркестровому перекладі п'єс подібного характеру необхідно виявити мелодію та її підкреслити:

Приклад № 12а





## 8. Педалізація

Витримані звуки у фортепіанному викладі можуть позначатися у вигляді нот довгої тривалості або відтворюватися за допомогою правої педалі, яка позначається спеціальним терміном *Ped.* (*P*-у скороченому вигляді), зняття – зірочкою (\*).

При перекладі музичного твору для оркестру необхідно пам'ятати про педаль, яка може бути запланованою автором та знаходити всі потрібні засоби для її втілення. Педаль може знаходитися у верхніх, середніх та нижніх голосах, складатися з одного або декілька різних за висотою звуків і бути витриманою або рухливою (фігураційною).

У музичному фрагменті *О. Лядова „На лузі”* педаль яскраво виражена у верхньому голосі:

Приклад № 13

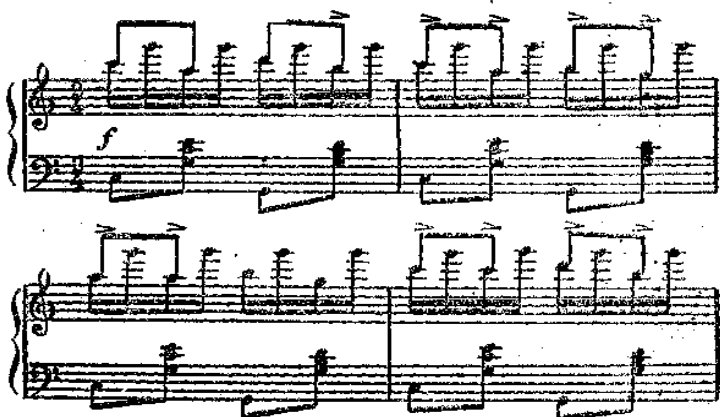


У фортепіанні п'єсі *П. Чайковського „На селі”* педаль зосереджена у верхньому голосі у вигляді пульсуючої ноти, яка поєднується зі звуками мелодії.

Приклад № 14

*П. Чайковський. На селі*

*На фортепіано*



При оркестровому перекладі даного музичного фрагменту потрібно відокремити мелодію від звуків педалі, розширюючи їх діапазон:

Приклад № 14а

*В оркестрі*



З метою поєднання оркестрової тканини у верхньому та нижньому регістрах, до середнього голосу практикується вводити одноголосну витриману педаль. При оркеструванні 2-ї частини *Мелодійного вальсу М. Глінки* доцільно використати саме такий прийом педалізації. Крім того, у цьому епізоді задля досягнення повного звучання акордів акомпанементу, потрібно подовжити ноти басового голосу (замість четвертних написати половинні або четвертні з крапкою).

Приклад № 15

*М. Глінка. Мелодійний вальс*



Доволі часто використовують педаль у нижніх басових голосах у вигляді „бурдонної” квінти. Такий вид викладу характерний для народної музики:

Приклад № 16

*О. Лядов. „На лузі”*



Вищевказані приклади яскраво продемонстрували можливість педалізації в оркестрі. Студент повинен навчитися чути внутрішнім слухом музику будь-якого твору, тому що слух краще за все може підказати ті випадки, де використовується педаль, та застерігає щоб вона не порушувала звучання мелодії.

## 9. Репетиційний прийом

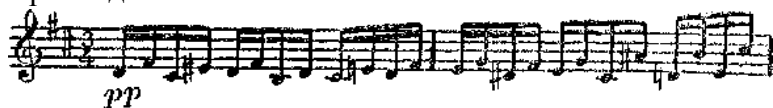
Під репетиційним прийомом розуміють фактурний елемент, який складається із швидкого повторювання звуків [8; с.121]. Способи виконання та нотний запис їх на фортепіано та в оркестрі відрізняються. Так, у 7-й *Незакінченій симфонії Ф. Шуберта* в оркестрі перша тема звучить у гобоя в супроводі фігурації скрипок. Скрипкова партія записана двоголосно і виконується подвійним штрихом:

Приклад № 17



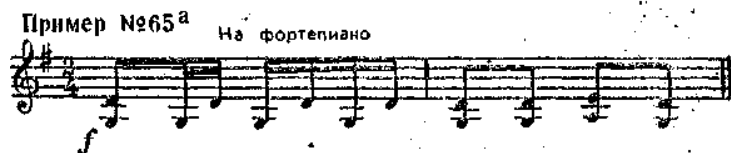
На фортепіано виконати таку фактуру незручно, тому вона замінюється такою гармонійною фігурацією:

Приклад № 17а



При виконанні на фортепіано оркестрового епізоду *Гонака з опери М. Мусоргського „Сорочинський ярмарок”* також відбувається заміна подвійного штриха партії скрипок на гармонічну фігурацію:

Приклад №18, 18а



Отже, студентам потрібно завжди пам'ятати, що при інструментуванні музичних творів існують певні особливості при перекладі, записі та виконанні одного прийому на фортепіано та в оркестрі.

## 10. Тремоло

Одним із недоліків фортепіано є швидке згасання звуку ноти довгої тривалості. З метою продовження звуку на цьому інструменті використовують прийом тремоло. Тремоло відтворюється засобом швидкого чергування різних за висотою звуків (від двох до чотирьох у кожній руці), які входять до даного співзвуччя. Позначається тремоло трьома або чотирма горизонтальними ребрами, які знаходяться під кутом. Вони виставляються рисочки над нотами, під нотами або між ними.

Нижче наводимо нотний приклад запису прийому тремоло розрахованого для виконання на фортепіано та в оркестрі:

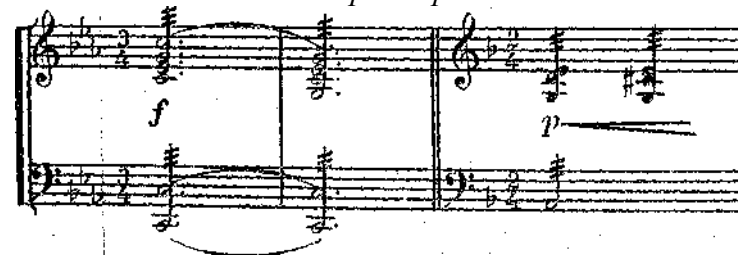
Приклад № 19

*На фортепіано*



Приклад № 19а

*В оркестрі*



## 11. Спрощення технічно важких місць

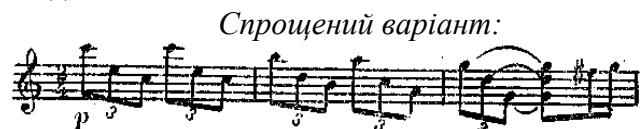
У фортепіанних творах нерідко зустрічаються такі способи викладу музичного матеріалу, які важко виконати на народних інструментах. У таких випадках відбувається спрощення музичного матеріалу. Зокрема, композитори іноді самі додають полегшені варіанти до оригіналів.

Так, в *Угорському танці №8 І. Брамса* рухливі фігури записані шістьнадцятими тривалостями рекомендуємо замінити спокійними тріолями:

Приклад № 20



Приклад № 20а



В *Угорському танці №3* акомпанемент у басовому регістрі, який записаний рухливими фігурами секстоль, рекомендуємо спростити та виконати його прийомом тремоло на двох звуках:

Приклад № 21



Приклад № 21а



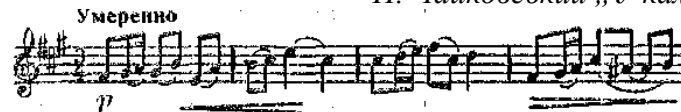
Безумовно, наведені приклади не вичерпують різноманітність форм рухів голосів, які ми зустрічаємо в музичних творах, але і на цих прикладах можна багато чому навчитися.

## 12. Фразування

Під словом „фразування” в музиці розуміють поділ музичної мови на невеликі мелодичні відрізки – мотиви, фрази, речення, окремі інтонації. Фразування здійснюється за допомогою пауз та ліг. Якщо пауза вказує на розподіл мелодії, то ліги не завжди визначають початок і кінець мотиву або фрази, частіше за все вони вказують на виконавські прийоми та штрихи.

Приклад № 22

П. Чайковський „У камелька”



Якщо дану мелодію виконати вказаними штрихами на бандурі чи кобзі, то вона розпадеться на дрібні ланцюжки, поспівки та втратить свою цілісність. При виконанні даного музичного епізоду на фортепіано цього не виходить, тому що наспівне безперервне звучання мелодії досягається через залучення правої педалі.

В оркестрі фразування наспівних мелодій засновується на законах побудови музичної мови. У даному випадку два такти складають фразу, в якій два мотиви звучать злагоджено, а друга фраза (третьій та четвертий такти) розпадаються на два самостійних мотиви. Відповідно фразування даних чотирьох тактів у оркестрі має бути таким:

Приклад № 22а



Існують музичні твори, в яких не завжди потрібно об'єднувати звуки мелодії на мотиви та фрази. Наприклад, мелодія *Вальсу-фантазії М. Глінки* складається з коротеньких поспівок (з двох нот), які мають самостійне значення та не потребують більш широкого фразування:

Приклад № 23

*М. Глінка. Вальс-фантазія*



Фразування є дуже відповідальним етапом у процесі оркестровки. При перекладі музичного твору потрібно ретельно продумувати засоби викладення мелодії та мелодичних підголосків, які безпосередньо залежать від засобів видобування звуків на музичних інструментах і законів побудови музичної мови. Механічне перенесення їх з будь-якого інструменту на інший може призвести до викривлення композиторського задуму, природи звучання інструментів і порушення загального ансамблю.

### 13. Транспозиція

При перекладі фортепіанних п'єс для оркестру доволі часто виникає потреба у зміні тональності. Це необхідно для зручності при оркестровому виконанні музичного твору на інструментах і досягнення більш повного та яскравого звучання. Іноді цей процес пов'язаний з тим, що мелодія виходить за межі діапазону інструментів, яким доручена мелодія.

Транспонування музичних творів має свої правила:

1) переміщення нотних знаків на певний інтервал вгору або вниз супроводжується заміною ключових і випадкових знаків альтерації відповідно до нової тональності;

2) транспонування музичного матеріалу на півтони вгору або вниз відбувається так: ноти залишаються на своїх місцях, а замінюються лише ключові та випадкові знаки альтерації;

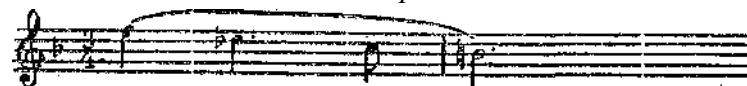
3) при транспонуванні одні ключові знаки замінюються на інші (скрипкові на басові, а басові на скрипкові).

При оркеструванні найчастіше використовують перший спосіб транспозиції. Зазначимо, що під час транспозиції виникають труднощі, які пов'язані не зі заміною ключових знаків альтерації та переміщенням нот на той чи інший інтервал, а саме із заміною випадкових знаків альтерації. Це пов'язано з тим, що при транспозиції випадкові діези, бемолі та бекари отримують інше значення: діези, бемолі перетворюються у бекари, а бекари – у діези.

При транспонуванні нижчеказаного музичного прикладу з тональності *фа мажор* у тональність *мі мажор* рекомендуємо: перемістити всі нотні знаки на ступінь нижче та замінити ключові знаки альтерації відповідно до нової тональності:

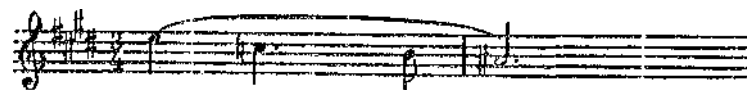
Приклад № 24

*Оригінал:*



Приклад № 24а

*Результат транспозиції:*



## **Словник:**

**Акомпанемент** (фр. accompagnement – супровід) – Музичний супровід основної партії (мелодії) вокального чи інструментального твору. Виконується на фортепіано, баяні, гітарі тощо, а також інструментальним або вокальним ансамблем, хором, оркестром.

**Аранжировка** (фр. arranger – приводити до ладу, упорядковувати):

1. Перекладення музичного твору для іншого складу виконавців.
2. Обробка мелодії для виконання на музичному інструменті або для голосу із супроводом.
3. Полегшений виклад музичного твору для виконання на тому ж інструменті.

**Гармонія** (гр. harmonia – співзвучність, розмірність частин цілого) – засіб виразності в музиці.

1. Закономірне поєднання тонів у одночасному звучанні.
2. Наука про акорди, їх зв'язки і послідовність, які приводять до утворення різних музичних побудов.
3. Назва окремих акордів або спів звуків як визначення їх виразності.

**Голос** (іт. voce) – 1. Мелодія, що є основою музичного твору. Сукупність голосів утворює фактуру музичного твору.

2. Окрема нотна партія будь-якого інструмента, оркестрового, хорового або ансамблевого твору.
3. Мелодія пісні.
4. Звуки, що виникають в голосовому апараті людини і забезпечують спілкування людей.

**Голосоведення** – 1. Рух кожного голосу в багатоголосному творі.

2. Співвідношення двох або кількох голосів, що одночасно рухаються. Основні види голосоведіння: паралельне, пряме, непряме і протилежне.

**Гомофонія** (від гр. homos – рівний, phonē – звук, голос) – багатоголосний склад музики, в якому один з голосів, як правило, верхній, є головним, а інші лише супроводжують його, акомпанують йому.

**Інструментовка** – це виклад музичного твору для певного інструментального або вокально-інструментального складу, наприклад оркестру (симфонічного, духового та ін.) або різних камерних ансамблів (тріо, квартетів тощо).

**Інструментознавство** – це наука про конструкцію, акустичні та виражальні властивості музичних інструментів, історію їх розвитку в зв'язку із загальним розвитком музичної культури.

**Мелодія** (від гр. melōdia – спів, пісня) – музична думка, образно-поетичний зміст якої виражений одноголосно. Ожин з основних виражальних засобів музики.

**Партитура** (від іт. partitura – поділ, розподіл) – система запису всіх голосів музичного твору, призначеного для виконання ансамблем або оркестром певного складу.

**Педаль** (від лат. pedalis – ніжний) – 1. У фортепіано – ніжний важіль для піднімання механізму, що приглушує струни (права педаль) або послаблює звук (ліва педаль).

2. Витримані акорди або окремі звуки, на фоні яких рухаються інші голоси багатоголосного твору під час зміни гармонії.

**Перекладення** – обробка музичного твору для виконання іншими голосами або інструментами; інакше – аранжировка.

**Поліфонія** (від гр. poly – багато і phonē – звук) – вид багатоголосся, в якому окремі мелодії або групи мелодій мають самостійне значення і самостійний інтонаційно-ритмічний малюнок.

**Репертуар** (фр. repertoire – перелік, список) – сукупність творів, які виконують окремі виконавці або колективи.

**Репетиція** (лат. repetitio – повторення) – 1. Попереднє виконання будь-якого твору.

2. Особлива конструкція фортепіанного механізму, яка дозволяє прискорювати видобування повторних звуків.
3. Фактурний елемент, що складається із швидкого повторювання звуків.

**Транскрипція** – (лат. transcriptio – переписування) – Те ж саме, що аранжировка або перекладення.

**Транспонування, транспозиція** (від лат. transponere – переставляти) переклад музичного твору з однієї тональності в іншу без зміни музики.

**Тремоло** (іт. tremolo – тремтячий) – 1. Швидке повторювання одного звуку на окремих інструментах.

2. Швидке багаторазове чергування двох несуміжних звуків або акордів.

**Оркестр** (гр. orchēstra) – 1. У Стародавній Греції оркестром називали місце перед сценою, де розташовувався хор, який супроводжував сценічну дію трагедії.

2. Місце перед сценою у театрі, де розміщується оркестр (оркестрова яма).

3. Колектив музикантів-інструменталістів, об'єднаних для спільного виконання музики.

**Оркестровка** – 1. Виклад оркестрового або ансамблевого твору у вигляді партитури для певного складу інструментів.

2. Перекладення будь-якого твору для оркестру певного складу.

**Фактура** (лат. fatura – обробка, будова) – 1. Спосіб викладу музики, тобто сукупність всіх виражальних засобів. Елементами фактури є мелодія, акомпанемент, акорди тощо. Основні типи фактури: гомофонічна, акордово-гармонічна, поліфонічна.

2. Спосіб виконання – вокальна, інструментальна, хорова, органна тощо.

**Фігурація** (від лат. figuratio – образне зображення) – ускладнення музичної фактури за допомогою мелодичних або ритмічних елементів. Існують наступні види фігурацій:

- *гармонічна фігурація* – рух звуків по тонах акорду, що утворює розкладену гармонію;

- *ритмічна фігурація* – повторення того звуку або акорду;

- *мелодична фігурація* – рух голосу, що спирається на гармонію, але відступає від акордових тонів і утворює самостійний мелодичний малюнок.

**Фразування** – логічна побудова музичного речення, фрази, періоду; виразне виділення музичних фраз при виконанні твору.

## Використана література:

1. Агафонников Н.Н. Симфоническая партитура: Вопросы практической оркестровки. – М.: Музгиз, 1967. – 152 с.
2. Брасловский Д.А. Аранжировка сопровождения вокала для инструментальных ансамблей. – М.: Советская Россия, 1983. – 77 с.
3. Зряковский Н.Н. Общий курс инструментоведения. – М.: Музыка, 1976. – 479 с.
4. Гуцал В.О. Грає оркестр українських народних інструментів. – К.: Мистецтво, 1978. – 166 с.
5. Попов В.П. О переложении для оркестра русских народных инструментов. – М.: Советская Россия, 1986. – 96 с.
6. Оркестровий клас: Навчальна програма для студентів психолого-педагогічного факультету зі спеціальності 6.010100 – „Педагогіка і методика середньої освіти. Музика” /Укл. Н.М. Буць. – Полтава, 2007. – 2007. – 28 с.
7. Украинские народные наигрыши / Сост. В.О. Гуцал. – М.: Музыка, 1986. – 126 с.
8. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. – К.: Музична Україна, 1977. – 206 с.

## Зміст

Вступ.....	3
Сутність процесу оркестровки.....	4
Види оркестровки.....	5-6
Основні етапи оркестровки.....	6-7
Прийоми перекладу окремих фактурних складових:	
1. Мелодія.....	7-10
2. Виокремлення мелодичних підголосків.....	10-11
3. Додавання мелодичних підголосків.....	12
4. Аналіз гармонії.....	13-14
5. Збагачення гармонічних підголосків.....	14-15
6. Логіка голосоведіння.....	15
7. Мелодичні та гармонічні фігурації.....	15-16
8. Педалізація.....	17-19
9. Репетиційний прийом.....	19-20
10. Тремоло.....	20
11. Спрощення технічно важких місць.....	21-22
12. Фразування.....	22-23
13. Транспозиція.....	23-24
Словник музичних термінів.....	25-27
Використана література.....	28

*Для приміток:*

**Переклад музичних творів для оркестру:  
сутність та загальні вимоги**

Методичні рекомендації

Укладач Н.М. Буць

Комп'ютерний набір і верстка Н.М. Буць

Підписано до друку 23.10.2007.

Формат 60×84 1/32. Папір друкарський.

Гарнітура *Times Nev Roman Cyr*

Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 7,8.

Замовлення № 375. Тираж 300 прим.

Видання Полтавського державного педагогічного університету  
імені В. Г. Короленка