

І.А. Малахава

Псіхалага-педагагічныя праблемы самастойнай работы студэнтаў па інструментазнаўстве і інструментоўцы

Вучэбная дысцыпліна "інструментазнаўства і інструментоўка", якая выкладаецца на кафедры народна-інструментальнай творчасці, уваходзіць у раздзел спецыяльных дысцыплін. Ад якасці іх засваення залежыць узровень прафесійнай падрыхтоўкі будучых спецыялістаў культуры і мастацтва. У адпаведнасці з кваліфікацыйнай характарыстыкай кіраўнікі народна-інструментальных калектываў павінны валодаць сярод іншых навыкаў і навыкамі работы па стварэнні пералажэнняў, інструментавак і апрацовак музычных твораў для аркестраў і ансамбляў народных інструментаў рознага складу.

Сучасны этап развіцця народна-інструментальнай музычнай культуры характарызуецца з'яўленнем вялікай колькасці разнастайных ансамблевых калектываў. У сувязі з гэтым асабліва востра паўстае праблема падбору рэпертуару для такіх калектываў. Вырасць яе можна ў працэсе авалодання ведамі, ўменнямі і навыкамі, якія будучыя кіраўнікі калектываў набываюць пры вывучэнні менавіта курса "інструментазнаўства і інструментоўка". Таму вельмі важна своечасова накіраваць і арыентаваць будучых спецыялістаў на актуальнасць і неабходнасць выкарыстання атрыманых ведаў і ўменняў у непасрэднай прафесійнай дзейнасці кіраўніка калектыву.

Як вядома, у педагогіцы існуюць навукова абгрунтаваныя прынцыпы і падыходы да выкладання вучэбных дысцыплін. Так, выкладчык павінен спецыяльна звяртаць увагу на форму падачы матэрыялу, структураванасць

і паслядоўнасць вывучэння асобных тэм, арганізацыю зместу з тым, каб у студэнтаў сфарміравалася цэласнае ўяўленне аб дысцыпліне. Увесь вучэбны матэрыял неабходна прадстаўляць у адпаведнасці з наступнымі прынцыпамі: ад простага да складанага, ад асобнага да агульнага, ад адзінакавага да цэлага. У сувязі з гэтым правамерна, на наш погляд, гаварыць аб пэўнай стройнай сістэме падачы вучэбнага матэрыялу, якая адрозніваецца, па-першае, дакладнасцю, лаканічнасцю і глыбінёй, а, па-другое, у якой не толькі акрэсліваюцца праблемы, але і вызначаюцца магчымыя шляхі іх вырашэння і выходы з праблемнай сітуацыі. Пры гэтым, улічваючы асаблівасці кожнай дысцыпліны (а ў дадзеным выпадку маецца на ўвазе прадмет, звязаны з музычным мастацтвам), нельга выкладаць матэрыял у выглядзе "зводу законаў" абавязковых для выканання. Наадварот, неабходна пакідаць студэнтам магчымасць для самастойнага прыняцця рашэння і самастойнага мыслення. Таму мэтазгодна вылучаць тэхналогію вучэбнай дзейнасці студэнтаў у шырокім сэнсе слова.

Адной з важнейшых метадычных задач выкладчыкаў ВНУ з'яўляецца дапамога студэнтам у авалоданні зместам дысцыпліны з найменшымі эмацыянальна-валявымі і іншымі стратамі. Гэтае палажэнне асабліва актуальна, калі размова вядзецца як аб завочнай, так і аб дзённай формах навучання, паколькі сучасны студэнт разам з вучэбнымі задачамі павінен вырашаць шэраг вытворчых, сацыяльна-бытавых, прафесійных і іншых праблем.

З усёй стройнай сістэмы арганізацыі ведаў па дысцыпліне "інструментазнаўства і інструментоўка" мы выбралі толькі адзін від дзейнасці, найбольш складаны, на наш погляд, для засваення студэнтамі. Маецца на ўвазе тэхналогія самастойнай работы над семестравымі заданнямі, да якіх адносіцца выкананне курсавых і кантрольных работ, а таксама работа над рэпертуарам у класе на індывідуальных занятках.

Кантрольныя работы па курсе "інструментазнаўства і інструментоўка" выконваюцца студэнтамі завочнай формы навучання ў IV, V, VII семестрах. Яны з'яўляюцца формай справаздачы студэнтаў аб самастойнай рабоце паміж сесіямі. Курсавыя работы выконваюцца студэнтамі дзённай формы навучання ў IV, V семестрах. Таму праблемы эфектыўнай арганізацыі гэтай работы павінны ўвесь час знаходзіцца ў полі зроку выкладчыка. Акцэнтаванне ўвагі на гэтым відзе работы вельмі важна як

для студэнта, так і для выкладчыка, паколькі пры ўмелай арганізацыі працы гарантуюцца больш якасныя вынікі і не будзе неабходнасці губляць час на выпраўленне памылак.

Неабходна адзначыць, што прапанаваная намі тэхналогія самастойнай работы распаўсюджваецца галоўным чынам на дзейнасць па стварэнні аркестравых і ансамблевых партытур. Мы свядома не разглядаем спецыфікі падрыхтоўкі вучэбных работ, якія ўяўляюць сабой асвятленне тэарэтычных пытанняў курса, паколькі гэты від дзейнасці больш даступны студэнтам з вопыту падрыхтоўкі іншых вучэбных дысцыплін (дырыжыраванне, специнструмент і інш.).

Такім чынам, тэхналогія стварэння інструментальнага пералажэння (партытуры для аркестра ці ансамбля) уключае ў сябе пяць асноўных этапаў работы:

- 1 этап — падрыхтоўчы, звязаны з падборам рэпертуару;
- 2 этап — авалоданне тэорыяй інструментоўкі і тэхнікай аркестравага пісьма;
- 3 этап — стварэнне плана інструментоўкі і аркестравага эскіза;
- 4 этап — напісанне партытуры для неабходнага складу аркестра;
- 5 этап — слыхавы аналіз атрыманай работы (агучванне партытуры).

Мы прадставілі так званы ідэальны варыянт тэхналогіі, паколькі на практыцы вельмі часта сірава не даходзіць да пятага этапу (агучвання партытуры) у сувязі з адсутнасцю рэальных магчымасцей. Да таго ж няма неабходнасці праслухоўваць усе вучэбныя работы. Выключэнне складаюць толькі тыя, якія выконваюцца "на заказ", г.зн. для падрыхтоўкі да дзяржаўнага экзамену па дырыжыраванні, па ансамблевым класе, ці да канцэрта. Разгледзім больш падрабязна асаблівасці работы студэнтаў на кожным з этапаў тэхналогіі з арганізацыйна-метадычнага пункту гледжання.

Так, на першым этапе работы пры падборы рэпертуару востра паўстаюць музычна-эстэтычныя пытанні, звязаныя з музычным густам, стылем, жанрам, вобразным зместам, індывідуальным почыркам таго ці іншага кампазітара. У гэтым сэнсе неабходна звяртаць увагу студэнтаў на тое, што далёка не кожны твор кампазітараў-класікаў мэтазгодна перакладаць для аркестраў (ансамбляў) народных інструментаў, паколькі ў свядомасці музыкантаў-прафесіяналаў ужо склаўся своеасаблівы стэрэатып ці гукайдэал, звязаны з інтэрпрэтацыйнай класічнага твора для

вызначанага складу аркестра. Ломка сталай інтэрпрэтацыйскай традыцыі не заўсёды ўзбагачае музычны густ слухачоў і выканаўцаў.

Таму пры падборы рэпертуару для інструментарнага на народныя саставы неабходна ўлічваць наступныя моманты: а) беражлівая адносіцца да класікі і традыцыйных узораў інтэрпрэтацыі аркестравых твораў; б) ведаць тэхнічныя і мастацкія магчымасці канкрэтнага народна-інструментальнага складу; в) кіравацца ва ўсёй практычнай дзейнасці на першым этапе музыкальна-эстэтычным густам, звязаным з разумным спалучэннем традыцыйных і сучасных спосабаў інтэрпрэтацыі аркестравых твораў.

Пры падборы рэпертуару для інструментарнага паўстае неабходнасць не толькі працаваць з баяннымі і фартэпіяннымі клавірамі, але і рабіць пералажэнні з аднаго інструментальнага складу на другі. Кожны від дзейнасці мае сваю спецыфіку.

Так, пры інструментарнага фартэпіяна неабходна ўлічваць, па-першае, асаблівасці канструкцыі фартэпіяна, да якіх адносяцца: а) ударнае паходжанне гуку і яго затухаючы характар; б) вялікі дыяпазон, рэгістравая і тэмбравая раўнавага па ўсім гукавым аб'ёме; в) значная працягласць гуку ў нізкім рэгістры і невялікая — у высокім; г) разнастайныя тэхнічныя магчымасці. Па-другое, адметныя асаблівасці фартэпіянай фактуры маюць непасрэдную сувязь са спецыфікай канструкцыі інструмента. Фартэпіяная фактура адрозніваецца адсутнасцю вялікай колькасці галасоў, што кампенсуецца магчымасцю выкарыстоўваць правую педаль, калі акрамя рэальных, запісаных у нотах гукаў, узнікаюць і абертаны. Такім чынам ствараецца эфект гарманічнага шматгалосся і насычанасці гучання. Пры перапрацоўцы фартэпіянай фактуры ў аркестравую неабходна пераносіць усе педальныя гукі і абертаны літаральна. Часцей за ўсё аркестравая фактура насычаецца выкарыстаннем паўнагучнай трохгалоснай педаль па асноўных гарманічных гуках. Яшчэ адной адметнай рысай фартэпіянай фактуры з'яўляецца адсутнасць сярэдніх галасоў у акордзе з вялікім дыяпазінам, што стварае рэгістравы разрыў паміж басовай і мелодычнай функцыямі, а таксама наяўнасць гарманічных галасоў паміж басам і яго актэўным падвойваннем. У аркестравай фактуры гэтую пустуючую сярэдзіну неабходна запоўніць педальлю, а ад галасоў гармоніі паміж басам і яго актэўным падвойваннем адмовіцца ўвогуле.

У фартэпійным клявіры часта можна назіраць выкарыстанне фігурацыйна-пасажнага віду выкладання фактуры, узмоцненай правай педаллю. Асабліва часта такая фактура распаўсюджана ў гарманічных акампанементах фігурацыйных. Пры перапрацоўцы ў аркестравую неабходны змены ў такой фактуры. Так, фігурацыі неабходна скараціць па дыяпазоне і па хуткасці руху шляхам павелічэння працягласцей гукаў, і, акрамя гэтага, увесці трохгалосную гарманічную педаль.

Незакончанасць асобных элементаў ці ўсёй фактуры фартэпійна неабходна ў аркестравай фактуры пераасэнсаваць, г.зн. лагічна завяршыць. Адсутнасць поўнагарманічнага і дасканаллага акампанементаў разам з адсутнасцю ці фрагментарным правядзеннем дадатковых элементаў фактуры (падгалоскаў, кантрапункта) выкліканы больш тэхнічнымі цяжкасцямі выканальніцтва, чым эстэтычным густам. Таму ўсе "незавяршаныя" элементы фартэпійнай фактуры неабходна лагічна завяршыць у аркестравай фактуры, кіруючыся пры гэтым правіламі класічнай гармоніі і так званым "абертаным правілам", якое прадугледжвае падвойванне галасоў у нізкім рэгістры шырокімі інтэрваламі (актавы, квінты) і ўсё больш пэснымі інтэрваламі па меры ўзыходжання да высокага рэгістру.

Такім чынам, каб зрабіць добры аркестравы эквівалент фартэпійнага сачынення, неабходна адмовіцца ад простага кіравання арыгінала, звярнуцца да пераасэнсавання фартэпійнай фактуры і, не парушаючы аўтарскай задумы, узбагаціць фактуру твора аркестравымі фарбамі. Толькі ў гэтым выпадку можна лічыць, што інструментоўка дасягнула мэты, і менавіта на гэты момант неабходна звяртаць увагу пачынаючых інструментоўчыкаў падчас работы над рэпертуарам у класе.

Пры інструментоўцы баяннага клявіра неабходна ўлічваць асаблівасці канструкцыі баяна і спецыфіку баяннай фактуры. Канструкцыйныя асаблівасці баяна складаюцца з наступнага: а) магчымасць кіраваць гукам на любым адрэзку дыяпазону, з аднаго боку, і немагчымасць выдзялення асобных гукаў у акордзе, з другога боку; б) абмежаванасць агульнага дыяпазону баяна і агульнай сілы гуку ў параўнанні з аркестрам; в) наяўнасць у партыі левай рукі гатовых акордаў і басоў, якія гучаць адначасова ў трох актавах.

Творы для баяна адрозніваюцца спецыфічна баяннай фактурай, да якой трэба ставіцца творча. Так, рэгістры разрыў, які часта ўзнікае паміж

партыямі левай і правай рук у баяннай фактуры, пераадольваецца шляхам увядзення аркестравай педалі ці актаўных падвойванняў мелодыі і баса. Спецыфічны запіс партыі левай рукі баяна таксама неабходна расшыфраваць і творча перапрацаваць пры інструментоўцы для аркестра. Так, фіксаванае па вышыні размеркаванне галасоў гармоніі (ад "соль" малой актавы да "фа-дыз" першай) неабходна ў аркестравай фактуры падваргаць перапрацоўцы шляхам пашырэння дыяпазону. А рытмагарманічная фігурацыя ў партыі левай рукі баяннага клавіра ў аркестравай фактуры выкарыстоўваецца ў больш разнастайным выглядзе з пункту гледжання рытму. Пры гэтым неабходна выпраўляць голасавядзенне пры расшыфроўцы гатовага акорда, асабліва гэта тычыцца разрашэння акордаў дамінантавай групы.

Часта ў баянным клавіры, як і ў фартэпіянным, можна назіраць пропуск або фрагментарнае выкарыстанне асобных галасоў. Пры інструментоўцы гэтыя галасы неабходна дадумаць, дапісаць, дасачыніць. Абазначэнні дынамікі, штрыхоў, характару выканання для баяна не супадаюць з адпаведнымі абазначэннямі для інструментаў іншых аркестравых груп. Таму нельга пераносіць гэтыя абазначэнні ў аркестравую фактуру. Так, дынамічныя абазначэнні ў баянным клавіры адносяцца да гарызантальнага развіцця музычнай тканіны і не ўлічваюць характару нюансіроўкі асобных элементаў фактуры. Таму пры запісе для аркестра можна выкарыстоўваць дыферэнцыраваную нюансіроўку дзеля выдзялення асобных аркестравых функцый.

Такім чынам, выкарыстанне таго ці іншага спосабу аркестравага выкладання ў кожным канкрэтным выпадку залежыць ад характару музыкі, агульнай лініі яе развіцця, а таксама ад творчых магчымасцей інструментоўчыка. А падбор рэпертуару для інструментальнага пералажэння — гэта такі від дзейнасці, які ў рознай ступені патрабуе і спецыяльных ведаў, і творчага падыходу, што заключаецца ў здольнасці і гатоўнасці арыгінальна мысліць, паслядоўна і настойліва адстойваць свае пазіцыі.

На другім этапе работы студэнту карысна ўспомніць з тэарэтычнага курса асноўныя заканамернасці фактураўтварэння, прыёмы і спосабы інструментоўкі, гэта значыць аднавіць у памяці тэарэтычныя асновы інструментоўкі, звязаныя з размеркаваннем галасоў музычнай тканіны, выкладаннем акампаменту і інш. У вучэбных работах пры стварэнні

партытур студэнты часта абмяжоўваюцца толькі канстатацыйй факта выкарыстання ў аркестроўцы дадзенага музычнага інструмента або размеркавання галасоў па музычных партыях, але не бачаць пры гэтым арганічнай сувязі аркестроўкі з музычнай тканінай. Таму задача педагога — дапамагчы студэнту не толькі бачыць і чуць аркестравую тканіну, але і разумець значэнне тэхнічных прыёмаў інструментоўкі, якія арганічна спалучаюцца з мастацка-выразнай сутнасцю музычнага тэксту.

Аркестравая фактура ўтвараецца як у працэсе сачынення, так і ў працэсе пералажэння і інструментоўкі. У той жа час у тэорыі працэс інструментоўкі разглядаецца ў шырокім сэнсе як фактураўтварэнне і ў вузкім сэнсе як уласна інструментоўка.

Утварэнне ўсякай фактуры, у тым ліку і аркестравай, тэхналагічна мае дачыненне да тэорыі музыкі, гармоніі, поліфаніі, аналізу формаў. Аднак гэтыя вучэбныя дысцыпліны не разглядаюць многіх складаных пытанняў, актуальных менавіта для інструментоўкі. Так, пры аркестравым фактураўтварэнні неабходна валодаць пытаннямі голасавядзення, падвойвання галасоў, змены колькасці галасоў у шматгалосным элеменце, размяшчэння галасоў, дасачынення падгалоскаў і акампанементу, тэхнічнага спрашчэння фактуры, асаблівасцей перапрацоўкі фактуры фартэпіяна, баяна, сімфанічнага аркестра.

Уласна інструментоўка ўяўляе працэс размеркавання галасоў музычнай тканіны сярод інструментаў аркестра з іх рознымі выразнымі сродкамі такім чынам, каб агульнае гучанне было найбольш выразным, вобразным, цікавым. Інакш кажучы, інструментоўка ў вузкім сэнсе слова ўяўляе творчы працэс, які патрабуе фантазіі, заснаванай на тэхналогіі і тэорыі інструментоўкі. Творчасць пры гэтым праяўляецца ў шматварыянтнасці пры выкананні мастацкай задачы, а таксама ў магчымасці абраць найбольш выразны варыянт.

Тэорыя інструментоўкі грунтуецца на некалькіх асноўных прынцыпах, звязаных з гарызантальным развіццём музычнай думкі і вертыкальным складам музычнай тканіны. У сувязі з гэтым асноўныя прынцыпы інструментоўкі можна падзяліць на прынцыпы гарызанталі і прынцыпы вертыкалі, якія знаходзяцца ў цеснай сувязі паміж сабой.

Да асноўных прынцыпаў інструментоўкі гарызанталі адносяцца наступныя: а) кожны голас павінен гучаць у такім тэмбры, рэгістры і дынаміцы, якія найбольш адпавядаюць яго выразным функцыям; б) змена

тэмбра, рэгістра ці дынамікі ў голасе павінна выконвацца пасля цэзуры з улікам характару міжцэзурных частак, а таксама характару фразіроўкі.

Асноўныя прынцыпы інструментарнага вертыкалі: а) усе галасы, якія гучаць адначасова, павінны праслухоўвацца і не павінны заглушаць адзін аднаго, у выніку чаго дасягаецца асобны раўнавага і злітнасць гучання галасоў; б) галасы, якія ўтвараюць гарманічна кампактнае цэлае, павінны гучаць найбольш злітна, для другіх галасоў злітнасць гучання не абавязковая.

Сярод прыёмаў інструментарнага неабходна засяродзіць увагу на дубліраванні і "ярусным" выкладанні тэматычнага матэрыялу. Дубліраванне ўяўляе ўзмацненне голасу шляхам руху па аднатыпных інтэрвалах ці акордах, дзе адзін голас заўсёды галоўны, а ўсе астатнія падпарадкаваныя. Дубліроўкі бываюць розных відаў: унісонныя і актаўныя, аднатэмбравыя і змешаныя, дакладныя і частковыя, рэальныя і танальныя. Дубліраванне выкарыстоўваецца дзеля: а) стварэння ўраўнаважанай гучнасці асобных аркестравых груп і ўсёй аркестравай вертыкалі; б) стварэння складанага тэмбравага каларыту; в) падрыхтоўкі і ўтварэння дынамічнай кульмінацыі.

Пры "ярусным" выкладанні аркестравай фактуры запаўняецца ўсё рэгістравае дыяпазон. Прычым галасы ўзмацняюцца з дапамогай прыёму падвойвання ва унісон, актаву, праз адну, дзве ці тры актавы. Гэта тычыцца ўсіх аркестравых функцый фактуры. Пры падвойванні ўсе галасы раўназначныя.

Звяртаючы ўвагу на асноўныя прыёмы фактураўтварэння, неабходна адзначыць, што якасць гучання аркестравага твора ў многім залежыць ад голасавядзення. У сувязі з гэтым М.А.Рымскі-Корсакаў пісаў, што пад аркестроўкай некаторыя разумеюць толькі выбар інструментаў і іх тэмбраў і лічаць, што дадзены кавалак гучыць дрэнна толькі па прычыне няўдалага такога выбару; аднак на самай справе прычына дрэннай гучнасці ляжыць выключна ў дрэнным голасавядзенні, і гэты кавалак, якімі б інструментамі ён ні быў выкананы, будзе гучаць дрэнна.

Гэтыя заўвагі маюць глыбокую прынцыповую аснову, якая тычыцца як музычнага, так і ўсякага іншага віду мастацтва. А пачынаючы інструментарны павінен аднолькава добра арыентавацца і ў пытаннях выкладання музычнай фактуры, і ў пытаннях размеркавання інструментаў па галасах музычнай тканіны. Пры добрым голасавядзенні заўсёды

апраўдана мелодыка кожнага голасу і натуральна выкарыстаны спалучэнні і паслядоўнасць галасоў. Мелодыка любога голасу будзе толькі ў тым выпадку апраўдана, калі ўсе яе хадзі ўтвараюць звязную лінію. Мэтазгоднасць руху на шырокія інтэрвалы ў меладычным голасе апраўдана пры выкарыстанні прынцыпу кампенсацыі, які прадугледжвае раўназначную замену любога скачка супрацьлеглым яму рухам. Аднак нямэтазгодна выкарыстанне двух значных скачкоў у адным напрамку запар.

Другі важны прынцып голасавядзення — прынцып ладавага імкнення, па якім усякі неакордавы гук імкнецца перш за ўсё да бліжэйшага акордавага. Пры гэтым вялікую ролю адыгрывае рытміка мелодыі, дзе неакордавыя гукі з'яўляюцца на слабых долі такта і больш дробнымі нотаўмі ў параўнанні з працяглымі акордавымі гукамі. Гэтыя асаблівасці голасавядзення выкарыстоўваюцца ў дачыненні да аднагалоснай меладычнай пабудовы.

У шматгалосным выкладанні правільнае голасавядзенне ўтвараецца таксама па прынцыпе ладавага імкнення. Тут неабходна вырашаць пытанні ўзаеманакіраванасці і падвойвання галасоў. Акрамя вывучэння правілаў голасавядзення дзеля поспеху ў працэсе інструментарнага неабходна ўлічваць той факт, што ўсякае правіла не догма, і з яго верагодныя выключэнні, якія неабходна разумець і выкарыстоўваць. Пры гэтым важна звяртаць увагу на жанр і характар музыкі, а таксама на нацыянальную і гістарычную своеасаблівасць твора.

У шматгалосным выкладанні аркестравай фактуры адным з галоўных момантаў з'яўляецца правільнае выкарыстанне актаўных падвойванняў галасоў. Галасы з падвойваннямі гучаць мацней, чым аднагалосныя пабудовы. Пры гэтым неабходна адрозніваць асноўныя галасы ад іх актаўных падвойванняў. Падвойваць можна ўсе аркестравыя галасы незалежна ад іх фактурных функцый.

Такім чынам, падвойванне ажыццяўляецца як з галасамі меладычнай групы, так і з галасамі гарманічнай. Яно можа быць у актаву, дзве актавы, з пропускам адной ці дзвюх актаў. Выкарыстоўваючы актаўныя падвойванні ў аднагалоснай пабудове, неабходна прытрымлівацца асноўных прынцыпаў голасавядзення, у прыватнасці, напрамку руху галасоў. Пры выкарыстанні актаўных падвойванняў у шматгалосных спалучэннях неабходна звяртаць увагу на знешні контур усёй пабудовы,

гэта значыць, нельга выкарыстоўваць такія актаўныя падвойванні, якія па дыяпазоне выходзяць за межы басовай лініі ці мелодыі.

Даволі часта пры выкладанні мелодыі вялікага дыяпазону ўзнікае неабходнасць перадаць частку яе інструментам другой групы. Перадачу мелодыі неабходна ажыццяўляць у залежнасці ад напрамку ўзыходзячага ці зыходнага меладычнага малюнка. Пры змене інструментальных тэмбраў неабходна імкнуцца да плаўнасці пераходаў і захавання асаблівасцей пабудовы мелодыі. Змену інструментаў неабходна падрыхтаваць і правесці на мяжы матываў, фраз ці больш буйных структурных пабудов. Перадача мелодыі ад аднаго інструмента да другога ажыццяўляецца прыёмам "счаплення" дзвюх фраз, дзе звязанасць пераходаў дасягаецца праз агульны гук ці некалькі гукаў. Яны адначасова з'яўляюцца апошнімі гукамі інструмента, які завяршае адну фразу, і першымі гукамі інструмента, які пачынае наступную.

Фактурныя асаблівасці твора абумоўліваюць выкарыстанне больш складаных прыёмаў перадачы мелодыі ад аднаго тэмбру да другога. Адзін з іх мае назву прыёму "агульнага тэмбру". Выкарыстоўваецца гэты прыём з мэтай дасягнення тэмбравай перафарбоўкі і ўзмацнення выразнасці гучання. Сутнасць яго ў тым, што на фоне аднаго агульнага тэмбру ажыццяўляецца перадача меладычнай лініі паміж другімі няроднымі інструментамі ці групамі інструментаў.

Такім чынам, неабходна звяртаць увагу студэнтаў на той факт, што стварэнне партытуры для аркестра (ансамбля) прадугледжвае не толькі веды вызначаных правілаў, законаў аркестравага пісьма, што складае тэорыю інструментаўкі, але і ўключае ў сябе творчую свабоду, фантазію, актыўнасць у выбары сродкаў інструментаўкі і канкрэтных тэхнік аркестравага пісьма. Гэтае палажэнне падкрэслівае дваюкую прыроду працэсу інструментаўкі, дзе непарыўна спалучаюцца натхненне, інсайт, творчыя адносіны з ведамі канкрэтных тэарэтычных пазіцый і законаў інструментаўкі як навукі.

Трэці этап работы над партытурай прадугледжвае стварэнне плана інструментаўкі і аркестравага эскіза. План інструментаўкі ўключае, па-першае, падрабязны аналіз першакрыніцы будучай партытуры (клавіра ці арыгінальнай партытуры); па-другое, вывучэнне фактуры арыгінала (гарызантальны і вертыкальны аналіз, тып і від); па-трэцяе, пабудову музычна-драматургічнай лініі развіцця дадзенага твора (вызначэнне

кульмінацый, дынамічнага плана, выстаўленне арыенціраў, размеркаванне асноўных фактурных элементаў па аркестравых групах).

У працэсе работы над аркестравым планам неабходна ўлічваць узаемадзеянне двух асноўных момантаў, якія вызначаюць аркестравае гучанне партытуры, — гарызантальнае і вертыкальнае выкладанне тэматычнага матэрыялу. У сувязі з гэтым аркестравы план увогуле будзе складацца з плана гарызанталі і плана вертыкалі. З планам гарызанталі звязана тэмбравадынамічнае і фактурнае развіццё тэматычнага матэрыялу, а таксама рэгісравыя змены. Таму перш чым прыступіць да інструментоўкі, неабходна прааналізаваць форму твора, затым падзяліць мелодычную лінію на фразы, перыяды і інш. Важна ўлічваць, што новы тэматычны матэрыял патрабуе і змены тэмбру.

Стварэнне плана вертыкалі прадугледжвае ўтварэнне функцый аркестравай фактуры. Асноўная задача інструментоўшчыка пры стварэнні вертыкалі — гэта дакладнае выдзяленне ўсіх аркестравых функцый: мелодыі, баса, фігурацыі, педалі, кантрапункта. Вельмі часта ў клавiры не ўсе функцыі прадстаўлены выразна, таму неабходна ўносіць змены ў нотны тэкст, гэта значыць перапрацоўваць музычны матэрыял, дасачыняць элементы фактуры, кіруючыся жанрам і зместам твора. Пасля вызначэння тэмбру мелодыі і ўтварэння функцый аркестравай фактуры мэтазгодна скласці аркестравы эскіз твора.

Напісанне аркестравага эскіза — неабходны падрыхтоўчы этап работы, які апыраджае стварэнне непасрэдна самой партытуры. Аркестравы эскіз уяўляе запіс усіх кампанентаў аркестравай фактуры на двух-трох нотных радочках. Прычым усе галасы павінны запісвацца ў іх рэальным гучанні з улікам неабходных падвойванняў і правілаў голасавядзення. Запіс эскіза знешне нагадвае фартэп'янную партыю, аднак пры яго складанні не трэба ўлічваць патрабаванняў фартэп'янной фактуры.

У вучэбных работах студэнты часта апускаюць гэты этап работы, недаацэньваючы яго значэнне для якасці канчатковага выніку. Аднак менавіта ў аркестравым эскізе ўпершыню матэрыялізуецца слыхавыя і вобразныя ідэі інструментоўшчыка, што дае магчымасць хутка і лёгка ўносіць карэктывы ў розныя элементы, вырашаючы задачы стварэння мастацкага вобраза канкрэтнага твора. Таму роля выкладчыка заключаецца ў тым, каб дапамагчы студэнту зразумець неабходнасць прытрымлівацца строгай паслядоўнасці ў рабоце над партытурай.

Чацвёрты этап нашай тэхналогіі прадугледжвае стварэнне канкрэтнай партытуры, якая ўяўляе фіксацыю ўсіх ідэй інструментоўшчыка на нотнай паперы. Тут ужо дэтальна выпісваюцца ўсе партыі і галасы ўсіх інструментаў у адпаведнасці з агульнапрынятымі правіламі графічнага афармлення партытур. Такім чынам, студэнт паступова пераходзіць ад агульнага, цэласнага ўяўлення аб творы ў аркестравым эскізе да падрабязнага, дэтальнага апісання кожнага фактурнага элемента партытуры. Працэс інструментоўкі знаходзіць сваё канчатковае выражэнне ў напісанні партытуры, якая аб'ядноўвае партыі ўсіх інструментаў і галасоў.

У партытурным запісе існуюць агульнапрызнаны парадак ці заканамернасці, якія неабходна ведаць і якіх неабходна прытрымлівацца. Так, напрыклад, кожная партыя запісваецца на асобным нотаносцы; партыі аднародных інструментаў аб'ядноўваюцца ў групы; унутры кожнай групы партыі запісваюцца ад інструментаў з высокім рэгістрам да інструментаў з больш нізкім рэгістрам; нотаносцы аб'ядноўваюцца акаладамі: агульнай, групавой, дадатковай і фігурнай; тактавыя лініі і ноты выпісваюцца з захаваннем вертыкалі. Так агульнапрызнаны парадак запісу ўсіх інструментальных галасоў (таксама і паўзіруючых) дзеля дадзенага складу аркестра стварае партытурную сістэму, дзе адлюстроўваецца склад аркестра, інструментальныя групы і асобныя інструменты.

Аднак работа над партытурай будзе няпоўнай, незакончанай, калі яна не агучана ў канкрэтным аркестравым калектыве, дзе ўсе тэрэтычныя ідэі павінны прайсці праверку на практыцы, што прадугледжвае пяты этап нашай тэхналогіі. Толькі агучванне работы ў калектыве, слыхавы аналіз партытуры змогуць пераканаўча зацвердзіць ці абвергнуць тыя ці іншыя творчыя вынаходніцтвы інструментоўшчыка. Таму сучасныя праграмныя патрабаванні па інструментазнаўстве і інструментоўцы прадугледжваюць агучванне студэнцкіх работ у курсавых аркестрах, што ў поўнай меры адпавядае палажэнням аднаго з філасофскіх законаў аб тым, што крытэрыем ісціннасці тэрэтычных ведаў з'яўляецца практычная іх рэалізацыя.

Такім чынам, тэхналогія вучэбнай работы студэнтаў пры падрыхтоўцы семестравых заданняў, якая прадстаўлена вышэй, дазваляе не толькі аптымізаваць вучэбную дзейнасць, але і стымулюе творчую ініцыятыву,

варыятаўнасць пошуку, актывізуе пазнавальную дзейнасць студэнтаў, а таксама садзейнічае фарміраванню індывідуальнага творчага почырку будучага спецыяліста-прафесіянала ў сферы музычнага мастацтва. Апошнія з'яўляецца асабліва актуальным на сучасным этапе, калі ўся сістэма жыццядзейнасці грамадства паступова паварочваецца тварам да праблем кожнага канкрэтнага чалавека. У гэтым сэнсе фарміраванне індывідуальнага творчага почырку ў прафесійнай дзейнасці яшчэ на этапе навучання ў ВНУ працуе на будучыя прафесійныя поспехі, што з'яўляецца адным з элементаў самарэалізацыі асобы. Таму авалодванне тэхналогіяй самастойнай работы пры выкананні заданняў па курсе "інструментазнаўства і інструментоўка" не толькі дысцыплінуе і арганізуе студэнтаў, але і садзейнічае фарміраванню практычных уменняў і навыкаў, неабходных для паспяховай прафесійнай дзейнасці ў сферы музычнага мастацтва.