Andrzej Michalski

Uniwersalizm pojęć w nauczaniu instrumentacji studentów edukacji muzycznej

Wartości w muzyce 5, 326-335

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Andrzej Michalski
Akademia Muzyczna
Gdańsk

Uniwersalizm pojęć w nauczaniu instrumentacji studentów edukacji muzycznej

Wśród literatury dotyczącej omawianej tematyki trudno dostrzec taką pozycję, którą można by przedstawić jako metodykę instrumentacji. Podjąłem się tego zadania z przekonaniem, że książka pt. *Wykłady z instrumentacji*[1] pozwoli studentom edukacji muzycznej opanować podstawowy zakres umiejętności instrumentowania na zespoły instrumentalne i wokalne. Materiał początkowy prezentuje wiadomości związane z generalnymi sposobami łączenia barw instrumentów w formacji horyzontalnej i wertykalnej. Owa problematyka ujęta jest tabelarycznie, co ułatwia opanowanie tego złożonego zjawiska. Dalsze części przedstawiają innowacyjne podejście do szkicu orkiestrowego, polegające m.in. na nowym rozumieniu i realizowaniu przez instrumentatora analizy formalnej, przedstawieniu technik instrumentacyjnych (narzędzi) oraz spostrzeżeń początkujących pracę nad pomysłem instrumentacyjnym. Całość wypowiedzi spięta została klamrą metodologiczną, ujmującą w logiczną całość ten wielowątkowy i trudny do uogólnienia temat. Publikacja powstała w odpowiedzi na zapotrzebowanie amatorskiego ruchu muzycznego na ten rodzaj wiedzy: uproszczonej, ale przez to uporządkowanej, metodycznie głęboko przemyślanej i nowatorsko ujętej. Poniżej wyjaśnię, dlaczego taka forma wypowiedzi jest właściwa (forma wykładów stopniujących wiedzę) oraz na czym polega jej nowatorstwo (tabelaryczne ujęcie zasad oraz uniwersalizm pojęć instrumentacyjnych).

Czynność instrumentowania jest sumą doświadczeń muzycznych z zakresu teorii oraz praktyki muzycznej. Instrumentator dysponuje niezwykle złożoną barwą wynikającą z połączenia wielu instrumentów w różnych układach i reje-

[1] A. Michalski: *Wykłady z instrumentacji*. Bydgoszcz 2005, s. 175.

strach. Zadaniem jego jest wywołanie w słuchaczu nastroju zgodnego z intencją autora dzieła muzycznego, wykorzystując do tego celu całą swoją wiedzę o sposobach łączenia barw instrumentów. Złożoność problemu powoduje, że bardzo trudno wyjaśnić np. barwę dźwięku. Każdy przymiotnik określający barwę, taki jak: piękny, słodki, zawoalowany, cudowny, łagodny czy poważny, jest bardzo nieprecyzyjny i w odczuciu bardzo indywidualny. To samo dotyczy tzw. dobrego smaku muzycznego, niezbędnego do właściwego wyczucia stylu czy epoki danego kompozytora. Nie inaczej jest również podczas określania jakości brzmieniowych poszczególnych rejestrów różnych grup instrumentów, a następnie łączenia ich w piony harmoniczne. Jeśli do tego dodamy właściwą interpretację utworu pod względem formalnym, to otrzymamy obraz problemu dydaktyczno-metodycznego, przed jakim stoi instrumentator. Stoi przed nim niezwykłe zadanie rozwinięcia u siebie wysublimowanej wyobraźni, szczególnej wrażliwości oraz chęci twórczej. Zadania te wyjątkowo dotkliwie odczuwają instrumentatorzy działający na polu amatorskiego ruchu muzycznego. Do nich przede wszystkim adresowany jest wspomniany podręcznik.

Stąd powstał pomysł stabelaryzowania zasad instrumentacyjnych. Pomysł polegający na wykryciu daleko idących uogólnień, mających na celu stworzenie uniwersalizmu pojęć instrumentacyjnych. Uniwersalizm rozumiany jest tutaj jako zbiór uogólnień ujętych w szablon, stosowany do instrumentacji, transkrypcji czy też aranżacji tematu muzycznego. Znaczy to, że pomysł instrumentacyjny na zespoły nawet krańcowo różne (zespół wokalno-instrumentalny, a np. orkiestra typu Odeon lub symfoniczna) inspirowany będzie jedną, uniwersalną zasadą myślenia instrumentacyjnego.

Proponowany tu uniwersalizm zasad myślenia instrumentacyjnego dotyczy podstawowych elementów instrumentacyjnych: analizy formalnej, technik instrumentacyjnych, szkicu instrumentacyjnego, łączenia instrumentów w formacji horyzontalnej (melodycznej) i wertykalnej (harmonicznej). Dla ilustracji omówimy poniżej kilka elementów charakterystycznych dla prezentowanego problemu.

Łączenie barw np. można ująć w sposób tabelaryczny. Ułatwia to zapamiętanie generalnych zasad łączenia barw grup instrumentów (głosów) w formacji horyzontalnej i wertykalnej. Zmiany brzmieniowe zachodzące w wyniku połączenia horyzontalnego (melodycznego) różnych instrumentów, przy zachowaniu ich generalnych funkcji w zespołach artystycznych przedstawia tabela 1.

Tabela 1

Najczęściej uzyskiwane efekty łączenia w formacji horyzontalnej

Rodzaj łączenia	Uzyskane efekty łączenia
Unisono	W instrumentach o skali sopranowej i tenorowej następuje zwiększenie intensywności i siły brzmienia. W przypadku łączenia kilku instrumentów w dynamice *forte*, połączenie to daje dużą siłę i napięcie. W *piano* natomiast uzyskujemy znaczne nasycenie i miękkość. Dodatkowo, instrumenty o skali tenorowej uzyskują brzmienie pełne. Łączenie instrumentów o basowym zakresie skali dźwięków daje brzmienie miękkie i szerokie.
W oktawie	W wysokich oktawach instrumenty o skali sopranowej wymagają często wsparcia oktawę niżej przez inny instrument. Powoduje to przywrócenie wyrazistości intonacyjnej i brzmieniowej oraz zwiększenie nośności tematu muzycznego. Połączenie w oktawie instrumentów o skali sopranowej z instrumentami o skali tenorowej daje dwa efektywne układy: Dwa instrumenty sopranowe + Jeden instrument tenorowy Jeden instrument sopranowy + Dwa instrumenty tenorowe Pierwszy z możliwych układów powoduje większą siłę i intensywność, drugi — większą gęstość i soczystość. Połączenie w oktawie instrumentów o skali basowej jest podstawowym sposobem prowadzenia głosu basowego. Linia basu zyskuje na wyrazistości i gęstości brzmienia.
W tercjach	Prowadzenie melodii (tematu) w tercjach wymaga użycia jednakowej barwy w obu głosach. Np. tercje mogą być prowadzone przez V-ni I i V-ni II, w chórze przez sopran I i II divisi itd. Uzyskuje się w ten sposób napięcia liryczne o dużym podłożu emocjonalnym.
W sekstach	W pochodach sekstami można użyć różnych barw, to znaczy instrumentów zbliżonych ze sobą skalach, np. skali sopranowo-altowej i skali altowo-tenorowej. Otrzymujemy wówczas wyrównane brzmienie seksty. Temat tak wykonany jest nośny, ale liryczny.

Źródło: K. Guzowski: *Podstawowe zagadnienia instrumentacji*. Gdańsk 1976.

Zmiany brzmieniowe zachodzące w wyniku połączenia wertykalnego (harmonicznego, akordowego) różnych instrumentów, przy zachowaniu ich generalnych funkcji w zespołach artystycznych, przedstawia tabela 2.

Tabela 2

Najczęściej uzyskiwane efekty łączenia w formacji wertykalnej

Rodzaj łączenia	Uzyskane efekty łączenia
Nawarstwianie	Instrumenty (głosy) następują po sobie w kolejności, w jakiej zapisane są w partyturze. Nawarstwianie zapewnia wyrównane brzmienie akordu zarówno w układzie skupionym, jak i rozległym. Warunkiem jednak uzyskania wyrównanego brzmienia akordu będzie wykorzystanie rejestrów równoważnych, czyli takich, które są zgodne co do intensywności brzmienia.
Przestawianie	Połączenie to jest szczególnie zalecane dla czterodźwięku w układzie skupionym, złożonego z dwóch różnych instrumentów (głosów). Np. dwa instrumenty o skali sopranowej + dwa instrumenty o skali sopranowo-altowej. Układ głosów będzie następujący: pomiędzy dwa instrumenty (głosy) jednego rodzaju wchodzą na przemian instrumenty (głosy) drugiego rodzaju. Np. sopran — alt — sopran — alt. Przestawienie ma na celu ujednolicenie brzmienia poprzez rozłączenie par instrumentów (głosów) i niedopuszczenie do tworzenia się oddzielnych pasm brzmieniowych.
Okrążanie	Z okrążaniem mamy do czynienia wówczas, gdy pomiędzy instrumenty (głosy) jednego rodzaju wchodzą inne instrumenty (głosy) drugiego rodzaju. Np. sopran — alt — alt — sopran. Ten rodzaj połączenia stosuje się tylko w akordach o układzie skupionym.
Układ wiązany	Polega on na tym, że każdy dźwięk instrumentów (głosów) jednego rodzaju jest podwajany przez instrument (głos) drugiego rodzaju. Np. Fl. + Ob. Fl. + Ob. Cl. + Fg. Cl. + Fg. Układ wiązany stwarza największe możliwości wyrównania brzmienia akordu zarówno w układzie skupionym, jak i rozległym. Ważne jest również, że wiązane mogą być też różne instrumenty (głosy) albo też pary instrumentów (głosów).

Z niewiadomych przyczyn studenci, a także kierownicy muzyczni amatorskich zespołów muzycznych mają trudności z transpozycją instrumentów. Celem zapamiętania zasady transpozycji można w bardzo prosty sposób wskazać — i to jest również uniwersalizm pojęć instrumentacyjnych — iż w orkiestrze obok instrumentów nietransponujących spotykamy instrumenty transponujące.

Nietransponujące to te instrumenty, których dźwięki odpowiadają dokładnie nutom zapisanym w ich partiach. Mówimy wówczas, że są one w stroju C i zapisujemy w partyturze — in C (za skrótem nazwy instrumentu). Jeżeli dany typ instrumentu spotyka się tylko w postaci nietransponującej (np. flet), oznaczenie „in C" opuszczamy.

Transponujące to te instrumenty, których dźwięki nie odpowiadają napisanym nutom, lecz brzmią o pewien stały dla danego instrumentu interwał wyżej lub niżej od zapisu. Wielkość interwału transponującego rozpoznajemy z poda-

nego przy nazwie instrumentu jego dźwięku zasadniczego np. oznaczenie „trąbka w stroju B" wskazuje, że napisane dla niej nuty brzmieć będą o sekundę wielką niżej.

Oznaczenie stroju instrumentu nie zawiera jednak w sobie kierunku transpozycji. Kierunek transpozycji związany jest z rodzajem instrumentu i musi być znany z nauki instrumentoznawstwa.

Dużo poważniejszy problem napotykamy podczas analizy dzieła pod względem formalnym. Trzymając się idei uniwersalizmu pojęć instrumentacyjnych, możemy stwierdzić, że w procesie instrumentowania utworu dokładna znajomość: formy, treści muzycznej utworu oraz typu faktury dzieła muzycznego, jest nieodzowna. Te trzy elementy decydują bowiem o wyborze współbrzmień, prowadzeniu linii melodycznej oraz napięciach emocjonalnych.

Instrumentator powinien zatem rozumieć:

1. Formę — jako układ i zależność poszczególnych części względem siebie, wobec tego w praktyce instrumentacyjnej jako dobór zróżnicowanych środków brzmieniowych rozłożonych w czasie trwania całego utworu.

2. Treść muzyczną — jako jednolitą (izomorficzną) lub kontrastującą (polimorficzną) część dzieła muzycznego, czyli w praktyce instrumentacyjnej jako celowy dobór środków brzmieniowych i napięć emocjonalnych na przestrzeni krótkiego odcinka muzycznego.

3. Typ faktury — jako:

— prowadzenie kilku samodzielnych linii melodycznych zwanych w formach muzycznych polifonią, a w praktyce instrumentacyjnej formacją horyzontalną;
— prowadzenie głównej linii melodycznej z towarzyszeniem akompaniamentu, zwanej w formach muzycznych homofonią, a w praktyce instrumentacyjnej formacją wertykalną.

Dokonując tak daleko idących skrótów pojęciowych, dajemy szansę studentowi (nawet bez uprzedniego przygotowania muzycznego) na zrozumienie owej specyfiki przełożeń analizy formalnej na praktykę instrumentacyjną (aranżacyjną). Następnym rozwiązanym problemem dydaktycznym w nauczaniu (uczeniu się) instrumentacji są techniki instrumentacyjne, podane również w uniwersalny, prosty, logiczny sposób.

Technikami instrumentacyjnymi nazwałem możliwości zmian, jakich dokonać można na materiale muzycznym na etapie koncepcji (budowania szkicu orkiestrowego) i realizacji w zakresie faktury, melodii, akompaniamentu oraz tych trzech czynników naraz:

1. W zakresie faktury:

— przeniesienie całości lub części faktury do innej oktawy,
— przekształcenie postaci akordów i zmiana liczby ich składników,
— zmiana układu ze skupionego na rozległy (lub odwrotnie),
— uzupełnienie faktury dodatkowymi głosami,

— wypełnienie zbyt wielkich luk między głosami,
— celowe zachowanie dużych odległości między poszczególnymi składnikami faktury,
— zmiana wartości nut przy odczytaniu orkiestrowym zapisu fortepianowego,
— podkreślenie rytmiczne niektórych składników akordów.

2. W zakresie melodii (tematu):
— przeniesienie do innej oktawy,
— zwielokrotnienie,
— zdwojenia,
— dopełnienia,
— kontrapunktowanie.

3. W zakresie akompaniamentu:
— uzupełnienia dźwiękami akordowymi,
— zmiana pozycji akordów,
— rozpoczynanie ruchu od innych składników akordów,
— figuracje harmoniczne,
— sumowanie rozłożonych składników akordów.

4. W zakresie melodii i akompaniamentu jak i całej faktury:
— zmiany podyktowane specyficznymi właściwościami zapisu fortepianowego,
— zmiany wynikające z konieczności przystosowania konturów ruchu fortepianowego do właściwości technicznych posiadanego aparatu odtwórczego.

W zależności od tego, czy utwór będzie krótszy, czy dłuższy, jednolity, czy też różnorodny, instrumentator może używać w większym lub mniejszym stopniu danych do jego dyspozycji technik instrumentacyjnych. Zawsze jednak inwencja jego powinna być skierowana na znalezienie rozwiązania całościowego, zgodnego z charakterem utworu. Dobór odpowiednich instrumentów, zróżnicowanie rejestrów, poszerzanie lub zawężanie rozpiętości skali orkiestry musi być zawsze nakazem wynikającym z określonych właściwości wyrazowych danego fragmentu formy. Wydaje się, że takie wyjaśnienie możliwości korzystania z technik instrumentacyjnych pozwoli studentowi czy kierownikowi zespołu muzycznego na realizację pomysłu instrumentacyjnego. Aby osiągnął sukces w tym zakresie, musi również zmierzyć się z zagadnieniem nie mniej ważnym: szkicem instrumentacyjnym (orkiestrowym).

Mając w pamięci zasadę ścisłego i prostego podejścia do problemu, uznałem, że szkic instrumentacyjny jest skrótowym zapisem pomysłu na realizację zamiany jednego składu instrumentalnego na inny, z zachowaniem współbrzmień, tematów, układów formalnych, dynamiki oraz intencji autora dzieła muzycznego. Szkic, jako rozwiązanie całościowe, dokonuje się w wyobraźni, gdzie powinien powstać obraz konstrukcji instrumentacyjnej utworu. Obraz ten, jako intelektualne przetworzenie treści utworu, ze względów praktycznych zapisujemy w postaci szkicu orkiestrowego. Stanowi on gotowy mate-

riał do mechanicznego rozpisania na instrumenty z uwzględnieniem zasad horyzontalnego i wertykalnego łączenia poszczególnych grup instrumentów.

Przystępując do budowy szkicu instrumentalnego należy:

1. Określić styl instrumentalny danej epoki, danego kompozytora.
2. Dokonać analizy formalnej utworu.
3. Dokonać analizy harmonicznej utworu.
4. Określić przebieg linii melodycznej poszczególnych głosów.
5. Wyznaczyć wyczuwalne kierunki wzrostów i spadków napięć.
6. Dokonać analizy przebiegu dynamicznego utworu.
7. Ustalić zasady prowadzenia głosów względem siebie.
8. Ustalić skład instrumentalny, potrzebny do wykonania utworu.

Po rozpatrzeniu tych wszystkich elementów, należy zbudować koncepcję przydziału właściwych instrumentów, niezbędnych do realizacji materiału muzycznego zawartego w utworze. Aby to uczynić, kierujemy uwagę na występujące w każdym materiale muzycznym cztery zasadnicze płaszczyzny:

— melodyczną,
— akordową,
— kontrapunktyczną,
— basową.

W ramach tych czterech płaszczyzn dobierać należy instrumenty, które będą wykonawcami naszej myśli instrumentacyjnej. Przykładowo, do płaszczyzny basowej przydzielimy na pewno kontrabas. Będziemy zatem mówić, że pełni on funkcję basową. Musimy jednocześnie pamiętać, że nie każdy utwór i nie każda instrumentacja będzie posiadała komplet wymienionych płaszczyzn. Zależy to bowiem zarówno od faktury instrumentowanej kompozycji, jak i od intencji autora dzieła. Jest to indywidualna sprawa każdego utworu z osobna. Bywa, że V-ni II wraz z altówkami nie tworzą pionu akordowego, jak to jest najczęściej w walcach (homofonia), lecz wspierają dolnymi oktawami temat grany przez V-ni I, wzbogacając emocjonalnie jego brzmienie, albo też grają własne linie melodyczne (polifonia).

Generalnie jednak można stwierdzić, że w płaszczyźnie melodycznej znajdą się instrumenty o wysokiej skali lub charakterystycznym brzmieniu, w płaszczyźnie akordowej — o skali bliskiej środka orkiestry czy zespołu, w płaszczyźnie kontrapunktycznej te instrumenty, które swoim tembrem nie będą górowały nad solistycznymi, i w końcu w płaszczyźnie basowej umieścimy instrumenty o najniższej skali.

Aby właściwie ocenić przydatność poszczególnych instrumentów do swojej roli w zespole instrumentalnym, należy kierować się wiadomościami wyniesionymi z analizy wielu partytur lub po prostu osłuchaniem muzycznym. Już po tych kilku uwagach, mając wiedzę z instrumentoznawstwa, można skupić uwagę na instrumentacji prostych utworów na mały zespół instrumentalny lub instrumentalno-wokalny. Wszystko — w zasadzie — zależy teraz od indywidual-

nych zdolności studenta (kierownika artystycznego, animatora sztuki), jego fantazji, ambicji, planów artystycznych.

Istotnym problemem dla początkującego instrumentatora lub kierownika artystycznego zespołu np. ludowego jest właściwy dobór składu kapeli, chóru, par tanecznych i w końcu wyobrażenia sobie nie tylko muzyki, ale także praw rządzących samą sceną.

Odpowiedzmy sobie na pytania:

1. Jak zinstrumentować na kapelę ludową utwór napisany w fakturze fortepianowej?

2. W jaki sposób — dysponując tylko krótkimi tematami pieśni ludowych — skonstruować kilkuminutową scenkę muzyczną z udziałem chóru, kapeli i baletu?

3. Jak zinstrumentować napisaną już scenkę muzyczną na rozbudowany aparat wykonawczy (Odeon)?

Szef artystyczny zespołu powinien zdecydować się na typ kapeli, którą chce mieć w zespole. Trzeba bowiem odpowiedzieć na zapotrzebowanie kulturalne w regionie, w którym żyje. Jeśli istnieje tam już jeden zespół ludowy, w którym gra kapela charakterystyczna dla danego regionu, to może warto stworzyć zespół stylizowany, złożony z:

— kapeli o składzie zbliżonym do autentycznej, ale umożliwiającym wykonanie wysublimowanych przebiegów melodycznych;
— chóru i baletu wykonujących repertuar różnych regionów na poziomie o wiele wyższym niż pozostałe zespoły ludowe.

Trzeba wiedzieć, że praca z zespołem stylizowanym wymaga wiele smaku muzycznego i wiedzy o muzyce ludowej poszczególnych regionów. Wysiłek ten daje jednak dużo satysfakcji artystycznej.

Odpowiadając na powyższe pytania, zajmiemy się takim właśnie, stylizowanym zespołem. Idealnym (praktycznym) składem jest następujący zestaw instrumentów: skrzypce I, skrzypce II, klarnet, trąbka, akordeon i kontrabas. Podział ról jest tutaj następujący:

— płaszczyznę melodyczną powierzymy skrzypcom, klarnetowi, trąbce i akordeonowi;
— płaszczyznę akordową powierzymy skrzypcom drugim i akordeonowi;
— płaszczyznę basową — kontrabasowi.

Jeśli ten podział ról zapadnie nam głęboko w pamięć, to instrumentowanie na kapelę i ten typ zespołu ludowego będzie czystą przyjemnością.

Faktura fortepianowa utworów ludowych zawiera bardzo czytelne przesłanie: prawa ręka gra najczęściej temat, który — w zależności od koncepcji — rozdzielimy pomiędzy skrzypce pierwsze, klarnet, akordeon czy inny instrument melodyczny (trąbkę). Lewa ręka na fortepianie wykonuje akompaniament charakterystyczny (formacja wertykalna), który rozdzielimy pomiędzy skrzypce drugie (dwudźwięki), akordeon (lewa ręka gra podstawę basu i akordy) oraz

kontrabas (podstawa akordu). Taki podział ról daje gwarancję bardzo czytelnego układu zadań w zespole. Z kolei taki układ zadań poszczególnych instrumentów w zespole wymusza sposób instrumentacji (myślenia instrumentacyjnego), który jest zgodny z wcześniej lansowanymi poglądami.

Ambitny kierownik artystyczny, prędzej czy później, stanie przed zadaniem logicznego zagospodarowania sceny. Zagospodarowanie to wynikać będzie z:

— akcji scenicznej (ruch baletu na tle śpiewającego chóru),
— treści tekstu śpiewanego przez chór,
— emocji wynikających z narastania dynamiki akcji scenicznej,
— finału, wieńczącego całość zawartej w suicie muzycznej emocji.

Aby zrealizować powyższe zadanie, ważny jest odpowiedni dobór pieśni i tańców danego regionu. Stylizacja polega tu głównie na takim doborze przebiegu muzycznego, aby gwarantował on narastanie emocji i dał porcję charakterystycznej dla regionu barwy. Problem jednak w tym, że tematy pieśni ludowych są bardzo krótkie i należy — wykorzystując ich melodykę — dopisać wstęp i zakończenie utworu. Należy zatem zbudować koncepcję całej sceny z uwzględnieniem czasu trwania muzyki granej przez kapelę na czas wejścia chóru, popisu baletowego oraz całego zespołu (finał). Koncepcję taką zapisujemy w fakturze fortepianowej, aby następnie napisać partię chóralną i zinstrumentować na kapelę ludową.

Z powodów szczególnych (uroczystości państwowe, koncert w operze) możemy rozbudować aparat wykonawczy (najlepiej typ orkiestry odeonowej) zinstrumentowanej już scenki muzycznej (suity ludowej). Aby dokonać takiej szerokiej instrumentacji, należy wykorzystać wszystkie wcześniej opisane zalecenia z zakresu zasad łączenia instrumentów, technik instrumentacyjnych oraz budowy szkicu orkiestrowego, obowiązują one bowiem zarówno przy drobnych instrumentacjach, jak i w rozbudowanych (uniwersalizm zasad myślenia instrumentacyjnego). Wszystko zależy teraz od indywidualnych zdolności i fantazji instrumentatora.

Andrzej Michalski

Universality of notions in teaching instrumentation to students of musical education

Summary

The author touches upon the issues of instrumentation divided into amateur instrumental and instrumental-vocal one. Most of the onus is put on the attempt to picture the main rules of instrumentation in a new and methodological way, consisting in discovering far-reaching generalizations, aiming at creating the universality of instrumental notions. Only some of the issues

connected with the main problem were dealt with as the whole issue was presented by the author in his book entitled *Wykłady z instrumentacji* (Bydgoszcz 2005).

Key words: instrumentation, instrumentation techniques, musical education

Andrzej Michalski

L'universalisme des notions dans l'enseignement de l'instrumentation des étudiants de l'éducation musicale

Résumé

L'auteur aborde dans le texte la question d'instrumentation des groups amateurs instrumentaux et instrumentaux vocaux. Il attire l'attention particulièrement sur la tentative de présenter les principes d'instrumentation de manière novatrice et méthodologique — consistant à détecter des généralisations de grande envergure — qui visent à créer un universalisme des notions d'instrumentation. L'auteur analyse uniquement certaines questions liées au problème principal, car la réflexion complète est présentée dans le livre *Wykłady z instrumentacji* (Bydgoszcz 2005).

Mots-clés : instrumentation, techniques d'instrumentation, éducation musicale