

Міністерство освіти і науки України  
Uniwersytet Rzeszowski  
Wydział Muzyki  
Рівненський державний гуманітарний університет  
Інститут мистецтв

# **МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ**

Збірник наукових праць

Випуск 6

Рівне – 2020

**Редакційна колегія:**

**Сверлюк Я.В.** – доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту мистецтв РДГУ;  
**Олексюк О.М.** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики музичного мистецтва Інституту мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка;

**Павелків Р.В.** – доктор психологічних наук, професор, заслужений працівник освіти України, академік АН ВШ України, перший проректор Рівненського державного гуманітарного університету;

**Пелех Ю.В.** – доктор педагогічних наук, професор, проректор з науково-педагогічної та навчально-методичної роботи;

**Mirosław Dymon** – Dr. hab., prof. Uniwersytet Rzeszowski Wydział Muzyki.

**Лісова С.В.** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики професійної освіти Рівненського державного гуманітарного університету;

**Малафійк І.В.** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри загальної і соціальної педагогіки та управління освітою Рівненського державного гуманітарного університету;

**Дем'янчук О.Н.** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри методики викладання мистецьких дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

**Потапчук Т.М.** – доктор педагогічних наук, професор, кафедра пісенно-хорової практики та постановки голосу Рівненського державного гуманітарного університету.

**Цюлопа С.Д.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

**Крижановська Т.І.** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;

**Прокопович Т.Ю.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;

**Радковська Л.М.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;

**Сверлюк Л.І.** – кандидат педагогічних наук, доцент, кафедра пісенно-хорової практики та постановки голосу Рівненського державного гуманітарного університету;

**Филипчук М.С.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету.

*Рекомендовано вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету  
(протокол № 1 від 30.01.2020 р.)*

**Мистецька освіта та розвиток творчої особистості** : зб. наук. пр. /  
М 656 Uniwersytet Rzeszowski wydział Muzyki, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т,  
Ін-т мистецтв. – Рівне : Волин. береги, 2020. – Вип. 6. – 272 с.

ISBN 978-966-416-720-5

Збірник наукових праць присвячений актуальним питанням професійної підготовки фахівців мистецького напрямку. Висвітлюються сучасні методологічні підходи розвитку творчої особистості студентів, охарактеризовано особливості музично-педагогічної діяльності.

Для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, науковців й працівників в галузі музичної педагогіки та мистецтвознавства.

**УДК 7.071.5**

# ЗМІСТ

## РОЗДІЛ I.

### *Теорія і методологія мистецької освіти*

<i>Гарлайчук О.В.</i> Дидактична гра як засіб виконавсько-технічного розвитку скрипалів-початківців.....	5
<i>Мазур Д.В.</i> Стан розвитку професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів.....	11
<i>Пастушенко Л.А., Пастушенко А.С.</i> Основні тенденції формування гуманістичних цінностей сучасного вищого навчального закладу.....	16
<i>Прокопюк Л.В., Овсіюк Н.М.</i> Специфічні особливості студійної роботи вокалістів.....	21
<i>Сверлюк Я.В., Сверлюк Л.І.</i> Технологічні основи колективного виконавства.....	29
<i>Топоровський Н.Ю.</i> Специфіка фаху диригента-хормейстера.....	38
<i>Ужинський М.Ю., Прокопюк Л.В.</i> Роль сучасних звукових технологій у концертній роботі вокалістів.....	42
<i>Устенко К.О., Гарбуз Т.В.</i> Формування творчої активності у студентів в процесі диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики.....	49
<i>Филипчук М.С.</i> Виконавські прийоми та техніки гри на бас-гітарі: теоретико-методичний аспект.....	57

## РОЗДІЛ II.

### *Сучасні виміри мистецтвознавства*

<i>Брикайло Н.В.</i> Бандурне мистецтво на теренах України: генеза та шляхи розвитку.....	66
<i>Бульботка А.А.</i> Українська сучасна духовна хорова музика: аспекти побутування.....	73
<i>Валентюк Т.А.</i> Життєдіяльність Камерного хору "Воскресіння" м. Рівне: заснування та ключові етапи розвитку.....	79
<i>Даюк Ж.Ю., Проказюк Р.І.</i> Вплив європейської культури на зародження піаністичного мистецтва України.....	89
<i>Даюк Ж.Ю., Шишка Я.М.</i> Культурно-історичні аспекти виникнення та розвитку струнно-смичкових інструментів.....	94
<i>Дем'янюк О.О.</i> Штрихи до педагогічного портрету Людвіга Котлара.....	100
<i>Димченко С.С.</i> Педагогічна і диригентська спадщина Елеонори Скрипчинської в історичному часі української музичної культури (до 120-річчя від дня народження).....	105
<i>Закопець Л.М.</i> Методологічні аспекти роботи над звуком на початковому етапі навчання гри на гобої.....	114
<i>Заходякін О.В., Лістратова Т.М.</i> Передумови становлення та розвитку естрадно-джазового виконавства в Україні.....	122
<i>Корнієва А.Г., Фарина Н.П.</i> Ім'я Соломії Крушельницької в контексті національного бренду.....	126
<i>Марцинковський С.Л.</i> Секрети педагогічної майстерності Станіслава Димченка.....	132

<i>Нестерчук О.В.</i> Концерт фа-мажор для фортепіано з оркестром Джорджа Гершвіна: художньо-виконавський аспект.....	143
<i>Остапчук М.М., Никон О.К.</i> До питання становлення та розвитку українського фортепіанного мистецтва.....	149
<i>Прит К.О.</i> Теоретичний аналіз школи bel canto.....	155
<i>Прищепя Т.Б.</i> Творчий портрет музиканта-мультиінструменталіста Богдана Прищепи.....	161
<i>Рокіщук І.І., Белік В.М.</i> Мікшерний пульт як складова частина концертно-турової звукорежисури.....	165
<i>Столярчук Б.Й.</i> Уляна Кот – майстриня, берегиня традиційної української культури.....	172
<i>Трофімчук К.А.</i> Культурно-музичне середовище Америки ХХ століття: стилістичні ознаки та особливості розвитку.....	176
<i>Харитон І.М.</i> Авторство давньоукраїнської церковної монодії.....	184
<i>Хоменюк Т.С.</i> Феномен творчості Майкла Джексона: вокально-виконавський аспект.....	190
<i>Якимчук С.Н., Піддубник В.Г.</i> Генеза хорової культури Галичини у світлі духовних традицій другої половини ХІХ – початку ХХ ст. ....	195
<i>Яковець О.М.</i> Особливості фактури у бандурній музиці Г.Хоткевича.....	202

### **РОЗДІЛ ІІІ.**

#### **Методика музичного навчання і виховання**

<i>Буцяк В.І., Смаль-Стоцька І.М.</i> Європейський досвід впровадження інклюзивної освіти.....	210
<i>Гедьфалві Т.І.</i> Розвиток музичного слуху молодших школярів засобами карпатського фольклору.....	216
<i>Кобиланська К.О.</i> Організація самостійної роботи учнів у процесі фортепіанної підготовки.....	222
<i>Кривчук І.П.</i> Нетрадиційний урок як середовище розвитку музичного інтересу молодших школярів.....	228
<i>Палаженко О.П., Єгоров А.С.</i> Зміст музично-просвітницької діяльності студентів-магістрантів у мистецьких закладах вищої освіти.....	235
<i>Солдатенко А.Л., Радковська Л.М.</i> Розвиток вокально-хорових навичок учнів-підлітків.....	241
<i>Томчук О.В., Крижановська Т.І.</i> Розвиток стильової грамотності учнів 8-11 класів на уроках інтегрованого курсу "Мистецтво".....	247
<i>Цаун Р.В.</i> Методика роботи з дитячим фольклорним ансамблем.....	254
<i>Шихова Г.І.</i> Педагогічні особливості застосування інтерактивних технологій на уроках музичного мистецтва.....	260
Про авторів.....	268

## ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСНОВИ КОЛЕКТИВНОГО ВИКОНАВСТВА

*У пропонованій статті обґрунтовано роль музичної взаємодії колективного виконавства. Розкрито особливості та роль ансамблевої гри, висвітлено технологічні елементи художності гри.*

*Ключові слова: колективне виконавство, ансамбль, музична взаємодія.*

*В предлагаемой статье обоснована роль музыкального взаимодействия коллективного исполнительского. Раскрыты особенности ансамблевой игры, отражены технологические элементы художественности.*

*Ключевые слова: коллективное исполнительское, ансамбль, музыкальное взаимодействие.*

*In the offered article grounded role of musical co-operation of collective performance. The features of band game are exposed, the technological elements of artistic value are reflected.*

*Keywords: collective performance, band, musical co-operation.*

**Постановка проблеми.** У педагогічній науці важко знайти проблему, яка виділялася б такою неоднозначністю, багатовекторністю досліджень і неадекватністю суджень і тлумачень, як проблема колективного виконавства. Причиною цьому є, зрозуміло, сама музика: наявність значної кількості видів і форм її буття і побутування, поліфункціональність, багатовекторність стосовно складності і якості музичної діяльності та її продукту, що зумовили існування різних видів і форм її функціонування.

**Аналіз актуальності дослідження.** Колективне музичне виконавство – це складний процес відтворення музики, в якому художні завдання тісно пов'язані з проблемами виконавських дій значної кількості виконавців. Важливу роль у цьому узгодженні відіграє диригент. Він визначає основні художні принципи інтерпретації музичних творів, за допомогою диригентських засобів передає особливості розгортання музичної думки у часі, безпосередньо впливає на різні характеристики колективного звучання. Г.Берліоз писав: "...навіть у квартеті особистому почуттю виконавців рідко дається повний простір. У симфонії ж вся справа в почутті диригента. В умінні сприйняти це почуття, одностайно його відтворити і полягає досконалість виконання, вияву ж індивідуальних пробуджень, які до того не можуть бути узгоджені між собою" [1, с.513-514].

Аналіз наукових досліджень. Незважаючи на те, що проблема колективного виконавства розглядалася в контексті мистецтвознавства, естетики та психології творчості, проте у даний час вона ще не виділилася в єдину галузь наукового пізнання як самостійний теоретичний напрямок.

Деякі аспекти оркестрового виконавства розглядали І.Кванц, Р.Вагнер, Н.Малько, Л.Магалаев, Ш.Мюнш, А.Пазовський, К.Кондрашин, І.Мусін, О.Іванов-Радкевич, та інші відомі музиканти та диригенти. Г.Єржемський та Р.Кофман, передусім, спиняються на розгляді ролі психологічного чинника диригентсько-виконавської діяльності. Ю.Лошков висвітлює специфіку інтеграції оркестрового виконавства європейського типу в культурне життя України XVIII–XIX ст. У роботах педагогічного спрямування О.Винокура, О.Ільченка, В.Лапченка, а також у дослідженнях аматорського оркестрового виконавства А.Каргіна, В.Соловйова зроблено певний внесок у розвиток наукової думки про оркестровий колектив, особливості його функціонування, специфіку виконавської діяльності, розкрито можливості вирішення у ньому навчальних і художньо-виховних завдань.

Мета статті – висвітлити особливості функціонування оркестрового колективу з урахуванням психолого-педагогічних чинників; показати роль диригента у розв'язанні творчих та виконавсько-технологічних завдань в оркестровому колективі.

Виклад основного матеріалу. Функціонування оркестрового колективу, його творча діяльність потребують, передусім, правильного спрямування як окремих груп так і виконавців зокрема. Тому стає очевидним, що диригент, спрямовуючи загальне звучання колективу, окремих груп і партій, змушений контролювати кожного окремого виконавця і ефективно впливати на нього. Хоч якість індивідуальної гри повністю залежить від самих виконавців, проте рівень колективного виконавства значною мірою детермінується їх уміннями сприймати та аналізувати реальне звучання, знаходити в ньому своє місце, вступати в творчий контакт з партнерами з метою налагодження колективних дій.

Єдність дій оркестрантів не може досягатися шляхом механічного виконання вимог диригента. Вона можлива за умови встановлення в оркестрі ефективних взаємозв'язків, спрямованих на узгодження технології гри, супідрядження індивідуальних почуттів та емоцій. "висока мета вимагає від кожного оркестранта самостійності, – писав Г.Шерхен, – можливої лише в тому випадку, якщо він справжній співучасник творчого процесу" [7, 216].

Кожний вид колективної діяльності вимагає певної структури зв'язку, за допомогою якої відбувається об'єднання функцій членів колективу, налагоджується необхідна динаміка взаємовідносин і взаємозв'язків, узгодження дій по досягненню поставленої мети. Тобто, необхідна певна система взаємодії членів колективу. Ця думка підкреслюється в працях багатьох відомих диригентів, які розглядають взаємозв'язки і співробітництво оркестрантів, оркестрантів і диригента як об'єктивну необхідність. Л.Стоковський писав: "Кожному оркестранту доводиться постійно пов'язувати кожну ноту, яку він видобуває з загальним звуковим малюнком, тільки тоді досягається єдність тону, фразування і тембру"[6, 153]. А.Пазовський

відзначає з цього приводу: "...виконавець завжди заражується творчою думкою і почуттями своїх партнерів. Почуття партнерів викликають у нього аналогічні емоції, якими він, у свою чергу, заражує інших виконавців; створюється одночасний процес випромінювання і сприймання взаємного почуття"[5, 157].

Таким чином, в оркестрі існує певна система взаємозв'язків і взаємовідносин, що регулює функційну діяльність кожного члена колективу. Така система одержала назву "музична взаємодія"[2, 9]. Вона, музична взаємодія, є основною ланкою, за допомогою якої здійснюється музично-психологічний вплив диригента на кожного окремого виконавця, домінуючим фактором пізнавальної діяльності артистів, підпорядкування єдиній ідеї розмаїття засобів музичної виразності хору чи оркестру, багатопланової функціональності фактури і окремих партій, досягнення виконавського ансамблю, художності колективного звучання.

Важливим чинником генезису музичної взаємодії є досягнення єдиного розуміння виконавцями стилю письма, художнього задуму композитора, ідейно-художнього змісту твору, особливостей його формоутворення, а також попереднє узгодження штрихів, темпів, ритму, динаміки, всіх супутніх нюансів, особливостей побудови фраз, речень, кульмінацій тощо. На основі єдиного розуміння сутності музичного твору, інтерпретаційних завдань і змісту виконавських операцій у оркестрантів формуються ідентичні естетичні оцінки твору, адекватне емоційне ставлення до музики. Отже, музична взаємодія спрямовується на узгодження як технології виконавства, так і почуттів та емоцій.

У процесі відтворення музики в колективі налагоджується музична взаємодія по таких лініях: виконавець – оркестрова група; виконавець – колектив; колектив – диригент; диригент – колектив; диригент – оркестрова група. За своєю музично-психологічною сутністю музична взаємодія може бути об'єктивною та суб'єктивною. Об'єктивна взаємодія виникає у процесі колективного виконання конкретно-виражальних засобів музичної мови – штрихів, темпу, ритму, нюансів тощо. Тобто, тих характеристик і параметрів виконавства, які оркестранти сприймають як об'єктивну інформацію, і узгодження яких спрямоване на досягнення цілісності технології гри.

Суб'єктивна музична взаємодія зароджується в процесі емоційного переживання виконавцями музики і є основним фактором емоційно-художнього виконавства. Рівень суб'єктивної музичної взаємодії повністю залежить від художньо-творчих якостей як виконавців, так і диригента.

Об'єктивна і суб'єктивна музична взаємодія відбувається як у середині оркестрових груп, поміж групами, так і між колективом і диригентом. Музична взаємодія між виконавцями однієї групи називається прямою, а між виконавцями різних оркестрових груп чи хорових партій – опосередкованою. Опосередкована взаємодія набагато складніша прямої, оскільки для її налагодження виконавцям необхідно спочатку узгодити

звучання своєї партії, і тільки потім через її виконавські параметри вони можуть вступати в контакт з іншими партіями. Крім того, звучання свого інструменту, голосу, своєї партії значно ускладнює сприймання виконавських характеристик інших партій (груп) у зв'язку з наявністю певної відстані між ними, особливостями розташування в колективі, акустикою приміщення тощо.

Отже, музична взаємодія, будучи за своєю музично-психологічною сутністю об'єктивною і суб'єктивною, на рівні здійснення зв'язків є прямою і опосередкованою. Ні один з видів музичної взаємодії не існує самотійно: всі вони тісно зв'язані один з одним, виступаючи в логічній єдності і взаємозалежності. Як же досягається музична взаємодія під час репетиційної роботи і безпосередньо виконання музики?

Робота над музичним твором передбачає: попереднє ознайомлення, опанування технологією виконання, відтворення художніх образів. Музична взаємодія між виконавцями виникає уже на першому етапі роботи, коли вони знайомляться з основними художніми характеристиками твору. Таке ознайомлення сприяє досягненню єдиного розуміння музикантами ідейно-художньої сутності цього твору, налагодження в колективі об'єктивної взаємодії.

З перших звуків відтворення виконавці вступають у "живий" взаємозв'язок за допомогою конкретно-аналітичного сприймання реального звучання і корекції особистого виконання. Музична взаємодія в цей час є суцільно об'єктивною, оскільки вона спрямована тільки на узгодження технології виконавства.

Об'єктивна музична взаємодія, за допомогою якої досягається узгодженість відтворення нотного тексту, викликає у виконавців емоційний відгук на музику, що потенційно передбачає встановлення вищого рівня музичної взаємодії – суб'єктивної, яка є вирішальним фактором досягнення художності виконання музики.

У процесі репетиційної роботи об'єктивна музична взаємодія переростає в суб'єктивну, яка знаходить своє повне виявлення під час виконання, художньо-творчої інтерпретації музичних творів. Але навіть на рівні найвищого виявлення суб'єктивна взаємодія тісно зв'язана з об'єктивною, яка у цей час здійснюється майже автоматично і начебто відходить на другий план.

Пізнавально-аналітична діяльність і музична взаємодія виконавців, що розглядалися вище, є важливим чинником колективного вивчення і виконання музичних творів. Вони виявляються в певних видах і формах об'єктивно-суб'єктивних залежностей, зокрема, з одного боку, одержують об'єкт впливу – конкретний музичний твір, його ідейно-художній потенціал і запрограмовану систему відтворення. З другого боку, вони самі об'єктивуються, функціонуючи як засіб колективного відтворення музики, передачі конкретних музично-виконавських характеристик. Ці об'єктивно-суб'єктивні

залежності створюють певну систему колективного виконавства, яка передбачає узгодження індивідуальних дій шляхом сумісного відтворення конкретних музично-виражальних засобів, досягнення технологічної точності і художньої виразності за допомогою узгодження колективних дій. Таку систему колективного музичного виконавства назвемо "виконавським ансамблем".

Виконавський ансамбль складається з двох відносно самостійних, і у той же час тісно взаємозв'язаних блоків: технології і художніх аспектів виконавства. Кожний з цих блоків має свою складну структуру, групу малих блоків чи елементів, які сукупно охоплюють певний розділ виконавства, наповнюють конкретним змістом той чи інший блок. Так, блок технології виконавства включає техніку гри чи співу, способи і прийоми звуковидобування і звуковедення, відтворення засобів музичної виразності, логічну організацію ансамблевого звучання по горизонталі і вертикалі. Блок художніх аспектів колективного виконавства передбачає адекватне розуміння, емоційне освоєння музичного твору, особливостей його інтерпретації, а також емоційно-художнє співпереживання виконавцями музики.

Блок технології колективного виконавства складається з таких основних елементів: темпо-ритмічний ансамбль, динамічний ансамбль, гармонічний ансамбль, тембровий ансамбль, функціональний і технічний ансамбль.

Темпо-ритмічний ансамбль – це одна з найважливіших сфер узгодження колективного виконавства. Ніщо так не порушує цілісність звучання, негативно не впливає на якість відтворення музики як неузгодженість темпу і ритму. Саме ця неузгодженість спричинює неодночасні вступи, неспівпадання долей такту по вертикалі, незлагодження звучання мелодії і супроводу, "брудної" зміни гармонії, неадекватне звучання аналогічних метро ритмічних малюнків тощо.

Темпо-ритмічний ансамбль передбачає:

– дотримання в музичному творі, в кожній його частині чи окремому епізоді необхідного темпу як з боку виконавців, окремих партій і груп, так і колективу в цілому;

– аналогічне відчуття і виконання кожним виконавцем, кожною оркестровою чи хоровою групою (партією) і всім колективом поступової та раптової зміни темпу, прискорень та уповільнень, агогічних відхилень;

– правильне, ідентичне виконання кожним виконавцем, кожною партією і групою, усім колективом метричних долей, узгодження метро ритмічних побудов, поліритмії;

Динамічний ансамбль – це основа збалансованого звучання партій по вертикалі, ефективного відтворення фактури, раціонального виділення тематизму, логічного співвідношення окремих звуків у співзвуччях, гармонічних акордах. Він передбачає:

– ідентичне відтворення виконавцями, оркестровими чи хоровими групами (партіями) необхідної сили звучності в кожному епізоді музичного твору, аналогічне виконання супутніх динамічних відтінків, поступової і раптової зміни гучності, динамічних ефектів;

– звучання груп (партій) як сукупності рівноцінного звучання щодо гучності усіх інструментів і голосів;

– динамічно правильну побудову співзвуч і акордів;

– ідентичне (в динамічному відношенні) викладення усіма групами (партіями) музичної думки в часі, включаючи адекватну побудову музичних фраз, речень, періодів, а також колективне відтворення кульмінацій, дотримання єдиних принципів динамічного розвитку;

– узгоджене звучання тем, підголосків, супроводу та інших голосів в аспекті раціонального виділення тематизму, окремих ходів і мелодичних ліній, що мають важливе смислове і художньо-виразальне значення.

Динамічна узгодженість колективного звучання є досить складною системою музичної взаємодії виконавців. Вона діє, з одного боку, між оркестрантами одного пульта, артистами хору однієї партії, а з іншого боку, між самими партіями; мелодією, супутніми голосами і супроводом, між опорними нотами в нижніх регістрах і метро ритмічними побудовами гармонічного супроводу, між мелодичними лініями під час одночасного проведення, зіставлення декількох тем, а також у поліфонії.

Гармонічний ансамбль передбачає правильне, динамічно урівноважене і узгоджене в тембровому відношенні колективне відтворення гармонії. Складність такого відтворення полягає, передусім, у часовому викладі гармонічної мови, що обумовлює постійну зміну гармонічних функцій, їхньої ролі в звучанні тематизму, а звідси і необхідність пошуку кожного разу нових підходів щодо їхньої побудови.

У процесі побудови гармонічних функцій проблеми ансамблю передбачають вирішення таких завдань:

– встановлення необхідних взаємовідносин між гармонічним акордом і головною темою;

– узгодження динамічного розвитку в часі гармонії і мелодії;

– виявлення особливостей звучання тієї чи іншої ноти в залежності від її функцій в акорді, а також у зв'язку з особливостями побудови самого акорду;

– досягнення правильного виконання опорних нот у нижніх регістрах;

– визначення звуків акорду (це здебільшого можливе в акордах великої тривалості), що підлягають динамічному виділенню (велика терція, септима, альтеровані звуки).

Тембровий ансамбль – це темброва узгодженість звучання оркестрових інструментів, оркестрових груп, всієї оркестрової фактури. Ця узгодженість ґрунтується на спроможності різних тембрів зливатися, збагачувати один одного, сукупно створювати новий, оригінальний тембр, а

також забезпечувати урівноважене багато темброве звучання. Темброве забарвлення є одним з найефективніших засобів музичної виразності. У його створенні (на паритетних засадах у відповідності з художніми завданнями) відіграють свою художньо-виражальну роль як чисті тембри, диференційоване звучання кожної окремої партії, мелодичної лінії, інших елементів фактури, так і багато темброве звучання оркестрових чи хорових партій, всього колективу.

Темброва узгодженість звучання великих оркестрових і хорових груп, що складаються з споріднених інструментів і голосів, передбачає як досягнення тембрової однорідності звуку, так і створення нового, синтетичного тембру, що інтегрує темброві характеристики малих груп.

Отже тембровий ансамбль передбачає як досягнення узгодженості тембрового звучання, так і організацію звучання різних тембрів, що не сполучаються. Тембровий ансамбль – це як злите, узгоджене звучання, так і протиставлення голосів. У кожному випадку досконалість звучання залежить від розуміння виконавцями логіки і художньої доцільності виявлення тембрової палітри, їхнього вміння чути і аналізувати темброву звучність, відповідно коректувати особисте виконання.

Функціональний ансамбль – це узгоджене звучання партій чи окремих голосів у відповідності з функціями, які вони виконують. Фактура кожного музичного твору являє собою складну конструкцію, своєрідну поліфункціональну систему, в якій кожний голос, кожна партія наповнені внутрішнім змістом, виконують тільки їм притаманну роль і, у той же час, тісно зв'язані з іншими голосами і партіями, взаємо впливають і взаємозалежать одна від одної. Виявлення художньої логіки цих взаємостосунків між елементами фактури і відображення її безпосередньо в реальному звучанні – це основний напрямок встановлення функціонального ансамблю. Він передбачає:

- встановлення необхідних взаємовідносин між основною темою і супроводом;
- встановлення необхідних взаємовідносин між основною темою і супутніми голосами (підголоски, протискладання, імітація тощо);
- встановлення необхідних взаємовідносин між самостійними мелодичними лініями, темами;
- встановлення необхідних взаємовідносин між мелодією і опорними нотами в нижніх регістрах;
- встановлення необхідних взаємовідносин між гармонічною основою фактури і опорними нотами в нижніх регістрах.

Термін "технічний ансамбль" рідко зустрічається в спеціальній літературі і в практичному лексиконі музикантів. Але, як свідчать роботи науковців та диригентів-практиків, спостереження за діяльністю професійних оркестрів, хорів та ансамблів, проблема узгодження процесів, що має безпосереднє відношення до виконавської техніки, існує і є досить актуальною.

Адже без належного узгодження способів і прийомів звуковидобування і звуковедення досягти якісного ансамблевого, а звідси і художнього виконання практично неможливо.

Технічний ансамбль передбачає:

– узгодження в кожній оркестровій чи хоровій групі (партії) способів і прийомів звуковидобування;

– узгодження в кожній оркестровій чи хоровій групі штрихів;

– узгодження способів і прийомів звуковидобування між групами, що виконують аналогічний нотний текст;

– узгодження способів і прийомів звуковидобування і звуковедення, штрихів між групами, що виконують різні партії;

– встановлення в кожній оркестровій групі єдиної аплікатури.

Узгодження в кожній оркестровій групі способів і прийомів звуковидобування передбачає ідентичне виконання всіма її учасниками туше, натискання, удару, щипка, брязкання, дотримання єдиного напрямку руху смичка, міху, медіатора тощо. Певні неточності, невідповідності використання і відтворення способів і прийомів звуковидобування спричинюють порушення інших видів ансамблю, створюють враження "брудної" гри. Різні напрямки руху смичка, міху, медіатора насамперед свідчать про відсутність у групі "штрихової дисципліни", внаслідок чого прийоми звуковидобування, штрихи виконуються неадекватно.

Отже, важливість встановлення в кожній оркестровій групі єдиної "штрихової дисципліни" не викликає сумніву. Але уніфікація способів і прийомів звуковидобування і звуковедення ще не забезпечує цілісного звучання, якщо учасники групи не будуть використовувати єдину аплікатуру. Адже саме від неї значною мірою залежить робота пальців, зміна позицій, а звідси і якість тембру. Окрім того, аплікатура впливає на особливості фразування, характер звучання, на якість виконання штрихів.

Важливою умовою досягнення виконавського ансамблю є аналогічне розуміння виконавцями музичної форми твору, архітекtonіки, принципів формоутворення, особливостей взаємодії форми і змісту. Таке розуміння породжує аналогічне відчуття цілісності твору, логіки взаємодії окремих частин і побудов, особливостей організації викладу змісту як певної складної структури, яка, в свою чергу, утворює ту чи іншу форму.

Одним з домінуючих чинників ансамблевого виконавства є ідентичне розуміння виконавцями логіки використання засобів музичної виразності, яке дозволяє аналогічно застосовувати ці засоби безпосередньо в роботі над художнім образом.

Художній задум композитора, конкретні художньо-виражальні характеристики твору значною мірою суб'єктивуються в інтерпретації диригента. Тому однакове розуміння виконавцями цієї інтерпретації є необхідною умовою досягнення злагодженого колективного звучання, оскільки відступ з боку окремих виконавців від конкретних орієнтирів і

критеріїв виконавства, які встановлює диригент, спричинюють порушення ансамблю.

Виконання названих умов досягнення виконавського ансамблю дозволить забезпечити певний рівень художності звучання. Це звучання, в першу чергу, має викликати в усіх виконавців єдине емоційно-чуттєве сприймання, аналогічний емоційний відгук на реальне звучання та ідентичне переживання. Між виконавцями встановлюються емпатичні взаємозв'язки і співпереживання музики, без яких колектив не зможе досягти високого художнього рівня виконання, не зможе звучати як цілісний виконавський організм – суб'єкт художньо-творчої діяльності.

Таким чином, блок технології колективного виконавства як складова частина виконавського ансамблю передбачає узгодження всіх аспектів колективного відтворення нотного тексту на рівні технологічних процесів, а блок художніх аспектів колективного виконавства – на рівні інтелектуально-емоційного освоєння музичного твору. Зрозуміло, що поділ на блоки має досить умовний характер, оскільки чуттєво-емоційне ставлення до музики зароджується з моменту звуковидобування першої ноти, а співпереживання музики відбувається в умовах реалізації і контролю технологічних процесів. Проте такий поділ дозволяє мати конкретне уявлення про напрями узгодження колективних дій, що є обов'язковою умовою досягнення оркестром, хором чи ансамблем високого рівня художності звучання.

#### Список літератури:

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке / Г.Берлиоз. – М., 1972. Т.1.– 540 с..
2. Ільченко О.О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності / О.О.Ільченко. – К., 1994. – 116 с.
3. Лошков Ю.І. Диригентське оркестрове виконавство в контексті української культури XVIII-XIX ст. : Дис... д-ра наук: 26.00.01 / Ю.І.Лошков; ХДАК., – 2008. – 379 с.
4. Мюнш Ш. Я – дирижер. – 3-е изд. / Ш.Мюнш. – М., 1982. – 112 с.
5. Пазовский А. М. Записки дирижёра / А.М.Пазовский. – Москва: Сов.композитор, 1966. – 561 с.
6. Стоковский Л. Музыка для всех нас / Л.Стоковский. – М., 1959. – 387 с.
7. Шерхен Г. Учебник дирижирования // Дирижерское исполнительство / Г.Шерхен. – М., 1976. – 159 с.

Наукове видання

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА  
ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ**

*Збірник наукових праць*

*Випуск 6*

*Відповідальний за випуск*  
Сверлюк Ярослав Васильович

*Технічний редактор*  
Віталій Власюк

*Редакційна колегія не завжди поділяє погляди авторів,  
висвітлені у збірнику.  
За достовірність фактів, точність цитат та можливі помилки  
повну відповідальність несуть автори опублікованих матеріалів.*

Підписано до друку 02.04.2020 р. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.  
Гарнітура «Times». Друк офсет. Ум. друк. арк. 15,81. Наклад 100 пр. Зам. 28.  
Видавництво «Волинські обереги».

33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;  
e-mail: oberegi97@ukr.net

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта  
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.

Надруковано у друкарні видавництва «Волинські обереги».