

РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Випуск 1, 2025



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

Головний редактор:

Сверлюк Ярослав Васильович, доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту мистецтв, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Члени редакційної колегії:

Аніщенко Вікторія Олександрівна, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки та гуманітарних дисциплін, Пенітенціарна академія України, Україна

Березовська Людмила Іванівна, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики дошкільної освіти, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Україна

Буцяк Вікторія Іванівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри гри на музичних інструментах, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Грібінченко Юлія Олександрівна, доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії музики та музичної етнографії, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Україна

Джус Оксана Володимирівна, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри професійної освіти та інноваційних технологій, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна

Кіндратюк Богдан Дмитрович, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри педагогіки та освітнього менеджменту імені Богдана Ступарика педагогічного факультету, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна

Клепар Марія Василівна, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки початкової освіти, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна

Крижановська Тетяна Ігорівна, кандидат педагогічних наук, доцент, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Крусь Оксана Петрівна, кандидат педагогічних наук, доцент, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Кьон Наталя Георгіївна, кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри вокально-хорової підготовки, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського», Україна

Лупаренко Світлана Євгенівна, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри освітології та інноваційної педагогіки, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, Україна

Обух Людмила Василівна, доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва, ЗВО «Університет Короля Данила», Україна

Обух Людмила Василівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

Потапчук Тетяна Володимирівна, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри теорії та методики дошкільної і спеціальної освіти, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна

Пріма Дмитро Анатолійович, доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри теорії і методики початкової освіти, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Україна

Пріма Раїса Миколаївна, доктор педагогічних наук, професор, завідувачка кафедри теорії і методики початкової освіти, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Україна

Прокопчук Вікторія Ігорівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри гри на музичних інструментах, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Редз Яціне (Reda Jasunė), доктор соціальних наук (освіта), доцент, Університет Клайпеди (Klaipėda University), Литва

Сверлюк Лілія Іванівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри вокально-хорового мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Ужинський Михайло Юрійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Цюлюпа Наталія Леонідівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри естрадної музики, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Засновано у 2022 році. Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1742 від 23.05.2024 року.

Ідентифікатор медіа: R30-04137.
Суб'єкт у сфері друкованих медіа – РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ (вул. Степана Бандери, буд. 12, м. Рівне, 33028, rectorat@rshu.edu.ua, тел. (0362) 63-62-09)

Мови розповсюдження: українська, англійська, польська, німецька, французька, італійська, литовська, іспанська, болгарська.

Періодичність видання: 4 рази на рік.

Затверджено до друку та поширення через мережу інтернет відповідно до рішення Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол від 24.04.2025 р. № 4).

Матеріали друкуються мовою оригіналу. Відповідальність за добір і викладення фактів несуть автори. Редакція не завжди поділяє точку зору авторів публікацій.

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

Фахова реєстрація (категорія «Б»):

Наказ МОН України № 220 від 21.02.2024. (спеціальності: A1 – Освітні науки, A4 – Середня освіта (за предметними спеціальностями), A5 – Професійна освіта (за спеціалізаціями)).

Офіційний сайт видання:
<https://journals.rshu.rivne.ua/index.php/art>

ЗМІСТ

<i>Аніщенко В. О.</i> ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЯКОСТІ НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ ОФІЦЕРІВ СЕКТОРУ БЕЗПЕКИ ТА ОБОРОНИ УКРАЇНИ	5
<i>Горіна Л. І., Турчин Г. П.</i> МЕТОДИ РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ У ВИВЧЕННІ ДИРИГУВАННЯ	10
<i>Гриценко О. Е., Бородіна Т. М.</i> ТРАНСФОРМАЦІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПІД ВПЛИВОМ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ.....	15
<i>Демчук В. О.</i> РОЗВИТОК ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ ПІДЛІТКІВ ЯК ПСИХОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА.....	20
<i>Єгоров В. С.</i> ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ГОТОВНОСТІ ЗВУКОРЕЖИСЕРА: АКЦЕНТИ СУЧАСНОЇ ІНДУСТРІЇ.....	27
<i>Заря Л. О.</i> ШЛЯХИ НАВЧАННЯ ФОРТЕПІАННОМУ ВИКОНАВСТВУ ЗДОБУВАЧІВ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ.....	33
<i>Кіндратюк Б. Д.</i> МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА, КОРОЛІВСТВА РУСИ	38
<i>Крижановська Т. І., Опалько А. А.</i> НЕТРАДИЦІЙНИЙ УРОК ЯК СЕРЕДОВИЩЕ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНОЇ (ХУДОЖНЬОЇ) КОМПЕТЕНТНОСТІ ПІДЛІТКІВ.....	46
<i>Леснік О. С., Маргіна О. А.</i> ПОРІВНЯННЯ СОЛЬНОГО СПІВУ ТА ХОРОВОГО ВИКОНАННЯ: ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ТА ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ВОКАЛЬНИХ ЗДІБНОСТЕЙ.....	51
<i>Литовченко В. С.</i> ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ АРТИСТІВ ОРКЕСТРУ: ПРОБЛЕМИ ДИСТАНЦІЙНОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ.....	56
<i>Лю Кесінь</i> ДО СУТНОСТІ ФЕНОМЕНУ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КЕРІВНИКА ДИТЯЧОГО ТВОРЧОГО КОЛЕКТИВУ.....	61
<i>Новікова А. В.</i> РОЛЬ МИСТЕЦТВА ТА МИСТЕЦЬКОГО КРАЇНОЗНАВСТВА ПРИ ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ ГАЛУЗІ ТУРИЗМУ.....	67
<i>Овсіюк Н. М., Маковінська О. В.</i> ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ЗВУКОУТВОРЕННЯМ В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ.....	73
<i>Омельченко С. Л., Крусь О. П.</i> ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ІНТЕРЕСУ ДО ГРИ НА БАЯНІ УЧНІВ ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ.....	78
<i>Остапчук-Будз М М</i> СИМВОЛІЧНИЙ ВИМІР КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ Й. С. БАХА У НАУКОВІЙ КОНЦЕПЦІЇ Б. Л. ЯВОРСЬКОГО.....	86
<i>Палаженко О. П., Димченко С. С., Крет М. В.</i> МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ МЕТРОРИТМІЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ У ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ В ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ В ОРКЕСТРОВОМУ КОЛЕКТИВІ	91
<i>Потапчук Т. В., Фарица Н.-М. П., Сірук Б. С.</i> КОНЦЕРТНИЙ ВИСТУП ЯК РЕЗУЛЬТАТ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВОКАЛІСТА.....	96
<i>Прокопчук В. І., Пастушенко А. С., Яковенко Л. П.</i> НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВСТАНСЬКОЇ ПІСНІ.....	103
<i>Турчин Г. П., Горіна Л. І.</i> СПЕЦИФІКА ОРКЕСТРОВОГО АКОМПАНеМЕНТУ.....	111
<i>Цюлюпа Н. Л., Цюлюпа С. Д.</i> КОНЦЕРТМЕЙСТЕР У КЛАСІ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ: ШЛЯХИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ.....	116

CONTENTS

<i>Anishchenko V.</i> PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR ENSURING THE QUALITY OF FUTURE OFFICERS' TRAINING IN THE SECURITY AND DEFENSE SECTOR OF UKRAINE.....	5
<i>Horina L., Turchyn H. P.</i> METHODS OF DEVELOPING CREATIVE THINKING IN STUDENT INSTRUMENTALISTS IN THE STUDY OF CONDUCTING.....	10
<i>Hrytsenko O., Borodina T.</i> TRANSFORMATION OF CHOREOGRAPHIC CULTURE UNDER THE INFLUENCE OF GLOBALIZATION PROCESSES.....	15
<i>Demchuk V.</i> DEVELOPMENT OF EMOTIONAL INTELLIGENCE IN ADOLESCENTS AS A PSYCHOLOGICAL PROBLEM.....	20
<i>Yehorov V.</i> FORMING PROFESSIONAL READINESS OF AN AUDIO ENGINEER: KEY INDUSTRY EMPHASES.....	27
<i>Zaria L.</i> WAYS OF TEACHING PIANO PERFORMANCE TO STUDENTS OF PEDAGOGICAL EDUCATION....	33
<i>Kindratiuk B.</i> MUSICAL ART OF THE GALICIAN-VOLHYNIAN PRINCIPALITY OF KINGDOM OF RUS.....	38
<i>Kryzhanovska T., Opalko A.</i> NON-TRADITIONAL LESSON AS AN ENVIRONMENT FOR THE DEVELOPMENT OF ADOLESCENTS' CULTURAL (ARTISTIC) COMPETENCE.....	46
<i>Liesnik O., Margina O.</i> COMPARISON OF SOLO SINGING AND CHORAL PERFORMANCE: INTERRELATION AND INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF VOCAL ABILITIES.....	51
<i>Lytovchenko V.</i> FORMATION OF PROFESSIONAL SKILLS OF ORCHESTRA ARTISTS: PROBLEMS OF DISTANCE LEARNING.....	56
<i>Liu Kexin</i> TO THE ESSENCE OF THE PHENOMENON: INDIVIDUAL STYLE OF THE HEAD OF A CHILDREN'S CREATIVE TEAM.....	61
<i>Novikova A.</i> THE ROLE OF ART AND ARTISTIC AREA STUDIES IN THE TRAINING OF TOURISM INDUSTRY SPECIALISTS.....	67
<i>Ovsiiuk N., Makovinska O.</i> THE PECULIARITIES OF WORKING ON SOUND PRODUCTION IN THE PROCESS OF VOCAL TRAINING.....	73
<i>Omelchenko S., Krus O.</i> THEORETICAL PRINCIPLES OF FORMING MUSICAL AND AESTHETIC INTEREST IN PLAYING THE BAYAN IN CHILDREN'S MUSIC SCHOOL STUDENTS.....	78
<i>Ostapchuk-Budz M.</i> THE SYMBOLIC DIMENSION OF J. S. BACH'S CLAVIER MUSIC IN THE SCIENTIFIC CONCEPT B. L. YAVORSKY.....	86
<i>Palazhenko O., Dymchenko S., Kret M.</i> METHODOLOGY OF FORMING METRORHYTHMIC STRUCTURE IN STUDENTS DURING CLASSES IN AN ORCHESTRA TEAM.....	91
<i>Potapchuk T., Faryna N.-M., Siruk B.</i> CONCERT PERFORMANCE AS A RESULT OF THE MUSICAL AND PERFORMING ACTIVITY OF A FUTURE VOCALIST.....	96
<i>Prokopchuk V., Pastushenko A., Yakovenko L.</i> NATIONAL-PATRIOTIC EDUCATION OF STUDENT YOUTH THROUGH THE MEANS OF UKRAINIAN INSURGENT SONGS.....	103
<i>Turchyn H., Horina L.</i> SPECIFICATIONS OF ORCHESTRA ACCOMPANIMENT.....	111
<i>Tsiuliupa N., Tsiuliupa S.</i> CONCERTMASTER IN THE WIND INSTRUMENTS CLASS: WAYS OF IMPROVING PROFESSIONAL SKILL.....	116

УДК 785.11:781.66

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-19>

СПЕЦИФІКА ОРКЕСТРОВОГО АКОМПАНеМЕНТУ

Турчин Георгій Петрович

старший викладач кафедри народно-інструментального виконавства

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0003-0106-683X

e-mail: turchin.gp@ukr.net**Горіна Лариса Іванівна**

старший викладач кафедри народно-інструментального виконавства

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0009-0005-8299-9026

e-mail: gorina_larisa@ukr.net

Методика роботи над оркестровим супроводом солісту має свої специфічні особливості у порівнянні з методикою роботи над суто оркестровим твором. Диригент на цей момент є проміжною ланкою між солістом та оркестром. Здатність до ансамблевої взаємодії із солістом і водночас з оркестром є необхідною умовою успішної роботи диригента. Виконуючи суто оркестровий твір, диригент концентрує свою увагу лише на управлінні оркестром і регулюванні його дій, виходячи з власних художніх уявлень. У виконанні ж твору з солістом виникає додаткова складність: диригенту доводиться керувати не одним, а двома самостійними об'єктами. І диригент обов'язково має вміти органічно об'єднати свою інтерпретацію твору з інтерпретацією соліста. Тому в пропонованій статті висвітлюється творча діяльність оркестрового диригента саме як акомпаніатора в системі соліст – диригент – оркестр, узагальнюється художня сутність його роботи над оркестровим акомпанементом солісту-інструменталісту та солісту-вокалісту. В цьому контексті розглядаються такі суттєві проблеми як створення динамічного балансу звукових співвідношень та організація темпо-ритмічного ансамблю між солістом і оркестром, окремо наголошується на важливості єдності виконавської інтерпретації соліста й диригента як основи художності виконання музики, що у підсумку дозволяє правдиво розкрити художній задум автора музичного твору. В статті окреслюються прийоми диригентської техніки, які доцільно застосовувати в акомпаніаторській практиці диригента при наявності в партії соліста-інструменталіста або соліста-вокаліста цезур, фактурних, теситурних, динамічних, ритмічних, метричних, темпових та інших виконавських труднощів, надаються методичні поради, особливо диригентам-початківцям, що торкаються теоретичних основ мистецтва оволодіння оркестровим акомпанементом.

Ключові слова: диригент, акомпанемент, соліст, методика.

SPECIFICATIONS OF ORCHESTRA ACCOMPANIMENT

Heorhiy Turchyn

Rivne State University of the Humanities

Larisa Horina

Rivne State University of the Humanities

The methodology of working on orchestral accompaniment for a soloist has its own specific features compared to the methodology of working on a purely orchestral work. The conductor is at this point an intermediate link between the soloist and the orchestra. The ability to interact as an ensemble with the soloist and at the same time with the orchestra is an indispensable condition for the successful work of a conductor. Performing a purely orchestral work, the conductor concentrates his attention only on managing the orchestra and regulating its actions, based on his own artistic ideas. In the performance of a work with a soloist, an additional complexity arises: the conductor has to manage not one, but two independent objects. And the conductor must be able to organically combine his interpretation of the work with the interpretation of the soloist. Therefore, the proposed article highlights the creative activity of the orchestral conductor precisely as an accompanist in the soloist – conductor – orchestra system, summarizes the artistic essence of his work on orchestral accompaniment to the soloist-instrumentalist and soloist-vocalist. In this context,

such significant problems as the creation of a dynamic balance of sound relationships and the organization of a tempo-rhythmic ensemble between the soloist and the orchestra are considered, and the importance of the unity of the soloist and conductor's performing interpretation as the basis of the artistry of music performance is separately emphasized, which ultimately allows us to truly reveal the artistic intention of the author of the musical work. The article outlines the techniques of conducting technique that are advisable to apply in the conductor's accompanying practice when the part of the solo instrumentalist or solo vocalist has caesuras, textural, tessitural, dynamic, rhythmic, metrical, tempo and other performance difficulties, and provides methodological advice, especially for novice conductors, concerning the theoretical foundations of the art of mastering orchestral accompaniment.

Key words: conductor, accompaniment, soloist, technique.

Постановка проблеми. Диригування оркестровим акомпанементом висуває перед диригентом особливі технічні проблеми. Характерно, наприклад, що недосвідчені диригенти, які на достатньому рівні проявили себе в оркестровому виконавстві, відчувають труднощі в акомпанементі, оскільки при диригуванні оркестровими творами технічні недоліки, недосвідченість диригента компенсуються досвідом та ініціативою виконавців оркестру. Полегшуються у певному сенсі і завдання диригента. Ритмічна пульсація музики дозволяє зберегти ансамбль, вступати та припиняти звучання, не чекаючи вказівки диригента.

При виконанні ж акомпанементу оркестранти не здатні повністю покластися на свою ініціативу та досвід, адже акомпанемент солістові вимагає гнучкості темпу, чистоти вступів після численних пауз, і природно, що тут учасники оркестру повинні точно слідувати вказівкам диригента. У зв'язку з цим в статті робиться спроба окреслити специфіку роботи диригента над супроводом солісту і з'ясувати способи рішень типових художніх проблем оркестрового акомпанементу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Висвітлення виконавських завдань диригента-аккомпаніатора в процесі його роботи над оркестровим акомпанементом є досить актуальним, оскільки являється важливою складовою теорії і практики методики роботи з оркестром та підготовки диригентських кадрів в мистецьких навчальних закладах.

Слід сказати, що джерельна база з цього питання не має достатньо розлогої інформаційної вичерпності, хоча теми акомпанементу солісту в своєму доробку торкалися такі відомі диригенти минулого століття як А. Пазовський, Б. Хайкін, М. Малько, М. Канерштейн, Е. Кан, К. Кондрашин, С. Турчак, а в наш час педагоги-музиканти І. Стотика, Є. Роговська, В. Рутецький, А. Степанюк. В їхніх працях переважно розглядаються аспекти художньої єдності виконавської інтерпретації соліста й диригента в процесі творчої взаємодії та деякі типові проблеми акомпанементу, однак технічні прийоми управління оркестровим акомпанементом ґрунтовно не висвітлюються.

Мета статті – дослідити й узагальнити особливості роботи диригента над оркестровим аком-

панементом солісту-інструменталісту та солісту-вокалісту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Мистецтво акомпанементу – невід'ємна частина диригентського виконавства. Почуття наступності музичної думки та розуміння логічної сили звучності відіграють винятково важливу роль у досягненні мистецтва оркестрового акомпанементу. Сутність акомпанементу полягає не тільки в тому, щоб не заглушати соліста, а в тому, щоб створити для нього творчу атмосферу, яка сприятиме граничному прояву найкращих сторін його артистичної індивідуальності. «Сучасний погляд на мистецтво акомпанементу полягає в тому, що інструментальному супроводу надається не другорядна роль..., а обидві партії мають рівні права як члени суцільного «музичного організму» (І. Стотика, 2018).

Оркестровий акомпанемент, який допомагає артисту розкрити образ вичерпною глибиною, завжди є високохудожньою музикою, адже у ньому міститься виразність гармонічної опори, її ритмічної пульсації, мелодичних утворень, регістрових та тембрових сполучень. Партія оркестрового акомпанементу, нерідко досить складна і багата, являє разом з партією соліста єдине ціле, але разом з тим вимагає особливого підходу.

Специфіка диригування супроводом полягає у тому, що соліст не може весь час співати чи грати по руці диригента, за винятком таких моментів як вступи, різного роду прискорення чи уповільнення. Він є первинним у своїй інтерпретації, а характер його виконання в силу психологічних, емоційних та інших факторів є більш активний, ніж у артистів оркестру, тому у більшості випадків в акомпанементі оркестр може дещо відставати від соліста.

Крім того, важливу роль грає і акустика. Якщо оркестрантові, який сидить в глибині сцени, здається, що він грає разом з солістом, то в залі його гра завжди буде звучати з запізненням, адже за законом фізики з двох звуків, які прозвучали одночасно ми почуємо раніше той, який ближче. Диригент повинен це враховувати і забезпечити ансамбль за допомогою техніки випередження, подавши оркестру активний змах дещо раніше, ніж прозвучить звук соліста.

Більшість диригентів-початківців не вміють акомпанувати, вважаючи, що соліст гратиме по їхній руці так само, як і оркестр. Але такого не буває, адже соліст грає сам по собі і являючись головним в інтерпретуванні музичного твору цілком природно диктує свою волю і оркестру і диригентові.

Бувають і чисто технічні складнощі, коли соліст знаходиться на сцені в такій позиції, яка не дозволяє йому мати постійний контакт з диригентом. В таких випадках диригент повинен уміло вести оркестр, у всьому йдучи за солістом, блискавично попереджаючи про усі темпові, ритмічні й динамічні модифікації останнього. Диригент повинен привчити себе диригувати не солістом, а оркестром і знаходячись немов би в розгалуженому стані роздільно чути соліста, слідкуючи за його грою і паралельно вести оркестр, посилаючи йому за допомогою жестів ті імпульси, які випереджаючи гру соліста повинні примусити оркестр грати разом з ним. Слід пам'ятати, що найменша невідповідність жесту ауфтакта диригента під час роботи над акомпанементом може викликати ритмічну неточність і порушення ансамблю. У зв'язку з цим М. Канерштейн слушно підкреслював, що «ауфтакт має бути ясним, чітким і визначеним, щоб він сприймався виконавцями у цілковитій відповідності з наміром диригента» (М. Канерштейн, 1980). Диригент ніколи не зможе виконати своє завдання акомпаніатора на відповідному професійному рівні якщо його ауфтаки судорожні, або мляві і невпевнені.

При виконанні суто оркестрових творів деякі недоліки диригентської техніки можуть не вплинути на сам процес виконання, тоді як в диригуванні акомпанементом вони можуть бути руйнівними. Часто на концерті можуть бути різні несподіванки, але завдання диригента – вчасно все поставити на свої місця. Буває так, що соліст губить і пропускає декілька тактів. Тоді, не подаючи виду, що ви це помітили, а головне, нічого не даючи помітити публіці, диригент повинен з'єднати оркестр з солістом. Для цього диригентові необхідні: гострота уваги, точність сприйняття, швидкість і адекватність реакції. Щоб це виробити диригент повинен привчити себе вмінно передбачити в акомпанементі наміри соліста, подумки охоплювати великі уривки партитури, як би випереджаючи процес виконання.

Важливим моментом для диригента є інтерпретування музичного твору. Першість в трактовці тут завжди належить солісту. Завдання ж диригента – уміти в міру творчої необхідності, підкоритись творчій волі соліста, органічно підтримати її в оркестровій партії. В цьому і полягає творче єднання диригента з солістом в бажанні найправдивіше передати задум композитора.

Розпочинаючи роботу над партитурою акомпанементу, диригент повинен усвідомлювати, що

він ніколи не виконає свого завдання як акомпаніатор, якщо не зуміє відчувати індивідуальні якості і художні наміри соліста, адже тільки солісту належить лінія побудови концепції твору. Якщо задум соліста і диригента співпадає, тоді диригент стає однодумцем соліста і не просто слідує за ним, а й співпереживає, втілюючи його трактовку в життя. Якщо у диригента є своє бачення виконуваного твору і воно не співпадає з інтерпретацією соліста у такому випадку диригентові «слід шукати всіляких можливостей повернути соліста на «шлях істини». Якщо ж диригент вагається і під час виступу, то найкраще для нього підкоритись волі соліста» (С. Турчак, 1980). Інколи буває й так, що диригент, не погодившись з інтерпретацією соліста, під час виконання підкреслює це розходження: акомпануючи солісту йде за ним, а в оркестрових епізодах бере свій темп. Такі випадки не мають нічого спільного з художнім виконанням та естетичними нормами творчої діяльності і не повинні мати місця у виконавській практиці.

Особливе виразове значення в акомпаніаторському мистецтві мають динаміка оркестрового супроводу та темпо-ритм.

Наприклад, якщо супровід виконує функцію фонові підтримки соліста, то динамічний рівень звучання оркестру повинен бути підкорений солюючому інструменту або голосу незалежно від того, чи слугує він звукозображальним фоном чи змальовує внутрішній стан образу. Якщо ж в акомпанементі присутні важливі імітації, мелодичні лінії, які поглиблюють художній зміст твору і значення яких урівнюється або співставляється з солюючим голосом, тоді диригент повинен їх динамічно врівноважити. Взагалі, виходячи від конкретної художньої функції, в супроводі може бути використаний увесь діапазон сили звучання оркестру – від піанісимо до фортісимо, але слід враховувати, звичайно, звукові можливості солюючого голосу чи інструмента і відповідно регулювати весь динамічний план акомпанементу.

Вміння відчувати і знаходити вірний темп також є однією з основ диригентського мистецтва. Знаходження вірного темпу буває досить непростим процесом в акомпанементі солісту, адже той чи інший музичний твір може містити в собі певну кількість агогічних відхилень – в бік прискорення або в бік уповільнення і почасти не вказаних композитором в партитурі. Такі відхилення від основного темо-ритму бувають настільки витончені, що відчувуються як ледь помітне пожвавлення або заспокоєння руху музичної тканини. Тут складність для диригента, а особливо диригента-початківця полягає у тому, що кожне таке прискорення або уповільнення, зроблене солістом, може бути несподіваним або поступовим, більшим або меншим по відношенню до раніш оговореного темпу, адже відчуття темпів у кожного виконавця може

бути різним і залежати від манери виконання та індивідуальних якостей соліста. Тому дуже важливо, щоб ще на етапі роботи над партитурою диригент глибоко вник в темпові позначення композитора, в усі агогічні зміни, що у подальшій співпраці з солістом дозволить повноцінно розкрити художній зміст твору.

Роль диригента у виконанні творів, написаних для солістів-інструменталістів і оркестру зводиться не тільки до того, щоб показати вступ оркестру або солісту, забезпечивши при цьому виконавський ансамбль. Головне завдання полягає в тому, щоб розкривши творчі можливості соліста і оркестру, краще донести до слухача образний зміст музики. Тут диригентові крім детального і глибокого засвоєння партій оркестру і соліста, слід звернути увагу на присутність складних пасажів, при виконанні яких диригенту необхідно особливо впевнено вести оркестр, як би допомагаючи солісту чіткою й точною фіксацією кожної опорної долі. Щоб це зробити необхідно «змусити оркестр уважно слухати соліста, щоб кожен оркестрант не тільки сумлінно виконував свою партію, слідуючи в усьому вимогам диригента, але й прислухався до партії соліста» (Є. Роговська, 2014).

Наявність поліритмії і поліметрії в партіях соліста і оркестру може під час виконання негативно відбитися на чистоті ансамблю, якщо диригент несумлінно віднесеться й глибоко не відчує усі точки дотику партій соліста й оркестру.

Наявність різких темпових, ритмічних й метричних змін, а також складних і перемінних розмірів вимагає від диригента особливої уваги, тому потрібно усі складні епізоди вивчити напам'ять, а жести рук довести майже до автоматизму, бо інакше він не зможе утримати в руках оркестр й забезпечити відповідний ансамбль під час виконання.

Наявність фермат, цезур, а також великої кількості різного роду прискорень й уповільнень вимагає від диригента попереднього узгодження з солістом.

Уміння працювати із співаком і акомпанувати йому також є однією з важливих і відповідальних сторін диригентської професії. Досить часто недосвідчені диригенти, підкоряючись волі соліста починають спотворювати оркестрову партію, порушуючи музичну тканину твору. Деякі диригенти навпаки, починають нав'язувати свою волю солісту примушуючи його співати по руці. Внаслідок виникає повне знищення музичного образу. І перший і другий випадки недопустимі з точки зору художнього виконання, не слід вступати в полеміку з солістом-вокалістом. Разом з тим не можна підкорятись вільностям солістів. Тут потрібні великий такт, знання та вміння щодо мистецтва акомпанементу.

Працюючи над партитурою акомпанементу того чи іншого вокального твору, окрім детального вивчення партитури, слід зробити ще й аналіз партії соліста, звертаючи, у першу чергу, увагу на характер і особливості її побудови.

Наприклад, наявність в партії соліста великої кількості стрибків, синкоп у високій теситурі й швидкому темпі може призвести до втрати співаком відчуття пульсу музики і якщо диригент вчасно не відреагує, то це приведе до порушення ансамблю. Втрата співаком відчуття ритму й пластичності мови порушує ритм музики і красу мелодії.

Часто у творах зустрічаються крайні високі або низькі ноти, цезури й фермати. Диригент, який акомпанує співаку повинен завжди готувати їх за допомогою ауфтакту, щоб запобігти порушенню ансамблю, бо крайні верхні і низькі ноти та фермати вимагають від співака відповідної підготовки. За свідченням американського диригента Е. Кана, трапляються й такі випадки, коли деякі співаки мають погану звичку робити фермати на кожній високій ноті, щоб вразити слухача своїм голосом, але диригент все ж таки мусить сприймати інтерпретацію соліста такою, яка вона є. (Е. Kahn, 1980).

Інколи недосвідчені диригенти з педантичною точністю підкреслюють ритм, що недопустимо у вокально-декламаційній стилістиці, де гнучка перемінність темпоритму, характер розвитку мелодії, цезури і наголоси часто бувають продиктовані внутрішньою виразністю мови, навіть змістом окремих слів.

Занадто старанне відбивання сильних долей такту, незалежно від того, співпадають вони із смисловими наголосами в словах чи ні, можуть негативно впливати на єдність мелодії і слова.

Диригент, акомпануючи той чи інший твір вокалісту, повинен також враховувати можливості виконавського дихання наявного соліста, максимальну можливість тягнути звук, бо різні за характером твори вимагають різного дихання.

Темп музичного твору також впливає на техніку дихання вокаліста. Його характер може змінюватись зі зміною темпу, і воно буде по-різному взятє співаком, якщо він співає спокійну, ліричну пісню або швидкий, енергійний твір. Вокалісти при співі в швидких темпах з оркестром можуть відтягувати звук, відставати від загального ритму, тому інколи корисно в педагогічних цілях під час репетицій тренувати швидкі епізоди навіть з запасом темпу, тобто проспівувати дещо швидше.

Взагалі диригент повинен вірно відчувати запас дихання у співака, яке майже ніколи не буває однаковим. Воно завжди витрачається по-різному і часто залежить від фізичного стану вокаліста. Якщо в фактурі партії соліста мелодія наспівна, відсутні широкі стрибки, то дихання береться економно і його завжди вистачає на велику музичну фразу. В широкій кантілені, або ж якщо фраза

містить незручні інтервали, запас дихання у співака може закінчитися раніше.

Якщо співак знаходиться у відмінній вокальній формі, то диригентові потрібно вести оркестр у раніш запланованому темпі. Якщо ж соліст «не в формі» і його дихання коротше, то краще прискорити темп, але щоб це не було помітним для слухача.

Особливу складність являють твори, що написані у швидких темпах, в мелодії яких відсутні паузи. Буває, що співаки, не встигнувши вчасно взяти дихання за рахунок останньої долі, беруть його за рахунок першої долі такту, що призводить до ансамблевої неточності. Диригентові завжди необхідно вчасно «відчути, в якому стані знаходиться соліст, прочитати на його обличчі, в очах його настроїв, зрозуміти, що йому потрібно дати можливість в окремих моментах ще раз взяти дихання чи зробити ледь помітне відхилення від встановленого ритму, темпу...» (А.Степанюк, 2020). Але ні в якому разі не повинен руйнуватися темпоритм виконуваної музики.

Висновки. Коли оркестр акомпанує солісту, диригент перестає бути центром уваги. Проте в

цій ситуації успіх виконання повністю залежить від його техніки та музикальності, а також від уміння керувати оркестром, чуйно реагуючи на соліста. Гнучкість, почуття стилю, знання технології солюючого інструменту чи вокальних проблем співака – все це необхідні умови для диригування акомпанементом.

Диригент зобов'язаний виявити максимум уваги та чуйності до виконавського задуму соліста, творча ініціатива якого тут ставиться на перший план. Проте роль диригента не зводиться до сліпого підпорядкування волі соліста. Диригент свідомо спрямовує всі свої старання до того, щоб допомогти солістові донести його наміри до слухачів; він повинен дуже вдумливо поставитися до всіх штрихів у виконанні соліста, прагнути зрозуміти його наміри, перейнятися ними. У цьому полягає творче єднання диригента з солістом, об'єднаних загальним бажанням якомога правдивіше передати задум автора.

Перспективним у подальшому, на наш погляд, може бути дослідження щодо виникнення та етапів становлення мистецтва акомпанементу в історичному розвитку.

Література:

- Стотика І.Г. (2018). Теорія і практика акомпанементу: навч.– метод. посібник до курсу «Концертмейстерський клас» та «Основи праці в студії» для студентів мистецьких спеціальностей. Мелітополь : МДПУ, С. 51.
- Канерштейн М.М. (1980). Про методику навчання диригентів. *Питання диригентської майстерності*. Збір. статей. Упоряд. М. Канерштейн. Київ : «Музична Україна». С. 16.
- Турчак С.В. (1980). Деякі аспекти роботи диригента в оперному театрі. *Питання диригентської майстерності*. Збір. статей. Упоряд. М. Канерштейн. Київ. : «Музична Україна». С. 109.
- Роговська Є.В., Рутецький В.В. (2014). Оркестр народних інструментів: Навч. посіб. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка. С. 11.
- Kahn E. (1975). *Elements of Conducting*. 2 Ed. New York. 294 p.
- Степанюк А.С. (2020). Методика роботи з аматорськими інструментальними колективами: метод. реком. для керівників ансамблів та оркестрів народних інструментів. Ужгород: КЗ «Обласний організаційно-методичний центр культури» ЗОР. С. 11.

References:

- Stotyka I.H. (2018). *Teoriia i praktyka akompanementu* [Theory and practice of accompaniment]: navch.– metod. Posibnyk do kursu «Kontsertmeisterskyi klas» ta «Osnovy pratsi v studii» dlia studentiv mystetskykh spetsialnostei. Melitopol: MDPU, S. 51.
- Kanershtein M.M. (1980). *Pro metodyku navchannia dyryhentiv* [About the methodology of training conductors]. Pytannia dyryhentskoi maisternosti. Zbir. statei. Uporiad. M. Kanershtein. K.: «Muzychna Ukraina». S. 16.
- Turchak S. (1980). *Deiaki aspekty roboty dyryhenta v opernomu teatri* [Some aspects of the work of a conductor in an opera house]. *Pytannia dyryhentskoi maisternosti*. Zbir. statei. Uporiad. M. Kanershtein. K. : «Muzychna Ukraina». S. 109.
- Rohovska Ye.V., Rutetskyi V.V. (2014). *Orkestr narodnykh instrumentiv* [Folk instrument orchestra]: Navch. posib. Zhytomyr: ZhDUim. I. Franka. S. 11.
- Kahn E. (1975). *Elements of Conducting*. 2 Ed. New York. 294 p.
- Stepaniuk A.S. (2020). *Metodyka roboty z amatorskymy instrumentalnymy kolektyvamy* [Methodology of work with amateur instrumental groups]: metod. rekom. dlia kerivnykiv ansambliv ta orkestriv narodnykh instrumentiv. Uzhhorod: KZ «Oblasnyi orhanizatsiino-metodychnyi tsentr kultury» ZOR. S. 11.

Наукове видання

Мистецька освіта та розвиток творчої особистості

Випуск 1, 2025

Засновано у 2022 році

Засновник:

Рівненський державний гуманітарний університет

Періодичність видання: 4 рази на рік

Українською та англійською мовами

Коректура • В. О. Бабиш

Комп'ютерна верстка • М. С. Михальченко

Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 14,18.

Підписано до друку 25.04.2025.

Зам. № 0525/401. Наклад 100 прим.

Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.