

УДК 78.461

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.206.226>

Ярослав Горбаль

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО ДУХОВОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА: ОРГАНІЗАЦІЯ ТА НАВЧАННЯ ГРИ В АНСАМБЛІ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Горбаль Ярослав Миколайович – Заслужений діяч мистецтв України, професор, Національна академія сухопутних військ імені Гетьма П. Сагайдачного, Львів (Україна). E-mail: yaroslavgorbal@gmail.com
ORCID 0000-0003-2983-4482

Особливості сучасного духового ансамблевого виконавства: організація та навчання гри в ансамблі духових та ударних інструментів

В даній статті ґрунтовно проаналізовано розвиток ансамблевого виконавства на духових та ударних інструментах в Україні. Простежено деякі умови та мистецькі чинники, що впливають на формування виконавських ансамблів. Мета дослідження полягає у визначенні основних напрямків розвитку ансамблевого виконавства на духових та ударних інструментах в Україні і встановлення особливостей його використання у музично-мистецькій та прикладній сферах.

У статті підкреслено, що ансамблеве виконавство на духових та ударних інструментах в Україні має давні традиції та є важливою складовою музичного мистецтва минулого і сьогодення. В умовах зростаючого інтересу до духової музики важко уявити сучасні музичні реалії без духового ансамблевого виконавства, яке все переконливіше займає своє місце в загальній системі музичного виконавства. На базі духових оркестрів створюються камерні ансамблі, які все частіше появляються в різноманітних концертних залах, конкурсах, фестивалях тощо. Створюється багатожанровий репертуар, який охоплює відповідне коло художніх завдань, стимулює розширення художньо-технічних та акустичних можливостей, а також робочого діапазону камерного ансамблю.

Мистецтво гри в камерному ансамблі відрізняється як від сольного, так і від оркестрового виконавства. Це самостійний вид колективного виконавства, з притаманними йому рисами. Але потрібно зауважити, що багато питань, які вирішуються музикантами камерного ансамблю

та оркестру подібні в процесі виконання. Так, в обох видах колективного виконавства музиканти повинні володіти навиками одночасного початку звуку, ведення його та закінчення, взаємозв'язку штрихів, динаміки, інтонації, слідування за дотриманням колективного ритму.

Організація ансамблю розпочинається з підбору складу його виконавців. При цьому необхідно враховувати загальний музичний рівень кожного з учасників ансамблю, ступінь володіння інструментом, навички гри в камерному ансамблі, психологічний взаємозв'язок партнерів по ансамблю, вольові якості, темперамент тощо. Бажано, щоб в одному ансамблі грали музиканти, які мають відносно однаків рівень: це сприятиме створенню відповідної творчої атмосфери у їх спільній роботі. Однак, в кожному ансамблі необхідний лідер, який спроможний розв'язувати творчі протиріччя, які можуть виникнути в ході репетицій. Успішній роботі камерного ансамблю сприяє відповідальність кожного його учасника за загальну справу, а також чітка дисципліна під час репетицій.

Ключові слова: ансамблеве виконавство, духові та ударні інструменти, саунд, інтонування, музична фраза, ритмічна злагодженість, штрихи, дихання.

Постановка проблеми. Ансамблеве виконавство на духових та ударних інструментах в Україні має давні традиції та є важливою складовою музичного мистецтва в Україні як минулого, так й сьогодення. У ХХ-XXI ст. підвищується зацікавленість до ансамблевого виконавства та значно зростає його рівень підготовки. Традиції ансамблевого виконавства на духових інструментах сягають сивої давнини. Перші згадки про інструментальне ансамблеве виконавство на теренах України можна знайти в писемних пам'ятках Київської Русі, зокрема «Повісті минулих літ» (1068, 1074.) та Києво-Печерському патерику. Сьогодні, коли інтерес до духової музики зростає, неможливо уявити собі без камерного духового ансамблевого виконавства. Ансамблеве виконавство все переконливіше займає своє місце в загальній системі музичного виконавства. На базі духових оркестри створюються камерні ансамблі, які все частіше появляються в різноманітних концертних залах, конкурсах, фестивалях тощо. Створюється багатожанровий репертуар, який охоплює відповідне коло художніх завдань, стимулює розширенню художньо-технічних та акустичних можливостей, а також робочого діапазону камерного ансамблю. Усе

це і надихнуло нас на пошук нових досліджень духового ансамблевого виконавства в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання ансамблевого виконавства на духових інструментах неодноразово порушувалася у різних дослідженнях. Серед авторів наукових праць вказаної тематики слід назвати Апатського В., Посвалюка В.Т., Богданова В.О., Слупського В.В., Романовського В.І. та ін. Кожен з них досліджував певний аспект духового ансамблевого виконавства або у більш широкому колі питань, пов'язаних із духовим мистецтвом, або в межах обраного складу духових інструментів. Ознайомлення з літературою доводить, що сучасне духове ансамблеве виконавство не є досконало опрацьованим, необхідно визначити його онтогенез, дослідити етапи формування і творення, визначити специфічні особливості щодо інструментарію, виявити стильові тенденції та ін.

Мета дослідження полягає у визначенні основних напрямків розвитку ансамблевого виконавства на духових та ударних інструментах в Україні і встановлення особливостей його використання у музично-мистецькій та прикладній сферах.

Виклад основного матеріалу. *Основні вимоги ансамблевого виконання.* Ансамбль являє собою, як правило, мало чисельний склад виконавців у якому кожна партію грає тільки один музикант. В залежності від кількості виконавців камерні ансамблі духових інструментів поділяються на дуети, тріо, квартети, квінтети тощо. Своєю чергою, вони можуть бути однорідними, тобто складаються тільки з дерев'яних, або мідних духових інструментів, а також і мішані, що включають у свій склад як дерев'яні, так і мідні духові інструменти. В склад камерних ансамблів духових інструментів можуть входити ударні інструменти фортепіано та інші.

Мистецтво гри в камерному ансамблі відрізняється як від сольного так і від оркестрового виконавства. Це самостійний вид колективного виконавства, з притаманними йому рисами. Але потрібно зауважити, що багато питань, які вирішуються музикантами камерного ансамблю та оркестру подібні в процесі виконання. Так, в обох видах колективного виконавства музиканти повинні володіти навиками одночасного початку звуку, ведення його та закінчення, взаємозв'язку штрихів, динаміки, інтонації, слідування за дотриманням колективного ритму.

Основними вимогами ансамблевого виконавства є:

- взаємозв'язок і виконання творчих задумів кожного учасника ансамблю, розв'язання загальних виконавських проблем, визначених єдиним виконавським планом;
- досягнення і підтримання в процесі гри постійного творчого контакту шляхом слухового контролю;
- вміння партнерів по ансамблю слухати себе і одночасно чути інших, поєднувати свою партію з партіями партнерів;
- розуміння структурно-суттєвого значення своєї партії і виконання її у співвідношенні з тими функціями, які вона виконує в кожний даний момент розвитку музичної тканини;
- знання учасниками ансамблю не тільки своєї партії, але й партії партнерів.

Музична педагогіка розглядає ансамблеве виконавство, як важливий засіб виховання молодих музикантів і вважає, що кожен виконавець повинен якомога скоріше залучатися до гри в камерному ансамблі.

Лідер ансамблю та його обов'язки. Лідер ансамблю є домінуючою особистістю в творчому процесі колективу. Він і педагог, і організатор, і психолог, і композитор, і аранжувальник. В його особі концентрується такі добрі якості, як: дисциплінованість, високий рівень культури, авторитетність, ерудованість, бездоганне виконавське чуття, глибоке пізнання в життєдіяльних сферах, багате асоціативне і образно-емоційне мислення, досконале знання мови, вільне володіння технічними можливостями інструмента, вміння одночасно стежити за всіма компонентами виконавського процесу. В компетенцію керівника ансамблю входить таке завдання, як вироблення навиків оптимального аналітичного підходу до музичного твору.

Аналітично-творча діяльність, як керівника, так і ансамблів, включає особливі механізми взаємодії елементів аналізу та синтезу, на основі яких будується звукове оформлення музичного твору.

Така практична налаштованість дозволяє йому суміщати етапи логічного осмислення елементів музичної мови з художнім оформленням інтерпретації, основними ознаками якої є: цілісність форми, правдивість почуттів та емоцій, логічне співвідношення раціонального та емоційного, переконливе відтворення стилістичних особливостей музики.

Керівник мусить постійно утримувати увагу колективу, контролюючи дії всіх музикантів.

Учасники ансамблю та їх обов'язки. Камерно-інструментальний ансамбль відкриває величезну можливість для виховання й розвитку художнього та образного мислення виконавців. Мислення, як одна з важливих категорій психології, є закономірним фактором ансамблевого виконавства, адже на основі мислення формується виконавські навички.

Розвиток музичного мислення ансамбліста залежить не лише від його особистих здібностей, але й від рівня професійної підготовки, від його ставлення до життя, до партнерів тощо. Важливим фактором є те, що учасники ансамблю постійно прилучаються до шедеврів світової класики, до кращих зразків сучасної, народної і авангардної музики.

Гра в ансамблі повинна починатися з відпрацювання найпростіших навичок, шляхом їхнього поступового ускладнення. Кожен музикант повинен враховувати всі музичні голоси, слухаючи виконавця, який сидить від нього праворуч, і того, що сидить ліворуч, тобто вміти оперативно підкорювати власну гру гри своїх партнерів і, вміти одночасно стежити за кількома компонентами колективного виконавства. Виконавський процес вимагає якісно нової, суб'єктивної взаємодії, встановлення в колективі тісних творчих взаємозв'язків, колективного художньо-емоційного співпереживання музики, точної передачі художнього задуму композитора.

Колективна праця – це величезний виховний процес, адже успішність репетицій, у повній мірі, залежить від творчої ініціативи кожного учасника. Творче спілкування виховує, крім професійних якостей, такі важливі моральні цінності, як працелюбство, дисциплінованість, колективізм і, головне приносить величезну моральну та душевну насолоду.

Організація роботи камерного ансамблю. Організація ансамблю розпочинається з підбору складу його виконавців. При цьому необхідно враховувати наступні якості музикантів:

- загальний музичний рівень;
- ступінь володіння інструментом;
- навички гри в камерному ансамблі;
- психологічний взаємозв'язок партнерів по ансамблю;
- вольові якості, темперамент тощо.

Бажано, щоб в одному ансамблі грали музиканти, які мають відносно однаковий рівень: це сприятиме створенню відповідної творчої атмосфери у їх спільній роботі. Однак, в

кожному ансамблі необхідний лідер, який спроможний розв'язувати творчі протиріччя, які можуть виникнути в ході репетицій.

Успішній роботі камерного ансамблю сприяє відповідальність кожного його учасника за загальну справу, а також чітка дисципліна під час репетицій.

Партнери в ансамблі повинні розташовуватися так, щоб вони були спроможні добре чути один одного і бачити лідера. Посадка ансамблю на репетиції повинна бути аналогічною і при виступі на сцені.

Репетиційна робота. Репетиція розпочинається з ретельної настройки кожного музичного інструменту. Існують різні варіанти. Так, ансамбль, який складається з однорідних інструментів, настроюються по самому низькому інструменту.

Ансамбль мідних духових інструментів бажано настроювати по четвертому натуральному звуку (Сі бемоль першої октави), як найбільш інтонаційно стійкому. Після настройки ансамблю по цьому звуку (Сі бемоль) необхідно перевірити інтонацію в ансамблі через кварту і квінту.

Одним з шляхів досягнення чистого інтонування в ансамблі є настроювання його на тональність виконуваного твору. Для цього спершу в унісон підстроюють тоніку, а потім, від неї, в мелодичному і гармонічному викладі – кварта, квінта, октава і терція. Після цього ретельно вистроюють тонічний тризвук. Закінчують настройку в квартетах, квінтетах і більших складах ансамблів виконанням послідовності акордів T S D T. Необхідно додати, що найбільш досконала настройка ансамблю не забезпечує чистого інтонування в процесі гри, а тільки сприяє його досягненню.

Репетиція є основною формою опрацювання камерних ансамблів музичних творів. Як і в сольному виконавстві, процес вивчення музичного твору поділяється на три етапи.

Перший етап полягає в попередньому знайомстві з твором та формуванню єдиного виконавчого плану. Для ознайомлення з музичним твором його потрібно програти в повному обсязі. Необхідно, щоб кожний виконавець ансамблю скрупульозно вивчив свою партію заздалегідь, а саме до першої репетиції.

В процесі знайомства з музичним твором виконавці складають уяву про його стиль, форму, художній зміст; визначають найбільш складні в технічному і виконавському відношенні місця; уточнюють нотний текст, штрихи, динамічні і метроритмічні позначення, а

також роблять перший аналіз елементів ритму, фактури, функцій голосів, попередньо встановлюють темпи.

Оскільки послідуєча робота над музичним твором повинна носити продуктивний, цілеспрямований характер, а творчі наміри учасників ансамблю – узгодженими і направленими до єдиної мети, ними спільно випрацьовуються єдиний виконавський план. Основні його напрямки окреслюються після ознайомлення з музичним твором, доповнюються і удосконалюються в процесі роботи. Цим планом передбачається вирішення різноманітних виконавських проблем, наприклад:

- узгодження виконавського строю і засоби досягнення чистоти інтонування, визначення основного темпу музичного твору і логічного переходу від одного темпу до іншого;
- питання узгодження метро ритму;
- використання та узгодження різноманітних штрихів;
- питання фразування і зміни виконавського дихання (визначення моментів динамічних підйомів і спадів, часткових та загальних кульмінацій твору тощо).

У виконавському плані необхідно також передбачити метод репетиції і обсяг роботи. Добре продуманий виконавський план організовує колектив, сприяє поетапному засвоєнню музичного твору.

Другий етап – реалізація виконавського плану. Це найбільш тривалий, кропіткий і відповідальний етап. Існують певні раціональні методи роботи над музичним твором в процесі реалізації виконавського плану, а саме:

- розчленування музичного твору на окремі, закінчені в музичному відношенні побудови, частини;
- виконання швидких, а також технічно та інтонаційно складних місць у повільному темпі;
- опрацювання темпоритму, узгодження динаміки, штрихів, досягнення чистого і виразного інтонування;
- ретельне опрацювання кожної музичної фрази;
- з'єднання окремих побудов, частин у єдиний розділ.

Розділи, в свою чергу, об'єднують в єдиний цикл після їх опрацювання.

У процесі роботи над музичними творами технологічні і художні проблеми необхідно розв'язувати паралельно. Однак, під час репетицій може виникнути необхідність вирішення суто

технологічних проблем, пов'язаних з опрацюванням чистоти строю, єдності виконання штрихів, узгодження темпоритму та інших проблем, які виникатимуть в процесі репетиції. У цьому випадку художні проблеми тимчасово відходять на другий план.

Третій етап – виконання музичного твору в цілому, без зупинок, з дотриманням усіх авторських вказівок.

Кінцевою метою роботи колективу над музичним твором є публічний виступ камерного ансамблю на концерті або іспиті. Опрацювання музичного твору, підготування його до виконання на естраді завершується не на робочих репетиціях, а в процесі публічних виступів.

Робота над фразою. Музична мова надзвичайно різноманітна і багата своїми виразовими засобами. Вище ми розглянули три основні сторони ансамблю: інтонаційну, ритмічну і динамічну злагодженість. Не може бути доброго виконання без живого вираження фрази. Фраза є найтонший компонент музичного ансамблю.

Вірне фразування – це добре визначена і виконана невелика та відносно закінчена частина мелодичної лінії зі усіма її художньо-виразовими елементами. При роботі над твором лідер повинен зрозуміти саму суть музичної фрази: яке смислове навантаження вона несе, її початок, розвиток і закінчення, динамічні підйоми, спади і кульмінації, її темброве забарвлення, характер атаки звуку та виконавські штрихи тощо.

Музичне фразування здійснюється на основі синтаксичних закономірностей за допомогою визначених художньо-виконавських прийомів, тобто музичною мовою, артикуляцією та прийомами гри на інструментах.

Під музичною мовою розуміється виконання окремого звуку, який визначає тіло, що звучить в тісному взаємозв'язку з джерелом звуку (стовп повітря, струна, залізо, шкіра тощо) та засобами його видобування (губами виконавця, смичком, щипком, повітрям, ударом тощо).

Музична мова окремого звуку передбачає інтонування, вібрування, глісандування, припинення звучання, клацання, фрулато та ін.

Різні джерела звуку та засоби його видобування визначають специфічні прийоми гри на кожному інструменті. Виходячи з цього диригенту слід глибоко зрозуміти саму специфіку звуковидобування

на різних інструментах і зближення тих багато чисельних особливостей на основі устремління до максимального однакового ансамблевого виконання.

Для музичної вимови велике значення має звуковидобування, тобто атака звуку. Від правильної та художньо-різноманітної атаки звуку буде залежати сама культура звуковедення, якість і виразність, природність та наспівність.

Ритм та його застосування. Для досягнення доброго ритмічного ансамблю в оркестрі необхідно домагатися наступного:

- однакового і точного розуміння і виконання ритмічного запису
- музичного тексту усіма виконавцями;
- узгодженості оркестрових груп, які об'єднані загальним ритмом;
- ритмічної злагодженості між різними елементами фактури (наприклад, мелодія і супровід);
- одночасного початку і закінчення виконання ритмічних долей такту;
- чистого інтонування та правильного виконання штрихів і динамічних відтінків.

Ритмічна злагодженість – це один з важливих компонентів ансамблю. Своєю реакцією на всяке, навіть незначне відхилення від правильного ритму, лідер прививає музикантам необхідні навички ритмічно точного виконання.

Таким чином, ритмічна злагодженість ансамблю удосконалюється в повсякденній репетиційній роботі над музичним твором та спеціальними вправами, які відображені в школах оркестрової гри. Завдання лідера полягає в тому, щоб на основі міцних теоретичних знань привити музикантам вміння правильно відтворювати ритмічні структури, їх багато численні співставлення і поєднання, а також розвивати практичні навички використання ритму з іншими виразовими засобами.

Динаміка та її виразність. При роботі над музичним твором лідер повинен уважно визначити динамічний профіль музичного твору, детально в'яснити динамічні лінії, порівняння, тонкі динамічні поєднання з елементами музичної виразності. Завдяки динаміці, музична фраза набуває натхненності, вона стає обдуманною, яскравою, випуклою. «Вимова» її наближається до людської мови, набирає життєвої правдивості, насиченості та чуливісті.

Всякі ступені сили звучання прийнято називати динамічними відтінками, які мають свої позначення, а саме: *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff* та ін. Шкала динамічних відтінків від найтихішого до найголоснішого звучання складає динамічний діапазон ансамблю. Поступове наростання і послаблення звучання позначається термінами – *crescendo* (крещендо) і *diminuendo* (димінуендо). Раптове співставлення динамічних градацій (відтінків), що різко відрізняються по силі звучання, утворює динамічний контраст. Дуже важливо, щоб звучання ансамблю в будь – якій динаміці залишалось м'яким та компактним. Використання контрастів вимагає від музикантів вільного володіння прийомами зміни динамічних відтінків. Основна складність полягає в тому, щоб зберегти чистоту інтонації, природність тембру та темп виконання.

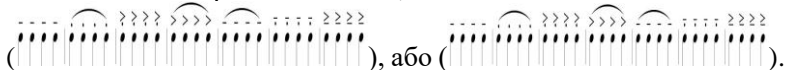

Таким чином, щоденна репетиційна робота з ансамблем над різноманітною динамічною виразністю та їх правильне використання з іншими музичними виразовими засобами, дасть високу оцінку професійному рівню майстерності ансамблевого виконання.

Штрихи та їх значення. Для виявлення музичної образності, змісту та характеру твору необхідно вибрати фарби, щоб домогтися виразного звучання мелодії тощо. Виявити барвистий звуковий план допомагають штрихи.

Штрих (нім. Strich – лінія, риска) – це спосіб, характер ведення звуку і його забарвлення. Він сприяє виявленню фразування, показу кульмінації, створенню динамічної насиченості, ритмічної стрункості та більш повному розкриттю глибини смислового значення музичного твору. Володіння різноманітними способами звуковидобування і прийомами гри на інструменті, використання різних штрихів та їх поєднань є основою виразного виконання.

У музикантів-духовиків штрихи залежать від атаки звуку і розподіляються на п'ять груп. Перша група – штрихи які виконуються за допомогою твердої атаки звуку.

Detache – (походить від французького слова «detacher», що означає «відділити»). Виконання цього штриха вимагає твердої атаки звуку, повноцінного втримання тривалості звуку. Графічного позначення штрих не має, інколи позначається знаком

), або (.

Marcato – (походить від італійського дієслова «marcare» - що означає «виділяти», «підкреслити», «увиразнити»). Цей штрих

виконується за допомогою активного початку звуку, з подальшим його послабленням. Позначається знаком >:



Martele – (походить від французького слова *marteler*, що означає «молотити, чеканити»). Цей штрих вимагає найбільш чіткого, жорсткого видобування звуку і втримання динаміки до кінця його проведення. Відмінність від штриха «*marcato*», при «*martele*» звук не

затишає. Позначається знаком  :
 або .

Staccato – походить від італійського слова, що означає «коротко» «відривисто». Цей прийом вимагає короткого виконання звуків (тривалість звуку укорочується на половину). Позначається

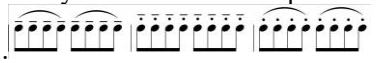
крапкою над нотою:  або записується слово *staccato* (*sempre staccato*) .

Staccatissimo – цей прийом виконується більш коротко, ніж *staccato* і звучить четверта частина тривалості записаного звуку. Звучання припиняється, як правило, за допомогою язика, шляхом вимови слова «Тіт».

Друга група – це штрихи які виконуються за допомогою м'якої атаки звуку.

Non legato – (означає не зв'язано). Звучить наче три чверті записаного звуку. Позначається крапками над нотами та з'єднані

лігами: 

Portato – цей прийом виконання максимально витриманих звуків і характеризується дуже м'якою атакою звуку. Позначається рисою над, або під нотами та з'єднані лігою: 

Portamento – цей штрих взятий із практики вокалістів – дещо нагадує глісандо, тобто легке, гарне полинання від звуку до звуку. Позначення не має.

Третя група – це штрихи які виконуються за допомогою фрикативної атаки звуку.

Frullato – походить від італійського слова, що означає «свистящий». Виконується двома засобами – за допомогою кінчика язика, і якби вимовляється «Фрр», або «Крр». Цей штрих дуже трудний для виконання у верхньому регістрі. Позначається словом *frullato*.

Четверта група – це штрихи які виконуються за допомогою комбінованої атаки звуку.

Подвійне staccato – цей штрих вперше появився у флейтистів і перейшло до трубачів, а потім тим штрихом оволоділи майже всі виконавці на духових інструментах. Позначення не має: виконавець сам визначає момент коли необхідно використати цей штрих.

Legato – походить від італійського словосполучення що означає «зв'язано». Цей прийом звуку якого виконуються зв'язано, і

записується нота від ноти лігою: 

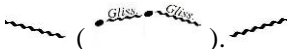
Legatissimo – вимагає ще більш зв'язаності звуків, та фрази інколи позначаються словом *legatissimo*.

П'ята група – це штрихи з комбінованою атакою звуку, які виконуються з маркованим, або акцентованим *legato*.

Марковане або акцентоване legato – акцент виконується за допомогою різкої активізації повітря. Позначається знаком акценту,

які з'єднані лігою: 

Glissando – походить від італійського слова, що означає «сковзнути». Виконується шляхом легкого ковзання по проміжних звуках, за допомогою неповного натиску на вентилялі. Позначається

знаком або .

Таким чином, лідеру ансамблю необхідно постійно приділяти увагу опануванню різними штрихами кожним виконавцем і систематично прививати навички їх колективного виконання, а також слідкувати за появою нових штрихів та їх застосування в музичних творах.

Дихання. Перед щоденними вправами музикант повинен перевірити, як працює дихальний апарат. Вправи які призначені для того, щоб звільнити і розслабити дихальний апарат, а також надати можливість виконавцю повністю реалізувати свої можливості.

Перші три вправи виконуються без взяття дихання:

а) підніміть і розтягніть грудну клітку якомога ширше. Допоможіть собі руками підняти її і відчуті розширення в нижніх ребрах, спереду і ззаду. Повторіть цю вправу 6 разів.

б) відпочиньте опустіть грудну клітку вниз і видихніть повітря з брюшнини. Повторіть так 6 разів;

в) робіть це за один раз. Використовуйте рухи руками і дзеркало, щоб слідкувати за правильною розумною уявою (як це має виглядати) і рухом. Повторіть 6 разів.

Вдихайте таким ж способом, але з шумним тертям в ротіві порожнині, щоб досягнути ефекту сильного вдиху. Використайте рухи руками, щоб уявити собі, як всмоктується великий потік повітря. Повторіть 6 разів.

Наступні вправи подані для виконання з пластиковою трубкою (1 дюйм в діаметрі), яку необхідно вставити між зубами і дивитися, як відкривається і відпочиває гортань, спрямовуючи повітря в легені. Відповідну трубку можна придбати у магазині все для дому. Целофановий мішечок почепіть на кінець трубки, щоб запобігти головокружінню. Вдихнули, як було пояснено вище, за винятком тертя, наскільки це можливо. Домагайтеся безшумного, спокійного звуку, коли повітря проходить через гортань.

а) вдихнути повністю велику кількість повітря коротким, різким, швидким вдихом, наповнюючись максимально повітрям;

б) ритмічна вправа. Робити це в ритмі, повторюючи щонайменше 6 разів; підтримуючи постійний ритм, не витрачаючи час на відпочинок. Це необхідно, щоб досягнути максимально вільного видуху і вдиху.

$\text{♩} = 72$



Використовуйте звук «гу – гу - гу»



Дуття через мундштук. Дуття через мундштук є дуже важливою частиною гри на будь-якому духовому інструменті. Це дає можливість виконавцеві продукувати музику губами (спів губами, ніби голосовими зв'язками). Після достатньої праці з мундштуком, так щоб дуття (гудіння) було досить легким, важливо, щоб виконавець більше часу приділяв тій музиці, яку він гратиме (п'єса) тощо.

Починаючи вправлятися на мундштуку, спочатку дуйте в середньому регістрі, а потім ідіть далі в обох напрямках (у верхньому та нижньому регістрах). Дуйте звуки у верхніх та нижніх регістрах, якомога вільніше і простіше, наприклад як у середньому регістрі. Пам'ятайте, що гудіння резонує подібно до людського голосу. Не напружуйте губи при дутті на високих чи низьких нотах, контролюйте дуття за виходом повітря. Завжди намагайтеся дути сфокусовано, сконцентровано, видуваючи вільно звук у всіх регістрах. Використовуйте губне вібрато, що допоможе фокусувати звук. Як тільки мундштук вставлений в інструмент, то міняється опір дуття. Це не має значення. Але, звичайно, це не значить, що не треба дути в мундштук. Пам'ятайте, що це все є важливо і потрібно.

Після підготовчих вправ, настає етап сумісної репетиційної роботи, коли всі технічні засоби мають стати основою для створення художнього образу.

Мелодія та її виразне звучання. Відомо, що більшості музичних творів гомофонного складу основним носієм художнього образу, його виразником є мелодія. Тому метою учасників ансамблю повинно бути уважне ставлення до її виконання.

Мелодія в ансамблі повинна звучати чітко і виразно, незалежно від того, в якому голосі вона проводиться. Безбарвне звучання мелодії приводить до сірого, маловиразного звучання всього ансамблю. Необхідно знати оптимальне співвідношення між силою звучання мелодії і голосами, що акомпанують, в наслідок чого було б забезпечено звучання всього ансамблю.

Важливою передумовою виразного звучання мелодії є розуміння учасниками ансамблю логіки мелодичного розвитку, відчуття ними зміни напруги мелодичної енергії, емоціональну напругу та її послаблення, кульмінації, а також інтонаційні тяготіння.

У випадку, якщо одну і ту ж мелодію в ансамблі виконують різні голоси, слід досягти єдності її інтерпретації всіма виконавцями та

злиття мелодичної лінії в процесі передачі мелодії від одного інструменту до іншого.

Для досягнення єдності і змінності між голосами і є метою запобігання розриву між ними необхідно не тільки чітко витримати тривалість останнього звука виконуваної партії, а навіть, намагатися продовжити звучання до того моменту, коли вступить наступний голос.

Виконання творів поліфонічного складу. Виконання творів поліфонічного складу вимагає від виконавців більш складніших завдань.

Відомо, що в поліфонічному творі всі голоси відносно самостійні, а це потребує від музикантів належної уваги їх виконання, при цьому всі голоси повинні чітко прослуховуватися в загальному звучанні ансамблю.

Значення окремих голосів в поліфонічних творах підголоскового, контрастного та імітаційного складів різні.

Так, при виконанні підголоскової поліфонії важливим є вміння виконавцями відтінити основну мелодію, не заглушаючи її, виділити потрібний підголосок. Контрастна поліфонія базується на розвитку самостійних мелодичних ліній, які ведуть в ансамблі різні голоси. В процесі розвитку музичної тканини ці мелодичні лінії по чергово висуваються на передній план і потребують відповідного динамічного і штрихового виділення.

Найбільш складною у виконанні для ансамблю є імітаційна поліфонія. Вона базується на повторенні в різних голосах однієї і тої ж самої мелодії, або мелодичного обороту. При цьому виконавцям складно знайти вірне співвідношення і протиставлення течій.

Виконання гармонічного викладу в ансамблі. Виконання гармонії в ансамблі вимагає уваги і постійної слухової активності при здійсненні вирівнювання акорду по динаміці, інтонації і тембру. Відомо, що стрій ансамблю, що виконує багатоголосий твір, складається з двох основних елементів – гармонічного та мелодичного.

Гармонічний елемент строю базується на закономірностях інтонування гармонічних інтервалів і в процесі розвитку тканини музичного твору утворюється строями окремих партій ансамблю.

Мелодичний елемент строю базується на інтонуванні мелодичних інтервалів і визначається метою гармонічного строю.

Привелірування мелодичного і гармонічного елементу в загальному строї ансамблю визначається фактурою музичного твору. Так, в творах гомофонного складу увага учасників ансамблю повинна бути зосереджена перш за все на досягненні чистого інтонування по вертикалі. Роль інтонаційної основи в цьому випадку повинна виконуватися мелодичними голосами або басом. В творах поліфонічного складу головною метою є досягнення чистого художнього інтонування по горизонталі.

Таким чином, кожний учасник ансамблю повинен знати, по якому голосі в акорді підстроювати йому інтонацію своєї партії в кожний даний момент розвитку музичної канви твору. Відомо, що партії в ансамблі можуть виконувати різні функції, в залежності від цього визначається їх відносна самостійність або загальне підпорядкування виконання багатоголосного твору.

Так, ансамблева партія, якій доручена мелодія, в інтонаційному відношенні найбільш самостійна а всі інші партії ансамблю при інтонуванні звуків акорду повинні узгоджувати свою інтонацію з нею.

В свою чергу мелодична партія повинна в певній мірі орієнтуватися на басовий голос. Виконавець в ансамблі повинен весь час слухати, як себе, так і інших та узгоджувати інтонацію своєї партії з партіями партнерів як по вертикалі (в акордах) та і по горизонталі.

В процесі работ над важкими в інтонаційному відношенні місцями на репетиції можуть бути використані різноманітні засоби полегшення строю, а саме:

- уточнення загального строю інструментів або інтонація окремих звуків;
- виконання партій по два, три голоси разом тощо.

Непоодинокую причиною фальші в недосвідчених ансамблях є дуже голосна гра, особливо при виконанні партії в унісон або в октаву. Щоб усунути фальш у цьому випадку рекомендується одному з виконавців грати дещо тихіше, що дозволить його партнеру уважніше прислухатися та, таким чином, підстроїти до нього більш точно інтонацію своєї партії.

Якщо фальшиві інтонації мали місце при виконанні послідовності акордів, потрібно їх грати більш протяжно, в повільному темпі, визначаючи таким чином фальшивий звук та

орієнтуватись на інтонаційну опору, виправити його інтонацію, а вже потім виконувати їх в темпі.

Роботу над інтонацією в ансамблі доцільно вести в зв'язку з такими структурно-смысловими побудовами, як мотив, фраза, речення, і в жодному випадку не у відриві від них.

Важливим засобом поліпшення чистоти інтонування в ансамблі є знання кожним виконавцем основ теорії інтонування, інтонаційних особливостей свого музичного інструменту і шляхи покращення чистоти інтонування під час гри на цьому.

Інтонування в камерному ансамблі. Складне в сольному виконанні, чисте звуковисотне художнє інтонування являє собою одну з найбільш складних проблем у на духових інструментах; воно значно ускладнюється в умовах гри в камерному ансамблі, оркестрі. Для вирішення цієї проблеми велике значення має знання музикантами основ теорії звуковисотного інтонування. Відомо, що духові інструменти, окрім тромбона, не мають строго фіксовану висоту звука.

Тому велике значення на шляху досягнення чистого звуковисотного інтонування в ансамблі має існування у музикантів навичок перших чотирьох звуків натурального звукоряду: чистої пріми, чистої октави, чистої квінти, кварта. Ці інтервали в ансамблі весь час повинні звучати інтонаційно чисто і спокійно.

Зокрема, основний звук, а також квінтовий є інтонаційною опорою при виконанні терцових звуків в тризвуках та інших акордах. Фальшиве їх інтонування ускладнює виконавцю знаходження правильно звуковисотної інтонації для терції.

Постає питання, яким чином перевірити чистоту інтонування інтервалів у співзвуччях? Відомо, що під час, одночасного видобування двох звуків виникає коливання (періодичне послаблення і посилення звуку, який складається з двох близьких по чистоті звуків). При чистому інтонуванні гармонічного інтервалу коливання може бути відсутнім в унісон і дещо відсутнім в октаві і квінті. Коли вони добре прослуховуються в квартах, терціях і секстах.

Для секунд, септми і тритона характерні більш чисті коливання, ніж для вищевказаних інтервалів. У відповідності з цим кількість коливання інтервалу в музиці класифікується на досконалі консонанси (прима, октава, квінта), недосконалі консонанси (кварта, терція, секста) та дисонанси (третон, секунда, септима).

Одним з основних принципів інтонування гармонічних інтервалів в ансамблі є зведення коливання до мінімуму, тобто до оптимальної консонантності. Для вироблення навичок чистого інтонування в гармонічному та мелодичному звучанні чистих прім, кварт, квінт і октав, доцільно використовувати навчальний посібник «Практическое пособие для ансамблевой игры на медны духовых инструментах» Б.Анісімова.

Найбільш консонантними в гармонічній вертикалі в мажорних і мінорних тризвуках є велика і мала терція, тобто натурального строю. У цьому випадку слід виконувати гармонічну велику терцію дещо нижче темперованої і значно вище піфагорської і мелодичної, а малу гармонічну терцію – дещо вище темперованої і значно вище піфагорської і мелодичної малої терції [6, с. 179-180].

Але мажорна і мінорна терція не завжди інтонується так як чисті консонантні. Досить часто, нехтуючи консонантністю мажорну терцію доводиться підвищувати, а мінорну навпаки – занижувати, в результаті чого вони, у якісь мірі, стають консонантними.

На відміну від тонічної, домінантові гармонія не стійка і потребує, як правило, особливого вирішення. Консонантно чиста велика терція в ізольованій домінантові гармонії звучить досить благозвучно, але при розв'язанні домінанти в тоніку вона сприймається як низька, фальшива. А це значить, що в процесі розвитку багатоголосного музичного матеріалу в часі при взаємодії гармонічної вертикалі з мелодичною горизонталлю закономірності інтонування інтервалів в акорді ввійшли в протиріччя з закономірностями інтонування мелодичних інтервалів в ладі.

Розв'язати ці протиріччя можна тільки підвищенням терції домінанти, тим більше, що вона є ввідним тоном в тоніку. Дослідження інтонування сьомого ступеню свідчить, що при розв'язанні домінантової гармонії в тоніку сьомого ступеню інтонується з тенденцією до підвищення. Це стосується і інтонування також в мелодії та гармонії.

В ізольованій домінантовій гармонії завищена терція надає співзвучно певну різкість, але в русі при з'єднанні домінанти з тонікою такої різкості не відчувається, а швидше відчувається посилення ладового тяжіння домінанти в тоніку, що слухом сприймається як природне закономірне явище.

Значну важкість в ансамблі викликає інтонування малої і великої секунди, особливо малої – вниз, а великої – вверх. Гармонічна мала

секунда інтонується дещо ширше мелодичної і темперованої, гармонічна велика секунда вище мелодичної і дещо ширша, ніж темперована. Для опрацювання учасниками ансамблевих навичок слухових уявлень чистого інтонування великої і малої секунди, корисно грати мажорну і натуральну мінорну гами.

Підсумовуючи вище сказане автори намагалися детально опрацювати чистоту інтонування гри в ансамблях. Тому, що у США, європейських країнах на такі речі вже менше звертають увагу, це само собою вирішується. На це є багато причин, а саме: якісні музичні інструменти; відповідна підготовка музиканта – духовика; технічні засоби тощо.

Висновки. Успіх гри в ансамблі залежить від характеру власної виконавської індивідуальності, яка може забезпечити творчий контакт, який впливає на особистість. Сутність творчого взаєморозуміння учасників ансамблю виявляється у створенні загального плану інтерпретації. Свобода музичного вираження не сковується спільним виступом, оскільки спільне музикування повністю зберігає внутрішню безмежність такої свободи, хоча й менше, ніж сольна гра. Найціннішою якістю виконавського мистецтва є свобода вираження при органічному синтезі індивідуальностей, який виникає у процесі тривалої та різноманітної роботи. На цій основі творчий імпульс, зароджений в одного із партнерів, розпізнається, підтримується іншими, знаходить у грі художньо переконливе продовження.

Отже, основною вимогою до виконавської майстерності учасників музичних колективів є наявність безпосереднього та миттєвого взаєморозуміння, що дозволяє досягнути виключної яскравості та багатогранності без будь-якої скутості у прояві творчої індивідуальності кожного з музикантів.

Література

1. Богданов В.О. Сольно-ансамблеве і оркестрове виконавство на духових інструментах у Одесі й Полтаві (друга половина XIX – початок XX ст.). *Вісник ХДАДМ*. 2008. № 12. С. 15-24.
2. Горбаль Я.М., Горбаль В.Я. Методика репетиційної роботи диригента з військовим оркестром. Львів, 2020. 36 с.
3. Горбаль Я, Горбаль В. Характерні особливості сучасного духового ансамблевого виконавства. Львів-Дрогобич, 2020. С. 7-17.
4. Григор'єв Г.М. Робота з ансамблями музичних інструментів духового оркестру. К., 2005. URL: <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/184>

5. Добров С.М. Ансамблеве народно-інструментальне виконавство: традиції та новації. *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 5. С. 97-100.
6. Матвійчук Л.Д. Методичні основи ансамблевого виконавства. К., 2008. 96 с.
7. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. М.: Музыка, 1966. 224 с.
8. Романовський В.І. Виконавство на духових інструментах в сучасних умовах. *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 644-648.
9. Слупський В.В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття: автореф. дис. ... канд. мист. Харків, 2019. 19 с.

References

1. Bogdanov, V. O. (2008) Solno-ansambleve i orkestrove vykonavstvo na dukhovyykh instrumentakh u Odesi y Poltavi (druha polovyna XIX – pochatok XX st. *Visnyk HDADM*. Vol. 12. P. 15–24 [in Ukrainian].
2. Horbal, Ya. M., Horbal, V. Ya. (2016) *Metodyka repetytsiynoyi roboty dryhenta z viys'kovym orkestrom*. Lviv [in Ukrainian].
3. Horbal, Ya., Horbal V. (2020) *Harakterni osoblyvosti suchasnogo duhovogo ansamblevogo vykonavstva osoblyvosti suchasnogo duhovogo ansamblevogo vykonavstva*. Lviv-Drohobych. P. 7-17 [in Ukrainian].
4. Hrygoryev, G. M. (2005) *Robota z ansamblyamy muzychnykh instrumentiv dukhovoho orkestru*. Kyiv. URL: <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/184> [in Ukrainian].
5. Dobrov, S. M. (2015) *Ansambleve narodno-instrumentalne vykonavstvo: tradytsiyi ta novatsiyi*. *Visnyk HDADM*. Vol. 5. P. 97–100 [in Ukrainian].
6. Matviychuk, L. D. (2008) *Metodychni osnovy ansamblevoho vykonavstva*. Kyiv [in Ukrainian].
7. Pereverzev, N. (1966) *Problemy muzykal'nogo intonirovaniya*. Moscow [in Russian].
8. Romanovsky, V.I. (2017) *Vykonavstvo na dukhovyykh instrumentakh v suchasnykh umovakh*. *Molodyy vchenyy*. Vol. 11. P. 644–648 [in Ukrainian].
9. Slupsky, V. V. (2019) *Stanovlennya ta rozvytok ansamblyu midnykh dukhovyykh instrumentiv vid vytokiv do kintsya XVII stolittya: autoref. dis. ... cand. mist*. Kharkiv [in Ukrainian].

Yaroslav Horbal – Merited Figure of Arts, Professor, Hetman Petro Sahaidachnyi National Army Academy, Lviv (Ukraine). E-mail: yaroslavgorbal@gmail.com
ORCID 0000-0003-2983-4482

Features of modern wind ensemble performance: organization and training of playing in an ensemble of wind and percussion instruments

This article thoroughly analyzes the development of ensemble performance on wind and percussion instruments in Ukraine. Some conditions and artistic factors influencing the formation of performing ensembles are traced. The purpose of the study is to determine the main directions of development of ensemble performance on wind and percussion instruments in Ukraine and to establish the features of its use in music, arts and applications.

The article emphasizes that ensemble performance on wind and percussion instruments in Ukraine has a long tradition and is an important component of musical art before and currently. In the conditions of growing interest in wind music, it is difficult to imagine modern musical realities without wind ensemble performance, which is increasingly taking its place in the general system of musical performance. Chamber ensembles are created on the basis of brass bands, which increasingly appear in various concert halls, competitions, festivals, etc. A multi-genre repertoire is created, which covers the relevant range of artistic tasks, stimulates the expansion of artistic, technical and acoustic capabilities, as well as the working range of the chamber ensemble.

The art of playing in a chamber ensemble differs from both solo and orchestral performance. This is an independent type of collective performance, with its inherent features. But it should be noted that many of the issues solved by the musicians of the chamber ensemble and orchestra are similar in the process of performance. Thus, in both types of collective performance, musicians must have the skills of simultaneous beginning of the sound, its conduct and end, the interconnection of strokes, dynamics, intonation, monitoring the observance of collective rhythm.

The organization of the ensemble begins with the selection of its performers. It is necessary to take into account the general musical level of each member of the ensemble, the degree of mastery of the instrument, skills of playing in a chamber ensemble, the psychological interconnection of partners in the ensemble, willpower, temperament, etc. It is desirable that musicians who have a relatively equal level play in one ensemble: this will help to create an appropriate creative atmosphere in their common work. However, every ensemble needs a leader who is able to resolve creative contradictions that may arise during rehearsals. The successful work of the chamber ensemble is facilitated by the responsibility of each of its members for the common cause, as well as clear discipline during rehearsals.

Key words: *ensemble performance, wind and percussion instruments, sound, intonation, musical phrase, rhythmic coherence, strokes, breathing.*

Стаття поступила до редакції 04.01.2020, прийнята до друку 04.02.2020.