

8. Лёхина Л. Аккордовые сказки для больших и маленьких / Л. Лёхина. – М.: Классика-XXI, 2010. – 21 с.
9. Лёхина Л. Ладовые сказки, тональные подсказки / Л. Лёхина. – М.: Классика-XXI, 2012 год. – 28 с.
10. Сухомлинский В.А. Как воспитать настоящего человека: Педагогическое наследие / Сост. О.В. Сухомлинская. – М.: Педагогика, 1989. – 288 с.
11. Тютюнникова Т.Э. Уроки музыки. Система обучения Карла Орфа / Т.Э. Тютюнникова. – М.: Астрель, 2000. – 242 с.
12. Эльконин Д.Б. Психология игры / Д.Б. Эльконин. – М.: ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
13. Яценко Т. Сольфеджіо для найменших в казках і картинках / Т. Яценко. – Питер, 2013. – 176 с.

The article is devoted to the game forms and the question of the use of this method in the classroom music education, namely, at the lessons of «solfeggio». Attention is drawn to the advantages of the game forms used in the classroom at the lessons of «solfeggio», which allow you to create and develop the pupils' creative inclinations and skills, increase the interest in the study of this subject and the students' motivation to learn. There are some examples of practical use of game forms at the lesson of «solfeggio».

Keywords: game forms, solfeggio, practical use, game fairytale, music education.

УДК 783

Олійник В.Ф.

Oleynik V.

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ІНСТРУМЕНТУВАННЯ ВОКАЛЬНОГО СУПРОВОДУ ДЛЯ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ

SOME FEATURES OF INSTRUMENTATION VOCAL SUPPORT FOR FOLK AND INSTRUMENTAL ENSEMBLES

Народно-інструментальні ансамблі, як складова частина української національної культури, успішно розвиваються уже впродовж декількох століть. Як показує практика, сьогодні, певною мірою, існує проблема з репертуаром для таких ансамблів. Для її вирішення керівникам нерідко приходится самотужки виконувати інструментування музичних творів для подібних колективів.

Інструментування вокального супроводу для народно-інструментальних ансамблів має свою специфіку та особливості, пов'язані з тим, що такі ансамблі, на відміну від оркестрів, мають меншу кількість виконавців та інструментальних можливостей. Разом з тим, при підготовці вокальної партитури із інструментальним супроводом деякі принципи та практичні прийоми тотожні із принципами й практичними прийомами, які мають місце під час аналогічного аранжування для будь-якого складу оркестру. Насамперед – це підготовка фактури оригіналу пісні для викладу її в інструментальному вигляді. Також є багато спільних практичних прийомів під час виділення в партитурі мелодичних ліній, елементів поліфонії, педалізації тощо.

У пропонованій статті розкривається творчий процес інструментування вокального супроводу для народно-інструментальних ансамблів, аналізуються види і форми інструментального супроводу та подаються його структурні схеми.

Ключові слова: вокальний супровід, аранжування, інструментальний ансамбль, акомпанемент, музичний інструмент.

Мистецтво інструментування для будь-якого складу ансамблю чи оркестру завжди ґрунтується на вдалому поєднанні властивостей різних музичних інструментів, їх тембрів, прийомів добування звука, технічних можливостей, співвідношенні сили звука для досягнення

в підсумку такого звучання, яке найвиразніше передавало б ідейно-емоційний зміст музичного твору. Видатний диригент, керівник національного оркестру українських народних інструментів Віктор Гуцал інструментування музичного твору порівнює з процесом шліфування, що перетворює природний алмаз на дорогоцінний камінь. Він вважає, що саме від того, хто і як оркеструє, здебільшого залежить, як засяє, заіскриться інструментальний твір [1, с. 5].

Однак, сьогодні попри значну кількість праць, присвячених інструментуванню для оркестрів народних інструментів та різноманітних ансамблів (В. Гуцал, В. Лапченко, В. Лабунець, І. Маринін, В. Власов), майже зовсім відсутня література, яка б розкривала процес інструментування вокального супроводу для народно-інструментальних ансамблів. Зважаючи на це, метою статті є розкриття деяких особливостей творчого процесу інструментування вокального супроводу для народно-інструментальних ансамблів.

Підготовка якісної партитури – це робота творча, а тому аранжувальник має володіти основами композиторської техніки та навичками голосоведення. До того ж йому потрібне художнє відчуття та більш глибоке знання законів гармонії, поліфонії, не кажучи вже про хороше знання конструктивних особливостей усіх музичних інструментів, які входять до складу ансамблю, їх художньо-виражальні можливості та специфічний колорит звучання кожного із них. Також керівник повинен уміти пристосовувати вже готовий нотний матеріал до конкретних можливостей свого колективу. Наприклад, використовуючи у роботі готові перекладення для будь-якого іншого ансамблю чи оркестру, потрібно вміти, якщо виникне потреба, спростити (або навпаки, ускладнити) фактуру, ввести додаткові партії, замінити один інструмент іншим.

Дуже відповідальним моментом для підготовки інструментального супроводу вокального твору є вибір тональності, яка б у теситурному відношенні сприяла реальним можливостям вокалістів. Разом з тим, інколи виникає ситуація, коли вибрана тональність для вокаліста може виявитись не зовсім «зручною» для окремих інструментів ансамблю (особливо коли там велика кількість ключових знаків). Уникнути таких незручностей можна лише спрощенням деяких ансамблевих партій, доручивши виконання складних у технічному відношенні уривків тим інструментам, які можуть їх зіграти без будь-яких труднощів. Також обов'язково потрібно передбачати рівень складності деяких ансамблевих партій для їх виконання, враховуючи при цьому загальний рівень музичної підготовки окремих виконавців. Слід зазначити, що не дивлячись на всі такі незручності, в підсумку перевага у виборі тональності завжди залишається за вокалістом.

Наступний крок аранжувальника – це створення так званих вільних зон та максимально вигідних умов для звучання голосу. Вільною зоною вважають регістр, розрахований для розміщення в його межах вокальної партії, при умові, що він не зайнятий звучанням будь-яких інших (крім голосу) інструментів. На практиці створити таку вільну зону надзвичайно складно, тому епізодичну появу в межах цієї зони музичних інструментів не слід вважати порушенням правила вільної зони. Важливо лише, щоб у цій зоні розміщувалось якомога менше інструментальних засобів.

Мелодична лінія кожного музичного твору має свій розвиток, свою динаміку, свої кульмінаційні вершини та підходи до них. Саме тому сила звучання інструментального супроводу завжди має бути такою, щоби забезпечувалось динамічне співвідношення між супроводом та вокальною партією впродовж усього їхнього спільного звучання. А тому при виборі інструментів для такого супроводу перевага надається тим, у яких сила звуку невелика. Але якщо, наприклад, у партитурі з'являється поступове підвищення динамічного рівня вокальної партії або рух до кульмінаційної вершини, то її підтримка можлива не лише паралельним підсиленням динаміки звучання ансамблю, але й поступовим підключенням інших музичних інструментів, які мають значно більшу силу звучання.

Дуже важливо щоб інструментальний супровід відповідав характеру, жанровому напрямку та змісту літературного тексту пісні. Усе це допоможе вокалісту краще розкрити й

донести до слухача ідейно-художній зміст пісні, добитися необхідної емоційної виразності. Тобто, аранжувальник має віднаходити найоптимальніші варіанти фактури супроводу.

Відомо, що перед початком роботи над партитурою для інструментального супроводу вокалу аранжувальник має підготувати оригінал цієї пісні, тобто, проаналізувати його й пристосувати для викладу інструментальними засобами. Це пов'язано з тим, що значна частина вокальних супроводів в оригіналі подається в перекладенні для фортепіано, баяна, гітари тощо.

Клавір оригіналу акомпанементу може мати наступні види нотного запису:

- В оригіналі фіксуються усі компоненти супроводу: мелодія, гармонія і бас. Причому, мелодія нотується не лише в рядку вокальної партії, але й дублюється в акомпанементі.

1 Помірно

Бу - ду ко - ха - ти ще снль - ні - ше

- У нотному записі вокальна партія записується в окремому рядку, а акомпанемент включає у себе лише гармонію і бас. Інколи такий вид нотного запису ще доповнюється цифровим позначенням гармонічних функцій.

2 Помірно швидко

Та о - рав му - жик край до - ро - ги, та о - ра му - жик край до - ро - ги.

- В акомпанементі нотного запису одночасно із гармонією й басом можуть бути додаткові мелодичні елементи, які не співпадають з вокальною партією.

3 Не поспішаючи

Ой пі-ду я лу - гом сн-нім, по тра - ві шрв - ко-вій.

- У нотному записі фіксується лише вокальна партія, а гармонія і бас позначаються цифровими символами. Маючи справу з таким видом нотного запису, аранжувальник уже самостійно прописує ту чи іншу структуру інструментального супроводу вокалу: добавляє партію баса, формує ритмогармонічну основу та може на свій розсуд ввести до супроводу елементи поліфонії, педалізації тощо.

лише вільно інтерпретувати ритмічний малюнок вокальної партії, але й не наражатися на небезпеку нівелювання тембру його голосу дублюючим інструментом.

Інколи інструментальний супровід без дублювання вокальної партії може являти собою лише ритмічно-гармонічну основу, де найчастіше використовується ритмічна секція ансамблю (контрабас, акомпануюча кобза, цимбали тощо).

Існує ще один вид інструментального супроводу – комбінований, або так званий мішаний. Це означає, що впродовж звучання всієї вокальної партії окремі її фрагменти можуть підтримуватися інструментальним супроводом із дублюванням, а інші – без дублювання.

Комбінований вид інструментального супроводу найчастіше використовується під час аранжування пісень, структура яких складається із заспіву та приспіву. Тут заспів найчастіше виконується без дублювання інструментальної партії, а приспів – із дублюванням.

Слід зазначити, що усі три види інструментального супроводу вокального твору мають право на життя. Завдання аранжувальника полягає лише в глибоко продуманій, завчасно спланованій організації структури музичної фактури інструментального супроводу, що є одним із головних елементів для створення найбільш оптимальних умов для звучання вокальної партії.

Будь-який із розглянутих видів інструментального супроводу може бути викладеним у стисnutій, або в розгорnutій формі викладу музичного матеріалу вокального твору, який плануємо аранжувати.

Стисла форма викладу музичного матеріалу – це виклад, коли інструментальний супровід постійно повторюється в кожному вокальному проведенні. Така форма не передбачає будь-яких варіантів зміни музичної фактури.

Розгорнута форма викладу музичного матеріалу являє собою аранжування, де кожне вокальне проведення має свій, самостійний інструментальний супровід. Така форма вже може мати декілька варіантів інструментального супроводу, в основі якого лежить постійна зміна і розвиток музичної фактури, що дає змогу значно збагатити і урізноманітнити звучання ансамблю, сприяти більш повному і глибокому розкриттю емоційно-виражальних засобів вокального твору. Наприклад, використання в багатокуплетних піснях стиснутої форми може привести до монотонного звучання інструментального супроводу, а в розгорnutій – навпаки, до яскравого, захопливого звучання вокальної композиції. Саме тому в піснях, де є багато куплетів, рекомендується створювати декілька варіантів супроводу й постійно їх чергувати між собою.

У процесі інструментування вокального супроводу можуть використовуватися такі інструментальні проведення:

- **вступ** до вокального твору;
- **інтерлюдії** (зв'язки) між вокальними проведеннями;
- **епізоди**, які будуються на інструментальному проведенні вокального матеріалу;
- **закінчення**, яке завершує інструментальні побудови.

Кожне перераховане інструментальне проведення має своє конкретне призначення, свою специфіку, і в партитурі може займати строго відведене йому місце в рамках усієї структури інструментального супроводу вокалу.

Вступ являє собою більш-менш розгорнуту інструментальну прелюдію, яка може бути викладена як усіма інструментальними засобами ансамблю, так і будь-якою її частиною, або навіть і окремими сольними інструментами.

Власне вступ, у свою чергу, може бути:

- тематичним – побудованому на використанні окремих фрагментів (частин) або інтонаційних оборотів музичного матеріалу пісні;
- довільним – тематично та інтонаційно не пов'язаним з музичним матеріалом пісні;
- ритмогармонічним – побудованому лише на гармонічній основі, яка має певний ритмічний малюнок;
- комбінованим – де перший або другий вид поєднуються із третім.

У тематичному вступі використовуються, як правило, окремі інтонаційні обороти пісні, або, що зустрічається значно частіше, окремі мелодичні побудови та фрагменти мелодії пісні.

Довільний вступ прописує переважно сам аранжувальник. Саме для такого вступу йому потрібен певний рівень композиторської техніки, високий рівень художнього смаку, глибоке переосмислення музичного та літературного матеріалу самої пісні. Хоча такий вступ вважається і довільним, але він все одно має сприяти розкриттю змісту та жанровому напрямку вибраної для аранжування пісні.

Ритмогармонічний вступ (найчастіше його тривалість від двох до чотирьох, а інколи і восьми тактів) – це просте викладення ритмізованої гармонії музичними інструментами акомпануючої групи.

У комбінованому вступі його ритмогармонічна частина розміщується після тематичного або довільного вступу, і ніби продовжує їхній розвиток до початку вокальної партії.

Під час роботи над вокальною партитурою аранжувальники інколи можуть використовувати невеликі інструментальні інтерлюдії (зв'язки), які створюються на основі інтонаційних або ритмічних оборотів музичного матеріалу пісні. Такі інтерлюдії, як правило, вклинюються між вокальними проведеннями і сприяють глибшому розвитку музичної драматургії супроводу. До того ж, вони ніби мостик: розвивають попередній музичний матеріал і одночасно готують початок наступного вокального проведення.

Епізоди, які будуються на повному або частковому викладенні матеріалу вокальної партії інструментальними засобами, вводяться у загальну структуру інструментального супроводу найчастіше після вокального проведення. Вони збагачують звучання вокальної композиції, служать прекрасним засобом розвитку музичного матеріалу та розкривають емоційний настрій пісні.

Вибір того чи іншого епізоду – питання творче, яке може бути правильно вирішений лише в тому випадку, якщо аранжувальником буде враховано характер, зміст та жанрова направленість пісні.

Наряду зі вступом, інтерлюдією та епізодом складовою частиною аранжування вокальної композиції є закінчення, яке може мати декілька видів:

- закінчення, де вокальна партія завершується одночасно з інструментальним супроводом;
- закінчення, де заключна музична фраза має декілька повторень разом з вокалом та інструментальним супроводом;
- закінчення, яке являє собою побудову, що завершує музичний матеріал, де після закінчення звучання вокальної партії додається ще декілька додаткових тактів в інструментальному викладі, які можуть бути прописані як в оригіналі клавіру, так і додані аранжувальником [2, с. 22].

Музичний матеріал закінчення, так само як і вступу, інтерлюдій та епізодів, за задумом аранжувальника може прописуватися всіма інструментами ансамблю, або лише його частиною.

На завершення зазначимо, що запропоновані у статті методичні основи творчого процесу інструментування вокального супроводу для народно-інструментальних ансамблів не являються догмою. Їх варто розглядати лише як основу для подальших творчих пошуків.

Список використаних джерел

1. Гуцал В. Грає оркестр українських народних інструментів / В. Гуцал // Райдуга №11. – К.: «Мистецтво» 1978. – С. 5.
2. Браславский Д. Аранжировка сопровождения вокала для инструментальных ансамблей / Д. Браславский. – М., 1983. – 72 с.

Folk-instrumental ensembles, as an integral part of Ukrainian national culture, have been successfully developing for several centuries. In practice, today, there is a problem with the repertoire for these ensembles. For its solution managers often have to do the instrumentation of musical works for such groups.

Orchestration, vocal accompaniment for folk and instrumental ensembles has its own specific features associated with the fact that these ensembles, unlike orchestras, have fewer performers and instrumental possibilities. However, in the preparation of the vocal score with instrumental accompaniment some of the principles and practical methods are identical with the principles and practices that take place during similar arrangements for any orchestra. First of all it is the preparation of the texture of the original songs for presenting it in instrumental form. There are also many joint practical techniques for the selection in the score melodic lines, elements of polyphony, pedaliaceae.

The article reveals the creative process of instrumentation vocal accompaniment for folk and instrumental ensembles, analyzes the types and forms of instrumental support and touches upon its structural scheme.

Keywords: *vocal, arrangements, instrumental ensemble, accompaniment, musical instrument*

УДК 372.878

Рева В.П.

Reva V.

ИНТОНАЦИОННОЕ ПОГРУЖЕНИЕ КАК ИНДИВИДУАЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ

INTONATION IMMERSION AS A INDIVIDUAL STRATEGY OF THE AESTHETIC MUSICAL PERCEPTION

Интонационные погружения обогащают музыкальное восприятие, придают ему должное эмоциональное насыщение, ведущее к эстетическому переживанию музыки. Музыкальное восприятие строится на синтезе работы мысли и чувства, а эстетические переживания не возникают спонтанно, как физиологические реакции, являются результатом вдумчивой духовной работы, симбиоза художественной фантазии, чувств и мыслей, определяющих культуру музыкального восприятия, созидательного процесса его самовоспитания.

Ключевые слова: *эстетическое восприятие, эстетическое переживание, интонационное погружение, культура музыкального восприятия.*

Умением воспринимать музыку как эстетическое явление определяются механизмы воспитательного воздействия на человека. Эстетический критерий, вырабатываемый в процессе восприятия искусства, может при определенных условиях трансформироваться в другие сферы социальной и художественной практики личности, гармонизировать жизнь, изменять баланс духовных сил, привносить эстетические установки во взгляды на окружающую действительность. «Сама возможность через искусство разговаривать с другими людьми способна выступать как форма саморегуляции поведения в определенных обстоятельствах, как поиск, и часто успешный, выхода из сложной ситуации» [1, с. 99].

Способность эстетического восприятия формируется на основе задатков, позволяющих общаться с искусством как с художественной ценностью во всех её духовно значимых смыслах. Предпосылкой эстетического восприятия служит непосредственная эмоциональная реакция слушателя, а результатом – актуализация эстетического сознания. Как психический процесс, эстетическое восприятие основывается на рефлексии человека, соотношении воспринятого с собственными представлениями о прекрасном, самоанализе переживаний. Воспринимать искусство на эстетическом уровне – значит уметь находить в нем красоту, переживать ее как неизменно положительное качество жизни.

В психологии искусства способность эстетического восприятия определяется, как умение эмоционально откликаться на образное содержание, переживать и анализировать его. Она проявляется в форме непосредственной эмоциональной реакции, с одной стороны,