

УДК 378; 377; 785

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-10>

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ АРТИСТІВ ОРКЕСТРУ: ПРОБЛЕМИ ДИСТАНЦІЙНОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ

Литовченко Віра Сергіївна

викладачка кафедри оркестрових струнних інструментів

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського;

викладачка ПЦК «Оркестрові струнні інструменти»

Комунальний заклад «Харківський музичний фаховий коледж імені Б. М. Лятошинського»

Харківської обласної ради

ORCID ID: 0000-0002-0520-6521

e-mail: vera_violini1@ukr.net

Професійна діяльність артистів оркестру вимагає від виконавців особливих навичок, багато в чому відмінних від навичок сольного виконавства. Тому дуже важливо формувати у майбутніх оркестрантів уявлення про відмінності у підході до усіх характеристик музичного звуку: його ритмічного, динамічного, звуковисотного та тембрового боку, а також окремих виконавських прийомів та засобів виразності. Найвідміннішими в сольному та оркестровому виконавстві є підходи до ритмічної та динамічної складової. Якщо соліст може вільно трактувати часовий аспект виконання, то при сумісному музикуванні, тим більш в групі інструментів, що виконують одну партію (струнно-смічкові), синхронність виконання є важливішою за виразність та яскравість. Підхід до динаміки також суттєво відрізняється, оскільки сольне музикування вимагає більшої гучності звучання окремого інструменту для озвучування концертної зали, а гра в оркестрі часто передбачає тихе, майже непомітне звучання кожного окремого виконавця. Менш значущим є різниця у підході до звуковисотності та тембру в сольному та оркестровому виконавстві, однак і в цих аспектах неможна говорити про тотожність в різних видах професійної діяльності музиканта.

В умовах дистанційної освіти в оркестровому класі застосовано такі способи навчання: індивідуальне виконання оркестрових партій онлайн з аналізом помилок, а також запис виконання власної оркестрової партії разом зі звучанням усього оркестру. Варіантом застосування другого способу є створення суміщених ансамблів, коли кожен учасник виконує свою партію, накладаючи її на попередньо зроблені записи партнерів. Таким чином студенти створюють свій власний запис твору, по чергово відтворюючи кожну партію.

Перелічені способи навчання наближають оркестрове виконавство до сольного і не дають можливості повноцінно відчувати різницю підходів до всіх складових оркестрового та сольного звучання. Однак створення суміщених ансамблів видається найефективнішим варіантом подолання проблем дистанційної форми навчання при формуванні професійної майстерності майбутніх артистів оркестру.

Ключові слова: інформаційно-комунікаційні технології, дистанційне навчання, музична освіта, музичне виконавство, професійна майстерність артиста оркестру.

FORMATION OF PROFESSIONAL SKILLS OF ORCHESTRA ARTISTS: PROBLEMS OF DISTANCE LEARNING

Vira Lytovchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Communal Institution "Kharkiv Professional Music

College B. M. Lyatoshynsky" of Kharkiv Regional Council

The professional activity of orchestra artists requires special skills, which are in many ways different from those of solo performers. Therefore, it is very important to develop in future orchestra players an understanding of the differences in approach to all characteristics of musical sound: its rhythmic, dynamic, pitch and timbre aspects, as well as individual performance techniques and means of expression. The most distinctive difference between solo and orchestral performance is the approach to the rhythmic and dynamic components. While a soloist can freely interpret the temporal aspect of performance, in joint musicianship, especially in a group of instruments performing the same part (string instruments), synchronous performance is more important than expressiveness and brightness. The approach to dynamics also differs significantly, as solo performance requires a higher volume of the individual instrument to sound the concert hall,

while playing in an orchestra often involves a quiet, almost imperceptible sound of each individual instrument. The approach to pitch and timbre differs less, but still remains different in solo and orchestral music.

In the context of distance education, the following methods of teaching in the orchestra class are used: individual performance of orchestral parts online with error analysis, as well as recording the performance of one's own orchestral part along with the sound of the entire orchestra. An option for implementing the second method is the creation of combined remote ensembles, when each participant performs his or her own part, overlaying the recording with the previously made recordings of the partners. In this way, students create their own recording of the piece, taking turns recording each part.

One shortcoming of the above methods of teaching is that they are of less able to replicate the actual conditions of orchestral performance. This is due to the students having to perform remotely and individually, which brings their performance closer to solo performance and does not allow students to fully experience the difference in approaches to all components of orchestral and solo sound. Despite this shortcoming, the creation of combined remote ensembles seems to be the most effective way to overcome the problems of distance learning in the development of professional skills of future orchestra artists.

Key words: information and communication technologies, distance learning, music education, music performance, professional skills of an orchestra artist.

Постановка проблеми. Посада артиста оркестру є найбільш розповсюдженим видом професійної діяльності випускників мистецьких ЗВО України – виконавців на струнно-смичкових, духових та ударних інструментах.

В нашій країні функціонує багато оркестрів різних складів та форм власності, це оркестри філармоній, театрів опери та оперети, народні та естрадні колективи. Незважаючи на це, проблеми формування професійної майстерності оркестранта не отримали належного висвітлення у сучасній українській науково-методичній літературі. Оркестрова майстерність часто не виокремлюється від виконавської майстерності як такої, а індивідуальні виконавські навички вважаються запорукою успішної реалізації музиканта на посаді артиста оркестру. При цьому специфіка та відмінності різних видів виконавства недостатньо досліджені та розкриті. Відчутним є недолік сучасних україномовних робіт, присвячених саме оркестровому виконавству.

Формування оркестрової майстерності – процес, що став особливо проблематичним через неможливість використання очної форми навчання в останні роки. Особливо відчутно це в регіонах, де досі переважає дистанційна форма навчання через близькість до лінії фронту та неможливість організувати безпечний аудиторний освітній процес.

В таких умовах викладачі ансамблевих та оркестрових дисциплін змушені творчо підходити до процесу навчання із застосуванням інформаційно-комунікаційних технологій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми та специфіку впровадження дистанційної форми навчання у ЗВО висвітлено у багатьох сучасних публікаціях. Можливості застосування інформаційно-комунікаційних технологій у підготовці фахівців гуманітарного та технічного спрямування досліджували Р. Гуревич, М. Кадемія, В. Уманець, Т. Поясок, І. Зязюн, В. Кухаренко, В. Бондаренко та інші.

Проблемам та можливостям дистанційної форми навчання у професійній підготовці музикантів-виконавців присвячено публікації В. Замороцької, Н. Чистякової, що описують формування індивідуальної виконавської майстерності в процесі дистанційного навчання, а також А. Бондаренка, який розглядає технічні проблеми та робить висновок про неможливість якісного дистанційного навчання ансамблевим дисциплінам (Бондаренко, 2020).

Окремо проблеми та можливості інформаційно-комунікаційних технологій у підготовці оркестрантів не знайшли належного висвітлення в науковій літературі.

Дослідження, присвячені функціонуванню оркестру та навчанню у оркестровому класі, найчастіше сфокусовані на особистості диригента як носія трактування твору, організатора репетиційного та виконавського процесів (С. Турчак, Я. Кириленко, Ю. Лошков, Г. Макаренко, В. Плужніков).

В. Федоришин досліджує педагогічні умови формування виконавської майстерності студентів у процесі колективного музикування та специфіку творчої взаємодії у колективі (Федоришин, 2004). Е. Головашич, В. Скакун, Ю. Кириченко розглядають окремі аспекти оркестрового музикування виконавців на струнно-смичкових та духових інструментах, зокрема специфіку підходу до звуковисотного інтонування, динамічної та тембрової складових музикування в оркестрі (Головашич, Скакун, Кириченко, 2022).

В. Ткачук аналізує педагогічний процес підготовки майбутнього диригента в оркестровому класі за умов очної та дистанційної форми навчання.

Зауважимо, що роль оркестрантів, їх особистий творчий внесок, процес самостійної підготовки до репетицій та виступів недостатньо розроблені та проаналізовані у вітчизняній науково-педагогічній літературі, проте є подібні англomовні роботи, присвячені формуванню професійної майстерності оркестранта (Hager, Johnsson, 2009).

Мета статті. Проаналізувати основні відмінності професійної майстерності соліста та оркестранта, розглянути різницю у підході до різних складових музичного звуку та окремих технічних прийомів. Окреслити проблеми професійної підготовки майбутніх оркестрантів при дистанційній формі навчання. Описати можливості подолання даних проблем через впровадження інформаційно-комунікаційних технологій та способи навчання в оркестровому класі у ЗВО.

Виклад основного матеріалу. Якщо порівнювати оркестрове виконавство з сольним, можна стверджувати, що підхід до кожної зі складових музичного звуку має свої особливості в цих видах діяльності.

Підхід до **метро-ритмічного боку виконання** суттєво розрізняється при грі соло та в оркестрі. Для оркестранта ритмічний бік виконання вважається навіть важливішим за звуковисотний (Hager, Johnsson, 2009). Якщо сольне музикування зазвичай не просто дозволяє, а й вимагає індивідуального, відносно вільного ставлення до часової організації музичного матеріалу, дає можливість індивідуально обирати темп виконання та відхилення від нього, то будь-яке сумісне виконавство обмежує цю свободу необхідністю синхронного звучання. Це не означає, що оркестрове виконання потребує абсолютної рівномірності та математичної точності ритму. Будь-які відхилення від темпоритму, які контролює диригент, мають бути узгоджені та переконливо виконані всіма учасниками колективу, при цьому важливо не лише реагувати на диригентський жест, а й зберігати слуховий контроль над власним звучанням, не вибиватись із загального руху, особливо при виконанні технічно складних епізодів. В таких випадках оркестрове виконавство вимагає не лише технічної досконалості, а й гнучкості та гостроти реакції. Оркестрант також має бути готовим виконувати свою партію у темпі, який обрав диригент, не зважаючи на технічні складнощі.

Особлива проблема – точність виконання ритму, окремих довжин та ритмічних фігур. Якщо в сольному виконавстві гостріше виконання пунктиру чи задовге звучання останньої ноти у фразі може бути сприйнятим як індивідуальність трактування, в оркестрі подібна неточність є неприпустимою, якщо вона не є узгодженою та свідомою.

Оркестровий метроритм має свої особливості: треба зазначити, що при оркестровому музикуванні ідеальної ритмічної точності та синхронності слід прагнути перш за все всередині групи інструментів, а також – при виконанні групами унісонних епізодів, оскільки в таких випадках найменше часове неспівпадіння є суттєво помітним. Специфічну складність створює різне просторове розташування груп та виконавців на сцені, іноді далеко одна від одної, що вимагає не лише загостреного слуху, а й знання партитури в цілому.

Звуковисотна складова на перший погляд найменше залежить від кількості та складу виконавців музичного твору, але вона може і має зазнавати певного коригування.

Для соліста тонке загострене інтонування, із підкресленням тяжіння, забезпечує яскравість та неповторність виконання. При грі в струнному оркестрі таке загострене інтонування теж можливе, якщо воно є узгодженим та доречним, але в ансамблі з фортепіано чи іншими темперованими інструментами воно може сприйматись як фальш. Слід також пам'ятати, що унісонне звучання групи передбачає найбільш ретельну роботу над чистотою інтонування. На відміну від сольного виконавства в оркестрі доречніше пожертвувати емоційністю заради звуковисотної єдності. В оркестрі дуже важливим є постійний слуховий контроль та вміння вбудувати свій звук у загальну гармонічну основу.

Окрім того, в оркестрі не може йти мова про абсолютну звуковисотність, оскільки важливою є не індивідуальне інтонування, а цілісність звучання, тож в оркестрі необхідним є постійне підлаштування власного звучання під загальне. Для цього можуть бути різні причини – строй інструментів може змінюватись в залежності від умов виконання, наприклад, температури повітря. Виконання у незручній теситурі має бути максимально акуратним та не випадати із гармонічної основи, сама гармонічна функція також має значення, усі виконавці мають орієнтуватись на звучання басового голосу. Тож можна сказати, що інтонування в оркестрі має більше вимог і обмежень, ніж сольне. Досі можна почути твердження, що у оркестрантів погіршується звуковисотний слух через те, що в загальному звучанні вони погано чують власний інструмент. Зауважимо, що в більшості оркестрів академічного спрямування такої проблеми немає, а необхідність прислухатися до власного звучання, навпаки, вимагає загостреного слуху.

Динамічна складова виконання, мабуть, найбільше відрізняється у сольному та оркестровому виконавстві. В оркестрі динамічний бік виконання більше стосується характеру, ніж гучності звучання, яка має завжди співвідноситись із можливостями інструментів цілого колективу (Головашич, Скакун, Кириченко, 2022). Якщо соліст може використовувати всю динамічну палітру свого інструменту для реалізації власної творчої концепції, то сумісне музикування передбачає більш виважене застосування динамічних відтінків. Для того, щоб досягти рівноправного звучання в оркестрі, кожен з його учасників має залишатись у динамічному діапазоні своїх партнерів по виконанню, бо використання як занадто гучного, так і занадто тихого звучання, неможливого для інших учасників, порушує цілісність сприйняття твору. З особливою обережністю слід добирати силу зву-

чання при акомпануванні; підкреслене виконання всіх деталей фактури, необхідне при сольному музикуванні, тут може бути недоречним, оскільки утруднює сприйняття партії соліста або змушує його підсилювати власний звук.

Специфічною проблемою є трактування динамічних позначок в оркестрових партіях, тому що для більшості партитур характерним є спільне зазначення гучності без урахування динамічних особливостей окремих інструментів. При цьому очевидно, що максимально гучний звук туби та арфи, або тромбона та англійського ріжка суттєво відрізняються. З іншого боку, можливості зіграти найтихіший звук на скрипці інші, ніж на більшості духових, у яких звук просто неможливо видобути занадто тихо. Тож, однією з найважливіших навичок оркестранта має бути здатність до самостійного коригування необхідного динамічного відтінку в кожному конкретному випадку.

Темброва складова також варіюється в сольній та оркестровій грі. Так, солісту яскравість та індивідуальність тембру звучання може допомогти у досягненні неповторності виконання, в той же час гра в оркестрі потребує іншого ставлення. Звучання кожної групи струнних в цілому має бути однорідним, отже вибір тембрового забарвлення, що проявляється у виборі струни, точки ведення на струні (ближче до грифа або підставки), характер вібрато та інше має бути узгодженим.

Окрім загального підходу до усіх складових звучання відрізняється також підхід до конкретних прийомів звуковидобування в сольній та оркестровій грі. Наявність хоча б одного партнера по виконанню вимагає врахування специфіки гри на іншому інструменті. Якщо виконавець на струнно-смичковому інструменті має технічну можливість грати практично без пауз, то виконавець на духовому інструменті або вокаліст має робити цезури для взяття подиху. Також оркестрант має слідкувати, щоб проведення схожого матеріалу різними інструментами та групами одночасно або по черзі було здійснено з однаковою атакою звуку. Якщо застосування смичка дає можливість видобувати звук м'яко і поступово, то гра на фортепіано та щипкових інструментах характеризується чіткою атакою на початку кожного звуку. При виконанні спільного матеріалу з вокалістами, навпаки, потрібно прагнути до більш м'якого початку звуків, без різких акцентів. Окрім того, учасники оркестру мають мати уявлення про особливі специфічні

прийоми гри на інших інструментах, такі як використання сурдини на струнних та духових, що передбачає м'яке та приглушене звучання, *pizzicato* у струнних та інше. Всі перелічені особливості мають бути враховані при роботі над **фразуванням та артикуляцією**, виборі **виконавських штрихів**.

Практика освітнього процесу в оркестровому класі свідчить, що дистанційна форма навчання не може повноцінно замінити живе музикування. Сучасні доступні засоби зв'язку не спроможні якісно забезпечити сумісне одночасне музикування онлайн. За дистанційної форми навчання викладачами оркестрового класу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та Харківського музичного фахового коледжу імені Б. М. Лятошинського застосовувались такі способи навчання:

- індивідуальне виконання оркестрових партій онлайн з аналізом та виправленням помилок,
- індивідуальний запис виконання власної партії разом із звучанням усього оркестру.

Другий спосіб роботи можна умовно розділити на пасивний та активний. Пасивним назвемо гру одночасно з готовим записом виконання повного оркестру, активним – створення сумісних ансамблів, коли кожен учасник виконує свою партію, накладаючи її запис на попередньо зроблені записи партнерів, в результаті чого поступово створюється нове повноцінне виконання зі звучанням всіх партій та інструментів оркестру. Така форма дає можливість кожному виконавцю працювати над оркестровою інтонацією та ритмом, прийомами звуковидобування, фразування та частково – динамічною складовою виконання, підлаштовуватись під виконання партнерів по виконанню, не лише аналізуючи звучання, а й дивлячись на прийоми та способи виконання інших.

Висновки. Освітній процес професійної підготовки майбутніх артистів оркестру при дистанційній формі навчання показав неможливість повноцінно замінити безпосереднє музикування у колективі засобами інформаційно-комунікаційних технологій. Однак застосування нових способів сумісного музикування (суміщений ансамбль) продемонструвало корисність такого експерименту, що є кращим, ніж відсутність оркестрового класу як такого, та більше підходить для формування професійної майстерності оркестранта, ніж переважання сольного виконавства при навчанні.

Література:

- Бондаренко А. І. (2020). Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. *Імідж сучасного педагога*, 3 (192), 69–72. doi: 10.33272/2522-9729-2020-3-69-72.
- Федоришин В.І. (2004). Формування виконавської майстерності майбутніх учителів музики в умовах колективного музикування. *Наука і сучасність. Зб. наук. праць*, 46. 130–138.

Головашич Е., Скакун В., Кириченко Ю. (2022). «Оркестровий клас» у системі освітніх компонентів професійної підготовки здобувачів другого рівня вищої освіти за спеціальністю «Музичне мистецтво». *Естетика і етика педагогічної дії*, 26, 173–183. doi: 10.33989/2226-4051.2022.26.273175.

Hager Paul Johnsson Mary (2009). Learning to become a professional orchestral musician: Going beyond skill and technique. *Journal of Vocational Education & Training*, 61, 103–118. doi: 10.1080/13636820902933221.

References:

Bondarenko A.I. (2020). Dystantsiina osvita muzykantiv-vykonavtsiv: problemy ta perspektyvy [Distance education of performing musicians: problems and prospects]. *Imidzh suchasnogo pedagoga – The image of a modern teacher*, 3 (192), 69–72. doi: 10.33272/2522-9729-2020-3-69-72 [in Ukrainian].

Fedoryshyn V.I. (2004). Formuvannia vykonavskoi maisternosti maibutnikh uchyteliv muzyky v umovakh kolektyvnoho muzykuvannia [Formation of Performing Skills of Future Music Teachers in the Conditions of Collective Music Making] *Nauka i suchasnist. Zb. nauk. prats – Science and modernity. Collection of scientific works*, 46. 130–138 [in Ukrainian].

Golovashych E., Skakun V., Kyrychenko Y. (2022). «Orkestrovyi klas» u systemi osvitynih komponentiv profesiinoyi pidhotovky zdobuvachiv drugoho rivnia vyshchoi osvity za spetsialnistiu «Muzychne mystetstvo» [‘Orchestral Class’ in the system of educational components of professional training of applicants for the second level of higher education in the speciality “Musical Art”]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii – Aesthetics and ethics of pedagogical action*, 26, 173–183. doi: 10.33989/2226-4051.2022.26.273175 [in Ukrainian].

Hager Paul Johnsson Mary. (2009). Learning to become a professional orchestral musician: Going beyond skill and technique. *Journal of Vocational Education & Training*, 61, 103–118. doi: 10.1080/13636820902933221.
