

УДК 787:786:78.09

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-31>**Ірина ТОВАРНИЦЬКА***творча аспірантка 2-го року навчання кафедри камерного ансамблю, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65000***ORCID:** 0009-0001-7079-3929

Бібліографічний опис статті: Товарницька, І. (2025). Взаємодія піаніста та струнника у камерно-ансамблевому просторі: технологічний аспект. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 244–250, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-31>

ВЗАЄМОДІЯ ПІАНІСТА ТА СТРУННИКА У КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОМУ ПРОСТОРИ: ТЕХНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Мета статті полягає у виявленні особливостей взаємодії піаніста з виконавцем на струнно-смічковому інструменті з технологічної точки зору з урахуванням специфіки техніки звуковидобування кожного інструмента. **Методологія дослідження** базується на сукупності наукових підходів, що сприяють розкриттю обраної проблематики, серед яких: компаративний метод для порівняння особливостей артикуляції та прийомів звуковидобування на різних інструментах; емпіричний метод використовується для фіксації реальних ситуацій ансамблевої гри, виявлення проблем інтонаційної, штрихової та тембрової узгодженості; описовий метод спрямований на систематизацію та узагальнення висновків щодо технологічного аспекту ансамблевої взаємодії. **Наукова новизна** полягає у виявленні специфічних технологічних механізмів ансамблевої взаємодії між піаністом і струнником, що базуються на порівняльному аналізі їх виконавських прийомів. Уперше проаналізовано співвідношення штрихів струнно-смічкових інструментів і фортепіано в ансамблевій практиці, прослідковано їхню взаємозалежність та визначено практичні шляхи досягнення єдності артикуляційно-тембрового звучання в камерно-інструментальному ансамблі, що слугує невід'ємною частиною вдалої ансамблевої комунікації. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що співпраця музикантів у камерному ансамблі відбувається в процесі постійного діалогу та творчої взаємодії, де вирішальне значення мають як виконавська майстерність і технічна підготовка, так і глибоке розуміння специфіки звуковидобування, артикуляції та органологічних характеристик кожного інструмента. Доведено, що взаємодія піаніста та виконавця на струнно-смічковому інструменті в ансамблевому музикуванні ґрунтується на взаємному узгодженні артикуляційних, тембрових і динамічних засобів виразності, що забезпечує інтонаційну єдність ансамблевого виконання. Запропоновано практичні шляхи досягнення максимально однорідного звучання на перший погляд «конфліктних» по тембру та принципу звуковидобування інструментів. Виявлено, що фортепіано, завдяки своїй тембровій гнучкості та широкому динамічному діапазону, виконує функцію своєрідного «посередника» в ансамблі, забезпечуючи темброву акомодацию та баланс звучання. Таким чином, визначено, що свідоме використання виконавських прийомів, артикуляційних і тембрових відповідників у грі на фортепіано сприяє формуванню якісно нового рівня ансамблевої взаємодії, заснованої на співтворчості, слуховій чутливості та інтерпретаційній узгодженості.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, технологічні особливості звуковидобування, темброве співвідношення, штрихи, ансамблева взаємодія, творча комунікація, інтерпретаційна узгодженість.

Iryna TOVARNYTSKA*Postgraduate Student at the Department of Chamber Ensemble, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, 63 Novoselskoho St, Odesa, Ukraine, 65000***ORCID:** 0009-0001-7079-3929

To cite this article: Tovarnytska, I. (2025). Vzaiemodiia pianista ta strunnyka u kamerno-ansamblevomu prostori: tekhnolohichnyi aspekt [Interaction between pianist and string player in chamber ensemble setting: technological aspect]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 244–250, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-31>

INTERACTION BETWEEN PIANIST AND STRING PLAYER IN CHAMBER ENSEMBLE SETTING: TECHNOLOGICAL ASPECT

The purpose of the article is to identify the specific features of interaction between a pianist and a performer on a string instrument from a technological perspective, taking into account the peculiarities of sound production techniques

of each instrument. **The research methodology** is based on a set of scientific approaches that contribute to revealing the chosen issue, including: the comparative method – used to analyze articulation and sound production techniques on different instruments; the empirical method – applied to record real situations of ensemble performance and identify problems of intonational, bowing, and timbral coordination; and the descriptive method – aimed at systematizing and generalizing conclusions regarding the technological aspect of ensemble interaction. **The scientific novelty** lies in identifying specific technological mechanisms of ensemble interaction between the pianist and the string player, based on a comparative analysis of their performance techniques. For the first time, the correlation between bowing techniques of string instruments and piano articulation in ensemble practice has been analyzed, their interdependence traced, and practical ways of achieving unity of articulatory and timbral expression in a chamber-instrumental ensemble have been determined, which constitutes an integral part of effective ensemble communication. **Conclusion.** The study established that collaboration between musicians in a chamber ensemble takes place through constant dialogue and creative interaction, where both technical mastery and a deep understanding of the sound production specifics, articulation, and organological characteristics of each instrument are crucial. It has been proven that the interaction between the pianist and the string performer in ensemble playing is based on the mutual coordination of articulation, timbre, and dynamic means of expression, ensuring intonational unity of performance. Practical approaches to achieving the most homogeneous sound between instruments that are seemingly “conflicting” in timbre and sound production principles have been proposed. It was found that the piano, due to its timbral flexibility and wide dynamic range, functions as a kind of “mediator” in the ensemble, ensuring timbral accommodation and sound balance. Thus, it has been determined that the conscious use of performance techniques, articulation, and timbral correspondences in piano playing contributes to forming a qualitatively new level of ensemble interaction based on co-creativity, aural sensitivity, and interpretative coherence.

Key words: chamber-instrumental ensemble, technological aspects of sound production, timbral correlation, articulation, ensemble interaction, creative communication, interpretative coherence.

Актуальність проблеми зумовлена необхідністю глибшого розуміння технологічних засад взаємодії піаніста та струнника в ансамблевому виконавстві, у зв'язку з константністю, розповсюдженістю поєднання фортепіано в дуєті саме зі струнно-смичковими інструментами, такими, як скрипка, альт та віолончель. Враховуючи те, що в камерно-ансамблевих творах поширеним є прийом імітації, методичні роботи часто надають настанови щодо зближення фортепіанного тембрового забарвлення або штрихових прийомів до звучання струнного інструменту. Проте недостатня обізнаність піаністів із технологічними особливостями артикуляції та звуковидобування струнно-смичкових інструментів нерідко призводить до інтуїтивного, неусвідомленого наслідування, що знижує художню переконливість ансамблевого виконання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика ансамблевого виконавства неодноразово ставала предметом наукових розвідок вітчизняних і зарубіжних дослідників. Теоретичні засади ансамблевої взаємодії, принципи спільного музикування та узгодженості виконавських дій розглянуто у працях Л. Омеляненко, О. Сидоренко, І. Смірної, М. Калашник, Л. Повзун, О. Щербакової, І. Бермес, І. Польської та ін. У наукових дослідженнях цих авторів висвітлюються питання ансамблевої комунікації між виконавцями,

тембрової взаємодії інструментів, а також формування спільної інтерпретаційної концепції. Особливу увагу систематизації фортепіанних артикуляційних прийомів приділено у статті Л. Касьяненко, струнно-смичкових – у праці В. Стеценко. Водночас, попри наявність значної кількості досліджень, технологічний аспект взаємодії піаніста зі струнником, практичні прийоми вирішення завдань ансамблевої взаємодії, зокрема порівняння штрихових, артикуляційних і тембрових засобів виразності, залишається недостатньо висвітленим у сучасній музикознавчій літературі.

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей взаємодії піаніста з виконавцем на струнно-смичковому інструменті з технологічної точки зору з урахуванням специфіки техніки звуковидобування кожного інструмента.

Виклад основного матеріалу дослідження. Твори для камерно-ансамблевих складів для різних інструментів (струнних, духових або мішаних) за участю фортепіано є значним жанровим пластом світової музичної спадщини. Гра в ансамблі надає можливість кожному з учасників набути досвід особистісної та творчої взаємодії, допомагає навчитися чути себе й інших, а також знаходити оптимальні способи досягнення гармонії в **творчій комунікації**.

Від кількісного складу ансамблю (мала група або велика спільність учасників) залежать особливості, які полягають у взаєморозумінні один

одного, творчій злагодженості, синхронності, відповідності штрихів та динаміки, побудови фактурної перспективи, знаходження інструментально-рольової взаємодії тощо.

Поняття «ансамбль» походить від французького слова *ensemble* – разом, що означає єдність, співзвуччя, узгодженість. Це гармонійне виконання музичного твору кількома музикантами або єдиний злагоджений художній колектив із декількох виконавців, які своєю діяльністю реалізують спільну мету – створення художнього продукту. Поняття **камерного ансамблю** за визначенням І. Польської представляє собою «феномен замкнутого особистісного спілкування і взаємодії обмеженої кількості учасників у невеликому обмеженому просторі (мікркосмі) через спільне емоційне переживання та інтелектуальне осмислення творів камерно-музичного мистецтва» (Польська, 2010, с. 6–7).

Основою майстерності колективу за слушною думкою Л. Омеляненка є «копітка спільна робота, у процесі якої досягається необхідна злагодженість виконання музичного твору, його цілісне художньо-образне звучання, завдяки зусиллям кожного ансамбліста» (Омеляненко, 2018, с. 87). Отже, ансамблевий простір перетворюється на сферу спільної **творчої взаємодії** виконавців, у межах якої розподіл функцій відбувається за принципом узгодженості їхніх дій під час інтерпретації ансамблевої партитури. Як зазначено у методичних рекомендаціях для вищих навчальних закладів під назвою «Ансамблева гра та акомпонування як різновиди спільної музично-виконавської діяльності», – основним завданням такої взаємодії стає досягнення точного узгодження всіх фактурних складових твору, логічної послідовності у формуванні музичних фраз і розділів, а також природності й непомітності для слухача численних переходів і стиків музичного розвитку» (що, як відомо, свідчить про високий рівень виконавської майстерності), а також «злагодженості всього комплексу віртуозно-технічних прийомів, гармонійної узгодженості інтонаційної, артикуляційної та темпо-ритмічної сфер.

Вводячи поняття «ансамблевого інструменталізму», сутність якого полягає у створенні під час спільної гри ансамблевої інтерпретації завдяки поєднанню характеристик інструментів (звучання, технологія гри), та особливостей самих музикантів (виконавський стиль,

взаємодія), Л. Повзун наголошує на специфічній властивості цього явища, визначаються передусім органологічні характеристики кожного інструмента, адже «музична думка потребує матеріально-фізичної основи відтворення на певних інструментах. [...] Важливим чинником у сфері ансамблевої творчості є технологічно-виразові можливості інструментарію, що передбачає як матеріально-фізичні показники інструментів ансамблю, так і акустичні, темброві, динамічні, артикуляційні» (Повзун, 2015, с. 89).

Таким чином, діяльність ансамблю в його різновидах ґрунтується на взаємодії інструменталістів, які мають різні якісні звукові та виконавські характеристики, втім, гармонійно співдіють для «прочитання» музичного опусу.

Найбільш розповсюдженим складом у камерно-інструментальному ансамблі, до якого зверталися і продовжують звертатися композитори, є поєднання фортепіано у дуєті зі струнно-смічковими інструментами (скрипка/альт/віолончель). Таке інструментальне поєднання забезпечує широкий спектр тембрових і динамічних співвідношень та відкриває великі можливості для розвитку **діалогічної взаємодії** між виконавцями. Не випадково І. Польська відносить дуєти струнних із фортепіано до константних ансамблевих жанрів, тобто таких, які відрізняються «високим рівнем жанрової стійкості, структурно-рольовою, темброво-фонічною та змістовно-сисловою визначеністю, комплексом жанрової впізнаваності та жанрової самоідентичності» (Смірнова, Калашник, 2021, с. 33).

У музичній практиці сформувалися стійкі слухові уявлення щодо тембрів струнно-смічкових інструментів, у яких скрипка характеризується яскравим, пронизливим звучанням, віолончель – глибоким, подібним до людського голосу, а щодо звуку альту часто застосовується поняття «матовий». Такі темброві установки є важливою основою для взаємодії струнних із фортепіано в камерному ансамблі. Не зважаючи на «конфліктність» тембрів скрипки та роялю значна кількість музикознавців, звертаючись у своїх дослідженнях до теми ансамблевої взаємодії піаніста та інструменталіста-струнника або духовика, наголошує на можливості відтворення засобами художньої виразності фортепіано та технічної майстерності піаніста звучання

різних інструментів і таким чином «виконувати функцію загального *«інтонаційного знаменника»* в ансамблі» (Сидоренко, 2022, с. 19). Підтверджує цю думку висловлювання І. Бермес: «[...] функції фортепіано в ансамблях значно розширюються: воно використовується не тільки як камерний клавішний інструмент, а й як інструмент, здатний імітувати інші звучності, поглиблювати барвистість фортепіанної палітри» (Бермес, 2024, с. 189).

У монографії І. Смірної та М. Калашник «Ансамблеве письмо: теорія та композиторська практика» також підкреслюється, що фортепіано в ансамблі здатне природно поєднуватися з іншими інструментами, ніби «пристосовуючись» до їхнього звучання: «Темброві особливості фортепіанного звука як такого полягають у складності його компонентів, у його постійній мінливості. Це забезпечує звучанню роялю обертонову насиченість, наслідками якої є темброва акомодация. Завдяки їй фортепіано природно сполучається з різними інструментами» (Смірнова, Калашник, 2021, с. 33–34).

У цьому контексті не випадковим є відомий вислів Ференца Ліста про здатність роялю замінити цілий оркестр, що підтверджує універсальність і гнучкість інструмента в ансамблевому звучанні.

У багатьох музикознавчих працях знаходимо твердження, що піаніст, який працює у дуєті зі струнником, повинен добре орієнтуватися у специфіці його штрихів, засобах та прийомах звуковидобування. Також наголошується, що однією з провідних умов успішного ансамблевого виконавства є досконале володіння **технікою штрихів**, що передбачає їхню чіткість, організованість і виразну якість звучання. Одним із епізодів, коли піаніст має «підлаштовуватися» під струнника – зазначає О. Сидоренко, служить елемент невідповідності штрихів у інструментів: «Наприклад, штрих нон-легато – легато слід міняти в тривалості часу зміни штрихів скрипаля, роблячи його або більш коротким, або наближеним до *marcato*, або більш протяжним» (Сидоренко, 2022, с. 19).

Питання досягнення ансамблевої узгодженості в рівномірно-звуковому та артикуляційно-штриховому виконанні подібного тематичного матеріалу у почергово скрипки та фортепіано порушено також у праці О. Щербакової, де розглядається сонатний цикл представника одеської

композиторської школи – Серафима Орфєєва (Щербакова, 2021, с. 152).

Так як в ансамблевих творах розповсюдженим є прийом імітації (викладення подібного, однорідного матеріалу в декількох партіях по черзі), то у фортепіанній педагогічній ансамблевій практиці нерідко зустрічається настанова виконувати певний музичний фрагмент імітуючи звук скрипки/альта/віолончелі тощо. Однак, на наш погляд, недостатня обізнаність піаністів із технологічними особливостями артикуляції струнно-смічкових інструментів призводить до поверхового, інтуїтивного наслідування. Тому вважаємо за потрібне проаналізувати співвідношення струнних штрихів та фортепіанних для досягнення максимально однорідного звучання там, де це необхідно. У процесі даного аналізу будемо спиратися на класифікацію фортепіанних штрихів, що була запропонована професором Людмилою Касьяненко, а також на власний виконавський та педагогічний досвід автора статті.

Legato (італ. *legato* – «зв'язаний», «прив'язаний») один з найбільш розповсюджених прийомів гри, безперервність звуку якого на струнно-смічкових інструментах забезпечується тривалим контактом смичка зі струною. «На струнному інструменті при виконанні мелодії штрихом *legato* звуки найбільш природно поєднуються в мелодичні фрази. В дуєті з фортепіано цей ідеальний зв'язок повинен перейняти і клавішний інструмент, долаючи свою «молоточкову» ударну природу звуковидобування» (Бермес, 2024, с. 189).

Отже, фізичне legato в буквальному сенсі на фортепіано неможливе, а наближеність до цього штриха напряму залежить від майстерності піаніста. Тому, при наявності завдання імітації звуку скрипки, альту або віолончелі, тематичний матеріал пропонується виконувати **пальцевим *legatissimo***, реалізація якого в практиці «можлива тільки гнучкими, еластичними і дуже чутливими пальцями, які ніби «приклеюються» до клавіші в момент вилучення звуку і дуже плавно відпускають її, трохи запізнюючись (тобто не одночасно з натисканням наступної). Звуки при цьому по черзі злегка нашаровуються один на одного», що, на наш погляд, наближає фортепіанне звучання до кантилени смичкового інструмента (Касьяненко, 2022, с. 37). Водночас, треба з обережністю

ставитися до використання педалі, яка так само продовжує звучання ноти, але може призвести до надмірного злиття звуків.

Detache (фр. *détacher* – відокремлювати) – штрих, при якому кожна нота виконується окремим рухом смичка без відриву від струни. Такий штрих зазвичай використовується в тих епізодах музичного твору, де необхідно забезпечити ясність кожного тону без втрати кантиленності.

У фортепіанному виконавстві найближчим аналогом *detache* можна вважати **кистьове non legato** – «механізм вилучення злитого співучого і наповненого звучання – *cantabile*. [...] Звук видобувається не пальцем, а поперемінним опусканням кисті, тобто вільним зануренням ваги руки на кожен палець, який в даному випадку виконує функцію опори на клавіатурі» (Касьяненко, 2022, с. 36).

У деяких кульмінаційних епізодах ліричного характеру, де надається перевага *detache* перед *legato* через необхідність у більшій силі звучання, імітація даного струнного-смичкового штриху на фортепіано може бути виконана за рахунок звичайного **кистьового legato**, при якому відбувається плавна поступова зміна одного звуку на інший.

Portato є перехідним штрихом між *legato* та *staccato* і представляє собою виконання відокремлених нот на один рух смичку. Цей штрих «використовується для підкреслення звучання кожного звуку у кантиленних (у повільному та помірному темпі) та урочистих (помірні темпи) частинах» (Гусак, 2021, с. 11). *Portato* є спорідненим з фортепіанним **кистьовим portamento**, на що вказує не лише співзвучність назв і схоже виконання, але й подібне написання у нотному тексті: у якості крапки під лігою у фортепіано та риски під лігою у струнних. Фортепіанне *portamento* є штрихом, дуже схожим на «*non legato* за характеристикою та способом отримання звучання, але під час піднімання зап'ястя пальці так само відриваються від клавіші та звук м'яко переривається» (Касьяненко, 2022, с. 36). Під час виконання цього штриху на роялі у діалозі зі струнними інструментами (скрипкою, альтом чи віолончеллю) доцільно застосовувати м'який дотик пальців із гнучкими, ненапруженими останніми фалангами. Такий тип звуковидобування забезпечує потрібну пластичність атаки звуку та створює темброву спорідненість із смичковим *portato*.

Спектр **уривчастих та стрибкоподібних** штрихів у струнно-смичкових інструментів надзвичайно широкий, до них відносять *spiccato*, *sautille*, *ricochet*, *martele* та *staccato*, яке у свою чергу поділяється на так зване «шпорівське *staccato*» (спокійне, помірне «лежаче») та «*staccato* Венявського» (швидке, віртуозне, яке включає в себе летюче «*staccato volant*»). На фортепіано усі уривчасті штрихи узагальнюються в одній назві – **staccato**. Проте професійна інтуїція та виконавський досвід піаніста ніколи не дозволять використовувати один і той самий технічний прийом у всіх творах. Тож, звертаючись до аналогії зі струнними інструментами, стрибкоподібні *spiccato*, *sautille* та *ricochet* можуть бути виконані за допомогою **пальцевого staccato**, при якому дотик до клавіші здійснюється «швидким енергійним (але не розгонистим) рухом кінчика пальця (під долоню), якби чіпляючи. Звук при цьому дотику стає дуже уривчастим і легким. Якщо опанувати цей штрих, то не виникає проблем при виконанні фактури з швидко повторюваними звуками типу репетиції» (Касьяненко, 2022, с. 37).

Струнне *staccato*, у якому «акцентовані на початку і послаблені в кінці звуки чергуються з паузами» підпадає під категорію не стрибкоподібних, а саме уривчастих штрихів, при виконанні яких не переривається контакт смичка зі струною, тож у фортепіанному викладенні найбільш вдалим варіантом імітації цього штриху є **кистьове staccato** – «енергійний, уривчастий рух кисті, схожий на той, який рука виконує, коли відбиває невеликий (наприклад, тенісний) м'яч. [...] Пальці в цьому випадку виконують функцію опори, в залежності від того, які інтервали необхідно грати чи окремі ноти» (Стеценко, 1974, с. 127; Касьяненко, 2022, с. 37).

Ще одним різновидом фортепіанного уривчастого штриху за Л. Касьяненко є **ліктьове marcato** – «штрих, який необхідний для отримання характерного, досить гучного, а іноді навіть різкого (художньо виправданого) звучання. При цьому рука утворює як би один цілісний (твердий) звід від кінця пальця до ліктя» (Касьяненко, 2022, с. 37). За допомогою цього штриху є логічним та художньо-виправданим здійснення підтримки струнно-смичкового інструменту у виконанні розмахового **martele**, що застосовуються «переважно для музики

сильного динамічного відтінку і не надто швидкого темпу» (Стеценко, 1974, с. 126).

Вважаємо за необхідність також розглянути розповсюджений прийом гри на скрипці, альті або віолончелі – **pizzicato** (від італ. *pizzicare* – «щипати»), який полягає у щипку струни пальцем замість використання смичка.

При виконанні ансамблевих епізодів, у яких партія струнного інструмента містить **pizzicato**, піаніст має прагнути до максимальної артикуляційної відповідності характеру цього штриха та враховувати, з яким саме струнним інструментом він перебуває у діалозі. Найбільш подібним фортепіанним аналогом є **пальцеве staccato**, проте з м'якшою атакою звуку та ледь помітною затримкою пальця на клавіші. У скрипки та альти звук **pizzicato** коротший, більш «сухий» і має виразний початковий акцент; тому фортепіанна партія у такому контексті потребує надзвичайної чіткості артикуляції та стриманості у використанні педалі.

У випадку ж **pizzicato** віолончелі чи контрабаса, звук має більш тривале резонування та повільніше згасання, що дозволяє піаністу дещо подовжити тривалість тону, тобто наблизитися до фортепіанного **кистьового non legato або portamento**. За спостереженням автора статті, допустимим є використання короткої прямої правої педалі, для більш виразного обертонового забарвлення звуку, а також лівої педалі для досягнення «матового» відтінку, що корелює із характеристикою тембрового звучання струнних у низькому регістрі.

У процесі виконання фортепіанної партії, що співвідноситься зі струнним **pizzicato**, на нашу думку, піаніст може імітувати сам жест щипка – фізичний рух пальця по клавіші, який створює враження дотику до невидимої струни. Такий уявний «щипок» поєднує у собі точність,

пружність і мінімальну глибину занурення у клавішу, завдяки чому звук набуває відповідного характеру, співзвучного зі струнним **pizzicato**.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Співпраця музикантів в ансамблі відбувається в процесі постійного діалогу та творчої взаємодії. Результат спільного звучання безпосередньо залежить як від особистих здібностей виконавців, їх рівня технічної підготовки, так і від глибокого розуміння специфіки звуковидобування, артикуляції, штрихів і органологічних характеристик кожного з інструментів конкретного камерно-інструментального складу. Фортепіано, завдяки своїй тембровій гнучкості та динамічному діапазону, здатне виступати своєрідним «посередником» у камерному ансамблі, забезпечуючи темброву акомодацию та узгодження з різними інструментами. Водночас досягнення художньої єдності потребує від піаніста усвідомленого володіння аналогами струнних штрихів (*legato, detache, portato, staccato, pizzicato* тощо) та вміння відтворювати їхні характерні риси засобами фортепіанної техніки.

Аналіз штрихових співвідношень виявив, що імітація прийомів гри струнних інструментів на фортепіано є результатом інтерпретаційного осмислення і технічної адаптації. Це дозволяє досягати єдності фактури, інтонаційної спорідненості та глибшої комунікації між виконавцями.

Таким чином, усвідомлене використання виконавських прийомів, штрихів і тембрових відповідників у грі на фортепіано сприяє формуванню нового рівня **ансамблевої взаємодії**, що ґрунтується на співтворчості, уважному слуховому сприйняттю та інтерпретаційній узгодженості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ансамблева гра та акомпанування як різновиди спільної музично-виконавської діяльності : метод. рекомендації для вищих навч. закладів культури і мистецтв І рівня акредитації. Вінниця : Нова книга, 2005. 16 с.
2. Бермес І. Л. Ансамблеве виконавство: теоретичний, практичний, естетичний виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2024. № 2. С. 186–190. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308388>
3. Гусак В. Г. Особливості штрихової техніки скрипаля (на прикладі концерту С. Барбера для скрипки з оркестром) : бакалаврська робота. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2021. 45 с.
4. Касьяненко Л. О. Класифікація фортепіанних штрихів як теоретичний інструмент освоєння піанізму. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2022. № 1. С. 33–42. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2022-1.6>
5. Омеляненко Л. П. Ансамбль як творча форма зацікавленості учнів у музикуванні. *Сучасна мистецька освіта : реалії та перспективи* : зб. тез наук.-практ. семінару. Чернігів : Чернігівська філія НАКККиМ, 2018. С. 86–91.

6. Повзун Л. І. Ансамблевий інструменталізм як сукупна якість художнього вираження. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 88-100.
7. Польська І. І. Камерний ансамбль : феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 4–14. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2010_24_4
8. Сидоренко О. Ю. Особливості ансамблевої комунікації в камерно-інструментальних дуетах : метод. рекомендації до навч. дисципліни «Методика викладання фахових дисциплін у ЗВО» (для магістрів). Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2022. 23 с.
9. Смірнова І. В., Калашник М. П. Ансамблеве письмо : теорія та композиторська практика : монографія. Харків : ТОВ «Планета-Прінт», 2021. 164 с.
10. Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці. Ч. 1 : підручник для студентів музичних училищ. Київ : Музична Україна, 1974. 170 с.
11. Щербаківа О. К. Соната для скрипки та фортепіано як відзеркалення творчих поглядів Серафима Орфєєва. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 149-153. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238711>

REFERENCES:

1. Ansambleva hra ta akompanuvannya yak riznovydy spilnoi muzychno-vykonavskoi diialnosti: Metodychni rekomendatsii dlia vyshchych navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv I rivnia akredytatsii [Ensemble performance and accompaniment as types of joint musical-performing activity: Methodical recommendations for higher educational institutions of culture and arts of the first level of accreditation]. (2005). Vinnytsia : Nova Knyha. 16 p. [in Ukrainian].
2. Bermes, I. (2024). Ansambleve vykonavstvo: Teoretychnyi, praktychnyi, estetychnyi vymiry [Ensemble performance: Theoretical, practical, and aesthetic dimensions]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, 186–190. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308388> [in Ukrainian].
3. Husak, V. (2021). Osoblyvosti shtrykhovoi tekhniki skrypalia (na prykladi kontsertu S. Barbera dlia skrypky z orkestrom) [Features of the violinist's bowing technique (on the example of S. Barber's Violin Concerto)] : Bachelor's thesis. *Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka*. 45 p. [in Ukrainian].
4. Kasianenko, L. (2022). Klasyfikatsiia fortepiannykh shtrykhov yak teoretychnyi instrument osvoiennia pianizmu [Classification of piano strokes as a theoretical tool for mastering pianism]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, 1, 33–42. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2022-1.6> [in Ukrainian].
5. Omelianenko, L. (2018). Ansambl yak tvorchia forma zatsikavlenosti uchniv u muzykuvanni [The ensemble as a creative form of students' engagement in music-making. In Modern Art Education: Realities and Prospects]. *Suchasna mystetska osvita: realii ta perspektyvy : Zbirnyk tez naukovykh praktychnoho seminaru*. Chernihiv : Chernihivska filia NAKKKiM. 86–91. [in Ukrainian].
6. Povzun, L. (2015). Ansamblevyi instrumentalizm yak sukupna yakist khudozhnoho vyrazhennia [Ensemble instrumentalism as a composite quality of artistic expression]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*, 34, 88–100. [in Ukrainian].
7. Polska, I. (2010). Kamernyi ansambl: Fenomenolohiia zhanru. [Chamber ensemble: Phenomenology of the genre]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*, 24, 4–14. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2010_24_4 [in Ukrainian].
8. Sydorenko, O. (2022). Osoblyvosti ansamblevoi komunikatsii v kamerno-instrumentalnykh duietakh: Metodychni rekomendatsii do navchalnoi dystsypliny «Metodyka vykladannia fakhovykh dystsyplin u ZVO» (dlia mahistriv) [Features of ensemble communication in chamber-instrumental duets: Methodical recommendations for the discipline «Methods of teaching professional subjects in higher education institutions» (for master's students)]. Kharkiv : KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho. 23 p. [in Ukrainian].
9. Smirnova, I., Kalashnyk, M. (2021). Ansambleve pysmo: Teoriia ta kompozytorska praktyka [Ensemble writing: Theory and compositional practice] : Monograph. Kharkiv : TOV «Planeta-Print». 164 p. [in Ukrainian].
10. Stetsenko, V. (1974). Metodyka navchannia hry na skryptsi (Ch. 1) [Methodology of teaching violin playing (Part 1)]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 170 p. [in Ukrainian].
11. Shcherbakova, O. (2021). Sonata dlia skrypky ta fortepiano yak proiav tvorchykh pohliadiv Serafima Orfeieva [Sonata for violin and piano as Serafim Orfeyev's creative views]. *Mystetstvoznachchi zapysky : zbirnyk naukovykh prats'*, 39, 149–153. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238711> [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 27.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025