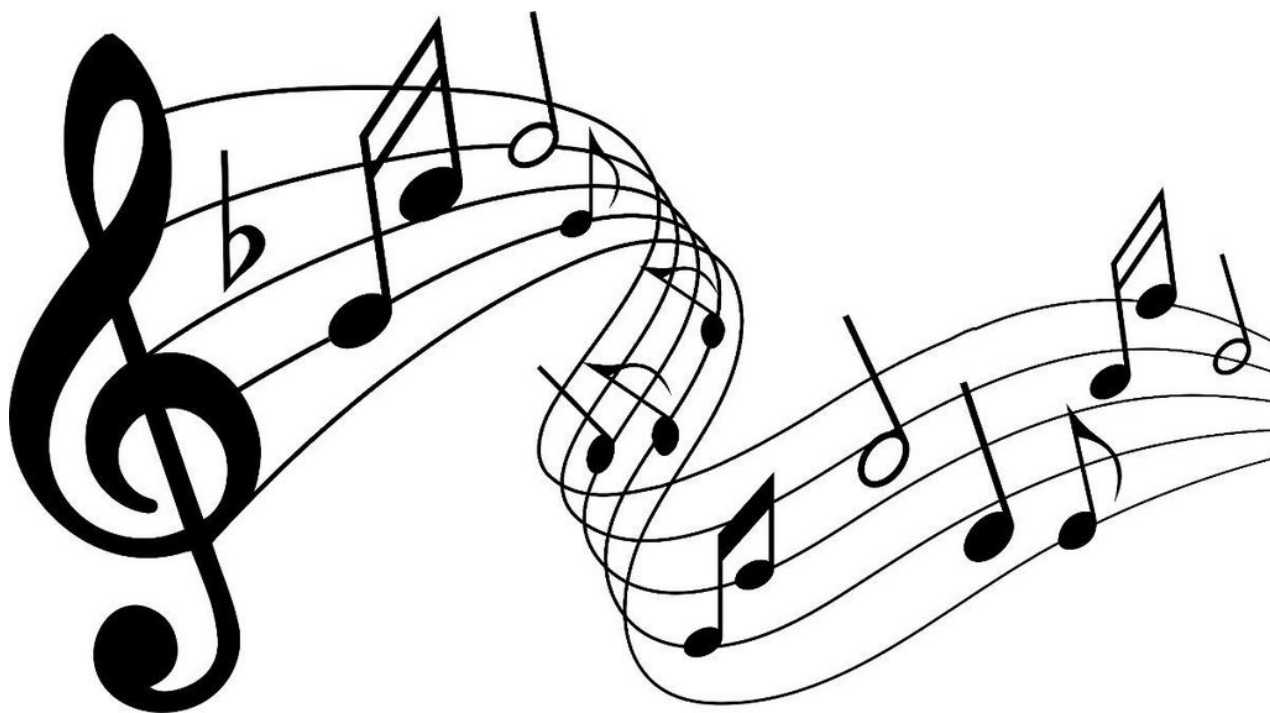




ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК



Харків
2020

Міністерство освіти і науки України
Департамент науки і освіти
Харківської обласної державної адміністрації
Комунальний заклад
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради

ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА

Навчально-методичний посібник

Харків 2020

УДК 378.016:78.071.2(072)

Т 33

Автори:

Шумська О. О., кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри фортепіано Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради

В. Л. Олешко – спеціаліст вищої категорії, старший викладач Харківського коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради;

Т. Є. Олешко – спеціаліст вищої категорії Харківського коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

Рецензенти:

Цуранова О. О., кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри фортепіано Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

Ткаченко Т. В., доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри теорії і методики мистецької освіти Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського

Щепакін В. М., доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри фортепіано Харківської державної академії культури

Т 33 Теорія і методика ансамблевого виконавства: навчально-методичний посібник / О. О. Шумська, В. Л. Олешко, Т. Є. Олешко ; Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. – Харків, 2020. – 108 с.

Навчально-методичний посібник «Теорія і методика ансамблевого виконавства» створено як складову навчально-методичного забезпечення навчального курсу «Ансамблеве виконавство з методикою», який уведено до навчальних планів освітньо-професійної програми підготовки фахівців освітнього ступеню магістр, з метою вдосконалення професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва за кваліфікацією «керівник ансамблів».

У посібнику розглянуто теоретичні положення щодо специфіки ансамблевої форми виконавства, особливостей репетиційного процесу та концертної практики у складі інструментального ансамблю. Надано практичні й методичні поради з ефективної організації і керівництва інструментальним ансамблем, формування оригінального ансамблевого репертуару, формування навичок гри в інструментальному ансамблі.

Рекомендовано здобувачам вищої педагогічної освіти мистецьких спеціальностей.

УДК 378.016:78.071.2(072)

*Затверджено на засіданні науково-методичної ради Комунального закладу
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради*

Протокол № ___ від _____ 20__ р.

© ХГПА, 2020

© Шумська О. О. Олешко В. Л., Олешко Т. Є., 2020

ЗМІСТ

Передмова	4
Розділ 1. Теоретичні основи ансамблевого виконавства	6
1.1. Основні компоненти ансамблевої гри та специфіка ансамблевої форми виконавства	6
1.2. Формування оригінального ансамблевого репертуару	16
Запитання і завдання для самоперевірки	32
Дидактичні тести	33
Індивідуальні науково-дослідні завдання	34
Список рекомендованих джерел	34
Розділ 2. Організація процесу навчання ансамблевої форми виконавства ..	37
2.1. Формування навичок гри в інструментальному ансамблі та практичне опанування ансамблевого репертуару	37
2.2. Особливості репетиційного процесу та концертної практики у складі інструментального ансамблю	46
Запитання і завдання для самоперевірки	59
Дидактичні тести	60
Індивідуальні науково-дослідні завдання	61
Список рекомендованих джерел	61
Розділ 3. Методика керівництва інструментальним ансамблем	64
3.1. Організація та керівництво інструментальним ансамблем	64
3.2. Специфіка підготовки ансамблів.....	84
Запитання і завдання для самоперевірки	95
Дидактичні тести	97
Індивідуальні науково-дослідні завдання	98
Список рекомендованих джерел	98
Післямова	100
Список використаних джерел	102

ПЕРЕДМОВА

Сучасний етап модернізації вітчизняної вищої освіти характеризується зміною концептуальних підходів до змісту підготовки майбутніх фахівців. Реалії сьогодення висувають перед випускниками педагогічних ЗВО якісно інші вимоги до їх майбутньої професійної діяльності. Зокрема, у сфері вищої музично-педагогічної освіти важливим завданням є оновлення професійних освітніх програм з урахуванням затребуваності на сучасному ринку праці фахівців, які володіють практико-орієнтованими компетентностями, вміють самостійно вирішувати поставлені перед ними навчально-виховні та музично-просвітницькі завдання в ЗЗСО.

Чільне місце в структурі музично-педагогічної освіти магістрів у педагогічному ЗВО посідає музично-інструментальна підготовка, яка орієнтована на підготовку компетентного висококваліфікованого фахівця, здатного до концертно-виконавської, педагогічної та культурно-просвітницької діяльності. Ансамблеве виконавство, як один із аспектів музично-виконавської діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва, обумовлюється принципом професійної спрямованості, який сприяє конкретизації змісту і структури музично-педагогічної підготовки, а також визначає продуктивність розвитку особистості майбутнього фахівця. Ансамблеве виконавство знайомить із кращими зразками камерної музичної літератури різних музично-історичних епох, стилів та жанрів, з методикою роботи з ансамблевими колективами, розширює виконавський репертуар, збагачуючи професійне мислення низкою стильових компонентів, сприяє музично-виконавському зростанню майбутнього вчителя музичного мистецтва. Саме тому проблема підготовки в рамках мистецьких спеціальностей педагогічних закладів вищої освіти майбутнього вчителя музичного мистецтва в якості керівника інструментального ансамблю набула значної актуальності.

Навчально-методичний посібник «Теорія і методика ансамблевого виконавства» створено на основі аналізу сучасних наукових праць та

методичних розробок з музичної педагогіки, узагальнення наукового доробку та музично-педагогічного досвіду як вітчизняних, так і зарубіжних учених і педагогів-музикантів. Він має забезпечити теоретичну частину викладання навчального курсу «Ансамблеве виконавство з методикою», який уведено до навчальних планів освітньо-професійної програми підготовки фахівців освітнього ступеню магістр за кваліфікацією «керівник ансамблів». Означена дисципліна має чітко визначену розвивальну спрямованість, адже сприяє комплексному розвитку особистісних якостей, професійно-педагогічних умінь, загальних та музичних здібностей, музично-педагогічної та виконавської майстерності здобувачів вищої педагогічної освіти. Навчально-методичний посібник розроблено з урахуванням кредитно-модульної організації навчального процесу. У першому розділі розглядаються основні компоненти ансамблевої гри, специфіка ансамблевої форми виконавства, особливості формування оригінального ансамблевого репертуару. Другий розділ ознайомлює з дидактичними основами формування навичок гри в інструментальному ансамблі та практичного опанування ансамблевого репертуару, а також надає відомості щодо особливостей репетиційного процесу та концертної практики в складі інструментального ансамблю. Третій розділ присвячено розкриттю питань щодо організації й керівництва інструментальним ансамблем та специфіки підготовки ансамблів. Наприкінці кожного розділу подано запитання і завдання для самоперевірки, дидактичні тести, індивідуальні науково-дослідні завдання, список рекомендованих джерел.

Сподіваємося, що пропонований посібник виконає свою освітню функцію в підготовці активної, творчої особистості керівника інструментального ансамблю, озброєного глибокими теоретичними знаннями, відповідними практичними навичками та методикою організації ефективної роботи з музичним колективом.

Розділ 1. Теоретичні основи ансамблевого виконавства

1.1. Основні компоненти ансамблевої гри та специфіка ансамблевої форми виконавства

Ансамблеве виконавство є важливою складовою процесу виховання музиканта. Гра в ансамблі, зазвичай, сприймається здобувачами вищої освіти з великою захопленістю і натхненням, що пов'язано зі специфікою цього виду виконавства, адже музичний твір озвучується у спільній творчості кількох учасників. Ансамблеве мистецтво являє собою один із напрямів виконавської діяльності і посідає важливе місце у світовому класичному мистецтві.

Слово ансамбль у французькій мові має два значення: ensemble – разом, відразу, в один час; semblable – схожий, подібний. У перекладі з грецького (лат.) symplegas – зчеплення, сплетіння. У музичному словнику дається таке визначення ансамблю: група з двох і більше музикантів-співаків або інструменталістів, які спільно виконують музичний твір.

За кількістю музикантів ансамблі поділяються на дуети, тріо (терцети), квартети, квінтети, секстети, септети, октети, нонети, децімети. Ансамблі можуть бути *вокальними, інструментальними або змішаними*.

Загальновідомо, що колективне виконавство було і залишається своєрідним флагманом мистецтва гри на музичних інструментах, яскравим виразником споконвічних національних традицій, ефективним засобом естетичного, духовного, морального виховання молоді. У всі часи оркестри, ансамблі та інші види колективного виконавства, як жанри інструментальної музики, як виховне середовище, являли собою уніфіковану форму професійної підготовки музикантів-виконавців. Щоб виявити особливості ансамблевої форми виконавства, слід розглянути історичний аспект виникнення й розвитку ансамблевого виконавства, а також основні принципи роботи в інструментальному ансамблі.

Історія розвитку інструментального ансамблевого музикування

У художній практиці різних періодів становлення та розвитку колективного виконавства зустрічаються різні модифікації складу інструментів і кількості виконавців. Їх кількість коливається від двох (ансамбль) до ста двадцяти музикантів і вище (зведені оркестри). Визначення складу оркестру або ансамблю залежало від об'єктивних та суб'єктивних умов. До об'єктивних умов можна віднести соціально-економічне становище, конкретний історичний період розвитку музики. До суб'єктивних умов відносилися стильовий напрям, який визначався керівником, лідером або учасниками колективу, а також художньо-творчі завдання, які на даному етапі вирішував той чи інший оркестр або ансамбль.

У середні віки та період раннього Відродження інструменти використовувалися, здебільшого, у якості акомпанементу для співаків. Існували й чисто інструментальні ансамблі. У XVII-XIX століттях камерна музика звучала у вітальнях, салонах, у невеликих залах. При дворах були навіть спеціальні посади камер-музикантів.

За бажанням виконавців склад ансамблю міг трансформуватися в будь-який інший, оскільки кількість музикантів в ансамблі не обов'язково співвідносилася з числом учасників. За влучним висловом Т. Молчанової, ансамблі епохи Бароко – «це строкаті комбінації струнних, духових, клавірних і щипкових інструментів» [21, с. 51]. Так, наприклад, поширення набули в той час тріо-сонати, які могли містити від однієї до п'яти інструментальних партій.

У подальшому, із зародженням та розвитком симфонічної музики, камерною музикою стали називати твори, розраховані на невелику кількість виконавців і обмежене коло слухачів. Камерні твори бароко можуть бути відтворені на різних інструментах. Так, клавірні твори Й. С. Баха з циклу «Мистецтво фуґи» можуть бути відтворені на різних клавірних інструментах – клавесині або органі. Як відомо, в епоху бароко, крім соло-сонат, існували твори для двох, трьох і більше інструментів. Яскраво виділялася серед них тріо-соната для двох інструментів соло з акомпанементом клавірного інструмента.

Музичні інструменти тріо-сонат епохи бароко мають гнучке позначення. Так, у Ф. Генделя можна зустріти сонати для «німецької флейти, гобоя або скрипки». Басові партії виконували віолончель або фагот, а іноді й три або чотири інструменти в унісон.

В інструментальній культурі епохи бароко панував фактурний «тріо-принцип», представлений двома мелодійними голосами і continuo в двох іпостасях – гармонійної (акордовий супровід) і мелодійної (басова лінія). Найважливішою рисою ансамблевої музики епохи бароко є незбалансованість кількості виконавців, фактурних голосів і ансамблевих партій в тріо-сонатах і суто фактурний характер жанрових позначень, що не відображають особливості конкретних виконавських складів.

Оскільки фортепіано і рояль ще не були винайдені, їх місце в ансамблі займав набагато менш звучний, сухуватий і застосовуваний більше для фону, ніж для сольних партій, клавесин. Барокова гітара й лютня теж звучали інакше, ніж сучасні інструменти – м'якше й романтичніше.

Наступним етапом у розвитку жанру стала так звана акомпановувана соната, в якій панував не струнний, а клавішний інструмент.

В епоху класицизму види та форми спільного групового виконавства стали набувати власної специфіки, відбувається процес кристалізації основних камерно-ансамблевих жанрів – струнні тріо й квартети, фортепіанний дует, сонати для струнних або духових інструментів з фортепіано. Основні види камерного інструментального ансамблю сформувалися у творчості представників віденської класичної школи – Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, які створили глибокі за змістом і досконалі за формою зразки музичного мистецтва, а камерні жанри отримали в їхній творчості найвищого розвитку.

Імпровізаційна основа у виконавстві на той час використовується все рідше, а підвищується рівень фіксованості композиторського тексту.

Поєднання скрипки, як інструменту солюючого, і клавіру, як інструменту, що акомпанує, цілком природно для музики XVIII-XIX століть, що

пояснюється як специфікою самих інструментів, так і базується на багаторічній, у першу чергу класико-романтичній, практиці їх використання, коли скрипка відтворює основний мелодико-тематичний матеріал, а клавір їй акомпанує. Клавірна соната з акомпануючим мелодійним інструментом (окрім скрипки – флейта, гобой, віолончель, або інші духові та струнні інструменти) у XVIII - першій третині XIX століття була поширена по всій Європі – до цього жанру зверталися в Англії, Австрії, Німеччині, Італії, проте, особлива увага приділялася їй у Франції.

Визначальний вплив на камерно-ансамблеву культуру XIX століття мала естетика романтизму. Камерний ансамбль посідає чільне місце у творчому доробку більшості композиторів XIX століття (Ф. Шуберта, К. Вебера, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена, Й. Брамса, Ф. Ліста, Б. Сметани, А. Дворжака, Е. Гріга, М. Глінки, О. Бородіна, А. Рубінштейна, П. Чайковського та багатьох інших майстрів музичного мистецтва).

В епоху романтизму встановлюються і закріплюються класичні жанрові особливості камерно-інструментального ансамблю, композитори пишуть твори для фортепіанного тріо, також часто зустрічаються квінтети, секстети, септети й октети.

Романтичний період ознаменувався також найвищими досягненнями у сфері ансамблевого концертного виконавства. Багато знаменитих артистів, композиторів і виконавців об'єднувалися для спільного концертування. Прикладами такої співдружності є найбільш відомі ансамблі тієї епохи: Ф. Ліст і Ф. Шопен, Ф. Мендельсон і К. Шуман, К. Шуман і А. Гензельт, К. Шуман і Й. Брамс, Й. Брамс і Й. Йоахім, Й. Брамс і Д. Поппер, Ф. Ліст і Т. Делер, К. Шуман і А. Рубінштейн, А. і М. Рубінштейни тощо.

Особливу сторінку в історії ансамблевої культури XIX століття становить фортепіанне ансамблеве музикування, популярне як серед широкого кола любителів музики, так і серед найбільш блискучих музикантів-професіоналів, таких як Р. і К. Шуман, Ф. Мендельсон, Й. Мошелес, Й. Брамс. Ансамблі (особливо інструментальні й вокальні дуети) за участю фортепіано –

улюбленого інструмента ХІХ століття – були однією з найбільш поширених і шанованих музичних сфер. Повсюдно виконувалися дуети для двох фортепіано та фортепіанні ансамблі для трьох, чотирьох і більше учасників (у 4, 6, 8 і більше рук). Улюбленим жанром епохи стає фортепіанний чотириручний дует.

Ансамблеве музикування в ХІХ столітті було характерним не тільки для професійних музикантів, але й для культурного життя в цілому. Традиції спільного домашнього музикування набули особливої популярності в Австрії та Німеччині. Спільне музикування, відображаючи романтичне прагнення до задушевного дружнього спілкування, стає неодмінним атрибутом епохи, невід'ємною складовою буття європейського, а згодом і російського та українського культурних товариств, потребою і нормою життя людей. Ансамблевість, як спосіб життя, музичний синонім дружби й любові, мала колосальне значення для більшості видатних художників тієї епохи. В основі романтичної ансамблевості лежать ідеї безкорисливої відданої дружби, душевної близькості, благородства почуттів і спільного буття.

Так, культ ансамблевості був особливо близький Ф. Шуберту, як утілення заповітної ідеї дружнього єднання в якомусь затишному замкненому колі споріднених душ. Саме у Ф. Шуберта ансамблевість набуває неповторно душевного, людяного вигляду, виростаючи до рівня високого духовного ритуалу, особливої філософії спілкування, створюючи дивовижну атмосферу довірчої близькості і єднання. Прекрасний світ дружності, людського ансамблю був утілений композитором у його фортепіанних дуетах, наприклад, у Рондо D-dur «Наша дружба незмінна» (*Notre amitie est invariable*), що виявився живим уособленням цього культу.

У ХХ столітті інструментальний ансамбль стає провідною сферою творчості композиторів і виконавців. Його специфіка пов'язана з основними напрямками цього історичного періоду – постромантизмом, імпресіонізмом, експресіонізмом і неокласицизмом. Все це ми знаходимо в камерній творчості видатних російських композиторів (П. Чайковський, О. Бородін, О. Глазунов та

ін.), традиції яких знайшли продовження у М. Мясковського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та ін.

Сучасна соціокультурна ситуація внесла свої корективи і в традиційне розуміння інструментального ансамблю. Сьогодні у виконавській практиці ми зустрічаємося з безліччю музичних явищ, яких не існувало у ХХ столітті, не кажучи вже про ХІХ століття. Так, у музичній практиці з'явилися змішані ансамблі, що об'єднують інструменти, які раніше не поєднувалися між собою, зокрема: клавішні, струнні, духові, народні та ударні.

Особливості ансамблевої форми виконавства

Загальновідомо, що *камерний інструментальний ансамбль* не тільки має багаті виразні можливості, але й створює умови для розвитку професійної культури музиканта-виконавця будь-якої спеціальності. Як навчальна дисципліна, камерний ансамбль входить до навчальних планів професійних і спеціальних музичних навчальних закладів. Гра в ансамблі формує у музиканта виконавські навички, розвиває музичні здібності, в тому числі тембровий і гармонійний слух, почуття ритму, культуру звуковидобування, почуття форми, відчуття звукової перспективи, вміння чути себе й партнера, формує чуйність до поліфонічної структури викладу. Виконання творів для різних складів, що включають фортепіано, струнні, духові, ударні інструменти багаторазово збільшує можливості розвитку тембрового слуху. Прагнення до відповідності звучання різних інструментів змушує шукати різноманітності у виконанні штрихів. Відточуючи індивідуальну майстерність ансамбліста, спільна гра багато в чому сприяє його розвитку і як соліста, оскільки завдання, що стоять перед виконавцями камерно-ансамблевих творів складніші і часто вимагають більшого слухового контролю. Тому для будь-якого інструменталіста є абсолютно необхідним оволодіння секретами *ансамблевої майстерності*.

Інструментальний ансамбль також істотно розширює професійний кругозір виконавців, позитивно впливає на їх загальну культуру. Спільне музикування є стимулом саморозвитку, виховує творчу ініціативу, самостійність. В ансамблевій роботі є й своя специфіка. Вона включає в себе не

тільки самостійне розучування партії кожним з учасників колективу, але й вивчення всієї *ансамблевої партитури* в цілому, а також спільні заняття без педагога. Крім подолання технічних труднощів, знаходження потрібної аплікатури, розстановки штрихів, ансамблева робота передбачає уточнення плану інтерпретації і знаходження єдиної концепції виконуваного твору.

Партнерський підхід в ансамблево-виконавській діяльності характеризується переходом індивідуальної формули «Я» до колективної «Ми», яка орієнтує музикантів на співтворчість і нерозривну єдність їх виконавчих дій, спрямованих на слухацьку аудиторію. У рамках спільної творчості відбувається накопичення потенціалу особистісних і професійних умінь і навичок побудови своєрідного психологічно позитивного поля взаємодії ансамблевих виконавців.

Уміння спілкуватися з партнером по ансамблю, у свою чергу, сприяє продуктивній творчій роботі, створенню *єдиного художнього тлумачення музичного твору*. З огляду на те, що робота з вироблення єдиного художньо-звукового образу ансамблевого твору багато в чому залежить від музичного мислення, кругозору та творчої уяви кожного учасника ансамблю, дуже важливо, щоб творча індивідуальність ансамбіста була реалізована в різних варіантах вирішення художнього завдання. Отже, навчальні ансамблеві заняття дозволяють повною мірою сформувані в музиканта такі професійно значущі якості, як: *творча взаємодія* і взаєморозуміння, вміння вести рівноправний діалог, погоджуючи і підпорядковуючи особистісні уявлення спільної мети.

Навчальна ансамблева діяльність сприяє також розвитку необхідних виконавських якостей. Тут, безумовно, важливим є рівень індивідуальної музично-інструментальної підготовки, оскільки саме на цій основі формуються специфічні ансамблеві навички. Крім того, у процесі ансамблевих занять музиканти осягають головне в специфіці ансамблевого виконавства, а саме: якщо соліст виконує музичний твір цілком, то учасник ансамблю озвучує тільки одну свою партію. Отже, гра в ансамблі відрізняється від гри соліста тим, що передбачає не тільки ґрунтовне володіння власною партією, але й

володіння специфічною ансамблевою виконавською технікою, об'єднаною в конкретних художньо-звукових образах і художньому тлумаченні музичного твору.

Зазначена багатоаспектність ансамблевої культури, дозволяє говорити не тільки про важливість ансамблевого мистецтва в рамках виконавства, але також і про його важливість у процесі загальномузичного становлення і формування музичної культури в цілому – композиторської творчості, просвітництва та пропаганди репертуару, педагогічного процесу тощо.

Розвиваючись як самостійне явище в музичному просторі, ансамблеве виконавство стало чинником удосконалення і збагачення ансамблевої техніки.

Ансамблева техніка – це багаторівнева система професійних навичок, що виникає як результат взаємодії індивідуальних виконавських технік ансамблістів на концептуальному, психічному, слуховому і моторно-руховому рівнях, спрямована на втілення і матеріалізацію музичної думки. Ансамблева техніка, як сукупність моторно-рухових, слухових, психічних і естетичних навичок є засобом передачі виконавського задуму слухачам.

У навчальній діяльності ансамблеве виконавство, окрім власне спеціальних завдань розвитку особистісних і творчих якостей та формування *ансамблевих навичок*, виконує також чітко виражену розвивальну функцію навчання, тобто сприяє комплексному розвитку музичних здібностей. У процесі ансамблевих занять відбувається більш інтенсивний розвиток музичного слуху, почуття ритму, музичної пам'яті та рухово-моторних навичок. Так, виконання в ансамблі допомагає музиканту-ансамблісту краще сприймати гармонійну вертикаль і складні гармонії, яскравіше використовувати окремі елементи звукових конструкцій за рахунок різних динамічних нюансів, штрихів і тембрових фарб. Виконуючи свою партію в ансамблі, виконавець знаходиться в суворих метроритмічних рамках, що сприяє виробленню необхідного почуття метричної пульсації і навичок дотримання певного темпоритму. Запам'ятовування ансамблевого твору напам'ять більшою мірою розвиває аналітичну й логічну пам'ять, оскільки процес заучування напам'ять будується

з опорою на фактичний аналіз художньо-образного змісту і музично-виразних засобів. Розвиток рухово-моторних навичок здійснюється більш інтенсивно, тому що спільна гра відрізняється від сольної, насамперед, тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є результатом роздумів і творчої фантазії не одного, а декількох виконавців, і реалізуються вони їх об'єднаними зусиллями.

Широкі розвивальні можливості має також навчальний ансамблевий репертуар, що складається як із творів спеціально написаних для ансамблю, так і аранжувань і перекладень оперно-симфонічних, камерно-інструментальних і вокально-хорових творів. Знайомство з ансамблевими творами сприяє, по-перше, збагаченню та накопиченню музикантом-ансамблістом виконавського і педагогічного репертуару. По-друге, виконання перекладень оркестрових партитур дозволяє творчо переосмислити і вирішити симфонічні задачі засобами і можливостями інструментів ансамблю, а також опанувати функції диригента, об'єднавши їх з виконавськими завданнями в ансамблі.

Аналізуючи особливості процесу навчання в класі ансамблевого виконавства, слід зупинитися на питанні про єдину інтерпретацію музичного твору. Як відомо, ансамблева гра відрізняється від сольної, перш за все, тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є результатом роздумів і творчої фантазії не одного, а декількох виконавців і реалізуються вони їхніми спільними зусиллями. Процес визрівання художнього задуму і процес його втілення в конкретних звукових образах в ансамбліста і соліста різні. Якщо виконавець-соліст може відтворити звучання п'єси в цілому, то виконавець-ансамбліст – тільки звучання своєї партії. Причому знання партії, навіть найчудовіше, ще не робить музиканта партнером. Він стає ним тільки в процесі спільної роботи з іншим учасником ансамблю (або учасниками). При спільному музичному виконанні однаково необхідні як уміння захопити партнера своїм задумом, передавши йому своє бачення музичних образів, так і з повагою ставитися до задуму партнера, зрозуміти й прийняти його. В інших випадках – уміти переконливо аргументувати своє подання музичного твору.

Взаєморозуміння і злагода лежать в основі створення єдиного плану інтерпретації. В інструментальному ансамблі таке спілкування можливе тільки за умови ясного й узгодженого розуміння всіма його учасниками різнобічних зв'язків окремих партій і вміння підпорядковувати своє виконання досягненню спільної мети. Музикант-ансамбліст повинен відмовитися від звичної для музиканта-соліста фокусування слуху, оскільки звучання його партії залежить тепер вже не тільки від нього, але й від звучання інших партій ансамблю і лише в цьому випадку слухач сприйме твір у його цілісності. Грамотне ансамблеве виконання музичного твору передбачає:

- 1) синхронне звучання всіх партій (єдність темпу і ритму партнерів);
- 2) урівноваженість у силі звучання всіх партій (єдність динаміки);
- 3) узгодженість штрихів всіх партій (єдність прийомів, фразування).

Таким чином, оволодіння практичними основами ансамблевого виконавства неможливо без вироблення в музиканта найважливішого аспекту ансамблевої техніки – *синхронності* звучання музичних партій, коли єдність темпу, штрихова узгодженість, динамічна збалансованість і врівноваженість виступають як загальний знаменник.

Синхронність є результатом найважливіших якостей ансамблю – єдиного розуміння і відчуття партнерами темпу й ритмічного пульсу. Під синхронністю ансамблевого звучання, зазвичай, розуміється збіг з граничною чіткістю дрібних тривалостей (звуків або пауз) у всіх виконавців. Отже, синхронність, яка визначається як процес одночасної реалізації багаторівневих виконавських прийомів ансамблістами, визнається основним елементом ансамблевої техніки. Синхронність проявляється на моторно-руховому, слуховому і психічному рівнях. На моторно-руховому рівні існує метроритмічна, артикуляційна, темпова й кінетична синхронність; на слуховому рівні синхронність буває динамічною, тембральною та інтонаційною; на психологічному рівні проявляється емоційна синхронність.

Синхронність є як організуючим тимчасовим принципом, що впорядковує всю структурну вертикаль музичних процесів, що відбуваються в ансамблевому

виконавстві, так і ключовим та об'єднувальним елементом ансамблевого виконавства. Тому в процесі навчальних ансамблевих занять музиканти-ансамблісти привчаються до узгодження виконавських намірів між учасниками ансамблю, а саме: досягнення синхронності й правильного співвідношення звучання партій, дотримання загального темпу та метроритму, спільності динамічних нюансів і штрихів, синхронності фразування і педалізації.

І тут індивідуальні особливості кожного виконавця – відчуття темпу, тобто вміння тримати єдиний темп або повернутися в первісний при його відхиленні, ритмічна стійкість, але при цьому тонкість і гнучкість ритмічного слуху – проявляються найбільш чітко. Отже, в ансамблі існує потреба в координації виконавських намірів учасників, об'єднання їх загальним задумом.

Як відомо, динаміка ансамблю завжди яскравіше й різноманітніше динаміки сольного виконання. Тому гра в ансамблі вимагає від кожного учасника серйозного перегляду звичних уявлень про силу і тембр звучання кожної партії і співвіднесення їх, за необхідності, з тембрами оркестру. Підкреслимо, що гра в ансамблі краще розвиває такі навички музиканта: дисциплінує ритміку, вчить рахувати паузи, «порожні» такти, вчасно вступати; допомагає подолати такі недоліки, як невміння тримати один темп, млявий або занадто карбований ритм; розвиває тонкість «ритмічного слуху». Також гра в ансамблі вдосконалює вміння читати ноти з листа. Дуже важливо, що гра в ансамблі навчає слухати партнера. Отже, ансамблісти, спілкуючись у різних музичних ситуаціях, повинні вміти співвідносити і штрихи, і особливості фразування, і загальний динамічний план, що визначаються їх загальним виконавським задумом.

1.2. Формування оригінального ансамблевого репертуару

Завдання вибору репертуару є одним з найважливіших у педагогічній діяльності музикантів. На репертуарі формуються музичний смак і естетичні уявлення виконавця, розвиваються його виконавські навички та здібності.

Успіх виступів музикантів на публіці багато в чому залежить від грамотного підбору творів, тобто професійного підходу в діяльності педагогів.

Від репертуару залежить, наскільки ефективним буде педагогічне керівництво процесами формування художнього смаку у творчому колективі. Тому питання про те, що грати і що включати в репертуар, є головним і визначальним у діяльності будь-якого творчого колективу. Формування світогляду виконавців, розширення їх життєвого досвіду відбуваються через осмислення репертуару, тому висока художність і духовність того чи іншого твору, призначеного для колективного виконання, є першим і основним принципом у виборі репертуару. А отже, проблема вибору репертуару, як чинника виховання музикантів-ансамблістів, завжди актуальна і заслуговує глибокого та детального розгляду.

Репертуар – це сукупність творів, що визначають суб'єктивну ідейну спрямованість, коло ціннісних орієнтацій, а також технічні можливості виконавця, здатного виражати свої ідейні уподобання, за допомогою комплексу творів, що виконуються.

Під *репертуаром музичного колективу* розуміється організована сукупність музичних творів, які складають основу художньої діяльності колективу, сприяють вихованню художнього смаку, розвитку творчої активності учасників.

Репертуар – це підґрунтя художньої діяльності колективу. Він виконує ідейно-художню та навчальну функції, які є нерозривно пов'язаними між собою. На основі репертуару формуються музично-теоретичні знання, вдосконалюються виконавські навички, виробляється спрямованість художньо-виконавської діяльності музичного колективу. Через репертуар можливо здійснювати виховний вплив на учасників ансамблю. Репертуар виховує художній смак музикантів, розширює їх загальноосвітній і культурний діапазон. Тільки правильно підібраний репертуар, як в художньому, так і в технічному відношенні, сприяє творчому зростанню колективу, підвищенню його виконавської майстерності. Репертуар повинен бути ідейно змістовним і

цінним у художньому відношенні, різноманітним за своїм змістом. Репертуар накопичується і вдосконалюється в залежності від розвитку всіх учасників творчого колективу.

Репертуарна політика повинна спиратися на методичне положення про те, що музичні твори, призначені для розучування в музичному колективі, мають позитивно впливати на емоційну сферу особистості учасників, формувати їх як особистість самостійну, натхненну й високодуховну. Особлива відповідальність лежить на керівнику ансамблевого колективу, адже вдумливо підібраний репертуар є запорукою його педагогічного успіху і музично-виконавського розвитку учасників його колективу.

При складанні програм слід мати на увазі специфічні особливості ансамблевого виконавства. Насамперед, це наявність в ансамблі музикантів різних виконавських профілів, різних вікових категорій, з різним рівнем підготовленості. Усі вони повинні долучитися до виконавської діяльності, тобто оволодіти комплексом технічних і виразних засобів, навчитися мислити художніми образами, використовуючи творчу фантазію, уяву й інтуїцію. Отже, необхідно докладно розглянути ключові аспекти в роботі педагогів, щоб уникнути помилок при підборі програм.

Керівник, вибираючи для творчого колективу музичну програму, повинен враховувати не тільки актуальність і музичну значущість творів, необхідних для художнього, технічного зростання учасників колективу, але й музичний досвід учасників, рівень їх знань у галузі музичного мистецтва, виконавські вміння та навички, отримані в процесі вивчення і виконання попередніх музичних творів.

Відмінними якостями музичних творів для початкового етапу занять у творчому колективі мають бути їх художність і доступність.

Репертуар, відібраний у певній послідовності, має також відповідати завданням виховання художнього смаку. Тому першочергового значення набуває те, з якою музикою треба знайомити учасників колективу, які почуття при цьому будуть виховуватися. Особливе значення має ускладнення музичних

образів, різноманітність засобів їх виразності. До репертуару необхідно включати твори класиків, сучасних композиторів та народної музики, які відрізняються своєрідністю музичної мови, а також жанровими ознаками, індивідуальним почерком композиторів.

Принцип відбору репертуару для інструментального ансамблю і критерії оцінки репертуару повинні включати в себе чотири характеристики: ідейність, художню цінність, різноманітність і доступність виконуваних творів. Зазвичай, викладачі дотримуються саме чотирьох ступенів складності репертуарних творів, що виконуються ансамблевим музичним колективом.

До творів першого ступеня складності відносяться найбільш прості твори, п'єси в гомофонно-гармонічному викладі. Творче втілення таких творів сприяє швидкому поповненню репертуару колективу, адже вони цілком доступні для колективів-початківців і колективів середнього виконавського рівня.

До другої групи складності відносяться музичні твори малих форм: це, перш за все, оригінальні п'єси, народні пісні, танці в багатоголосному викладі, твори хорального складу з поліфонічними елементами. Розучування і концертне виконання творів другої групи складності стабілізує вже досягнуті музично-виконавські навички музичного колективу.

До творів третього ступеня складності зараховуються твори малих форм класичної музики. Сюди ж відносяться й високопрофесійні обробки народних пісень (попурі, фантазії, а також концертні п'єси). Фактурно твори цієї групи відрізняються досить складними гомофонно-поліфонічними прийомами викладу, використанням поєднання окремих виконавчих груп тощо. Твори третього ступеня складності – це той музичний матеріал, за допомогою якого колектив удосконалюється у творчому відношенні і який найбільш ефективно сприяє формуванню найвищих художніх смаків учасників.

Четверту групу складають інструментальні твори вищої складності і в фактурному, і в художньо-змістовному плані – це твори класичної, сучасної вітчизняної та зарубіжної музики великих циклічних форм. Їх відрізняє складна гармонійна й поліфонічна фактура, інтенсивне використання різноманітних

прийомів музичного викладу, включаючи темброво-кolorистичні прийоми. Виконання великих творів класичної літератури вимагає від колективу високої виконавської культури і передбачає глибоку внутрішню художню культуру всіх його учасників. Високий репертуарний рівень спонукає до творчих пошуків художніх образів.

Загальновідомо, що є зв'язок між рівнем художнього смаку учасників музичних колективів і якістю репертуару, який вони опановують. Вище рівень художнього смаку там, де в репертуарі переважають твори III і IV ступеня складності. Проте, на кожному етапі необхідно визначити оптимальний рівень складності твору для кожного учасника колективу.

Відносно рівня складності репертуару слід уникати двох крайнощів: занадто важких і дуже легких п'єс. На жаль, це одна з поширених помилок у діяльності педагогів. Особливо не варто захоплюватися труднощами. Це зношує душу виконавця, стомлює його, призводить у результаті невдалих виступів до можливих психологічних травм. У цілому за ступенем складності репертуар учасників інструментального ансамблю повинні складати твори, які лише трохи перевищують їх сьогоденні можливості. Здебільшого, при підборі репертуару повинен переважати принцип поступовості ускладнення художніх і виконавських завдань. Важкі твори, на яких музикант може значно просунути вперед, бажано включати в програму як виняток, а не як випадок, що часто зустрічається. На іспитах, концертах бажано грати тільки ті твори, які доставляють виконавцям задоволення, де вони «творять», а не працюють над подоланням однієї перешкоди за іншою.

При підборі репертуару педагогу слід:

1. Оцінити рівень професійної підготовки й музичний потенціал кожного учасника колективу (його індивідуальні здібності та навички). Можна попросити виконати вивчені п'єси або почитати з листа, щоб приблизно визначити рівень його підготовки. Як відомо, в ансамблі можуть бути як граючі музиканти (на базі музичної школи), так і слабо граючі і такі, що зовсім не вміють грати. Дані відомості необхідно враховувати.

2. Важливо зрозуміти індивідуальні прагнення, схильності, риси характеру, тип темпераменту, тобто виявити кращі властивості особистості кожного музиканта, адже музика твориться особистістю і кожний учасник ансамблю – це цілий світ, і його потрібно виховувати. Тому педагог повинен бути не тільки хорошим музикантом, майстром своєї справи, але й психологом. Дуже важливо підібрати ключ до кожного виконавця, зрозуміти, що йому властиво, чого не вистачає. У ході занять педагог спостерігає, вивчає ансамблів, пробує різні методи, прийоми впливу, індивідуально підбирає репертуар. У вмінні знайти для кожного найкращий шлях і темп розвитку проявляється сутність педагогічної роботи. Індивідуальний підхід до кожного учасника колективу – одночасно шлях до педагогічної майстерності керівника.

Вибір репертуару – показник установок і орієнтацій усіх учасників ансамблевого музичного колективу й одночасно засіб удосконалення не тільки їхньої майстерності, але й світогляду. У сфері художньої творчості саме на цьому етапі особливо яскраво проявляється інтерес особистості, художній смак, спрямованість її активності, мотиви. Тому керівник використовує репертуар в організованій і спланованій ним роботі з морального і художнього виховання. Він повинен постійно підтримувати інтерес до виконуваних творів, ставлячи перед учасниками творчого колективу все нові художньо-виконавські та пізнавальні завдання.

Робота над репертуаром передбачає знання стилю, творчої манери композитора. Як відомо, стиль є спільністю повторюваних ознак, властивих певному мисленню композитора. Стиль знаходить своє вираження в засобах музичної виразності.

При складанні програм педагогу особливо важливо враховувати інтерес учасників ансамблю до певної композиторської школи, стилю, жанру. Не варто ігнорувати бажання, прагнення виконавців, важливо заохочувати прояви самостійності при виборі й пошуку нових творів. Для багатьох учасників колективу це стимул для занять і творчого зростання.

Іноді молодим виконавцям не вистачає знань і музичного досвіду, щоб зрозуміти стиль, визначити рівень складності творів у співвідношенні зі своїми можливостями. Завдання педагога – детально пояснити суть обов'язкових вимог до програми. Необхідно висловити свої рекомендації, побажання. З одного боку, важливо включати в програму виконавців музичні твори, відповідні їх схильностям, а з іншого – твори, які вимагають роботи над подоланням слабких сторін музикантів. Наприклад, якщо учасники колективу дуже схильні до класичної музики, треба частіше пропонувати їм п'єси інших стильових напрямів. Слід включати твори, які поки ще не близькі виконавцям, але розширюють їх музичний кругозір, виховують їх смак, допомагають їм усебічно розвивати навички володіння інструментом.

При виборі репертуару слід уникати шаблону, «зрівнялівки», адже це призводить до поступової деградації навіть досвідченого педагога. Головне завдання – залучити самих виконавців, пробудити інтерес і бажання творчо підійти до процесу підбору програми.

Робота над репертуаром складається з декількох етапів: вибір репертуару; інтерпретація репертуарних творів; безпосереднє виконання.

Ось лише кілька загальних порад до підбору репертуару:

1. Головне, щоб при складанні програми не виявилось «випадкових п'єс». До цього треба підходити з великою відповідальністю. Не допускати строкатості.

2. При складанні програми слід враховувати принцип контрасту, адже при тривалому, одноманітному впливі слухацьке сприйняття виконавця притупляється.

3. Кожний твір прозвучить найпереконливіше лише на своєму місці як у репертуарі, так і в концертній програмі. Є п'єси, якими не можна закінчувати концерт, а інші, навпаки, краще виконати наприкінці.

4. Особливу увагу слід приділити сучасній оригінальній музиці. Педагог у класі повинен активно формувати художній смак ансамбліста, щоб

вихованець надалі він сам міг орієнтуватися в потоці нових творів і не включав би в свої програми свідомо слабку музику.

5. Якщо стиль певного кола авторів досягається з труднощами – це зовсім не означає, що потрібно вилучити дані твори з педагогічного репертуару. Педагогу не важко помітити, що в одного учасника колективу краще виходить сучасна музика, в іншого – класичні твори звучать стилістично більш переконливо, а, наприклад, у народних обробках відчувається явна неспроможність тощо. Але саме опановуючи твори різних стилів і епох, музикант збагачує і свій власний виконавський стиль.

Особливу увагу слід приділяти складанню репертуару з опорою на такі стрижневі принципи, як доступність, інтерес, художня цінність, далека і близька перспективи розвитку. Твори мають бути доступними за рівнем складності.

У репертуарний план кожного ансамблю необхідно включити як класичні твори, що становлять «золотий фонд» музичної педагогіки, так і твори сучасних композиторів. Основні критерії відбору музичного матеріалу мають бути такими:

- естетичний – передбачає відбір творів сучасної ідейно-естетичної значущості;
- різноманітність жанрів і стилів, що склалися в музичній культурі;
- психологічний – передбачає вибір творів, зміст яких співзвучний життєвому і музичному досвіду учасників ансамблю;
- музично-педагогічний – передбачає включення творів, що відповідають тематичному змісту навчальної програми; творів дитячої тематики; творів, які широко відображають життя людини в усіх її проявах. Разом із цим, педагогічно виправданим є включення більш складних, у порівнянні з попереднім рівнем вивчених ансамблевих творів, які стосовно до життєвого й музичного досвіду ансамблів знаходяться в спадкоємному зв'язку, а також твори, які виходять за межі їх музичного досвіду і тим самим визначають перспективу їх подальшого розвитку.

Якщо естетичний критерій указує на відображення принципів музичної культури суспільства, то психологічний характеризує співвідношення навчального матеріалу із закономірностями розвитку виконавців, музично-педагогічний обумовлює необхідність відповідності музичного матеріалу завданням їх розвитку.

Слід звернути увагу і на той факт, що педагог несе відповідальність за розвиток творчої індивідуальності музиканта-ансамбліста, що можливо лише при глибокому і всебічному психологічному аналізі його особистості, і що враховує неповторність його індивідуальності. І в цьому сенсі вибір репертуару є тією основою, яка дозволить музиканту вирішувати не тільки вузько виконавчі завдання, але й проявити і розвинути свій інтелектуальний потенціал, а також артистизм, темперамент, здібності та вміння.

Безумовно, якщо інертному, повільному юному музиканту запропонувати до вивчення і подальшого концертного виконання досить емоційну й рухливу п'єсу, важко очікувати на успіх, але працювати в класі, не виносячи їх на концертну сцену, з такими творами необхідно. З іншого боку, для рухомого і збудливого можна рекомендувати до вивчення більш змістовні, кантиленного, можливо, філософського характеру твори. І в тому, і в іншому випадку правильно підібраний репертуар, що враховує індивідуальні особливості кожного з учасників колективу, допоможе кожному з них розкрити й розвинути в собі приховані емоційні резерви.

У свою чергу, важливо, щоб музично-репертуарний рівень, рекомендований до вивчення, був досить високим, оскільки тільки в цьому випадку можливо направити виконавців у русло творчого пошуку. А так само, малозначущий, невиразний репертуар, підібраний без урахування рівня розвитку індивідуальності конкретного виконавця, не здатний стимулювати його до занять музикою. У зв'язку з цим, при підборі репертуару педагогу необхідно не тільки вслухатися в реакцію, питання, побажання, переваги музиканта, але також прагнути до постійного репертуарного оновлення, різноманітності, уникаючи в роботі рутини й муштри.

По мірі накопичення репертуару, збільшення кількості пройдених музичних творів, у тому числі творів одного композитора або творів одного стильового напрямку, музичним колективом накопичуються і вдосконалюються уявлення і про інші стилі. А пізнання загальних стильових закономірностей, здатність відрізнити один композиторський стиль від іншого, інакше кажучи, здатність до аналізу, синтезу та подальшого узагальнення одержаних знань, дозволять у подальшому знаходити вірне виконавське рішення в кожному конкретному випадку.

Однією з основних проблем роботи є об'єднання в камерному ансамблі учасників різних вікових категорій, які грають на різноманітних музичних інструментах. У таких ансамблях часто можна спостерігати поєднання духових, струнних, народних інструментів, фортепіано, гітари й ударних.

З огляду на те, що таких виконавців небагато, їх збирають в єдиний ансамбль, а перед педагогом ставиться завдання навчання студентів або учнів різного віку і спеціальностей. Таким чином з'являються змішані типи ансамблю, що складаються, наприклад, зі студентів різних курсів, музичної підготовки, темпераментів й інструментів. У зв'язку з цим педагогу самому необхідно робити перекладення для камерного ансамблю. При перекладенні партитури для змішаного ансамблю необхідно звернути увагу на вік і підготовку виконавців.

У даному випадку можливі два варіанти написання перекладень для ансамблю: спрощення оркестрових партитур і розподіл на голоси фортепіанних творів. Виходячи з того, що в ансамблі головною умовою є принцип рівноправності, мелодію доцільно розписати таким чином, щоб вона переходила від одного інструменту до іншого з урахуванням темброво-динамічної синхронності.

Фортепіано в такому ансамблі найчастіше відіграє гармонізуючу роль і виконує переходи між частинами. Піаністу в такому ансамблі необхідно приділити особливу увагу. Якщо інші інструменти з перших класів музичної

школи мають практику спільної гри (з концертмейстером, в ансамблях, оркестрі), то початкова освіта піаніста передбачає набуття навичок сольної гри.

З перших кроків навчання потрібно систематично проводити роботу з формування важливих компонентів розвивального навчання: читання з листа, і читання з листа в ансамблі. Велику увагу важливо приділяти вихованню вміння слухати і чути свого партнера по ансамблю, вмінню вести з ним музичний «діалог», підпорядковувати свої виконавські ідеї загальному музичному задуму. Як показує практика, більшість музикантів уже на початковому етапі в процесі освоєння ансамблевих творів досить успішно долає стан психологічного дискомфорту на заняттях, відчуття невпевненості у своїх силах; досягає певних успіхів в освоєнні сучасного репертуару; опановує початкові навички ансамблевої гри; набуває стійкий інтерес до занять.

На наступному етапі основна увага може бути зосереджена на розвитку комплексу музичних здібностей і формуванні адекватного рівня самоконтролю й самооцінки. Навчальний матеріал для цього потрібно вибудувати на ансамблевих творах невисокого рівня технічної складності, що виховують в ансамблістів навички спільного виконання, вміння розбиратися в особливостях музичної мови, що сприяють виразному виконанню. На такому репертуарі вони повинні освоїти специфіку різних прийомів ведення звуку (*non legato*, *legato*, *staccato*), штрихи, аплікатурні принципи, оволодіти складною навичкою синхронності ігрових рухів (одночасний початок і закінчення звучання музичної фрази, акорду тощо).

На третьому етапі основну увагу необхідно приділяти розвитку навичок ансамблевого музикування й читання нот з листа. На даному етапі можливе активне використання методу ескізного знайомства з творами. Ескізне вивчення музичних творів допомагає виконавцям-інструменталістам опанувати значний за обсягом і різноманітності репертуар, досягти певної самостійності й самоконтролю в освоєнні ансамблевих творів, набути стійких навичок читання з листа і читання з листа в ансамблі; освоїти основні форми ансамблевої педалізації.

Важливо, щоб репертуар інструментального ансамблю включав більше різноманітних п'єс, з яких згодом можна скласти програму публічного або концертного виступу. Кількістю пройдених творів ансамблісти напрацьовують основні навички, прийоми гри на музичних інструментах, що позитивно впливає на якість виконання.

При складанні репертуару педагогам і виконавцям необхідно враховувати одну з істотних проблем – це недостатня кількість годин для занять, відведених за програмою. Займатися в домашніх умовах деякі учасники ансамблю не мають можливості, наприклад через відсутність фортепіано або іншого музичного інструменту, або просто не вистачає часу для занять. У таких умовах бажання грати в ансамблі зникає, а творчий процес перетворюється у формальне і неякісне виконання обов'язкової програми. У результаті на концертах твори виконуються в недоученому вигляді, при цьому самі музиканти відчувають психологічно напружений стан і не можуть упоратися з труднощами.

Виправити таку ситуацію можливо, якщо дещо змінити й розширити рамки обов'язкових програмних вимог. Кожен педагог обирає свій шлях. Будь-які програми, інструкції, що стосуються музично-педагогічного процесу, повинні сприйматися як зразкові, орієнтовні матеріали. Наприклад, ансамблістів, початківців навчання, перш за все, важливо залучити, зацікавити і ні в якому разі не перевантажувати. Для них більш доцільним буде грати більше ансамблевих творів невисокого рівня складності з метою активізації слуху та набуття досвіду гри в ансамблі. Педагогу важливо формувати позитивне ставлення студентів до навчання в класі ансамблю і домагатися того, щоб заняття стали імпульсом для розвитку музичних здібностей. І основним чинником для досягнення цієї мети є вибір відповідного репертуару. Цікава навчальна програма може стати для учасників ансамблю додатковим стимулом до занять. Нерідко педагоги використовують лише улюблені та перевірені на практиці твори без оновлення звичних програмних вимог за рахунок нових

стильових напрямів. Наприклад, не включають до репертуару джазову, сучасну, маловідому класичну музику.

Як показує практика, доцільніше до питання вибору програми підходити більш творчо, тобто постійно оновлювати репертуарний список. Твори повинні відрізнятися за стилістичною і жанровою спрямованістю. У переліку виконуваних п'єс мають бути присутніми твори різних епох і композиторських шкіл. Педагогам важливо врахувати, що покоління молодих музикантів-виконавців часто привертає новизна, незвичність музики сучасних і менш відомих композиторів. Великою популярністю користується джазова, естрадна музика. Звичайно, розвиток музиканта пов'язаний значною мірою із засвоєнням класичної спадщини. Але через слабкий рівень підготовки і відсутність елементарних професійних навичок багато виконавців не можуть добре виконати й зрозуміти музику відомих композиторів (класиків, романтиків). Тому цілком можливі і доцільні відхилення від офіційних програм для більш успішного й плідного розвитку індивідуальності виконавців.

Як приклад, можна навести музику джазового спрямування. Юні музиканти люблять джаз, тому що відчують у ньому свіжість, надлишок життєвої сили, енергії. Ця музика хвилює й радує, приносить задоволення не тільки знавцям, але й усім, хто відчуває музику. Перш ніж виконувати джаз, юним музикантам важливо скласти уявлення про даний стиль. На відміну від професійного композиторського мистецтва, джаз виник у самих низах суспільства. Це трудові, релігійні, світські пісні негрівського населення, а також танцювально-побутова музика білих поселенців США. Згодом джаз став імпровізаційним мистецтвом. Одним із визначальних і найбільш оригінальних елементів джазу є його ритм. Він відрізняється складною багатоплановою структурою. Для ритму характерні три основні принципи: дводольність особливого типу, поліритмія, складна система синкоп. Велика роль належить особливостям артикуляції (проголошення музичної тканини, фразування), важливі такі деталі, як підкреслені й акцентовані ноти. Для джазової гармонії характерна дисонантність – уживання альтерованих акордів, хроматизмів,

прагнення до акордового паралелізму. Манера гри джазової музики відрізняється особливою активністю, підвищеною імпульсивністю музичної мови, але не гучністю гри, для неї характерна невимушена, пластична побудова музичних фраз. У цілому, джазова музика приваблює новими фарбами, незвичайними гармоніями, ритмічною свободою.

Педагогам бажано частіше включати в репертуар ансамблів твори цього стилю, оскільки вони пробуджують інтерес і приносять задоволення виконавцям і слухачам. Джазові композиції виховують і розвивають в юних виконавців гарне почуття метроритму, уміння швидко й точно реагувати на зміни темпу, розміру, характеру руху. Імпровізаційна манера гри допомагає впоратися з хвилюванням, відчутти впевненість, внутрішню свободу, що є однією з основних задач при навчанні музикантів-виконавців.

Поряд із джазовими п'єсами важливо включати в репертуар інструментального ансамблю сучасні твори, в яких знаходить своє музичне втілення нова епоха. Світ образів, переживань у сучасній музиці дуже близький молодому поколінню. Він виражений свіжою, яскравою, своєрідною й унікальною музичною мовою і побудований на інтонаціях наших днів. Композитори використовують сучасну техніку письма, яка виражається:

- непростотою ритмічною організацією (поліритмія, поєднання складних ритмічних формул, розмірів);
- незвичайною побудовою тонального плану (безліч відхилень, модуляцій, дисонансів, хроматизмів). Створюється враження, що п'єси написані «поза тональності й ритму».

Такі музичні твори привабливі новизною звукових фарб-ефектів. Основним завданням для виконавців є пошук засобів вираження. Важливо за допомогою педалі, агогіки, ритму, тонкої динаміки зобразити на музичному інструменті безліч яскравих «образів-картин». Процес роботи над творами сучасних композиторів сприяє розвитку творчої уяви, фантазії, тембрового слуху в музикантів. Це головні та невід'ємні якості для музикантів-ансамблістів.

Робота над музикою сучасних і маловідомих композиторів корисна, оскільки зразки інтерпретації ще не сформувалися, а ця обставина допомагає створенню атмосфери творчих пошуків і сумнівів у класі: вибір темпу, характер, педалізація тощо.

У роботі над широко відомими класичними творами педагогам і виконавцями доводиться враховувати приписи редакторів, традиції – усе це дещо гальмує прояв творчої ініціативи. Отже, розучування музики, яка ще не склалася, відкриває перед виконавцями й педагогами широкі можливості шукати свої шляхи інтерпретації. Програма з рідко виконуваними творами виглядає ефектніше. Однак пошук відповідних творів вимагає більше педагогічних зусиль, але в підсумку вони окупляться на концертних виступах.

Педагогу слід також чітко визначати терміни вивчення кожного з намічених творів. Увесь репертуар розділити за місяцями або за тижнями, починати роботу з більш складних п'єс. Такий розподіл допомагає «тримати в руках» всю програму. Це позитивно впливає на якість виконання, оскільки твори детально опрацьовуються. Займаючись вивченням програмних творів, учасникам колективу слід запам'ятати, що один до кінця дороблений твір у тисячу разів корисніше, ніж 15 творів, що не дороблені. Нічого немає більш шкідливого, ніж кидання від одного твору до іншого. Необхідно кожний твір відшліфувати, тільки тоді виконавець буде виховувати в собі справжнього музиканта.

На розвиток музичних даних і виховання доброго смаку впливає не тільки цілеспрямована репетиційна робота над репертуаром, але й бесіди, прослуховування записів одного й того ж твору в різних виконаннях, аналіз прослуханої музики. В аналізі активну участь беруть учасники творчого колективу. Керівник підсумовує їх висловлювання і дає узагальнене уявлення про почуте.

Підбір репертуару музичним колективом вимагає від керівника чіткого перспективного бачення педагогічного процесу в цілому, як системи формування художніх смаків. Процес відбору музичного матеріалу в

педагогічному аспекті не повинен бути ізольованим від художньо-змістовних якостей виконуваних творів.

Виховну роботу керівника в музичному колективі не можна розглядати як доповнення до процесу навчання. Треба прагнути до того, щоб навчання стало виховуючим. Виховання при навчанні гри на музичному інструменті охоплює всі сторони людської особистості – світогляд, розумовий кругозір, естетичні почуття. За допомогою репертуару можна до певної міри точно судити про творчу особистість колективу, його естетичні й моральні позиції, виконавські можливості. Уміло підібраний, високохудожній репертуар забезпечує творчо активне життя колективу, підвищує його виховну функцію.

Таким чином, репертуар інструментального ансамблю повинен бути, перш за все, цікавим, різноманітним і доступним у виконавському відношенні. Його вибір вимагає творчого підходу і вдумливого ставлення. Репертуар, як сукупність творів, що виконуються тим чи іншим музичним колективом, становить основу всієї його діяльності, сприяє розвитку творчої активності учасників, знаходиться в безперервному зв'язку з різними формами та етапами роботи. Репертуар впливає на весь навчально-виховний процес, на формування художнього смаку. На базі репертуару накопичуються музично-теоретичні знання, напрацьовуються навички колективної гри, складається художньо-виконавський напрямок творчого колективу.

Різнманітність стилів, жанрів і форм репертуарних творів є традиційним і педагогічно виправданим у тому разі, якщо його дотримання дозволяє учасникам художнього колективу виробити власний індивідуальний виконавський стиль гри, що виражається як в інтерпретації музики, так і в ставленні до неї; розширити музичний інтелект; виховувати художній смак, оволодіти навичками виконання найрізнманітнішої музики.

У процесі занять над репертуаром прищеплюються такі якості: прагнення постійно збагачувати свої знання в різних галузях мистецтва; прагнення до вироблення художніх смаків; вміння бачити прекрасне в художніх творах різних видів мистецтва; здатність повноцінно сприймати прекрасне в будь-

якому прояві життя; прагнення розвивати свої художні здібності й вдосконалюватися в одному з видів мистецтва – у даному випадку в ансамблевому виконавстві у творчому колективі. Стан роботи над репертуаром – один з найбільш ефективних засобів формування художніх смаків учасників, художньо-виховного впливу музики.

У підсумку зазначимо, що основною умовою педагогічної творчості й вдосконалення є постійний пошук нового та кращого музичного матеріалу для юних виконавців. Педагогу важливо пам'ятати, що традиційні вимоги складання репертуару орієнтовані лише на високохудожні зразки музичних творів.

Запитання і завдання для самоперевірки

1. Які музичні здібності розвиває гра в ансамблі?
2. У чому специфіка ансамблевої форми виконавства?
3. Визначте відмінності гри в ансамблі від гри соліста.
4. Дайте визначення поняття «ансамблева техніка».
5. Що означає «синхронність звучання»?
6. Закінчіть речення: «Синхронність, як основний елемент ансамблевої техніки, проявляється на ... рівнях». Схарактеризуйте ці рівні.
7. Обґрунтуйте, чим, на вашу думку, гра в ансамблі відрізняється від гри соліста.
8. У чому полягає розвивальна функція ансамблевої форми виконавства?
9. Доповніть речення: «Ансамблева техніка, як сукупність ... навичок є засобом передачі виконавського задуму слухачам».
10. Дайте визначення поняття «репертуар музичного колективу».
11. Визначте роль і місце репертуару у виконавській і педагогічній діяльності музиканта.
12. Схарактеризуйте основні вимоги щодо підбору репертуару музичного колективу.

13. Обґрунтуйте принципи відбору репертуару для інструментального ансамблю.
14. Яких вимог має дотримуватися керівник ансамблю щодо підбору музичних творів для інструментального ансамблю?
15. Якими критеріями щодо відбору музичного ансамблевого матеріалу має керуватися керівник ансамблю?

Дидактичні тести

Тест 1.

Інтерпретація музичного твору в процесі ансамблевої гри є результатом:

- а) роздумів керівника ансамблю;
- б) спільних зусиль усіх учасників колективу;
- в) творчої фантазії одного соліста.

Тест 2.

Грамотне ансамблеве виконання музичного твору передбачає:

- а) урівноваженість у силі звучання всіх партій;
- б) співвіднесення кожної партії із загальним динамічним планом;
- в) більш гучна динаміка соліста.

Тест 3.

Специфіка ансамблевого виконавства полягає в тому, що:

- а) музичний твір цілком виконується солістом;
- б) партії виконуються по черзі;
- в) кожний учасник ансамблю озвучує тільки одну свою партію.

Тест 4.

Ансамблева техніка музиканта-виконавця – це:

- а) багаторівнева система професійних навичок музиканта-ансамбліста;
- б) складова концертної практики музиканта-ансамбліста;
- в) компонент музичних здібностей музиканта-ансамбліста.

Тест 5.

Скількох ступенів складності репертуарних творів, що виконуються ансамблевими музичними колективами, зазвичай, дотримуються викладачі:

- а) чотирьох ступенів складності;
- б) двох ступенів складності;
- в) не дотримуються взагалі.

Тест 6.

Робота над репертуаром складається з таких етапів:

- а) вибір репертуару; інтерпретація репертуарних творів; безпосереднє виконання творів;
- б) пояснення сутності обов'язкових програмних вимог; висловлення своїх рекомендацій і побажань; узгодження репертуару з керівництвом;
- в) репертуар складається спонтанно, у процесі роботи.

Індивідуальні науково-дослідні завдання

1. Зробіть теоретичний аналіз структури й змісту ансамблевої техніки музиканта-виконавця.
2. Проаналізуйте категорію «синхронність» як багаторівневий елемент ансамблевої техніки.
3. Визначте метроритмічні та темпові особливості ансамблевого виконавства.
4. Проаналізуйте з точки зору стилю один із творів з репертуара ансамблю
5. Складіть орієнтовний репертуарний план музичного колективу.

Список рекомендованих джерел

1. Каленик І.В. Фортепіанний ансамбль – історія та еволюція жанру
Актуальні питання мистецької педагогіки. – 2015. – вип. 4. – С. 43–47
2. Кучерук В.Ф., Кучерук Н.П., Олексюк О.М. Інструментальний ансамбль:
Хрестоматія для вищ. навч. закл./ Володимир Феофілович Кучерук, Ольга
Миколаївна Олексюк, Надія Петрівна Кучерук.– Луцьк: – Східноєвроп.
нац. ун-т імені Лесі Українки, 2014. – 148 с.

3. Ляшенко Т. В. Фортепіанний ансамбль у системі музично-педагогічного навчання. Психолого-педагогічні науки. – 2015. – № 2. С. 141–143.
4. Марценюк Г. Теорія і практика ансамблевого виконавства: навч.-метод. посіб. / Г. П. Марценюк. – Київ: ДП «Інформаційно-аналітичне агентство» 2017. – 110 с.
5. Матвійчук Л.Д. Методичні основи ансамблевого виконавства: Навч.-метод. посіб. / Національна музична академія України імені П.І.Чайковського, 2008. 96 с.
6. Моїсеєва М. А. Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри : навч.-метод. посіб. для викладачів і студентів мистецьких навч. закладів / М. А. Моїсеєва. – Житомир, 2002. – 208 с.
7. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування: [моногр.]. / Т. Молчанова. – Львів : Державна музична академія ім. М.В. Лисенка. – 2005. – 160 с.
8. Повзун Л. Феномен камерно-ансамблевого виконавства: до питань професійної термінології // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – № 4 (2017). – С. 54–58.
9. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : моногр. / И. И. Польская. – Харків : ХГАК, 2001. – 396 с.
10. Стурзеску О. Диференція професійних навичок в ансамблевому музикуванні / О. Стурзеску // Нова пед. думка. – 2004. – № 2. – С. 113–115.
11. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (Фольклорна традиція) / Михайло Хай. – Київ; Дрогобич, 2007. – 543 с.
12. Чеченя К. Традиції ансамблевої гри в Україні / К. Чеченя // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. – № 4. – 2006. – С. 69–74.
13. Шиманський П. Й. Грає інструментальний ансамбль «Експромт»: навч. посіб. для студ мистецьких навч. закл. III-IV рівнів акредитації: у 2 ч. Ч I /

- Петро Йосипович Шиманський. – Луцьк: – Східноєвроп. нац. ун-т імені Лесі Українки, 2013. – 142 с.
14. Шубіна В. П. Роль фортепіанного ансамблю у формуванні музичних умінь та навичок майбутніх вчителів музики / В. П. Шубіна // Педагогічний дискурс : збірник наукових праць. – Хмельницький : ХГПА, 2011. – Вип. 9. – С. 375–380.
15. Юзюк З. Фортепіанні збірники для дітей та юнацтва в творчості педагогів-піаністів України та українського зарубіжжя другої половини ХХ ст. Молодь і ринок. № 5 (64), 2010. С. 86–90
16. Язикова Н. Фортепіанний ансамбль як одна з форм спільної музично-виконавської діяльності. [Електронний ресурс] / Н. Язикова. Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/Portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/yazikova.htm. – Назва з екрану.

Розділ 2. Організація процесу навчання ансамблевої форми виконавства

2.1. Формування навичок гри в інструментальному ансамблі та практичне опанування ансамблевого репертуару

Ансамблева гра значно розширює музичний кругозір, розвиває такі якості, необхідні музиканту, як уміння слухати не тільки власне виконання, але й партнера, загальне звучання всієї музичної тканини п'єси; активізує фантазію і творчий початок; загострює відчуття звукового колориту; підвищує почуття обов'язку й відповідальності за знання своєї партії, адже спільне виконавство вимагає вільного володіння текстом, прищеплює почуття товарищескості.

Особливістю ансамблевого музикування є виховання почуття відповідальності за якість освоєння власної партії, досягнення виконавцями точності в темпі, ритмі, штрихах, динаміці, специфіці тембрового звучання, що сприяє створенню єдності й цілісності музично-художнього образу виконуваного твору. До основних ансамблевих навичок можна віднести *«відчуття партнера»*, *вміння чути соліста* і допомагати йому у втіленні виконавських намірів, *навички самоконтролю і самооцінки власних і колективних ігрових дій*.

Колективне музикування – це навчально-виконавський процес, в якому органічно пов'язані навчання, виховання і подальше виконання музично-художніх творів, орієнтовані на засвоєння основ ансамблевого виконавства, способів і досвіду різноманітної особистісно-орієнтованої діяльності в галузі музичного мистецтва. Ансамблева творчість розширює виконавські можливості музикантів, роблячи доступним виконання складних творів, тим самим розширюючи та збагачуючи музичний кругозір виконавця. Підвищений емоційний стан, що викликається спільною грою, творчо розвиває музиканта і сприяє розвитку його також як сольного виконавця.

Колективне музикування дає можливість реалізуватися навіть найслабшому студенту, дає можливість йому брати активну участь у концертній діяльності.

Розвитком навичок ансамблевого музикування необхідно займатися протягом усього часу навчання. Освоєння початкових навичок гри в ансамблі відбувається з перших кроків навчання в інструментальному класі. На початку – це ансамбль учня і педагога, коли учень виконує мелодію, а педагог акомпанує, потім партіями міняються: найпростіший акомпанемент доручається самому учневі для того, щоб навчити його гнучко супроводжувати мелодію, що виконується педагогом.

У процесі такої роботи учень набуває початкових ансамблевих навичок: «соло» – коли потрібно яскравіше виявити свою партію, і «аккомпанування» – вміння відійти на другий план заради єдиного цілого. Репертуар для таких ансамблів педагог може знайти майже в кожному нотному збірнику. Надалі – ансамблі формуються з учнів.

Будь-який вид творчості має свою специфіку, особливості й техніку. Основи техніки музиканта-ансамбліста зумовлені вже самою назвою жанру і полягають в умінні зіграти разом.

Ансамбль – це спільний колективний труд, де всі художні ідеї та задуми реалізуються спільними зусиллями партнерів. При розгляді важливих проблем ансамблевої техніки можна умовно виокремити два її основні елементи: *синхронне звучання і динамічна рівновага*.

Синхронність ансамблевого музикування передбачає єдине розуміння і відчуття партнерами темпу, ритмічного пульсу, однакового виконання штрихів і прийомів гри. Синхронність – це перша технічна вимога спільної гри. Потрібно разом взяти і разом зняти звук, разом витримати паузу.

Єдність темпу особливо позначається в паузах або на довгих звуках. У таких випадках може бути прискорення темпу.

Уміле використання динаміки допомагає розкрити загальний характер музики, її емоційний зміст і показати особливості форми твору. Дуже важливо

навчити ансамблів спільного виконання динамічних відтінків. Для багатьох початківців-учасників ансамблю великою проблемою є визначення градації власного звучання в колективі. Тому необхідно виховувати свідомо творче ставлення до справи, розуміння ролі кожної партії у даному творі.

Для педагога-музиканта ансамблеве музикування особливо привабливе з педагогічної, розвивальної точки зору. Тут ми знаходимо рішення задач по розвитку як музичних, так і особистісних якостей музиканта. Учнівська молодь з інтересом ставиться до цієї форми колективної творчості і з радісним ентузіазмом береться за нову справу. Але для цього необхідне оволодіння специфічними навичками, знаннями та вміннями, спрямованими саме на групове музикування.

Необхідно достатньою мірою володіти своїм інструментом, що мотивує до більш продуктивних занять. Треба мати досвід і сольного виконання, і акомпанування, а це спонукає особистість до освоєння нових прийомів, підвищення свого професійного рівня. Упевнене володіння всіма засобами виразності є необхідною умовою для досягнення художніх цілей.

Зупинимось докладніше на завданнях, які повинен ставити перед собою педагог: синхронність при взятті звуку; рівновагу в редакції; чистота інтонації (мелодійної, гармонійної); єдність штрихів і аплікатури; вироблення вміння вести й передавати мелодійну лінію від партії до партії; виховання відчуття єдиної ритмічної пульсації.

Основні завдання, які повинні бути виконані учнями в процесі роботи над музичним твором: навчитися слухати музику, що виконується ансамблем, як у цілому, так і окремі голоси; орієнтуватися у звучанні теми, супроводу, підголосків; виконувати свою партію відповідно до художнього тлумачення твору, творчо застосовувати в спільному виконанні музично-виконавські навички, одержані в спеціальному класі; отримати навички читання нот з листа.

Таким чином, ансамблеве музикування – прекрасний педагогічний інструмент, що дозволяє ефективно розвивати музичні та особистісні якості людини. Ансамблеве музикування і саме по собі важливе тим, що дає життєво-

необхідні навички спілкування в колективі, який робить одну спільну справу, але складається з окремих особистостей, кожна з яких має свій індивідуальний голос і свою індивідуальну значущість для інших членів колективу і за належної старанності може стати солістом і лідером.

Гра в ансамблі дарує радість колективної творчості, вселяє в нерішучих віру у власні сили, підтримує боязких, допомагає швидше і яскравіше розкритися таланту, а отже, є соціально-значущою діяльністю.

Дует педагог-учень необхідний, коли здійснюється освоєння початкових навичок гри в ансамблі, проте й надалі має право бути, але найбільший інтерес у педагогічній практиці представляє дует учень-учень. В ансамбль слід підбирати партнерів з однаковими фізичними здібностями, рівних за своєю музичною підготовкою та володінням інструментом.

Першим етапом є вивчення та аналіз елементарних виконавських навичок і прийомів. Необхідною передумовою відтворення музичного твору є грамотне прочитання нотного тексту.

Єдність пульсу і ритму також є необхідною умовою в дуеті. Як відомо, питання швидкості руху, темпу пов'язані з відповідністю окремих звуків і пауз, тобто з питаннями ритму. Робота над єдиним пульсом може здійснюватися як під метрономом, так і без нього. Якщо робота над фрагментом ведеться без метронома, педагог виконує роль диригента. Після того, як партнери зрозуміли й відчули ритм і пульсацію, яка визначається по дрібним тривалостям, фрагмент виконується на інструменті.

Можлива постановка таких варіантів виконавських завдань: опанування творів менш складних, ніж дозволяє виконавський рівень колективу; освоєння творів на межі виконавських можливостей колективу; освоєння творів, що дозволяють досягти якісно нового виконавського рівня колективу.

Твори першої групи дозволяють повною мірою зосередитися на музикальності й злагодженості виконання, задовольнити прагнення до якісного музикування. Освоюючи твори другої групи, обидва методи використовуються приблизно на рівних.

Педагогу бажано розумно підходити до вибору складності ансамблевого репертуару, враховуючи індивідуально-слухові, творчі, технічні дані учасників, хоча й слід пам'ятати, що труднощі, які випереджають сьогоденний розвиток учнівської молоді, стають джерелом для їх майбутнього просування вперед.

Необхідно так планувати роботу над ансамблем, щоб учасники мали змогу постійно вдосконалюватися в пошуку образно-слухових і художніх завдань. Така творча робота згодом принесе чимало радісних хвилин і ансамблістам, і викладачеві. Завдання педагога – розвивати й активізувати творчий розвиток особистості музиканта.

Методика ансамблевих занять – одна з найважливіших тем у музичній освіті. Важливою умовою успішної організації є планування музично-освітньої, виховної та навчально-творчої роботи колективу. У процесі роботи над планом враховується різноманіття майбутньої діяльності колективу, мета, завдання навчання і виховання, продумується відбір засобів і методів, які повинні бути застосовані в даний період навчання. Для реалізації педагогічного досвіду необхідно враховувати єдність навчально-виховного та творчо-освітнього процесу.

Викладання в класі ансамблю вимагає від керівника постійної творчої ініціативи, вміння знайти методи навчання, що сприяють розвитку індивідуальних здібностей учнів. Важливим фактором є вміння викладача знайти контакт з кожним учасником ансамблю, врахувати його психологічні особливості, звички, інтереси. Керівник повинен вміти просто, доступно пояснити свої вимоги.

Кожне заняття має бути спрямоване на активізацію творчої діяльності учнів, виховання музичного смаку, формування духовної особистості. Гра в ансамблі дає можливість учням відчувати себе музикантами, які колективно творять, адже специфіка занять спрямована на роботу з єдиними цілями і завданнями, кінцевий результат яких – концертний виступ.

Інновації в музичній освіті – це особлива проблема. Інноваційний підхід в навчанні гри на музичному інструменті, швидше за все, пов'язаний з питанням

«як учити?». Різні види ансамблевого музикування можна віднести до інноваційних методів всебічного розвитку музиканта-ансамбліста. Така діяльність через своє видове і репертуарне різноманіття дозволяє розвинути весь комплекс здібностей, дає можливість ознайомлення не тільки з музичною, але й із загальнохудожньою, історичною культурою. Приплив нових вражень і переживань пробуджує емоційну чуйність, сприяє накопиченню яскравих слухових вражень, розвиває художню уяву й уміння аналізувати твір, що виконується.

Ще один з інноваційних методів – активне перетворення авторського тексту – коли учасникам колективу пропонується розкласти авторський дворучний текст на трьох-чотириручний варіант, унести зміни в динаміку (прийоми «ехо», дублювання голосів тощо).

Використання елементів рольових ігор. На цьому тлі відбувається розвиток музичного інтелекту. Тим самим заняття ансамблевим музикуванням сприяють не тільки розширенню репертуару, накопиченню музично-історичних і музично-теоретичних знань, але й якісно покращують музичне мислення. Це є найбільш перспективним шляхом загального музичного розвитку ансамбліста. У наш час саме активність і самостійність мислення особистості є особливо актуальними у зв'язку із завданням інтенсифікації навчання і посилення його розвивальної функції.

Самостійність мислення – запорука стабільного розвитку інтелекту, який розвивається завдяки:

- зверненню до більшої кількості творів (розширення репертуару);
- прискоренню темпів проходження репертуару (ескізність);
- розширенню загальнотеоретичного і музично-історичного кругозору (збагачення свідомості та інтелекту).

Ґрунтуючись на цих принципах, навчання музичного виконавства (у тому числі й ансамблевого музикування) буде по-справжньому інноваційним і розвивальним.

«Азбукою» ансамблевого виконання є синхронність, баланс, узгодженість у прийомах звуковидобування, спільність ритмічного пульсу, передача від партнера до партнера голосів тощо. Ці поняття непорушні, завдяки ним відбувається збереження багатих музичних і педагогічних традицій.

Стабільність занять у класі інструментального ансамблю сприяє виконанню таких завдань:

- освоєння високохудожнього, постійно оновлюваного репертуару;
- набуття професійних навичок, які стануть у нагоді і в сольному виконавстві;
- розвиток самостійності.

Важливе значення також має ретельно продуманий конкретний репертуар, який, перш за все, спирається на освітню програму з ансамблевого виконавства і, звісно, на досвід самого педагога, який вивчає цей репертуар протягом усього свого творчого життя. І справа не в тому, щоб «осягнути неосяжне», а щоб визначити зразки, на яких можна розвивати професіоналізм, музичну культуру і зацікавлене, творче ставлення до музики. За допомогою репертуару педагог може навчити читання з листа, імпровізації, вміння акомпанувати й грати в ансамблі. Тому репертуар для музичного колективу повинен складатися з творів різних епох і стилів, сприяти інтенсивному музичному та технічному розвитку.

Підбір репертуару не завжди легкий. Іноді в педагога з плану в план переходить дуже обмежене коло традиційних творів. Звичайно, зустріч з музикою старих майстрів незмінно доставляє справжню творчу радість. Високі естетичні та інструктивні якості цієї музики перевірені часом і не потребують додаткових рекомендацій, а ось потік музики сучасних композиторів, у тому числі й вельми поширені «полегшені» перекладення, дуже різноманітний. І тут необхідно проявляти професійну вимогливість.

Однією з основ навчального репертуару вважається фольклор, адже шлях від народної пісні веде не тільки до вершин світової класики, а й до сучасної музики. Але саме класика здатна створити імунітет проти поганого смаку,

оскільки вічні цінності класичної музики благотворно впливають на духовний і моральний світ людини.

Однак, у наші дні одного класичного репертуару вже не достатньо для виховання сучасного учня-ансамбліста і тут потрібно проявити педагогічний такт, професійне чуття і мудрість, щоб знайти найкраще у всьому різноманітті сучасної музики і вберегти учня від низькопробних виробів поп-культури. Популярність «легкої» музики зрозуміла та зумовлена як впливом смаків родини, так і впливом засобів масової інформації, низькою культурою сприйняття класичної музики в суспільстві. Однак безперечно й те, що виконання джазу, рок-музики не тільки подобається молоді, але й розвиває здібності, прищеплює навички ансамблевої гри (наприклад, у серії збірок «Джаз для дітей» відроджуються забуті традиції аматорського музикування). Педагогам буде цікава збірка п'єс сучасного німецького композитора, піаніста і педагога Манфреда Шмітца для шестиручного ансамблю «Міні джаз 3». Представлені в цій збірці тринадцять невеликих джазових п'єс, розташованих за принципом «від простого до складного», можуть бути включені в репертуар ансамблістів молодшого і середнього віку. У передмові до збірки автор пише, що виконавцю буде достатньо п'яти інтервалів і п'яти звукорядів для того, щоб «свінгувати» в чудовому і захоплюючому світі джазу. Автор дає початківцям-джазменам кілька дуже важливих порад, як правильно працювати і виконувати п'єси. Шестиручний виклад п'єс максимально спрощує нотний текст, що дозволяє прискорити прочитання нотного запису й приділити більше уваги артикуляційним і ритмічним особливостям виконання джазової музики та роботі над вирішенням специфічних ансамблевих завдань. Необхідність акцентувати звуки, що припадають на слабкі частки такту або між частками, штрихова різноманітність активізують слух учня, розвивають координацію рухів, покращують пристосованість до інструменту.

Джазові гармонії збагачують слухові враження. Одна з умов успіху при виконанні джазових творів – це емоційна включеність учнів. Авторські рекомендації експериментувати з нотним матеріалом – скласти вступ,

варіювати мотив або ритмічний малюнок – якнайкраще сприяють створенню творчої атмосфери на заняттях, дозволяють дітям зануритися в гру зі звуками.

Гра в ансамблі відкриває перспективу здійснення міжпредметних зв'язків в освітньому процесі. Вивчення в класі ансамблю перекладень вокально-симфонічної музики стимулює загальний музичний розвиток, навчає розбиратися в будові музичних форм, виховує увагу до якості звуку, до його барвистості і є потужним засобом розвитку тембро-динамічного слуху, образного мислення.

Рішення складних технічних і звукових завдань при виконанні оркестрових перекладень відбувається успішніше, якщо репертуар підібраний правильно й відповідає віку виконавців. Твори мають бути їм близькі та зрозумілі. Наприклад, дитяча тема представлена у творчості С. Прокоф'єва досить широко. Зазвичай, учні добре знають його музичну казку «Петрик і вовк», виконують п'єси з циклу «Дитяча музика» в класі спеціального фортепіано, а на уроках музично-теоретичного циклу вони знайомляться з великими творами композитора.

Прикладом яскравої та захоплюючої музики є п'єса С. Прокоф'єва «Поїзд» із сюїти «Зимове багаття» для двох фортепіано у 8 рук у перекладенні С. Кагановича, яка складена з двох номерів – «Від'їзд» і «Повернення». Стихія моторики, зримого руху, пружний ритм, яскравий фортепіанний звук, використання межевих регістрів, що створюють відчуття широкого простору – все це характерні риси стилю С. Прокоф'єва. Визначення образної сфери, зазвичай, не викликає у учнів труднощі. Восьмиручний виклад ставить перед виконавцями складні завдання. Домогтися синхронності допоможе використання єдиної технології звуковидобування, перехресна робота по парам з першим і другим роялем, активний слуховий контроль, диригентське ставлення до авторського тексту. При роботі над твором і подальшому концертному виконанні особливу увагу слід звернути на вибір темпу, точніше, вибір тривалості, взятої за одиницю руху і врахувати, що ритмічний розвиток у партії супроводу йде за рахунок дроблення тривалостей. Ясна артикуляція,

увага до всіх текстових указівок, уміння подумки оркеструвати фактуру допоможуть точно, яскраво й емоційно насичено виконати цей цікавий твір.

Безперечно, у репертуарі сучасного інструментального ансамблю необхідно поєднувати як естрадно-джазові, так і класичні твори. І завжди треба пам'ятати, що саме через виконання п'єс свого репертуару ансамбліст розуміє зв'язок музики з життям і його власним музичним досвідом.

Отже, репертуар – це основа методики навчання. Вдумливе і серйозне його вивчення, вірний підхід до його вибору, створення виконавчих варіантів є засобом виховання смаку, інтелекту, духовного світу учня. Робота педагога з репертуаром відкриває широкі можливості для самореалізації, для пошуку нових креативних форм і методів навчання.

2.2. Особливості репетиційного процесу та концертної практики в складі інструментального ансамблю

Організація репетиційного процесу є складовою всієї виконавської діяльності музичного колективу, адже розучування музичного твору – досить тривалий процес, підсумком якого є публічне виконання в завершеному вигляді. Відомий диригент І. Маркевич говорив, що атмосфера концертного виконання створюється поступово, на репетиції. Саме в репетиційній роботі удосконалюються, шліфуються виконавські навички юних музикантів.

Головне в методиці організації репетиційного процесу – послідовне вивчення музичного твору і розкриття сутності художнього образу. У процесі розучування перехід кількості в якість – головний стрижень роботи виконавця над твором, який визначає необхідність послідовного його вивчення. Якість репетиції залежить від правильного вибору методики розучування і роботи над твором, від постановки творчих завдань, їх послідовності.

Практична робота музичного колективу включає в себе, зазвичай, чотири базових типа репетицій – коректурну, ординарну, прогони, генеральну. Кожний

тип репетиції має свої завдання й специфічні особливості, різні для різних колективів.

Коректурна репетиція.

На такій репетиції робота ансамблю побудована на уточненні особливостей аранжування твору, що розучується. Тут же перевіряється відповідність аранжування зі змістом і виконавським задумом. Можна сказати, що на коректурній репетиції відбувається адаптація аранжування твору під конкретний колектив.

Саме на коректурній репетиції розбираються спірні моменти партитур, намічаються шляхи усунення недоліків: щось може бути прибрано з партитур, щось додано. Зазвичай, такі репетиції проводяться в ансамблях, які мають досить високий рівень музичної і виконавської підготовки.

Ординарна репетиція.

Такі репетиції ще називають робочими. Вони проводяться для вивчення і розучування конкретного музичного твору, підготовки його до концертного показу. Цей вид репетицій найбільш часто використовується в практичній роботі з ансамблями, тому що включає в себе широкий спектр усіляких методів для роботи з твором.

Керівник ансамблю визначає кількість робочих репетицій у залежності від складності розучуваного твору, технічної підготовки музикантів. На кожну робочу репетицію прописується репетиційний план, що включає в себе постановку завдань і методів їх вирішення. Робочі репетиції можуть проводитися з повним складом ансамблю або ж із групами для більш детального опрацювання партій.

На ординарних репетиціях необхідно звертати увагу на поширені помилки, а саме:

- відсутність слухового контролю;
- технічно правильне, але формальне, не емоційне виконання;
- використання педалізації як технічного (нехудожнього) засобу;

- відсутність аплікатурного мислення;
- боязнь сцени;
- нерозуміння задуму твору;
- порушення темпу;
- відсутність цілісного сприйняття форми;
- невідміння вибудувати динамічний план;
- відсутність артистизму;
- немає уявлення себе як слухача;
- немає власного ставлення до твору.

Прогонна репетиція.

Такий вид репетицій використовується для вирішення певних завдань, спрямованих на поліпшення якості виконання твору цілком. Прикладами таких завдань можуть бути: встановлення динамічного балансу, робота над співвідношенням темпів тощо. Ці репетиції корисні для підтримки високого художнього рівня виконання вже готових до концертного показу творів.

Генеральна репетиція.

Генеральна репетиція передбачає, що твір готовий для виконання в концертній програмі. Тут може бути присутнім усунення дрібних похибок у колективному виконанні, уточнюється хронометраж. Такі репетиції бажано проводити в умовах, максимально наближених до умов майбутнього концерту, а саме: приміщення, акустика, температура, освітлення, сценічні костюми.

Планування репетиційного процесу.

Підготовча робота керівника ансамблю починається з підбору музичного твору. Будь-який твір, незалежно від його жанру, має нести навчальне та художнє навантаження, бути доступним розумінню юних музикантів.

Виконання твору на високому художньому рівні вимагає від керівника ретельного попереднього вивчення ансамблевої партитури й правильної організації репетиційного процесу. Ознайомлення з партитурою твору та з'ясування його емоційно-образного складу допомагає керівнику у формуванні власної виконавської концепції.

На основі цілісного уявлення про твір керівник накреслює план репетиційної роботи, визначає тривалість і кількість репетицій. Необхідно чітко уявити собі завдання, які потрібно вирішити в процесі роботи з ансамблем на кожному конкретному занятті. Якщо робота над п'єсою тільки починається, то потрібно підготувати невелику інформацію про композитора, про зміст та особливості твору. Якщо твір уже вивчався раніше, потрібно чітко уявити, чому присвятити майбутню репетицію, які труднощі подолати.

При розучуванні нового твору виконавці можуть зустрітися з цілою низкою труднощів, які керівник ансамблю повинен передбачити заздалегідь і намітити шляхи їх подолання. Ось деякі з них: високий або низький регістр інструментів, не зовсім зручні штрихи й нюанси, незручна аплікатура, технічно складне місце, на правильне виконання якого може бути витрачено багато репетиційного часу. Можуть додати чимало клопоту й такі суто ансамблеві труднощі, як спільне прискорення, уповільнення, початок і припинення звучання тощо.

Складаючи план майбутньої репетиції, керівнику корисно прохронометрувати кожний вид занять: налаштування, гру гам і вправ, роботу над п'єсами.

Учасники ансамблю, включивши у свій репертуар новий твір, спочатку намагаються охопити його в цілому, отримати загальне уявлення про емоційно-образний зміст. Відтворення авторських ремарок у деякій мірі буде носити ще формальний характер, оскільки партнери ще не знайшли почуття міри у виконанні цих указівок. У процесі подальшої роботи над твором виникатиме дедалі більше розуміння образного змісту твору, що вивчається. Відповідно, стануть більш ідентичними артикуляційні засоби, синхронність метроритму й темпу, дотримання динамічного і тембрового балансу, єдиного виконавського почерку при збереженні найістотніших рис індивідуальності кожного з ансамблістів – словом, все, що входить у зміст поняття «ансамблева техніка».

Головне тут полягає в тому, що ансамбліст повинен не тільки вільно володіти всіма виконавськими засобами, властивими сольному музикуванню,

але також і майстерно поєднувати індивідуальні прийоми гри з манерою гри своїх партнерів. Лише в цьому випадку виникне справжня синхронність ансамблевого звучання, що забезпечує максимальну узгодженість партій. Необхідне виникнення органічної єдності, коли відчуття «я» кожного ансамбліста зливається в монолітне відчуття «ми». Синхронність звучання виникає в результаті єдиного розуміння партнерами темпу, метру й ритму. У процесі роботи над твором музиканти повинні знайти той темп, який найбільш точно виражає характер художнього образу і в той же час сприяє виявленню індивідуальних рис, властивих саме даній творчій співдружності.

Методика репетиційної роботи.

Найважливішими об'єктами репетиції у досягненні високого виконавського рівня ансамблю є: чистота інтонування, синхронність і збалансованість звучання по вертикалі і горизонталі, точність метроритму, а також урівноваженість динаміки, виразність фразування, артикуляції і штрихів, спільність виконавського дихання, виявлення рельєфу і фону. Робота над ансамблевою злагодженістю передбачає досягнення єдиного розуміння і втілення емоційно-образного змісту музики.

Етапи репетиційної роботи.

Налаштування.

Для налаштування ансамблю слід застосовувати налаштований за камертоном інструмент, наприклад, рояль або піаніно. Попереднє налаштування починається з приведення всіх інструментів до чистого унісону, від якого налаштовуються октави, потім квінти, знову октави і квінти тощо.

Розігрування.

Кожна репетиція повинна обов'язково починатися зі спільного розігрування. Система вправ для розігрування включає в себе мажорні й мінорні гами, арпеджіо, мелодійні інтервали, фрази і, нарешті, мелодії. Важливим елементом у розігруванні ансамблю є виконання інтервалів, акордів, гармонійних послідовностей або кадансів. Акордово-гармонійне налаштування сприяє розвитку гармонійного інтонування.

Розігрування часто закінчують виконанням нескладного фрагмента будь-якого добре знайомого музикантам твору в уповільненому темпі. При цьому уточнюють лад окремих звуків в акордах або загальний лад інструментів. Перевірку ладу потрібно робити і під час репетиції, після програвання гам і арпеджіо, а також у ході роботи над п'єсами, перевіряючи чистоту звучання унісону, октав, потім квінт, терцій і септ. Не слід поспішати з налаштуванням інструменту, внесеного в приміщення з холоду. Попередньо інструмент потрібно зіграти.

З перших занять потрібно прищепити нетерпиме ставлення до фальшивої, нестрункої гри. Потрібно допомогти кожному музиканту виявити «характер» свого інструменту, його індивідуальні особливості. Адже часто буває, що в гарного в цілому інструменту можуть фальшиво звучати окремі звуки. При належному слуховому контролі й старанному ставленні до своїх обов'язків музиканту, наприклад, за допомогою підбору відповідної аплікатури вдається виправити інтонаційні похибки інструменту.

Точний вступ.

Дуже важливо розвивати у учасників ансамблю вміння разом і точно почати твір. Вступ повинен показувати один із виконавців легким рухом голови або тулуба (цей жест на зразок диригентського ауфтакта). Якщо твір починається із сильної долі, то жестом показують затакт, якщо зі слабкої – то відзначають сильну частку. Показ вступу обов'язково повинен бути в темпі виконуваного твору. Вміння ясно та чітко показати вступ проявляється не відразу і вимагає відповідного тренування. Спочатку, перед показом вступу, рекомендується подумки відраховувати порожній такт. Показ вступу необхідний не тільки на початку твору, але також після пауз і особливо після фермат.

Темп, ритмічна дисципліна, агогіка.

Виразність гри й переконливість музичного образу залежать від правильно знайденого темпу. При виборі темпу твору слід, перш за все, орієнтуватися на авторські вказівки. Однак не можна не визнати, що словесні

позначення темпів досить умовні і допускають різне змістове наповнення. Занадто повільний темп, у порівнянні з авторським, нерідко призводить до млявого звучання, а надмірно швидкий надає йому метушливого і невиразного характеру.

Разом із цим, авторські або редакторські метрономічні координати, незважаючи на конкретність, нерідко викликають у виконавців внутрішній дискомфорт. Більш того, технічне підстроювання партнерів до бездушного пульсу метронома позбавляє виконання живого дихання. Тому природним і органічним є лише той темп, який, будучи орієнтований на авторські вказівки, почутий і відчутий учасниками ансамблю «зсередини».

Поряд із раптовою або поступовою зміною темпу у виконавській практиці часто застосовуються невеликі прискорення або уповільнення. Такі ледь помітні відхилення від установленого темпу і метру, підпорядковані цілям художньої виразності, відносяться до агогіки. Алогічні відтінки вимагають ретельного опрацювання, оскільки вони можуть привести до порушення злагодженості в ансамблі.

Єдине розуміння темпу – найважливіша передумова загального відчуття метру й ритму. Слухання і відображення в музиці мірного чергування сильних і слабких долей дозволяє партнерам контролювати синхронність звучання через рівні проміжки часу, у залежності від обраної одиниці метричної пульсації. Чуття єдиної метроритмічної пульсації відіграє надзвичайно важливу роль в ансамблевому музикуванні. З одного боку, воно дозволяє ансамблістам точно фіксувати атаку, ведення і завершення кожного звуку. З іншого – надає виконанню стійкості, стрункості, внутрішньої пружності.

Великі труднощі в ансамблевій роботі часто пов'язані з відсутністю ритмічної дисципліни, що виражається, перш за все, у коливаннях темпу. Відхилення від темпу, зазвичай, спостерігаються:

- при зміні динаміки (так, *f* і *crescendo* викликають прискорення, *p* і *diminuendo* – уповільнення);

- при зміні побудов з різним характером музики (жваві фрагменти нерідко виконуються швидше; співучі, ліричні – повільніше);

- при переході від одного ритмічного малюнка до іншого (зміні більших тривалостей дрібними, наприклад, восьмих шістнадцятими, часто супроводжує прискорення, навпаки ж – дрібних тривалостей більшими – уповільнення);

- при неточному дотриманні паузи або нот великої тривалості (цілі й половинні);

- при виконанні пунктирного ритму;

- при недостатності виконання залігованих нот, з яких друга часто передержується.

Важкими для виконання є фрагменти творів, у яких наявний витриманий однаковий ритмічний малюнок у декількох партіях. Щоб зберегти єдиний рух, тут потрібна особлива взаємна увага.

При різному ритмічному малюнку з метою ритмічної стійкості слід орієнтуватися на партію з більш дрібними тривалостями. Це дає можливість зіграти їх рівно, «не мнучи». Крім того, таке орієнтування надає певної стійкості й іншій партії.

При різнотривалому вступі також можливі неточності. Деякі з ансамблістів, часто, не реагуючи на вже усталений темп, вступають у своєму, дещо іншому темпі, тому необхідно стежити за тим, щоб твір під час пауз не втрачав єдиного руху.

Досягненню ансамблевої єдності значною мірою сприяє візуальний контакт між виконавцями.

Динамічна рівновага.

Уміле користування динамікою допомагає розкрити загальний характер музики, передати її емоційний зміст, показати конструктивні особливості форми. Сучасні інструменти мають значний динамічний діапазон, від найтоншого *pp* до потужного *ff*; проте рівень професійної культури ансамблю завжди можна визначити за вмінням домагатися виразного, одухотвореного звучання на *pp*. Якщо ансамбль володіє найтоншою тихою звучністю, йому

напевно буде підвладне і потужне *f*. Не випадково видатний композитор і піаніст М. Метнер неодноразово підкреслював що втрата *piano* є втрата *forte* і навпаки.

Питання динамічної рівноваги є одним з важливих у роботі з ансамблем. З перших же занять слід звертати увагу на узгодження сили звучання з тим, щоб досить ясно чути були всі партії.

Необхідно, щоб кожний з учасників ансамблю ясно представляв значення виконуваної ним партії в даному конкретному епізоді. Залежно від ролі і значення партії, виникають і різні «плани» виконання. Перший план (рельєф) – основний, провідний матеріал; другий план (фон) – підлеглий, який супроводжує основний матеріал. Перший план повинен бути яскравим, рельєфним, а другий – більш м'яким, стриманим. Досить поширеним недоліком є перевантаження звучності другого плану. Цей недолік проявляється найчастіше при грі форте і фортісімо.

Однак не можна примиритися і з примітивним тлумаченням різних планів виконання, тому що кожен план може втілювати найрізноманітніші традиції. Слід також пам'ятати про те, що звучання всіх планів ансамблю взаємопов'язане й вимагає рівноваги і неподільності.

Баланс в ансамблі постійно змінюється в залежності від фактури. У процесі виконання необхідно знаходити найбільш виразне співвідношення всіх голосів, як по вертикалі, так і по горизонталі. Особлива увага при цьому приділяється злиттю акордів, їх узгодженості.

У будь-якому ансамблі існує два способи диференціації голосів, а саме: вказівка нюансів – як індивідуальних для кожної з партій, так і єдиних для всіх партій. Позначення єдиного нюансу передбачає, що самі виконавці визначать, кому грати голосніше, а кому тихіше. Здавалося б, перший спосіб дозволяє виконавцям точніше виявити ієрархію фактурних ліній. Однак в арсеналі умовних динамічних символів далеко не завжди можна відшукати ті відтінки, які б відповідали певним вимогам виконавців, їх внутрішньому слуханню. Тому найчастіше вказується загальний динамічний нюанс, на основі якого партії, у

залежності від їхніх функцій, розподіляються в різних динамічних градаціях. Визначальним у виборі тих чи інших засобів є емоційно-образний зміст твору і його приналежність до того чи іншого стилю.

Єдність фразування.

Єдність фразування також є однією з обов'язкових умов ансамблевого виконання. Але ця умова не завжди виконується ансамблістами-початківцями. Нерідко один і той же мотив або фраза виконується партнерами по-різному (наприклад, штрих «стакато» може виконуватися одночасно гостро та м'яко, закінчення ліг може бути різним тощо).

Єдність фразування має зберігатися не тільки при паралельному проведенні, але також і «на відстані», при почерговому проведенні одного й того ж матеріалу. Вимоги ритмічної узгодженості, динамічної рівноваги, єдності фразування повинні слугувати надійним первинним критерієм при оцінці успіхів ансамблів-початківців, тому що без цих основних і специфічних моментів ансамблевого виконавства немислимий повноцінний ансамбль. Важливо підкреслити, що з метою досягнення найбільш високих результатів роботи необхідно передбачати час для самостійних занять ансамблю.

Робота над концертним репертуаром.

При розучуванні будь-якого твору слід користуватися такою схемою: програвання – детальне опрацювання – програвання.

Після попереднього ознайомлення твір програється, бажано без зупинок, щоб не порушувати цілісність сприйняття. Виняток робиться для важких місць, які спочатку можна опустити. Після ознайомлювального програвання можна приступити до роботи над окремими важкими місцями. На цьому етапі репетиції слід звернути увагу на такі важливі моменти:

- пояснення сутності поставленого перед учасниками завдання і способів його вирішення;
- практичне освоєння епізоду, що опрацьовується;
- аналітичний розбір помилок, а також удалих моментів виконання;

- виявлення причин невдачі;
- визначення кола завдань для самостійної роботи.

Коли час репетиції, відведений на п'єсу, добігає кінця, необхідно програти весь твір або частину, над якою велася робота, звернувши увагу музикантів на успіхи і недоліки у виконанні, намітити завдання на майбутнє.

При проведенні репетицій викладачеві слід керуватися такими правилами.

1. Неухильно вимагати від учасників ансамблю дотримання дисципліни. Наприклад, зберігати мовчання і не грати під час пауз, слухати вказівки, якщо навіть вони адресовані іншому.

2. Проводити репетицію рівно, спокійно, без роздратування, але й без підлещування і панібратства. Ні в якому разі не можна ображати гідність молодого музиканта, навіть якщо він і в чомусь провинився.

3. Наполегливо домагатися поставленої мети, диктувати свою волю, але в той же час не вимагати неможливого, враховувати специфіку віку і ступінь професійної підготовленості.

4. Вимагати точного виконання всіх указівок, що містяться в нотах. Ще А. Рубінштейн говорив, що при розучуванні твору повинні бути чутні вірні ноти і всі ноти.

5. Серйозна увага на кожній репетиції має приділятися чистоті ладу, чіткості, однаковій атаці звуку й одночасному припиненню звучання, вирівнюванню сили звуку в акордах й унісонах, фразуванню і правильному диханню.

6. Не працювати довго з одним виконавцем або навіть з групою – це розхолоджує інших і розсіює увагу.

7. Переривати програвання тільки в найнеобхідніших випадках, обов'язково пояснюючи при цьому причину зупинки. Часті зупинки порушують творчу атмосферу репетиції, стомлюють учасників і розсіюють увагу. Особливо складні місця краще вчити поза репетицією в індивідуальному порядку.

8. Домагатися правильного виконання технічно важкого місця спочатку в повільному темпі, приділяючи належну увагу аплікатурі, поволі, поступово нарощуючи темп.

Зазвичай, робота над концертним твором триває значний час, ретельно відпрацьовуються як окремі місця, так і весь твір цілком, що, безумовно, сприяє виконавському зростанню колективу.

Виступ ансамблю

Складний підготовчий процес роботи над музичними творами завершується, як правило, публічним виступом. Така подія – свято для всіх учасників, але разом із тим й іспит на творчу зрілість.

Після того, як твір розучили в класі, починається етап підготовки до концертного виконання. Для ансамблю вихід у великий зал завжди тою чи іншою мірою стрес. Репетиційні заняття проходять у класі, у камерній акустиці, природній для ансамблевого музикування. У класі виробляються відповідні манера й тон подачі реплік, порівнюються параметри f і p , налагоджується контакт між партнерами, вони точно реагують на найдрібніші відтінки нюансування, тобто відчують себе цілком природно й вільно.

Однак перша репетиція в залі може принести більше прикрощів, ніж радості як самому ансамблю, так і його керівнику. Нерідко від колишнього виконання в класі, яскравого і переконливого, залишається лише бліда тінь. Ансамбль грає «собі під ніс», динаміка знівельована, репліки мляві, кульмінації слабкі, рух загальмований або, навпаки, надмірно метушливий. За всіма ознаками відбувається природна, але досить болюча дезорієнтація в новому акустичному середовищі. Завдання педагога на цьому етапі – подолати «камерність» виконання, укрупнити всі мовні характеристики діалогу, зробити подачу матеріалу більш яскравим, опуклим, драматичним.

Для цілісного охоплення твору, для формування вольових якостей виконавців обов'язковий «прогін» – виконання твору від початку до кінця, або «генеральна репетиція», бажано при слухачах з числа своїх же студентів-однокурсників. Мета прогону – «зібрати» всі виконавчі завдання в єдине ціле, відчувати невимушений вільний хід твору, змодельовати і «прожити» ситуацію концертного виконання.

Окрім виконавської підготовки, не менш важлива і психологічна готовність до публічного виступу. Чим краще попрацював педагог у процесі попередньої підготовки на заняттях, тим упевненіше й сміливіше відчуватиме себе ансамбль.

Керівник повинен підготувати ансамбль до виступу не тільки з чисто художньої точки зору. Перед виступом бажано в концертному залі провести акустичну репетицію. Перед концертом учасників не слід утомлювати тривалою репетицією, пам'ятаючи про те, що концертні виступи вимагають великої витрати фізичних сил і нервової енергії. Під час концерту, окрім володіння виконавськими навичками, від учасників колективу потрібно вимагати дотримання самоконтролю й дисципліни, а також мобілізації вольових зусиль для подолання сценічного хвилювання.

Публічний виступ потрібно вести чітко, без суєти й нервозності.

Дуже уважно слід поставитися також і до зовнішнього вигляду учасників ансамблю та культури поведінки на сцені.

Програму концерту керівник складає на основі наявного репертуару. При складанні програми виступу керівник ансамблю враховує вік слухачів, їх музичний досвід, а також загальні закони сприйняття музики. Сприйняття музики слухачами залежить не тільки від об'єктивних якостей самої музики, але також від їх життєвого й слухового музичного досвіду. Складаючи програму, слід ураховувати загальний характер музики, гучність і ступінь напруженості звучання. Загальною кульмінацією концерту може стати останній музичний твір, здатний викликати найбільший емоційний відгук слухачів.

Кількість виконуваних творів, їх підбір, порядок виконання і загальну тривалість виступу колективу можна назвати тактикою складання концертної програми, від якої залежать повнота сприйняття музики і, у кінцевому підсумку, успіх виступу.

Успішний концертний або будь-який інший публічний виступ відіграє виключно велику роль як у зростанні самосвідомості молодих музикантів, так і у формуванні творчого колективу в цілому. Ансамблістів радує суспільне визнання, у них з'являється відчуття корисності своєї праці, зростає впевненість у власних силах і прагнення піднятися ще на одну сходинку виконавської майстерності.

Після кожного виступу на найближчій репетиції необхідно зробити короткий аналіз концертного виступу, відзначити достоїнства й недоліки виконання, при цьому дати можливість висловитися і самим виконавцям-ансамблістам, у тактовній формі пожурити тих, що допустили помилки і відзначити кращих.

Запитання і завдання для самоперевірки

1. Схарактеризуйте найважливіші об'єкти репетиції для досягнення високого виконавського рівня ансамблю.
2. Вирішення яких завдань, що стоять перед керівником колективу, забезпечує стабільність занять у класі інструментального ансамблю?
3. Окресліть основні виконавські завдання, які необхідно ставити перед ансамблевим колективом.
4. Схарактеризуйте основні завдання, які повинні бути виконані учнями в процесі роботи над ансамблевим музичним твором.
5. Визначте критерії відбору репертуару для інструментального ансамблю.
6. Поясніть сутність поняття «Інноваційний підхід у навчанні гри на музичному інструменті».

7. За яких умов стабільно розвивається музичний інтелект і самостійність музичного мислення?
8. Завдяки яким принципам навчання музичного виконавства (в тому числі й ансамблевого музикування) буде дійсно інноваційним і розвивальним?
9. Яким чином гра в ансамблі вможливілює здійснення міжпредметних зв'язків в освітньому процесі?
10. Наведіть приклади активного перетворення авторського тексту.
11. Від чого залежить якість репетиції?
12. Які базові типи репетицій включає в себе практична робота музичного колективу?
13. Які труднощі при розучуванні нового твору керівник ансамблю повинен передбачити заздалегідь і намітити шляхи їх подолання?
14. На які помилки необхідно звертати увагу на ординарних репетиціях?

Дидактичні тести

Тест 1.

Розвитком навичок ансамблевого музикування необхідно займатися:

- а) протягом усього часу навчання;
- б) на початковому етапі;
- в) ці навички розвиваються автоматично.

Тест 2.

Дует педагог-учень більш доцільний:

- а) протягом усього періоду навчання;
- б) коли здійснюється опанування початкових навичок гри в ансамблі;
- в) не потрібен узагалі.

Тест 3.

До репертуару інструментального ансамблю необхідно включати:

- а) класичні, естрадні, джазові твори і твори сучасних композиторів;

- б) тільки класичні твори;
- в) класичні й сучасні твори.

Тест 4. Ординарна репетиція проводиться для:

- а) прогону концертної програми;
- б) адаптації аранжування твору під конкретний колектив;
- в) вивчення і розучування конкретного музичного твору.

Тест 5.

Генеральна репетиція передбачає, що:

- а) необхідно працювати з групами для більш детального опрацювання партій;
- б) твір готовий для виконання в концертній програмі;
- в) необхідно поліпшити якість виконання твору цілком.

Індивідуальні науково-дослідні завдання

1. Зробіть виконавський і методичний аналіз ансамблевого твору (за власним вибором).
2. Складіть план ординарної репетиції.
3. Підготуйте до репетиційної роботи партію одного з творів ансамблевого репертуару, що вивчається вами в класі інструментального ансамблю.

Список рекомендованих джерел

1. Бурська О. Виконавське осягнення музики / О. Бурська // Мистецтво і освіта. – 2003. – № 4. С. 150–162.
2. Казахватова Л. А. Теоретические аспекты профессиональной подготовки будущего педагога-музыканта в классе ансамблевого исполнительства / Л. А. Казахватова, Г. Г. Сибирякова // Молодой ученый. – 2013. – № 8. – С. 395–402.

3. Кучерук В. Ф. Інструментальний ансамбль : Хрестоматія для вищ. Навч. Закл. / Володимир Феофілович Кучерук, Ольга Миколаївна Олексюк, Надія Петрівна Кучерук. – Луцьк : – Східноєвроп. нац. ун-т імені Лесі Українки, 2014. – 148 с.
4. Ляшенко Т. В. Фортепіанний ансамбль у системі музично-педагогічного навчання. Психолого-педагогічні науки. – 2015. – № 2. С. 141–143
5. Марценюк Г. П. Теорія і практика ансамблевого виконавства: Навч.-метод. посіб. / Г. П. Марценюк. – Київ : ДП «Інформаційно-аналітичне агентство» 2017. – 110 с.
6. Матвійчук Л. Д. Методичні основи ансамблевого виконавства: навч.-метод. посіб. – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2008. – 96 с.
7. Моїсеєва М. А. Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри : навч.-метод. посіб. для викладачів і студентів мистецьких навч. закладів / М. А. Моїсеєва. – Житомир, 2002. – 208 с.
8. Новицький К. Г. Психологічний аспект у формуванні камерного виконавця / К. Г. Новицький // Мистецтвознавство. – С. 104–106.
9. Пляченко Т. М. Методика роботи з музично-інструментальними колективами : навч.-метод. посіб. для студентів мистецького факультету педагогічного університету / Т. М. Пляченко. – Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2009. – 232 с.
10. Повзун Л. Феномен камерно-ансамблевого виконавства: до питань професійної термінології / Л. Повзун // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2017. – № 4. – С. 54–58.
11. Самойлович Т. С. Некоторые методические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля / Т. С. Самойлович // О мастерстве ансамблиста : сб. науч. тр. / отв. ред. Т. А. Волошина. – Ленинград, 1986. – 229 с.

12. Стурзеску О. Диференція професійних навичок в ансамблевому музикуванні / О. Стурзеску // Нова пед. думка. – 2004. – № 2. – С. 113–115.
13. Тачкова Е. М. Работа с ансамблями / Е. М. Тачкова // Музыка в школе. – № 4. – 2001. – 88 с.
14. Шиманський П. Й. Грає інструментальний ансамбль «Експромт» : навч. посіб. для студ мистецьких навч. закл. III-IV рівнів акредитації: у 2 ч. – Ч. I / Петро Йосипович Шиманський. – Луцьк : – Східноєвроп. нац. ун-т імені Лесі Українки, 2013. – 142 с.
15. Шубіна В. П. Роль фортепіанного ансамблю у формуванні музичних умінь та навичок майбутніх вчителів музики / В. П. Шубіна // Педагогічний дискурс : збірник наукових праць. – Хмельницький : ХГПА, 2011. – Вип. 9. – С. 375–380.
16. Юзюк З. Фортепіанні збірники для дітей та юнацтва в творчості педагогів-піаністів України та українського зарубіжжя другої половини ХХ ст. / Юзюк З. // Молодь і ринок. – 2010. – № 5 (64). – С. 86–90.
17. Язикова Н. Фортепіанний ансамбль як одна з форм спільної музично-виконавської діяльності [Електронний ресурс] / Н. Язикова. Режим доступу :
http://www.nbu.gov.ua/Portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/yazukova.htm.
18. Яковенко Л. П. Професійний розвиток майбутнього вчителя музики в процесі ансамблевого музикування / Л. П. Яковенко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 11 (174). – С. 113–118.

Розділ 3. Методика керівництва інструментальним ансамблем

3.1. Організація та керівництво інструментальним ансамблем

Найважливішою метою музичної педагогіки було і залишається формування художньої свідомості, музичного мислення юного музиканта, глибокий і всебічний розвиток його здібностей. Інструментальний ансамбль відкриває великі можливості для розширення музичної ерудиції виконавців. Видатний музикант і педагог Р. Шуман у своїх правилах для молодих музикантів відзначав: «Ніколи не втрачай можливості брати участь у спільній грі – в дуетах, тріо тощо. Це додасть твоїй грі свободи, жвавості. Частіше акомпануй співакам ... » [1, с. 12].

Детальна робота над репертуаром для інструментального ансамблю, осягнення основ ансамблевої техніки сприяють удосконаленню професійних навичок, зокрема: відточуються прийоми звуковидобування, прищеплюється культура штриха, загострюється ритмічне сприйняття, розширюється межа динамічних уявлень і шкала динамічних градацій. Але найважливіше те, що ансамбль створює сприятливі умови для розвитку слуху і стимулює цей процес.

У творчому спілкуванні музикантів-ансамблістів також зростає ініціативність і жвавий інтерес до проблем інтерпретації. Нові вимоги пред'являються до виконавської волі, концентрується увага, формується якісно нове уявлення про свободу виконання, про прояв творчої індивідуальності, про професійну відповідальність. Спільна праця активізує роботу думки і фантазії, сприяючи в кінцевому підсумку розвитку самостійності. Систематичні заняття ансамблем сприяють не тільки професійному, але й моральному розвитку музиканта.

Причина настільки глибокого впливу полягає в специфіці самої форми спільного музикування, адже ансамбль є єдине ціле, єдиний організм, наділений власним пульсом, диханням, уявою, станом причетності до творчості. На відміну від індивідуальності соліста, яка є його надбанням,

творча індивідуальність ансамблю є результатом органічного синтезу двох або кількох індивідуальностей, що досягається усвідомленим самообмеженням виконавського «Я».

При обмірковуванні складу ансамблю керівнику надзвичайно важливо представляти комплекс необхідних якостей ансамбля в цілому. Найбільш перспективне об'єднання, за якого, наприклад, в особах двох учасників дуету представлені дві різноспрямовані сили, наприклад, один – збудливий, з яскравою емоційною реакцією на музику, здатний до імпровізаційного «зльоту», надихається швидкою грою, що втілює в собі відцентрову силу; інший – схильний до споглядальності, інтроверт, що найяскравіше проявляється при виконанні музики лірико-філософського плану і виразному її прочитанні, стає доцентровою силою ансамблю. Внутрішня боротьба цих сил і тенденцій призводить до рівноваги в живій єдності виконання. Отже, організація ансамблю за принципом діалектичної єдності протилежностей передбачає краще поєднання в дуєті партнерів одного виконавського типу, адже така спілка обмежена рамками свого типу. Одночасне звучання в їх виконанні ще не забезпечує органічної цілісності загального враження.

Слід зазначити особливе значення керівника ансамблю, який має звернути увагу на таку обставину. На практиці буває так, що найбільш ініціативний, професійно обдарований, авторитетний, більш енергійний і напористий музикант ансамблю стає провідним у колективі (наприклад, у струнних квартетах часто виділяється перша скрипка). Саме тому в творчих колективах настільки актуальна проблема лідерства. Ансамблю потрібно бачити не тільки гідну мету, але й гідного керівника – компетентного й авторитетного. Керівник повинен володіти здатністю розпалити в серцях інших учасників ансамблю інтерес до творчості. Лідер творчого колективу повинен працювати над собою, володіти творчою зухвалістю і заражати цим інших учасників об'єднання.

При цьому необхідно наголосити на необхідності сильної і самобутньої індивідуальності кожного з учасників, вишуканості музичного смаку, наявності

почуття міри, здатності підпорядкувати своє власне розуміння виконуваного твору інтересам художнього цілого. Єдність ансамблю має бути досягнута не в результаті насильства над творчою індивідуальністю, а на основі близькості творчих принципів, на основі глибокого розуміння головного завдання – правдивого втілення музики, що виконується.

Розглянемо основні етапи й найбільш важливі моменти організації і педагогічної роботи в класі інструментального ансамблю.

Найскладніший період для педагога – це початок спілкування з новим ансамблем, коли необхідно враховувати не тільки фактор професійної підготовки музикантів, але й їхню психологічну сумісність. Саме в цей час відбувається процес їхнього пристосування до педагога з одного боку, і педагога до рівня можливостей та індивідуальних особливостей кожного музиканта, – з іншого.

При підборі ансамблю необхідно враховувати ступінь професійної підготовки і характер обдарування кожного з учасників. Підставою при формуванні складів інструментальних ансамблів може стати як схожість, так і протилежність індивідуальностей музикантів. Для плідного творчого об'єднання поряд з відмінністю не менш важливі риси подібності. Перш за все, це стосується прийомів звуковидобування, жестів, звукових уявлень. Їх однорідність багато в чому полегшує вирішення завдань ансамблевої техніки як такої і зміцнює фундамент взаєморозуміння. Слід також зазначити, що для інструментального ансамблю доцільно дотримуватися однакового рівня виконавської підготовленості: сумнівна корисність тривалого поєднання сильного зі слабким. Набагато більш цінною є мобільність варіантів об'єднання, коли слабкий в одному випадку може бути включений у дует, де він уже не відомий, а ведучий.

Досвід показує, що успішними стають ансамблі, складені з урахуванням будь-якого із зазначених підходів, проте набагато важливіше в ансамблі опора на ініціативних і вольових виконавців, здатних вплинути на інших, більш слабких учасників.

Благотворним для набуття початкового досвіду може бути залучення ілюстраторів з числа більш досвідчених музикантів-інструменталістів. У студентських ансамблях буде краще, якщо партнери будуть рівними за інструментальними можливостями. Стабільні склади за роки навчання накопичують значний репертуар, і, якщо партнерам вдасться зберегти один одному «вірність», цей репертуар може стати основою майбутніх концертних програм. Разом із тим, педагог і студенти повинні бути зацікавлені в різних формах камерно-виконавської практики, чи то дуети, чи то тріо зі струнними, духовими інструментами тощо.

На початковому етапі навчання в класі інструментального ансамблю краще звернутися до творів композиторів ХХІ-ХІІІ століть, в естетиці яких особлива роль належала ансамблевому музикуванню. Потім обов'язковим має бути вивчення творчості віденських класиків, у чітких камерних творах чітко проявляються основні принципи ансамблевої фактури, техніки, форми.

Бажано, щоб репертуар, що вивчається в класі камерного ансамблю, був узгоджений з викладачем за фахом. Наприклад, педагог-піаніст камерного ансамблю може і повинен звертатися до педагога-струнника з проханням щодо вибору аплікатури, визначення штрихових варіантів, установа чистоти інтонації тощо. Педагог-духовик також може допомогти з аплікатурою, установкою єдиних фразировочних ліг і цезур з урахуванням правильного розподілу дихання, єдиного характеру вібрації, чистотою інтонації тощо. У свою чергу, педагог – «камерник» – не піаніст може розраховувати на поради колег-піаністів у підборі характеру туше, педалізації, штрихів і артикуляції, ідентичних струнним або духовим.

Починати процес знайомства з новим твором слід з уважного текстологічного аналізу, зі спроби подумки «озвучити» твір, скласти його виконавський план. Необхідно виявити характер тематизму, визначити функції голосів у різних епізодах, позначити логіку драматургії. Можливо і бажано ознайомлення із записами виконань, якщо такі є.

У перше прочитання має увійти не тільки читання нот, але й агогіка, динаміка, авторські ремарки тощо. Якщо партнери пристойно читають з листа, можливе ескізне виконання твору в темпі, зазначеному автором. Потім потрібно зіграти в більш повільному темпі, щоб побачити і почути ті подробиці, які могли бути пропущені при першому програванні.

Обов'язковим для партнерів є вивчення партій усіх інструментів, що входять в ансамбль. Так, піаніст повинен уміти грати свою партію і співати партію партнера. Для струнників і духовиків-виконавців на одноголосних інструментах необхідний розвинений гармонійний слух і вміння чути партнерів.

Грати з акомпанементом інструменталістам-«одноголосникам» набагато простіше й природніше, ніж піаністам. Однак гра в ансамблі вимагає вміння «бути в партитурі». Грати партію фортепіано й співати чужу, щоб відчувати ансамбль у новому «ракурсі», для піаністів буде також корисним. Важливо, щоб на занятті була атмосфера уважного «вслуховування» в партію співрозмовника, ведення діалогу з ним, сприйняття і реакція на найменший посыл з боку партнера.

Незважаючи на те, що динаміка ансамблю вибудовується заздалегідь, дуже важливою є навчка порівняння динаміки партнерів під час виконання, тобто вміння слухати себе по відношенню до іншого та навпаки – іншого по відношенню до себе. Особливого контролю над балансом звучання необхідно вимагати і від піаніста. Прикладом максимального звучання ансамблю має бути *forte* з урахуванням звукових можливостей найтихішого з інструментів, що беруть участь у виконанні. Піаніст зобов'язаний пам'ятати, що в нього за спиною хтось грає на скрипці.

Від піаніста також вимагається міра і контроль у педалізації, грамотне використання динамічних можливостей інструменту з урахуванням звучання струнних або духових і темперованого фортепіано. На заняттях необхідно домагатися синхронності звучання всіх партій, збігу в часі сильних і слабких часток кожного такту, пауз, граничну точність при виконанні дрібних

тривалостей усіма учасниками ансамблю, повної однорідності і єдності в прийомах гри, узгодженості штрихів, фразування, звукового балансу.

Робота з нотним текстом повинна вестися постійно. Головне завдання педагога – домогтися того, щоб виконання твору стало тим змістовним простором, де студенти можуть вільно проявляти спільну творчу ініціативу. Інформаційно корисним може стати й вивчення різних редакцій.

Необхідно, щоб із самого початку учасники ансамблю зрозуміли, що в ансамблі не буває кращого чи гіршого, що тільки при рівноправності й повазі до партнера може відбутися ансамбль. Свою «феєричну музикальність» краще демонструвати в сольному виконавстві. В ансамблі ж важлива спільна ініціатива, партнерство, діалог.

Дуже важливо виробити спільну концепцію виконуваного твору, обумовити образні характеристики тематизму і ті технічні прийоми, за допомогою яких композитор утілює свою музичну думку, визначити, як збагачує музичний матеріал одна і та ж тема, зіграна на різних інструментах. Необхідно домогтися єдиного звучання музичного полотна, де темп і рух визначаються не технічною складністю партії того чи іншого інструменту, а характером та інтерпретацією музики. Кожний з учасників ансамблю повинен усвідомлювати, що за максимальної виразності індивідуального прочитання своєї партії, він є частиною колективного виконання твору.

Особлива роль відводиться самостійній роботі учасників колективу. Сене керівництва педагога самостійною роботою ансамблістів полягає в тому, щоб у процесі навчання вони навчилися аналізувати виконувані твори, визначати характер труднощів, знаходити причини своїх помилок, ігрових неточностей і самостійно усувати недоліки.

Не варто недооцінювати і роль технічних засобів, інтернет-ресурсів у самостійній домашній роботі ансамблістів. Цілеспрямоване і продумане застосування аудіо-, відеозаписів еталонних зразків камерно-ансамблевої музики, за умови виключення пасивного репродукування і наслідування, здатне

стимулювати процеси професіоналізації мислення музикантів, сформувати художній смак й активізувати асоціативні психічні процеси.

Процес звикання учасників ансамблю один до одного неймовірно складний і вимагає великої психологічної роботи, яка часом лежить у сфері морально-етичних взаємин. У зв'язку з цим, особливого значення набувають педагогічні зусилля, спрямовані на розвиток у ансамблістів у процесі спільної творчої діяльності таких якостей, як:

- прийняття особистості іншого;
- уміння знаходити творчий контакт з партнером;
- уміння чітко викладати свої думки при спільному створенні виконавської задуми твору;
- уміння домовлятися.

З огляду на ту обставину, що багато студентів у майбутньому самі стають педагогами, ці якості є дуже важливими. На відміну від роботи в індивідуальному музично-виконавському класі, керівник інструментального ансамблю працює з декількома музикантами, тому знання в галузі соціально-психологічних аспектів колективної діяльності є для нього особливо актуальними.

Ансамблеве музикування – це і різновид виконавської діяльності, і форма навчання музики. Спільне виконання викликає в студентів інтерес, що, як відомо, є потужним стимулом у роботі. Так, ансамблеве виконавство здатне значно підвищити зацікавленість музикантів, сприяти встановленню сприятливої психологічної атмосфери на заняттях, створити ситуації успішного виконання музичних творів. Зазнавши радості вдалих виступів в ансамблі, виконавець-ансамбліст починає більш комфортно відчувати себе і в якості соліста.

Ансамблеве виконавство є своєрідною рольовою моделлю соціально-особистісного спілкування. Спілкування являє собою процес взаємодії особистостей, в якому відбувається обмін діяльністю, інформацією, досвідом, навичками й результатами діяльності. У результаті спілкування досягається

необхідна організація та єдність дій індивідів, що входять до групи, здійснюється раціональна, емоційна і волюва взаємодія партнерів, формується спільність почуттів, думок і поглядів, досягається взаєморозуміння та узгодженість дій, що характеризують колективну діяльність.

Інструментальний ансамбль можна коротко визначити як феномен замкнутого особистісного спілкування і взаємодії обмеженої кількості учасників у невеликому обмеженому просторі за допомогою спільного емоційного переживання та інтелектуального осмислення творів камерно-музичного мистецтва.

Камерно-ансамблевий твір спочатку замислюється композитором для конкретних інструментів з урахуванням відносної рівноправності партій і більш-менш регулярної змінності в них солюючої і акомпанувальної функцій. Основні семантико-рольові моделі камерно-ансамблевого спілкування – це моделі дружньої бесіди, групової гри, драматичного конфлікту, а також примикає до них комунікативна модель «соло – акомпанемент». Зазначений структурний принцип побудови ансамблевої партитури безпосередньо співвідноситься зі структурою мовного діалогу. «Камерно-ансамблевий» діалог нерідко уподібнюють «дружній бесіді», «диспуту». Справді, ансамблева музика просякнута знаками різноманітних стратегій і тактик реального спілкування – від найпростіших «питально-відповідних» єдностей до знаків умовчання, сумніву, переконання, суперечки, змови, ігнорування, глузування, підтакування тощо.

Однак ансамблевий діалог не є спілкування як таке: ані обмін інформацією, ані потреба «домовитися», ані спілкування заради спілкування не притаманні йому. Навпаки, мета ансамблевих «реплік» – просувати, проштовхувати дію від зав'язки до розв'язки .

У процесі ансамблевого музикування партнери взаємодіють на різних рівнях:

- виконавському, що передбачає відносну рівність професійного рівня партнерів, спільність виконавської технології, виконавської школи, інтерпретації;

- психологічному, обумовленому спільністю психічних процесів (пам'яті, волі, емоцій, уваги, уяви, темпераменту, інтелекту);

- соціально-психологічному, що включає спільність інтересів, цілей, взаєморозуміння та дружність;

- просторовому, що складається з мізансцени й композиційного рішення ансамблю;

- часовому, обумовленому спільністю виконавського часу й фабульного часу твору, виконавського темпоритму;

- біофізичному, що передбачає «відчуття ліктя», близькості, «захисту».

Соціальні функції ансамблю завжди були спрямовані на встановлення особистісних емоційних контактів, взаєморозуміння і діалогу між людьми, на подолання роз'єднаності й психологічних перешкод. Основне правило ансамблю – «Один за всіх, і всі за одного», «Успіх або невдача одного є успіх або невдача всіх». Спрямованість на спільне, творчу співдружність задля досягнення художнього результату створює необхідні умови для нейтралізації виконавського егоцентризму.

Таким чином, успішність формування особистості майбутнього музиканта-ансамбліста в класі інструментального ансамблю, вирішення проблем взаємодії у творчому колективі вимагає урахування чинників, які є значущими для зростання особистості музиканта: досвіду спілкування, характеру взаємин з колегами-партнерами, педагогами; вікові, індивідуально-психологічні особливості студента; соціально-психологічної ситуації у колективі тощо.

Методи керівництва інструментальним ансамблем

Безліч професійних і психологічних завдань, які необхідно вирішувати педагогу інструментального ансамблю, актуалізує його психолого-педагогічну підготовку. Використання методів практичної психології у процесі професійної

підготовки музикантів - майбутніх педагогів і керівників камерного ансамблю може істотно збагатити педагогічний арсенал і поліпшити професійні показники.

Метод – це сукупність прийомів або способів пізнання і освоєння дійсності, спрямованих на виконання певної мети. Ураховуючи специфіку ансамблевого виконавства, можна виокремити такі методи керівництва інструментальним ансамблем:

1. Метод усного викладу досліджуваного матеріалу (бесіда, розповідь). Цей метод педагог використовує, коли навчає учасників ансамблю нотної грамоти, знайомить з історією вітчизняної та зарубіжної музичної культури, розповідає про особливості музичних інструментів і способи вилучення звуків на них. Концентрує увагу учнів на розучуванні творів.

2. Демонстраційно-ілюстративний метод. Цей метод керівник ансамблю застосовує, коли, наприклад, розповідає, як розучувати музичний твір і при цьому виконує фрагменти цього твору, концентруючи увагу учнів на особливостях виконання, звучання, динаміки. Потім він показує учасникам ансамблю, як виглядає музичний твір у нотах. Цей метод використовується так само при прослуховуванні музичного твору, коли музика супроводжується демонстрацією картин, малюнків, фільмів, фотографій, слайдів. Такі заняття сприяють розвитку образного сприйняття, умінню зіставляти настрій музики і фрагмента, що демонструється.

3. Метод слухового аналізу. Цей метод використовується протягом усього процесу навчання в класі ансамблю. Слухаючи, вивчаючи або виконуючи музичний твір, учні стежать за перебігом мелодійної лінії, відрізняють частини музичного твору, ділять його на окремі фрагменти (мотиви, фрази, речення, партії).

4. Метод аналізу нотного тексту. Цей метод використовує викладач і навчає його учнів. Володіння цим методом значно спрощує роботу над музичним твором, робить її продуктивною. Учні аналізують, який темп

поставлений композитором, як позначена динаміка, де кульмінація в даному творі, які штрихи необхідно використовувати при виконанні твору тощо.

5. Активний метод. Активний метод при реалізації процесу навчання передбачає діалог як між викладачем та учнями, так і між учнями. Активний метод передбачає демократичний стиль спілкування керівника ансамблю та його учасників, а також рівноправність усіх членів ансамблю, активну позицію ансамбістів при прийнятті рішення у будь-якому питанні. Наприклад, на репетиції виникає проблема при виконанні музичного твору в обраному викладачем темпі. Учасники колективу, порадившись між собою, пропонують викладачу змінити темп на повільніший. Виконавши музичний твір у повільному темпі, пропонують збільшити темп. Такий метод вчить учасників ансамблю адекватно оцінювати свої можливості, колективно приймати рішення і домагатися успіху.

При використанні цього методу викладач, обговорюючи певну виконавську проблему, радиться з учасниками ансамблю або просить їх зробити висновок. Наприклад, у виконавця сольної партії виникає проблема при виконанні складного пасажу або каденції, викладач просить пояснити, у чому справа і, вислухавши відповідь, пропонує виконати цей фрагмент твору. Педагог бачить, що учень використовує неправильну аплікатуру й не користується перевагами позиційної гри. Пропонує учневі виправити аплікатуру й змінити позицію. Рекомендує і надалі вибирати і використовувати правильну аплікатуру, зручну позицію. Діалог, зворотний зв'язок між викладачем і учасниками ансамблю значно збільшують як педагогічні можливості викладача, так і освітні можливості учнів.

Методи формування і розвитку умінь і навичок у виконавській практиці:

6. Репродуктивний метод. Цей метод використовується протягом усього процесу навчання як на індивідуальних, так і на групових заняттях. Він реалізується в репетиційній практиці. Багаторазове програвання музичного твору або його фрагментів на заняттях (репетиціях) призводить до якісного виконання. Цей метод використовується так само і в самостійній роботі учня.

7. Метод вправ. Використовується для розвитку аплікатурної техніки. Полягає в розучуванні і виконанні гам, етюдів, а також застосовується при повторенні технічних пасажів виконуваного твору. Метод може використовуватися на індивідуальних, групових і самостійних заняттях.

Методи самостійної роботи учнів:

8. Завдання для домашньої роботи. Учень отримує завдання самостійно в домашніх умовах прописати ноти або нотний текст, розібрати по нотах і вивчити незнайому мелодію або партію свого інструмента. Розібрати написану на нотному папері гармонійну модель і виконати її. Прослухати музичний твір і проаналізувати його.

9. Класна самостійна робота. Учень або група учнів отримують завдання від викладача і починають виконувати його. Таким завданням може бути ритмічне читання нот з листа, читання нот з інтонуванням (сольфеджування), виконання мелодії з листа, читання і виконання з листа гармонійної моделі. Прослуховування і аналіз музичного твору. Аналіз і розбір нотного тексту.

10. До методів перевірки й оцінки знань і виконавських навичок відносяться:

- регулярні, поточні перевірки й оцінювання знань і практичних навичок (у рамках занять ансамблю);
- піврічні та річні залікові заходи;
- річний звітний захід (концерт).

Продуктивній творчій роботі значною мірою сприяє єдине художнє тлумачення музичного твору. З огляду на те, що робота з вироблення єдиного художньо-звукового образу ансамблевого твору багато в чому залежить від музичного мислення, кругозору й творчої уяви кожного учасника ансамблю, дуже важливо, щоб творча індивідуальність кожного ансамбліста була реалізована в різних варіантах рішення художнього завдання. Отже, навчальні ансамблеві заняття дозволяють повною мірою сформувати у майбутнього педагога-музиканта такі професійно значущі якості, як творча взаємодія і

взаєморозуміння, вміння вести рівноправний діалог, погоджуючи і підпорядковуючи особисті уявлення спільній меті.

Дана форма виконавства допомагає найбільш ефективно реалізовувати в рамках навчального процесу інтерактивні методи навчання, що дозволяють оптимізувати процеси взаємодії учасників колективу в різноманітних комунікативних ситуаціях.

До методів інтерактивного навчання в рамках дисципліни «Ансамблеве виконавство» ми відносимо методи аргументації і контраргументації, зміни рольових позицій, варіативності ансамблевих пар. Схарактеризуємо кожний з представлених методів.

11. Метод аргументації і контраргументації базується на широко застосовуваному в педагогічній практиці методі дискусії, який являє собою форму зіставлення альтернативних позицій учасників комунікативної взаємодії та знаходження спільної, прийнятної для обох сторін, єдиної думки. Особливість цього методу полягає в тому, що він працює при включенні механізму протиріччя, який активізує процеси взаємодії. Протиріччя між аргументом-переконанням і контраргументом-спростуванням виступає джерелом взаємодії сторін і спонукає до пошуку комунікативних контактів. У реальній музичній практиці метод аргументації і контраргументації реалізується як активна форма участі студентів у навчально-освітньому процесі. Використання даного методу залежить від предмета дискусії, який може бути пов'язаний із:

- розкриттям і тлумаченням змісту музичного твору, вибором виконавських засобів;
- оцінкою результативності виконавської реалізації змісту твору;
- оцінкою ансамблевої взаємодії (спроможність міжособистісних відносин у процесі виконання).

Метою даного методу є досягнення консенсусу і зближення партнерських позицій у результаті дискусії. Тому пошук творчих спільних виконавських рішень повинен бути організованим, керованим і контрольованим з боку

викладача. Пошук узгоджених спільних дій, з огляду на різницю вихідних позицій, інтенсифікує розвиток комунікативного потенціалу ансамблевих виконавців. Оскільки, погоджуючи свої спільні дії, виконавці «промовляють» можливі логіко-сміслові варіанти інтерпретаторських підходів та їх технологічну реалізацію, особливу значимість у взаємодії ансамблевих музикантів набуває володіння та вміння реалізовувати засоби вербальної комунікації. Доступно, чітко, грамотно і лаконічно викладені наміри кожного з музикантів забезпечують швидке входження в контакт, оскільки тільки з розумінням своєї «Я-позиції» партнером можливо знаходити взаємоприйнятні, конструктивні, скоординовані виконавські рішення. Очевидно, що, чим вище рівень музично-виконавської культури, ерудиції в різних галузях знання, тим ефективніше працює цей метод у напрямку з'єднання аналітики та емоційного переживання. Ілюстративним контраргументом може стати і виконавський показ, що наочно демонструє виконавську «Я-позицію» ансамблю в цілому і кожного з його партнерів, зокрема.

Таким чином, метод аргументації і контраргументації, в основі якого лежить мовна комунікація, забезпечує контакт, ступінь взаєморозуміння і узгодженості партнерських дій. Високий рівень інтеракції музикантів забезпечує інтелектуальна база кожного виконавця, що дозволяє регулювати інтуїтивну сторону музично-виконавського процесу за допомогою конструктивних пропозицій і направляти його в раціонально-аналітичне русло. Контроль і саморегуляція поведінки, у свою чергу, забезпечують «взаємоорганізованість» і «узгодженість» спільних партнерських дій на всіх етапах становлення ансамблевого колективу.

12. Метод зміни рольових позицій (верховенства й підпорядкування), як одна із форм інтерактивного навчання, ґрунтується на концепції методу рольових ігор, який використовується в психолого-педагогічних тренінгах. До особливостей, що характеризують цей метод, відносяться: наявність дидактичної мети, постановка проблеми, обов'язковість певного сценарію розвитку і його реалізація між учасниками взаємодії. Таким чином, сутність

методу зміни рольових позицій полягає в обов'язковому інсценуванні професійної ситуації і реалізації в ній комунікативного потенціалу взаємодіючих партнерів, які беруть на себе різні ролі. Виходячи із сутності цього методу, викладач вибудовує структуру рольової взаємодії за схемою «ролі – дії – відносини». Рольова позиція кожного учасника виступає інструментом формування та реалізації на практиці комунікативного потенціалу.

Зміна рольових позицій серед учасників ансамблю багатоваріантна за своїм проявом. По-перше, вона зумовлена специфікою самого жанру ансамблю, де партії-ролі спочатку позначені композитором з точки зору верховенства і підпорядкування позицій партнера, що пов'язано з сольною або акомпануючою функцією партії. У практичних заняттях ролі виконавців корисно розподіляти з точки зору взаємозаміщення, щоб кожен з них міг реалізуватися як в сольній, так і в акомпануючій ролі, розуміючи свої функції в контексті загального звучання.

Особливу важливість партнерська взаємозамінність набуває в умовах сценічного виступу, коли кожен з виконавців здатний замінити іншого, підтримати, підхопити його партію. По-друге, рольова позиція кожного з учасників може бути обумовлена психологічним домінуванням одного партнера по відношенню до іншого. Найчастіше така поляризація ролей виконавців в ансамблі пов'язана з природними задатками музикантів. Наприклад, психологічно сильний партнер не завжди може виконувати підпорядковану партію в ансамблі, і навпаки. Тому викладач, цілеспрямовано коригуючи позиції партнерів у виконавському процесі, незважаючи на їх природні схильності, активізує здатність музикантів до самостійного пошуку раціональних прийомів емоційного регулювання своєї поведінки і поведінки партнера в будь-яких ситуаціях взаємодії, як урочної, так і сценічної.

Таким чином, важливість застосування методу зміни рольових позицій у навчанні музиканта-ансамбліста незаперечна, оскільки ансамблеві партнери можуть переінсценувати свої позиції. Фактор переінсценування ролей дозволяє

досягати учасникам ансамблю взаємодії та узгодженості виконавських дій, розширювати спектр своїх комунікативних поведінкових можливостей.

13. Метод варіативності ансамблевих пар безпосередньо пов'язаний із принципом подібності та відмінності. У музичній психолого-педагогічній літературі цей метод інтерпретується по-різному й пов'язаний із співвідношенням типологій музикантів і можливостями їх взаємодії, урахуванням «індивідуальної варіативності» кожного учасника спільної діяльності. Сутність цього методу полягає у виявленні найбільш доцільних партнерських поєднань, що впливають на ефективність їх взаємодії. Реалізація викладачем методу варіативності в навчальному процесі дозволяє, з одного боку, створювати різні комбінації ансамблевих пар, що сприяють відстеженню результатів їх взаємодії, а з іншого боку, проводити діагностику того, як ці результати впливають на процес розвитку комунікативних навичок, що визначають максимальну ефективність взаємодії партнерів всередині колективу. Тому, формуючи в навчальному процесі ансамблеві пари, викладач повинен враховувати всі фактори, які зближують партнерів, так і розрізняють їх, з урахуванням психологічної сумісності (екстраверт – інтроверт, екстраверт – екстраверт, інтроверт – інтроверт), виконавської майстерності (сильний – слабкий, слабкий – слабкий, середній – середній і т.д.), вікових та гендерних особливостей, досвіду ансамблевої гри тощо. Викладач проводить свого роду психологічну «діагностику» при підборі ансамблевих партнерів, виявляючи як фактори, що сприяють встановленню сприятливого психологічного клімату в колективі, так і фактори, що здійснюють вплив на процеси взаємодії.

Багато ансамблевих виконавців і педагогів схиляються до думки про те, що найбільша результативність в ансамблевій інтеракції спостерігається у «виконавській співдружності», коли музиканти ідентичні з точки зору «музично спорідненої індивідуальності», характеру обдарування, технічної оснащеності та інших компонентів, що прискорюють процеси взаємодії. У навчальному ж процесі настільки ідеальні умови підбору ансамблевих пар, які забезпечують максимально ефективну взаємодію партнерів в ансамблі,

трапляються не часто. Тому варіативність в організації інструментального ансамблю в умовах навчального процесу, яка об'єднує в єдиний виконавський організм учасників різних за талантом, рівнем технічної майстерності, темпераментом, характером, інтелектом, вихованням, дає найбільш вичерпну інформацію про можливі результати взаємодії. Більш того, подібний синтез може давати і найнесподіваніші результати, оскільки виконавська несхожість може також стимулювати процеси взаємодії.

Стає очевидним, що метод варіативності ансамблевих пар дозволяє простежити на практиці особливості інтеракції партнерів, різних за психофізіологічними і особистісними якостями, і дає можливість розвинути в них різноманітні комунікативні вміння, а саме: контактувати з різними ансамблевими партнерами, а в широкому сенсі – з професійним оточенням, володіти навичками регулювання ситуацій творчої взаємодії і приймати конструктивні виконавські рішення, виробляючи єдині стилістичні орієнтири і єдину манеру звуковидобування, адекватно реагувати на емоційні переживання музики партнером, а також управляти власними реакціями, швидко орієнтуватися і робити оперативні виконавчі дії в сценічній реальності, оскільки найменші ансамблеві розбіжності відображаються на слухацькому враженні.

Таким чином, актуальність використання інтерактивних методів у навчанні музиканта-ансамбліста полягає в можливості набуття досвіду, знань, умінь та навичок у системі комунікативно-творчої взаємодії, яка, як показує практика, може бути реалізована не тільки в колективних, але й в індивідуальних формах навчання.

Слід підкреслити, що успішне використання педагогічних методів здійснюється безпосередньо через особистість викладача. Оскільки будь-який вид навчально-музичної діяльності є комунікативним процесом сприйняття і передачі інформації, інтерактивні методи навчання повинні бути орієнтовані на організацію комунікативної взаємодії як у напрямку «викладач – студент», «студент – викладач», так і в напрямку «студент – студент». Такий вид спільної

творчої діяльності, як ансамблеве виконавство, дозволяє в рамках індивідуальної дисципліни вирішити багато проблем професійно-комунікативного поля даної діяльності. Використання інтерактивних методів навчання в рамках індивідуальних дисциплін дає також можливість переакцентувати навчання музиканта-виконавця з пріоритетного розвитку вузькоспеціальних умінь та навичок виконавської майстерності на розвиток умінь комунікативно-творчої взаємодії, які сприяють комплексному становленню особистості музиканта-виконавця в єдності професійно-технологічних і соціально-комунікативних аспектів.

У процесі навчальної ансамблевої діяльності використовуються такі форми занять: індивідуальні заняття, групові заняття, зведені репетиції.

Індивідуальні заняття – це спільна робота викладача та учня. Спочатку на індивідуальних заняттях викладач формує в учня правильну посадку з інструментом або за інструментом, правильну аплікатуру й прийоми видобування звуку, які розвиваються в процесі навчання. Знайомить учня з основами нотної грамоти й сольфеджіо, поступово від заняття до заняття поглиблює знання нотної грамоти. Спільно з учнем викладач розбирає музичний твір, що розучується, виконує його з учнем, працює над динамікою, задає завдання і перевіряє домашню роботу. Така форма роботи вимагає від викладача делікатного і диференційованого підходу до учнів, оскільки всі вони мають різні музичні та інтелектуальні здібності, різну емоційну будову, різний темперамент тощо. Важливу роль відіграє створення на заняттях сприятливих умов для розвитку особистості учня як індивідуальності.

Індивідуальна форма роботи з учасниками ансамблю дає можливість кожному учневі поступово закріплювати отримані знання, розвивати, необхідні для гри в складі ансамблю, виконавські навички, найбільш ефективно проводити репетиційну роботу з розучування твору.

Групові заняття – це робота ансамблем. На таких заняттях під керівництвом педагога учні розвивають навички спільного (ансамблевого) виконання музичного твору. Вони вчаться чути партії інших інструментів

ансамблю, працюють над динамікою і штрихами, вчаться розуміти значення і функцію свого інструменту в ансамблі. Групові заняття сприяють розвитку в учнів таких якостей, як взаєморозуміння й відповідальність, колективізм. Як і на індивідуальних заняттях, важливу роль відіграє диференційований підхід до учнів і створення на заняттях сприятливого мікроклімату.

На *зведених репетиціях* (генеральних репетиціях) учасники ансамблю удосконалюються в спільному виконанні музичних творів, що були розучені на індивідуальних та групових заняттях, працюють над репертуаром, динамікою і штрихами музичного твору. Готуються до концертів.

Важливою формою ансамблевої діяльності є *самостійна робота*. В її основі лежить вибір індивідуальної програми музичної діяльності учня і самоконтроль за її виконанням.

Самостійна робота студента – майбутнього керівника інструментального ансамблю передбачає:

- вивчення способів, принципів організації і планування навчального процесу, використання основних форм проведення занять з учнями на різних етапах навчання гри в ансамблі;
- вивчення понятійного апарату сучасної музично-педагогічної теорії з метою застосування теоретичних знань у практичній роботі;
- участь у колективних обговореннях відкритих уроків, майстер-класах провідних викладачів-керівників ансамблів;
- роботу зі спеціальною літературою, реферування, складання планів-конспектів, оформлення необхідної документації;
- аналіз діалектичного характеру взаємодії та індивідуальних принципів роботи з ансамблем;
- самостійну роботу з нотним текстом;
- оволодіння елементами методики виконавського аналізу музичних творів;
- виконання основних репертуарних, художніх і технічних завдань;
- складання різних типів програм: цільових, тематичних, концертних різного рівня складності;

- аналіз змістовного контексту твору;
- засвоєння навичок порівняльного аналізу інтерпретацій;
- опановування майстерністю аргументації, узагальнення і викладення методичного матеріалу, власних висновків і пропозицій у формі реферату, науково-методичної роботи.

Поєднання зазначених методів і форм на основних етапах роботи дозволяє не тільки успішно сформувати виконавські навички, але й сприяє розвитку особистості, музичної культури ансамбліста в цілому.

Таким чином, роль керівника ансамблю не зводиться лише до навчання гри на музичних інструментах і виконавським навичкам у складі ансамблю, викладач виступає і в ролі вихователя. Він виховує і розвиває в учнів потребу вдосконалення та збагачення знань як у галузі музичної культури, так і в інших галузях мистецтв. Велику увагу керівник має приділяти нормам поведінки і спілкування між учасниками ансамблю, виходячи з особливостей їх характерів та індивідуальності. Комплексний підхід до освітнього процесу (навчання і виховання) дозволяє успішно формувати й розвивати в учнів: внутрішню мотивацію до навчання; здатність до відповідальної самостійної роботи; взаєморозуміння між учасниками ансамблю при вирішенні художньо-естетичних завдань; потребу вдосконалюватися в галузі музичної творчості та інших освітніх галузях; потребу й необхідність активної участі в творчому житті; потребу до самовираження через демонстрацію виконавської майстерності; розуміння того, що професійна підготовка — це комплексний процес набуття теоретичних та практичних навичок протягом певного часу; розуміння необхідності постійно вдосконалювати практичні навички володіння інструментом.

На підвищення рівня сформованості виконавських навичок в інструментальному ансамблі здійснюють вплив кілька факторів, серед них:

- активна і зацікавлена позиція учнів і керівника ансамблю;
- вдалий підбір музичного репертуару для розучування і виконання, підібраний з урахуванням доступності та інтересу для учасників колективу;

- розроблена методика організації ансамблю, яка має позитивно вплинути на формування їх виконавських навичок.

3.2. Специфіка підготовки ансамблів

Ансамблеве музикування здатне зіграти активну роль у процесах становлення та розвитку музичної свідомості, мислення, інтелекту юного музиканта. Спільне музикування відіграє важливу роль також і в розвитку творчих здібностей. Набуті за роки навчання навички та вміння гри в різного роду ансамблях вдосконалюють слухові, ритмічні, образні уявлення виконавців; формують музично-естетичний смак на високохудожніх творах; виховують почуття партнера; збагачують кругозір; вчать сприймати музику усвідомлено. Гра в ансамблі викликає жвавий інтерес у музикантів, активізує їх увагу, організовує виконавську волю, підвищує почуття відповідальності за ансамбль. Цей вид діяльності активізує розвиток таких психічних процесів, як художнє сприйняття, музичне мислення, уяву, волю; виховує творчу ініціативу й самостійність; є «плацдармом» для розвитку базових музичних здібностей.

Ансамблева гра має широкі можливості в розвитку різних видів слуху: мелодійного, гармонійного, тембро-динамічного, поліфонічного. Якщо при виконанні сольної програми музикант концентрує всю увагу на власній грі, то виконання в ансамблі розвиває багатоплощинну увагу і привчає до слухання не тільки себе, але й партнера, а головне – загального звучання. Уміння чути звучання обох партій – основа ансамблевого виконавства.

Ансамблеве музикування сприяє диференційованому сприйняттю багатопланової фактури. Це відбувається завдяки комплексу візуальних, аудіальних і кінестетичних відчуттів. Ансамблевий виклад дозволяє візуально розрізняти кількість самостійних ліній і фактурних пластів; чути і диференціювати звучання кожної партії, ототожнюючи її з окремим виконавцем; знаходити, на основі внутрішнього слухання, особливі прийоми-

відчуття і, слідуючи музично-слуховим уявленням, виконувати свою партію, орієнтуючись на загальне звучання.

Найважливіша функція ансамблевого виконавства полягає у вихованні не тільки вузькопрофесійних якостей ансамблістів, а й у формуванні комунікативних якостей особистості, розширенні загальномузичного кругозору, вміння досягати психологічного компромісу. Знаходження загальних точок психологічного контакту виступає як організуючий, консолідуєчий фактор ансамблевої гармонії. Лише дискусійна форма спілкування є прийнятною і педагогічно виправданою. У ході спілкування в ансамблі відбувається взаємовиховний процес, обмін не тільки музичною інформацією, але також внутрішнім духовним досвідом, що визначає цілісність особистості і є запорукою майбутньої музичної співпраці.

Ансамблева артикуляція – це характер спільної вимови синтаксичних елементів музики у виконавському процесі, що виникає в результаті взаємодії комплексних штрихових комбінацій, які визначаються прийомами гри і синхронізацією звукових фаз. Точна реалізація трифазності звуку – взяття, стаціонарної частини і його завершення визнається найважливішою ансамблевою навичкою, що визначає якісний рівень артикуляційних процесів, що вимагає вироблення цього вміння в різних темпових комбінаціях, свідомо змінюючи тривалість тієї чи іншої фази. Формування ансамблевої артикуляції слід розглядати як необхідний, найважливіший компонент у становленні виконавської культури ансамблістів, одну з основ розвитку ансамблевого професіоналізму.

Накопичення запасу різноманітних слухових уявлень стимулює *художньо-слухову уяву* ансамблістів і збагачує їх звукову палітру. Наприклад, виконуючи оркестрову музику в перекладенні для фортепіано, учасники колективу спільно з педагогом ведуть пошук різноманітних тембро-динамічних фарб, звукових нюансів, штрихових ефектів, що передають специфіку звучання оркестрових інструментів. Оволодіння різними прийомами артикуляції сприяє виразності фортепіанної гри, досягнення художньо-переконливого виконання.

До основних умов якісного ансамблевого інтонування відносяться: *ансамблевий слух* – як комплекс, що включає в себе все різноманіття слухових уявлень, *тотожність музичного мислення* – як процес концептуальної стабілізації, *реактивність слухових і нервових процесів* – як фактор, що реагує на варіативну мінливість музичного матеріалу. Перераховані умови сприяють реалізації синхронної ансамблевої інтонації, відображають виконавський професіоналізм ансамблістів і є показником рівня їх загальномузичний розвитку й майстерності.

Робота над ансамблевою інтонацією вимагає для свого розвитку використання як інструктивного, так і художнього матеріалу. Закріпленню процесу інтонування в ансамблі сприяє використання асоціативної пам'яті, образного мислення, розумової техніки, внутрішнього інтонування. Критерієм тембрально-динамічної рівноваги ансамблевого звучання слід вважати процес рівномірного обопільного слухового сприйняття. Розвиток активності слухових навичок необхідно обмежувати в часі, тому що це є важким і виснажливим процесом, що вимагає величезної концентрації уваги і великих витрат психічної енергії.

Ансамблеве виконавство створює найсприятливіші можливості для виправлення індивідуальних недоліків музично-ритмічного почуття. Необхідність досягнення єдиної метроритмічної пульсації дисциплінує ритміку, учить витримувати паузи, вчасно вступати. Ритмічна і темпова нестійкість у виконанні партій вимагає особливої уваги, оскільки даний недолік веде до порушення цілісності звучання. Дефекти темпу можуть бути результатом неточного прочитання ритмічного малюнка, різних підходів до визначення ритмічної пульсації, відсутності контролю над емоційними переживаннями.

Одна з поширених помилок – неуважне ставлення до пауз. Якщо при першому ознайомленні з нотним текстом слід прораховувати паузи, то в подальшому цей спосіб може привести до формального виконання.

Найефективніший спосіб – відчуті паузу, «вплести» її в музичну тканину, наповнити художнім змістом.

Значна роль ансамблевої гри в розвитку ще однієї важливої музичної здібності – пам'яті. Зауважимо, що ансамблеве виконання має свою специфіку запам'ятовування. Якщо при вивченні сольного твору напам'ять студент часто використовує рухово-моторну пам'ять і недостатньо вникає в зміст зачуваного, то гра в ансамблі змушує його повною мірою спиратися на такі види музичної пам'яті, як: слухо-образна, конструктивно-логічна, емоційна.

Поглиблене розуміння музичного твору й особливостей його будови відкриває шляхи для розвитку конструктивно-логічної пам'яті, пильне вслухання в окремі елементи звукових конструкцій багатосарової фактури – для слухо-образної пам'яті, проникнення в образно-поетичну сутність музики – для емоційної пам'яті. Активізація всіх ланок мнемічної системи – основна умова успішного і повноцінного запам'ятовування ансамблевої музики.

Навчальна ансамблева діяльність сприяє також розвитку необхідних виконавських якостей у студентів. Тут, безумовно, важливим є рівень індивідуальної музично-інструментальної підготовки, оскільки саме на цій основі формуються специфічні ансамблеві навички. Крім того, у процесі ансамблевих занять студенти досягають головне в специфіці ансамблевого виконавства, а саме: якщо соліст виконує музичний твір цілком, то учасник ансамблю озвучує тільки одну свою партію. Отже, гра в ансамблі відрізняється від гри соліста тим, що передбачає не тільки ґрунтовне володіння власною партією, але й володіння специфічною ансамблевою виконавською технікою, об'єднаною в конкретних художньо-звукових образах і художньому трактуванні музичного твору.

Оволодіння практичними основами ансамблевого виконавства неможливо без вироблення в студентів найважливішого ансамблевого досвіду – синхронності звучання. Синхронність умінь знаходить втілення в адекватному осмисленні, емоційному прочитанні та єдиному розумінні й відчутті партнерами виразних засобів художнього образу музичного твору: темпу,

ритмічного пульсу, логіки інтонаційного розвитку, агогіки, точності виконання пауз і тривалостей звуків, динаміці, штрихах, тембровом звучанні в цілому. Тому в процесі навчальних ансамблевих занять музиканти привчаються до узгодження виконавських намірів між учасниками ансамблю: досягнення синхронності й правильного співвідношення звучання партій, дотримання загального темпу й метроритму, спільності динамічних нюансів і штрихів, синхронності фразування і педалізації.

Ансамблева гра прищеплює виконавцю низку таких найважливіших навичок, як: уміння слухати себе і партнера, відчувати кожную партію окремо, вчасно вступати й грати ритмічно, узгоджувати милозвучність своєї партії із звучністю партії партнера. Також вона дозволяє розширити музичний кругозір, знайти художній образ, активізувати творчу складову й фантазію, більш уважно підійти до звукових можливостей інструменту, підвищити почуття відповідальності й партнерства.

Таким чином, в основі ансамблевого виконавства лежить колективний принцип. При цьому слід підкреслити, що гра в ансамблі завжди передбачає не тільки наявність загального плану роботи над музичним твором, але і його реалізацію спільними зусиллями виконавців. І тут, окрім їх музичної обдарованості й рівня музичної підготовки, в яких можливі відмінності, іноді вирішальними стають психологічні якості партнерів, їх уміння спілкуватися між собою. Крім того, будь-який колектив, об'єднаний загальними цілями й спільною діяльністю, – у нашому випадку склад музичного ансамблю – характеризується наявністю лідера – формального або неформального, а іноді і того, і іншого. Формальним лідером у процесі навчання в ЗВО є викладач класу ансамблю, оскільки в професійній перспективі таким лідером має стати кожний з учасників ансамблю. І для того, щоб сприяти стану творчої мобілізованості своїх учнів на заняттях з ансамблевого виконавства, майбутньому керівнику необхідно самому пройти й максимально повно освоїти не тільки школу ансамблевої гри, але й розвинути професійно значущі функції педагога (вміння організувати музично-творчий навчальний процес), музиканта (бути освіченою

і творчо цікавою індивідуальністю, володіти музичною пам'яттю, розвиненим гармонійним слухом, тембровим поданням не тільки фортепіано, але і барвистої палітри оркестрових інструментів тощо), організатора (уміти підібрати навчальний і концертний репертуар, організувати репетиції і концертні виступи). Такі завдання по вихованню професійно значущих функцій повинні бути вирішені в процесі підготовки сучасного вчителя – майбутнього керівника ансамблевого колективу на музично-педагогічному факультеті ЗВО. Ці функції вимагають розвиненого музичного інтелекту, творчого мислення, самостійності в роботі, що, відповідно, повинно складати основу підготовки фахівців на всіх музично-виконавських факультетах, де дисципліна «Ансамблеве виконавство з методикою» є першим етапом в оволодінні складною майстерністю ансамблевої гри і де студенти стикаються з такими специфічними особливостями гри в ансамблі, як: вироблення єдиного трактування музичного твору, творча взаємодія з партнером у процесі роботи, уміння слухати себе й партнера та ін.

Розглянемо вище названі особливості докладніше. Так, вироблення єдиного музичного образу ансамблевого твору, загальний план і всі деталі інтерпретації є плодом роздумів і творчої фантазії не одного, а декількох виконавців і реалізуються вони їх об'єднаними зусиллями. При цьому, власне, процес щодо створення єдиної образно-звукової палітри музичного твору багато в чому індивідуальний і завжди залежить від музичного кругозору, багатства уяви, емоційної чуйності, виконавської гнучкості кожного ансамбліста. У свою чергу, індивідуальність кожного реалізується в декількох варіантах творчого вирішення одного і того ж художнього завдання. Крім того, кожен учасник ансамблю, пропонуючи своє творче рішення, визначає тим самим і ступінь близькості в цілому художніх позицій усіх виконавців. І тут уміння майбутнього педагога-музиканта захопити своїх учнів яскравістю виконавського задуму (заохочуючи при цьому їх творчу спрямованість і пошукову активність), а так само професійно проілюструвати на інструменті музичні фрагменти із запропонованих до розучування в ансамблі творів є

складовими творчого процесу зі створення єдиного художнього образу музичного твору на ансамблевих заняттях.

Як відомо, ансамблеве виконання передбачає синхронність звучання музичних партій, коли єдність темпу, штрихова узгодженість, динамічна збалансованість і урівноваженість виступають як загальний знаменник. І тут індивідуальні особливості кожного виконавця – відчуття темпу, тобто вміння утримати єдиний темп або повернутися в первісний при його відхиленні, ритмічна стійкість, але при цьому тонкість і гнучкість ритмічного слуху – проявляються найбільш чітко. Отже, в ансамблі існує потреба в координації виконавських намірів учасників, об'єднана їх загальним задумом. У зв'язку з цим знову актуальним, на наш погляд, стає питання лідерства, тепер неформального, у колективі, оскільки властиві ансамблю виконавські нюанси, такі, як одночасний вступ, єдине дихання, відчуття затакту і пауз, темпові зміни та ін. повинні бути підпорядковані координуючому диригентському жесту. І якщо в класі точкою відліку є часто жест педагога, то на сцені ансамблем керує, непомітно для слухача, один із його учасників.

Неформальний лідер в ансамблі виконавців визначається в процесі спільних репетицій. У студентському ансамблі таким лідером може стати більш ініціативний, більш енергійний, можливо, з більш високим рівнем музичної підготовки, студент, здатний захопити партнерів своїм задумом, своїм баченням музичних образів, своєю інтерпретацією авторських указівок.

Отриманий майбутнім керівником ансамблю в процесі навчання в класі інструментального виконавства музично-слуховий досвід, а так само досвід колективної творчості має практичне значення не тільки для успішного оволодіння виконавською технікою ансамблевої гри, але і, як уже було сказано вище, дозволяє майбутньому керівнику набути навичок, актуальних для сучасної професійної музично-педагогічної діяльності. У свою чергу, досвід взаємодії в діалозі, вміння аргументувати свою позицію, співвідносять свої музично-образні уявлення загальним виконавським цілям і задачам, а так само навички, що допомагають координувати виконавський процес, отримані в

студентському ансамблі, реалізуючись у музично-педагогічній діяльності, допоможуть майбутньому керівнику не тільки вибудовувати спілкування зі своїми учнями за принципом творчого діалогу, а й, залучаючи їх до культури його ведення, активізувати з його допомогою їх творче мислення і прагнення до творчого пошуку.

Відомо, що специфіка підготовки педагога-музиканта передбачає також вибір відповідних форм навчання в класі інструментального ансамблю. Пізнаючи історію виникнення ансамблю як жанру, знайомлячись з ансамблевою літературою, написану як для чотириручних фортепіанних дуетів, так і для інших інструментів, майбутній керівник музичного колективу помітно розширює і збагачує свій музичний кругозір, що актуально для його майбутньої музично-педагогічної діяльності. У цьому плані чимале значення набуває така форма навчання ансамблевому виконавству, як ескізне вивчення музичних творів. Ескізна форма навчання є, певним чином, проміжною між читанням нот з листа й ретельним художнім вивченням твору і дозволяє досить швидко – за два-три уроки – не тільки освоїти не надто важкий в технічному відношенні музичний текст, а й творчо попрацювати над його художнім утіленням. Крім того, ескізна форма роботи в ансамблі надає майбутньому керівнику можливість збагатити свої знання, познайомившись з максимальною для себе кількістю музичних – а не тільки фортепіанних – текстів, оскільки, як відомо, інструментальний ансамбль розширює специфічні рамки фортепіанного репертуару, збагачуючи його перекладанням оркестрових партитур. Це, у свою чергу, передбачає не тільки творче осмислення і рішення студентом завдань симфонічного звучання за допомогою тембральних можливостей різних інструментів, але й дозволяє, творчо переосмислюючи функції диригента, об'єднати їх з виконавськими в ансамблі. Відзначимо, що і автори багатьох програм з музики для ЗЗСО пропонують до вивчення на уроках музики твори, написані не тільки для різних інструментів solo, але включають також симфонічні партитури ансамблевого – як у чотириручному, так і для двох фортепіано – перекладань.

У зв'язку з цим уточнимо, що і репертуар, який підбирають для ескізного вивчення в класі ансамблевого виконавства, повинен бути максимально наближений до практичної діяльності майбутнього керівника ансамблевого колективу. Таким чином, у процесі навчання в класі ансамблевого виконавства методичні питання, що стосуються музично-виконавської специфіки навчання ансамблю, повинні стати тією базою, на якій будуть продуктивно вирішуватися питання, пов'язані з підготовкою майбутнього фахівця до професійної музично-педагогічної діяльності в її, перш за все, творчому аспекті.

Робота над художнім образом музичного твору

Зупинимось докладніше на розкритті художнього образу музичного твору. Робота над художньою складовою твору нерозривно пов'язана з роботою над розвитком творчої уяви, розвитком креативності. По-перше, починаючи роботу над будь-яким твором, необхідно роз'яснити всі складні моменти, які можуть виникнути в процесі роботи над текстом. Такими складними моментами можуть бути: історія створення твору, яка так чи інакше знайшла відображення в нотному тексті. По-друге, на наступних етапах роботи з нотним текстом необхідно докладніше зупинитися на мотивній структурі твору, розібрати з учасниками колективу, як мотиви змінюють один одного, як вони перегукуються, які мотиви є повторюваними тощо. По-третє, слід також розглянути центральний художній образ, що лежить в основі мелодії, поговорити про його можливу інтерпретацію студентом, про те, як краще розкрити задум автора, які риси потрібно додати у виконання, щоб воно стало гармонійним і т. д.

Слід зазначити, що педагогу не слід нав'язувати своє сприйняття ансамблістам, вони повинні самі зрозуміти, як їм варто інтерпретувати даний музичний текст. Отже, розкриття художнього образу музичного твору неможливо без використання певних технічних засобів, які допомагають втілити задум композитора. Можливість же використання тих чи інших технічних засобів визначається ступенем володіння виконавцем технічними навичками, тобто ступенем свободи володіння своїм опорно-руховим апаратом.

З цього випливає, що втілення художнього образу твору можливе тільки за допомогою певного набору технічних засобів, адже як би не було розвинене музичне сприйняття, не можна донести до слухача своє бачення тексту, не користуючись при цьому певними технічними засобами.

На сьогоднішній день проблема єдності художнього й технічного в музичному творі досить актуальна. Адже, як показує практика, робота над технікою і робота над розкриттям художнього образу є головними в процесі навчання грі в ансамблі як на початкових етапах, коли знайомство з твором тільки починається, так і на всіх наступних етапах. Будь-який музикант працює над своєю технікою постійно: покращує її, шукає нові шляхи вирішення тих чи інших складних завдань у музичному творі тощо. Таким же чином відбувається і робота по розкриттю художнього образу. Кожний виконавець намагається грати твір по-своєму, як він його відчуває і бачить, тобто він кожен раз пропонує свою інтерпретацію. Однак, тут багато виконавців стикаються з проблемою розуміння сенсу художнього твору. У той час, як усі без винятку педагоги звертають увагу на технічну складову, то тільки деякі з них звертають увагу на ступінь розкриття студентом художнього образу в творі.

Також важливо зазначити, що можливість утілити художній образ залежить безпосередньо і від того, якою мірою розвинені технічні навички виконавця. Тобто технічні навички й художній образ нерозривно пов'язані. Але перш, ніж розглядати те, якою мірою вони пов'язані, зупинимось детальніше на кожній з цих складових. Почнемо з розгляду техніки виконавця. Технічні навички є одними з найважливіших компонентів виконавської техніки, адже тільки постійно розвиваючи їх, можливо стати високопрофесійним музикантом. Не варто забувати про те, що поняття «технічні навички» має на увазі не тільки розвиток опорно-рухового апарату, але також і здатність максимально природно й вільно грати на музичному інструменті.

Поняття «музично-виконавська техніка» синтезує три складові: інтелектуальну (музичне мислення), музично-слухову і моторно-рухову. Цей синтез можливий тільки на основі суворого підпорядкування рухових дій рук

основним фізіологічним і психологічним закономірностям функціонування організму. Отже, керованість технічним апаратом можлива тільки на основі досягнення максимальної рухової свободи. До загальних принципів організації вільних ігрових рухів можна віднести наступні: загальну свободу тіла; відчуття ваги вільної руки; свободу першого пальця; еластичну й активну кисть; відчуття чіпкості кінчиків пальців. Таким чином, рухова свобода є однією з найбільш важливих технічних навичок, якими повинен володіти виконавець. У деяких музикантів вона вроджена, однак у багатьох відчувається брак свободи опорно-рухового апарату, що є величезною перешкодою на шляху до становлення професійного виконавця. Вирішенню цієї проблеми присвячено безліч наукових робіт, багато педагогів пропонують свої шляхи її вирішення. Наведемо один із способів, запропонований Г. Нейгаузом, який пропонував у випадках неповного володіння своїм тілом, тобто нестачі свободи, порадити учневі такі рухові вправи (поза рояля): одну руку, стоячи зовсім мляво, як мертвий вантаж, опустити уздовж тіла, іншу ж, активну, взявши її за кінчики пальців, поступово піднімати якомога вище і, досягнувши вищої точки, раптово відпустити її з тим, щоб вона впала.

Процес навчання музичному мистецтву складається не тільки з роботи над технічними навичками, але й з роботи над художнім образом. Ці дві складові нерозривно пов'язані, як уже згадувалося вище. Неможливо розвивати і вдосконалювати технічні навички без опори на конкретний нотний текст, який містить у собі певний художній образ. Важливо пам'ятати, що перед виконавцем стоїть завдання не просто чисто відтворити текст, написаний композитором, не забуваючи при цьому про знаки, що вказують на те, з якою швидкістю програвати цей пасаж, чи потрібно брати педаль. Виконавець повинен розуміти, що всі ці позначки роблять нотний текст «живим», і що перед ним стоїть завдання вдихнути життя в цей текст, подарувати цьому музичного твору душу, донести свої думки і свою інтерпретацію художнього образу до глядачів.

Таким чином, робота над розвитком опорно-рухового апарату повинна бути не стільки вправами, спрямованими на розвиток техніки, скільки роботою над розкриттям художньо-образної системи музичного твору за допомогою використання певних технічних засобів.

Запитання і завдання для самоперевірки

1. Обґрунтуйте, якими принципами слід керуватися щодо підбору складу учасників ансамблю.
2. У чому полягає керівництво педагогом самостійною роботою учасників ансамблю?
3. Проаналізуйте роль і значення технічних засобів та інтернет - ресурсів у самостійній домашній роботі ансамбліста.
4. На розвиток яких якостей ансамблістів у процесі їх спільної творчої діяльності мають бути спрямовані педагогічні зусилля керівника.
5. Визначте сутність і зміст поняття «ансамблевий діалог».
6. На яких рівнях відбувається взаємодія партнерів у процесі ансамблевого музикування?
7. Окресліть соціальні функції ансамблю.
8. Схарактеризуйте основні методи керівництва інструментальним ансамблем.
9. Визначте основні організаційні функції керівника інструментального ансамблю
10. За рахунок чого реалізується ансамблева артикуляція?
11. Проаналізуйте основні умови якісного ансамблевого інтонування.
12. У чому полягає специфіка запам'ятовування в процесі ансамблевого виконання?
13. На які види музичної пам'яті доцільно спиратися під час гри в ансамблі?
14. Визначте і схарактеризуйте етапи роботи з нотним текстом.
15. Розкрийте сутність поняття «музично-виконавська техніка».

Дидактичні тести

Тест 1.

Якісний рівень артикуляційних процесів в ансамблевому музикуванні визначається:

- а) урівноваженістю в силі звучання всіх партій;
- б) характером спільної вимови синтаксичних елементів музики у виконавському процесі;
- в) творчою фантазією керівника.

Тест 2.

Критерієм тембрально-динамічної рівноваги ансамблевого звучання є:

- а) варіативна мінливість музичного матеріалу;
- б) різноманітність штрихових ефектів;
- в) процес рівномірного обопільного слухового сприйняття.

Тест 3.

Вироблення єдиного музичного образу ансамблевого твору є плодом роздумів і творчої фантазії:

- а) усіх виконавців;
- б) соліста;
- в) керівника ансамблю.

Тест 4.

Ескізна форма роботи в ансамблі надає можливість::

- а) підвищити технічну майстерність;
- б) збагатити свої знання, познайомившись з максимальною для себе кількістю музичних творів;
- в) розвинути музичну пам'ять.

Тест 5.

Музично-виконавська техніка синтезує такі складові:

- а) інтелектуальну (музичне мислення), музично-слухову і моторно-рухову;

- б) природні музичні здібності і творчу фантазію;
- в) технічні навички й навички педалізації.

Індивідуальні науково-дослідні завдання

1. Складіть поетапний план процесу роботи над музичним твором.
2. Проаналізуйте з методичної точки зору процес вивчення того чи іншого ансамблевого твору (за власним вибором).
3. Проставте зручну аплікатуру та динамічні позначення у творі, запропонованому викладачем.

Список рекомендованої літератури

1. Антонова М. Педагогические условия подготовки будущих учителей музыки в классе фортепианного ансамбля / М. Антонова // Культура-образование-педагогика искусства : сб. науч. трудов. – М. : РИЦ «Альфа» ; МГОПУ им. М. А. Шолохова, 2003. – С. 179 – 180.
2. Бурська О. Виконавське осягнення музики / О. Бурська // Мистецтво і освіта, 2003. – №4. – С. 12- 19.
3. Бычков О. В. Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя. / Олег Валерьевич Бычков: автореф. ... канд. пед. наук / спец. 13.00.02. – Санкт-Петербург, 2006. – 22 с.
4. Зеленин В. Работа в классе ансамбля. – Минск.: Высшая школа, 1979. – 60с.
5. Казахватова Л. А. Теоретические аспекты профессиональной подготовки будущего педагога-музыканта в классе ансамблевого исполнительства [Текст] / Л. А. Казахватова, Г. Г. Сибирякова // Молодой ученый. – 2013. – №8. – С. 395-402.
6. Катанова Н. Дуэт или ансамбль? / Н. Катанова // Петербургский фортепианный дуэт. – СПб. : СПбГК, 2007. – С. 11 – 24.

7. Ляшенко Т. В. Фортепіанний ансамбль у системі музично-педагогічного навчання. Психолого-педагогічні науки. – 2015. – № 2. С. 141 – 143
8. Марценюк Г. Теорія і практика ансамблевого виконавства: Навч.-метод. посіб. / Г.П. Марценюк. – К.: ДП «Інформаційно-аналітичне агентство» 2017. – 110 с.
9. Матвійчук Л.Д. Методичні основи ансамблевого виконавства: Навч.-метод. посіб. - Національна музична академія України імені П.І.Чайковського, 2008. 96 с.
10. Моїсеєва М. А. Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри : навч.-метод. посіб. для викладачів і студентів мистецьких навч. закладів / М. А. Моїсеєва. – Житомир, 2002. – 208 с.
11. Моїсеєва М.А. Спільна музично-виконавська діяльність як засіб формування професійних якостей учителя музики (на матеріалі концертмейстерського класу): Автореф.дис. ... канд.. педагогічних наук / М.А. Моїсеєва. - К., 1998.- 20 с.
12. Пляченко Т. М. Методика роботи з музично-інструментальними колективами: навч.-метод. посіб. для студентів мистецького факультету педагогічного університету / Т. М. Пляченко. - Кіровоград: Імекс- ЛТД, 2009. - 232 с.
13. Повзун Л. Феномен камерно-ансамблевого виконавства: до питань професійної термінології //Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв № 4 (2017). С. 54-58.
- 14.Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : моногр. / И.И.Польская. – Х. : ХГАК, 2001. – 396 с.
- 15.Стурзеску О. Диференція професійних навичок в ансамблевому музикуванні / О.Стурзеску // Нова пед. думка. – 2004. – № 2. – С. 113–115.
16. Тачкова Е. М. Работа с ансамблями / Е. М. Тачкова // Музыка в школе. – № 4. – 2001. – 88 с.
17. Шубіна В. П. Роль фортепіанного ансамблю у формуванні музичних умінь та навичок майбутніх вчителів музики / В. П. Шубіна // Педагогічний

дискурс : збірник наукових праць. – Хмельницький : ХГПА, 2011. – Вип. 9.
– С. 375–380.

18. Яковенко Л. П. Професійний розвиток майбутнього вчителя музики в процесі ансамблевого музикування // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 11 (174), 2009. С. 113-118.

ПІСЛЯМОВА

Навчання в класі ансамблевого виконавства – одна з дуже важливих складових процесу професійної підготовки майбутнього педагога-музиканта, оскільки отримані в процесі навчання музично-слуховий досвід, а також досвід колективної творчості мають практичне значення не тільки для успішного оволодіння виконавською технікою ансамблевої гри, але й дозволяють майбутньому керівнику музичного колективу набути навичок, актуальних для сучасної музично-педагогічної діяльності. Гра в ансамблі дає можливість відчувати себе музикантами, які колективно творять, адже специфіка занять спрямована на роботу з єдиними цілями і завданнями, кінцевий результат яких – концертний виступ.

Грамотне ансамблеве виконання музичного твору передбачає володіння учасниками музичного колективу ансамблевою технікою, яка визначається як багаторівнева система професійних навичок, що виникає як результат взаємодії індивідуальних виконавських технік ансамблістів на концептуальному, психічному, слуховому і моторно-руховому рівнях.

Ансамблева техніка, як сукупність моторно-рухових, слухових, психічних і естетичних навичок є засобом передачі виконавського задуму слухачам і спрямована на втілення і матеріалізацію музичної думки.

Осягнення основ ансамблевої техніки і детальна робота над репертуаром для інструментального ансамблю сприяють удосконаленню професійних навичок, зокрема: відточуються прийоми звуковидобування, прищеплюється культура штриха, загострюється ритмічне сприйняття, розширюється межа динамічних уявлень і шкала динамічних градацій.

Репертуар – основа художньої діяльності колективу. На репертуарі формуються музичний смак і естетичні уявлення виконавця, розвиваються його виконавські навички та здібності. Особлива відповідальність лежить на керівнику ансамблевого колективу, адже вдумливо підібраний репертуар є

запорукою його педагогічного успіху і музично-виконавського розвитку учасників його колективу.

Методика ансамблевих занять – одна з найважливіших тем у музичній освіті. Для реалізації педагогічного досвіду необхідно враховувати єдність навчально-виховного та творчо-освітнього процесу. Викладання в класі ансамблю вимагає від керівника постійної творчої ініціативи, вміння знайти методи навчання, що сприяють розвитку індивідуальних здібностей учнів. Кожне заняття має бути направлене на активізацію творчої діяльності учнів, виховання музичного смаку, формування духовної особистості.

Сенс ансамблевої підготовки майбутнього педагога-музиканта полягає не в його концертно-виконавській практиці, а в тому, щоб за допомогою набутих за роки навчання навичок та вмінь гри в різного роду ансамблях він учив своїх майбутніх учнів не тільки слухати й розуміти музику, але й, залучаючи їх до музично-художньої культури, приймати її як цінність. Тому в процесі навчання майбутнього керівника музичного колективу в класі ансамблевого виконавства методичні питання, що стосуються вузько виконавської специфіки, повинні стати тією базою, на якій будуть продуктивно вирішуватися питання, пов'язані з підготовкою майбутнього педагога-музиканта до професійної музично-педагогічної діяльності в її, перш за все, творчому аспекті.

Список використаних джерел

1. Алексюк А. М. Удосконалення змісту, форм та методів навчання / А. М. Алексюк // Проблеми вищої школи : наук.-метод. зб. – Київ : Вища школа, 1994. – Вип. 79. – 97 с.
2. Бурська О. Виконавське осягнення музики / О. Бурська // Мистецтво і освіта. – 2003. – № 4. – С. 29–37.
3. Вольфганг Амадей Моцарт. Скрипичные сонаты [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://musicseasons.org/mocart-skripichnye-sonaty/>. – Назва з екрану.
4. Генрик Венявський (Henryk Wieniawski) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.classic-music.ru/wien.html>. – Назва з екрану.
5. Грінченко Т. Д. Формування фахових компетенцій майбутнього вчителя музики в процесі камерного ансамблевого музикування / Т. Д. Грінченко // Medzinárodná vedecko-praktická konferencia «Stav, problémy a perspektívy pedagogického štúdia a sociálnej práce» Sládkovičovo, Slovak Republic, 28–29 októbra 2016 r. – P. 48–51.
6. Добров С. М. Ансамблеве народно-інструментальне виконавство : традиції та новації / С. М. Добров // Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. – 2015. – № 5. – С. 97–100.
7. Душний А. І. Активізація творчої діяльності майбутніх учителів музики / А. І. Душний // Педагогіка і психологія професійної освіти. – 2005. – № 5. – С. 73–79.
8. Зязюн І. Естетичні засади розвитку особистості // Мистецтво у розвитку особистості : монографія / за ред. Н. Г. Ничкало. – Чернівці : Зелена Буковина, 2006. – С. 14–36.
9. Казахватова Л. А. Теоретические аспекты профессиональной подготовки будущего педагога-музыканта в классе ансамблевого исполнительства / Л. А. Казахватова, Г. Г. Сибирякова // Молодой ученый. – 2013. – № 8. – С. 395–402.

10. Каленик І. В. Фортепіанний ансамбль – історія та еволюція жанру / І. В. Каленик // Актуальні питання мистецької педагогіки. – 2015. – Вип. 4. – С. 43–47.
11. Кравченко А. Інтерпретація феномену камерно-інструментального мистецтва в теорії та історії культури України кінця ХХ – початку ХХІ століття [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/kmuz/2012_42/16.pdf. – Назва з екрану.
12. Кучерук В. Ф. Інструментальний ансамбль : хрестоматія для вищ. навч. закл. / В. Ф. Кучерук, О. М. Олексюк, Н. П. Кучерук. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т імені Лесі Українки, 2014. – 148 с.
13. Ляшенко Т. В. Фортепіанний ансамбль у системі музично-педагогічного навчання / Т. В. Ляшенко // Психолого-педагогічні науки. – 2015. – № 2. – С. 141–143.
14. Малахова М. О. Розвиток слухових навичок у майбутніх викладачів музичного мистецтва в класі інструментального ансамблю / М. О. Малахова // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. – Серія 16 : Творча особистість учителя : проблеми теорії і практики : зб. наук. пр. – Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. – Вип. 16 (26). – С. 72–75.
15. Маринін І. Г. Теоретико-методологічні основи традиційного та академічного ансамблево-оркестрового виконавства в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століть / І. Г. Маринін // Педагогічна освіта : теорія і практика. – 2012. – Вип. 12. – С. 372–377.
16. Марценюк Г. П. Теорія і практика ансамблевого виконавства : навч.-метод. посіб. / Г. П. Марценюк. – Київ : ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2017. – 110 с.
17. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта : теорія і практика / Л. М. Масол. – Київ : Промінь, 2006. – 327 с.

18. Матвійчук Л. Д. Методичні основи ансамблевого виконавства : навч.-метод. посіб / Л. Д. Матвійчук. – Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2008. – 96 с.
19. Моїсеєва М. А. Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри : навч.-метод. посіб. для викладачів і студентів мистецьких навч. закладів / М. А. Моїсеєва. – Житомир, 2002. – 208 с.
20. Моїсеєва М. А. Спільна музично-виконавська діяльність як засіб формування професійних якостей учителя музики (на матеріалі концертмейстерського класу) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / М. А. Моїсеєва ; Держ. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 1998. – 20 с.
21. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування : монографія / Т. Молчанова. – Львів : Державна музична академія ім. М. В. Лисенка. – 2005. – 160 с.
22. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті : історія, теорія, практика : монографія. / Т. Молчанова. – Львів : Ліга Прес, 2015. – 558 с.
23. Олійник В. Ф. Інформаційно-комп'ютерні технології та їх роль у системі інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва / В. Ф. Олійник // Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні : історія і сучасність : зб. наук. пр. Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. – Рівне : Волин. обереги, 2017. – Вип. 6. – С. 168–172.
24. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва : теорія і методика викладання мистецьких дисциплін / Г. М. Падалка. – Київ : Освіта України, 2008. – 172 с.
25. Пильгун А., Раабен Л. Арканджело Корелли / А. Пильгун, Л. Раабен. – Режим доступу : http://www.belcanto.ru/corelli_a.html. – Назва з екрану.
26. Пляченко Т. М. Методика роботи з музично-інструментальними колективами : навч.-метод. посіб. для студентів мистецького факультету

- педагогічного університету / Т. М. Пляченко. – Кіровоград : Імекс- ЛТД, 2009. – 232 с.
27. Повзун Л. І. Камерність, як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03 / Л. І. Повзун ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – Одеса, 2018. – 35 с.
28. Повзун Л. І. Феномен камерно-ансамблевого виконавства : до питань професійної термінології / Л. І. Повзун // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2017. – № 4. – С. 54–58.
29. Повзун Л. І. Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів / Л. І. Повзун. – Одеса : Астропринт, 2016. – 280 с.
30. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монографія / И. И. Польская. – Харків : ХГАК, 2001. – 396 с.
31. Рейзенкінд Т. Й. Дидактичні основи професійної підготовки вчителя музики в педуніверситеті / Т. Й. Рейзенкінд. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2006. – 640 с.
32. Сидоренко О. Ю. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. Ю. Сидоренко ; ХНУМ імені І. П. Котляревського. – Харків, 2018. – 201 с.
33. Сидоренко О. Ю. Типы диалогов в камерной скрипичной сонате в аспекте музыкального мышления [Електронний ресурс] / О. Ю. Сидоренко. – Режим доступу : <https://cyberleninka.ru/article/n/tipy-dialogov-v-kamernoy-skripichnoy-sonate-v-aspekte-muzykalnogo-myshleniya>. – Назва з екрану.
34. Стратан-Артишкова Т. Б. Музичне мистецтво в контексті художньої культури : навч. посіб. / Т. Б. Стратан-Артишкова. – Кіровоград : Поліум, 2012. – 284 с.

35. Стурзеску О. Диференція професійних навичок в ансамблевому музикуванні / О. Стурзеску // Нова пед. думка. – 2004. – № 2. – С. 113–115.
36. Тачкова Е. М. Работа с ансамблями / Е. М. Тачкова // Музыка в школе. – № 4. – 2001. – 88 с.
37. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. В. Фекете ; Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2009. – 17 с.
38. Флоря А. К. Некоторые аспекты исполнительской трактовки романтической сонаты для скрипки и фортепиано [Электронный ресурс] / А. К. Флоря. – Режим доступа : <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2016/07/FloryaAK.pdf>. – Назва з екрану.
39. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (Фольклорна традиція) / М. Хай. – Київ : Дрогобич, 2007. – 543 с.
40. Хурматуллина Р. К. Инструментальные ансамбли : учеб. пособ. / Р. К. Хурматуллина. – Казань : Астория и К., 2016. – 74 с.
41. Царегородцева Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано : дис. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02 / Л. М. Царегородцева ; Тамбовский гос. муз.-пед. институт. – Тамбов, 2005. – 224 с.
42. Цізі В. Структурні аспекти формування здібностей майбутнього керівника інструментального ансамблю / В. Цізі // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. – Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. – Вип. 24 (29). – С. 101–105.
43. Чедрик Т. В. Ансамблева гра у класі музичного інструменту як засіб фахової підготовки майбутнього вчителя музики [Електронний ресурс] / Т. В. Чедрик. – Режим доступу:

http://lib.ndu.edu.ua:8080/dspace/bitstream/123456789/194/1/300_Problemi_misteckoi_osviti_V_6.PDF#page=126. – Назва з екрану.

44. Черкасов В. Ф. Музично-педагогічна освіта України на межі двох тисячоліть (1991–2010 рр.): навч. посіб. / В. Ф. Черкасов. – Кіровоград: Імекс – ЛТД, 2011. – 380 с.
45. Чеченя К. Традиції ансамблевої гри в Україні / К. Чеченя // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. – 2006. – № 4. – Київ: Міленіум, 2006. – С. 69–74.
46. Чжун В. Методика підготовки іноземних студентів до ансамблевої роботи зі шкільною молоддю: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / В. Чжун; ВНЗ Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». – Київ, 2018. – 23 с.
47. Чжун В. Педагогічні умови підготовки студентів до роботи з музичними ансамблями / В. Чжун // Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. – 2017. – № 3 (116). – С. 12–16.
48. Шиманський П. Й. Грає інструментальний ансамбль «Експромт»: навч. посіб. для студ. мистецьких навч. закл. III–IV рівнів акредитації: у 2 ч. Ч I / П. Й. Шиманський. – Луцьк: Вид-во Східноєвроп. нац. ун-ту імені Лесі Українки, 2013. – 142 с.
49. Шубіна В. П. Роль фортепіанного ансамблю у формуванні музичних умінь та навичок майбутніх вчителів музики / В. П. Шубіна // Педагогічний дискурс: зб. наук. пр. – Хмельницький: ХГПА, 2011. – Вип. 9. – С. 375–380.
50. Юзюк З. Фортепіанні збірники для дітей та юнацтва в творчості педагогів-піаністів України та українського зарубіжжя другої половини ХХ ст. / З. Юзюк // Молодь і ринок. – 2010. – № 5 (64). – С. 86–90.
51. Юцевич Ю. Словник музичних термінів / Ю. Юцевич. – Київ: Муз. Україна, 1977. – 206 с.

52. Язикова Н. Фортепіанний ансамбль як одна з форм спільної музично-виконавської діяльності [Електронний ресурс] / Н. Язикова. – Режим доступу:
http://www.nbu.gov.ua/Portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/yazukova.ht. – Назва з екрану.
53. Яковенко Л. П. Професійний розвиток майбутнього вчителя музики в процесі ансамблевого музикування / Л. П. Яковенко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 11 (174). – С. 113–118.
54. Ярмола В. Традиції ансамблевого виконавства в музичній культурі рівненсько-волинського полісся / В. Ярмола // Вісник Львів. ун-ту : Серія «Мистецтво». – 2011. – Вип. 10. – С. 180–193.
55. Beethoven L. Violin Sonata No. 9, Op. 47 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d0/IMSLP51147-PMLP03880>. – Назва з екрану.
56. Eppstein H. J. Kammermusik / H. J. Eppstein // Musikforschung. – 1996. – № 4. – S. 29–34.
57. Kagel M. Worte über Musik : Gespräche. Aufsätze. Reden. Hörspiele / M. Kagel. – München, 1991. – 178 S.
58. Keller H. Phrasierung und Artikulation. Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik. Im Bärenreiter / H. Keller. – Basel : Bärenreiter-Verlag, 1955. – 97 S.
59. Riemann H. System der musikalischen Rhythmik und Metrik / H. Riemann. – Leipzig, 1903. – 196 S.