

Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г.Шевченка

Факультет дошкільної, початкової освіти і мистецтв

Кафедра мистецьких дисциплін

## **ФОРМУВАННЯ В УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ НАВИЧОК АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ**

### **Кваліфікаційна робота**

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Освітній ступінь: магістр

Кваліфікація: магістр музичного мистецтва

**Виконав:**

Стельмах Олександр Олегович

**Науковий керівник:**

доктор педагогічних наук, професор,

зав. кафедри мистецьких дисциплін

Скорик Тамара Володимирівна

**Рецензент:**

Кандидат педагогічних наук

викладач-методист МШМ ім.Л.М.Бондарука

**Рогоза Олексій Сергійович**

**Чернігів – 2023**

Кваліфікаційна робота допущена до захисту  
рішенням кафедри мистецьких дисциплін  
Протокол №   7   від «  19 » грудня  2023  р.

Зав. кафедри \_\_\_\_\_

підпис

### **Рекомендовано**

**до захисту**

\_\_\_\_\_

підпис наукового керівника

\_\_\_\_\_

ініціали, прізвище наукового керівника

**Результат захисту** \_\_\_\_\_

оцінка

\_\_\_\_\_

дата захисту

**Голова ЕК** \_\_\_\_\_

підпис

\_\_\_\_\_

ініціали, прізвище голови ЕК

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ I ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ .....	10
1.1. Проблема формування навичок ансамблевої гри учнів мистецьких шкіл у психолого-педагогічних дослідженнях.....	10
1.2 Особливості ансамблевої гри .....	17
Висновки до першого розділу .....	27
РОЗДІЛ II ПЕДАГОГІЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ .....	29
2.1 Педагогічні умови формування навичок ансамблевої гри в учнів мистецьких шкіл.....	29
2.2 Методичні аспекти роботи в класі ансамблевої гри.....	40
Висновки до другого розділу .....	56
РОЗДІЛ III ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПЕРЕВІРКА ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ .....	58
3.1 Обґрунтування критеріїв та рівнів сформованості навичок ансамблевої гри в учнів мистецьких шкіл.....	58
3.2 Визначення стану сформованості навичок ансамблевої гри в учнів мистецьких шкіл.....	66
3.3 Методичні рекомендації щодо формування навичок ансамблевої гри .....	69
Висновки до третього розділу.....	76
ВИСНОВКИ.....	78
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	82
ДОДАТКИ.....	88

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** У процесі розвитку музичного виконавства виникла величезна різноманітність ансамблевих інструментальних форм і жанрів, що являють собою самостійне явище в музичному просторі та виконавському мистецтві в цілому. Прагнення виконавців до пошуку нових ансамблевих форм відбиває процес природного розвитку інструментальної виконавської культури. Особливо помітно дана тенденція проявилася в останні десятиліття ХХ ст. - почала інтенсивно зростати популярність ансамблевого виконавства, виявлятися потреба музикантів у самореалізації індивідуального творчого потенціалу через колективну творчість.

Останнім часом спостерігається зростання популярності ансамблевого виконавства: це зумовлено потребою музикантів у реалізації творчого потенціалу через колективні форми музикування. Не винятком у цьому аспекті є і ансамблеве виконавство на електронних музичних інструментах. Ансамблі—це форма виконавства, що давно склалася, зі своєю історією, традиціями, великим репертуаром, у тому числі й оригінальним, написаним спеціально для цього інструменту. Ансамблі музичних інструментів, безперечно, займають особливе місце в музичній культурі нашої країни, незалежно від того, чи то професійні колективи, чи то аматорські. В ансамблі розкриваються нові можливості інструменту, що сприяє втіленню складного композиторського задуму та розширенню репертуарних горизонтів.

Теоретичні та методичні аспекти народно-оркестрового виконавства висвітлено у наукових роботах В. Воєводіна, М. Голючека, О. Ільченка та інших. Історії виникнення та становлення народно-інструментальних колективів, формуванню їх виконавського складу й репертуару, розробці принципів організації та діяльності присвячено праці В. Лабунця, В. Лапченка, В. Откидача, Т. Сідлецької, С. Хашеватської та інших. Різні аспекти методики роботи з навчальними музично-інструментальними колективами розроблено такими вітчизняними науковцями, як А. Болгарський, Б. Брилін, В. Воєводін, М. Гуральник, О. Ільченко, І. Маринін, Т. Пляченко, В. Федоришин та інші.

Різні аспекти методики роботи з ансамблями музичних інструментів, методики формування навичок ансамблевої гри в учнів мистецьких шкіл розроблено такими вітчизняними науковцями, як І. Барановська, В. Воєводін, В. Іляшенко, Ж. Клименко, С. Коробецька, Л. Котова, В. Лабунець, В. Лапченко, М. Моїсеєва, Т. Пляченко, М. Шумський.

Водночас проблема формування в учнів мистецьких шкіл навичок ансамблевої гри залишається малодослідженою, що суттєво ускладнює дослідження питань удосконалення прийомів та способів ансамблевої гри, розвитку ансамблевих навичок, формування комплексу виконавських здібностей ансамбліста, що в результаті знижує загальний рівень ансамблевої інструментальної виконавської культури. У педагогічній та виконавській практиці існують розбіжності щодо розвитку індивідуальної ансамблевої техніки музиканта-виконавця, відсутні чітко сформульовані, обґрунтовані музично-педагогічні позиції, що дозволяють систематично, послідовно та продуктивно розвивати ансамблеві навички. Залишається нерозробленою структура педагогічних процесів, вкладених у вдосконалення багаторівневих виконавських навичок ансамбліста. Сучасні критерії оцінки якості ансамблевої техніки музиканта-виконавця спираються переважно не на науковий, а на емпіричний досвід. У педагогічному процесі недооцінюється значення існуючих протиріч між взаємовпливом виконавських традицій колективного музикування та новаторськими прийомами ансамблевого виконавства, усталеною структурою інструментального складу та практикою запровадження експериментальних ансамблевих форм.

У зв'язку з цим стає актуальним пошук та розробка нових педагогічних принципів, форм та методів, що дозволяють максимально ефективно здійснити процес в учнів мистецьких шкіл навичок ансамблевої гри. Таким чином, виникають суперечності між:

- теоретичною розробленістю історико-теоретичних аспектів інструментального виконавства та недостатньою теоретичною розробленістю

питань формування умінь ансамблевого виконавства на музичних інструментах;

– завданнями реалізації ансамблевого виконавства в умовах навчання у дитячій музичній школі та недостатньою розробленістю методичних аспектів цього процесу.

Зазначені суперечності та актуальність проблеми залучення шкільної молоді до активних форм музичної діяльності, недостатня вивченість шляхів і способів їх вирішення обумовила вибір теми дослідження: «Формування в учнів мистецьких шкіл навичок ансамблевої гри».

**Об'єкт дослідження** – процес навчання гри в ансамблі учнів мистецьких шкіл.

**Предмет дослідження** – педагогічні умови формування в учнів мистецьких шкіл навичок ансамблевої гри на музичних інструментах.

**Метою роботи** є визначення педагогічних умов, що забезпечують ефективне формування в учнів мистецьких шкіл навичок ансамблевої гри на музичних інструментах та обґрунтування методичних рекомендацій щодо формування навичок ансамблевої гри.

Відповідно до мети дослідження визначені **завдання**:

1. На основі вивчення психолого-педагогічної літератури узагальнити інформацію щодо проблеми формування навичок ансамблевої гри учнів мистецьких шкіл та визначити особливості ансамблевої гри на музичних інструментах.

2. Обґрунтувати педагогічні умови формування навичок ансамблевої гри в учнів мистецьких шкіл.

3. Обґрунтувати критерії та експериментально визначити рівні сформованості навичок ансамблевої гри учнів на музичних інструментах.

4. Обґрунтувати методичні рекомендації щодо формування навичок ансамблевої гри в учнів мистецьких шкіл.

Для досягнення мети та розв'язання завдань наукового дослідження застосовувався **комплекс методів**: теоретичні – аналіз та порівняння для

вивчення стану розробленості досліджуваної проблеми, визначення сутності базових понять дослідження; узагальнення та систематизація для розроблення критеріїв та рівнів сформованості навичок ансамблевої гри в учнів мистецьких шкіл; синтез та конкретизація для обґрунтування особливостей ансамблевої гри на музичних інструментах та шляхів формування навичок ансамблевої гри на музичних інструментах; емпіричні – діагностичні (педагогічне спостереження, опитування, тестування, експертне оцінювання) для визначення рівнів сформованості навичок ансамблевої гри в учнів мистецьких шкіл; експериментальні (педагогічний експеримент) для перевірки ефективності запропонованої методики; статистичні – для обробки кількісних і якісних даних педагогічного експерименту.

**Експериментальна база дослідження.** Дослідницько-експериментальна робота проводилась у Чернігівській міській школі мистецтв імені Любомира Боднарука.

**Теоретичне значення** дослідження полягає у виокремленні особливостей ансамблевої гри на музичних інструментах та обґрунтуванні педагогічних умов, за яких перебіг процесу формування навичок ансамблевої гри буде ефективним.

**Практичне значення** роботи полягає у наданні методичних рекомендацій щодо формування навичок ансамблевої гри стосовно організації та проведення занять, які враховують особливості використання технік ансамблевої гри та відповідні педагогічні умови, за яких перебіг цього процесу є ефективним.

**Апробація результатів дослідження.** Основні результати дослідження висвітлювалися й обговорювалися на наукових та науково-практичних конференціях: III Всеукраїнська науково-практична конференція (з міжнародною участю) «МИСТЕЦТВО ТА ОСВІТА: НОВАЦІЇ І ПЕРСПЕКТИВИ» (8 грудня 2022р, м. Чернігів ). *Тема доповіді:* «Розвиток навичок ансамблевої гри учнів мистецьких шкіл; VII Мистецько-педагогічних читаннях пам'яті професора О. Я. Ростовського «Мистецька освіта України:

гуманістичні моделі розвитку в умовах глобальних викликів»( 14 березня 2023 року, м. Ніжин). *Тема доповіді:* «Особливості формування навичок ансамблевої гри на музичних інструментах в учнів мистецьких шкіл»; I Міжнародної науково-практична інтернет-конференція «Мистецтво без кордонів: творчі діалоги» (11 квітня 2023 року, Кропивницький). *Тема доповіді:* «Розвиток техніки ансамблевого виконавства в учнів мистецьких шкіл».

**Публікації.** Результати дослідження висвітлено у публікаціях автора: Стельмах О., Скорик Т. Розвиток навичок ансамблевого виконавства учнів мистецьких шкіл. *Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво без кордонів: творчі діалоги»*( м. Кропивницький, 11 квітня 2023 року). Кропивницький : РВВ ЦДУ ім. В. Винниченка, 2023. С.64-67; Стельмах О. О. Розвиток навичок ансамблевої гри в учнів мистецьких шкіл. *Музичне виконавське мистецтво: традиції та сучасність: збірник наукових робіт ХХVII та ХХVIII. Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції з нагоди святкування фестивалю «Дні Ревуцького в Чернігові»*.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (54 найменування) та 1 додаток. Загальний обсяг магістерської роботи – 85 сторінок комп'ютерного тексту, містить 3 таблиці і 1 рисунок, Додаток. Обсяг вступу – 4 сторінки.

## РОЗДІЛ І

### ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Проблема формування навичок ансамблевої гри учнів мистецьких шкіл у психолого-педагогічних дослідженнях

Як свідчить теорія і практика, найбільш активними в організації свого дозвілля є учні мистецьких шкіл. Вони прагнуть реалізувати себе в музично-творчій діяльності: слухають молодіжну музику, створюють самодіяльні рок-групи, ансамблі. Актуальність цієї форми роботи пов'язана з такими можливостями: заняття в ансамблі створює відчуття участі у важливій практичній справі, зміцнює впевненість у власному виборі художньо-творчої діяльності, створює ситуацію успіху, формує художньо-естетичні якості, розвиває творчі здібності.

Наше дослідження спрямоване на розробку аспекту, пов'язаного з формуванням в учнів мистецьких шкіл навичок ансамблевої гри на музичних інструментах.

Вперше згадка про ансамблевій формі гітарного музикування ми зустрічаємо в зв'язку з ім'ям італійського композитора Франческо Кобетт (близько 1671 г.). У період правління Людовика XIV він створює разом з Люллі «Антре для декількох гітар» [8].

Початок розвитку ансамблів гітаристів на Україні датується 1880-ми роками, коли в Одесу з Парижа прибув італійський студентський оркестр у складі 20 осіб (мандалістов і гітаристів), який гастролював з концертами по Європі. Під впливом концертів цього колективу в Одесі стали організовуватися аматорські оркестри мандолініста і гітаристів. Встановлено, що процес розвитку ансамблю в основному починався і розвивався як форма, де одна або кілька гітар були тільки складовою частиною ансамблю поряд з іншими музичними інструментами.

Термін «ансамбль» від французького *ensemble* перекладається буквально «разом». Словникове тлумачення поняття «ансамбль» пов'язане з різними тлумаченнями: спільність, загальна узгодженість, взаємна відповідальність,

явище мистецтва, яке складається з окремих, іноді різноманітних частин, що складають гармонійне ціле. В музикознавстві так само є кілька визначень цього терміна: загальне виконання музичного твору кількома учасниками [2]; музичний твір, призначений для виконання групою музикантів [6]; група музикантів (від двох до десяти), які виступають як єдиний художній колектив [13]; танцювальний або вокальний колектив, який виступає з концертними програмами [10]; струнке, злите в єдине ціле звучання голосів або інструментів [21].

По-перше, поняття ансамбль сприймається як колектив. Це визначення застосовується до баянних ансамблів (дует, тріо, квартет тощо). По-друге, ансамбль розуміється як якість, ступінь стрункості та злагодженості звучання. [26].

Виникнення інструментальних ансамблевих форм і жанрів, які являють собою унікальне явище в музичному мистецтві, стало закономірним наслідком активного розвитку музичного виконавства. Пошук музикантами нових ансамблевих форм відбиває об'єктивний процес розвитку інструментальної виконавської культури. Найбільш активно популярність ансамблевого жанру стала виявлятися на початку ХХІ століття, коли зросла потреба музикантів у спільному творчому музикуванні та реалізації індивідуального творчого початку в ході колективного виконавства.

Аналіз ансамблевого виконавства показав, що останніми роками значно зріс інтерес до ансамблевого виконавства і, насамперед, на електронних музичних інструментах. З'явилися яскраві, самобутні колективи у школах, педагогічних та музичних коледжах, інститутах. Навчання навичкам гри в ансамблі стало невід'ємною частиною інструментальної підготовки музикантів різного рівня.

Аналіз літератури з проблем ансамблевого виконавства показує, що початок вивчення теорії та методики ансамблевого виконавства було закладено дослідниками у другій половині ХХ ст. В даний час коло досліджуваних проблем розширюється, але продовжує залишатися розрізненим, вивчаються

окремі аспекти формування ансамблевих навичок виконавців у різних інструментальних формах та жанрах.

Однак даний підхід не дозволяє побачити загальні закономірності формування ансамблевих навичок. Першим кроком на шляху вирішення цієї проблеми є дослідження ансамблевої техніки музиканта-інструменталіста як цілісного явища.

Інструментальний ансамбль – це одна з вищих форм творчого спілкування виконавців у музичній культурі, одна з найцікавіших і, разом з тим, найскладніших форм музичного виконавства, що мають невичерпне багатство засобів виразності. Для учасників ансамблю це не тільки прагнення та вміння мислити і відчувати разом, розуміти музику та один одного, але також користуватися в роботі єдиними методами та прийомами. На нашу думку, ансамбль може вважатися ансамблем лише в тому випадку, якщо він здатний творити, народжувати живі, імпровізаційні взаємини.

Ми розглядаємо інструментальний ансамбль – як цілісну систему явищ, що включає в себе велику кількість елементів і являє собою взаємодію кількох систем індивідуальних виконавських технік. У процесі ансамблевого виконання музики кожен музикант, володіючи своєю індивідуальною виконавчою технікою, вступає у взаємодію з членами ансамблю. В результаті спільного виконання відбувається взаємодія індивідуальних навичок членів ансамблю, зміна і взаємозбагачення їх з позиції загального розуміння музикантами музики, що виконується. У результаті формується якісно нова система, що є наслідком взаємовпливу індивідуальностей музикантів ансамблю.

Дослідженню історичного розвитку спільного ансамблевого виконавства присвячені роботи Д.Бабіч [2], І.Барановської [3], М. Голючек [8]. Особистісні якості учасників ансамблей і їх розвиток розглядали в своїх роботах В. Грищенко [10], В. Л. Котова [17] та інші.

Так, у дослідженнях В. Лапченка [22], М. Моїсеєвої [35] розкриті можливості самодіяльного музичного колективу як чинника гармонійного

розвитку особистості, розглянуті конкретні шляхи підвищення ефективності музичного виховання і навчання молоді через участь в діяльності ансамблю.

В. Федоришин звертає увагу на те, що відчуття виконавця в процесі ансамблевого музикування набагато різноманітніше і багатше, ніж у сольному: «В ансамблі музикант одразу відчуває, як зросли різноманітність фарб і міць звучання, якими він користується, і, відповідно, яскравість і жвавість враження, що робиться його грою» [47]. Тому існуючі думки про те, що ансамбль обмежує свободу виконавця, науковець вважає, безумовно, хибним.

Як і будь-який вид творчості, ансамблеве виконавство має свої особливості, специфіку та техніку. Різні види спільної гри мають свою специфіку, проте основні засоби ансамблевої творчості єдині. Характерна риса ансамблів – темброва однорідність. Це багато в чому визначає їх техніку.

Автори робіт, в яких аналізуються особливості, специфіка, техніка ансамблевого виконавства, говорять про необхідні для цього вміння, навички, якості музиканта-виконавця.

Однією з особливостей ансамблевого виконавства є вміння грати разом із одним чи кількома партнерами. Це вміння є надзвичайно важливим для формування професійної майстерності гітариста. Гітаристи, які займаються сольним виконавством, працюючи над твором, самі становлять загальний план твору, працюють над деталями. У ансамблі цей аспект реалізується під час спільної роботи над твором.

Важливою особливістю гри є процес реалізації художнього задуму. Суть його полягає у способі відтворення п'єси: якщо соліст грає весь твір цілком, то в ансамблі кожен грає тільки свою партію, і як би добре кожен із учасників ансамблю не знав її, художній образ твору розкривається лише у процесі спільної роботи над ним. Як зазначав М. Филипчук, у контексті аналізу проблеми створення єдиного музичного образу твору, що виконується в ансамблі, «загальний план та всі деталі інтерпретації є плодом роздумів та творчої фантазії не одного, а кількох виконавців і реалізуються вони їх об'єднаними зусиллями» [49]. Процес створення єдиного образу твору багато в

чому індивідуальний і залежить від музичного кругозору та музичних уподобань учнів, так само від емоційної чуйності та виконавської техніки кожного учасника ансамблю.

Будь-який ансамбль передбачає синхронність звучання партій, яка досягається єдністю темпу, узгодженістю штрихів та динамічним балансом. Т. Пляченко під синхронністю ансамблевого звучання розуміє «збіг з граничною чіткістю найдрібніших тривалостей (звуків або пауз) у всіх виконавців. Синхронність є результатом найважливіших якостей ансамблю – єдиного розуміння та відчування партнерами темпу та ритмічного пульсу» [41].

М. Моїєєва [36] наголошує, що ансамбль передбачає наявність у музикантів особливих якостей.

По-перше, це вміння слухати та чути партнерів. Навичка слухання та слухання необхідна і при сольному виконанні, проте в ансамблі він виходить на новий якісний рівень, оскільки без нього в принципі неможливе виконання в ансамблі.

По-друге, це вміння захопитися матеріалом, що виконується, яке багато в чому залежить від подібності партнерів, їх кругозору, інтересів, емоційної чуйності, уяви і виконавського таланту.

Важливу роль грає вміння спілкуватися з партнерами, оскільки будь-яка форма колективної творчості передбачає комунікацію у вигляді діалогу у процесі над втіленням художнього задуму [35].

Говорячи про знання, вміння і навички, які необхідні дітям, які навчаються в класі ансамблю, при роботі над музичним твором, потрібно відзначити таку навичку як гарне читання нот з аркуша. В ансамблі техніка читання з аркуша повинна розвиватися з більшою швидкістю й у всіх учасників ансамблю це багато в чому визначає продуктивність роботи над твором. Таким чином, знайомство з твором та перша стадія роботи над ним неможливі без сформованості цієї навички.

Чималу складність є знайомство з новим поліфонічним твором, оскільки воно в силу своєї специфіки в розборі складніше гомофонно-гармонічного.

Тому знайомства з поліфонією ансамблісти попередньо переглядають свої партії окремо. Паралельно повинна проводитися планомірна робота над розвитком навичок читання поліфонічної музики всім ансамблем. Постійне знайомство з поліфонією розвиває відповідний слух музиканта, його вміння стежити по горизонталі за одночасним розвитком кількох голосів.

На наступній стадії роботи над твором, що потребує найбільшого часу, учні розучують свої партії індивідуально, але в спільних заняттях коригують і реалізують загальний виконавський план. На відміну від соліста ансамблісту необхідно чути свою партію як частину твору та працювати над нею, керуючись цим.

Одним з методів продуктивної роботи над твором є спільне відтворення твору повністю або частинами: це дає можливість більш глибоко і уважно познайомитися з музичним матеріалом, ніж при перших програваннях. На думку М. Лисенко [26] дуже корисно відтворення п'єси або окремих її частин на невеликій звучності, з мінімальною емоційною віддачею. До цього методу слід періодично вдаватися протягом усього періоду роботи над твором. Якщо на початкових стадіях це сприяє вивченню окремих партій, то на пізнішій – покращує ритмічне життя, сприяє зіграності ансамблю.

У міру навчання партій настає момент, коли твір можна грати напам'ять. Цей момент вважатимуться третім етапом роботи над твором, у якому ведеться робота з вирівнюванням динаміки в ансамблі, робота над синхронністю виконання тощо.

Основними критеріями колективної творчості є такі поняття, як злагодженість та єдність звучання, з одного боку, та ясна розчленованість функцій тієї чи іншої партії – з іншого. Цьому багато в чому сприяє вміле володіння виконавцем динамікою, технікою артикулювання та голосознавства тощо.

Як один із найбільш дієвих виразних засобів у музиці, динаміка дозволяє глибше розкрити характер твору, його інтонаційне багатство, фразування. Саме цей виразний засіб розвиває у виконавця такі професійні якості, як уміння

слухати, розподіляти свою увагу на одночасне виконання кількох завдань, виховує почуття міри. Всі ці якості виховує і сольне виконавство, але не такою мірою, як ансамбль.

Як зазначалося вище, професійний рівень будь-якого ансамблю за узгодженістю гри визначається синхронністю звучання. Остання передбачає як єдину швидкість руху, а й штрихову узгодженість, що є як важливе художнє завдання, а й серйозну технічну складність [22]. У методиці інструментального виконавства відсутня єдина система штрихів, їх назв та позначень. Однак багатство засобів виразності у грі на музичних інструментах пов'язане саме з великим арсеналом штрихів та прийомів звуковидобування.

Нині репертуар ансамблів дуже ускладнився, але традиція гри збереглася [20]. Запам'ятовування нот тепер є досить серйозними труднощами, що сприяє розвитку пам'яті виконавця.

Ті, хто навчається в класі ансамблю, отримують можливість більш точно і глибоко ознайомитися з музичною літературою, яку на одному інструменті без серйозних спотворень і втрат виконати неможливо. Гра в ансамблі дозволяє зіткнутися з шедеврами симфонічної музики, найкращими творами та перекладами для ансамблю електронних музичних інструментів. Саме гра в ансамблі незмірно розширює та збагачує музичний кругозір виконавця та сприяє інтелектуальному розвитку музиканта. Цьому зокрема сприяє широкий спектр виконавських завдань, які доводиться вирішувати в процесі колективної форми творчості, що в свою чергу також сприяє вдосконаленню музичного смаку.

В ансамблі завжди грається з великим бажанням та активним ігровим тонусом. Підвищений емоційний стан, що викликається спільною грою, зазвичай збагачує музиканта, сприяє розвитку його як сольного виконавця.

Ансамбль електронних музичних інструментів – ще досить молодий вид музикування, та його поширеність постійно прогресує. Удосконалення цього виду творчості сприятиме зростанню загальної виконавської культури юних музикантів.

Проведений аналіз дозволив визначити, що ансамблева техніка музиканта є основою колективного виконавства, та її розвиток визначається необхідністю становлення виконавської майстерності, музичного мислення, естетичного смаку, цілісного розвитку особистості музиканта-педагога. Ансамблева техніка, що розглядається як система професійних навичок, прийомів та способів гри, може ефективно розвиватися за умови активної взаємодії музикантів-інструменталістів та спільного формування основних компонентів ансамблевої техніки: художньо-образного, слухового, моторно-рухового та психічного.

## **1.2 Особливості ансамблевої гри на музичних інструментах**

Ансамблева музика відіграє особливу роль у формуванні професійних та індивідуальних якостей музиканта. Гра в ансамблі не тільки безпосередньо впливає на професійний розвиток учня, а й формує такі людські якості, як почуття взаємної поваги, такту, партнерства, самоменеджменту та комунікативні навички. Ансамблева гра можлива тільки за умови прийняття і терпимості до індивідуальності інших.

Взаєморозуміння з партнерами, врахування зауважень колег, принциповість і переконаність у відстоюванні своєї творчої позиції, здатність проявляти ініціативу. Ці вимоги неможливо виконати без підтримки цілеспрямованої методології [26].

Як зазначалося вище, ми розглядаємо ансамбль музичних інструментів як цілісну систему явищ, що включає в себе велику кількість елементів і являє собою взаємодію кількох систем індивідуальних виконавських технік.

Аналіз процесів взаємодії в ансамблі сучасних музичних інструментів дозволив нам виявити основні компоненти цієї системи.

### **1. Єдине розуміння музичного образу твору всіма членами ансамблю.**

Художня єдність спільної гри є основним показником якості гри в ансамблі. «Ансамбль, – стверджує І. Г. Барановська, - обов'язково передбачає художню узгодженість і спільність естетичних намірів його учасників» [3]. Процес спільної виконавської інтерпретації музичного образу учасниками

ансамблю може бути успішним у тому випадку, якщо буде враховано основні закономірності та особливості цього процесу. У зв'язку з цим перед музикантами в ансамблі музичних інструментів ставляться такі завдання: розглянути послідовне становлення художнього образу з моменту зародження перших уявлень до його цілісного системно-структурного обґрунтування; з допомогою онтологічного підходу дослідити основні рівні інтерпретації музичного образу; вивчити особливості семантичного аналізу, спрямованого на визначення семантичних одиниць різного рівня та виявлення емоційно-асоціативних зв'язків, використаних композиторами у музичних творах; визначити основні умови формування вмінь інтерпретації художнього образу у роботі з учнями-інструменталістами [6].

Якість результату цьому рівні визначається взаємодією музикантів, їх світоглядів, виробленням загальної концепції інтерпретації твору з урахуванням спільного ретельного аналізу музичного твору.

Єдине почуття темпу і єдиний ритмічний пульс з'являються лише за органічності та усвідомленості музичного образу та постійному музичному спілкуванні. А вони, у свою чергу, з'являються в тому випадку, коли у всіх членів ансамблю сформовано єдине розуміння художнього образу твору, його музичної драматургії. Отже, найважливіший спосіб досягнення якісного звучання в ансамблі музичних інструментів – це формування єдиного уявлення про музичний образ та способи його втілення на інструментах на основі спільного глибокого теоретичного та виконавського аналізу [22].

Трактування одного й того ж музичного твору різними музикантами завжди індивідуально неповторні. Розкриваючи художній образ, кожен виконавець пропускає його через власне розуміння світу, свій життєвий та естетичний досвід. На виконавський результат впливає рівень музичної обдарованості виконавця, рівень розвитку його музичних здібностей, мислення, уяви, емоційної чуйності. Інтерпретуючи музичний образ найближчими для його естетичної та особистісної індивідуальності виразними засобами,

музикант у своїй свідомості вибудовує свій власний неповторний варіант виконання музичного твору.

Музично-слухове уявлення, яке формується у свідомості музиканта в результаті інтерпретації нотного запису завжди суб'єктивне. Прагнучи до точного прочитання авторського нотного тексту, музикант вкладає у виконавський результат власне уявлення про тонкощі передачі задуму композитора, про стильові особливості його музики, про цілісний художній образ [17].

Життєвий досвід виконавця, його музично-слуховий багаж, особливості його темпераменту знаходять своє відображення у формуванні виконавського уявлення про музичний образ твору. Індивідуальність трактування багато в чому визначається якістю розвитку психічних властивостей музиканта, особливо рівнем емоційної чуйності, здатністю мислення до перетворювальної діяльності [14].

Тому для учасників ансамблю надзвичайно важливим є вміння взаємодіяти між собою, чути один одного. Отже, спільність завдань, які постають перед учасниками ансамблю, - це, зрештою, спільність самих вимог колективної художньої інтерпретації. Мається на увазі і загальний емоційний тонус, і усвідомлене ставлення до всіх деталей виконання. Учасники ансамблю повинні розуміти функцію, яку виконує їх партія у той чи інший момент виконання, чи то основна тема чи протискладання, провідний голос чи підголосок, акомпанемент тощо. Ініціатива їх має виявлятися й у знаходженні, використанні відповідних виразних засобів свого інструменту – індивідуально продуманому й те водночас неодмінно колективно узгодженому [10].

**2. Слуховий компонент ансамблевої техніки – музично-слуховий самоконтроль.** Його основна функція – контроль та коригування звукових результатів ансамблевого процесу [3].

Необхідною умовою якісного звучання ансамблю є вміння кожного учасника слухати себе та – головне – чути загальне звучання музичного колективу. Учасникам ансамблю необхідно мати особливу навичку, яку можна

назвати «ансамблевим фокусуванням слуху». Інструменталіст-соліст повинен слухати і контролювати свій звуковий результат, і музично-слуховий самоконтроль для нього є найважливішою умовою успішного виконання. Учасникам ансамблю необхідно направляти активність свого слухового контролю, як у власне виконання, і на звучання всього ансамблю [38].

Звучання його інструменту залежить не тільки від нього, а й від звучання інших інструментів ансамблю. У даному випадку звучання кожного музиканта не є єдиною і самодостатньою цінністю: слухачі, що знаходяться в залі, сприймають його лише як частину цілого. І справа тут не лише у взаємному вслуховуванні партнерів один до одного та ясному розумінні функції кожної партії у створенні цілісного художнього образу, а й у органічному та безперервному слуханні загального звучання у процесі виконання [7].

Слухати себе, слухати партнера – це прояв особливого виду слухового самоконтролю. Музикант ансамблю повинен мати навичку швидкої зміни спрямованості слуху, вміння чути ансамбль в цілому, а також себе в ансамблі, партнера в ансамблі. І тут йдеться про формування навичок розподіленого слухового самоконтролю [37].

Структурними елементами слухового компонента ансамблевої техніки слід вважати всі види музичного слуху – звуковисотний, мелодійний, гармонійний, тембровий, динамічний, інтонаційний, і, як їх синтез, слух виконавський. Виконавський слух, отже, є синтетичним слухом, що вбирає у собі все різноманіття слухових процесів, вкладених у реалізацію музичного образу, а й у процес корекції та регулювання музичного звучання [20].

### **3. Моторно-руховий компонент ансамблевої техніки.**

Цілісність і гармонійність моторно-рухового компонента ансамблевої техніки відбивається у знаходженні ідентичних виконавських прийомів гри всім музикантів ансамбля, виробленні єдиних принципів і підходів до питання визначення виразних коштів у цьому рівні та його якісної практичної реалізації.

Тут йдеться про «техніку» у вузькому значенні – про володіння різноманітними руховими навичками, що дозволяють вільно грати пасажі всіх

видів. Це дрібна, велика, пальцева, октавна, акордова техніка. Специфічні проблеми роботи у ансамблі пов'язані з тим, що кожний з його учасників володіє технікою виконання лише на одному інструменті, які входять у загальний склад ансамблю. Вміння грати на інструменті партнера не може бути обов'язковим для учасника ансамблю. Але знання притаманних цьому інструменту ігрових прийомів, особливостей звуковидобування, йому, безумовно, необхідне. Крім того, учасник ансамблю повинен добре розуміти не тільки специфіку інструменту, що звучить поряд, а й індивідуальну манеру поруч граючого музиканта, і відповідно до цього вибудовувати своє власне виконання. Учасник ансамблю музичних інструментів повинен уміти за необхідності зіграти не лише по-своєму, а й у манері, властивій партнерові, а також пояснити йому всі особливості свого виконання [34].

Вузькотехнічні завдання, які виникають в учасників ансамблю, їм необхідно вирішувати спільно. Відпрацювання рухових прийомів відбувається як у ході індивідуальної роботи, так і на спільних репетиціях. Індивідуальна робота може передувати або супроводжувати загальні репетиції, але координація окремих прийомів і колективне їх відпрацювання є неодмінним етапом подолання технічних труднощів [25].

В ансамблях з однорідними інструментами порозуміння партнерів полегшене тим, що вони грають на однакових інструментах. Способи подолання технічних труднощів однакові для всіх членів ансамблю і спрямовані, передусім, на досягнення синхронності у виконанні пасажів. Однак і в цьому випадку технічні завдання виконавців набувають нового змісту: недостатньо зіграти пасаж вільно, рівно, потрібно виконати його разом з партнером, не випереджаючи його і не запізнюючись, дотримуючись динамічного співвідношення голосів тощо. Важливі не тільки синхронність і рівність руху, але і тотожність прийому звуковидобування. Це вимагає узгодженості вимог та точного відпрацювання [39].

В ансамблях з неоднорідним складом, яким є ансамбль електронних музичних інструментів, пошуки правильного рішення ускладнюються тим, що

партнери грають на різних інструментах, кожен з яких має свої технічні особливості. Неминуче виникає необхідність координації та спільної роботи навіть у виконанні порівняно нескладного пасажу. Малюнок такого роду пасажів може бути різним: унісонним, суворо паралельним (в октаву, терцію, сексту), зустрічним, таким, що частково збігається, повністю незалежним, дво-, три-, чотириголосним тощо. Відповідно до цього основні технічні завдання також мають численні варіанти розв'язання [43].

Значні труднощі представляє виконання пасажів, що чергуються. При русі, що чергується, пасажі різних партій можуть слідувати один за одним без перерви або розділятися паузою, мати або не мати сполучні звуки, бути імітаційними, що розвивають або завершують розпочатий малюнок тощо. Безперервне чергування зі сполучними звуками вимагає від виконавців певних навичок «підхоплення» мелодії чи варіації – точної синхронності вступу, вірної та легкої передачі будь-якого голосу з однієї партії до іншої тощо [48].

Важливу роль у цьому процесі грає активний музично-слуховий самоконтроль музикантів-ансамблістів, що дозволяє точно оцінити результати власної, і навіть колективної діяльності та скоригувати свої дії процесі виконання.

Таким чином, реалізація моторно-рухового компонента у структурі ансамблевої техніки передбачає:

- 1) грамотне прочитання нотного тексту та визначення основних технічних проблем;
- 2) колективне відпрацювання технічних прийомів, спрямоване на вдосконалення координації, синхронності, рівності рухів, а також на досягнення тотожних прийомів звуковидобування;
- 3) активізацію музично-слухового самоконтролю всіх членів ансамблю, що дозволяє досягти необхідної координації технічних прийомів.

**4. Психічний компонент ансамблевої техніки** виникає як наслідок взаємодії емоційних сфер музикантів. Вміння спілкуватися з партнерами, вибудовувати доброзичливі відносини в колективі повною мірою необхідне для

учасників ансамблю. Основою відносин між членами ансамблю, так само як і будь-яких людських відносин, є доброзичливість, добра воля. У поєднанні з повною щирістю, це створює потрібний клімат для плідної роботи і збагачує виконання. У цій творчій атмосфері вільно розвиваються всі мистецькі здібності ансамблевого музиканта. Гармонічні відносини між членами ансамблю, що є справжніми союзниками по загальному відтворенню кожного твору, що береться для виконання, будуються на взаємній повазі та довірі [49].

З набуттям відповідного професійного досвіду, ансамблевої зіграності поступово посилюється реакція на різні емоційні прояви, що виникають у партнерів у процесі музикування. Така реакція, будучи наслідком психічних процесів, які у ансамблі, як єдиному, живому організмі, неодмінно впливає на звуковий результат, отже, є психічним компонентом ансамблевої техніки. Цей компонент функціонує як у репетиційному процесі, так і під час концертного виступу. Основним завданням реалізації цього компонента є встановлення емоційних особистісних контактів, взаєморозуміння та діалогу між виконавцями, подолання технічних перепон, а також розкриття емоційного змісту твору [24].

Доцільно виділити два напрями у здійсненні психічного компонента системи ансамблевої техніки: спілкування учасників ансамблю всередині системи один з одним та спілкування їх зі слухацьким середовищем. Внаслідок такої розімкненості системи, на цьому рівні виникають ефекти «емоційного зараження», співпереживання. Причому ефект такого впливу також може проявлятися подвійно: або середовище впливає на систему, або система підпорядковує собі середовище. Вирішальну роль цьому процесі відіграє наявність волі як найважливішого організуючого елемента психічного рівня, що визначає стабільність психічних явищ. Психічний компонент ансамблевої техніки має тенденцію до збільшення сили виконавчої дії на публіку в умовах сценічного виступу, акумулюючи частину зовнішньої психічної енергії, що виникає в атмосфері концертної зали [36].

Психічний компонент ансамблевої техніки, таким чином, є найпотужнішим засобом впливу та переконання, що одухотворяє виконавський процес, збагачує його палітрою емоційних фарб.

Гра в ансамблі виховує у виконавця низку цінних професійних якостей – вона дисциплінує щодо ритму, дає відчуття потрібного темпу, сприяє розвитку мелодійного, поліфонічного, гармонійного слуху, виробляє впевненість, допомагає досягти стабільності у виконанні. Більш слабкі учні починають підтягуватися до рівня сильніших, від тривалого спілкування друг з одним кожен стає краще як особистість, оскільки виховуються такі якості, як взаєморозуміння, взаємоповага, почуття колективізму. Такі заняття сприяють гарному читанню з аркуша, допомагають у закріпленні основних навичок звуковидобування, розвивають слух [51].

Гра в ансамблі дозволяє успішно вести роботу щодо розвитку ритмічного почуття. Ритм – один із центральних елементів музики. Формування почуття ритму – найважливіше завдання музичної педагогіки. Три основних структурних елемента утворюють почуття ритму – темп, акцент, співвідношення тривалостей у часі. Все це складається в музично-ритмічну здатність [35].

Розглянемо можливість ансамблевої гри у розвитку ще однієї важливої музично-виконавчої здібності – пам'яті. Ансамблеве виконання має власну специфіку запам'ятовування твору напам'ять. Перш ніж перейти до заучування ансамблю напам'ять, партнери повинні зрозуміти музичну форму в цілому, усвідомити її як певну структурну єдність, потім переходити до диференційованого засвоєння складових її частин, до роботи над фразуванням, динамічним планам тощо. Знання цього особливо необхідне виконавцю другої партії, оскільки, не маючи уявлення про першу партію, учень не зможе собі побудувати твір структурно. Виконавцю другої партії особливо необхідно загострити увагу на гармонійному аналізі і спираючись на гармонію потрібно вчитися подумки чути всю музичну тканину твору [54].

Ансамблева гра сприяє також розвитку моторно-рухових здібностей учня. Практика показала, що розвиток протікає значно інтенсивніше і міцніше закріплюються набуті навички так як одержують потужну підтримку з боку слуху учня. Всім відома схильність дітей до наслідування. Ця схильність може принести велику користь і учневі та педагогу у налагодженні необхідних зручних ігрових рухів, у виробленні правильної постановки за інструментом, в умінні досягти співучого звуку та багато іншого [34].

Ансамблеве музикування має величезні розвиваючі можливості. Наприклад, гра в ансамблі якнайкраще дисциплінує ритміку, удосконалює вміння читати з аркуша, допомагає учневі виробити технічні навички, а також приносить дитині величезне задоволення та радість, на відміну від сольного виконання. Ансамблеве музикування вчить слухати партнера, вчить музичному мисленню: це мистецтво вести діалог із партнером, тобто. розуміти один одного, вміти вчасно подавати репліки та вчасно поступатися. Якщо це мистецтво, яке приносить ні з чим незрівнянну радість спільної творчості, в процесі навчання досягається дитиною, то можна з упевненістю говорити про те, що вона успішно опанує специфіку гри на своєму інструменті [28].

Співпраця вчителя та учня в музичній педагогіці розуміється як співтворчість. Спільне ансамблеве музикування є ідеальним засобом встановлення взаємного творчого контакту між педагогом і учнем. З початку навчання дитини гри на інструменті з'являється маса завдань: постановка рук, способи звуковидобування, ноти, рахунок, паузи, ключі тощо. Але серед безлічі розв'язуваних завдань важливо не прогаяти основне – у цей відповідальний період не тільки зберегти любов до музики, а й розвинути інтерес до музичних занять [43].

Ансамблеве музикування дозволяє з перших кроків навчання включати учнів до активного музичного середовища. Вони мають можливість на початковому етапі навчання виступати з невеликими ансамблевими п'єсами перед однолітками.

Із педагогом грати добре. Але більшої уважності, концентрації уваги, відповідальності, уміння слухати себе та іншого, звичайно, діти навчаються при грі в ансамблі один з одним (тобто учень-учень). Партнерами обираються по можливості діти одного віку та однакового рівня підготовки. У цій ситуації виникає щось на зразок негласного змагання, що є стимулом до більш ґрунтовної та уважнішої гри. З самого початку необхідно привчати дітей, щоб один із граючих не припиняв гру під час зупинки іншого. Це навчить іншого виконавця швидко орієнтуватися та знову включатись у гру [40].

Насамперед, при ансамблевій грі учень-учень ми вчимо синхронності виконання. Під синхронністю ансамблевого звучання розуміється збіг із граничною точністю найменших тривалостей (звуків чи пауз) у всіх виконавців. Синхронність є результатом найважливіших якостей ансамблю музичних інструментів – єдиного розуміння та відчуження партнерами темпу та ритмічного пульсу. Синхронність є одним із технічних вимог спільної гри. Одночасний вступ зазвичай досягається непомітним жестом одного з учасників ансамблю. Із цим жестом корисно порадити виконавцям одночасно взяти подих. Одночасність закінчення має менше значення. Синхронність вступу та зняття звуку досягається значно легше, якщо партнери правильно відчують темп ще до початку гри. Музика починається вже в ауфтакті та в короткі миті йому попередні, коли учні вольовим зусиллям зосереджують свою увагу на виконанні художнього завдання [23].

Таким чином:

1. Ансамблеве музикування сприяє інтенсивному розвитку всіх видів музичного слуху (звуковисотного, гармонійного, поліфонічного, тембро-динамічного).

2. Гра в ансамблі дозволяє успішно вести роботу щодо розвитку ритмічного почуття. Вона допомагає закласти елементарні основи ритму, а також оволодіти складнішими метро-ритмічними категоріями.

3. Ансамблеве музикування сприяє розвитку пам'яті.

4. Робота в ансамблі музичних інструментів інтенсивно розвиває образне мислення учнів та формування узагальнених музичних понять.

5. Ансамблева гра позитивно впливає на процес розвитку ігрових здібностей

6. Ансамблева гра може бути включена до різних видів діяльності учнів у класі (імпровізацію, читання з аркуша, підбір по слуху).

7. Ансамблеве музикування представляє форму співробітництва учня та вчителя. Дозволяє врахувати вікові та індивідуальні особливості учнів. Виступає як колективний вид діяльності.

Таким чином, роль ансамблевої гри при навчанні гри на музичних інструментах дуже велика. Вона вчить усьому: ритму, свідомому ставленню до справи, відповідальності, швидкого освоєння нотної графіки та розуміння будови музичних форм. Ансамблеве музикування сприяє розвитку комплексу специфічних здібностей, музичного слуху, ритмічного почуття, пам'яті, моторно-рухових навичок.

### **Висновки до першого розділу**

Здійснений теоретичний аналіз наукових праць з проблеми формування навичок ансамблевої гри учнів мистецьких шкіл дозволив визначити, що специфічні особливості техніки спільного виконавства зумовлюють необхідність наявності в учасників ансамблю певних умінь, зумовлених цими особливостями. Автори робіт з ансамблевого виконавства говорять про вміння слухати та чути партнерів, спілкуватися з партнерами у процесі реалізації мистецького задуму, чути свою партію як частину твору, розподіляти увагу на виконання кількох завдань. Синхронність звучання партій досягається за дотримання єдності темпу, узгодженості штрихів, динамічного балансу. Ці вміння базуються на володінні виконавськими навичками (динаміка, штрихи та ін.). Важливу роль для гри в ансамблі відіграє навичка читання з аркуша. Ансамблева техніка музиканта є основою колективного виконавства, а її розвиток визначається необхідністю становлення виконавської майстерності,

музичного мислення, естетичного смаку, цілісного розвитку особистості музиканта-педагога. Ансамблева техніка, що розглядається як система професійних навичок, прийомів та способів гри, може ефективно розвиватися за умови активної взаємодії музикантів-інструменталістів та спільного формування основних компонентів ансамблевої техніки: художньо-образного, слухового, моторно-рухового та психічного.

**Виокремлено навички** ансамблевого виконавства, до яких необхідно віднести: спільне читання нот з аркуша, дотримання єдиної динаміки, дотримання єдиного темпо-ритму, штрихова узгодженість, виконання ансамблевої паузи. Особливості ансамблевої гри на музичних інструментах включають компоненти єдиної системи:

1. Єдине розуміння музичного образу твору всіма членами ансамблю.
2. Слуховий компонент ансамблевої техніки – музично-слуховий самоконтроль.
3. Моторно-руховий компонент ансамблевої техніки.
4. Психічний компонент ансамблевої техніки виникає як наслідок взаємодії емоційних сфер музикантів.

Таким чином, впроваджених форм музикування у процес навчання музиці є ефективним способом розвитку музичних здібностей та творчого мислення учнів, гармонійного та поліфонічного слуху, музичної пам'яті, моторно-рухових навичок, почуття ритму, навичок читання з аркуша музичних творів, навичок гри в ансамблі, широти музичного кругозору, рівня самоконтролю, самооцінки. Гра в ансамблі вчить взаємодії – вмінню слухати партнера, виконуючи свою партію, бути частиною музичного дійства, а чи не солістом.

Ансамблеве музикування є наочним прикладом дії принципів педагогіки партнерства, допомагаючи заповнити недолік індивідуального навчання, даючи можливість для роботи над спільним створенням художнього образу, а також дозволяє враховувати індивідуальні та вікові особливості учнів.

## РОЗДІЛ II

### ПЕДАГОГІЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ НА МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

#### 2.1 Педагогічні умови формування навичок ансамблевої гри в учнів мистецьких шкіл

Ансамблеве виконавство посідає важливе місце в процесі розвитку музикантів. Ансамблеві виступи зазвичай сприймаються у мистецьких школах з великим ентузіазмом і натхненням, і це пов'язано з особливістю цього виду виконання, коли музичні твори виконуються як спільна творчість кількох учасників. Ансамблеве мистецтво є галуззю виконавської діяльності та посідає важливе місце у світі класичного мистецтва. На ефективність формування навичок ансамблевої гри в учнів мистецьких шкіл впливає створення та дотримання спеціальних педагогічних умов.

Загальні тлумачні словники трактують умову як необхідну обставину, що «уможлиблює здійснення, створення, утворення чого-небудь або сприяє чомусь» [4, с. 1346]. Н. Тверезовська під педагогічними умовами також розуміє обставини, які сприяють забезпеченню продуктивної взаємодії між викладачем та студентами з доцільним співвідношенням складових навчального процесу [46, с. 90].

З. Курлянд уточнює зв'язок між педагогічними умовами та обраним педагогічним методом, оскільки педагогічні умови – це обставини (зовнішні та внутрішні), які можуть впливати на методи і форми організації навчального процесу [19, с. 171].

Узагальнюючи тлумачення поняття «педагогічні умови», робимо висновок, що педагогічні умови – це оптимальні чинники, які сприяють досягненню цілей навчання за допомогою конкретних методів і форм організації навчального процесу.

На основі аналізу науково-методичної літератури щодо формування навичок ансамблевої гри в учнів мистецьких шкіл зроблено спробу систематизувати найбільш ефективні педагогічні умови. Ці умови такі.

1) Забезпечення *комунікативної взаємодії* між учасниками освітнього процесу.

2) Цілеспрямоване збагачення музично-стилістичного досвіду учнів через активізацію практичної інструментально-виконавської діяльності в ансамблі.

3) *Активізація* процесів саморегуляції учнів у процесі ансамблевої діяльності.

*Перша педагогічна умова – забезпечення комунікативної взаємодії між учасниками освітнього процесу.* Зміст цієї умови ґрунтується на тому, що навчання гри в ансамблі – це специфічне діалогічне спілкування, яке не обмежується уроками у мистецькій школі. Для повноцінного розвитку музиканта необхідні систематичні домашні заняття, закріплення набутих навичок і вмінь у концертних виступах і репетиціях з концертмейстером і членами творчого колективу. Для вдосконалення навичок ансамблевої гри учні повинні вести діалог між учасниками ансамблю та викладачем.. Для цього необхідно слухати викладача та інших учнів, які грають в ансамблі, і не менш важливо звертатися до прикладів художнього виконання з усього світу. Корисним може бути також відвідування концертів і філармонійних заходів у місті та прослуховування аудіо- або відеозаписів виступів видатних виконавців. Наприклад, після відвідування концерту може бути корисно взяти участь в інтерактивному обговоренні з членами групи та викладачами, порівняти різні виконавські інтерпретації одного й того самого твору й віднайти кращу, потренуватися у веденні записів чи щоденників прослуховування, написати міні-рецензії на концертні виступи [17].

Систематичне занурення у світ інструментального виконавства сприяє музично-художньому самовираженню (головним чином у культурі звуку загалом) та вищому рівню впевненості в собі на концертах і на сцені [13]. Посилюється позитивний емоційний компонент навчання, оскільки, як правило, після прослуховування виступу хороших ансамблів музиканта учні «заряджаються» хорошими почуттями і мотивуються до роботи над удосконаленням власних інструментальних навичок. Поглиблюються знання

учня в галузі інструментального репертуару, підвищується його самостійність. Музичне мислення стає більш системним, оскільки музичні твори можуть сприйматися як більш складні та масштабні, ніж дозволяє поточний рівень виконавських здібностей учня [22]. Дотримуючись принципів побудови загальної концертної програми, її підтримання музикантами та чергування музичних творів, учні можуть навчитися мислити масштабно та розвинути гарне відчуття музичної форми. Це має проявлятися як в на уроках з викладачем, так і в заняттях удома.

Одним з основних завдань формування навичок ансамблевої гри учнів мистецьких шкіл є виховання творчої особистості для набуття таких навичок, як уміння правильно реалізувати свої - часом унікальні - творчі та продумані ідеї в процесі творчої взаємодії.

Слід зазначити, що мистецькі навчальні заклади надають можливості для особистого художньо-естетичного спілкування, для високого рівня розвитку творчої особистості керівника ансамблю та для впровадження особистісно-орієнтованих методик музично-естетичного виховання.

Суть навчання в контексті діалогу полягає у пробудженні внутрішньої сили та потенціалу особистості, спільній спів-творчій діяльності вчителя й учня, що призводить до якісного зсуву від стосунків «майстер-слуга» до співробітництва, спів-творчості, взаємної довіри, поваги та високого рівня міжособистісних стосунків – синергії освітньої спів-творчості. І. Г. Барановська зазначає, що основними нормами й принципами діалогічного спілкування є довіра й чесність у визначенні почуттів та станів, психологічне налаштування на поточний стан, психологічна настройка на поточний стан, а також на те, як відбувається спілкування. Реалізація принципів діалогічної взаємодії, що охоплюють перелічені вище рівні, є надзвичайно ефективною для примирення спільних цінностей і розв'язання питань, пов'язаних зі статусом професії з точки зору суспільного визнання [3].

**Комунікативна взаємодія** найяскравіше проявляється у здатності викладача знаходити спільну мову, створювати творчу атмосферу та

співпрацювати з учнівським колективом. Уміння відчувати їхній статус – ключ до впливу на нього.

Мистецтво комунікації – це зміст педагогічної взаємодії в системі «вчитель-учень», що полягає в постановці актуального творчого завдання та в процесі його розв'язання, в якому обидві сторони спільно розмірковують і роблять висновки. Психологічна стратегія взаємодії в педагогічному процесі полягає в тому, що кожен учень бере участь в осмисленні досліджуваного матеріалу на основі свого особистого досвіду. Педагогічна взаємодія позначається тим, що можливість пізнавального та емоційного розкріпачення учнів виникає тоді, коли в класі (груповому та індивідуальному) створюються психологічно комфортні умови, умови для самовираження, самоствердження та поведінкової самостійності. Суть творчої діяльності з інструментальними ансамблями полягає в тому, що вона пов'язана з особистісним розвитком учасників. Уміння педагога створювати проблемні ситуації в процесі творчої взаємодії сприяє зацікавленості учнів в аналізі всіх можливих варіантів розв'язання проблем і конструюванні нових методів, тобто педагог залучає учнів до активної творчої діяльності. Таким чином, незаперечним є той факт, що творча взаємодія членів учнівських інструментальних колективів впливає на формування навичок ансамблевої гри [11].

Музично-естетичне спілкування учасників ансамблю і викладачів має виникати на основі сприйняття твору мистецтва як об'єкта сприйняття і взаємодії, а не як об'єкта вивчення. У цьому разі твір мистецтва перетвориться з об'єкта вивчення на об'єкт спілкування і відіграватиме роль розвивального чинника в становленні особистості учня. Слід зазначити, що інтерактивне спілкування в трьох сторонах (студент, викладач та автор твору мистецтва) має свої особливості; В. В. Воеводін [6], через аналіз власних думок та почуттів, викликаних твором мистецтва, психологічно та феноменологічно досліджує його зміст та сутність, наголошує на тому, що спілкування та взаємодія зі студентами здійснюється не завченими напам'ять судженнями відомих мистецтвознавців, а мовою мистецтва. Інакше кажучи, у процесі професійного

навчання не тільки спілкування у відносинах «викладач – учень», а й ширша взаємодія, виражена в системі «викладач – твор мистецтва – учень», дає змогу розкрити якості особистості та її професійні якості. Тут варто зазначити, що комунікативні навички вчителя музики включають у себе гнучкість, мобільність, вміння встановлювати контакт із членами творчого колективу. У цьому відношенні вирішальне значення має їхня культура, психолого-педагогічна підготовка та загальний рівень ерудиції. Оптимальні комунікативні навички є однією з головних складових «складу розуму» керівника творчого колективу, оскільки впливають на морально-психологічний клімат у колективі та динаміку творчого зростання. На наш погляд, створення діалогової взаємодії між викладачем і учнями є необхідною умовою формування навичок ансамблевої гри у учасників інструментального ансамблю.

Важливою педагогічною і методичною умовою є друга, а саме *цілеспрямоване збагачення музично-стилістичного досвіду учнів шляхом активізації їхньої практичної інструментально-виконавської роботи в ансамблі.*

Що багатшим є музично-стилістичний досвід індивіда, то краще він розуміє музичні явища і що позитивно впливає на виконавську діяльність учнів. У процесі занять ансамблю сучасних інструментів необхідно формувати вміння розпізнавати стилістичні особливості музичних творів на різних рівнях (стиль періоду, національний стиль, стиль напряму, індивідуальний стиль (як композитора, так і виконавця)) [7].

Музично-стилістична обізнаність є результатом осмисленого розпізнавання сукупності творів, які ясно демонструють репрезентативні риси кожного з основних стилів [8]. З цією метою учнів просять порівняти ранні та пізні твори одного й того самого автора та обговорити з викладачами, чи можна віднести їх до одного стилю.

Друга педагогічна умова підкреслює особливе значення музичного репертуару для формування навичок ансамблевої гри. Науковці та педагоги (такі як І. Барановська, А. Гайденко, О. Ростовський) наголошують на

мистецькій значущості репертуару. Неодноразово підкреслюється важливість репертуару. Адже надалі виховання школярів має здійснюватися через музичний репертуар, що забезпечує формування в учнів моральних та естетичних орієнтирів, особистісного розуміння мистецтва, поваги до культурної спадщини людства та готовності до вивчення й виконання музики всього світу [43].

Педагогічна умова цілеспрямованого збагачення музично-стилістичного досвіду учнів через активізацію їхньої практичної інструментально-виконавської діяльності підтверджує фундаментальність діяльнісного підходу до формування навичок ансамблевої гри.

Особистість учителя має суттєвий вплив на активізацію практичної діяльності. Завдяки вчителеві професійна підготовка до інструментально-виконавської діяльності в ансамблі організовується і чітко алгоритмізується: як підкреслює А. Козир, вплив учителя є «рушійною силою для досягнення ефективних педагогічних цілей» [14, с. 38].

Завдяки грі на інструментах учні мають змогу розвивати творчі навички, які ґрунтуються на різних типах мислення (художньому/образному, логічному, музичному/виконавському тощо) та взаємодії між інтелектуальною та емоційною сферами.

Систематична робота з сучасними інструментами формує набір вольових якостей особистості, які необхідні для майбутньої виконавської діяльності. До таких якостей належать самоорганізація, вміння планувати діяльність, воля до подолання труднощів, увага, посидючість, вміння слухати інших, вміння керувати своїми емоціями тощо. У процесі активної інструментально-виконавської діяльності, в якій розв'язуються технічні та художні завдання, труднощі виступу на сцені, відбувається розвиток учнів як музикантів [21]. Посилення практики інструментального виконавства відбувається у формі виступів, підготовки ілюстрованих бесід зі школярами з музичної тематики, конкурсів, ансамблів.

Оскільки інструментальна виконавська діяльність ансамблю – це процес, методи активізації мають враховувати його конкретні етапи [24]. Існує три основні етапи інструментально-виконавської діяльності: ознайомчий, репетиційний і концертно-виконавський. На етапі ознайомлення формується первинне слухове сприйняття учнями твору, жанрова та стильова орієнтація. Найбільш трудомісткою частиною цього етапу є аналіз твору. Тому доцільно використовувати спеціальні методи (асоціативні, наочні, структурні), які активізують музичне мислення учнів, поповнюють їхні культурні, музикознавчі, педагогічні та методичні знання.

Репетиційна фаза діяльності інструменталіста детально описана С. Коробецькою, яка ділить репетицію на більш дрібні етапи: створення загального уявного музичного образу, робота над виконавськими деталями твору і створення загального акустичного музичного образу [15]. Тут вирішуються технічні труднощі, такі особливості, як штрихи, динаміка, фактура, темпові співвідношення і мелізматики. Слухові й моторні уявлення синтезуються і раціоналізуються. На етапі репетицій вправи, етюди, гами та спеціальні технічні завдання використовуються як спосіб посилення практичної роботи, оскільки вони стосуються рухових навичок музикантів. Велика увага приділяється вибору відповідної аплікатури та автоматизації її дотримання. Координація рухів (сенсорно-моторних, міжм'язових і пальцевих) потребує ретельної роботи. Сенсорно-моторна координація інструменталіста пов'язана з рівномірністю звучання в пасажах і акордах, м'якістю кантилени і точністю артикуляції. Міжм'язова координація забезпечує баланс, необхідний для накладення партій рук і фактур. Координація пальців забезпечує чистоту звуку. Під час вибору спеціальних вправ на координацію слід враховувати особливості конкретного інструмента [18].

Робота над технічними деталями виконання музичного твору насамперед вимагає вольових якостей і самодисципліни, які є найважливішими елементами навичок ансамблевої гри. На етапі репетиції відбувається заучування творів, що вимагає розвитку музичної пам'яті, систематичного збільшення її обсягу та

залучення різних видів пам'яті (рухової, музично-метафоричної, логічної). Створення загальної звукової картини, що завершує етап репетиції інструментального твору, потребує насамперед розвитку уваги (стійкості, здатності до перемикання) та інтроспективних навичок виконавця, спрямованих на саморегуляцію акустичних властивостей звуку.

Концертна сцена є логічним завершенням інструментальної та виконавської роботи ансамблю над твором. Цей етап потребує кропіткої роботи над психологічним станом виконавців та їх витривалістю під час виконання. Проблема витривалості найгостріше постає під час виконання великоформатних творів або повних концертних програм, під час виконання творів у швидкому темпі, під час виконання творів, які потребують значних фізичних зусиль (часто у поєднанні з високим темпом). С. Коробецька класифікує витривалість музиканта наступним чином: динамічну, аеробну і статичну [15]. Усім інструменталістам необхідна динамічна витривалість, тобто здатність грати протягом тривалих періодів часу в контрольованій манері, не напружуючи пальці та дрібні м'язи. Аеробна витривалість найбільш актуальна для співаків і духових інструменталістів, оскільки вона залежить від дихання. Статична витривалість задіює великі частини тіла і найактуальніша під час виконання пісень, у яких використовується велике обладнання, потрібні гучні звуки або великі форми [13].

Робота над витривалістю та психічним станом під час концертного виконання потребує виконання низки вправ, які активізують практичну діяльність виконавців-інструменталістів та сприяють керованості виконавського процесу в публічному виступі. Наприклад, деякі викладачі розробляють спеціальні аутогенні вправи, спрямовані на підвищення працездатності учнів в процесі інструментально-виконавської роботи [27]. У цілому ж третій етап характеризується роботою над завершеністю художнього образу музичного твору та донесенням його до слухацької аудиторії.

З наведеного вище огляду етапів виконавської діяльності інструменталістів видно, що необхідною є педагогічна умова, яка полягає у

цілеспрямованому збагаченні музично-стилістичного досвіду учнів через активізацію їхньої практичної інструментальної діяльності, а розмаїття конкретних методів, що їх необхідно використовувати, залежить від етапу цієї діяльності та специфіки інструментальної організації.

Третя педагогічна умова – *активізація* процесу саморегуляції в учнів у процесі інструментально-виконавської діяльності в ансамблі. Оволодіння саморегуляцією в процесі інструментально-виконавської діяльності сприяє підвищенню ефективності формування навичок ансамблевої гри. Саморегуляція підвищує здатність керувати своїми психічними процесами, емоційно-вольовими станами, що є необхідністю для учасників ансамблю музичних інструментів.

Психологи трактують саморегуляцію як розуміння людиною себе як суб'єкта власної діяльності. Стосовно процесу гри на інструменті це має сприяти створенню яскравого музичного образу і творчому самовираженню інструменталіста.

Виокремлюють чотири типи саморегуляції: психічна – підтримання оптимального рівня психічної активності суб'єкта, необхідного для діяльності; операційно-технічна – організація та координація на рівні свідомості для оптимізації поведінки суб'єкта; особистісно-мотиваційна – усвідомлення особою власної мотивації до діяльності; емоційна – управління особою власним емоційним станом у процесі діяльності та забезпечення ефективного протікання процесу [35].

В інструментально-виконавській діяльності емоційна саморегуляція має першорядне значення. У загальній системі психічної регуляції діяльності вона є одним із рівнів, а емоції – чинником регуляції [38]; сукупність психічних процесів, що ведуть до свідомої та цілеспрямованої зміни певного емоційного стану або його подолання.

На нашу думку, емоції є важливим чинником, що дає змогу здійснювати внутрішню регуляцію різноманітних видів і форм спонтанної активності особистості [35]; саморегуляція – це специфічний вид активності особистості,

спрямований, насамперед, на підтримання нормального психічного стану. При виникненні проблем саме за допомогою саморегуляції відбувається корекція відповідних елементів, що необхідно для здійснення ансамблевої діяльності [40].

Науковець В. Грищенко визначає поняття емоційної саморегуляції як складний цілісний процес, що потребує нерозривної єдності раціональних, емоційних і фізіологічних проявів. Їхня єдність досягається за рахунок взаємодії емоційних і когнітивних зв'язків, які інтегруються основною метою діяльності індивіда. Дослідники вважають, що процес емоційної саморегуляції відбувається завдяки зумовленості емоційних переживань, у яких зберігається інтегративний успіх/неуспіх попередніх спроб, і що рівень професійної підготовки людини впливає на його зміст [10].

Саморегуляція поведінки учасників ансамблю музичних інструментів важлива для ефективності їхньої інструментально-виконавської діяльності; на думку С. Максименко, можливість її здійснення складається з трьох послідовних етапів:

- 1) базова емоційна саморегуляція;
- 2) вольова саморегуляція;
- 3) смислова та ціннісна саморегуляція [8].

Надійність, продуктивність і кінцеві результати діяльності індивіда на всіх етапах залежать від сформованості здатності керувати процесом саморегуляції.

Необхідність емоційної саморегуляції зумовлена тим, що інструментально-виконавська діяльність учасників є емоційно насиченою і водночас вимагає як високого рівня емоційності, так і вміння регулювати емоції для досягнення цілей; вираження музикантом багатих та різноманітних емоційних переживань у музичному творі; здатність виразити багату розмаїтість емоційних переживань у музичному творі прямо залежить від внутрішньої здатності генераторів емоційних переживань [32].

Здатність учасників ансамблю контролювати свої емоції в інструментально-виконавській діяльності має вирішальне значення для передавання оригінальних інтерпретаційних концепцій музичних творів, контакту між виконавцями та аудиторією, і загалом для гарантії якісного виконання [34]. Науковець Ж. Клименко зазначає, що емоції відіграють важливу роль у процесі музичного виконання, і їхня відсутність може призвести до нездатності передати авторський образ програми, що може призвести до знецінення, безглуздості художнього образу або до його відсутності, що руйнує яскраву та творчу інтерпретацію [13].

Ми вважаємо, що необхідними якостями учасників ансамблів музичних інструментів є психомоторика, надійність при концертному виконанні та артистизм. Інструментально-виконавська надійність включає такі елементи: 1) саморегуляція, 2) перешкодостійкість, 3) стабільність та 4) підготовленість, причому саморегуляція посідає домінуюче становище. Недостатній рівень саморегуляції призводить до значної кількості помилок при публічному виконанні музики. Завдяки саморегуляції та емоційній стійкості досягається стабільність інструменталістів під час виступу на сцені [22].

Оволодіння емоційною саморегуляцією інструментальної виконавської діяльності учасниками ансамблю музичних інструментів характеризується: свідомим контролем процесу виконання; інтерпретацією твору через уявні звуки та уявні дії; емоційним переживанням під час виконання музичного твору та «слуховим» сприйняттям власного виконання; контролем внутрішніх психічних станів [26].

Таким чином, ми вважаємо, що створення та дотримання перелічених вище педагогічних умов сприятиме підвищенню ефективності формування навичко ансамблевої гри. Пропоновані педагогічні умови є не тільки мотиваційно-стимулюючими, а й використовують дидактичні та методичні елементи роботи з ансамблем, що гарантують цілісність і системність даного процесу.

## 2.2 Методичні аспекти роботи в класі ансамблевої гри

Як музиканту, ансамбль значно розширює музичний кругозір, дає змогу слухати не лише своє виконання, а й виконання інших та звучання твору загалом, активізує уяву і творчість, загострює відчуття тону, покращує почуття обов'язку та відповідальності за знання своєї партії, бо спільне виконання вимагає вільного володіння текстом та надає відчуття товариськості тощо [32].

Особливою якістю ансамблів є розвиток почуття відповідальності добре знати свою партію і сприяти створенню єдиного і цілісного музично-художнього образу виконуваного твору, водночас виконавці домагаються точності в темпі, ритмі, штрихах, динаміці та конкретних тембрах. Ключові навички ансамблю включають «почуття партнерства», уміння слухати соліста і допомагати реалізувати виконавські задуми, навички самоконтролю і самооцінки себе і колективних виконавських дій.

Колективне музикування – це навчально-виконавський процес, що органічно поєднує навчання, викладання та подальше виконання музично-мистецьких творів, орієнтований на засади ансамблевого виконавства та оволодіння методами й досвідом різноманітних індивідуалізованих видів діяльності в галузі музичного мистецтва. Творчість в ансамблі підвищує виконавську майстерність музикантів, дає змогу виконувати складні твори, розширює і збагачує музичний кругозір виконавця. Підвищене емоційне напруження спільного виконання сприяє творчому розвитку музиканта як соліста [34].

Ансамблеве музикування дає змогу навіть найслабшим учням реалізувати свій потенціал і брати активну участь у концертній діяльності.

Розвиток навичок ансамблевого музикування має відбуватися протягом усього семестру. Початкові навички ансамблевого музикування набуваються з самого початку навчання в інструментальному класі. Спочатку в ансамблі учень-учитель, де учень грає мелодію, а вчитель акомпанує, потім партії змінюються. Найпростіший акомпанемент доручається учневі, якого вчать гнучко акомпанувати мелодії, яку виконує вчитель [37].

У процесі навчання учні розвивають основні навички ансамблевої гри: «соло» для чіткішого вираження своєї партії та «акомпанемент» - вміння відійти на другий план заради єдиного цілого. Репертуар для таких ансамблів можна знайти майже у всіх партитурах. Потім з учнів можна сформувати ансамблі.

Кожен вид творчості має свої особливості, характеристики та прийоми. Основа техніки ансамблевого музиканта вже визначена назвою жанру і полягає в умінні грати разом.

Ансамблі – це спільна творчість, де всі художні ідеї та задуми реалізуються спільними зусиллями партнерів. Розглядаючи ключові питання ансамблевої техніки, можна умовно виокремити два її основні елементи: синхронне звучання та динамічний баланс [45].

Синхронність в ансамблевій музиці означає, що партнери мають спільне розуміння або відчуття однакового виконання темпу, ритмічного пульсу, штрихів і техніки гри. Синхронність – це перша технічна вимога для спільної гри. Вони мають разом робити і записувати ноти, разом витримувати паузи [50].

Єдність темпу особливо важлива під час інтервалів і довгих звуків. У таких випадках темп може бути прискорений.

Уміле використання динаміки може розкрити загальний характер та емоційний зміст музики, показати особливості форми твору. Навчання учасників ансамблів спільної гри відтінків динаміки має вирішальне значення. Для багатьох ансамблістів-початківців визначення власних градацій звучання в групі є серйозною проблемою. Тому необхідно виробити усвідомлений підхід до твору і розуміння ролі кожної партії у творі [51].

Для вчителів музики ансамблі особливо привабливі з погляду педагогіки та розвитку. Тут криється вирішення проблеми розвитку як музичних, так і особистісних якостей музикантів. Молодші учні зацікавлені в такому виді колективної творчості і з ентузіазмом беруться за вирішення нових завдань.

Однак це вимагає набуття спеціальних навичок, знань і компетенцій, особливо для цілей групового створення музики.

Потрібне знайомство з інструментом і стимул до продуктивної роботи. Необхідний досвід як сольної гри, так і акомпанементу, що сприяє вивченню нових технік і підвищенню рівня професіоналізму. Для досягнення своїх мистецьких цілей необхідно впевнено використовувати всі засоби виразності.

Розглянемо докладніше завдання, які мають ставити перед собою викладачі: 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 [53].

Основними завданнями учнів у процесі роботи над твором є розвиток уміння слухати ансамблеву музику, що виконується в цілому й окремими голосами; усвідомлювати звучання теми, акомпанементу та другорядних голосів; грати свої партії відповідно до художньої інтерпретації твору; творчо використовувати навички музичного виконавства, отримані на спеціальних заняттях, у спільних виступах. Учні мають творчо використовувати навички музичного виконання, здобуті на спеціальних заняттях, у спільних виступах, а також набути навичок читання з партитури [50].

Таким чином, ансамблеве музикування є педагогічним засобом, за допомогою якого можна ефективно розвивати музичні та особистісні якості. Ансамблева музика важлива сама по собі, тому що це колектив, який робить одну спільну справу, але складається з окремих особистостей, кожна з яких має індивідуальний голос та індивідуальну значущість для інших членів колективу, що дає важливі навички спілкування, які за достатніх зусиль можуть зробити їх солістами та лідерами.

Тож виступ в ансамблі – це соціально значуща діяльність, яка дарує задоволення від колективної творчості, вселяє впевненість у нерішучих, підтримує боязких та допомагає таланту розкритися швидше і яскравіше.

Хоча дуети вчитель-учень були необхідні й залишаються актуальними під час опанування перших навичок гри в ансамблі, дуети учень-учень становлять найбільший інтерес в освітній практиці. Для ансамблю слід підбирати партнерів рівних фізичних можливостей та однакової музичної підготовки й інструментальної майстерності.

Першим кроком є вивчення та аналіз елементарних навичок і прийомів гри. Необхідною умовою для виконання музичного твору є правильне прочитання тексту твору.

Крім того, єдність пульсу та ритміки пульс є обов'язковою умовою для дуетів. Як відомо, питання швидкості та темпу пов'язані з відповідністю між окремими нотами, тобто з ритмом. Працювати над єдиним пульсом можна як з метрономом, так і без нього. Під час роботи над фрагментами без метронома вчитель грає роль диригента. Після того, як партнери зрозуміли та відчували ритм і пульс, вони грають фрагмент на своїх інструментах, визначаючи невеликі тривалості [49].

Існують варіації виконавського завдання: освоєння творів менш складних, ніж дає змогу виконавський рівень ансамблю; освоєння творів, що перебувають на межі виконавських можливостей ансамблю; освоєння творів, здатних якісно оновити виконавський рівень ансамблю [37].

Твори першої групи дають змогу ансамблю повністю зосередитися на музикальності та злагодженості виконання і задовольняють прагнення до якісної музикальності. Під час освоєння творів другої групи обидва методи використовуються практично рівною мірою.

Педагогам слід розумно обирати складність репертуару ансамблю, враховуючи індивідуальні слухові, творчі та технічні дані учасників, але пам'ятати, що труднощі, які перевершують поточний розвиток учасників, стануть джерелом майбутнього прогресу.

Необхідно планувати роботу ансамблю так, щоб учасники могли постійно вдосконалюватися в пошуках образних, слухових і художніх завдань. Така творча робота згодом принесе багато задоволення як учасникам ансамблю, так і

педагогам. Завдання педагога – розвивати й активізувати творчий розвиток особистості музикантів.

Методика викладання ансамблю – одна з найважливіших тем у музичній освіті. Важливою умовою успішної організації є планування музично-освітньої та творчої роботи ансамблю. У процесі роботи над планом ураховується розмаїття майбутньої діяльності ансамблю, цілі й завдання виховання та розвитку, продумується вибір засобів і методів, які використовуватимуться в той чи інший період. Для реалізації педагогічного досвіду необхідно враховувати єдність навчального і творчого процесів.

Викладання в ансамблевих класах вимагає постійної творчої ініціативи вчителя, вміння знаходити педагогічні прийоми, що сприяють індивідуальному розвитку учнів. Важливе значення має вміння педагога встановити контакт із кожним членом ансамблю, враховувати його психометричні характеристики, звички та інтереси. Викладач має вміти просто і зрозуміло пояснити свої вимоги.

Кожен урок має бути спрямований на активізацію творчої діяльності учня, розвиток його музичного почуття та формування його духовної особистості. Виступ в ансамблі дає змогу учням відчувати, що вони є колективним творчим музикантом. Конкретний зміст уроків має ґрунтуватися на роботі над спільною метою чи завданням, адже кінцевий результат – концертний виступ.

Інноваційні підходи в музичній освіті являють собою особливо складне завдання. Інноваційні підходи до навчання гри на інструменті, найімовірніше, пов'язані з питанням «як навчати». Різні види ансамблевого музикування можна віднести до інноваційних підходів до комплексної підготовки ансамблевих музикантів. Різноманітність видів і репертуару цієї діяльності дає змогу розвивати всі здібності та дає змогу долучитися не лише до музики, а й до мистецтва загалом, до історичної культури. Це також дає можливість долучитися не лише до музики, а й до мистецтва та історичної культури загалом. Нові враження та досвід стимулюють органи чуття і ведуть до

накопичення слухових вражень, розвиваючи художню уяву та здатність аналізувати твори мистецтва.

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.* Саме на цьому тлі відбувається розвиток музичного інтелекту. Таким чином, ансамблеві заняття сприяють не лише розширенню репертуару та накопиченню музично-історичних і музично-теоретичних знань, а й якісному вдосконаленню музичного мислення. Це найбільш перспективний шлях для загального музичного розвитку ансамбліста. Особливе значення сьогодні у зв'язку із завданням активізації навчання та його розвивальної функції має активізація і самостійність індивідуального мислення.

Самостійність мислення є запорукою стабільного розвитку інтелекту, який розвивається через такі процеси [38]:

- отримання доступу до більшої кількості творів (розширення репертуару)
- прискорення темпів освоєння репертуару (етюдність);
- розширення теоретичного та музично-історичного кругозору (збагачення свідомості та інтелекту).

Виходячи з цих принципів, навчання музичного виконавства (зокрема й ансамблевого музикування) може бути справді інноваційним і розвивальним.

«Азбука» ансамблевої гри – це синхронність, баланс, послідовність у техніці звуковидобування, загальний ритмічний пульс і передача голосу від партнера до партнера. Ці поняття непорушні й ведуть до збереження багатой музично-освітньої традиції [43].

Стабільність викладання в класах інструментального ансамблю сприяє досягненню таких цілей:

- вивчення високохудожнього і постійно оновлюваного репертуару;
- розвиток професійних навичок для сольного виконання; і
- розвиток почуття незалежності.

Велике значення має також ретельно розроблений і конкретний репертуар, що ґрунтується, перш за все, на програмі ансамблевого виконавства і, звісно, на власному досвіді вивчення цього репертуару педагогами в процесі творчої діяльності. І важливим є не «розуміння величезного», а виявлення моделей розвитку професіоналізму, музичної культури, інтересу до музики та творчого ставлення. За допомогою репертуару педагоги можуть навчати зорового співу, імпровізації, акомпанементу, ансамблевих навичок. Тому репертуар музичної групи має складатися з творів різних періодів і стилів та сприяти інтенсивному музичному й технічному розвитку.

Безсумнівно, у репертуарі сучасного інструментального ансамблю мають поєднуватися як естрадно-джазові, так і класичні твори. І ансамблісти завжди мають пам'ятати, що, граючи репертуарні твори, вони розуміють зв'язок музики з життям і власним музичним досвідом.

Іншими словами, репертуар – це основа успіху навчання. Вдумливе і серйозне його вивчення, правильний підбір і створення варіацій у виконанні – це засіб виховання почуттів, інтелекту і духовного світу учня. Робота педагога з репертуаром відкриває широкі можливості для самореалізації, для відкриття нових творчих форм і педагогічних методів.

Репетиції є складовою частиною всієї виконавської діяльності музичного колективу. Відомий диригент І. Маркевич стверджував, що атмосфера концерту поступово створюється під час репетицій. Саме в процесі репетицій відбувається розвиток і вдосконалення виконавської майстерності юних музикантів [45].

Основною методикою організації репетицій є послідовне розучування твору та розкриття сутності художнього образу. У процесі розучування перехід кількості в якість є основним стрижнем підходу виконавця до твору і визначає необхідність послідовного розучування. Якість репетиції залежить від правильного вибору методів вивчення і роботи над твором, постановки творчих завдань та їхньої послідовності.

Практична робота в музичному колективі передбачає чотири основні види репетицій: коректурну, звичайну, прогонну і генеральну. Кожен тип репетиції має свої завдання і специфічні особливості для кожного колективу.

#### *Коректурна репетиція.*

На цих репетиціях робота ансамблю будується на уточненні конкретного змісту аранжування твору, що вивчається. Вони також перевіряються на відповідність аранжування змісту і виконавським намірам. На коректурній репетиції можна сказати, що аранжування твору адаптується до конкретного ансамблю.

Також на коректурній репетиції аналізуються проблеми з партитурою і показуються способи усунення недоліків, наприклад, виключення чогось із партитури або додавання чогось. Зазвичай такі репетиції проводяться з ансамблем, що має досить високий рівень музичної та виконавської підготовки.

#### *Ординарні репетиції.*

Ці репетиції також називають робочими репетиціями. Вони проводяться для вивчення і розучування конкретного музичного твору і підготовки його до виконання на концерті. Цей вид репетицій найчастіше використовується в практичній ансамблевій роботі, оскільки передбачає різні способи роботи з твором [36].

Керівник ансамблю визначає кількість робочих репетицій залежно від складності твору, що вивчається, і технічних можливостей музикантів. Кожна робоча репетиція має певний план репетиції, який містить у собі набір завдань та їх вирішення. Робочі репетиції можуть проводитися з повним складом ансамблю або в групах для більш детальної репетиції партій.

Під час звичайної репетиції слід звернути увагу на такі поширені помилки:

- Відсутність слухового контролю;
- Технічно правильна, але формальна та беземоційна гра;
- Використання педалювання як технічного (нехудожнього) інструменту;
- Відсутність аплікатури;

- Боязнь сцени;
- Нерозуміння ідеї твору;
- Порушення темпу;
- Відсутність загального розуміння форми;
- Нездатність побудувати динамічний план;
- Відсутність артистизму;
- Відсутність уявлення про себе як про слухача;
- Відсутність особистого ставлення до твору.

#### *Прогонна репетиція.*

Цей тип репетиції використовується для вирішення конкретних проблем з метою поліпшення загальної якості твору. Прикладами можуть слугувати встановлення динамічного балансу і коригування темпових співвідношень. Ця репетиція корисна для підтримки високого художнього рівня виконання готового до концерту твору [24].

#### *Генеральна репетиція.*

Генеральна репетиція означає, що твір готовий до виконання в концертній програмі. Вона може включати усунення дрібних помилок у колективному виконанні та уточнення хронометражу. Такі репетиції мають проводитися в умовах, максимально наближених до умов концертного виконання, тобто приміщення, звук, температура, освітлення та сценічні костюми.

### **Планування репетиції**

Підготовча робота керівника ансамблю починається з підбору музики. Будь-який твір, незалежно від жанру, має бути педагогічно і художньо зарядженим і доступним для юних музикантів.

Виконання твору високої художньої якості вимагає ретельної підготовки партитури ансамблю і правильно організованого репетиційного процесу. Знайомство з партитурою твору і розуміння його емоційно-образної структури допоможе диригентові сформулювати власну виконавську концепцію [14].

Виходячи із загального розуміння твору, режисер розробляє план репетицій та визначає тривалість і кількість репетицій. Для кожного конкретного заняття слід визначити питання, які необхідно вирішити в процесі роботи з ансамблем. Якщо ви тільки починаєте працювати над конкретним твором, вам необхідно підготувати інформацію про композитора, зміст та особливості твору. Якщо йдеться про вже вивчений твір, виконавці повинні мати чітке уявлення про те, що міститиме в собі майбутня репетиція і які труднощі їм доведеться долати.

Під час розучування нового твору виконавці можуть зіткнутися з різними труднощами, які керівник ансамблю повинен передбачити заздалегідь і намітити шляхи їх подолання. Наприклад, дискомфорт від високого або низького регістру інструмента, штрихів або нюансів, незручної аплікатури або технічно складних пасажів, які потребують багато часу на репетиції. Суто ансамблеві труднощі, як-от спільне прискорення й уповільнення, початок і кінець нот, також можуть додати багато нервування [11].

Під час планування репетицій керівнику корисно приділити час кожному з цих видів діяльності: налаштуванню, гамам і вправам, роботі над твором.

Під час включення нового твору до репертуару учасники ансамблю повинні спочатку спробувати охопити твір цілком і отримати приблизне уявлення про його емоційний та образний зміст. Відтворення авторських ремарок якоюсь мірою все ще буде формальністю, оскільки партнери ще не набули почуття міри у виконанні цих вказівок. У процесі подальшої роботи над цим твором поглибиться розуміння образного змісту досліджуваного твору. З ним засоби артикуляції, синхронізація метрономії і темпу, дотримання динамічного і тонального балансу, єдиний стиль гри при збереженні найістотніших рис індивідуальності кожного учасника ансамблю – все те, що входить до змісту поняття «ансамблева техніка», стануть більш ідентичними [36].

Тут важливо зазначити, що ансамбліст повинен не тільки володіти всіма виконавськими засобами, властивими сольній грі, а й уміло поєднувати свою

індивідуальну техніку гри з технікою партнера. Тільки тоді буде досягнута справжня синхронність ансамблевого звучання і забезпечена максимальна єдність окремих партій. Органічна єдність необхідна, коли почуття «я» кожного гравця інтегрується в монолітне почуття «ми». Синхронність звучання є результатом спільного розуміння партнерами темпу, ритму і ритмічності. У процесі роботи над твором музикант має віднайти той темп, який найточніше виражає суть художнього образу, водночас сприяючи виявленню індивідуальних особливостей, притаманних саме цій творчій спільноті [39].

### *Методика репетиційної роботи*

Найбільш важливими об'єктами репетиційної роботи для досягнення високого рівня ансамблевого виконання є: чистота інтонування, вертикальна й горизонтальна синхронізація та баланс звуку, точність метронома, а також баланс динаміки, фразування, артикуляція, виразність штрихів, виконавське дихання, згуртованість, рельєфність і виявлення фону. Робота над згуртованістю ансамблю спрямована на загальне розуміння і втілення емоційного та образного змісту музики.

### *Етапи репетиційної роботи*

#### *Налаштування.*

Налаштування ансамблю передбачає використання таких інструментів, як рояль або фортепіано, налаштованих на вилки. Попереднє налаштування починається з чистого унісону всіх інструментів, від якого налаштовуються октави, потім квінтет, октава, знову квінтет і так далі.

#### *Розігрування*

Репетиції завжди починаються зі спільної гри. Система вправ для репетицій така: мажорні гами, мінорні гами, арпеджіо, мелодійні інтервали, фрази і, нарешті, мелодія. Важливими елементами ансамблевої гри є інтервали, акорди та гармонійні послідовності або каденції. Налаштування акордів і гармонік сприяє розвитку гармонійного інтонування.

Наприкінці гри музиканти часто грають прості фрагменти знайомих творів у сповільненому темпі. При цьому прояснюється гармонія окремих нот в

акордах і загальна гармонія інструмента. Налаштування також слід перевіряти під час репетицій, після гри гам і арпеджіо, а також у процесі роботи над твором, щоб переконатися в чистоті нот в унісон, октави, п'ятого, третього і сьомого ступенів. Інструменти, принесені в зал із холодного приміщення, не слід налаштовувати поспіхом. Спочатку інструмент необхідно розігріти [24].

З першого уроку необхідно прищепити терпиме ставлення до неправильної і неструктурованої гри. Необхідно допомогти розкритися «особистості» інструмента, тобто його індивідуальним особливостям. Зазвичай хороший загалом інструмент звучить фальшиво на певних нотах. За правильного слухового контролю і сумлінного ставлення до роботи, наприклад, при виборі правильної аплікатури, музикант може виправити помилки в інтонуванні інструмента.

#### *Точний вступ.*

Дуже важливо, щоб учасники ансамблю разом розвивали здатність точно починати твір. Вступ має позначатися легким рухом голови або тулуба одного з виконавців (цей жест схожий на диригентський ауфтакт). Якщо вступ починається на сильному такті, то жестом позначається відпочинок; якщо на слабкому, то жестом позначається сильний такт. Вступ має бути вказано в темпі виконуваного твору. Уміння чітко і точно позначати вступ з'являється не відразу і потребує відповідного тренування. Для початку рекомендується подумки відрахувати один бар порожнього простору перед позначенням вступу. Цей вступ необхідний не тільки на початку твору, а й після паузи, особливо після фермати.

#### *Темп, ритмічна дисципліна та агогіка.*

Від правильного темпу залежить виразність виконання і переконливість музичного образу. При виборі темпу твору насамперед слід керуватися вказівками автора. Однак слід визнати, що словесні вказівки темпу є досить умовними і допускають різні значення. Якщо темп надто повільний порівняно з авторським, він часто звучатиме сумбурно, а якщо надто швидкий - нудно й невиразно.

Водночас авторські або редакторські координати метронома, незважаючи на їхню конкретність, часто спричиняють у виконавця внутрішнє відчуття дискомфорту. Крім того, технічна підгонка партнера під бездушний пульс метронома позбавляє виконання його сирого дихання. Тому природний і органічний темп – це тільки той, який учасники ансамблю чують і відчують «зсередини», дотримуючись вказівок автора.

У виконавській практиці часто використовуються невеликі прискорення й уповільнення, а також раптові й поступові зміни темпу. Такі майже непомітні відхилення від заданого темпу або метра, що відповідають цілям художнього вираження, називаються агогічними. Алогічні відтінки потребують ретельного розгляду, оскільки вони можуть призвести до порушення злагодженості ансамблю.

Єдине розуміння темпу є найважливішою передумовою для загального почуття метра і ритму. Слухаючи і розмірковуючи над музикою з чергуванням сильних і слабких ударів, партнери можуть контролювати синхронність звуків через регулярні інтервали відповідно до обраної одиниці ритму. Відчуття єдиного ритму відіграє дуже важливу роль в ансамблевій музиці. З одного боку, воно дає змогу точно зафіксувати атаку, тривалість і закінчення кожної ноти. З іншого боку, воно надає виконанню стабільності, гармонії та 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.

Фрагменти творів з послідовним ритмічним малюнком у кількох частинах важкі для виконання. Для збереження єдиного руху необхідна особлива взаємна обережність.

Якщо використовуються різні ритмічні малюнки, то для підтримання ритмічної стабільності в центрі уваги мають бути частини з коротшою тривалістю. Таким чином, музика може бути зіграна плавно і без «дроблення». Крім того, така орієнтація надає певної стабільності іншим частинам.

При різнотривалому вступі також можливі неточності. Деякі виконавці в ансамблі можуть не реагувати на вже встановлений темп і вступати у своєму власному, дещо відмінному темпі, тож необхідно слідкувати за тим, щоб під час паузи не втрачався єдиний рух твору.

Візуальний контакт між виконавцями дуже ефективний для об'єднання ансамблю.

### *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 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 [40].

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, що звучання всіх ансамблевих планів є взаємопов'язаним і потребує балансу та нероздільності.

Баланс ансамблю постійно змінюється залежно від фактури. У процесі виконання необхідно знайти такі пропорції, за яких усі голоси будуть найбільш виразні як по вертикалі, так і по горизонталі. Особливу увагу слід приділити злиттю акордів та їхній злитості.

В ансамблі є два способи виокремити голоси: показати індивідуальні нюанси кожної партії та нюанси, спільні для всіх партій. Показ нюансів означає, що виконавці самі вирішують, хто грає голосніше, а хто тихіше. Перший метод, мабуть, дає змогу виконавцям точніше визначити ієрархію фактурних ліній. Однак при використанні звичайних динамічних символів може виявитися неможливим знайти відтінки, що відповідають внутрішнім вимогам виконавця. Тому часто вказуються загальні динамічні нюанси, на основі яких кожна частина розподіляється за різними динамічними градаціями відповідно до її функції. Емоційно-образний зміст твору та його належність до певного стилю є вирішальними причинами для вибору того чи іншого засобу.

*Єдність фразування.*

Єдність фразування є однією з необхідних умов для ансамблевої гри. Однак ця умова не завжди виконується ансамблістами-початківцями. Часто один і той самий мотив або фразу різні партнери можуть грати по-різному (наприклад, штрихи стакато можуть бути різкими або м'якими, ліги можуть закінчуватися по-різному тощо) [39].

Єдність фразування має зберігатися не тільки паралельно, а й «на відстані», коли один і той самий матеріал грається поперемінно. Вимоги ритмічної злагодженості, динамічного балансу і єдності фразування повинні служити надійними первинними критеріями оцінки успішності ансамблів-початківців. Важливо підкреслити, що для досягнення найкращих результатів необхідно виділяти час для самостійної ансамблевої практики.

*Робота над концертним репертуаром.*

Під час розучування будь-якого музичного твору доцільно використовувати таку схему: відтворення - детальне вивчення - відтворення.

Після попереднього опрацювання, грайте твір без перешкод для сприйняття, бажано без зупинок. За винятком важких уривків, які на перших порах можна пропустити. Після ознайомчого виконання можна попрацювати над окремими важкими уривками. На цьому етапі репетиції слід звернути увагу на такі важливі моменти:

- Пояснити учасникам характер поставленого перед ними завдання і спосіб його вирішення;
- Практичне освоєння епізоду в ході репетиції;
- Аналіз моментів невдачі й успіху;
- Виявлення причин невдачі;
- Визначити обсяг завдання для самостійної постановки.

Після закінчення відведеного на репетицію часу необхідно виконати твір повністю або частково, звернувши увагу на успіхи та недоліки виконання і намітивши завдання на майбутнє.

### Висновки до другого розділу

У другому розділі визначено, що на ефективність формування навичок ансамблевої гри впливає створення та дотримання спеціальних педагогічних умов. На основі аналізу педагогічної літератури з цього питання ми виокремили такі педагогічні умови:

- 1) Забезпечення комунікативної взаємодії між учасниками освітнього процесу.
- 2) Цілеспрямоване збагачення музично-стилістичного досвіду учнів через активізацію практичної інструментально-виконавської діяльності в ансамблі.
- 3) Активізація процесів саморегуляції учнів у процесі ансамблевої діяльності.

Методичні аспекти роботи в класі ансамблевої гри передбачають використання традиційних та інноваційних методів навчання. Визначено, що під час репетицій викладачі повинні дотримуватися таких правил:

1. Вимагати суворої дисципліни від учасників ансамблю. Наприклад, вони повинні дотримуватися тиші, не грати під час пауз і слухати вказівки, навіть якщо вони адресовані іншим.
2. Поводити репетиції рівно, спокійно, без роздратування, без лестощів і братання. Не ображати гідність молодого музиканта, навіть якщо він чи вона зробили щось не так.
3. Наполегливо домагатися своїх цілей і повідомляти про свої наміри, але водночас не вимагати неможливого та враховувати вік музиканта і ступінь його професійної підготовки.
4. Вимагати точного виконання всіх указівок, що містяться в нотах. При розучуванні твору повинні бути чутні вірні ноти і всі ноти..
5. На кожній репетиції приділяти серйозну увагу чистоті й чіткості аплікатури, зупинці нот одночасно з їхньою атакою, рівномірності інтенсивності акордів та унісонних нот, фразуванню і правильному диханню.
6. Не працювати з одним виконавцем або групою виконавців протягом тривалих періодів часу – це може охолодити та відволікти інших виконавців.

7. Переривати відтворення тільки в разі потреби і завжди пояснювати причину перерви. Часті зупинки псувають творчу атмосферу репетиції і роблять учасників втомленими та розсіяними. Особливо важкі партії краще вчити в приватному порядку поза репетицією.

8. Технічно складні частини слід спочатку грати в повільному темпі, звертаючи увагу на аплікатуру, а потім повільно і поступово збільшувати темп, щоб вони були зіграні правильно.

Як правило, концертні твори потребують значного часу та ретельної репетиції окремих частин і твору в цілому, що, без сумніву, допоможе ансамблю розвиватися.

## **РОЗДІЛ III. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПЕРЕВІРКА ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ**

### **3.1 Обґрунтування критеріїв та рівнів сформованості навичок ансамблевої гри в учнів мистецьких шкіл**

Експериментальне дослідження проводилося на базі Чернігівської міської школи мистецтв імені Любомира Боднарука. В дослідженні взяли участь 10 педагогів із різним стажем роботи та 20 учнів, які займаються у ансамблях.

Для проведення дослідження нами було розроблено анкету, що включала 8 питань із запропонованими варіантами відповідей, і навіть потребують самостійної відповіді них. Зокрема, були задані такі питання:

- 1) Чи застосовується у вашій практиці зараз ансамблева форма музикування? Якщо ні, то із чим це пов'язано?
- 2) Які проблеми виникають при організації цієї форми діяльності?
- 3) За якими засобами формується склад ансамблю?
- 4) З якого віку (класу) потрібно розпочинати заняття ансамблем?
- 5) Розвитку яких виконавських навичок сприяє гра в ансамблі?
- 6) Чи існують проблеми із підбором репертуару?
- 7) Яка, на вашу думку, найпоширеніша в умовах школи мистецтв форма ансамблю і чим це обумовлено?
- 8) Які найпоширеніші за кількістю учасників ансамблі?

Діагностика сформованості навичок гри у ансамблі в учнів проводилася двічі: на констатувальному етапі та на контрольному етапах. У ході діагностики оцінці зазнали такі навички ансамблевого виконавства: спільне читання нот з аркуша, дотримання єдиної динаміки, дотримання єдиного темпо-ритму, штрихова узгодженість, виконання ансамблевої паузи. Кожна навичка оцінювалася за трьома рівнями сформованості: високий, середній і низький.

Відповідно до теми дослідження, нами визначені наступні критерії та показники сформованості навичок гри у ансамблі в учнів:

- 1) когнітивний;
- 2) емоційно- виразний;
- 3) технічний.

Визначені компоненти та відповідні показники зафіксовано в таблиці 3.1.

*Таблиця 3.1.*

### **Критерії та показники сформованості навичок ансамблевої гри**

<b>№ п/п</b>	<b>КОМПОНЕНТИ</b>	<b>КРИТЕРІЇ</b>	<b>ПОКАЗНИКИ</b>
1.	<i>Когнітивний</i>	читання нот з аркуша	Здатність до швидкого спільного читання нот з аркуша
2.	<i>Емоційно-виразний</i>	Дотримання динаміки та темпо-ритму	Здатність до дотримання єдиної динаміки, дотримання єдиного темпо-ритму, штрихова
3.	<i>Технічний</i>	штрихова узгодженість та виконання ансамблевої паузи	Отримання штрихової узгодженість та єдність виконання ансамблевої паузи

На підставі визначених критеріїв та показників здійснювалась розробка рівнів сформованості навичок гри у ансамблі в учнів. Для ефективності педагогічної діагностики досліджуваного процесу було визначено три рівні сформованості сформованості навичок ансамблевої гри: високий, середній та низький.

#### ***Спільне читання нот із листа.***

У навчальній та методичній літературі навичка читання нот з листа розуміється, як уміння виконати твір по нотах у темпі та з виразними відтінками, які по можливості відповідають змісту твору без попереднього розучування. Неважко помітити, що в даному визначенні відображено кінцевий

результат всього процесу формування навички читання нот з аркуша. Ця навичка має велике значення для ансамблевого виконавства. Починати розвивати цю навичку треба з перших кроків навчання, виникає лише питання, що читати і як читати. Ці дві сторони взаємопов'язані і зумовлюють одна одну, більше того, вони тісно пов'язані і з процесом навчання гри на інструменті.

Вчити грати по нотах означає одночасно вчити читати їх, оскільки неможливо вивчити нотами твір, не читаючи його, отже, це і є відповідь на питання, що читати. Для відповіді на запитання «як читати?» необхідно розглянути методику формування даної навички та етапи її розвитку. Навичка, як відомо, розвивається від простого до складного, отже, ступінь розвиненості навички підвищується кожному етапі навчання. Найпершим і найпростішим є навичка читання однієї окремо взятої ноти. Надалі навичка розвивається за допомогою ускладнення матеріалу, що читається в залежності від удосконалення виконавських навичок [41].

*Високий рівень:* учень може впевнено спільно з іншими учасниками ансамблю виконати твір по нотах у темпі та з виразними відтінками, що відповідають змісту твору без попереднього розучування.

*Середній рівень:* учень, граючи в ансамблі, не завжди може впевнено виконати будь-який твір по нотах без попереднього розучування, не завжди в потрібному темпі та з виразними відтінками, що відповідають змісту твору

*Низький рівень:* учень, граючи в ансамблі, не може впевнено виконати будь-який твір по нотах без попереднього розучування, не дотримується єдиного темпу виконання. Твір виконується без виразних відтінків або з відтінками, які не відповідають змісту твору.

### **Дотримання єдиної динаміки.**

Граючи в ансамблі, учневі необхідно слухати своїх партнерів, вибирати силу звучання своєї партії залежно від її місця та значення у загальному ансамблі. Учень повинен бути гнучким у питаннях, пов'язаних зі зміною динаміки, розуміти роль і значення свого інструменту в загальному звучанні ансамблю.

У ансамблевому музикуванні застосовуються такі поняття, як динаміка всього ансамблю загалом і динаміка кожної конкретної партії зокрема.

Велике значення у динамічному балансі ансамблю має регістр, у якому викладається той чи інший матеріал.

Говорячи про динаміку, не можна оминати питання виконання кресцендо та дімінуендо в ансамблі. Складність їхнього відтворення однакова для будь-якого виду ансамблю та обумовлена технікою спільного виконання нюансів. Кресцендо в ансамблі насамперед робить виконавець головної партії, а другорядні партії його лише підтримують. При виконанні дімінуендо складається протилежна ситуація: виконавець головної партії зменшує силу звучання в останню чергу.

Динаміка в ансамблі часто залежить не тільки від зміни сили звуку, але й від інших засобів музичної виразності, таких як фактура викладу, штрихи тощо.

Добре відомий у оркестровці прийом посилення звучності з допомогою послідовного вступу інструментів. Виконавцям необхідно добре знати та враховувати цей фактор, що дасть їм можливість зберегти кошти для подальшого динамічного розвитку.

Враження гучнішого звучання будь-якого голосу створюється також за рахунок зміни штриха. Форма твору, інтонаційний склад тісно пов'язані з його динамікою. Гнучке володіння нею сприяє виявленню найтонших лабіринтів фразування, дає можливість розкрити її розвиток. Разом з тим зміна сили звуку, не підкріплена смисловим наповненням, не представлятиме художньої цінності. Досить часто одному з учасників ансамблю доводиться виконувати функцію, що акомпанує. Сольна партія більш насичена за фактурою. Незважаючи на це, виконавцю слід врахувати, що інструмент, що грає іншу партію, повинен вписатися відповідно до сольної партії. Ця найважливіша умова ансамблевої гри, з одного боку, заснована на постійному слуховому контролі, а з іншого – значною мірою сприяє розвитку активізації слуху музиканта.

У навчальному процесі динаміка є метою і засобом виявлення отриманих рухових навичок. На різноманітній динаміці будується та перевіряється система координаційних рухів та відчуттів виконавця у процесі гри. У динаміці виконання формується смак, воля та майстерність виконавця. Динаміка є одним із факторів, що сприяють розвитку та закріпленню автоматизму ігрових рухів виконавців. Опанування комплексу художньої техніки, що включає і динаміку, відкриває музикантові шлях до більшої творчої самостійності [42].

*Високий рівень:* Впевнене і гнучке виконання всіх динамічних відтінків в ансамблі, що відповідають розкриттю образного змісту матеріалу, що виконується. Гарне почуття динамічного ансамблю, усвідомлене виконання своєї партії з розумінням її місця та значення у загальному динамічному ансамблі.

*Середній рівень:* Не зовсім впевнене і гнучке виконання всіх динамічних відтінків в ансамблі, що відповідають розкриттю образного змісту матеріалу, що виконується. Не дуже гарне почуття динамічного ансамблю, мало усвідомлене виконання своєї партії з невпевненим розумінням її місця та значення у загальному динамічному ансамблі.

*Низький рівень:* Не впевнене виконання динамічних відтінків в ансамблі. Немає почуття динамічного ансамблю, не усвідомлене виконання своєї партії без усвідомлення її місця та значення у загальному динамічному ансамблі.

### **Дотримання єдиного темпо-ритму в ансамблі.**

Формуванню слухових навичок виконавця сприяє ритм, який є ще одним якісним критерієм ансамблевого виконавства. Ритм – це життя та пульс художнього твору.

Гра в ансамблі надає музикантові неоціненну допомогу у цьому відношенні, розвиваючи точність ритмічного відчуття. Гра в ансамблі сприяє усуненню багатьох недоліків пов'язаних із почуттям ритму у учнів. Наприклад, таких як: невміння вибрати потрібний темп, тримати його, переходити від одного темпу до іншого, повертатися в початковий темп і т. д. Похибки у плані

виконання ритму невідкладно ведуть до порушення злагодженості виконання, отже, і значного спотворення художнього задуму твору.

Темп виконання твору безпосередньо з його характером. Темп по-різному, може змінюватися в певних межах. Наприклад, *allegro* у різних виконавців і навіть в одного й того ж у різний час може відрізнятись, бути трохи швидшим або повільнішим. Проте межі, де закінчується *allegro*, існують, і переступати їх не можна.

Аналогічно можна говорити про будь-який темп. Соліст при виконанні твору може взяти один темп, а за іншого зіграти трохи швидше або повільніше. В ансамблі такі коливання темпу становлять небезпеку. Тому всі учасники ансамблю повинні налаштуватися на єдиний, незмінний темп із граничною точністю. Це досягається в процесі тривалої спільної праці, яка сприяє виникненню почуття ритму, максимальному зближенню відчуттів та намірів, до злиття різних творчих індивідуальностей в єдине ціле.

Вибір єдиного темпу особливо важкий у повільній музиці. У ній ми найчастіше й чуємо, як несинхронно грають ансамблісти. Досвідчений ансамбль, у якому учасники добре знають та відчувають один одного, швидше досягне потрібного якісного результату. Не менш важко виробити вміння тримати вибраний темп. Найчастіше з цим доводиться зустрічатися за різного фактурного викладу партій.

У той же час темп часто порушується при зміні фактури, різних змін динаміки тощо. Так, наприклад, при посиленні звучності відбувається прискорення, затихання – уповільнення. Гра в ансамблі – гарна школа усунення подібних недоліків.

У музиці бувають виправдані, заплановані зміни темпу. У цих випадках важлива наявність взаєморозуміння. Для досягнення якого, а також єдності звучання один з ансамбалістів виступає в ролі лідера, веде за собою весь ансамбль.

Найбільш типовий приклад зміни темпу – його зміна, що відбувається частіше на межі частин твору. Техніка визначення нового темпу пов'язана з своєчасною підготовкою. Цьому сприяє зміна характеру, що у таких випадках.

Зворотний процес – зміна швидшого темпу більш повільний – аналогічний. Відмінність у тому, що в переході на рухливий темп відбувається активізація виконавчих зусиль, і з появою спокійного темпу – виникає деяке внутрішнє їх гальмування. У тому й іншому випадку важливо, щоб у свідомість кожного з партнерів темпова зміна сформувалася вчасно та найточніше. Без точності, а також без правильного розрахунку темпу неможлива художня повноцінність запланованого уповільнення чи прискорення. Навіть у сольному виконавстві це становить значні труднощі. В ансамблі досягнення потрібної точності ритмічного характеру, при виконанні поліритмії, становить значно більші труднощі, ніж у сольній.

У дуетній літературі можна зустріти чимало прикладів поліритмії. Іноді в одній із партій вона зустрічається у зручнішому варіанті. Значну виконавську проблему ансамблевої гри становить чергування різних ритмічних постатей.

*Високий рівень:* вміння вибрати потрібний темп виконання під час гри в ансамблі, не відхиляться від обраного темпу. Впевнена зміна темпу у творі при ансамблевому виконанні. Впевнене виконання уповільнень та прискорень в ансамблі. Чітке та стабільне виконання ритму в ансамблі. Добра синхронність звучання ансамблю.

*Середній рівень:* вміння вибрати необхідний темп виконання ансамблі, виконання твору з незначним відхиленням від загального темпу ансамблю. Не завжди впевнена зміна темпу у творі. Досить впевнене виконання уповільнень та прискорень. Чітке, але завжди стабільне виконання ритму. Досить хороша синхронність звучання.

*Низький рівень:* невміння вибрати потрібний темп виконання під час гри в ансамблі, є значні відхилення від загального темпу ансамблю. Невпевнена зміна темпу у виконанні твору в ансамблі. Нестабільне виконання уповільнень та

прискорень під час спільного виконання твору. Виникають труднощі у виконанні. Несинхронне звучання у ансамблі.

### **Штрихова узгодженість.**

Говорячи про значення темпо-ритмічної сторони для спільного виконання, необхідно відзначити значення паузи, яка носить різний характер. Пауза може бути смисловою, психологічною, ритмічною. Пауза завжди є складовим елементом життя музичного твору. Спільне виконання передбачає особливу точність виконання пауз, змушує виконавця набагато глибше усвідомити їх роль та значення у музичній структурі.

Однією з особливостей ансамблевої паузи є те, що вона може бути спільною для всього ансамблю або зустрічатися в окремих партіях. Однак немає абсолютно ніякої різниці в принципі їхнього виконання. Має велике значення лише їхнє точне виконання.

*Високий рівень:* знання основних видів штрихів. Впевнене володіння технікою виконання різноманітних штрихів в ансамблі. Хороша синхронність їхнього виконання.

*Середній рівень:* знання основних видів штрихів. Досить хороше володіння технікою виконання різних штрихів в ансамблі. Не завжди стабільна синхронність виконання всіх штрихів.

*Низький рівень:* незнання основних видів штрихів. Невпевнене володіння технікою виконання різноманітних штрихів в ансамблі. Несинхронне виконання штрихів у ансамблі.

### **Виконання ансамблевої паузи.**

Виразне виконання штрихів є наступним якісним критерієм будь-якого ансамблю. Їх характеризує, по-перше, ступінь тривалості звуків та його зв'язність, а по-друге - ступінь тактування. У першому випадку використовують такі штрихи, як *legato*, *staccato*, *non legato* – штрихи пальців. Інша сторона звуковидобування – ступінь атаки – забезпечується штрихами хутра.

Ми не ставимо за мету характеризувати штрихи, а лише визначаємо їх значення у ансамблевій грі, вплив на її якість та звучання, а також переглядаємо













































