

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД  
«ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ  
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ К. Д. УШИНСЬКОГО**

Кафедра музично-інструментальної підготовки

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ  
ДО ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ  
З НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ  
«АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ  
З ОСНОВАМИ ПЕРЕКЛАДУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ»**

*для здобувачів вищої освіти за першим  
(бакалаврським) рівнем другого року навчання  
спеціальності 025 Музичне мистецтво*

**Одеса 2024**

УДК 378 : 37.011.3-051 : 7(07)

Рекомендовано до друку вченою радою Університету Ушинського (протокол №2

від 26 вересня 2024 р.).

Рецензенти:

**Демидова М. Г.** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музично-інструментальної підготовки Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (м. Одеса).

**Дашковський В. Я.** – кандидат педагогічних наук, професор кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (м. Одеса).

**Укладач: Ашихміна Н. В.**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри вокально-хорової підготовки Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (м. Одеса)

Методичні рекомендації до організації самостійної роботи з навчальної дисципліни «Ансамблеве музикування з основами перекладу музичних творів» для здобувачів вищої освіти за першим (бакалаврським) рівнем другого року навчання зі спеціальності 025 Музичне мистецтво: методичні рекомендації. Одеса : Університет Ушинського, 2024. 54 с.

У методичних рекомендаціях з організації самостійної роботи з навчальної дисципліни «Ансамблеве музикування з основами перекладу музичних творів» представлено загальну інформацію щодо змісту навчальної дисципліни, тематики практичних занять, сутність завдань із самостійної роботи та ІНТЗ; подано методичні поради щодо виконання здобувачами означених видів завдань у процесі їх підготовки, представлено критерії й шкалу оцінювання якості оволодіння здобувачів практичними навичками перекладу ансамблевих творів.

© Університет Ушинського, 2024  
© Ашихміна Н.В.

## ЗМІСТ

1. МЕТА ЗАВДАННЯ І СТРУКТУРА ДИСЦИПЛІНИ.....	4
2. МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ ДО ВИКОНАННЯ ЗАВДАНЬ ЩОДО САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ЗА ЗМІСТОМ ДИСЦИПЛІНИ .....	7
2.1. Особливості ансамблевої форми виконавства.....	7
2.2. Ансамблеві навички концертмейстера.....	13
2.3. Артикуляція, агогіка і динаміка як міри ансамблевості.....	17
2.4. Формування оригінального ансамблевого репертуару.....	24
2.5. Практичне опанування ансамблевого репертуару.....	34
2.6. Гармонізація мелодії.....	38
2.7. Виконання музичного твору в ансамблі з ілюстратором .....	41
2.8. Створення адаптованого, спрощеного нотного тексту ансамблевих музичних творів.....	43
3. КОНТРОЛЬНІ ЗАСОБИ ОЦІНЮВАННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ САМОСТІЙНОЇ ТА ІНДИВІДУАЛЬНОЇ НАВЧАЛЬНО-ТВОРЧОЇ РОБОТИ.....	47
4. РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА .....	53

## 1. МЕТА ЗАВДАННЯ І СТРУКТУРА ДИСЦИПЛІНИ

**Мета навчальної дисципліни** полягає в удосконаленні в здобувачів здатності розв'язувати складні спеціалізовані художньо-освітні задачі, що передбачає формування практичних знань, вмінь та навичок у галузі інструментального ансамблевого виконавства, в обов'язі, необхідному для подальшої діяльності компетентного фахівця-акомпаніатора та ансамбліста, майбутнього керівника музичного ансамблю, здатного до трансформації здобутих професійних компетентностей в процесі організації музично-творчої діяльності учнів у спеціалізованих мистецьких навчальних і позанавчальних культурно-освітніх закладах.

### **Очікувані результати навчання дисципліни:**

#### **знати:**

#### **знати:**

- засади виконавської культури ансамблевої гри
- теоретичні основи і зміст грамотного перекладу інструментальних, вокально-хорових творів;
- основні принципи ансамблевого виконання музичних творів;
- особливості інструментування, перекладу музичних творів для різних колективів (оркестру, ансамблю, хору).

#### **уміти:**

- демонструвати артистизм, виконавську культуру та технічну майстерність володіння інструментом на належному фаховому рівні під час виконавської діяльності;
- втілювати методику опанування навичками концертмейстерської та ансамблевої гри;
- здійснювати репетиційну роботу та підготовку до концертних виступів;
- застосовувати на практиці концертмейстерські ансамблеві навички та вміння здійснювати переклад музичних творів для різних колективів (оркестру, ансамблю, хору);
- перекладати музичні твори для різних колективів (оркестру, ансамблю, хору).

## ТЕМИ ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

№	Тема заняття	Кількість годин
		Денна форма
<b>3 семестр</b>		
1.	<i>Вирішення практичних завдань щодо формування ансамблевої синхронності</i>	2
2.	<i>Опрацювання вправ щодо визначення метроритмічних та темпових особливостей ансамблевого виконавства</i>	4
3.	<i>Вирішення практичних завдань «Особливості роботи концертмейстера над різними типами фактури вокальних творів»</i>	4
4.	<i>Вирішення практичних завдань «Особливості роботи концертмейстера над різними типами фактури інструментальних творів»</i>	4
5.	<i>Вирішення практичних завдань «Артикуляція, агогіка і динаміка як міри ансамблевості акомпаніатора»</i>	4
6.	<i>Вирішення практичних завдань щодо визначення агогічних особливостей ансамблевих творів</i>	4
7.	<i>Вирішення практичних завдань «Формування оригінального ансамблевого репертуару»</i>	4
8.	<i>Вирішення практичних завдань щодо складання орієнтовного репертуарного плану ансамблю/музичного колективу</i>	4
<b>Всього за 3 семестр:</b>		<b>30</b>
<b>4 семестр</b>		
9.	<i>Вирішення практичних завдань «Практичне опанування ансамблевого репертуару»</i>	2
10.	<i>Вирішення практичних завдань «Складання плану ординарної репетиції ансамблю»</i>	4
11.	<i>Вирішення практичних завдань «Гармонізація мелодії української народної пісні «Дощик»</i>	4
12.	<i>Опрацювання вправ щодо гармонізації мелодії, гармонічний план якої оснований на відхиленні в паралельну тональність</i>	4
13.	<i>Вирішення практичних завдань щодо виконання акомпанементу з показом моментів вступу соліста рухом голови (ауфтакт)</i>	4
14.	<i>Опрацювання вправ щодо автоматизації виконавських дій під час виконання музичних творів з ілюстратором</i>	4
15.	<i>Вирішення практичних завдань «Формування навичок та умінь створення адаптованого, спрощеного нотного тексту»</i>	4
16.	<i>Опрацювання вправ щодо створення спрощеного/ускладненого нотного тексту ансамблевих творів</i>	4
<b>Всього за 4 семестр:</b>		<b>30</b>
<b>ВСЬОГО ГОДИН:</b>		<b>60</b>

## ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

№ з/п	Назва теми	Кількість годин	Форма контролю	
		Денна форма		
<b>3 семестр</b>				
1	Особливості ансамблевої форми виконавства	14	Індивідуальна робота, перевірка практичних завдань,	
2	Ансамблеві навички концертмейстера	12		
3	Артикуляція, агогіка і динаміка як міри ансамблевості	12		
4	Формування оригінального ансамблевого репертуару	12		
<b>Всього за 3 семестр:</b>		<b>50</b>	Індивідуальна робота, перевірка практичних завдань, залік	
<b>4 семестр</b>				
5	Практичне опанування ансамблевого репертуару	14		
6	Гармонізація мелодії	12		
7	Виконання музичного твору в ансамблі з ілюстратором	12		
8	Створення адаптованого, спрощеного нотного тексту ансамблевих музичних творів	12		
<b>Всього за 4 семестр:</b>		<b>50</b>		
<b>ВСЬОГО ГОДИН:</b>		<b>100</b>		

## 2. МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ ДО ВИКОНАННЯ ЗАВДАНЬ ЩОДО САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ЗА ЗМІСТОМ ДИСЦИПЛІНИ

### 1. Особливості ансамблевої форми виконавства

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

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

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

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

*Камерний інструментальний ансамбль* не тільки має багаті виразні можливості, але й створює умови для розвитку професійної культури музиканта-

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

Інструментальний ансамбль також істотно розширює професійний кругозір виконавців, позитивно впливає на їх загальну культуру. Спільне музикування є стимулом саморозвитку, виховує творчу ініціативу, самостійність. В ансамблевій роботі є й своя специфіка. Вона включає в себе не тільки самостійне розучування партії кожним з учасників колективу, але й вивчення всієї *ансамблевої партитури* в цілому, а також спільні заняття без педагога. Крім подолання технічних труднощів, знаходження потрібної аплікатури, розстановки штрихів, ансамблева робота передбачає уточнення плану інтерпретації і знаходження єдиної концепції виконуваного твору.

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



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

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

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

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

*Ансамблева техніка* – це багаторівнева система професійних навичок, що виникає як результат взаємодії індивідуальних виконавських технік ансамблістів

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

У навчальній діяльності ансамблеве виконавство, окрім власне спеціальних завдань розвитку особистісних і творчих якостей та формування *ансамблевих навичок*, виконує також чітко виражену розвивальну функцію навчання, тобто сприяє комплексному розвитку музичних здібностей. У процесі ансамблевих занять відбувається більш інтенсивний розвиток музичного слуху, почуття ритму, музичної пам'яті та рухово-моторних навичок. Так, виконання в ансамблі допомагає музиканту-ансамблісту краще сприймати гармонійну вертикаль і складні гармонії, яскравіше використовувати окремі елементи звукових конструкцій за рахунок різних динамічних нюансів, штрихів і тембрових фарб. Виконуючи свою партію в ансамблі, виконавець знаходиться в суворих метроритмічних рамках, що сприяє виробленню необхідного почуття метричної пульсації і навичок дотримання певного темпоритму. Запам'ятовування ансамблевого твору напам'ять більшою мірою розвиває аналітичну й логічну пам'ять, оскільки процес заучування напам'ять будується з опорою на фактичний аналіз художньо-образного змісту і музично-виразних засобів. Розвиток рухово-моторних навичок здійснюється більш інтенсивно, тому що спільна гра відрізняється від сольної, насамперед, тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є результатом роздумів і творчої фантазії не одного, а декількох виконавців, і реалізуються вони їх об'єднаними зусиллями.

Широкі розвивальні можливості має також навчальний ансамблевий репертуар, що складається як із творів спеціально написаних для ансамблю, так і аранжувань і перекладень оперно-симфонічних, камерно-інструментальних і вокально-хорових творів. Знайомство з ансамблевими творами сприяє, поперше, збагаченню та накопиченню музикантом-ансамблістом виконавського і педагогічного репертуару. По-друге, виконання перекладень оркестрових партитур дозволяє творчо переосмислити і вирішити симфонічні задачі засобами

і можливостями інструментів ансамблю, а також опанувати функції диригента, об'єднавши їх з виконавськими завданнями в ансамблі.

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

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

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

Таким чином, оволодіння практичними основами ансамблевого виконавства

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

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

Синхронність є як організуючим тимчасовим принципом, що впорядковує всю структурну вертикаль музичних процесів, що відбуваються в ансамблевому виконавстві, так і ключовим та об'єднуючим елементом ансамблевого виконавства. Тому в процесі навчальних ансамблевих занять музикантиансамблісти привчаються до узгодження виконавських намірів між учасниками ансамблю, а саме: досягнення синхронності й правильного співвідношення звучання партій, дотримання загального темпу та метроритму, спільності динамічних нюансів і штрихів, синхронності фразування і педалізації.

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

Як відомо, динаміка ансамблю завжди яскравіше й різноманітніше динаміки сольного виконання. Тому гра в ансамблі вимагає від кожного учасника

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

### *Запитання для перевірки знань:*

1. Які музичні здібності розвиває гра в ансамблі?
2. У чому специфіка ансамблевої форми виконавства?
3. Визначте відмінності гри в ансамблі від гри соліста.
4. Дайте визначення поняття «ансамблева техніка». 5. Що означає «синхронність звучання»?
6. Закінчіть речення: «Синхронність, як основний елемент ансамблевої техніки, проявляється на ... рівнях». Схарактеризуйте ці рівні.
7. Обґрунтуйте, чим, на вашу думку, гра в ансамблі відрізняється від гри соліста.
8. У чому полягає розвивальна функція ансамблевої форми виконавства?

## *2. Ансамблеві навички концертмейстера*

Основою концертмейстерської майстерності слід уважати виконавське вміння інструменталіста акомпанувати солістові-партнеру.

Особливості творчої виконавської діяльності інструменталіста-соліста і концертмейстера різні, але ці дві специфіки не слід розділяти, так як відсутність сформованих професійних інтерпретаторських навичок і вмінь унеможлиблює якісну роботу концертмейстера. Поганий піаніст ніколи не зможе стати хорошим концертмейстером, утім, і не всякий хороший піаніст досягне значних результатів

в акомпанементі, поки не засвоїть закони ансамблевих співвідношень, міжособистісної творчої взаємодії з партнером, не відчує нерозривність між партією соліста й партією акомпанементу.

Концертмейстерське мистецтво нерідко є більш складним і філігранним, ніж сольне виконавство: партія акомпанементу в технічному плані часто буває віртуознішою, ніж сольна інструментальна/вокальна партія, ще й до цього концертмейстер повинен бути тонким ансамблістом. Наскільки б не був професійним соліст, якщо з ним співдіє неграмотний акомпаніатор – високий художній результат виявляється недосяжним. Очевидно, що від професійності концертмейстера залежить успіх усього виступу.

Звідси, вчителю музичного мистецтва/викладачу музичних дисциплін в амплуа концертмейстера, перш за все, необхідно вільно володіти інструментом – як у технічному, так і в музичному розумінні, вміло використовувати особистий арсенал виконавської майстерності. Найкраще це вдається фахівцям музично обдарованим, артистичним, із розвиненим творчим асоціативним мисленням.

Більшість дослідників серед важливих складових виконавської діяльності концертмейстера, перш за все, виділяють загальні музичні здібності, зокрема – слух, пам'ять, музично-ритмічне почуття, а також артикуляційні навички, вміння якісного звуковидобування і педалізації. Крім означених здібностей, умінь і навичок, у вчителя музичного мистецтва/викладача музичних дисциплін-концертмейстера повинні бути сформовані спеціальні ансамблеві навички, що забезпечують: «вибудовування вертикалі» нотного тексту; відчуття живої пульсації музичної тканини; виявлення індивідуально-творчих виконавських особливостей солістів; швидке читання нотного тексту з листа, транспонування і підбір акомпанементу на слух; вибір зручної, що полегшує виконання, аплікатури тощо.

Слід зазначити, що концертмейстерство, як творча багатопрофільна, поліфункціональна художньо-інтерпретаційна інструментальна діяльність фахівця в галузі мистецької освіти, органічно поєднує музично-виконавські, педагогічні та організаційні елементи. Творча діяльність концертмейстера є довільним процесом

його емоційно-сміслової децентралізації, яка супроводжується «зануренням» до художнього світу партнера через визначення і розуміння його музично-інтерпретаційного задуму.

Слід зазначити, що головною особливістю діяльності концертмейстера-вчителя музичного мистецтва/викладача музичних дисциплін є прагнення злитися з художніми намірами солістів (учня, шкільного вокального/інструментального ансамблю, хору, оркестру тощо), зрозуміти їх ідеї, природно увійти до виконавської концепції виконуваного твору і одночасно – зацікавити власним задумом, передати особисте бачення музичних образів акомпанементу.

Оскільки основним механізмом концертмейстерського мистецтва є художня комунікація, слід звернути увагу на певні аспекти художньо-комунікативної діяльності вчителів музичного мистецтва і викладачів музичних дисциплін – зокрема, проаналізувати зв'язок художньої комунікації з емоційністю.

Партнери під час художнього спілкування в процесі виконання музичних творів передають один одному свій емоційний стан, часто цього не усвідомлюючи. Емоційний обмін даними виникає в результаті потреби у вираженні почуттів і як прояв очікувань щодо відчуття емоційного стану співучасника художньої комунікації.

У процесі спільного музикування в ансамблістів формуються здатності сприйняття і відповідної реакції на виниклі під час інтерпретації музичні відчуття партнерів, так само як і вміння ледве помітними імпульсами-сигналами «запросити» один одного до переживання власних художніх відчуттів. У подібних ситуаціях концертмейстеру слід налаштовуватися на певний образний, емоційний модус, володіти вміннями швидких образних перевтілень і переходу з позиції оповідача або оратора до позиції дійової особи або ліричного героя, проявляти володіння технікою наслідування характеру художнього мислення, манері творчого самовираження Іншого.

Самореалізація вчителя-концертмейстера в процесі художньо-емоційної комунікації завжди зумовлює виникнення творчої ініціативи, яка повинна поєднуватися зі слуховою координацією, активним і грамотним використанням

багатства та різноманіття виконавських ресурсів музичного інструмента, чуйним ставленням до художніх намірів солістів-партнерів.

Процес творчого інтерпретування акомпанементу повинен супроводжуватися створенням такого емоційного стану, який би захопив учнів-солістів і допоміг би їм осмислити зміст музичних творів, сконцентрувати увагу на художній стороні виконання, позбавитися від зайвого хвилювання тощо. В свою чергу, вчитель-концертмейстер буде очікувати від партнера/партнерів відповідної реакції, творчого співпереживання, підпорядкування своєму впливові. Творча самореалізація, в цьому випадку, розуміється як емоційний відгук на зміст художньої інтерпретації музичної інформації.

Оскільки специфіка діяльності викладача музичних дисциплін-акомпаніатора пов'язана з реалізацією в різних галузях (вокально-хорова, інструментальна, хореографічна), сьогодні він повинен позиціонуватися як «універсальний» фахівець. Ансамбль не може бути успішним, якщо концертмейстер погано знайомий зі специфікою виконавської діяльності свого партнера – законів дихання, звуковидобування, техніки виконання, особливостей хореографічних рухів тощо.

Концертмейстер зобов'язаний володіти диригентськими якостями, тембральним слухом, уявленнями про оркестрове звучання, знаннями вокальних традицій, уміннями вести за собою соліста або цілий ансамбль солістів.

Складні ансамблеві проблеми нерідко стають важкоздоланими. Наприклад, якщо в акомпаніатора відсутня вправність щодо моментальної зміни фокусування слуху, то в результаті з'явиться розгубленість у ході виникнення незначних і раптових ритмічних та текстових відхилень у партіях солістів. Мова йде про нагальну потребу у сформованості в концертмейстера особливого вміння слухати ансамбль у цілому, себе в ансамблі, партнера або партнерів в ансамблі.

Технічно точне ансамблеве виконання, в першу чергу, передбачає: синхронність звучання (єдність темпу і ритму), а також звукову узгодженість, зокрема в динамічному плані. Виконати ці ансамблеві вимоги в змозі лише фахівець, який уміє слухати загальне звучання ансамблю.



Отже, концертмейстер здатний забезпечити єдність виконання музичних творів з партерами-солістами в тому випадку, якщо володіє спектром спеціальних ансамблевих навичок, пов'язаних із: синхронністю виконання під час взяття і зняття звуків; урівноваженістю звучання партій; узгодженістю прийомів звуковидобування; відповідністю, балансом у звуковеденні кількох голосів; спільним відчуттям ритмічного пульсу; єдністю динаміки і фразування; сумісним із партнером вирішенням артикуляційних проблем тощо.

### ***Запитання для перевірки знань:***

1. Чим відрізняються терміни «концертмейстер» і «акомпаніатор»?
2. Назвіть спеціальні ансамблеві навички концертмейстера.
3. Від чого залежить точне ансамблеве виконання?

### ***3. Артикуляція, агогіка і динаміка як міри ансамблевості***

Формування в акомпаніатора здатності до відчуття темпової, ритмічної і динамічної єдності – важливе завдання мистецької освіти. У виконавській практиці малодосвідченого вчителя музичного мистецтва/викладача музичних дисциплін-концертмейстера нерідко виникають проблеми музично-ритмічного і динамічного характеру, наприклад – виникнення в акомпанементі невиправданих й асинхронних *ritenuto*, *accelerando*, *crescendo*, загальна нестійкість у виконавському русі або помилкове прочитання ритмічного малюнка (зокрема найчастіше – під час трактування пунктирного ритму, зміни шістнадцятих тривалостей тридцять другими, поліритмії тощо). Тобто, міра ансамблевості концертмейстера пов'язана з такими поняттям, як-от: артикуляція, агогіка і музична динаміка.

Поняттям «артикуляція» визначається абсолютне витримування окремих звуків у межах позначеної часової долі й характер їх зв'язку (звуковедення). Під час виконання штриху *legato* звук заповнює всю часову долю і переходить у наступний звук без перерви у звучанні. Штрихи *pizzicato*, *staccato* тощо

характеризуються переривчастістю, «гостротою» звучання. Іншими словами: часова доля містить у собі як саме звучання, так і проміжний час (паузу). Відношення між фактичним звучанням і паузою в межах відповідної часової долі, в поєднанні з характером «атаки» звуку, створює систему розрізнення штрихів.

Однією з характерних особливостей артикуляції є багатоаспектність трактовки ліг. Різний ступінь витримування довгого звуку (наприклад, у двоголосній інтонації), характер закінчення ліги – більш уривчастий або м'який, такий, що затухає, або активний – у зв'язку зі словесним текстом набуває особливої конкретно-образної та емоційної виразності. Неправильно виконана ліга часто є причиною помилкового сприйняття музичного образу. Так, надто уривчасте закінчення може наділити мотив недоречним, «відчайдушним» характером.

Ретельність, із якою ряд композиторів виписують розмітку виконавських штрихів, зокрема ліг, свідчить про значення, яке вони надавали найтоншим нюансам артикуляції. Однак, їх конкретність та абсолютна міра виконання залежать від музичного смаку і художнього розуміння акомпаніатора.

У вокальній музиці словесний текст (понятійний образ) є надійним аргументом. Те, що в інструментальній музиці може бути представлене як некоректне, у вокальному акомпанементі знаходить переконливе художнє здійснення. Конкретність музичного образу підказує більш точну міру того чи іншого виконавського штриха.

У процесі роботи над артикуляцією в партії акомпанементу концертмейстеру слід дотримуватися таких принципів:

- характер артикуляції повинен відповідати текстовим указівкам автора або редактора;
- необхідно чітко розрізняти штрихи: *pizzicato*, *staccato*, *non legato* або *pesante*, *marcatissimo*, *grave* тощо;
- слід урахувувати достатню приблизність тлумачення музичних позначень, оскільки вони не мають чітких указівок щодо прийому туше і точної міри тривалості звучання;

- у кожному окремому випадку виконання артикуляційних штрихів залежить від стилєвих, жанрових й образних характеристик музичного твору;
- конкретність музичного образу зумовлює артикуляційну точність і міру.

Агогіка. Малодосвідченому ансамблісту агогічні відхилення соліста вважаються довільними, несподіваними, а інколи навіть «незаконними». Однак порушення міри не скасовує самого агогічного принципу.

Закони агогіки (гнучкість ритмічних відносин) є настільки ж органічними, як і самий ритм. Агогічність є невід'ємною властивістю ритму, яка відрізняє його реалістичну природу від математичної формули метру. Агогіка – це той коректив, що вноситься до механічної рівномірності суто фізичного процесу шляхом цілеспрямованої музично-виконавської діяльності.

У формальному контексті агогіка є прискоренням або уповільненням руху, що не зумовлюють зміну середнього темпу. Стосовно фраз, речень і більш крупних побудов, терміни агогіки, такі, як-от: *accelerando*, *ritardando* та ін., є досить ясними і зрозумілими. Найдрібніші ж агогічні відхилення, які зумовлюють природність і виразність музичної мови, є малодоступними для точних позначень та регламентації – в них проявляються переважно індивідуальні відчуття, смак та емоційність виконавця.

Найбільш поширеною формою агогічного відхилення є принцип головного моменту. Вона (форма) є типовою і для психічних процесів, і, відповідно, для форми їх відображення в різних системах часових мистецтв. Це в повній мірі віддзеркалюється в словесній мові і в музичному фразуванні.

Агогіка мовлення, зокрема у вокальній музиці, проявляється з повною очевидністю. Принцип ікту (ікт – ритмічний наголос, що фіксує унікальну структуру твору) діє в і межах окремого слова, й в синтаксичних будовах. Природне тяжіння до сильного моменту, відносна його тривалість і подальше відновлення основного темпу – гнучка та рухлива форма живої мови, яка зумовлює виникнення чималих труднощів для співака і для акомпаніатора. Зокрема, без оволодіння такою формою природної мови не може з'явитися живий художній підбір акомпанементу на слух.

Ритмічні відхилення, що зустрічаються у «звичайній» мові, суттєво змінюють її характер. Частими є, наприклад, передіктові затягування, які актуалізують значущість ікту.

Слова, наділені особливим смислом та виразністю, часто виділяються декламаційно, зазвичай – підкресленою артикуляцією приголосних, що зумовлює виникнення певних агогічних відхилень.

Фізична необхідність вдиху за відсутності зручної та достатньої цезури (паузи) є причиною виникнення відповідної агогічної цезури під час виконання. Пунктуація (логічне членування мови) об'єктивно віддзеркалює досить складний процес оформлення художньої думки та емоції соліста. Вона (пунктуація) не чинить перепон художній думці, а відображує її підтекст. Дихання, що відповідає пунктуації, збагачує логічні цезури глибоким підтекстом.

Питання взаємозумовленості особливостей співацького дихання (і пов'язаних із ним цезур) та агогічності слід розглядати з двох аспектів. Дихання співака безумовно підпорядковане музичній думці і є засобом утілення її образно-емоційного змісту. А з іншого боку, дихання зумовлене особливостями розвитку музики, і, водночас, воно формує композиційний та виконавський план музичної тканини.

Нове втілення агогічного принципу притаманне джазовій музиці (*slow-trot, blues*), в якій звуки мелодії то випереджують метричний акцент, то запізнюються – мелодія немовби «ковзає» між метричними долями, «рятуючи» імпровізаційність вільного музикування від жорсткого каркасу механічного метроритму.

У вокальній музиці найбільш чітко проявляється агогіка інтонацій. Вона особливо яскраво проявляється в експресивності інтервального стрибка. Енергія інтонування вкрай очевидна у співаків. Під час гри на музичному інструменті «приготований» звук вимагає від інструменталіста лише мінімального м'язового зусилля, достатнього для переміщення руки, наприклад, уздовж клавіатури. Це зумовлює, ймовірно, слабе відчуття психофізичної енергії інтонування, зокрема це є причиною «інтонаційної млявості», що притаманна багатьом інструменталістам: їхні пальці слухняно перестрибують будь-які відстані без

чіткого уявлення «інтонаційної події», котра знаходиться в основі інтервальних переміщень.

Зазначимо, що стрибок на великий інтервал досить часто зумовлює розширення тривалості: такою є закономірність інтонації. Варто згадати і про деякі загальні (не специфічні для вокальної музики) агогічні закономірності, аналіз яких виходить за межі проблем акомпанування. Це – підкреслювання дисонансних сполучень, ладових зміщень і складних модуляційних ходів; напруження домінанти та ствердження тоніки (характерне розширення кадансів); розширення кульмінацій, певна підкресленість на початку фрази або під час вступу нового голосу.

Акомпаніатору не слід сприймати агогічні відступи соліста як несподіваність, випадковість, свавілля: він повинен зрозуміти їхню логічність та емоційно-смыслову виправданість, сприйняти та засвоїти («зробити своїм») художній образ й особливості музичної мови партнера/партнерів. Саме це і складає основну передумову ансамблевої синхронності.

Концертмейстер повинен допомогти солісту вести фразу до «головного моменту», надати йому зручну цезуру для дихання, початку фрази, підтримати виразність артикуляційної пунктуації, супроводжувати експресивні злети інтонації тощо.

Музична динаміка – рівень сили звучання музики і зміна цього рівня. Означені два аспекти цього поняття тісно пов'язані між собою, однак є нетотожними за значенням.

Термінологія, що стосується динамічних відтінків, є більш розробленою, ніж термінологія агогіки. Узагальненість агогічних указівок не передбачає кількісної міри, а також не визначає і якісної різниці ступенів. Розробленість динамічних указівок свідчить про те, що в процесі розвитку музичного мислення взагалі та музичної мови, зокрема, різні рівні сили звуку набули якісної диференціації та конкретної значущості.

Шкала музичної динаміки виникла в нерозривному зв'язку з певним колом художніх смислів та уявлень. Порівняно з агогічними вказівками розчленованість динамічних рівнів диктує більш точні міри у виконанні акомпанементу.

«Вихідним рівнем» динамічної міри є гучність виконання соліста. Цей рівень, притаманний нормальному «*cantabile*», визначається терміном «*mezzo piano*» і «*mezzo forte*», які характеризують «оптимальне середнє» звучання, що відповідає врівноваженому висловленню, оповідальності.

Художня роль супроводу має різний ступінь смислового навантаження, а також різний ступінь значущості й активності в порівнянні з мелодією:

супровід-фон (він залежить від голосу соліста);

діалогічний супровід (мелодизація акомпанементу, виникнення поспівок, імітацій, самостійних голосів, де значущість акомпанементу дорівнюється сольному виконанню, що позначається на динаміці);

конфліктний супровід (наприклад, імітація протиставлення людині чогось, що перевершує її – природної стихії, гіперболічних уособлень Долі, Війни, Смерті; такі образи зумовлюють використання в супроводі динаміки з високим ступенем динамічної шкали - *fff*).

Таким чином, у залежності від конкретної художньої функції, в супроводі може бути використаний увесь діапазон сили звучання – від крайнього *pianissimo* до граничного *forte*.

Узагальнюючи вищезначене, слід указати на практичні зауваження, що допомагають осмислити особливості володіння палітрою динамічних можливостей музичного інструменту в процесі виконання акомпанементу з метою досягнення ансамблевості:

- вихідним рівнем динамічної міри є партія соліста;
- динаміка акомпанементу залежить від його функціональної ролі: фон, діалог, конфлікт;
- «крива» динаміки вибудовується в залежності від партії соліста і визначається змістом музичного твору;

- найдрібніші динамічні відтінки віддзеркалюють виразність музичної думки твору, а в більшості випадках пов'язані з агогікою;

- міра динаміки в акомпанементі залежить від типу і тембру соліста (вокаліста або інструменталіста);

- важливим регулятором динаміки є теситура (регістр), тембр голосу або музичного інструменту (дзвінкість верхніх регістрів і приглушеність нижніх).

Слід звернути увагу на те, що під час окремого вивчення вищезначених засобів музичної виразності (артикуляція, агогіка, динаміка) не повинна бути випущеною думка про те, що в музичному творі вони постійно знаходяться в складній єдності (наприклад, підкреслювання на *marcato* будь-якого епізоду постійно пов'язане і з ущільненням звучності (динаміка), і з гальмуванням руху (агогіка).

#### ***Запитання для перевірки знань:***

1. Дайте визначення поняттям «артикуляція», «агогіка», «музична динаміка».
2. Яких принципів слід дотримуватися під час самостійної роботи над артикуляцією в партії акомпанементу?
3. Яка форма агогічного відхилення є найбільш поширеною?
4. Який існує взаємозв'язок між диханням, цезурою та агогічними відхиленнями?
5. Що слід уважати вихідним рівнем динамічної міри виконання акомпанементу?
6. Від чого залежить динамічний план акомпанементу?

#### ***Індивідуальне навчально-творче завдання:***

1. Проаналізувати артикуляційні, агогічні та динамічні особливості розучених ансамблів

#### **4. Формування оригінального ансамблевого репертуару**

Завдання вибору репертуару є одним з найважливіших у педагогічній діяльності музикантів. На репертуарі формуються музичний смак і естетичні уявлення виконавця, розвиваються його виконавські навички та здібності. Успіх виступів музикантів на публіці багато в чому залежить від грамотного підбору творів, тобто професійного підходу в діяльності педагогів.

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

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

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

Репертуар – це підґрунтя художньої діяльності колективу. Він виконує ідейно-художню та навчальну функції, які є нерозривно пов'язаними між собою. На основі репертуару формуються музично-теоретичні знання, вдосконалюються виконавські навички, виробляється спрямованість художньовиконавської діяльності музичного колективу. Через репертуар можливо здійснювати виховний вплив на учасників ансамблю. Репертуар виховує художній смак музикантів, розширює їх загальноосвітній і культурний діапазон. Тільки правильно підібраний



репертуар, як в художньому, так і в технічному відношенні, сприяє творчому зростанню колективу, підвищенню його виконавської майстерності. Репертуар повинен бути ідейно змістовним і цінним у художньому відношенні, різноманітним за своїм змістом. Репертуар накопичується і вдосконалюється в залежності від розвитку всіх учасників творчого колективу.

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

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

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

Відмінними якостями музичних творів для початкового етапу занять у творчому колективі мають бути їх художність і доступність. Репертуар, відібраний у певній послідовності, має також відповідати завданням виховання художнього смаку. Тому першочергового значення набуває те, з якою музикою треба знайомити учасників колективу, які почуття при цьому будуть виховуватися.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

При підборі репертуару педагогу слід:

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

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

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

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

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

Іноді молодим виконавцям не вистачає знань і музичного досвіду, щоб

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

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

Робота над репертуаром складається з декількох етапів: вибір репертуару; інтерпретація репертуарних творів; безпосереднє виконання. Ось лише кілька загальних порад до підбору репертуару:

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

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

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

4. Особливу увагу слід приділити сучасній оригінальній музиці. Педагог у класі повинен активно формувати художній смак ансамбліста, щоб вихованець надалі він сам міг орієнтуватися в потоці нових творів і не включав би в свої програми свідомо слабку музику.

5. Якщо стиль певного кола авторів досягається з труднощами – це зовсім не

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

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

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

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

По мірі накопичення репертуару, збільшення кількості пройдених музичних творів, у тому числі творів одного композитора або творів одного стильового напрямку, музичним колективом накопичуються і вдосконалюються уявлення і про інші стилі. А пізнання загальних стильових закономірностей, здатність відрізнити один композиторський стиль від іншого, інакше кажучи, здатність до аналізу,

синтезу та подальшого узагальнення одержаних знань, дозволять у подальшому знаходити вірне виконавське рішення в кожному конкретному випадку.

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

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

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

Фортепіано в такому ансамблі найчастіше відіграє гармонізуючу роль і виконує переходи між частинами. Піаністу в такому ансамблі необхідно приділити особливу увагу. Якщо інші інструменти з перших класів музичної школи мають практику спільної гри (з концертмейстером, в ансамблях, оркестрі), то початкова освіта піаніста передбачає набуття навичок сольної гри.

З перших кроків навчання потрібно систематично проводити роботу з формування важливих компонентів розвивального навчання: читання з листа, і читання з листа в ансамблі. Велику увагу важливо приділяти вихованню вміння слухати і чути свого партнера по ансамблю, вмінню вести з ним музичний «діалог», підпорядковувати свої виконавські ідеї загальному музичному задуму. Як показує практика, більшість музикантів уже на початковому етапі в процесі

освоєння ансамблевих творів досить успішно долає стан психологічного дискомфорту на заняттях, відчуття невпевненості у своїх силах; досягає певних успіхів в освоєнні сучасного репертуару; опановує початкові навички ансамблевої гри; набуває стійкий інтерес до занять.

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

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

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



композиторів (класиків, романтиків). Тому цілком можливі і доцільні відхилення від офіційних програм для більш успішного й плідного розвитку індивідуальності виконавців.

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

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

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

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

### ***Запитання для перевірки знань:***

1. Визначте роль і місце репертуару у виконавській і педагогічній діяльності музиканта.
2. Схарактеризуйте основні вимоги щодо підбору репертуару музичного колективу.
3. Обґрунтуйте принципи відбору репертуару для інструментального ансамблю.
4. Яких вимог має дотримуватися керівник ансамблю щодо підбору музичних творів для інструментального ансамблю?
5. Якими критеріями щодо відбору музичного ансамблевого матеріалу має керуватися керівник ансамблю?

### ***5. Практичне опанування ансамблевого репертуару***

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

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

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

Уміле використання динаміки допомагає розкрити загальний характер музики, її емоційний зміст і показати особливості форми твору. Дуже важливо навчити ансамблістів спільного виконання динамічних відтінків. Для багатьох початківців-учасників ансамблю великою проблемою є визначення градації власного звучання в колективі. Тому необхідно виховувати свідомо творче ставлення до справи, розуміння ролі кожної партії у даному творі.

Для педагога-музиканта ансамблеве музикування особливо привабливе з

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(збагачення свідомості та інтелекту).

«Азбукою» опанування ансамблевого репертуару є синхронність, баланс, узгодженість у прийомах звуковидобування, спільність ритмічного пульсу, передача від партнера до партнера голосів тощо. Ці поняття непорушні, завдяки ним відбувається збереження багатих музичних і педагогічних традицій. Стабільність занять ансамблевим музикуванням сприяє виконанню таких завдань:

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

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

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

#### ***Запитання для перевірки знань:***

1. Окресліть основні виконавські завдання, які необхідно ставити для якісного практичного опанування ансамблевого репертуару.

2. Схарактеризуйте основні завдання, які повинні бути виконані в процесі роботи над ансамблевим музичним твором.

3. Визначте критерії відбору репертуару для інструментального ансамблю.
4. За яких умов стабільно розвивається музичний інтелект і самостійність музичного мислення?
5. Завдяки яким принципам практичного опанування ансамблевого репертуару буде дійсно інноваційним і розвивальним?
6. Наведіть приклади активного перетворення авторського тексту.

### **6. Гармонізація мелодії**

У процесі оволодіння навичкою гармонізації мелодії слід дотримуватися принципу систематизації ансамблевого репертуару.

Необхідно пам'ятати, що існують мелодії з різним гармонічним наповненням:

- мелодії, які написані в одній тональності;
- мелодії, гармонічний план яких побудований на співставленні мінору й мажору (вид модуляції);
- мелодії, гармонічний план яких ґрунтується на відхиленні в паралельну тональність;
- мелодії, гармонічний план яких ґрунтується на відхиленні в тональність субдомінанти (S, IV ступінь);
- мелодії, що ґрунтуються на поєднанні декількох гармонічних прийомів.

Навчальним матеріалом можуть бути українські народні пісні, твори шкільного репертуару, популярні мелодії з дитячих мультфільмів тощо. Оволодіння навичкою гармонізації мелодії на початковому етапі навчання слід розпочинати з простих мелодій з елементарним гармонічним планом, написаних в одній тональності.

Після попереднього а) підбору на слух мелодії та б) визначення тональності можна приступати до її *гармонізації*, тобто до *створення акордового супроводу*.

Для цього необхідно:

- підібрати басову лінію;
- теоретично визначити та знайти на клавіатурі основні гармонічні функції

обраної тональності: тоніка (Т) – субдомінанта (S) – домінанта (D);

- визначити першу сильну долю пісні;
- не намагатися гармонізувати кожен ноту мелодії.

Розглянемо варіанти гармонізації мелодії на матеріалі українського фольклору. Так, мелодична лінія української народної пісні «Ой, джигуне, джигуне» починається з сильної долі, яка має бути гармонізована; для неї характерна поступовість руху, гармонізації підлягає лише перша доля кожного такту:

Українська народна пісня "Ой, джигуне, джигуне"



T                      S                      T                      S                      T                      D                      T

Українська народна пісня «Глибока криниця» починається із затакту, який не потрібно гармонізувати; гармонізації підлягає перша доля кожного такту:

Українська народна пісня "Глибока криниця"



T                      D                      T

D                      T

Після оволодіння навичкою гармонізації мелодії в одній тональності можна переходити до гармонізації мелодій, гармонічний план яких побудований на співставленні мажору й мінору.

Розглянемо варіант гармонізації мелодії української народної пісні «Дощик», де перехід з C-dur в a-moll відбувається раптово, без будь-якої попередньої підготовки (без модулюючого акорду):

Українська народна пісня "Дощик"



Зустрічаються мелодії, які можна гармонізувати різними способами. Так, варіант гармонізації мелодії української народної пісні «Їхав козак за Дунай» може відбуватися за попередньою схемою, тобто перехід з a-moll в C-dur відбувається без будь-якої попередньої підготовки (без модулюючого акорду), шляхом співставлення тональностей (див. I варіант гармонізації).

Однак до цієї пісні можна створити значно цікавіший варіант гармонізації мелодії, гармонічний план якої оснований на відхиленні в паралельну тональність. Це означає, що кожен перехід відбувається за допомогою модулюючого акорду. В даному прикладі перехід з a-moll в C-dur здійснюється через доміантовий тризвук (V5 3) до мажору, а перехід з C-dur в a-moll здійснюється через доміантовий септакорд (V7) ля мінору (див. II варіант гармонізації).

Українська народна пісня "Їхав козак за Дунай"



Після оволодіння навичкою гармонізації мелодії можна переходити до створення супроводу до знайомих пісень. Навчальним матеріалом можуть бути українські народні пісні, твори шкільного репертуару, популярні мелодії, музика з дитячих мультфільмів, кінофільмів тощо. Для цього необхідно:

- усвідомити структуру супроводу;
- знати основні види вступів, різновиди акомпанементу;
- пам'ятати про відповідність (адекватність) супроводу жанровим ознакам та характеру мелодії.

### ***Запитання для перевірки знань:***

1. Обґрунтуйте сутність понять гармонізація мелодії, супровід до мелодії.
2. У чому полягає принципова різниця між поняттями гармонізації мелодії та супроводу до мелодії?
3. Гармонізуйте відому Вам мелодію.

### ***7. Виконання музичного твору в ансамблі з ілюстратором***

Складність процесу виконання музичного твору в ансамблі з ілюстратором:

- у звуковій та агогічній збалансованості звучання інструментального супроводу та співу соліста чи власного співу;
- корекції наміченого плану відповідно до реального звучання голосу.

У вокальному творі відповідальність за досягнення звукового балансу несе концертмейстер. Він завжди повинен ставити собі питання: «Чи не надто голосно я граю?» Звукова збалансованість полягає в динамічному підпорядкуванні інструментального супроводу (а не сольних епізодів!) вокальній партії. Знаходження звукового балансу залежить від «масштабу» голосу чи інструмента, якому акомпанують.

Значно складнішим моментом ансамблевого виконання є агогічна збалансованість, яка залежить від індивідуальних творчих особливостей партнерів, їх особистісних якостей, художніх уподобань, смаків. Необхідне узгодження виконавцями інтерпретації ансамблевого твору – його стильових,

жанрових, метроритмічних особливостей, кульмінаційних моментів тощо. Однак ця робота повинна коректуватися відповідно до реального звучання голосу співака – його динамічних, темброво-кolorистичних можливостей, особливостей фразування, дихання тощо.

Предметом особливої уваги ансамбліста має стати дихання вокаліста. Слід ретельно (спільно з вокалістом) проаналізувати вокальну партію та, спираючись на знання й досвід виконання музичних творів у класі вокалу, визначити моменти взяття дихання. На початковому етапі навчання в концертмейстерському класі у нотах робляться відповідні позначки (олівцем). У процесі спільного виконання музичного твору визначені моменти взяття дихання вимагають повної зосередженості, вслуховування для досягнення ансамблю між вокальною та інструментальною партіями.

У процесі навчання ансамблевого музикування слід навчитися поєднувати музично-виконавські дії, тобто виконувати акомпанемент з показом моментів вступу соліста рухом голови (ауфтакт). Для цього слід:

- а) попередньо визначити моменти вступу соліста,
- б) зробити в нотах відповідні позначки,
- в) скрупульозно відпрацьовувати кожен з таких вступів.

На початковому етапі навчання можна обмежитись елементарним коротким рухом голови в бік соліста в момент взяття дихання перед співом. Цей рух може здійснюватися без повороту голови (не відриваючи погляду від нот), а потім – з поворотом голови.

Формування означеної навички є дуже важливим, оскільки в майбутній професійній діяльності слід керуватися не лише солістом, але й великим колективом учнів, тобто розподіляти увагу на значно більшу кількість об'єктів. Крім цього, необхідно тримати в полі зору партії соло й супроводу; контролювати власне виконання і спів інших; координувати власні рухи; емоційно відтворювати музичний образ тощо.

Тому у процесі роботи над вокальним твором слід спрямовувати увагу на досконале знання тексту супроводу, вокальної партії й літературного тексту,

автоматизацію елементів диригування, що сприятиме успішному оволодінню цих складних музично-виконавських дій. Слід застерегти від передчасного переходу до виконання означених завдань, оскільки слабе знання тексту супроводу, вокальної партії й літературного тексту, відсутність необхідної автоматизації елементів диригування зумовлюють невдачі у виконанні цих складних музично-виконавських дій.

### ***Запитання для перевірки знань:***

1. У чому полягає складність процесу виконання музичного твору в ансамблі з ілюстратором?
2. Що таке ауфтакт?
3. На що слід спрямувати увагу під час роботи з вокалістом?

### ***8. Створення адаптованого, спрощеного нотного тексту ансамблевих музичних творів***

Досить часто можна зустріти випадки, коли авторський варіант запису фактури виявляється не дуже вдалим або незручним для виконання. Такі епізоди частіше зустрічаються у творах з акордовою і поліфонічною фактурою. Іноді партія акомпанементу є невдалим перекладанням (клавіром) оркестрової партитури. В таких випадках концертмейстер повинен виявити максимальну спритність, мобільність і раціоналізувати фактуру для полегшення перебігу читання акомпанементу.

Будь-які фактурні зміни повинні здійснюватися акомпаніатором із повним розумінням смислових і стилістичних завдань та ґрунтуватися не тільки на прагненні до зручності.

На етапах тренування спрощення тексту ансамблевих творів доречно використовувати такі ефективні прийоми:

1. Спрощення гармонічної фактури в акордову послідовність, щоб більш наочно уявляти логіку і динаміку її розвитку. Послідовність корисно виконувати з точним дотриманням тривалості кожного акорду, без повторів одного і того ж акорду на метричних долях. При цьому, підчас, виявляється цікавий ритм, який

утворюється через зміну гармоній. Для читання нотного тексту, який викладений на трьох або більше нотних станах (у вокальних та інструментальних творах у супроводі фортепіано), швидке виявлення гармонічної основи є необхідністю.

2. Напрацювання в акомпаніатора комплексного сприйняття мелодичних зв'язків для швидкого і якісного орієнтування в нотному тексті. Мелодичний рух швидше сприймається, якщо ноти подумки групуються відповідно до їхньої музичної належності. Слухові уявлення, які утворюються при цьому, легко асоціюються із зоровим баченням клавіш і м'язово-тактильними відчуттями. Під час повторної зустрічі з подібною інтонацією (висхідною, спадною, арпеджованим рухом тощо) акомпаніатор легко впізнає її і майже не буде потребувати вторинного розбору.

### ***Основи адаптації та спрощення нотного тексту***

#### **1. Аналіз оригінального твору:**

- Вивчення основних музичних елементів твору: мелодії, гармонії, ритму, форми.
- Визначення основних тематичних матеріалів та їх ролі у музичному творі.

#### **2. Визначення елементів для «збереження»:**

- Вибір найважливіших музичних елементів, які необхідно зберегти при спрощенні.
- Визначення тих частин, які можна спростити або опустити без значної втрати музичного змісту.

### ***Технічні аспекти створення спрощеного нотного тексту***

#### **1. Спрощення мелодії:**

- Спрощення мелодичних ліній, залишаючи основні інтонації та характерні мотиви.
- Використання більш простих ритмічних малюнків, щоб полегшити виконання.

#### **2. Заміна складних гармоній:**

- Спрощення гармонійних прогресій шляхом використання основних акордів.
- Заміна складних акордів більш простими та зручними для виконання варіантами.

#### **3. Ритмічне спрощення:**

- Використання простіших ритмічних структур для полегшення читання та виконання.
- Заміна складних ритмів на більш рівномірні та зрозумілі для початківців.

#### **4. «Скорочення» фактури:**

- Зменшення кількості голосів та нот в акордах для полегшення гри.
- Використання одноголосних або двоголосних текстів замість поліфонічних фрагментів.

#### ***Практичні вправи та завдання***

##### **1. Аналіз та адаптація відомих творів:**

- Вибір популярних музичних творів та їх аналіз для виявлення основних елементів.
- Практика створення спрощених версій цих творів з урахуванням зазначених методів.

##### **2. Композиторські вправи:**

- Створення власних простих композицій на основі відомих тем або гармонічних схем.
- Виконання вправ на варіації, де необхідно створити кілька рівнів складності для однієї теми.

##### **3. Транспозиція та переклад:**

- Практика транспозиції творів у більш зручні тональності для початківців.
- Перекладення творів для різних інструментів з урахуванням їх специфіки.

#### ***Художньо-естетичні аспекти адаптації***

##### **1. Збереження музичного характеру:**

- Зосередження на збереженні основного музичного характеру музичного твору при спрощенні.
- Використання виразних засобів, таких як динаміка та артикуляція, для підтримки художнього образу.

##### **2. Стилiстичні особливості:**

- Врахування стилістичних особливостей твору, щоб спрощений текст відповідав епосі та жанру.
- Аналіз прикладів спрощення творів різних стилів та епох для кращого розуміння специфіки адаптації.

Формування навичок та умінь створення адаптованого, спрощеного нотного тексту музичних творів є важливою частиною музичної освіти та педагогіки. Це

вміння дозволяє зробити музику доступнішою та привабливішою для широкого кола виконавців, зокрема для початківців. Регулярна практика, творчий підхід та аналіз музичних прикладів сприятимуть успішному розвитку цих навичок та умінь.

***Запитання для перевірки знань:***

1. Які ефективні прийоми доречно використовувати на етапах тренування спрощення тексту ансамблевих творів?

2. Які існують практичні вправи для формування навичок спрощення/ускладнення нотного тексту ансамблевих музичних творів?

***Індивідуальні навчально-творчі завдання:***

1. Працювати над накопиченням запасу «типових оборотів» музики (знання «моделей» музичної мови дозволяє передбачити, який музичний матеріал буде слідувати, що полегшить процес читання з листа).

2. Практикувати аналіз нотно-музичного текстів розучених на заняттях акомпанементів за всією їх семантикою – назва творів, жанр, темп, розмір, тональність, форма, характер музики, тип фактури, метроритмічний малюнок, штрихи, динаміка тощо.

### 3. КОНТРОЛЬНІ ЗАСОБИ ОЦІНЮВАННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ САМОСТІЙНОЇ ТА ІНДИВІДУАЛЬНОЇ НАВЧАЛЬНО-ТВОРЧОЇ РОБОТИ

#### Критерії оцінювання за різними видами роботи

Вид роботи	Бали	Критерії
<b>Практичні завдання</b>	0	Завдання не виконано
	1-2	Здобувач на середньому рівні дотримується принципів ансамблевого виконання музичного матеріалу. Потребує допомоги в процесі перекладу ансамблевого твору та створення художньої інтерпретації, не завжди активно ставиться до вирішення поставлених творчо-виконавських завдань.
	3-4	Здобувач на високому рівні дотримується конструктивних та драматургічних принципів гармонізації музичного матеріалу. Вільно ансамблює. Вільно та органічно створює переклад ансамблевого твору та його художню інтерпретацію, активно та з інтересом ставиться до вирішення поставлених творчо-виконавських завдань.
<b>Самостійна робота</b>	0 балів	Завдання самостійної роботи не опановані здобувачем, відсутні рішення щодо перекладу музичних творів.
	1	Основні технічні прийоми перекладу партії ансамблю здобувач демонструє на середньому рівні. Проявляє виконавську культуру недостатньо впевнено. Рішення щодо перекладу музичних творів потребують доопрацювання.
	2	Здобувач достатньо впевнено демонструє виконавську культуру та технічну майстерність в процесі ансамблевого музикування, володіє механізмами перекладу музичних творів, пропонує цікаві рішення під час ансамблювання.
Індивідуальне навчально-творче завдання ( <i>аналіз артикуляційних, агогічних і динамічних особливостей розучених</i> )	0	Завдання не виконано
	1-4	Аналіз артикуляційних, агогічних і динамічних особливостей розучених ансамблів виконаний формально з відсутністю розуміння принципів грамотного ансамблевого музикування.

<i>ансамблів)</i>	5–7	Аналіз артикуляційних, агогічних і динамічних особливостей розучених ансамблів виконано з проявом творчої ініціативи, грамотно і художньо переконливо.
	8-10	Здобувачі демонструють грамотний аналіз артикуляційних, агогічних і динамічних особливостей розучених ансамблів, виражають власне ставлення до виконання творчого завдання та виступають експертом індивідуальних завдань, що виконали однокурсники.
Індивідуальне навчально-творче завдання <i>(спрощення/ускладнення фактури партії ансамблевого твору)</i>	0 балів	Завдання не виконано
	1–4	Спрощення або ускладнення фактури партії ансамблевого твору виконано формально із слабким проявом художньої-творчої ініціативи, невиразно, неемоційно, з відсутністю розуміння способів реалізації творчого задуму.
	5–7	Спрощення або ускладнення фактури партії ансамблевого твору виконано з проявом художньої фантазії та творчої ініціативи, грамотно і художньо переконливо.
	8-10	Здобувачі демонструють впевнене та оригінальне виконання спрощеної/ускладненої партії ансамблевого твору, виражають власне ставлення до виконання творчого завдання та виступають експертом індивідуальних завдань, що виконали однокурсники.

### **Критерії оцінювання підсумкового контролю (залік)**

Для навчальної дисципліни «Ансамблеве музикування з основами перекладу музичних творів» навчальним планом передбачено підсумковий контроль у формі заліку. Кількість балів, необхідних для заліку (не менше 60), студент отримує під час участі у практичних заняттях, виконання всіх видів самостійної роботи.



## Критерії оцінювання за різними видами роботи

Сума балів	Критерії оцінки
Відмінно (90-100 А)	<p>Здобувач вищої освіти має ґрунтовні знання:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- щодо теоретичних основ інструментального перекладу музичних творів,</li> <li>- щодо основних принципів ансамблевого виконання музичних творів;</li> <li>- щодо особливостей інструментування, перекладу музичних творів для різних колективів (оркестру, ансамблю, хору).</li> </ul> <p>Результати виконання ансамблевих завдань повні, логічні й обґрунтовані.</p> <p>Демонструє виконавську культуру на належному фаховому рівні під час виконання ансамблевих творів.</p> <p>Оперує знаннями щодо перекладу музичних творів.</p> <p>Творчо й аргументовано ставиться до виконання практичних та індивідуальних завдань із перекладу музичних творів.</p> <p>Виявляє творчий підхід до вирішення практичних та індивідуальних завдань.</p> <p>Уміло аргументує вибір способів вирішення практичних та індивідуальних навчально-творчих завдань.</p> <p>Здатний оперувати знаннями з галузі ансамблевого музикування і перекладу музичних творів. Демонструє власні судження.</p>
Добре (82-89 В)	<p>Здобувач вищої освіти має достатні знання:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- щодо теоретичних основ інструментального перекладу музичних творів,</li> <li>- щодо основних принципів ансамблевого виконання музичних творів;</li> <li>- щодо особливостей інструментування, перекладу музичних творів для різних колективів (оркестру, ансамблю, хору).</li> </ul> <p>Демонструє достатню виконавську культуру під час виконання ансамблевих творів.</p> <p>У цілому володіє алгоритмами щодо оперування знаннями з перекладу музичних творів.</p> <p>Достатньо творчо ставиться до виконання практичних та індивідуальних завдань із перекладу музичних творів. Проте епізодично проявляється художньо-освітня невпевненість і недостатня аргументованість у виборі способів вирішення завдань.</p> <p>У цілому виявляє прагнення до нестандартного вирішення практичних та індивідуальних завдань, однак бракує самостійності, тому потребує незначної допомоги з боку</p>

	<p>викладача.</p> <p>Здатний оперувати знаннями з галузі ансамблевого музикування і перекладу музичних творів.</p>
<p>Добре (74-81 C)</p>	<p>Здобувач вищої освіти має знання:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- щодо теоретичних основ інструментального перекладу музичних творів,</li> <li>- щодо основних принципів ансамблевого виконання музичних творів;</li> <li>- щодо особливостей інструментування, перекладу музичних творів для різних колективів (оркестру, ансамблю, хору).</li> </ul> <p>Однак під час перекладу музичних творів виникають труднощі. Вирішення завдань із перекладу музичних творів є цілком логічними, проте не завжди закінченими й аргументованими. Проявляє виконавську культуру під час виконання ансамблевих творів. Проте існують деякі проблеми з оперуванням знаннями щодо перекладу музичних творів, Не достатньо творчо й аргументовано ставитися до виконання практичних та індивідуальних завдань із перекладу музичних творів. Бракує самостійності під час виконання практичних та індивідуальних завдань, потребує допомоги з боку викладача у вирішенні завдань. Невпевненим є пошук варіантів вирішення цих завдань. Самостійне опанування методів перекладу музичних творів супроводжується невпевненістю.</p>
<p>Задовільно (64-73 D)</p>	<p>Здобувач вищої освіти має недостатні знання:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- щодо теоретичних основ інструментального перекладу музичних творів,</li> <li>- щодо основних принципів ансамблевого виконання музичних творів.</li> </ul> <p>Утрудненим є визначення особливостей перекладу музичних творів. Вирішення завдань є не достатньо обґрунтованим . Не завжди вміє демонструвати виконавську культуру на належному фаховому рівні під час виконання ансамблевих творів; оперувати знаннями щодо перекладу музичних творів, зокрема з галузі ансамблевого музикування; творчо й аргументовано ставитися до виконання практичних та індивідуальних завдань із перекладу музичних творів. Майже не виявляє ініціативи та самостійності під час виконання практичних й індивідуальних завдань, потребує постійної допомоги з боку викладача у вирішенні художньо-творчих завдань із перекладу музичних творів.</p>
<p>Задовільно (60-63 E)</p>	<p>У здобувача вищої освіти бракує знань:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- щодо теоретичних основ інструментального перекладу</li> </ul>

	<p>музичних творів,  - щодо основних принципів ансамблевого виконання музичних творів.  Утрудненим є визначення особливостей перекладу музичних творів. Вирішення музично-імпровізаційних завдань є не обґрунтованими.  Майже відсутня виконавська культура під час виконання ансамблевих творів.  З утрудненням оперує знаннями щодо перекладу музичних творів.  Не виявляє ініціативи та самостійності під час виконання практичних й індивідуальних завдань, без допомоги з боку викладача не може вирішувати музично-імпровізаційні завдання.</p>
Незадовільно (35-59 FX)	<p>Здобувач вищої освіти має фрагментарні знання:  - щодо теоретичних основ інструментального перекладу музичних творів,  - щодо основних принципів ансамблевого виконання музичних творів.  Майже відсутні знання щодо особливостей перекладу музичних творів й ансамблевого музикування.  Усні відповіді часткові, не обґрунтовані.  Не вміє:  - демонструвати виконавську культуру на належному фаховому рівні під час виконання ансамблевих творів;  - оперувати знаннями щодо перекладу музичних творів, зокрема з галузі ансамблевого музикування;  - творчо й аргументовано ставитися до виконання практичних та індивідуальних завдань із перекладу музичних творів.  У вирішенні практичних завдань припускається грубих помилок.  Не вміє самостійно здійснювати переклад музичних творів.</p>

**Розподіл балів, які отримують здобувачі за результатами поточного і підсумкового контролю (залік)**

Поточний контроль (практичні заняття, самостійна робота)		ІНТЗ	Разом
Теми	Бали	<b>0-20</b>	<b>0-100</b>
Змістовий модуль 2			
Тема 1	0-10		
Тема 2	0-10		
Тема 3	0-10		
Тема 4	0-10		
Тема 5	0-10		
Тема 6	0-10		
Тема 7	0-10		
Тема 8	0-10		
<b>Всього:</b>		<b>0-80</b>	

**Шкала оцінювання за всіма видами контролю**

Сума балів за всі види навчальної діяльності	Оцінка ECTS	Оцінка за національною шкалою
		Залік/ академзвіт
90–100	A	зараховано
82–89	B	зараховано
74–81	C	зараховано
64–73	D	зараховано
60–63	E	зараховано
35–59	FX	незараховано
0–34	F	незараховано

#### 4. РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Ашихміна Н. В. Концертмейстерський клас : навчальний посібник. Одеса : Університет Ушинського, 2019. 206 с.

2. Ашихміна Н.В., Новська О.Р. Методичні рекомендації до організації самостійної роботи з навчальної дисципліни «Концертмейстерський практикум з основами перекладу музичних творів» для здобувачів вищої освіти за першим (бакалаврським) рівнем другого року навчання зі спеціальності 025 Музичне мистецтво: методичні рекомендації. Одеса : Університет Ушинського, 2024. 61 с.

3. Ашихміна Н.В., Новська О.Р. Методичні рекомендації до організації самостійної роботи з навчальної дисципліни «Концертмейстерський практикум з основами перекладу інструментальних/вокальних/хорових творів» для здобувачів вищої освіти за першим (бакалаврським) рівнем третього року навчання зі спеціальності 025 Музичне мистецтво: методичні рекомендації. Одеса : Університет Ушинського, 2024. 66 с.

4. Гаркуша Л. І. Формування професійних навичок і вмінь студентів на заняттях з основного музичного інструмента (фортепіано) : навч.-метод. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2020. 100 с.

5. Горожанкіна О. Ю. Методичні рекомендації щодо організації самостійної роботи китайських студентів над фортепіанною технікою (китайською мовою). Університет Ушинського, Одеса, 2019. 43 с.

6. Демидова М. Г., Чень Чень. Особливості творчого музикування як способу самовираження майбутніх учителів музичного мистецтва у сучасному арт просторі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Педагогіка.* 2018. № 3. С. 66-72.

7. Демидова М. Г., Левицька І. М., Новська О. Р. Основний музичний інструмент : навчальний посібник для здобувачів вищої освіти за першим (бакалаврським) рівнем ОПП Середня освіта (Музичне мистецтво), спеціальність 014 Середня освіта (Музичне мистецтво); ОПП Музичне мистецтво, спеціальність

025 Музичне мистецтво. Одеса : Університет Ушинського, 2020. 200 с.

8. Теорія і практика акомпанементу: навчально-методичний посібник до курсу «Концертмейстерський клас» та «Основи праці в студії» для студентів мистецьких спеціальностей. Уклад.: І.Г.Стотика, Е.А.Власенко, Я.В.Сопіна, О.В.Стотика / Заг. ред Стотики І.Г. Мелітополь: МДПУ, 2018. 127 с.