

Під емоційно-ціннісним компонентом художньо-творчої толерантності ми розуміємо наявність у майбутнього вчителя музики мотивації до художньої діяльності, яка сприяє розвитку його художньо-світоглядних орієнтацій та готовності до діалогу з мистецтвом; дотримання моральних цінностей свого культурного осередку та спроможність до розуміння та прийняття інших художніх традицій. На нашу думку, наявність у особистості емпатії, розвиненої перцепції, комунікативності, тактовності, автономності, прагнення до гармонії, любові до мистецтва вдало характеризують останній, третій компонент художньо-творчої толерантності. Показники третього емоційно-ціннісного компоненту художньо-творчої толерантності майбутнього вчителя музики узагальнено і представлено у табл. 3. Узагальнюючи усе вищесказане, ми можемо вивести визначення, що ж являє собою художньо-творча толерантність майбутнього вчителя музики. На нашу думку, це прояв одночасно осмисленого та емоційно-ціннісного ставлення особистості до особи митця, виконавця та реципієнта, художнього жанру, художнього образу, враховуючи особливості культурної епохи та її суспільних цінностей. Художньо-творча толерантність стосується художньої діяльності майбутнього вчителя музики, метою якої є створення, презентація, репродукція, інтерпретація, або сприйняття творів мистецтва.

Висновки і перспективи подальших розвідок напраму. Художньо-творча толерантність майбутнього вчителя музики – це нове поняття, яке потребує детального вивчення та опрацювання. У даній статті ми спробували здійснити його аналіз та визначити основні структурні компоненти та показники, які можуть характеризувати півень її сформованості. У подальших дослідженнях ми плануємо детальніше вивчити умови та форми прояву художньо-творчої толерантності

майбутнього вчителя музики, а також розробити ефективну методику її формування.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Грива О. А. Толерантність в процесі становлення молоді в умовах полікультурного середовища: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філософських наук : спец. 09.00.10 – філософія освіти / Ольга Анатоліївна Грива // НПУ ім. М.П. Драгоманова, кафедра соціальної філософії та філософії освіти. – К., 2008. – 34 с.

2. Котелянец Ю. С. Характеристика толерантності як педагогического поняття [Текст] / Ю. С. Котелянец // Педагогика: традиции и инновации: материалы III междунар. науч. конф. (г. Челябинск, апрель 2013). – Челябинск: Два комсомольца, 2013. – С. 156–160.

3. Майковская Л. С. Феномен этно-культурной толерантности в музыкальном образовании : дис. ... докт. пед. наук : 13.00.08, 13.00.02 / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – М., 2009. – 467 с.

4. Спицына О. А. Экспериментальное исследование возможности формирования межличностной толерантности у младших школьников / О. А. Спицына // Культура & общество [Электронный ресурс]: Интернет-журнал МГУКИ / Моск. гос. ун-т культуры и искусств – 2006 – 2 – С. 4. – Режим доступа: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Spitcyuna.pdf>, свободный – Загл. с экрана.

5. Черкасов В. Ф. Вплив толерантності на формування естетичної культури молоді / В. Ф. Черкасов // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. – Серія: Педагогічні науки. – 2012. – Вип. 106. – С. 121–128.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Соболь Наталія Віталіївна – аспірант кафедри теорії та методики музичного мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.

Коло наукових інтересів: розвиток толерантності майбутніх вчителів музики, дослідження впливу інтеграції мистецтв на розвиток обізнаності та якості знань студентів.

УДК 788.03+37(075)

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ДУХОВИКІВ У ПРОЦЕСІ КОЛЕКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ

Чжан ЦЗЯНАНЬ (Київ)

Постановка проблеми. У сучасних умовах музично-виконавської діяльності студентів, виконавців на духових інструментах із спеціальності «Музичне мистецтво» вищих навчальних закладів освіти, поряд з іншими виконавськими дисциплінами, такими як «Основний музичний інструмент»,

«Додатковий музичний інструмент» та ін., чільне місце посідають «Інструментальний ансамбль» або «Ансамбль духових інструментів» та «Оркестровий клас». Відомо, що лише незначна кількість випускників займаються сольною концертною діяльністю. Переважна ж більшість духовиків працює у

складі різних музичних колективів, що актуалізує розробку зазначеної проблеми. Контент-аналіз нормативних документів вищих музичних навчальних закладів Німеччини, Австрії, Сербії та Польщі, а також інтерв'ювання викладачів цих країн засвідчили, що кількість годин, відведених для занять у класі ансамблю у ВНЗ України менша, ніж у країнах Європи. Тому, проблема якісної підготовки виконавців-духовиків у процесі колективного музикування залишається особливо актуальною.

Аналіз досліджень і публікацій з проблем професійної підготовки виконавців на духових інструментах дає підстави вважати, що переважна більшість науково-методичних праць спрямована саме на вдосконалення сольного виконавства (праці С. Болотіна, І. Гишки, С. Горового, Т. Докшицера, В. Качмарчика, І. Кобця, П. Круля, В. Луба, К. Мюльберга, В. Пилипчака, В. Посвалюка та ін.). Як відомо, гра в ансамблі – це важливий етап на шляху від сольного до оркестрового виконавства. Однак, залишаються недостатньо висвітленими питання, пов'язані з підготовкою виконавців-духовиків у класі інструментального ансамблю.

Мета дослідження – здійснити спробу детального аналізу методичних аспектів виконавської підготовки духовиків у процесі колективного музикування.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, ансамблі складаються за принципом об'єднання однорідних мідних духових або дерев'яних духових інструментів. Зустрічаються також ансамблі змішаного типу. Комплектуючи склад ансамблю, варто враховувати рівень підготовки, індивідуальні особливості кожного учасника, його музичну обдарованість, емоційність, звукові якості тощо [1]. У свою чергу, відбирати музичний матеріал треба таким чином, щоб кожен учасник цього ансамблю зміг би проявити свої виконавські й творчі можливості якнайкраще.

Слід зазначити, що особливу роль у творчому процесі ансамблевого виконавства відіграє психологічна сумісність його учасників – це спільність поглядів, ступінь вихованості, дисциплінованість та ін. У зв'язку з цим важливо сформувати ансамбль виконавців не лише з гарною професійною підготовкою, а також з добрими стосунками, взаємною симпатією та повагою один до одного.

На початку роботи над музичним твором учасники ансамблю повинні разом з викладачем зробити художній аналіз музичного матеріалу, осягнути його ідейно-художній зміст, музичну форму, визначити кульмінації в частинах, розділах, фразах тощо.

Для загального ознайомлення бажано спочатку виконати твір повністю [2]. Надалі студентам необхідно самостійно аналізувати свої дії у ансамблевому виконавстві, а викладачу відводиться роль контролювати та спрямовувати членів колективу, надаючи необхідні вказівки й зауваження.

Початковий період занять у класі ансамблю – складний і відповідальний. Важливого значення набуває послідовність у виборі та вивченні репертуару. Твори добираються таким чином, щоб відповідати рівню професійної підготовки виконавців, ступеню їх музичної зрілості. Досягнення якісного ансамблевого виконання залежить від кропіткої регулярної індивідуальної та колективної роботи музикантів. Безпосередньо перед заняттями у класі ансамблю кожен його учасник повинен бути в належній виконавській «формі» і вільно виконувати свою партію. Слід також приділяти особливу увагу навичкам настроювання інструментів у ансамблі.

Заняття у класі ансамблю рекомендується розпочинати з музичних творів, у яких є чітка визначеність ролі кожного інструмента ансамблю та взаємодії партнерів. Необхідно домагатися однорідності виконавських штрихів, доцільної підпорядкованості нюансів, дотримання певного звукового балансу, стійкості інтонації та ритму [3, с. 78]. Для досягнення злагодженої гри у ансамблі потрібно дотримуватися загального для всіх учасників фразування в однорідних частинах твору. Особливої уваги вимагає робота над унісоном, відпрацювання чистоти інтонації під час занять.

Слід звернути увагу на виявлення першого або другого плану голосоведення головних і супідрядних музичних ліній, домагаючись правильного звукового балансу й розкриття художнього образу твору. Специфіка гри в ансамблі потребує від учасників вміння бути «ведучим» та «супідрядним», у залежності від значення партії в тому чи іншому епізоді музичного твору. Учасник ансамблю, який виконує другу партію повинен у потрібний час налаштуватися на «емоційну хвилю» виконавця головної партії, дотримуючись тієї ж динаміки, одночасно домагаючись схожої вібрації, прийомів звуко-видобування тощо. Особливо важлива під час виконання твору в ансамблівистів наявність єдності у відчутті руху мелодії.

Одним із складних моментів, що вимагають особливої уваги, є виконання вказівок *a tempo* і *tempo I* після *ritenuto*, *tempo rubato*, а також виконання фермати. У цих випадках (повернення до початкового темпу після *ritenuto*, виконання *tempo rubato*, закінчення фермати та вступ наступної фрази)

учасникам ансамблю пропонується дотримуватися вказівок і спрямовувальних дій першого голосу [4, с. 7].

Дуже важливо навчитися точно розпочинати музичну фразу з урахуванням виконавського дихання (синхронне взяття акорду), а також стежити за спільним його закінченням у заключних побудовах. Це сприятиме вихованню уважного ставлення виконавців до нюансування, однорідної акцентуації, фразування, чистого інтонування. Для досягнення синхронності партнери повинні відчувати темп ще до початку гри.

Для виконання кантилени необхідне ретельне опрацювання матеріалу. Дуже важливо навчитися різним прийомам вібрації. Варто прагнути до зближення якісної співзвучності партнерів, особливо в музиці імітаційного плану.

Одним із важливих методичних аспектів є робота над злагодженою грою в ансамблі, а особливо – над чистотою інтонації. Бажано розучувати твори у повільному темпі. Під час виконання в середньому темпі потрібно виявляти лінію внутрішнього розвитку, притаманну саме цьому твору. У процесі вивчення музичного матеріалу не завжди потрібно програвати його спочатку до кінця, іноді в залежності від складності, твори доцільно виконувати фрагментами [2, с. 9]. Окрім цього, ансамблістам бажано читати з листа в унісон найпростіші мелодії зі збірок сольфеджіо. На цих прикладах можна відпрацювати артикуляцію, ритм, виконуючи їх різними штрихами, у різних темпах і нюансах. Такі вправи допомагають у здобутті синхронного дихання, уміння слухати один одного. Для розвитку гармонійного слуху необхідно грати гами в терцію або сексту, прості схеми з тризвуків.

Більшу частину репетиційного часу займає робота над інтонацією. В ансамблі кожен виконавець має своє звуковисотне відчуття, що створює для інтонаційно-чистого виконання певні труднощі. Подолати це можна шляхом чисельних занять і виступів, у результаті чого формується інтонаційна єдність ансамблю.

Перед грою в ансамблі кожному виконавцю потрібно вивірити у своїй партії інтонаційну точність кожного звуку, підібрати оптимальну аплікатуру і записати її в партію. Досконале виконання своєї партії дає можливість уважніше прислуховуватися до гри партнерів.

Слід зауважити, що робота над чистотою інтонації практично ніколи не припиняється. Кожному виконавцю характерна відносна чистота інтонування, прийнятна лише для цього, неповторного у майбутньому, процесу

музикування. Працювати над чистотою інтонування краще застосовуючи нюанс ріано, в якому найбільш відчутна інтонаційна неточність. Особливо складною для ансамблів, які виконують музику на духових інструментах, є гра в унісон або в октаву. Існує думка, що під час такої гри один з голосів ансамблю повинен звучати тихіше від іншого, таким чином, виділення одного голосу дозволить іншому чітко його чути і під нього підстроїтися [2]. Однак, слід зазначити, що такий підхід можна використовувати лише на початковій стадії роботи над інтонацією. У подальшому потрібно домагатися, щоб перший і другий голос, граючи в унісон або в октаву, звучали в одному нюансі. Для досягнення чистоти інтонування в ансамблі поширена практика виконання гам в унісон або в октаву, а також ввідних тонів. Такі вправи сприяють зближенню інтонаційного відчуття у виконавців, розвитку навичок швидкого налаштування один до одного. Перед роботою над музичними творами бажано виконувати гами переважно в тих тональностях, у яких написані твори.

Слід відзначити ще один з найважливіших аспектів роботи в ансамблі духових інструментів – це розвиток ансамблевих слухових навичок, оскільки ансамблеве музикування допомагає виконавцеві оволодіти вмінням чути себе ніби зі сторони. Уміння слухати себе й партнера передбачає володіння ансамблістами навичками швидкої зміни фокусування слуху, а отже – наявність у виконавця різної налаштованості уваги [4, с. 9]. Організація власної уваги та її розподіл залежить від уміння управляти собою під час виконання.

Уміння слухати себе й партнера, контролювати гру, відчувати звукову перспективу, підпорядковувати виконавську індивідуальність кожного окремого виконавця загальній художній меті є основою для колективного музикування. Сутність творчого взаєморозуміння артистів ансамблю виявляється у створенні лише їм притаманної колективної інтонації, а також загального плану інтерпретації. Свобода музичного висловлювання кожного музиканта не обмежується ансамблевим виступом, оскільки спільне музикування повністю зберігає внутрішню безмежність такої свободи, хоча й менше, ніж сольна гра.

У процесі осягнення художньо-образної основи музичного твору виконавці не тільки виявляють ставлення до навколишнього світу, що сконцентрований у музиці як її художній зміст, як особливе буття, а й безпосередньо

переживають його, перебувають у найінтимнішому духовному контакті з таким буттям. У художній площині, на перетині осягнення художнього буття та його аксіологічного усвідомлення, розкривається глибоко емоційна природа музичного мислення. Як відомо, музично-виконавське мислення є специфічним виявленням образного, художньо-творчого та загального музичного мислення. Як образне мислення воно функціонує у формі різнопланових образних уявлень, діапазон яких коливається від суто технологічних, звукових музично-феноменологічних до художньо-звукових та образно-драматургічних.

Відмінність концертного виступу від репетиції полягає в активізації згуртованості колективу. Спільність мети та інтересів, що постають перед ансамблем, викликають бажання краще й виразніше виконати програму, завоювати визнання публіки, сприяють формуванню між ансамблістами взаємопідтримки, взаємодопомоги, взаєморозуміння. У концертному виступі максимально мобілізується увага й концентрація творчих сил для виявлення того, що було набуто під час навчальної та самостійної репетиційної роботи.

Проблема самовладання під час концертного виступу завжди цікавила музикантів-виконавців. Спостереження за музично-виконавською діяльністю духовиків підтверджує думку про те, що під час публічного виступу студенти, які грають у складі колективу, хвилюються дещо менше, ніж під час сольного виконання. Однак, практика доводить, що іноді й в ансамблістів воно відчутне. Якщо хвилювання охоплює одного з учасників ансамблю, то воно, в певній мірі, передається й іншим партнерам, що, у свою чергу, порушує свободу виконання, погіршується сприйняття гри колег. Основні чинники, котрі можуть призвести до такого хвилювання – це особливості нервової системи, недостатня професійна підготовка ансамбліста, недостатня кількість репетиційного часу, а також несистематизована концертно-виконавська діяльність [5].

Якщо в одного з ансамблістів відчутне хвилювання у процесі концертного виступу, то в таких випадках найбільш урівноваженому учаснику потрібно дещо підсилити свою творчу активність, немовби підкреслюючи свою психологічну стійкість, що позитивно сприятиме на схвилюваного партнера та надасть йому впевненості. Естрадне хвилювання може бути пов'язане з виконанням

технічно складних місць, тому виконавцю потрібно заздалегідь психологічно до них підготуватись та розуміти, що пасивне очікування свого вступу – неприпустимо. Найефективніший засіб подолання естрадного хвилювання – регулярність публічних виступів та накопичення концертного досвіду.

Окрім концертної діяльності, дієвим стимулом до творчого вдосконалення музичного колективу є участь у різноманітних конкурсах.

Висновки. Таким чином, детально проаналізувавши методичні аспекти, котрі впливають на виконавську підготовку духовиків у процесі колективного музикування, зазначимо, що її якість залежить від комфортної психологічної атмосфери у колективі, розуміння ансамблістами виконуваного ними музичного матеріалу, розвитку власних слухових навичок, постійного вдосконалення виконавської майстерності та роботи над «колективною інтонацією», розуміння значення своєї партії та партій інших учасників ансамблю у процесі вивчення музичного твору, аналізу інтерпретаційних особливостей виконуваного твору, а також регулярних публічних виступів та психологічної готовності до них.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Апатський В. Н. Камерний ансамбль і виховання оркестрового музиканта / В. Н. Апатський // Дослідження. Досвід. Спогади. – 2005. – № 6. – С. 143–152.
2. Цюлюпа С.Д. Некоторые вопросы самостоятельной работы студентов по классу ансамбля / С.Д. Цюлюпа. – Ровно : РГИК, 1988. – 25 с.
3. Усов Ю.А. Организация учебного процесса по специальности на духовом отделении / Ю.А. Усов // Методические записки по вопросам музыкального образования. – 3-й вып. – М. : Музыка, 1991. – С. 76–87.
4. Плохотнюк О.С. Організація самостійної роботи в класі ансамблю духових та ударних інструментів : навч. посіб. / О.С. Плохотнюк. – Луганськ : Альма-матер, 2007. – 34 с.
5. Plokhotnyuk A.S. // Musical Students' Concert Practice / A.S. Plokhotnyuk // European Researcher, 2012. – Vol. (37). – № 12. – P. 2. – P. 2256 – 2260.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Чжан Цзянань – аспірант Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова.

Коло наукових інтересів: виконавська діяльність музикантів-саксофоністів, колективне музикування, викладання музики.