

флейт, двох кларнетів, фортепіано і струнного квартету; «Колисковій кота» для голосу (альта) і трьох кларнетів, «Примовці» для голосу, чотирьох струнних і чотирьох духових (флейта, англійський ріжок, кларнет і фагот) та ін. В ансамблях Стравінський надзвичайно ускладнює техніку гри на духових інструментах, що нерідко суперечить можливостям. Перу Стравінського належать Три п'єси для кларнета соло, які у наші дні користуються популярністю у виконавців, симфонія для духових інструментів (пам'яті Дебюссі) і Концерт для фортепіано і духових інструментів. Проте, найвизначнішим камерним твором є Октет для двох тромбонів, двох труб, двох фаготів, кларнета і флейти. Серед кращих інструментальних творів Стравінського виділяються Сюїта для кларнета, скрипки і фортепіано з «Історії солдата», «Чорний концерт» для кларнета і джазового оркестру.

Чимало зробили для розвитку камерно-інструментального жанру чеські композитори Антонін Дворжак, якому належить “Серенада для двох флейт, двох кларнетів, двох фаготів, віолончелі і контрабаса”, і Леош Яначек. Його ансамблі, як і твори Стравінського, різноманітні за складом: сюїта «Юність» написана для секстету духових — кларнета, валторни, фагота і бас-кларнета, Концертіно для фортепіано, двох альтів, кларнета, валторни і фагота, Концертіно для фортепіано (лівої руки) та ансамблю духових інструментів, незвичного за складом - флейта-пікколо, дві труби і чотири тромбони.

Найповніше можливості виконавства на духових та ударних інструментах виявили оркестрові партитури, в яких духові інструменти відіграли не останню роль; саме симфонічна і оперна музика, поряд із концертною і ансамблевою літературою, визначили подальший історичний розвиток гри на духових інструментах.

Творчість названих композиторів, сформовані ними оркестрові й ансамблеві напрями розвитку виконавства цікаві й різноманітні.

Збагачення і розширення можливостей духових інструментів в оркестрових, камерних і концертних творах на рубежі XIX – XX сторіч, цікаві пошуки й експерименти композиторів у цій галузі стали новим кроком у розвитку духового виконавського мистецтва Західної Європи.

Література:

1. *Анатський В.* Питання музичного виконавства та педагогіки. К., 1979.
2. *Левин С.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л., 1973.
3. *Левин С.* Фагот. М., 1963.
4. *Усов Ю.* История отечественного исполнительства на духовых инструментах. М., 1975.

*Анатолій Баньковський
Грина Гринчук*

ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДИКИ РОБОТИ ІЗ СТУДЕНТСЬКИМИ МУЗИЧНИМИ КОЛЕКТИВАМИ

Важливу роль у підготовці майбутнього вчителя музики відіграють заняття в ансамблевих та оркестрових класах, в яких не тільки шліфується виконавський рівень, а й формуються навички колективного музикування, потрібні для подальшої професійної навчально-виховної роботи у школі.

Ансамблева гра допомагає студентам різного рівня виконавської підготовки відчутти повноту і багатогранність творчого музикування. Репетиція ансамблю, підготовка концертних програм, участь у відповідальних виступах – усе це стимулює удосконалення виконавських умінь студентів, сприяє підвищенню ефективності навчально-виховного процесу у вузі.

Заняття в ансамблевих та оркестрових класах дають змогу розв'язувати низку творчих специфічних завдань, зокрема, виховувати в студентів уміння:

- чути гру колективу загалом і свою партію в загальному звучанні;
- співвідносити звучність власного виконання із загальною звучністю;
- досягати ансамблевої гнучкості, зокрема: повної узгодженості своїх дій з діями інших учасників ансамблю.

Головним завданням, на нашу думку, є виховання в студента одночасно якостей соліста й акомпаніатора і формування навичок гнучкого поєднання, переключення обох функцій.

На відміну від індивідуального сольного виконавства, ансамблеве виконавство відзначається колективним характером діяльності, спрямованої на досягнення єдиної музичної художньої і технічної мети. Через те, з одного боку, зростає значення таких чинників як організованість оркестру, поєднання елементарної і творчої дисципліни (за визначенням С. Сондецькіса), особиста відповідальність за загальну справу, з іншого, – ролі особистості керівника ансамблю чи оркестру як вирішального чинника успіху.

У своїй діяльності керівник колективу повинен враховувати не тільки професійні виконавські, а й педагогічні, психологічні аспекти творчого музикування. Він зобов'язаний досконало володіти своїм предметом, знати методіку роботи з колективом, основи інструментознавства і викладання гри на інструментах оркестрових груп, щоб повною мірою використати виконавські можливості колективу. Керівник має відзначатися широким музичним кругозором та ерудицією, щоб дати оркестрантам чи ансамблістам змістовні і доречні відомості про стиль, жанр, форму, особливості фразування виконуваного твору, порівняти його інтерпретації і запропонувати власне переконливе тлумачення твору. Глибоке знання репертуару для відповідного складу учасників ансамблю чи оркестру дають змогу керівникові komponувати цікаві, структурно вибудовані концертні програми з високохудожніх творів.

Крім ґрунтовної професійної підготовки, керівник має володіти засобами психологічного впливу, зокрема:

- умінням зацікавити виконавців ансамблевою грою;
- способами активізації і стимулювання творчої діяльності студентів на основі врахування їх психологічних, вікових та індивідуальних особливостей, спеціальних музичних здібностей і виконавських можливостей;
- знанням механізмів мобілізації слухової уваги та уваги, пам'яті, художньо-образного асоціативного мислення.

Керівник колективу повинен створити психологічно комфортну атмосферу взаєморозуміння, взаємодовіри, зацікавленості, творчої співпраці. Йому слід толерантно (гуманно і, водночас, вимогливо) реагувати на загальний настрій колективу та його швидкі зміни для того, щоб ефективно проводити репетиції, динамічно спланувати весь процес підготовки концертної програми й окремі концертні виступи.

Важливо також забезпечити індивідуальний підхід до кожного члена колективу, співпрацю з викладачами по класу основного музичного інструмента, котрі можуть характеризувати виконавські можливості окремого студента, допомогти в разі потреби в опрацюванні технічно складних творів.

Значний виховний вплив на учасників колективу має й участь викладачів у роботі ансамблів чи оркестрів, що дає змогу не тільки піднести рівень його виконавства й репертуару, а й перетворити репетиції на своєрідні творчі лабораторії, в яких у вільному спілкуванні студенти переймають у старших культуру штриха, динаміки, фразування.

У зв'язку з цим керівник колективу має не тільки чітко висловити й оформити трактування твору, а й спланувати всі етапи роботи над конкретним твором, раціонально організувати кожну репетицію (від настроювання інструментів, розігрування, розучування партій до забезпечення над формо-змістовної єдності і цілісності твору).

Щоб кожне заняття давало максимальну віддачу, його організація повинна бути детально продуманою, вимоги керівника - конкретними й обґрунтованими, кожний повтор у виконанні – вмотивованим.

Так постає проблема важливості комунікативних умінь керівника, особливо потрібних у процесі роботи над емоційно-образним змістом твору. Зауважимо, що вона актуальна як на індивідуальних, так і в ансамблевих (оркестрових) заняттях, проте в останніх, на наше переконання, набуває неабиякої ваги. Адже йдеться про вияв творчої уяви, спрямування думок та емоцій на створення художнього задуму, про честь не одного виконавця, а всього колективу.

Комунікативні вміння керівника виявляються також в моменти організації активної роботи і відпочинку як однієї з вимог методики проведення занять ансамблю, під час активізації уваги окремих оркестрових груп, зокрема незайнятих у даний час. Вагомим є слово керівника перед початком та під час концерту.

Комунікативні вміння керівника поєднуються в його роботі з організаційними навичками.

Дуже важливо укомплектувати учасників колективу. У цій роботі умовно можна виділити два етапи: підготовчий та основний. Основний етап роботи в аматорських і професійних колективах має бути пов'язаний з визначенням рівня виконавських завдань, репертуару, темпів оволодіння творами тощо. Підготовчий етап роботи, зокрема в самодіяльних колективах триваліший, оскільки керівник повинен провести роботу щодо популяризації оркестрового (чи ансамблевого) музикування, щодо діагностики рівня музичних здібностей тих, хто грали в колективі, та перспективи їх подальшого зростання.

Укомплектовуючи колектив із студентів – майбутніх учителів музики, стикаємося з проблемою врахування їх попереднього досвіду гри у виконавських колективах, а також потягів до ансамблів різного стильового амплуа: від традиційних класичних, фольклорних – до джазових тощо. Тому, вважаємо, що, крім обов'язкового оркестрового класу, студентам варто запропонувати ряд вибіркового (елективних) ансамблів.

На музично-педагогічному факультеті нашого університету, наприклад, функціонують оркестри камерної музики, народних інструментів, духовий оркестр, квартет кларнетистів, ансамбль бандуристів, тріо бандуристів, ансамблі “Музики”, “Діксиленд”, квартет гітар. Керівником трьох останніх колективів з перелічених є автор статті.

Досвід роботи з названими колективами свідчить, що рівень виконавсько-творчої, пізнавально-естетичної активності їх учасників залежить від багатьох чинників як зовнішнього, так і внутрішнього плану, зокрема: від методів роботи керівника, його виконавської і педагогічної майстерності, індивідуальних психологічних і характеріологічних особливостей студента, комунікативних зв'язків, що виникають у процесі діяльності колективу та ін. Роль кожного з них специфічна. На нашу думку, об'єктивною основою, що об'єднує ці чинники, є виконавський репертуар, котрий визначає зміст і характер діяльності як у художньо-музичному, педагогічному, так і в емоційно-естетичному, комунікативному планах.

Докладніше розглянемо проблему добору виконавського репертуару. Зрозуміло, що репертуар має бути різножанровим, значущим з точки зору художньої й естетичної цінності, яка поєднує об'єктивний та особистісний зміст. Критеріями об'єктивності естетичної цінності є історичний час визнання даного твору, відповідність твору суспільно-визначеним вимогам до змістовного, високого мистецтва, “втілення неповторно прекрасних духовних якостей і високих ідеалів людини і людства” [3, 51].

Суб'єктивна значущість естетичної цінності великою мірою залежить від її об'єктивної значущості й водночас, визначається спеціальним музичним, соціальним, кінетичним (моторно-руховим) і сенсорним досвідом особистості, в якому названі елементи взаємодіють як “ціле, що динамічно постійно змінюється” [1, 81].

Отже, головним завданням керівника в доборі репертуару є врахування власного естетично-критичного ставлення до конкретного твору, і особливостей планування подальшої роботи щодо “суб’єктивації” з боку студента об’єктивної естетичної цінності твору.

Названим вимогам відповідають високохудожні твори різних епох: бароко, класичного, романтичного мистецтва та інших, що були і є втіленням загальнолюдських цінностей.

Проте, майбутній учитель музики має знати не тільки шедеври зарубіжної музики, а й національну музичну культуру, “бути носієм нагромаджених національною культурою загальнолюдських цінностей” [2, 63].

Як свідчить дослідження, проведене О.М.Олексюк, українську музичну творчість доцільно розглядати з двох позицій:

– як самостійну естетичну цінність (постає завдання вивчення “інтонаційного словника” української музичної творчості);

– як національне етично-естетичне явище (передбачає включення механізмів синтонії – соціальної національної ідентифікації).

Через те в інтерпретації творів українських авторів потрібно орієнтуватися на усвідомлення особливостей національного музичного мислення, а на його тлі – індивідуального стилю композитора.

Перелічені вище особливості (об’єктивна, суб’єктивна, синтонімічна цінності творів) визначальні в нашому підході до добору репертуару для колективів.

Твори українських композиторів входять у репертуар усіх трьох колективів: ансамблю інструментальної музики “Музики”, ансамблю “Діксиленд” і квартету гітар, але домінують у репертуарі “Музик”, що зумовлено фольклорним спрямуванням колективу.

Українське інструментальне мистецтво під час складання репертуару прагнемо представити різнопланово: оригінальними творами та обробками творів з різних регіонів України (Гуцульщина, Буковина, Волинь, Центральна Україна), інструментальними творами різних жанрів (рапсодія, фантазія, марш, танцювальні жанри) та супроводами виконавцям-солістам.

Зазначимо, що українська музика в зіставленні з музикою інших народів світу (молдавською, іспанською, французькою, американською та ін.) повніше окреслюється і сприймається самими виконавцями ознаками національного українського композиторського і виконавського стилів.

Ще один аспект, вартий уваги в рамках статті – це авторські перекладання для різних складів інструментів та аранжування. Як засвідчує наш досвід, виконання творів, аранжованих керівником колективу, привертає увагу студентів, а також прищеплює їм певні навички роботи над інструментальними перекладеннями.

Рамки статті зобов’язують нас лише означити основні підходи до вибору репертуарних творів. Опис методики роботи над ними може бути предметом окремої публікації та знайти продовження в розгорнутих методичних рекомендаціях для роботи в ансамблевих класах.

Підсумовуючи, підкреслимо, що робота із студентськими музичними колективами – це своєрідна школа виконавської, професійної майстерності для студентів і одночасно творча лабораторія для керівника, який має постійно працювати над собою як фахівець, виконавець, психолог, педагог, методист.

Література:

1. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
2. Олексюк О.М. Українська музична творчість як фактор удосконалення музично-естетичної освіти студентів / Шляхи удосконалення художньо-естетичної освіти учнівської молоді в умовах відродження національної культури. К., С.63-65.
3. Сохор А. О методологии музыкальной критики // Современные вопросы музыкознания. М., 1976.