

УДК 785:7.071.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-12>

Владислав КНЯЗЄВ

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вулиця Академіка Сахарова, 34-а, м. Івано-Франківськ, Івано-Франківська обл., Україна, 76014
ORCID: 0000-0002-6516-5880

Бібліографічний опис статті: Князєв, В. (2022) Формування навичок інструментально-ансамблевого виконавства. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 83–90, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-12>

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА

У статті здійснено дослідження різноманітних чинників формування ансамблево-виконавської творчості музиканта. Узагальнюються метроритмічні, темпові та тембро-динамічні аспекти роботи в процесі ансамблево-виконавської творчості інструменталіста.

Зазначається, що участь виконавців у музично-колективній роботі сприяє формуванню їх активної взаємодії з мистецтвом, забезпечує розширення діапазону художньо-естетичних знань, практичних умінь і фахових навичок.

Мета дослідження: висвітлити та узагальнити психолого-педагогічні особливості формування навичок ансамблевої гри музиканта-інструменталіста.

Методологія дослідження: теоретичний аналіз наукової та методичної літератури в межах окресленої тематики; методи – сходження від загального до конкретного, спостереження за виступами провідних ансамблевих колективів та творчо-виконавською діяльністю студентів; за ходом навчально-виховного процесу в оркестровому та ансамблевому класах; самопостереження, моделювання взаємодії керівника з музичним колективом, аналіз виконавського та педагогічного досвіду керівників різноманітних ансамблевих колективів, порівняння й узагальнення отриманих даних.

Наукова новизна роботи полягає в спробі теоретичного узагальнення загальних засад ансамблево-виконавської творчості музиканта-інструменталіста з акцентом на практичну сторону їх реалізації.

Висновки. У роботі над музичним матеріалом метроритмічний ансамбль передбачає: дотримання у музичному творі, у кожній його частині, чи окремому епізоді необхідного темпу колективу загалом; аналогічне відчуття і виконання кожним виконавцем та колективом поступової та раптової зміни темпу, прискорень та заповільнень, агогічних відхилень; правильне, ідентичне виконання кожним артистом, кожною партією та групою відповідних метричних долей, узгодження ритмічної вертикалі та горизонталі.

Окреслюються темпові складнощі у роботі ансамблю до яких слід віднести: дотримання рівного, стабільного темпу, зокрема у творах із різноманітною фактурою; різноманітні прискорення та заповільнення темпів; темп *rubato*; різноманітні цезури та фермати.

Зазначається, що визначити вірний темп можна по двом ознакам: у вірному темпі найкраще виявляється музичний зміст фрази; він забезпечує технічну точність та чіткість виконання.

Спільне ансамблеве музикування ненормованих темпових відхилень у ансамблі можна вважати якісним, якщо воно відповідає трьом умовам: не порушується синхронність ансамблевого виконання; відбувається процес зміни темпу всіма музикантами.

Окреслюються різні чинники відносності ансамблевої динаміки: відносність динаміки у творах різних епох та стилів; відносність динамічних відтінків у творах різних жанрів; відносність динамічних відтінків у різних по драматургічному значенню розділах одного і того ж твору; відносна динаміка ансамблевих партій поміж собою.

Ключові слова: ансамбль, виконавське мистецтво, метроритм, темповий ансамбль, колективне виконавство, репетиційна робота, музикант-інструменталіст.

Vladyslav KNAZIEV

Candidate of Art History (PhD), associate professor at the Department of Ukrainian Music Studies and Folk Instruments of the Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, street Sakharov, 34-a, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76014

ORCID: 0000-0002-6516-5880

To cite this article: Kniaziev, V. (2022). Formuvannia navychok instrumentalno-ansamblevoho vykonavstva [Development of Instrumental Ensemble Performance Skills]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 83–90, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-12>

DEVELOPMENT OF INSTRUMENTAL ENSEMBLE PERFORMANCE SKILLS

The article is a study of various factors of the development of a musician's ensemble performance skills. It generalizes the aspects of metric rhythm, tempo, timbre and dynamics in the process of ensemble performance activity of an instrumentalist.

The performers' participation in collective music performance contributes to the development of their active interaction with music art, widens the range of their artistic and esthetic knowledge, practical and professional skills.

The purpose of the study: *to highlight and summarize the psychological and pedagogical features of the formation of skills of ensemble playing musician-instrumentalist.*

Research methodology: *theoretical analysis of scientific and methodological literature within the outlined topics; methods - ascent from the general to the specific, observation of the performances of leading ensemble groups and creative and performing activities of students; in the course of the educational process in orchestral and ensemble classes; self-observation, modeling of the leader's interaction with the music group, analysis of the performing and pedagogical experience of the leaders of various ensemble groups, comparison and generalization of the obtained data.*

The scientific novelty of the work *is an attempt to theoretically generalize the general principles of ensemble-performing work of a musician-instrumentalist with an emphasis on the practical side of their implementation.*

Conclusions. *In the process of work with music material, a metric-rhythmic ensemble involves the following: keeping the necessary general collective tempo in every part or a certain episode of a piece of music; analogous feeling and performance by each musician and the collective as a whole of gradual and abrupt changes of tempo, accelerations and slowdowns, agogic deviations; correct, identical performance by each musician, each part and group of the corresponding metric units, coordination of the vertical and the horizontal rhythmic component.*

The article outlines the tempo-related challenges in the work of an ensemble, including keeping an even, stable tempo, in particular in music pieces with a various texture; various accelerations and slowdowns of tempo; rubato tempo; various caesuras and fermatas.

The right tempo may be distinguished by the following two features: the right tempo brings out the musical content of a phrase in the best way; it ensures the technical accuracy and clearness of performance.

The joint ensemble performance of nonstandard tempo deviations in an ensemble may be considered proficient if it meets the following requirements: the ensemble performance synchrony is not deranged; the process of changing tempo is carried out by all the musicians.

The article outlines various factors of relativity of ensemble dynamics: relativity of dynamics in pieces of music from different epochs and styles; relativity of dynamic nuances in pieces of music of different genres; relativity of dynamic nuances in parts of the same piece of music that differ in their dramaturgic significance; relativity of dynamics between ensemble parts.

Key words: *ensemble, music performance, metric rhythm, tempo ensemble, collective performance, rehearsal work, instrumentalist.*

Актуальність проблеми. Ансамблеве виконавство – особливе мистецьке середовище де музикант відчуває себе особистістю в якому задовольняються його пізнавальні прагнення та створюються умови для продуктивної творчої діяльності. Участь у музично-колективній роботі сприяє формуванню взаємодії з мистецтвом, забезпечує розширення діапазону художньо-естетичних знань, практичних умінь і навичок ансамблевої гри. Результат успішної навчально-творчої роботи ансамблевого колективу значною мірою залежить від вмілого керів-

ництва, тому його керівник виступає водночас і педагогом, і організатором, постійно шукаючи нові технології управління.

Одним із аспектів професійної підготовки музиканта є опанування формами і методами роботи з різноманітними за кількісним та якісним складом інструментальними колективами. Спільне музикування виступає як ефективний засіб особистісного розвитку музиканта, самовираження його в творчості. Опанування загальними теоретичними положеннями, які є спільними для всіх різновидів ансамблевих,

інструментальних колективів, а також специфічними, принесе безсумнівну користь, оптимізує формування навичок ансамблевої гри та є особливо актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Загальні питання формування й розвитку діяльності музиканта-інструменталіста у складі ансамблю розроблені в науково-педагогічних працях такими вченими, як О. Киричук, А. Кузьмінський, А. Макаренко, І. Матюша, В. Сухомлинський, В. Омеляненко, І. Распоров, В. Шпалінський та ін.

Специфічні особливості оркестрового та ансамблевого виконавства розглянуті у науковому доробку І. Барсової, Г. Благодатова, Р. Давидяна, Ю. Лошкова, І. Польської, Д. Рогаль-Левицького, Л. Сидельников та ін.

Окремі аспекти організації, діяльності та керівництва музичними інструментальними колективами висвітлені в роботах сучасних науковців і музичних педагогів: Б. Бриліна, М. Гуральника, В. Дряпіка, В. Лабунець, В. Лапченко, В. Лебедева, І. Мариніна, О. Нежинського, О. Олексюк, Л. Паньківа, І. Польської, В. Федоришина та ін.

Проте вищезазначені роботи мають більш теоретичне, а не практичне спрямування та оминають його безпосередню репетиційно-виконавську специфіку.

Мета дослідження: висвітлити та узагальнити психолого-педагогічні особливості формування навичок ансамблевої гри музиканта-інструменталіста.

Виклад основного матеріалу дослідження: В процесі ансамблевої гри саме метроритмічні труднощі є найбільш поширеними та саме над їх подоланням відбувається основна робота з інструментальним ансамблем. Це зумовлено, передусім, очевидністю ритмічних похибок у виконавському процесі. Якщо тембр та інтонація мають більш складну природу, то ритмічний зміст виконання твору сприймається чи не в першу чергу, відповідно, формуванню навичок точної, ритмічної гри слід приділяти суттєву увагу. Для недосвідчених ансамблістів метроритмічні питання є першочерговими, а для тих музикантів, які мають достатній досвід роботи у ансамблі найбільш вагомими чинниками є взаємодія виконавців на слуховому та емоційному рівнях ансамблевої техніки.

Взаємозв'язок ритму та темпу визначає появу великої кількості неточностей у ансамблевому

та оркестровому виконавстві. Наприклад, якщо один партнер буде відчувати пульсацію синкоп у швидкому темпі як рух до сильної долі такту, а другий, як своєрідне покачування із зависанням на слабкій долі, то вони не виконають однаково цей ритмічний малюнок, бо трактують його по-різному. В цьому випадку необхідно вирішити як переконливіше прозвучить цей уривок, обрати варіант ритмічного вирішення та закріпити його на репетиції. Також, учасники колективу можуть прискіпувати, якщо їм легко грати та заповільнювати, у випадку складнішого епізоду або ж на тихій динаміці.

Недостатня ритмічна організованість виконання у ансамблі особливо гостро виявляється під час гри в унісон. Трапляється, що хтось із ансамблістів не чує та не усвідомлює своїх ритмічних помилок. У цьому випадку керівнику необхідно скористатися музичним показом, щоб виконавець міг зі сторони почути різницю між своїм виконанням та виконанням партнера. Загалом, музичний показ приносить безсумнівну користь у роботі, і керівнику не треба уникати його, а використовувати якнайчастіше.

«У випадку коли партії мають різнопланову фактуру та поєднуються різноманітні ритмічні малюнки у виборі оптимального темпу орієнтуватися потрібно на партію із більш дрібними тривалостями (оскільки темп залежить від її технічних можливостей). Це забезпечить рівномірне протікання виконавського процесу» (Rizol, 1979, pp. 70).

Не всі ритмічні малюнки які зустрічаються у творах є рівноцінними з точки зору метроритмічного ансамблю. У зв'язку з цим, ритм варто поділяти на «керуючий» та «підлеглий». Відповідно, у кожному окремому випадку, потрібно визначити партію, яка по своїй ритмічній структурі (це не обов'язково може бути головна партія) найкращим чином виконувала б керівну функцію. Їй і потрібно підкоряти звучання.

Ансамблісту потрібна особлива здатність оперативно переключатися із ведучого ритму в ритм підлеглий і навпаки. Відомо, що дрібні тривалості у поєднанні із більш довгими, якщо вони у одній партії, часто виступають у якості порушників метроритму. Вони або прискіпуються (якщо фактура легка та зручна) або заповільнюються (коли фактура складна). Ось чому домінування над ними більш крупних тривалостей з метою контролю є дуже важливим.

«Одним із ефектних засобів усунення ритмічних недоліків є виконання твору невеликими уривками, кожен із яких закінчується на сильну долю яка виділяється невеликим акцентом. Зосередившись на невеликому фрагменті легше виявити ритмічні порушення та виправити їх. Зупиняючись на сильній долі, та зацентрувавши її, образно кажучи, виконавець ніби відчуває опору під ногами, а зупиняючись на слабкій повисає у повітрі» (Такуп, 1996, pp. 10).

Для об'єднання різних фактур з різними ритмами потрібно відчувати єдиний наскрізний пульс, який є ніби спільним знаменником. Також слід зазначити, що для створення враження потужнішого звучання та більшого ансамблевого складу можна використовувати дещо перебільшену кількість акцентів та підкреслено виразне акцентування.

Часто ритмічному ансамблю однорідних інструментів, допомагає однакова аплікатура, вона також буде сприяти однакоюму штриху у всіх виконавців. Проте до якого прийому ми б не звертались, основним є підпорядкованість різних ритмічних малюнків, які необхідно розглядати не ізольовано, а об'єднано. Потрібно домагатися збереження впродовж фрагменту, або цілого твору, єдиного наскрізного пульсу, який повинен об'єднувати різні ритми партій у одне ціле.

Особливо велику увагу потрібно звертати на ритмічно-чітку басову партію. Г. Коган влучно зауважив, що «Гра без басів нагадує нараду без головуючого» (Kogan, 1969, pp. 60).

Таким чином ритмічний ансамбль передбачає:

– дотримання у музичному творі, у кожній його частині, чи окремому епізоді необхідного темпу колективу в цілому:

– аналогічне відчуття і виконання кожним виконавцем та колективом поступової та раптової зміни темпу, прискорень та заповільнень, агогічних відхилень.

– правильне, ідентичне виконання кожним артистом, кожною партією та групою відповідних метричних долей, узгодження ритмічної вертикалі та горизонталі.

Ансамблева партія, окрім того, що вона узгоджується з іншими партіями у змістовному, динамічному та штриховому відношеннях, повинна бути узгоджена також і темпово. Потрібно усвідомлювати, що ритм і темп поняття пов'язані. Хитається ритм – хитається і темп.

Більшість музикантів, не зважаючи на суттєві розбіжності у поглядах по всім іншим питанням, визнають, що переконливість інтерпретації чи не наполовину забезпечується вірно визначеним темпом. Велику роль відіграє правильний темп і для слухачького сприйняття твору загалом.

«Темп та ритм – організуючі вольові складові у грі. Значення темпоритму також у тому, що він здатен впливати на технічну сторону виконання. Адже взявши невірний темп можна не тільки спотворити мистецький задум твору, але й просто фізично не зуміти виконати його. Ритмічна ж узгодженість робить гру більш надійною у технічному відношенні» (Kargin, 1982, pp. 54). На цьому ґрунті укріплюється автоматизм виконавських рухів, без чого виконавська техніка не може існувати. Постійно працюючи над темповою та ритмічною складовою – укріплюється стабільність та впевненість виконавця на сцені.

Мабуть нема нічого більш суб'єктивнішого у виконавському процесі аніж вибір вірного темпу та внутрішніх коливань, що відбуваються у його межах. Проте, передусім, не виробивши відчуття рівної стабільної гри у одному означеному темпі, важко визначити міру різноманітних темпових відхилень.

До темпових складнощів слід віднести:

- дотримання рівного, стабільного темпу зокрема у творах із різноманітною фактурою;
- різноманітні прискорення та заповільнення темпів;
- темп *rubato*;
- різноманітні цезури та фермати (Rizol, 1986, pp. 160).

Зазвичай, у колективі є різні музиканти у яких індивідуально розвинуто почуття темпу. У педагогічному процесі ансамблевої роботи керівник повинен згуртувати колектив до спільного знаменника, виробити єдине відчуття темпу. Дуже необхідним є щоб у ансамблі були темпово стійкі виконавці, або щоб таких була більшість. Тоді інші учасники будуть наслідувати більш стійких у темповому відношенні.

Якщо у творі передбачений швидкий темп, це не означає, що п'єсу одразу потрібно грати у вказаному темпі. Потрібно почекати, доки партія визріє технічно. Передчасне звернення до швидких темпів може тільки нашкодити. Перед тим як приступити до вивчення твору,

керівник повинен визначити у якому темпі його потрібно виконувати. У цьому контексті потрібно визначити, чи схильні ансамблі до пришвидшення або заповільнення темпу. Пришвидшення більш притаманне молодим виконавцям, заповільнення – зрілим. Часто це також залежить від темпераменту музикантів.

У більшому за складом колективі відповідальність за вибір та дотримання вірного темпу, зазвичай, покладається на диригента. Виконавці ж повинні уважно слідкувати та беззаперечно виконувати його вказівки. Починаючи виконання потрібно бути повністю впевненим, що оперуєш всім темповим діапазоном п'єси. Орієнтуватись потрібно на найбільш швидкі епізоди.

Необґрунтованих темпових змін потрібно уникати, вони мають бути дозованими та в міру, проте і відмовлятися від них повністю також не можна. Істина посередині. Потрібно уникати як рівномірної безпочуттєвості так і необґрунтованих емоційних змін темпу. Під час виконання швидкої музики дуже важливими є чітка акцентуація на першу долю та якісне виконання різноманітних синкоп.

Визначити вірний темп можна по двом ознакам:

- у вірному темпі найкраще виявляється музичний зміст фрази;
- він забезпечує технічну точність та чіткість виконання.

Проте варто враховувати, що вірний темп є поняттям доволі відносним. Він обирається в залежності від найрізноманітніших обставин, самопочуття виконавців, акустики тощо. Значну трудність складає виконання темпу *rubato*. Якщо воно виконується в ансамблі, то передусім потрібно враховувати в якому темпі виконується твір – у швидкому чи повільному. Від цього буде залежати міра агогіки, оскільки швидкий темп не дає великої можливості до цього.

Як відомо, «принцип темпового відхилення засновується на принципі рівноваги, тобто – у одному місці взяв у інше поклади. Тому, якщо у сольному виконавстві, незначне заповільнення ще можна компенсувати завдяки скороченню наступних нот і це буде помітно небагатьом, то у ансамблевій практиці таке компенсування одних тривалостей за рахунок інших практично неможливе. Винятком є тільки випадок, коли подібна ситуація стосується ансамбліста,

що грає соло, а в інших, у той час, інше функціональне навантаження, наприклад витриманий акомпанемент. Проте, здебільшого, будь яке незаплановане темпове зрушення призводить до дезорганізації виконання» (Kargin, 1984, pp. 63). Темпове запозичення часу одними тривалостями в інших повинно бути строго врівноваженим та виконуватись беззаперечно. У швидких темпах музикант не встигає контролювати ці зміни, відповідно, використання темпу *rubato* зазвичай є виправданим та використовується тільки у повільних та помірних темпах.

Фактично будь яка зміна темпу здійснюється двома способами – за рахунок його пришвидшення, або заповільнення, а все різноманіття темпових відхилень є просто різноманітним чергуванням цих двох чинників.

Спільне ансамблеве музикування ненормованих темпових відхилень у ансамблі можна вважати добрим якщо воно відповідає трьом умовам:

- не порушується синхронність ансамблевого виконання;
- відбувається процес зміни темпу всіма музикантами;
- якщо запозичення часу однієї із тривалостей вчасно повернуто наступним тривалостям (Rizol, 1986, pp. 188).

На ці фактори потрібно звертати увагу, щоб інтерпретація була переконливою та професійно грамотною.

Серед темпових відхилень, слід відзначити виконання фермати. Якщо у сольному виконавстві музикант сам обирає міру витримування фермати, то у ансамблі, для синхронізації виконання, часто просто необхідним є використання аффтакту. Складність полягає не у взятті самої ноти, над якою стоїть знак фермати, а у виконанні наступної тривалості. Це робиться за допомогою аффтакту. Його показує або ведучий виконавець або той музикант, у партії якого вона є. Аффтатом у ансамблі може виступати не тільки звичний кивок головою, а й погляд, або елемент «придихання» – тобто взяття ведучим виконавцем повітря як сигналу до затримки чи продовження гри.

Пауза у ансамблевому виконавстві була і залишається суттєвим засобом музичної виразності. Вона несе на собі не тільки ритмічне навантаження, але і часто відображає характер та образність музичного твору. Пауз, під час

виконання, не слід боятися, а застосовувати та відтворювати в міру мистецької необхідності. Під час її виконання широко застосовується ауфтакт лідера колективу. Кажуть, що музика народжується із тиші, відповідно тиша також, в певному сенсі, є музикою.

Темпові можливості ансамблю багато в чому залежать від його кількісного складу. Так, здебільшого, при більшому кількісному складі темп береться повільніший аніж при меншому кількісному складі. Проте для колективів, які укомплектовані високопрофесійними музикантами, кількість виконавців може і не мати ключового значення.

Одним із найважливіших професійних якостей будь-якого ансамблю є відчуття і дотримання музикантами єдиного темпу. Якщо у сольному виконанні незначне відхилення від темпоритму не порушує цілісності звучання твору, то при спільній грі в ансамблі втрата синхронності веде до розриву музичної тканини, спотворення голосоведення і зміщення її гармонічної послідовності. Поряд із цим, пасивне, бездушне підкорення одному лише метроритмічному малюнку позбавляє виконання природнього, живого дихання.

Відомо, що ансамблевий звук інструмента відрізняється від сольного або оркестрового звучання. Відмінність ансамблевого та сольного звучання від оркестрового полягає передусім у його об'ємі, інтенсивності (якісних характеристик тембру) та в характері звуковедення, свідомо позбавленого у групі інструментів індивідуальних рис, що притаманні кожному музиканту.

Змішаний тембр, що виникає у процесі гри різнорідних ансамблів, має ряд специфічних особливостей, що зумовлені кількісним складом, музичними особливостями інструментів, динамічною врівноваженістю партій, регістровкою тощо.

Серед динамічних помилок у ансамблевій роботі актуальністю вирізняється форсування гучності. Форсування не можна назвати позитивним явищем, оскільки воно спотворює звуковий та естетичний зміст музичного твору та є наслідком надмірної виконавської емоційності.

У ансамблевому виконавстві, поруч із форсажем індивідуальним існує форсаж колективний. Хоча така ситуація трапляється не так вже й часто, виникнення цього явища потрібно

звести до мінімуму. Для усунення цього недоліку потрібно дати виявити кожному ансамблісту гучніший поріг для свого інструмента (на межі форсажу), зафіксувавши його за допомогою слухового сприйняття та за допомогою м'язових відчуттів. У подальшій роботі слід просто уникати цього завченого звукового результату.

Окрім форсування звуку у виконавському процесі існує протилежна сторона цього явища, що виражається у звуковій недоінтонованості та призводить до динамічного пропадань гучності. Обидва ці явища є результатом помилкових дій виконавців, що виникають на ґрунті певного особистого психологічного стану, специфіки інструмента та оточуючого середовища.

Ансамблева динаміка займає середнє місце між виконавством сольним та оркестровим. По кількості учасників, умовно, ансамблі поділяють на дві форми: малі (до 4 чоловік) та великі (від 5 до 12). Відповідно коливаються і динамічні можливості колективу.

Працюючи над динамічним ансамблем також потрібно враховувати особливості акустики де відбуваються репетиції та концерти. Так у залах із хорошою акустикою, можливим є більш делікатне тембрально-динамічне нюансування. У приміщеннях із глухою акустикою, всі тембро-динамічні нюанси потрібно підсилувати, щоб добитися необхідного враження на публіку.

Здається, нема нічого легшого як грати по відповідним динамічним позначкам, однак на практиці все значно складніше і дуже часто ці нюанси випускаються, або їм не надається належного значення. Forte та piano не варто доводити до крайності. Не варто намагатись виконувати на інструменті гучніше аніж він може. Особливо це стосується невеликих камерних приміщень, де публіка сидить близько до естради. Для правильного виконання forte та piano потрібно враховувати де саме грає колектив – у великому приміщенні, де все гуде, або у маленькому залі, де гучність приглушена.

Можливо, що постійний шум, який створює сучасна цивілізація, і є причиною того, що сучасна музика звучить суттєво гучніше, аніж у попередні історичні епохи. Тобто forte у В. Моцарта та forte у В. Зубицького будуть кардинально відрізнятися. Вірогідно тому так важко добитися справжнього piano від сучасних музикантів.

Існують різні чинники відносності ансамблевої динаміки (Rizol, 1986, pp. 50).

- відносність динаміки у творах різних епох та стилів;
- відносність динамічних відтінків у творах різних жанрів;
- відносність динамічних відтінків у різних по драматургічному значенню розділах одного і того ж твору;
- відносна динаміка ансамблевих партій поміж собою.

Серед інших важливих чинників сприйняття динаміки, слід назвати подвійність у сприйнятті гучності звучання свого власного інструмента та динаміки інструментів, що розташовані поруч. Очевидно, що свою гру музикант чує зазвичай дещо тихіше, а подекуди, яскравіше, аніж звучання партнерів по ансамблю. Тому природнім у цій ситуації є бажання дещо збільшити або зменшити гучність свого виконання, в результаті чого, зі сторони, проведення цієї партії можуть прозвучати невірно. У ансамбліста повинні сформуватись певні професійні навички, щоб ця обставина не порушувала загальний динамічний баланс його виконання.

Висновки і перспективи подальших досліджень.

В результаті розгляду сукупності передумов для формування навичок ансамблевого виконавства зроблені наступні узагальнення. Щоб досягнути ритмічно точного виконання потрібно домогтися однакового та вірного розуміння і виконання ритмічного запису музичного тексту всіма музикантами, ідентичності партій, що об'єднані спільним ритмом, узгодженості між різноманітними елементами фактури, наприклад мелодією та супроводом.

Ритмічні малюнки, які зустрічаються в творах не є рівноцінними. Таким чином ритм варто поділяти на «керуючий» та «підлеглий» і в кожному окремому випадку визначати партію, яка по своїй ритмічній структурі найкраще виконувала б керівну функцію. На неї й потрібно орієнтуватися під час виконання.

Єдність темпу з'являється лише в процесі постійного музичного спілкування партнерів. Адже такі якості: як вміння утримувати встановлений темп і при необхідності легко переходити на новий; «темпова пам'ять», яка потрібна після відхилень і змін щоб повернутись до першопочаткового темпу, не можуть сформуватись на одній репетиції. Для зіграності музикантів та формування навичок відповідної темпової гри, потрібен певний час, бо саме ансамблева гра відрізняється від сольної тим, що тут творчі питання вирішуються зусиллями не одного, а кількох виконавців.

Працюючи над динамічним ансамблем потрібно слідкувати за правильним співвідношенням голосів, враховувати подвійність у сприйнятті гучності звучання свого власного інструмента та динаміки інструментів, що розташовані поруч та особливості акустики де відбуваються репетиції і концерти.

Формування навичок колективної гри в ансамблі спрямовує діяльність вчителя-керівника на музично-творчий розвиток його учасників. Їхня творча самореалізація у спільному колективному музикуванні забезпечується поетапністю педагогічної роботи, а також взаємозв'язком форм і методів керівництва, які виступають єдиним, цілісним навчально-творчим процесом та потребують постійного вдосконалення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва : Музыка, 1971. 94 с.
2. Давидян Р. Р. Квартетное искусство: Проблемы исполнительства – теоретические основы, практический опыт. Москва : Музыка, 1994. 270 с.
3. Ильченко О. О. Народные оркестровые исполнительство: аматорство і проблеми художності: монографія. Київ : КДІК, 1994. 244 с.
4. Каргин А. С. Работа с самодеятельным оркестром русских народных Инструментов. Москва : Музыка, 1982. 159 с.
5. Каргин А. С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе. Москва : Просвещение, 1984. 224 с.
6. Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. Москва : Музыка, 1969. 342 с.
7. Нежинский О. Детский духовой оркестр. Москва : Музыка, 1989. 128 с.
8. Паньків Л. П. Теорія та методика підготовки майбутнього вчителя до керівництва учнівськими музичними колективами: дис... канд. пед. наук : 3.00.02. Київ, 2005. 221 с.

9. Різоль М. Ансамбль, як засіб формування музичного мислення музиканта. *Камерний ансамбль: Педагогіка та виконавство*. 1979. С. 64–76.
10. Різоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов. Москва : Советский композитор, 1986. 222 с.
11. Такун Ф. И. Основные принципы репетиционного процесса в духовом оркестре. Лекция по курсу: методика работы с духовым оркестром. Москва : Просвещение, 1996. 19 с.
12. Федоришин В. І. Формування виконавської майстерності майбутніх учителів музики в умовах колективного музикування. *Наука і сучасність*. 2004. Т. 46. С. 130–138.

REFERENCES

1. Gotlib A. (1971) *Osnovy ansamblevoy tekhniki* [Basics of ensemble performance technique]. Moscow : Muzyka, 94 p. [in Russian]
2. Davidyan R.R. (1994) *Kvartetnoye iskusstvo: Problemy ispolnitelstva – teoreticheskiye osnovy, prakticheskiy opyt* [Quartet music: Performance issues – theoretical basics, practical experience]. Moscow : Muzyka, 270 p. [in Russian].
3. Ilchenko O. O. (1994) *Narodne orkestrove vykonavstvo: amatorstvo i problemy khudozhnosti* [Folk orchestra performance: amateur music and issues of artistic merit]: monograph. Kyiv : Kyiv State Institute of Culture and Arts, 244 p. [in Ukrainian].
4. Kargin A. S. (1982) *Rabota s samodeyatelnym orkestrom russkikh narodnykh instrumentov* [Working with an amateur orchestra of Russian folk instruments]. Moscow : Muzyka, 159 p. [in Russian].
5. Kargin A. S. (1984) *Vospitatelnaya rabota v samodeyatelnom khudozhestvennom k ollektive* [Educational activity in an amateur artistic collective]. Moscow : Prosveshcheniye, 224 p. [in Russian].
6. Kogan G. (1969) *U vrat masterstva. Rabota pianista* [On the verge of mastery. Work of a pianist]. Moscow : Muzyka, 342 p. [in Russian]
7. Nezhynskiy O. (1989) *Detskiy dukhovoy orkestr* [Children’s brass band]. Moscow : Muzyka, 128 p. [in Russian].
8. Pankiv L. P. (2005) *Teoriya ta metodyka pidhotovky maibutnioho vchytelia do kerivnytstva uchnivskymy muzychnymy kolektyvamy* [Theory and methods of training of a would-be teacher to run a schoolchildren’s music collective]: dissertation for a Candidate-of-Pedagogy degree. 3.00.02. 2005. 221 p. [in Ukrainian].
9. Rizol M. (1979) *Ansambl yak zasib formuvannia muzychnoho myslennia muzykanta. Kamernyi ansambl: Pedagogika ta vykonavstvo* [Ensemble as a means of development of a musician’s musical thought. *Chamber ensemble: Pedagogy and performance*]. Kyiv : P. 64–76 [in Ukrainian].
10. Rizol N. (1986) *Ocherki o rabote v ansamble bayanistov* [Sketches about working with a button accordion orchestra]. Moscow : Sovetskiy Kompozitor, 222 p. [in Russian].
11. Takun F. I. (1996) *Osnovnyie printsypy repetitsionnogo protsessa v dukhovom orkestre. Lektsiya po kursu: metodika raboty s dukhovym orkestrom* [Fundamental principles of the rehearsal process in a brass band. Lecture in the course: methods of working with a brass band]. Moscow : Prosveshcheniye, 19 p. [in Russian].
12. Fedoryshyn V. I. (2004) *Formuvannia vykonavskoyi maisternosti maibutnikh vchyteliv muzyky v umovakh kolektyvnoho muzykuvannia. Nauka i suchasnist* [Development of performance mastery of would-be music teachers in collective music performance. Science and the present]. Vol. 46. P. 130–138 [in Ukrainian].