

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв
Кафедра народних інструментів

СПЕЦИФІКА РОБОТИ СТУДЕНТІВ В КЛАСІ АНСАМБЛЮ

(малі народно-інструментальні форми)

**Методичні рекомендації
для студентів
спеціальності 6.020205 „Музичне мистецтво”**

Рівне-2009

УДК 378: 785 (07)

Г 69

ББК 85. 315. 2 р

Специфіка роботи студентів в класі ансамблю (малі народно-інструментальні форми): Методичні рекомендації для студентів спеціальності 6.020205 „Музичне мистецтво” / Укладач Л.І. Горіна. – Рівне: РДГУ, 2009. – 34 с.

Укладач: **Л.І.Горіна** викладач кафедри народних інструментів РДГУ

Рецензенти: **О.Ф. Степанов**, професор, завідувач кафедри народних інструментів РДГУ;

М. П. Корейчук, заслужений працівник культури України, професор, декан музично – педагогічного факультету РДГУ

Рекомендовано до друку науково-методичною радою Рівненського державного гуманітарного університету (протокол №4 від 21.05.2009р.).

Методичні рекомендації призначені студентам кафедри народних інструментів на допомогу в організації роботи над навчальним музичним матеріалом в класі „Ансамбль”

ВСТУП

Предмет „Ансамбль” входить у комплекс спеціальних дисциплін, які формують якості майбутнього виконавця та керівника оркестру народних інструментів. Дані методичні рекомендації складені у відповідності з навчальною програмою (за вимогами кредитно-модульної системи організації навчального процесу) і розраховані на поглиблене вивчення основних завдань курсу: ознайомлення з принципами формування ансамблів, набуття навичок колективного музикування без участі диригента, питання художнього виконавства, розвиток навичок читання нот з аркуша, організації самостійної роботи студентів в класі ансамблю, деякими особливостями настройки інструментів та акустичними особливостями звуку.

На перший погляд здається, що мистецтву ансамблю належить проміжна роль між сольним і оркестровим виконавством. Насправді гра в оркестрі підкоряється єдиній волі диригента, вплив творчої особи якого лише в деталях коректується характером індивідуальності кожного із оркестрантів.

Ансамблеве виконавство засноване на рівноправності всіх учасників колективу. Ось чому гра в ансамблі протиставлена як сольному, так і оркестровому виконавству. Ця ж особливість ансамблевої гри різнить її з виступами солістів із акомпанементом (хоча в подібних випадках перед виконавцями можуть виникати спільні завдання).

„Ансамбль – це група виконавців, що спільно виступають. До ансамблів відносяться в основному невеликі склади, в яких кожна партію виконує один музикант (так звані камерні ансамблі: дует, тріо, квартет, квінтет тощо). Існують історично встановлені інструментальні склади: фортепіанний дует, струнний квартет, квінтет духових інструментів тощо. Ансамблем називають також хорові і оркестрові колективи, об'єднані колективи хору, оркестру і балету” [9, 170].

В Україні давно склалися традиції ансамблевої гри на народних інструментах. Окрім одинаків-бандуристів та лірників тут здавна існувала трієста музика, або, як її ще називали, капелиста. Для західних областей України типовими є такі склади трієстих музик: скрипка, басоля, цимбали; або – скрипка, цимбали, великий барабан з тарілкою. Інколи до них додається вентильний тромбон. Ансамблі, чи окремі музичні інструменти використовувалися для супроводу вистав у народному театрі «Вертеп», який побутував в Україні з кінця XVII століття. Інструментальний ансамбль супроводив танці, які відігравали роль сценічної характеристики персонажів. При цьому використовувались темброві барви інструментів як один із засобів музичної характеристики дійових осіб. До його складу входили скрипки, бубон, сопілка з додатком барабана і, можливо, бандура.

Особливе місце серед колективів народних інструментів посідають ансамблі мішаного типу, які, завдяки використанню різних за природою звукоутворення інструментів, мають найбагатші художньо-виражальні можливості.

З відкриттям класів народних інструментів в усіх ланках професійної музичної освіти (музична школа, музичне училище, консерваторія), заняття в класі ансамблю стало одним з провідних у підготовці музиканта-народника. В ансамблях навчальних закладів різних рівнів акредитації виховуються майбутні керівники колективів, диригенти, провідні виконавці, концертмейстери ансамблів та оркестрів народних інструментів.

Питання методики гри в ансамблях народних інструментів розглядалось В.Лапченком („Методика початкового навчання гри в оркестрі народних інструментів”), О.Незовибатьком („Ознайомлення з народними музичними інструментами і організація інструментальних ансамблів”), К.Алексєєвим («Как организовать ансамбль массовых инструментов», «Школа коллективной игры на русских народных инструментах» в 3-х ч.), М.Імханицьким («Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра»), О.Ільченком („Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності”) тощо.

Типи ансамблів народних інструментів

Ансамблі народних інструментів вирізняються великою різноманітністю і не мають уніфікованого інструментального складу. Вони призначені до збереження та розвитку народного мистецтва, вироблення нового сучасного виконавського стилю. Інструментальний склад цих ансамблів визначається певними традиціями народно-інструментального жанру, специфікою звукоутворення та характером діяльності.

Розвиток ансамблевого виконавства в Україні проходив під впливом поступової професіоналізації, підвищення рівня виконавства, шляхом поповнення колективів професійними кадрами. Окрім цього, в результаті пошуків та відбору на практиці вдосконалювався сам музичний інструментарій. Популярність, доступність сприйняття, мобільність пересування складів малих форм - ці та інші чинники сприяли еволюції колективного народно-інструментального музикування, підняли його на вищий рівень художньої майстерності.

Отже, становлення малих форм народно-інструментального виконавства в Україні формується за такими основними типами:

- ансамблі однорідного складу (ансамблі бандур, ансамблі цимбалів, ансамблі сопілок, ансамблі чотириструнних домр, ансамблі баянів тощо);

- струнні ансамблі мішаних складів (мандоліна, гітара; домра гітара; скрипка, гітара; скрипка, цимбали, бандура; бандура, домра тенор);

- ансамблі мішаних складів (сопілка, бандура; домра, баян; скрипка, сопілка, бандура; дві домри, бандура, баян; скрипка, бандура, баян);

- ансамблі розширених складів, до яких належать ансамблі народної музики.

Таким чином, ансамбль – це не формальне об'єднання звучання зібраних до купи народних інструментів, він не є інтернаціональним, єдиним і постійним щодо інструментарію, оскільки формується переважно за національними ознаками. У

ньому використовуються музичні інструменти, які та чи інша нація вважає невід'ємною частиною своєї духовної культури, своїми національними музичними інструментами.

Ансамблі, провідною групою яких є чотириструнні домри, часто вважаються російськими, чужими у музичній культурі українського народу. Вивчення особливостей розвитку народного інструментарію в Україні дає підстави стверджувати, що чотириструнна домра є продуктом художньої культури українського народу, а ансамбль, сформований на базі чотириструнних домр, - художнім надбанням українського народного музичного мистецтва. Заперечувати це – означає йти проти історичної істини, штучно вилучати з національної культури її природний вид і спосіб музикування і цим значно збіднювати масову музично-виконавську практику, обмежувати можливості колективного виконання музики. Адже цей вид ансамблю є найдоступнішим і найефективнішим щодо можливостей організації, опанування технології гри і досягнення належного художньо-виконавського рівня.

Особливості комплектації та організації роботи в ансамблі народних інструментів

При комплектації ансамблю народних інструментів (особливо розширеного складу) слід враховувати злагодженість звучання партій низького, середнього і високого регістрів. Адже при невідповідній кількості інструментів (якщо мало виконавців партій низького регістру) ансамбль звучатиме поверхово: в ньому важко домогтися ритмічної злагодженості. При недостатній кількості виконавців партій середнього регістру він звучатиме аморфно, пусто. Недостатнє звучання високого регістру впливає на виразність виконання музичних творів, оскільки найчастіше інструменти, що задіяні в цьому регістрі, виконують основну мелодію. Тому керівникові колективу при визначенні та комплектуванні інструментального складу необхідно подбати про вірно здійснений функціональний розподіл партій щодо їх якісного співвідношення. Він також повинен забезпечити кожному партію чи групу, по можливості, однаковим ступенем виконавського розвитку. Найкраще, коли всі виконавці ансамблю спеціалісти, але не завжди так трапляється. Достатньо поширеною є гра додатківців на різновидах струнних щипкових інструментах, на сопілці, часом навіть на цимбалах. Деколи студенти самі виявляють бажання грати на обраному інструменті. Звичайно, простіше прислухатися до таких побажань, але слід пам'ятати, що правильний розподіл студентів на той чи інший інструмент є необхідною умовою подальшого творчого розвитку всього колективу.

Специфіка організації роботи малих форм ансамблевого виконавства проявляється не лише в музично-виконавських, але в міжособистісних взаєминах. Поєднання індивідуально-диференційованої та колективної роботи під час колективного музикування в напрямі взаємовиручки, взаємоконтролю, колективного обговорення процесу виконання організаційних, дидактичних та методичних завдань у кожному періоді навчання в колективі, створення умов для інтелектуального пошуку

рішення загальних пізнавальних завдань, підвищення загального рівня знань та виконавської майстерності, - тільки дотримання цих умов формування взаємин забезпечить динаміку становлення колективу. Колективне музикування передбачає створення такої системи стосунків, коли виключаються дії нездорового суперництва, зневажливого ставлення до товаришів. Спільна діяльність повинна стимулювати створення атмосфери доброзичливості, товариської взаємовиручки, формування відповідального ставлення не лише до особистого музично-творчого успіху, але й до здобутків всього колективу, зокрема кожного його члена. Заняття з фахових дисциплін мають в більшості індивідуальну форму навчання. В колективних формах навчання є ряд інших можливостей впливу на студента. Такі міжособистісні стосунки відкривають нові перспективи в організації всього комплексу навчально-виховного процесу, коли в колективі активізується процес взаємодопомоги, взаємоконтролю, колективної оцінки, виконання творчих завдань, підвищення рівня їх художньої культури, оцінювання форм гуманних стосунків і поведінки. Слід звернути увагу на особливе значення лідерства в колективі.

Лідерство можна характеризувати, як процес соціально-психологічної самоорганізації й самоуправління взаємовідносинами і діяльністю членів групи за рахунок індивідуальної ініціативи учасників, коли особистість колективу бере на себе значно більшу міру відповідальності, а не формальне виконання обов'язків члена ансамблю. Практика роботи свідчить, що лідерами стають ті студенти, які добре усвідомили завдання колективу, бачать шляхи їх досягнення. Крім цього беруть на себе відповідальність, діючи при цьому на більш високому рівні, ніж інші. Створення з боку керівника елітного становища лідерів не приносить нічого хорошого в роботу колективу і є недопустимим. Більше того, завданням колективу є виховання лідера – концертмейстера ансамблю.

СПЕЦИФІКА РОБОТИ СТУДЕНТІВ В КЛАСІ АНСАМБЛЮ

Питання художнього виконавства в роботі малих народно-інструментальних форм

Важливою ознакою художності народно-інструментального виконавства є його спроможність викликати у слухачів естетичні переживання, виконувати пізнавальну функцію. Існують об'єктивні фактори, певні правила і закономірності, які характерні для ансамблевого виконавства як такого, зумовлюють і організовують його як на художньому, так і на технологічному рівнях.

Художній потенціал музичного твору виявляється лише у процесі його виконання, досягнення художності звучання. Рівень художності залежить як від якості самого твору, так і від спроможності ансамблю відтворити цю якість. О.Ільченко в праці „Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності” зазначає, що „художнє виконавство передбачає:

- пізнавально-аналітичний характер діяльності виконавців;
- раціональне об'єднання індивідуальної гри у колективне виконавство;
- музично-психологічне узгодження колективного виконавства;
- визначення конкретних напрямків узгодження виконавських дій і характеристик щодо відтворення елементів художності;
- визначення загально-технічних аспектів ансамблевого виконавства” [6, 13].

Пізнавальна діяльність учасників ансамблю здійснюється у процесі сприймання й аналізу реального звучання і є домінуючим фактором налагодження в ансамблі необхідного контакту, поліпшення звучання як щодо технології гри, так і щодо художньої сфери. Єдність дій ансамбістів, необхідні

взаємозв'язки між ними досягаються за допомогою оптимальної системи музичної взаємодії.

Цей ансамбль складається з двох відносно самостійних, проте тісно взаємоумовлених блоків: блоку технології ансамблевого виконавства і блоку художніх аспектів виконавства. Кожний з цих блоків має свою складну структуру, групу складових елементів, які сукупно охоплюють певний розділ ансамблевого виконавства. Так, блок технології ансамблевого виконавства включає техніку гри, способи і прийоми звуковидобування і звуковедення, відтворення засобів музичної виразності, логічну орієнтацію оркестрового звучання по горизонталі і вертикалі. Він складається з таких елементів: ритмічний, технічний, гармонічний, динамічний, функціональний та тембровий ансамбль.

Блок художніх аспектів ансамблевого виконавства передбачає адекватне розуміння, емоційне опанування музичного твору, особливостей його інтерпретації, а також емоційно-художнє співпереживання оркестрантами музики, яка виконується.

Отже, блок технології ансамблевого виконавства передбачає узгодження всіх аспектів колективного відтворення музики на рівні технологічних процесів, а блок художніх аспектів ансамблевого виконавства – на рівні інтелектуально-емоційного опанування і виконання музичного твору. Поділ на блоки має досить умовний характер, оскільки чуттєво-емоційне ставлення до музики зароджується з моменту звуковидобування першої ноти, а співпереживання музики відбувається в умовах реалізації і контролю технологічних процесів. Водночас такий поділ дозволяє мати конкретні уявлення про напрямки узгодження колективних дій, що є важливим фактором досягнення високого рівня художності виконання.

Важливою умовою художнього виконання є технічна спроможність ансамблю, кожного окремого учасника якісно відтворювати нотний текст твору. Технічну готовність ансамблю зумовлюють індивідуальна техніка гри на інструменті і техніка колективної гри. Техніка колективної гри як цілісне поняття складається з таких основних елементів: якості звуку, якості виконання способів і прийомів звуковидобування і

звуковедення, рухово-моторної техніки, якості відтворення темпоритму, якості відтворення динаміки, якості відтворення фактури музичного твору.

Техніка колективної гри не обмежується виконанням суто технічних операцій на рівні індивідуальної та колективної гри, а поширюється, про що свідчать перелічені елементи, на основні засоби музичної виразності і фактуру як показник якості їх колективного відтворення. Проблеми техніки і ансамблю тісно взаємозв'язані, оскільки техніка не існує сама по собі, не може виявлятися у чомусь іншому, крім художньо-виразного викладу музичної мови. Засоби музичної виразності, із свого боку, можуть відтворюватися лише за допомогою індивідуальної гри, технологічних процесів колективного виконавства.

Народно-інструментальне ансамблеве виконавство, яке репрезентує масову музично-виконавську практику, - це складне художнє явище. Воно повинно відображати особливості народного музикування, керуватися основними законами колективного виконавства, переконливо відтворювати художні образи, забезпечувати високий рівень художності звучання. Ці завдання можуть успішно вирішуватися лише за умови знання теоретичних засад музичного мистецтва, зокрема художності і технології ансамблевого виконавства, інтерпретації музичних творів, а також особливостей їх реалізації у навчально-творчому процесі, у роботі над музичними творами.

Специфікою ансамблевого виконавства в малих формах – є виконання творів без диригента. Тому такою важливою є єдність інтерпретації твору, як чуттєва, так і конструктивна. Спільне художнє виконавство можливе лише при створенні єдиного логічного художнього образу, єдиного емоційного сприйняття образної сфери і його відображення індивідуальними засобами музичної виразності.

Ще Асаф'єв у праці „Музична форма як процес” справедливо відзначав дві лінії виконавської культури: лінію співтворчу композитору, і лінію, основувану на механічному відтворенні нотного запису. Видатні музиканти також неодноразово висловлювались з приводу розуміння виконавського процесу як процесу творчого, як активного художнього акту, здатного впливати на масового слухача.

Виконавець часто стає дослідником: він звертається до вивчення епохи, стилю композитора, встановлює історичні і соціальні зв'язки. Основним для виконавця є пошук художньої логіки самого твору. Вияв художньо-логічних зв'язків допомагає знайти виконавську концепцію твору. Музикант-виконавець насамперед посилює і конкретизує різного роду асоціації. З розвитком музичної культури виконавців, збільшується досвід вияву життєвих зв'язків, зростають можливості їх конкретизації в музиці. Кожен виконавець в залежності від свого характеру, темпераменту, вольових якостей, інтересів, художньої майстерності та індивідуального прочитання авторського задуму по-своєму робить інтерпретацію музичного твору.

Сучасний нотний запис достатньо недосконалий. Він не фіксує різні сторони звучання (тембр, інтонаційну виразність, ритмічне дихання тощо). Навіть позначене в тексті вимагає спеціальної подачі і акцентування елементів, підкреслення психологічних переходів між гранями форми, підкреслення підголосків, поліфонічних ліній голосоведення та інших засобів виконавського вирішення. Нотний текст передбачає своє творче прочитання виконавцем реальними засобами музичної виразності, якими володіє той чи інший музикант.

Ще в давньому індійському мистецтві ладо-інтонаційна побудова, що складається з певної послідовності звуків ладу чи композиція варіаційного розвитку (рага) в процесі виконання повинна була викликати певні емоційно-психологічні стани – раси. Розрізняли дев'ять таких рас: любов, веселість, смуток, героїзм, гнів, страх, подив, заспокоєння, відраз. Ці емоційні стани актуальні і сьогодні. Багатство емоційних барв, глибина почуттів і переживань, так як і осмисленість виконання повинні бути властиві кожному учаснику ансамблю. Ще Г.Г.Нейгауз зазначив, що для музикантів „...пізнання є в той же час переживання... Відсутність подібних переживань, а тим паче будь-яких переживань породжує бездушну формалістичну музику і пuste, нецікаве виконання” [10, 35-36].

Проблема єдності почуття і думки особливо гостро постає в малих колективних формах. Оскільки ансамбль виступає тут єдиним цілим, єдиним інтерпретатором музичного твору. Волевияв кожного виконавця зливається в єдиний

воєвіяв колективної гри. Конкретизація музичного образу повинна викликати спільні емоції, а усвідомлений загальний план музичного розвитку – єдність музичного мислення.

Будь-яку музичну інтерпретацію можна розглядати як дію і контроль над нею, інакше кажучи, власне інтонування і його сприйняття. Часто виконавці захоплюються самим робочим процесом, пов'язаним з моторикою, з проявами емоційного темпераменту. Тому таким необхідним для багатьох початківців є вухо педагога. І все ж особливо важливо розвивати ансамблісту вміння слухати те, що він виконує. Саме спільне музикування (в різних ансамблевих формах) в стані забезпечити умови, при яких відчуття виконавського самоконтролю посилилось би невимушено, спонтанно, породжуючись самою природою, специфікою творчого процесу. Адже сама суть його – необхідність творчого контакту з партнерами в процесі інтерпретації – неминуче передбачає підвищення інтуїтивного почуття контролю при слуханні, виявленні музичного цілого. „Здатність мозкового апарату така, - писав Гондельвейзер, - що йому властиво фіксувати увагу на одному даному моменті. Нам же, музикантам, необхідно розвивати не властиву людині здатність – ніби розділяючи свідомість, виявляти увагу одночасно по різних лініях, свідомо вести їх...” [4,66-67]. З проблемою контролю виконавця пов'язані й інші сторони відтворення художнього образу музичного твору, розвиток яких стимулюється грою в ансамблі: почуття міри, відчуття звукової перспективи, підвищена увага до поліфонічного викладу виконання, що виражається в поєднанні різних елементів музичної тканини.

Злагоджени́сть ансамблевого виконання

Головною метою роботи в класі ансамблю є створення художнього колективу, основною вимогою якого є виховання відчуття ансамблевої злагоженості при виконанні музичного твору (як у звучанні його окремих партій, так і всього колективу в цілому).

Різноманітність вражень від гри ансамблістів пов'язана не стільки з більшою чи меншою теситурною шкалою, багатством тембрів та інших джерел художньої виразності різних інструментів, скільки з рівноправним виявом творчої волі кількома музикантами. Мистецтво ансамблевого виконавства ґрунтується на вмінні виконавця узгоджувати свою художню індивідуальність, свій виконавський стиль, технічні прийоми з індивідуальністю, стилем, прийомами виконання партнерів, що забезпечує злагоженість загального виконання.

Успіх гри в ансамблі того чи іншого виконавця залежить від характеру його власної виконавської індивідуальності, хоча спільна гра на різних інструментах збагачує виконавців. Ансамблеве виконавство може об'єднати художні дані виконавців, які доповнюють один одного при спільному творенні музики; воно може дати високу естетичну насолоду в тому випадку, коли визначні художні здобутки, що належать кожному артисту, стають спільною майстерністю, спільним творчим підйомом і натхненням.

Чи не найбільшою окрасою народних інструментів є різноманітність їх тембрового забарвлення. Володіння як зміною тембрів, так і їх вирівнюванням є критерієм високого ступеня виконавської майстерності народників. Специфічні вимоги до звукової сторони в класі ансамблю визначаються двома основними передумовами. Перша полягає в політембровості звучання ансамблю народних інструментів (навіть при однорідних складах).

Темброве забарвлення надає звуковому образу конкретний характер і робить його рельєфним. Різноманітність тембрових барв, яких можна досягнути при грі на народних інструментах,

відкриває перед виконавцями великі можливості. Тембр тісно пов'язаний з динамікою. До різноманітності тембрів часто приєднується різноманітність динамічних відтінків. Але в текстах ансамблевих творів дуже часто позначення динаміки виявляється найбільш схематичним і приблизним (коли автором не вказується індивідуальна сила звучання інструментів при їх одночасній грі, коли той самий нюанс механічно повторюється в партіях всіх інструментів).

Особливого значення в ансамблевому виконавстві набуває динамічна злагодженість багатого регістрового забарвлення різних народних інструментів. Кожен динамічний відтінок вимагає певного тембрального забарвлення. Наприклад, форте на співучій фразі повинно бути соковитим і повним, а не різким і крикливим. Ретельно треба стежити за художньо виправданою зміною звукових барв при зміні динаміки, адже кульмінації музичної фрази підкреслюються динамічно і тембрально. Під час кульмінації, як правило, використовується яскравий тембр з посиленням звуку.

В акустичному відношенні утворення тембру пояснюється утворенням тих чи інших обертонів та їх кількістю. В утворенні різного тембрального забарвлення служить переміщення звуковидобування на струнних народних інструментах. Головне джерело звуковидобування – точка зіткнення пальця, нігтя, медіатора чи смичка до струни, а саме: по середині, біля підставки, над грифом. Різні тембри утворюються при виконанні тієї ж фрази на різних струнах. Але при частому одночасному звучанні різних за тембром інструментів важливо не втратити відчуття зібраності їх в один звуковий потік.

Друга передумова полягає у цілісному поєднанні окремих виконавських партій. Ось чому основною вимогою до ансамблістів є слухання не тільки себе, але і гри партнерів, незалежно від функціонального розподілу ансамблевого виконання.

Особливістю тексту ансамблевих творів є його „партитурність”. Тому тільки на основі вивчення партій всіх інструментів можна успішно виявити художні особливості і закономірності твору. Часто акцент чи динамічний відтінок, ліга чи крапка можуть здаватися не такими суттєвими по

відношенню до тієї партії, де вони проставлені, і набувають значимості тільки з врахуванням тексту іншої партії. Спеціальної уваги вимагають елементи тотожності, або протиставлення в тексті партій різних інструментів.

Можна виділити основні функції кожної інструментальної партії: проведення мелодичної лінії, виконання гармонічної педалі чи мелодичних фігурацій, виявлення контрапункту в одному з голосів, поліфонічної тканини при відносно рівноправному змаганні інструментів. При цьому в ансамблевому музикуванні великого значення набуває поділ музичного матеріалу на основні і допоміжні елементи. Тому гра в ансамблі вимагає від учасників розуміння органічного взаємозв'язку всіх елементів музично-виконавської виразності.

При спільних заняттях з учасників ансамблю виховується вміння відчувати логічне співвідношення у звучанні партій і груп, бо незалежно від складності викладу музичної тканини твору всі її голоси, мелодичні лінії, гармонічний супровід завжди перебувають у нерозривному співвідношенні. При тематичних проведеннях виявляється своєрідність кожного інструмента, постає необхідність досягнути єдності в характері зливої чи відривчастої гри, в особливостях фразування, при акцентуванні різних звуків, чіткості артикуляції. Так, мелодія, як правило, спочатку звучить у одних інструментів, а далі переходить до інших. Завданням при цьому є - цілісне виконання теми при всьому її тембральному розмаїтті. Виконавці мають ясно усвідомити, від якого інструмента переходить мелодія чи фраза, уявити окремі, але цілком злиті між собою частини єдиної мелодичної лінії.

Належна ефективність тембрового підкреслення тем, підголосків, мелодичних ходів досягається за допомогою певних виконавських операцій. Основними з яких є: динамічне послаблення звучання інших оркестрових партій, що мають близькі темброві характеристики; відносно динамічне послаблення партій, які звучать у терцію, сексту чи октаву, а також партій, які володіють контрастними тембрами і спроможні поглинути звучання мелодії.

Єдиний цілісний тембр звучання ансамблевих партій однотипних інструментів визначається шляхом вибору єдиної

сили і характеру звукоутворення кожного інструмента. Особливу увагу необхідно приділяти саме виражальним характеристикам звучання (інтенсивне, насичене, наспівне, м'яке, дзвінке тощо) і домагатися ідентичного розуміння кожним виконавцем цих характеристик, точного відтворення їх на музичному інструменті.

У роботі над функціональним ансамблем головне завдання полягає у вмінні визначення тембрових характеристик звучання кожного епізоду музичного твору, художньої доцільності виділення того чи іншого тембру, у створенні тембрової однорідності чи контрастності звучання.

У музичному творі можуть зустрічатися такі зміни динаміки: зміна сили звучності на один ступінь, зміна сили звучності на два ступені, поступове посилення чи послаблення сили звучності, раптова зміна сили звучності, а також різноманітні динамічні ефекти. Зміна динаміки кожним учасником ансамблю зумовлена як індивідуальним виявом (вмінням) виконавців, так і виконавськими характеристиками того чи іншого інструмента. Динамічний ансамбль передбачає узгодження динамічних характеристик ансамблевих партій. Цей принцип успішно діє доти, доки виконання здійснюється з однією, постійною силою звучності. Під час її зміни звуковий баланс, як правило, порушується, на що необхідно постійно звертати увагу.

Робота з ансамблем під час раптової зміни динаміки передбачає: точне відтворення вихідної сили звучності, точне відтворення сили звучності, в яку трансформується попереднє звучання, вироблення навичок відчуття «відстані» між динамічними полюсами. визначення необхідної сили звуковидобування на кожному інструменті, сили звучання кожної партії. Така робота вимагає від учасників ансамблю швидкої адаптації до умов нового динамічного режиму, формує навички контролю загального звучання ансамблю, відчуття в ньому своєї функції.

Чи не самим складним елементом ансамблевого виконання є поступове посилення або послаблення сили звуку. Починати роботу над злагодженістю ансамблевого звучання під час поступового посилення чи послаблення звуку слід з

усвідомлення виконавцями логіки музичного розвитку, художньої доцільності даного прийому звуковедення. По-перше, виконавці повинні знати конкретну силу звучності, від якої починається поступова зміна динаміки, а також силу звучності, яку необхідно набути у кінцевій стадії виконання. По-друге, учасники ансамблю мають усвідомити логіку та всі ступені поступального динамічного руху.

Зміст і методи роботи над гармонічним ансамблем визначаються інструментальним складом, композиційними принципами, способами музичного викладу. У творах з гомофонно-гармонічним викладом фактури мелодична лінія потребує певного динамічного підкреслення у таких випадках:

- коли її окремі звуки є складовими частинами гармонічних побудов і не дублюються;
- коли вона звучить на фоні самостійних гармонічних акордів.

У першому випадку динамічні відмінності звучання мелодії незначні і відбуваються за рахунок виразності виконання, своєрідності розвитку, більшої рухливості у зв'язку з наявністю прохідних нот тощо. У другому випадку звучання мелодії відбувається на гармонічному фоні супроводу і характеризується більшою самостійністю, незалежністю від гармонічних акордів. При цьому акордові ноти мелодії дублюються, і щоб вони не зникли у загальному звучанні, необхідно виділяти всю мелодичну лінію за допомогою динаміки. Ступінь динамічного підкреслення мелодії з гармонічної канви зумовлюється особливостями викладу фактури, динамічними і тембровими характеристиками інструментів, що дублюють звучання мелодії, встановленням логічного співвідношення між мелодією і супроводом.

Значної уваги вимагають ті місця в музичному творі, в яких передбачено виконання акордового супроводу різнотипними інструментами. Таке дублювання здійснюється, як правило, з метою досягнення густого, насиченого, змішаного звучання (наприклад, домра тенор і баян, домра тенор і цимбали, скрипка і цимбали). Завдання полягає в тому, щоб послабити звучання інструментів, які володіють різким тембром, і посилити звучність м'яких тембрів у логічному співвідношенні.

Менше проблем виникає під час об'єднаного звучання однотипних інструментів (наприклад, скрипка і віолончель, бандура і цимбали, домра прима і домра тенор). Тут слід звернути увагу на вирівнювання регістрів різних за теситурою інструментів.

Важливою умовою ансамблевого виконання є точне, різностороннє вивчення авторського тексту, виявлення в ньому не тільки явних, але і прихованих закономірностей.

Слід навчити студентів розумінню органічного взаємозв'язку всіх елементів музично-виконавської виразності. У зв'язку з наявністю різноманітного інструментарію і прийомів звуковидобування для народно-інструментального ансамблевого виконавства характерною є якісна неоднорідність засобів музичної виразності. Ця проблема стосується всіх сторін інтерпретації: ритму, динаміки, фразування, навіть аплікатури.

Досить часто доводиться спостерігати, як учасники ансамблю зайняті подоланням технічних труднощів при виконанні партії або захоплені значимістю і виразністю виконуваної музики, не чують гри партнера. Боротьба з виникненням такої «глухоти» є одним із завдань ансамблевого музикування. Крім того, виконавці повинні чути загальне звукове поєднання колективу зі сторони. Таке вміння приходить з досвідом ансамблевих виступів.

Таким чином, шлях від формального спілкування між виконавцями до подальшого оволодіння мистецтвом ансамблевої гри передбачає:

- ідеальне знання учасниками ансамблю своїх партій із дотриманням елементарних вимог щодо відтворення нотного тексту партитури (точна і невимущена гра партії з нот, ритмічна, штрихова та динамічна чіткість виконання);

- знання музики всього виконуваного музичного твору: наявність відчуття виконуваного твору з боку його цілісності, змісту і форми, відчуття своїх партій як невід'ємної частини образного строю і форми виконуваного твору;

- точний творчий взаємозв'язок зі своїми партнерами, вміння творити з ними в єдиному стилі.

Усі вище перераховані передумови важливі й потрібні як технічна основа для створення повноцінного ансамблю. Слід

пам'ятати, що лише при досягненні цих умов, які складають внутрішню сутність ансамблю, як правило, відбувається якісний розвиток виконавської культури колективу, є можливою така безпосередність виконання, коли творчий імпульс, що зародився в одного з партнерів зразу ж відчувається і підхоплюється іншими, знаходить в їх грі художньо переконливе продовження. Можна сказати, що при цьому встановлюється безперервний зв'язок: передача – прийом – передача. Наявністю такого миттєвого взаєморозуміння і визначається основна вимога до ансамблевого виконавства.

Репетиція є основною ланкою всієї навчальної, виховної і освітньої роботи ансамблю народних інструментів. На жаль, методика репетиційної роботи ансамблю народних інструментів розроблялась недостатньо і це пояснюється насамперед великою кількістю факторів, що впливають на методику роботи в класі ансамблю. До них належить: різноманітність складу ансамблю народних інструментів, рівень технічних і художніх виконавських можливостей учасників, наявність досвіду колективного музикування.

У залежності від поєднання цих факторів керівник змушений постійно шукати такі прийоми і методи роботи з ансамблем на репетиції, які б дозволили колективу успішно вирішити творчі і виховні завдання. Зрозуміло, що кожним керівником поступово напрацьовується своя методика побудови і проведення репетицій, як і організація роботи з колективом взагалі.

Навички читання нот в роботі з ансамблем народних інструментів

Основною передумовою ансамблевого виконавства є добре володіння учасниками навичками читання нот з листа. Цей вид роботи сприяє утворенню довільних слухових уявлень лише тоді, коли в процесі навчання налагоджено часовий зв'язок між нотою, яку бачать і чують, коли нотний текст викликає внутрішнє звучання в уяві виконавця.

Проте досить часто музичне навчання, особливо в колективах народних інструментів, іде в напрямку прищеплення механічних, головним чином рухових навичок при читанні нот з листа у відриві від слухового сприйняття, оскільки в нотному записі дається вказівка про певне чергування пальців. У таких випадках гра з листа в основному проходить без участі слухових уявлень, тобто механічно. Найчастіше це відбувається з виконавцями, які мають недостатньо розвинений музичний слух. Весь ігровий процес в такому випадку може у них піти по шляху утворення лише зорово-аплікатурних зв'язків.

Щоб уникнути цього в роботі з ансамблем, розглянемо спочатку, у чому полягає суть читання нот з листа. Зовні воно відрізняється від розбору лише наскрізним програванням, тобто виконанням музичного твору без зупинок. Психологічна суть його полягає в трансформуванні, тобто в раптовому перетворенні ноти в звук. Звідси впливає характерна особливість протікання нервових процесів – інтенсивність і швидкість слухо-рухових реакцій, чіткість керування рухами. При систематичному удосконаленні читання нот з листа утворюється новий, якісно своєрідний стереотип, який виникає в процесі зорово-слухо-моторної трансформації і є „сплавом” (за Б.Тепловим) усіх компонентів у єдиному акті гри. [Б.М.Теплов. Психология музыкальных способностей. – М., 1975. – 330с.]. Цьому сприяє виняткова концентрація уваги і мобілізація всіх нервово-м'язевих ресурсів організму, характерних лише для читання нот з листа.

Аналітична діяльність, яка відбувається при цьому, органічно поєднується з диференційованими емоційними процесами. Вона складає основу естетичного переживання музики. Через це при читанні нот з листа тренуються й удосконалюються нервові процеси, а отже і музичне мислення. Створення музичного образу спирається на здатність до відтворення музики в її комплексі – звуковисотному, ритмічному, тембровому і динамічному уявленнях. Внаслідок зв'язку слухових уявлень з музичною діяльністю (грою на музичному інструменті) вони викликають певні рухові уявлення. У такому випадку ця робота матиме виняткове значення для формування слухових і рухових уявлень в їх єдності.

Читання нот з листа вимагає попереднього засвоєння необхідних для цього знань і вмінь. Це – достатнє технічне володіння музичним інструментом, уміння «забігати вперед» і знов повертатись до тексту, що читається. Рух очей при цьому за аналогією до читання літературного тексту можна визначити як розвідково-зворотний. Відбувається більше охоплення нотного тексту. Відсутність цього уміння призводить до читання з листа з багатьма помилками.

Такий підхід до виховання навичок читання з листа, по-перше, інтенсифікує всі психофізіологічні процеси, які можуть активно впливати на музичний розвиток виконавців; по-друге, – сприяє сполученню зорово-слухо-рухових компонентів ігрового процесу в єдине ціле з утворенням оптимальних взаємозв'язків між слуховою і руховою сферами. Як бачимо, цей етап роботи повинен органічно увійти до навчального процесу. Набуття такої навички має здійснюватися на основі послідовного накопичення необхідного комплексу ігрових прийомів з ранніх етапів навчання.

Перед першим виконанням слід уважно ознайомитись з текстом, вказівками, зафіксувати у свідомості розмір, тональність, динаміку, охопити по можливості особливості форми, фактури. Треба домагатися творчого осмислення кожного звуку й уникати його механічного видобування. Створення художнього образу під час читання і розбору музичного тексту є найважливішою умовою правильного і

красивого звуковидобування, що конче необхідно при будь-якому виді ансамблевої гри.

Основним методом самостійного ознайомлення з твором є його програвання в наближеному до зазначеного автором темпі. Тому чи не основною умовою колективного музикування є хороше володіння навичками читання нот з листа.

Організація самостійної роботи студентів в класі ансамблю

Процес навчання в будь-якій галузі включає обов'язкові самостійні заняття. Слід зазначити, що в галузі музичного виконавства в класі ансамблю, це поняття набагато ширше в порівнянні з уроками зі спеціальності, оскільки воно передбачає, як вивчення партій окремо кожним виконавцем, так і спільне музикування без викладача. Якщо необхідність самостійної роботи з фаху та її кількісної переваги, у порівнянні з уроками з педагогом, є само собою зрозумілою умовою занять у спеціальних класах, то в класі ансамблю можна зустрінитися з недооцінюванням студентами самостійної роботи, коли кожен учасник обмежується лише розбором (і то часто дуже поверховим) своєї партії, вважаючи за можливе зіграватися з партнерами зразу на уроці. Якщо такий „метод” не отримає своєчасної відсічі зі сторони педагога, він може розповсюдитись і на період всієї подальшої роботи над твором.

Не менш від'ємне явище – ігнорування індивідуальної роботи. Очевидною є необхідність при підготовці до уроку як особистої, так і колективної відповідальності за виконання, незалежно на якій стадії роботи над музичним твором знаходяться виконавці, аж до кінцевого періоду підготовки до концертного виступу.

Якщо індивідуальна робота виконавців важлива насамперед у плані подолання технічних труднощів, виставлення доцільної аплікатури і прийомів звуковидобування, то спільна ансамблева підготовка до уроку включає повніше вирішення різних художніх завдань. При цьому може виникнути потреба коректування того, що було вже досягнуто в процесі індивідуальної роботи. Такі корективи можуть бути пов'язані не тільки з цілісним чуттям твору, проникненням у його смисл і художню образність, але і з врахуванням технічних прийомів партнера – щоб уникнути їх суперечності, художньо неоправданої строкатості і хаотичності.

До викладеного про самостійну роботу додамо міркування

відносно тріо, а особливо квартетів, квінтетів тощо. Тут поруч з необхідністю спільної роботи виникає потреба роботи в неповному складі. З одного боку – це встановлення єдності інтонації, штрихів тощо, з другого – пропускаючи якийсь голос виконавці отримують можливість для уважнішого слухання звучання окремих голосів, детальнішого їх доопрацювання. Актуальність останнього диктується і неможливістю постійної явки на домашнє завдання всіх учасників ансамблю. Хоча разом з тим слід прагнути до дисциплінованості і товариської солідарності.

Що стосується послідовності у відношенні „індивідуального” і „колективного” видів самостійної роботи учасників ансамблю, то при зверненні до простіших музичних творів, які порівняно легко можуть бути прочитаними з листа всіма учасниками, першочерговим повинно бути цілісне ознайомлення з музикою. При виконанні значних фактурних і технічних труднощів, навпаки, слід переходити до спільної гри після хоча б часткового подолання їх в процесі індивідуальної роботи, без чого ансамблеве виконання може перетворитися в малопродуктивне заняття. Слід враховувати як складність репертуару, так і рівень здібностей та підготовки учасників ансамблю. Саме відношення між об’єктивними труднощами і суб’єктивними можливостями їх подолання і повинно визначити вирішення цієї проблеми.

Спілкування з педагогом завжди має для учнів-ансамблістів важливе значення. Але в кількісному співвідношенні перевага повинна залишатися за різними формами самостійної позакласної роботи. Якщо умовно окреслити два види допомоги педагога – у художньому засвоєнні матеріалу і в оволодінні необхідними технічними прийомами, - то можна сказати, що педагог з класу ансамблю в більшій мірі призначений виконувати перше із цих завдань і в меншій – друге, яке вирішується перш за все в спеціальних класах.

Самостійні заняття, як правило, складаються з трьох основних частин: вступна (настановча), самостійне виконання творчих завдань (виконавська) та підведення підсумків. Способи організації, зміст та ступінь активності студентів під час

самостійної роботи коригуються залежно від обсягу фактичних знань, сформованості вмінь, необхідних для самостійної роботи, рівня інтелектуального розвитку, емоційності, типу уваги, особливостей пам'яті тощо. Під керівництвом викладача студенти складають план роботи, з'ясовують зміст завдань, окреслюють головне, розподіляють час.

Самостійне роздільне вивчення партій передбачає такі напрями роботи: вивчення основних тем; вивчення супутніх голосів; вивчення супроводу. Зрозуміло, що названі види роботи є характерними для моногармонічного викладу нотного письма і матимуть інший вигляд при вивченні поліфонії, змішаного типу викладу тощо. Основна мета такої диференціації полягає в одночасному всебічному пізнанні музичного твору, його виражальних особливостей, функцій інших інструментів, партій. Насамперед вони повинні освоїти основний тематичний матеріал, побічні теми і підголоски, гармонію, метроритмічну організацію звучання. Це допоможе учасникам свідомо засвоювати свою партію, потенційно зростати як ансамблеві виконавці.

Основні прийоми самостійного вивчення творів напам'ять містять:

- програвання обраної частини тексту з нот у повільному темпі з чіткою фіксацією артикуляції;
- виконання того ж самого уявно, без інструмента та без нот;
- контролювання темпу з урахуванням правила: не можна грати швидше від руху думки;
- у міру вивчення тексту збільшувати відрізки твору, поєднуючи їх;
- у разі виникнення труднощів запам'ятовування необхідно зробити всебічний аналіз тексту, бо не запам'ятовується те, що не усвідомлено;
- будь-яке зусилля, спрямоване на запам'ятовування, має поєднуватись із зусиллям щодо поліпшення якості гри;
- при контрольному виконанні прагнути керувати смисловими характеристиками художнього образу твору.

Таким чином, складається система самостійної роботи, побудована на активізації пізнавальної діяльності,

самоорганізації та самоконтролі студентів. Самостійні заняття створюють оптимальні умови для організації продуктивної взаємодії учасників ансамблю. У процесі цих занять студентам надається можливість закріпити та поглибити знання, набуті на індивідуальному занятті, самостійно планувати свій час, отримувати методичні поради, виробляти вміння застосовувати методичні знання для вирішення практичних завдань тощо.

ДОДАТОК

Специфіка настройки інструментів ансамблю

Настройці музичних інструментів надається велике значення в професійних оркестрах та ансамблях. Від неї залежить чистота звучання інструментів і колективу в цілому. Однорідні струнні ансамблі народних інструментів настроюють під камертон, мішані склади – під баян, або наявний духовий інструмент.

Під час настройки звучання струн може бути трохи підвищеним. Робиться це з розрахунку, що з часом стрій понизяться. Тому краще проводити настройку струни від її нижчого звучання до вищого, тобто при настройці не опускати струну, а постійно її підтягувати. Кілок в такому випадку краще тримає стрій. Стрій музичного інструмента залежить не тільки від якості настройки, але і від якості виготовлення інструмента, від часу, який пройшов після настройки, від температурних умов та ступеню вологості середовища, нарешті, від виконавського навантаження на інструмент, способів гри і звуковидобування. Але яким би досконалим не був інструмент, при поганій настройці його звукові якості не будуть розкриті. В одноголосній музиці у музиканта можуть бути одні вимоги до висоти тонів, які можуть і не співпадати з будь-якою фіксованою шкалою звукових співвідношень; у багатоголосній музиці виконавець буде прагнути до чистих інтервалів. У спільному звучанні ансамблю інструментів з'являються інші додаткові вимоги до висотного співвідношення музичних звуків.

У різних музичних інструментах по-різному вирішуються проблеми настройки. У смичкових інструментах немає строгого і повністю фіксованого строю через відсутність розбивки грифа ладовими пластинками. Тут настройка визначається чистими квартами і квінтами, за якими розташовуються струни. Решта інтервалів залежить від виконавця, тобто стрій має «плаваючий» характер, тому, що при ансамблевому виконанні в парі з

інструментом, що має фіксований звукоряд, скрипаль намагається грати у відповідності зі строем цього інструмента. В іншому випадку скрипаль ризикує почути неприпустимі резонанси. Для настройки щипкових інструментів, як правило, використовують унісо́ни.

Настройка щипкового (чи смичкового) інструмента повинна починатися з установки або перевірки положення підставки на деці. Струна притиснута на 12 ладу повинна давати звук октавою вище відкритої струни, і теоретично на 12 ладу довжина робочої частини струни повинна ділитися навпіл. Але, притискаючи струну до грифа, ми натягуємо її і тим самим викликаємо додаткове підвищення звуку, яке можна компенсувати, додатково збільшивши довжину струни за рахунок зміщення підставки далі від поріжка. Переважно відстань від поріжка до підставки повинна рівнятися подвоєній відстані від поріжка до ладової пластини 12-го лада плюс приблизно 2,5 мм у гітарі, 1,5 мм у домри 1,5-2 мм у балалайки. Ретельна настройка вимагає індивідуального регулювання положення підставки в кожному інструменті. Так як товсті струни більше підвищують звучання при натиску, басовий край підставки встановлюється далі від поріжка, ніж дискантовий. Розташування підставки на інструменті повинно бути таким, щоб забезпечувалась чистота настройки унісо́ну, октав, квінт і кварт, взятих на різних струнах; переважно достатньо переконатися в правильності настройки унісо́нів і октав. Якщо октави звучать з биттям, необхідно перевірити і уточнити положення підставки.

Правильність установки підставки і чистота октави 12-го лада можна перевірити порівнянням тону відкритої струни і флажолету, отриманого внаслідок дотику пальця до струни над 12-м ладом. Якщо ця октава завищена, то підставку зміщують у бік резонаторного отвору; якщо занижена - то підставку зміщують від резонаторного отвору. При цьому у двох випадках коректується висота тону відкритої струни.

Правильність встановлення підставки трохи під кутом до струн при збільшенні довжини басових струн, порівняно з дискантними гладкими струнами, у гітарах повинна забезпечуватися при виробництві (адже підставка гітари

приклеюється). Положення підставок домр, мандолін, балалайок регулюється самим музикантом в процесі настройки.

У народно-інструментальних ансамблях розширеного складу окрім сопілки часто використовуються дерев'яні духові симфонічного оркестру: кларнет, гобой. У групі дерев'яних інструментів першочергове значення має розмір і положення бокових отворів. Звідси впливає практичне правило коректування висоти тону: у певних межах зменшення діаметра отвору понижує висоту тону, а збільшення діаметра – відповідно підвищує тон. Висоту загального строю дерев'яних інструментів встановлюють відповідною посадкою складових частин: зміною положення трості (гобоя, фагота), еса (гобоя), бочонка (кларнета); зміною діаметру звукового отвору; зміною підйому клапана.

Виконавцю на духових інструментах доводиться рахуватися з впливом температури на висоту тонів і з необхідністю враховувати силу дуття, щоб точно інтонувати даний звук. Але одночасно музикант має можливість тонкого коректування висоти тонів, навіть виправлення деяких фальшивих звуків, які є майже в кожному духовому інструментові.

Знаючи розглянуті закономірності і правила настройки музичних інструментів, вміло їх використовуючи, керівник ансамблю народних інструментів може оптимальним чином контролювати стрій інструментів та колективу в цілому.

Акустичні особливості звуку

Фізична суть процесів коливання, які проходять у вібраторах музичних інструментів є різною. Причини коливань, наприклад, струни, приведені в рух ударом, відрізняються від причин коливання язичка в голосовій планці, на який діє струмінь повітря, і зовсім інша причина коливань стовпа повітря в трубці духового музичного інструмента. Джерела звуку в музичних інструментах поділяються на такі групи: джерела з коливними струнами; з коливними язичками і стрижнями; з коливними мембранами; з коливними пластинами; з коливними стовпами повітря (у трубах).

Звук в музиці є носієм художнього образу, і є не чим іншим, як механічним коливанням, що сприймає наше вухо. Завдяки подібності різних процесів коливання для музичних інструментів виділяють два головних типи коливань: 1) вільні коливання, тобто такі, які здійснює вібратор, завдяки здійсненому початковому механічному впливу на нього. Приклад вільних коливань дає струна цимбалів, яку вдарили пальцятками, дерев'яна пластинка ксилофона, збуджена колотушкою, щипок струни на бандурі, гітарі, домрі тощо; 2) вимушені коливання, тобто такі, які здійснює вібратор музичного інструмента, на який безпосередньо впливає будь-яка зовнішня сила. Якщо це язичок в акордеоні чи баяні, то зовнішньою силою є потік повітря; якщо це струна скрипки, то зовнішня сила виникає завдяки тертю смичка по струні або завдяки частим змінним ударам (тремоло) при грі на домрі [12, 24-26].

Якщо розкачка коливань проходить відносно швидко, як, наприклад, при ударі пальцяток по струні, то такий процес наростання коливань називають жорсткою атакою, при відносно повільному наростанні коливань, наприклад, у баянного язичка – м'якою атакою. Звичайно, на слух людина не в стані оцінити за скільки сотих секунди встановилось коливання, але тембр звуку змінюється в залежності від швидкості наростання коливань.

Різною є швидкість віддачі звуку на різних народних

інструментах, через що проблемою є одночасне ансамблеве виконання початків фраз. Для цього виконавцям на різнотипних інструментах слід пристосуватися до виконання атаки звуку в часі.

Учасникам ансамблю слід враховувати і акустичні особливості розповсюдження звукових хвиль у приміщенні, які можуть впливати на сприйняття тембру звуку, настройку та інтонування музичного інструмента. При грі на інструментах, що можуть видобувати безперервний і довгий звук (язичкові, смичкові, духові інструменти), у не дуже великих приміщеннях виникає явище «стоячих хвиль»: на деяких частотах проходить різке посилення коливань, звук стає значно сильнішим. Приміщення може мати кілька резонансних тонів, які посилюються з причини виникнення стоячих хвиль на певних частотах. Ці акустичні властивості слід враховувати при концертних виступах ансамблю, грі у різних залах. У таких умовах потрібне досвідчене вухо кожного виконавця, який може зразу пристосовуватись до нових акустичних змін.

ДЖЕРЕЛЬНІ ПРИПИСИ

1. Ахрімович Л. Українська класична опера. К., 1957.
2. Белов С.И., Бандас Л.Л., Минин А.Е. Щипковые музыкальные инструменты. М., 1963.
3. Благой Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс. // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство / Ред.-сост. К.Х.Аджемов. М.: Музыка, 1979.
4. Гондельвейзер А.Б. Об исполнительстве. – В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства. Вып.1. М., 1965.
5. Иванов П. Оркестр українських народних інструментів. – К.: Музична Україна, 1991.
6. Гльченко О.О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності: Монографія / Відп. Ред. А.П.Лашенко. – К.: КДК, 1994.
7. Каргин А. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов. – 2-е доп. изд. – М.: Музыка. 1984.
8. Лапченко В.П. Методика початкового навчання гри в оркестрі народних інструментів. - К.: Музична Україна, 1985.
9. Музыкальная энциклопедия. Т.1., М.: Сов. энциклопедия, 1973.
10. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958.
11. Олексюк О.М. Методика викладання гри на народних інструментах: Навчальний посібник. – К.: ДАККіМ, 2004.
12. Порвенков В.Г. Акустика и настройка музыкальных инструментов: Методическое пособие по настройке. М.: Музыка, 1990.

ЗМІСТ

I. Вступ	3
1. Типи ансамблів народних інструментів.....	5
2. Особливості комплектації та організації роботи в ансамблі народних інструментів	7
II. Специфіка роботи студентів в класі ансамблю.....	9
1. Питання художнього виконавства в роботі малих народно-інструментальних форм	9
2. Злагоженість ансамблевого виконання.....	14
3. Навички читання нот в роботі з ансамблем народних інструментів.....	21
4. Організація самостійної роботи студентів в класі ансамблю.....	24
III. Додатки.....	28
1. Специфіка настройки інструментів ансамблю.....	28
2. Акустичні особливості звуку	31
IV. Джерельні приписи	33

Навчально-методичне видання

**СПЕЦИФІКА РОБОТИ СТУДЕНТІВ
В КЛАСІ АНСАМБЛЮ
(малі народно-інструментальні форми)**

**Методичні рекомендації
для студентів
спеціальності 6.020205 „Музичне мистецтво”**

Специфіка роботи студентів в класі ансамблю (малі народно-інструментальні форми): Методичні рекомендації для студентів спеціальності 6.020205 „Музичне мистецтво” / Укладач Л.І. Горіна. – Рівне: РДГУ, 2009. – 34 с.

Комп'ютерна верстка та макет: Третяк О.Ю.

Підписано до друку 12.02.2009 р. Формат 60×84/16. Папір офсетний.
Гарнітура “Times New Roman”. Друк різнограф.
Обсяг 1,35 ум. друк. арк. Наклад 300. Зам. № 262/2.

Редакційно-видавничий відділ
Рівненського державного гуманітарного університету
33000, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
тел. 26-48-83