

УДК 378.147:78.089.6

М. Б. Петренко

Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка

ФОРМУВАННЯ «ЧУТТЯ АНСАМБЛЮ» УЧНІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ

У статті актуалізовано проблему розвитку здатності учнів-інструменталістів до ефективної взаємодії в спільно-виконавському процесі. У контексті сказаного важлива переорієнтація поглядів учнів на сутність спільно-виконавчого процесу, усунення «механічності» продукування ними своєї партії в музично-ансамблевому цілому, розвиток їх ансамблевих якостей, а саме феномену «чуття ансамблю».

Зазначений феномен ми конкретизували як складне особистісне утворення, комплекс властивостей особистості та професійних здібностей, що забезпечують успішність виконавсько-ансамблевої взаємодії. Невід'ємними складовими «чуття ансамблю» учнів-інструменталістів (скрипалів) виділено ансамблеву техніку та емпатійність.

Ключові слова: *спільно-виконавський процес, ансамблева техніка, емпатійність, учні-інструменталісти.*

Постановка проблеми. На початку ХХІ століття орієнтація освіти на гуманізацію, демократизацію, індивідуалізацію навчання зумовлює нові підходи до музичної освіти школярів, спрямовані на формування їхнього світогляду, самостійності, творчої ініціативи, здатності до орієнтації в різних ситуаціях музично-виконавської взаємодії.

Праці багатьох дослідників (К. Абульханова-Славська, О. Донцов, О. Єршов, Є. Касьянова, О. Корнєв, Р. Нємов, А. Петровський, М. Рibaкова, І. Ружичка, М. Слободяник, В. Чачава, М. Чистякова, В. Шпалинський та ін.) з проблем сумісної діяльності, співвиконавства засвідчують необхідність підготовки учнів-інструменталістів до ефективної взаємодії в спільно-виконавському процесі, що спрямована на переорієнтацію поглядів учнів на сутність цього процесу, розвиток їх ансамблевих якостей.

Загальновідомо, що гра в ансамблі висуває певний комплекс вимог до співвиконавців. Специфічні ансамблеві якості складають основу для розмірності й адекватності агогічних, динамічних, метроритмічних намірів співвиконавців, ідентичності їх інтонаційно-синтаксичної, артикуляційної, віртуозно-технічної культури в кожному конкретному мікроепізоді музично-ансамблевого зразка, на кожному його часовому відрізку й відповідності їх емоційних станів.

Недооцінка настанови на партнерство, співвиконавство призводить до недостатньо високого розвитку ансамблевих якостей учнів-інструменталістів, нездатності реалізувати потенційні можливості індивідуальної творчості та виконавської співтворчості. У зв'язку з цим актуалізується проблема розвитку «чуття ансамблю» учнів-інструменталістів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музично-педагогічною наукою накопичено значну кількість праць, присвячених проблемі виконавсько-ансамблевої взаємодії (О. Бичков, Г. Бошук, К. Виноградов, А. Готліб, Р. Давидян, М. Економова, В. Зеленін, О. Канкарович, Т. Карпенко, М. Крючков, О. Кубанцева, Н. Лузум, Ю. Мірлас, М. Моїсєєва, Л. Повзун, М. Смирнов, Є. Шендерович). Утім, аналіз методичної літератури з досліджуваної теми, а також практичні спостереження дозволяють констатувати, що проблема розвитку ансамблевих якостей учнів-інструменталістів (скрипалів) залишається поза увагою. Отже, **мета** даної статті полягає у висвітленні сутності та шляхів формування ансамблевої техніки й емпатійності як складових «чуття ансамблю» учнів-інструменталістів.

Виклад основного матеріалу. Предметом опрацювання в класі скрипки загальноосвітніх закладів мистецького спрямування є музично-ансамблеві твори. Ці музичні зразки специфічні за своєю будовою, є «злиттям різнорідних фактур у єдину художньо доцільну тривимірну музично-просторову конфігурацію звукової тканини, що диференціює й поєднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів» [1, 73]. Це не механічне, елементарне поєднання партій, а органічне злиття різних «складових», які створюють єдиний і багатогранний музично-художній текст, «моносинтез» фактури соліста й фортепіанного супроводу.

Супровід як компонент музично-ансамблевого твору «є складний комплекс виражальних засобів, який містить виразовість гармонійної

опори, ритмічної пульсації, мелодійної будови, регістрів, тембрів» [1, 20–21] і утворює сюжетно-драматургічну концепцію означеного витвору. Безумовно, фактура супроводу втілює суттєві риси художнього образу, є «репрезентантом емоційно-чуттєвої та драматургічної програми» [2] музично-ансамблевого твору, виконує важливу «сміслоутворюючу» функцію. Ще М. Глінка писав: «Справа гармонії (наскільки можливо рідше чотирьохголосної – завжди дещо важкої, заплутаної) і справа оркестровки (якомога прозорішої) домалювати для слухачів ті риси, яких немає й не може бути в мелодії (завжди дещо невизначеної ... відносно драматичного смислу...). Тобто, своє повне, до найменших деталей, осмислення й виразність мелодія одержує тільки у взаємодії з усім багатоголосним цілим твору. «Гармонія діє на мелодію не лише логікою функціональності, але й фонізмом. Так, обертони, що йдуть від глибокого баса й огортають усе більш високі голоси, досягають і самого верхнього, мелодичного, завдяки чому звуки мелодії резонують із призвуками гармонії та знаходять особливу темброву наповненість. Те, що сказано тут про вплив гармонії, необхідно сказати і про метро-ритм. Оскільки метрична система більш певно виражена в супроводі, ніж у провідній мелодії, зв'язання з нею складає необхідну умову правильної організації метро-ритму в мелодії» [3, 350]. Означене вказує на необхідність створення уявної «конструкції рухливої вертикалі» з урахуванням виконавсько-ансамблевих завдань не тільки вчителем-концертмейстером, але й учнем-інструменталістом (скрипалем).

У контексті сказаного необхідним є з'ясування сутності поняття «ансамбль». Загальним його визначенням є таке: «ансамбль – феномен сумісного існування чи функціонування природних, соціальних і художніх явищ, що характеризується узгодженістю елементів між собою та гармонійною підпорядкованістю їх цілому» [4, 78], а специфічним (стосовно музичного виконавства) – таке: «ансамблевість – особлива якість узгодженої взаємодії, яка обумовлена внутрішніми передумовами сумісності елементів, що складають музичне ціле та характеризується гармонійною сумісністю їх сполучення й здійсненням симультанно як одночасно, так і процесуально» [4, 79].

Отже, визначення ансамблю як феномена, основним змістом якого є поняття сумісність, узгодженість і гармонія цілого й часткового ставить перед учнем-скрипалем і концертмейстером задачу чіткого узгодження

спільного виконавського задуму. Адже ансамблеве музикування є особливим, специфічним видом діяльності. Саме у взаємодії, творчому поєднанні зусиль відбувається побудова художнього задуму. Образно порівнюючи піаніста-соліста з читцем, а піаніста-ансамбліста – з актором, А. Готліб наголошував, що роль актора – це невід’ємна, важлива частка цілого. В. Зеленін також уважав, що «єдність ансамблю досягається тільки на основі активно-творчого ставлення кожного його учасника до сумісної праці та вміння підпорядкувати своє виконання спільним завданням, здатності здійснювати узгоджені дії, за допомогою яких учасники виконавського процесу втілюють єдиний художній задум» [5, 5].

Ансамбль неможливий без чіткої упорядкованості, стрункої системи цілого та його частин, ідеальної узгодженості всіх (іноді досить різноманітних і суперечливих) елементів. Така «міфічна» якість – єдність не-єдиного – визначає ансамблеву роботу. Принцип єдності в багатогранності складає основу ансамблевого мистецтва як такого.

Окреслена специфіка завдань спільно-виконавської діяльності, яка конкретизується спільними діями й узгодженістю на всіх рівнях музично-ансамблевої взаємодії вимагає розвитку «чуття ансамблю» учнів-інструменталістів (скрипалів). Означений феномен ми конкретизували як складне особистісне утворення, комплекс властивостей особистості та професійних здібностей, що забезпечують успішність виконавсько-ансамблевої взаємодії. Невід’ємними складовими «чуття ансамблю» учнів-інструменталістів (скрипалів) є ансамблева техніка та емпатійність. Розглянемо їх детальніше.

Аналіз наукових позицій показав, що формування виконавської техніки музиканта ґрунтується на органічному поєднанні технічного й художнього. Зокрема, педагоги-музиканти Б. Асаф’єв, Й. Гофман, А. Корто, Є. Ліберман, Г. Нейгауз, Л. Оборін, А. Рубінштейн, В. Сафонов та ін. вбачають завдання виконавської підготовки в розвитку художності як основи виконавської майстерності. Техніка в цьому випадку розцінюється як засіб виконання музичного твору: «...піаніст... у звуках розкриває поетичний зміст музики. А для того, щоб зміст був виявлений, необхідна техніка». «Найперше – «художній образ» (тобто зміст, розуміння, вираження, те, «про що йде мова»); друге – звук у часі – опредметнення, матеріалізація «образу» і, врешті, третє – техніка в цілому як сукупність засобів, потрібних для вирішення художнього завдання» [6].

Також представники психотехнічної школи (Л. Ауер, К. Мартінсен, К. Флеш), прагнучи до комплексного охоплення всіх елементів виконавського мистецтва, пропонували вести роботу над технічною майстерністю, виходячи передусім зі змістовних музично-художніх уявлень.

Майстрів цілісно-системної школи К. Мостраса, Д. Ойстраха, П. Столярського, Л. Цетліна, А. Ямпольського, Ю. Янкелевича об'єднувала єдина точка зору на основне питання: в процесі навчання музиканта-інструменталіста повинні гармонійно поєднуватися художньо-образні й технічні завдання. Власне такий комплексний підхід забезпечував успішне формування виконавського апарату нового типу, що відрізнявся від «технічного» та «рухового» взірця наявністю тих якостей, які необхідні для досягнення найбільш високих творчих цілей.

У дослідженнях психофізіологів І. Благовіщенського, І. Назарова, О. Шульпякова важливе місце відводилося також принципу комплексності. Виконавський процес у цих працях розглядався як результат складної взаємодії слухової, рухової та художньої сфер при оптимальному збалансуванні всіх названих компонентів.

Аналіз наукових праць із питань специфіки ансамблевого музикування засвідчив необхідність формування особливої виконавської техніки музиканта-інструменталіста, а саме ансамблевої техніки, також з орієнтацією на синкретичну єдність художнього й технічного в цьому процесі. Ансамблеву техніку ми визначили як сукупність виконавських засобів, за допомогою яких досягається узгодженість і злагодженість спільно-виконавського процесу й конкретизували її як єдність таких складових: метроритмічна, агогічна, артикуляційна, динамічна узгодженість, інтонаційна єдність, динамічний баланс.

Ще однією складовою «чуття ансамблю» учнів-інструменталістів є емпатійність. Існує неоднозначність у визначенні феномену «емпатія». У контексті нашого дослідження оптимальним вважаємо трактування емпатії як емоційно-когнітивного феномену. Так, у психологічному словнику зазначено: «Емпатія – розуміння емоційного стану, проникнення – «в чуття» в переживання іншої людини» [7, 463].

Більшість дослідників феномену емпатії наголошують на процесуальності цього явища й створюють різні моделі емпатійного процесу: пізнання, чуттєве реагування, емоційне співпереживання, чуттєво-образне співчуття, рефлексивно-особистісне взаєморозуміння. Як

наголошує І. Коган, емпатія може здійснюватися на різних рівнях: «від відносно простого співчуття як суто емоційного відгуку на стан іншого, через процеси «співчуття» як здатності до відтворення на власній особі стану іншої особистості, до рефлексивної, свідомої побудови образу іншої людини в сукупності її емоційних станів, життєвих мотивів і ціннісних орієнтацій» [8, 60].

У контексті спільно-виконавського процесу головною характеристикою емпатії вважаємо здатність учня-інструменталіста до розуміння емоційного стану співвиконавця, співчуття та емоційного співпереживання з ним. Специфіка емпатійної взаємодії в даному випадку в системі «учень-інструменталіст» – «учитель-концертмейстер» полягає в розумінні й передбаченні емоційних реакцій співвиконавців на художньо-образний світ музично-ансамблевих зразків, у безпосередньому «проникненні» в емоційну сферу співвиконавця, що актуалізує феномен виникнення деякої однодумності, єдинопочуття, єдності емоційних станів, цілісно-емоційного співпереживання. У цьому випадку співучасті – знакове й аналітичне зникають, зігравши свою необхідну, але далеко не достатню роль; відбувається ефект «перенесення домінанти» ізольованого індивідуально-емоційного досвіду учня-інструменталіста на спільно-виконавський процес становлення музичної образності. Отже, емпатійність ми визначили як здатність учня-інструменталіста до розуміння емоційного стану співвиконавця, співчуття та емоційного співпереживання з ним.

Важливими для формування ансамблевої техніки та емпатійності як складових «чуття ансамблю» учнів-інструменталістів виявилися такі методи: демонстрації художніх творів за допомогою фонозапису, відеофільмів, мультимедійних програм із виконанням визначних майстрів музичного мистецтва; виконавського аналізу музично-ансамблевих творів; вербалізації змісту художніх творів; співставлення еталонного звучання музичного зразка з конкретним виконавським актом; планомірного розвитку слухового компоненту розподіленої уваги; самоконтролю опанування ансамблевої техніки; поточного коментування; модифіковані вправи на розвиток емпатійності.

Конкретизуємо декілька з означених методів. Так, метод планомірного розвитку слухового компоненту розподіленої уваги ефективно використовувався нами в навчально-виховному процесі для

розвитку ансамблевої техніки. Реалізація методу здійснюється поетапно, передбачає виконання учнями-інструменталістами серії спеціальних завдань, шляхом їх поступового ускладнення:

- усвідомити інформацію щодо складових ансамблевої техніки. Це пояснюється тим, що процес слухової диференціації залежить від нашого прагнення почути необхідне, докладених до цього зусиль, попереднього усвідомлення того, що саме ми хочемо сприйняти. Отже, процес слухової диференціації залежить від формування цільової настанови на підґрунті знань про діяльність, що виконується;
- спрямувати увагу на досягнення динамічного балансу: прагнути досягнення доцільної міри співвідношення сили звучання ансамблевих партій;
- спрямувати увагу на досягнення динамічної узгодженості: відтворювати послідовне динамічне зростання у своїй партії, ідентичне динамічному розвитку супроводу; відтворювати послідовний динамічний спад у своїй партії, ідентичний динамічному спаду супроводу; виявляти кульмінаційні точки синтаксичних побудов, відтворювати їх у своїй партії;
- спрямувати увагу на досягнення метроритмічної узгодженості: точно відтворювати ритмічний малюнок своєї партії, досягаючи чіткого співпадання опорних долей мелодії та супроводу;
- спрямувати увагу на досягнення темпової узгодженості: стало тримати темп, заданий викладачем, зберігаючи синхронність виконання; у разі відхилення від основного темпу з боку викладача зберігати прогресію зміни темпу у своїй партії, ритмічно-пропорційно підтримувати агогічні зміни;
- спрямувати увагу на досягнення інтонаційної єдності: ідентично розподіляти музичну думку на мотиви, фрази, речення; синтаксично синхронізувати процес ансамблевого інтонування – єдність акцентів, відчуття зміни мотивів.

Досконале диференційоване відпрацювання завдань виконавсько-ансамблевого узгодження дозволяє перейти до завершального етапу формування слухового компоненту розподіленої уваги учнів-інструменталістів – поетапного збільшення кількості об'єктів, що перебувають у фокусі уваги. Ретельне виконання окреслених завдань надає можливість підпорядковувати слухове й зорове сприймання, процеси

мислення, моторно-руховий компонент, емоції ансамблевим завданням – досягненню «узгодженої взаємодії» між звучанням сольної партії та інструментального супроводу.

З метою формування емпатійності нами застосовувалися модифіковані вправи на розвиток означеного явища. Серед них важливими були вправи на активізацію ідентифікації, наприклад: вправа «*Відчуй себе генієм*» (ототожнення з ідеальною моделлю). Учням-інструменталістам пропонувалось уявити музиканта-виконавця (скрипаля), який є для них ідеалом і здійснити низку операцій: а) подумки відтворити його сценічну експресію, пластику; б) визначити його виконавську манеру; в) виділити виконавські якості ідеалу, відсутні в них; г) виконати музичний ансамблевий твір у ролі ідеалу; вправа «*Переживіть це знову*» (базується на ототожненні з конкретною ситуацією). Мета вправи – за допомогою самоідентифікації пережити заново особистий позитивний досвід сценічного виступу. Учням-інструменталістам пропонувалося: а) згадати один зі своїх успішних виступів; б) згадати музичний твір, що виконувався; в) відтворити його внутрішнім слухом; г) уявляючи виконання музично-ансамблевого твору, згадати власні емоції та переживання, відтворити тактильні відчуття, зорові образи; д) згадати приміщення, в якому виступали, акустичний ефект від виконання; є) актуалізувати згаданий позитивний досвід сценічного виступу в процесі відтворення музично-ансамблевого зразка, що вивчається.

Висновок. Таким чином матеріали даної статті доводять доцільність і своєчасність дослідження проблеми формування «чуття ансамблю» учнів-інструменталістів (скрипалів), що забезпечує успішність їх виконавсько-ансамблевої взаємодії. Насамкінець, вважаємо за доцільне підкреслити, що подальша розробка проблеми має віддзеркалювати питання визначення педагогічних умов ефективного формування досліджуваного феномену.

ЛІТЕРАТУРА

1. Повзун Л. І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 / Людмила Іванівна Повзун. – К., 2005. – 189 с.
2. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 / Дмитро Володимирович Вечер. – К., 2007. – 195 с.

3. Глинка М. Литературное наследие / М. Глинка. – М.-Л. : Музгиз, 1952. – Т. 1. – 512 с.
4. Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Ірина Іллівна Польська. – К., 2003. – 432 с.
5. Зеленин В. М. Работа в классе ансамбля / Вячеслав Михайлович Зеленин. – Минск : Вышэйш. школа, 1979. – 60 с.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Генрих Густавович Нейгауз. – М. : Музыка, 1982. – 318 с.
7. Психология. Словарь / [под ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского]. – М. : Политиздат, 1990. – 543 с.
8. Коган І. М. Емпатія і особливості її розвитку у дітей молодшого шкільного віку : дис. ... кандидата психол. наук : 19.00.01 / Ірина Михайлівна Коган. – К., 2005. – 179 с.

РЕЗЮМЕ

М. Б. Петренко. Формирование «чувства ансамбля» учащихся-инструменталистов

В статтє актуалізована проблема розвитку способности учащихся-инструменталистов к эффективному взаимодействию в совместно-исполнительском процессе. В контексте сказанного важна переориентация взглядов учащихся на сущность совместно-исполнительского процесса, устранение «механичности» продуцирования ими своей партии в музыкально-ансамблевом целом, развитие их ансамблевых качеств, а именно феномена «чутья ансамбля».

Указанный феномен мы конкретизировали как сложное личностное образование, комплекс свойств личности и профессиональных способностей, обеспечивающих успешность исполнительско-ансамблевого взаимодействия. Неотъемлемыми составляющими «чутья ансамбля» учащихся-инструменталистов (скрипачей) выделены ансамблевая техника и эмпатийность.

Анализ научных трудов по вопросам специфики ансамблевого музицирования показал необходимость формирования особой исполнительской техники музыканта-инструменталиста, а именно ансамблевой техники, основанной на органическом сочетании технического и художественного. Ансамблевую технику мы определили как совокупность исполнительских средств, с помощью которых достигается

согласованность и слаженность совместно-исполнительного процесса и конкретизировали ее как единство следующих составляющих: метроритмическая, агогичная, артикуляционная, динамическая согласованность, интонационное единство, динамический баланс. Эмпатийность мы определили как способность учащегося-инструменталиста к пониманию эмоционального состояния соисполнителя, сочувствия и эмоционального сопереживания с ним.

Важными для формирования ансамблевой техники и эмпатийности как составляющих «чутья ансамбля» учащихся-инструменталистов оказались следующие методы: демонстрации художественных произведений с помощью фонозаписи, видеофильмов, мультимедийных программ с выполнением выдающихся мастеров музыкального искусства; исполнительского анализа музыкально-ансамблевых произведений; вербализации содержания художественных произведений; сопоставления эталонного звучания музыкального образца с конкретным исполнительным актом; планомерного развития слухового компонента распределенной внимания; самоконтроля освоения ансамблевой техники; текущего комментирования; модифицированные упражнения на развитие эмпатийности.

Ключевые слова: *совместно-исполнительский процесс, ансамблевая техника, эмпатийность, учащиеся-инструменталисты.*

SUMMARY

M. Petrenko. Formation of «sense of ensemble» of student-instrumentalists

The problem of students-instrumentalists' ability to effective interactions in co-executive process is modified in the article. In this context it is important to shift the views of students on the nature of co-executive process, eliminating «mechanistics» its party producing them in musical ensemble generally, the development of ensemble skills, namely the phenomenon of «sense of ensemble».

We specify the definitions of the phenomenon as a complex personality formation, a set of personality traits and professional skills to ensure the success of the performing-ensemble interaction. An integral component of «sense of ensemble» of student-instrumentalists (violin) defines ensemble technique and empathy.

Analysis of research works on specific music ensemble shows the need for a special performance techniques-instrumentalist musician, namely ensemble technique, based on the organic combination of technical and artistic. Ensemble technique we have identified as a combination of performing the means by which consistency and coherence is achieved jointly-performing specified the process and its components such as unity: Metro rhythmic, ahohichna, Articulation, dynamic consistency, unity of intonation, dynamic balance. Empathy we have defined as the ability of a student-instrumentalist to understand the emotional state of accomplices, empathy and emotional empathy with him.

Important for the formation of ensemble techniques and empathy as constituents' «sense of ensemble» student-instrumentalists are the following methods: display of art works by phonorecordings, video and multimedia applications with outstanding performance artists music, performance analysis of musical ensemble works; verbalization of the content of art works; comparison of standard musical sound sample from a specific act of performance, the planned development of the auditory component of distributed attention, self-mastery of ensemble techniques; implementation of modified exercises to develop empathy.

Key words: *students-instrumentalists, art works, sense of ensemble, co-executive process, the performing-ensemble interaction, ensemble technique and empathy.*