

коли, яким чином відбулися зміни у вашій художній свідомості. Ви тільки будете відчувати, що всередині вас ніби все раптом осяялося» [7, с.108]. Тут має місце складний, багатоплановий процес, який за своїм змістом далеко виходить за межі виконавських технологій і спрямований на кристалізацію художнього образу.

Третій етап роботи настає тоді, коли музичний твір в цілому вивчено, а увага виконавця все більше концентрується на майбутньому концертному виступі. В цей час методика занять, проведення репетицій, психологічна підготовка виконавця має суто індивідуальний характер. Те саме можна сказати і про сприйняття – контроль виконавських дій музиканта: від автоматизації рухів до мисленнєвого внутрішньо-слухового моделювання виконавської концепції.

На останньому етапі роботи над музичним твором процеси сприйняття музиканта спрямовані на створення художньо-виконавської моделі, яка зберігає в собі образно-звучковий еталон твору та необхідний для його втілення на інструменті арсенал виконавських прийомів й засобів виразності.

Цілеспрямована робота з активізації внутрішньо слухових уявлень виконавця дозволяє йому вирішувати різноманітні інтерпретаційні завдання в контексті власного творчого задуму. Роль і значення сприйняття на цьому етапі важко переоцінити. Чим ясніше музикант чує (сприймає власне виконання, тим більш чіткіше усвідомлює різницю між ним та ідеальним проектом виконання, що звучить в його уяві.

Таким чином, творча робота виконавця над музичним твором стимулює процеси художньо-образного сприйняття, що, в свою чергу, сприяє більш повному осягненню та інтерпретації художнього змісту музики.

Література

1. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением / А.В. Вицинский. – М.: Классика XXI, 2004. – 98 с.
2. Методика музыкального воспитания / [Халабурь П.В., Попов В.С., Добровольская Н.Н.]. – М.: Музыка, 1990.- 175 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / [ред. Г.В.Келдыш] – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 671 с.
4. Се Тин. Художественный образ как ведущий компонент музыкально-исполнительской деятельности: дис. ...канд. пед. наук: 13.00.02 / Се Тин. – М., 2009. – 143 с.
5. Теория и методика обучения игре на фортепиано: [учебн. пособие / под ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой]. – М.: Владос, 2001. – 368 с.
6. Федоров Е.Е. Интуиция в музыкально-исполнительской деятельности / Е.Е. Федоров // Вопросы психологи. – 1985.- №2. – С.100-105.
7. Цылин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения / Григорий Михайлович Цылин. – М., 1994. – С.108.

УДК 378:785

Чжан Цзянань

ДІАГНОСТИКА СФОРМОВАНОСТІ НАВИЧОК АНСАМБЛЕВОЇ ВЗАЄМОДІЇ У ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ САКСОФОНІСТІВ

В статье подаются основные результаты диагностического этапа исследования по проблеме формирования навыков ансамблевого взаимодействия в исполнительской деятельности саксофониста. В результате экспериментальной работы, проведенной среди студентов педагогической ВШ, были выявлены основные навыки ансамблевого исполнительства, раскрыты составляющие, необходимые для успешного осуществления ансамблевого взаимодействия в процессе коллективного исполнения музыкальных произведений саксофонистами. Определены три уровня сформированности данного феномена.

Ключевые слова: *навыки ансамблевого взаимодействия, исполнительская деятельность саксофониста.*

In this article is about general results of saxophone performers ensemble skills formation diagnostic. There were founded basic performers ensemble skills among high pedagogical school students, defined main components of successful in performers ensemble process of saxophone performers for use music product. There were defined three levels of this process formed.

Keywords: *interactive ensemble skills, saxophone performers activity.*

Актуальність обраної теми пояснюється тим, що саксофон у наш час користується великою популярністю серед музикантів, які грають на духових інструментах. Навіть кларнетисти стали опановувати цей своєрідний за тембровими характеристиками інструмент. Ми пояснюємо це тим, що саксофон є мобільним інструментом, який використовується в академічних творах, джазовій музиці та інших музичних стилях. Користується попитом цей музичний інструмент і серед студентів, які навчаються у вищих педагогічних та музичних освітніх закладах України та за її межами.

У музично-педагогічній науці значне місце посідають дослідження з різних проблем навчання гри на саксофоні. Багато авторів пов'язують свої праці із специфічними особливостями навчання гри на конкретному духовому інструменті та їх узагальненням (Г.Єремкін, В.Іванов, К.Мюльберг, Є.Носирев, В.Сумеркін, Р.Терьохін, А.Усов та ін.). Обрана проблема складна тим, що музична педагогіка звернулася до сфери виконавства на духових інструментах нещодавно, тому не отримала детальної розробки. Серед авторів та дослідників теорії та методики гри на духових інструментах назовемо В.Апатського, Н.Волкова, Б.Дикого, Ю.Усова та інших.

Є серед них такі, що присвячені ансамблевому музикуванню на різних інструментах учнів різного віку (Б.Жорняк, К.Завалко, ін.). Натомість проблема ансамблевої взаємодії музикантів-саксофоністів ще не отримала достатньої розробки, тому стала предметом нашої наукової уваги.

Мета даної статті полягає в тому, щоб презентувати отримані результати діагностики навичок ансамблевої взаємодії у виконавській діяльності саксофоністів. Для досягнення поставленої мети необхідно було виконати наступні завдання: визначити рівні сформованості даного феномену за попередньо розробленими критеріями, а також виявити основні елементи діагностичних засобів, необхідних для визначення цього феномену.

Наведемо наше розуміння навичок ансамблевої взаємодії музикантів (у нашому випадку виконавців на духових інструментах, саксофоністів). Такими ми вважаємо вільні, автоматично виконувані музично-фахові дії виконавців, які відображають образно-художні особливості музичних творів та відрізняються бездоганним злагодженим звучанням усіх учасників ансамблю в єдиному темпі й характері.

Діагностика сформованості навичок ансамблевої взаємодії на констатувальному етапі дослідно-експериментальної роботи передбачала аналіз попереднього досвіду та констатацію рівнів сформованості навичок ансамблевого музикування у студентів у цілому і в окремих його компонентах. В експерименті взяли участь студенти музичних освітніх закладів України. Робота з виявлення у них навичок спільного музикування проводилася на протязі серії занять гри на духовому інструменті, на яких ставились експериментальні завдання, а також дозовані опитування (письмові та усні). Завдання були введені в зміст того чи іншого заняття відповідно темі уроку. Це дало можливість створити невимушені обставини для студентів і не порушувати звичайний навчальний процес.

Констатувальний експеримент включав наступні методи: емпіричні – усне та письмове опитування, інтерв'ювання, бесіди, педагогічне спостереження; аналітичні – виявлення досвіду фахової підготовки студентів, майбутніх учасників ансамблю духових інструментів, узагальнення виявлених якісних та кількісних елементів дослідження. Функцію компетентних суддів виконували: викладачі музичного інструменту, керівник експериментальної роботи. До констатувального експерименту було частково залучено

магістрів-практикантів інших музичних спеціальностей, які володіють фаховими ансамблевими навичками.

Педагогічні спостереження велися з використанням розроблених попередньо критеріїв для оцінки сформованості відповідних складових ансамблевої взаємодії. У дослідженні було встановлено три рівні сформованості означеного феномену (високий, середній та низький). Відповідно до визначених рівнів була створена шкала оцінювання. До високого рівня нплежали студенти, які у ході завдань отримали по 4-5 балів за кожне виконане завдання; до середнього рівня – ті, які отримали 2-3 бали; до низького – ті, які отримали 1 бал.

Для з'ясування сформованості навичок ансамблевої взаємодії ми розробили відповідну до наших завдань анкету та проект питань для усної бесіди. Це дозволило продіагностувати її складові, які безпосередньо впливають на їх ефективність.

У процесі анкетування було з'ясовано якість довузівської музичної освіти опитуваних студентів. У ході експерименту було з'ясовано, що до вступу у ВОЗ студенти мали неповну середню або повну середню музично-спеціальну освіту, що складає відповідно 54,8 % і 45,2 %. Частина опитуваних вступили до музичних освітніх закладів після 9 класу загальноосвітньої школи або після навчання на молодших курсах музичних училищ та коледжів, тому мали неповну середню спеціальну освіту. Разом з тим відмітимо, що початкову музичну освіту отримали всі опитувані учасники експерименту. Розподіл опитуваних за рівнем музичної освіти показав, що всі опитувані (100 відсотків респондентів) отримали музичну освіту на базі музичної школи.

Для отримання даних щодо розуміння сутності ансамблевої взаємодії у музичному ансамблі в процесі анкетування були поставлено таке питання: «Як ви розумієте поняття «музичний ансамбль?» Узагальнені відповіді респондентів розподілились таким чином: а) «колектив, що складається з 2 і більше учасників, який виконує музику» (60,4 % відповідей), б) «група музикантів, яка володіє грою на інструментах» (29,2 %), в) не дали відповіді (10,4 % респондентів).

Доповнюючи відповіді щодо сутності поняття та специфіки функціонування «музичного ансамблю» (у відкритих запитаннях анкети) респонденти дописували такі свої думки: «необхідна відповідальність, єдність»; це – своєрідне «поєднання душ»; це – супер», «коло одnodумців».

Щодо запитання про *досвід гри в ансамблі* були отримані такі результати: у такій музичній діяльності (тобто ансамблевому музикуванні) брали участь майже всі (95,7%) респонденти. Незначна кількість осіб (4,2%) не брала участь в ансамблях. Отже можна зробити висновок, що в кожному освітньому закладі (музичній школі, училищі або коледжі) студенти грали в оркестрах. Малий відсоток респондентів, які не мають зовсім досвіду гри в ансамблі або оркестрі, нами оцінювався як незначне виключення.

На наступне запитання «Якими професійними якостями та навичками повинен володіти ансамбліст?», що було поставлено в усній бесіді з кожним респондентом жодний із них не відповів повною мірою. При цьому ми свідомо дали деяку розбіжність у запитаннях щодо таких понять як якість та навички, розуміючи різну обізнаність їх змісту учасниками експерименту. Всі студенти надали часткову відповідь, тобто кожен респондент мав на увазі власне розуміння або вподобання, не усвідомлюючи ємкості, фахової значущості ансамблевого музикування. Серед необхідних якостей та навичок були названі такі професійні якості та уміння музиканта-ансамбліста: «музичний слух», «почуття ритму» та «володіння музичним інструментом» (по 100 % осіб); «любити музику, мати бажання, бути відкритим» (77,08 %); «музична комунікабельність» (58,33 %); «навички ансамблевого музикування, відчувати партнерів, чути інших, відчуття загального групового виконання» (89,58 % осіб); «вміння імпровізувати» (52,8 %); «досконале володіння інструментом, артистизм» (39,58 %); «гарна музична підготовка, знання великого репертуару, уміння грати в ансамблі, наявність сценічної культури» (37,50 %). Зауважимо, що загальна сума по всіх показниках не може дорівнювати ста відсоткам, оскільки за деякими положеннями одними і тими ж респондентами могли надаватись водночас декілька відповідей.

Як можна зробити висновок з отриманих відповідей, наші респонденти обізнані у необхідних складових ансамблевої взаємодії, оскільки називають не лише необхідні музичні (слух, ритмічність, володіння інструментом) та особистісні (комунікабельність, відчуття музики, артистизм) якості. Вони розуміють й необхідність застосовувати власні здобутки у здійсненні ансамблевого музикування. Це дає підстави для впевненості, що наступна формувальна робота може бути ефективною. Майже всі респонденти давали доречні відповіді на поставлені запитання, до того ж, додавали свої думки у відкритих запитаннях, розкриваючи деякі необхідні риси поведінки на сцені, зокрема такі як «необхідність спокійної врівноваженої поведінки на сцені», «прояв поваги до членів колективу та керівника» та інші.

Таким чином, результати констатувального експерименту виявили недостатність розуміння студентами професійних якостей, якими повинен володіти ансамбліст, недостатню орієнтацію у різновидах виконавських прийомів та способів розкриття музичного образу у спільній взаємодії. Аналіз експериментальних даних засвідчив, що студенти якщо і усвідомлюють необхідність прояву важливих навичок ансамблевого музикування, залишаються мало досвідченими в їх функціонуванні.

Проведення діагностики виявило наявність підстав та доцільність створення методики формування навичок ансамблевої взаємодії студентів, які грають на духових інструментах, у тому числі на саксофонах.

Функціонування навичок ансамблевої взаємодії відбувається ефективніше за умов безпосереднього або опосередкованого впливу деяких видів музичної діяльності, серед яких ми вважаємо необхідними:

- читання нот з листа, що стимулює розвиток уваги, активізує музично-слухові уявлення та пов'язану з ним здатність до антиципації і формує навички вільної орієнтації в нотному тексті;

- смисловий аналіз та запам'ятовування музичного матеріалу, що стимулює музичну пам'ять і формує навички вільної орієнтації в нотному тексті;

- ознайомлення з партіями партнерів під час самостійної роботи, що сприяє процесам концентрації й розподілу уваги, активізації музичної пам'яті, складає основу музично-слухових уявлень та формує навички слухового контролю, виконавського ансамблю;

- використання технічних засобів навчання (гра під оркестрову фонограму «мінус один»), що під час навчальної роботи може замінити партнерів; це активізує виконавську увагу та музичну пам'ять партнерів, сприяє формуванню навичок слухового контролю вчителя-музиканта;

- психо-фізіологічне тренування, що активізує увагу й пам'ять студентів (зокрема темпову пам'ять), розвиває їх музично-ритмічне чуття і здатність до музично-слухових уявлень, а також формує навички виконавського ансамблю (темпоритмічна єдність та відповідність емоційних станів партнерів);

- моделювання емоційних станів партнерів, що впливає на розвиток артистизму, емпатійності студентів та формує навички виконавської взаємодії.

Керуючись попередньо встановленим комплексом навичок ансамблевої взаємодії, були розроблені змістові складові відповідних рівнів їх сформованості. У цій статті ми не ставили перед собою завдання детального опису змісту встановлених рівнів сформованості навичок ансамблевої взаємодії виконавців на духових інструментах. На них буде звернено спеціальну наукову увагу у наступній публікації. Натомість укажемо результат діагностичного етапу. Так, на високому рівні сформованості навичок ансамблевої взаємодії опинилось 27, 8 % респондентів, на середньому – 31, 2 % осіб, на низькому – 41 % осіб.

Підсумовуючи викладене зазначимо, що необхідність володіння навичками ансамблевої взаємодії усвідомлює переважна більшість студентів - саксофоністів, натомість процес їх формування та результат функціонування цих навичок у виконавській діяльності залишається не достатньо виявленим у самостійній практиці, тому потребує розробки відповідної методики.

Література

1. Апатський В. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва : навч. посібник / В.Апатський. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2006.
2. Иванов В.Д. Школа академической игры на саксофоне / В.Д. Иванов. – М.: Музыка, 2004.
3. Усов Ю. Состояние методики обучения игре на духовых инструментах и пути дальнейшего ее совершенствования / Ю.Усов // Проблемы музыкальной педагогики: Труды Московской консерватории. – М., 1981.

УДК 37.015+ 378:7

Инь Юань

ПОЕТАПНА МЕТОДИКА РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ

В статті Инь Юань «Поэтапная методика развития музыкальной памяти студентов-пианистов» дається пояснення до співвідношення музичної та художественно-образної пам'яті. Обґрунтовується значення художественно-образної пам'яті для інтерпретації музичних творів студентами-піаністами. Представлені етапи експериментальної методики, завдяки якій формування художественно-образної пам'яті здійснюється ефективно. Представлена поэтапна методика включала такі етапи: адаптаційний; орієнтаційний, діяльний, творчий. Ефективність впровадження формуючих методів по розробленим етапам підтверджено експериментально.

Ключевые слова: *пам'ять, музична пам'ять, художественно-образна пам'ять, поэтапная методика.*

In this article of Yin Yuan's "Phased Methodology of Musical memory development of piano students" gives an explanation of musical and art imagery memory. There are given the basis of art imagery memory meaning for musical compositions interpretation by piano students. In this article experimental methodology phases are presented, an art imagery memory formation goes effectively by this methodology. This proposed phased methodology includes next phases: adaptive, orientation, active, creative. The efficiency of the forming methods implementation by this researched phases is experimental proved.

Keywords: *memory, music memory, art imagery memory, phased methodology*

Музична пам'ять – одна з головних здібностей виконавця, яка забезпечує не лише успішність музичного навчання, але й подальший творчий розвиток музиканта-виконавця. Така позиція ґрунтується на тому, що пам'ять музиканта насправді є більш широким явищем, ніж процесом запам'ятовування та відтворення музичного тексту, вона є чинником формування художнього досвіду, оскільки створює багаж необхідних знань, еталонних звучань музики у відповідності до стилю, образу, композиторського художнього методу тощо. Пам'ять накопичує уявлення, образи, дотикові рефлексії, емоційні стани та реакції на певну інтонацію. В інтерпретаційному плані, пам'ять музиканта дає інформацію не лише про сутність ремарки, терміну, позначки, але й збуджує внутрішні перцептивні процеси щодо їх звукового втілення. Відтак, музична пам'ять як більш широке явище може бути представлена як художньо-образна пам'ять.

Важливість музичної пам'яті як здібності висвітлювалася у працях Б.Теплова. Подальші дослідження музичної пам'яті переважно ґрунтувалися на досвіді музикантів-педагогів, музикознавців, виконавців. Це передусім праці О. Алексєєва, Х. Білецької, Р. Брейтгаупта, Й. Гата, І. Гофмана, А.Зелінського, Г. Когана, І. Лесмана, В. Петрушин, І.О. Цагареллі, І. Ципіна, О. Шульпякова, А. Щапова, Д. Юніка. Ґрунтовною з методичного погляду є праця Л.Макіннон «Гра наізусть» [3]. У галузі музичної педагогіки останніх років звертає на себе увагу дослідження В.Гусака стосовно музично-рухової пам'яті [1].