

ОСОБЛИВОСТІ ВИХОВАННЯ МЕТРО-РИТМІЧНОГО ЧУТТЯ В АНСАМБЛЕВОМУ ВИКОНАВСТВІ

В статті раскрыты вопросы ансамбльного исполнительства, особенностей развития метро-ритмического чувства через коллективное музицирование. Обсуждаются ключевые моменты формирования метро-ритмического чувства ансамблиста: готовности к ансамбльному исполнительству, трудности исполнения метро-ритмических построений в ансамбле, читка нот в ансамбльном коллективе, разучивание и изучение произведения, концертное исполнение.

Формирулюються утверждения, что готовность к исполнению в ансамбле может базироватся исключительно на опыте колективного исполнительства и на основе одержаного индивидуально-исполнительского чувства. Трудности исполнительства метро-ритмических построений в ансамбле связаны с: перестройкой индивидуально-исполнительского чувства исполнителей к ансамбльному чувству исполнения темпо-ритма; совместному вступу и взятию темпа в ансамбле; общим уровнем ансамблевой техники исполнителей; обще-ансамблевым исполнением агогических примов; обще-ансамблевым исполнением метро-ритмических единиц; величина опыта ансамблевого исполнения.

Ключевые слова: *темпо-метро-ритм, ритмическое чувство в ансамбльном коллективе.*

The proposed article «The education of metro-rhythmic sence of an ensemble performed» considers the questions of ensemble performance and features of development of the metro-rhythmic sence through music collective. Discusses some of the key moments of the formation of metro-rhythmic sence of a member of the ensemble: readiness for ensemble performance, difficulties in implementation metro-rhythmic constructions in the ensemble, reading the notes in the ensemble team, learning and studying of the work, the consert performance.

Formulates the claim that readiness for ensemble performance can only be based on the implementation experience of collective and on the basis of purchased individually performing flair. Difficulties in implementation metro-rhythmic construction in the ensemble associated with: the restructuring of the individual senses performers to isamlog flair run-tempo-rhythm; the simultaneons accession and the simultaneity of taking pace in the ensemble; general runmentionable equipment performers; overall ensemble performing metro-rhythmic lengths; the value of the experience of ensemble performance. The formation of the ensemble is performing feelings occurs directly in the team.

Version with music unfamiliar musical compositions executors requires a kind of alloy visual and auditory representation mentally clear sound of the underground-rhythmic lengths in a given pace and technical acceptance of their performance of works in through the use of relationship rhythm with all other means of musical language; rhythmic pattern, metro-rhythm-tempo-rhythm; the rhythm and dynamics, the rhythm-agogite, the rhythm-harmony, rhythm-building.

Keywords: *tempo-metro-rhythm, rhythmic sence of an ensemble tiam.*

Основним питанням багатьох досліджень було і залишається питання розвитку музично-виконавських здібностей в процесі ансамблевої гри. Зокрема ансамблевого чуття темпо-метро-ритмічного виконання.

В педагогічній науці і практиці питання виховання метро-ритмічного чуття музиканта-виконавця було одним із самих неоднозначних. Думка про те, що метро-ритмічне чуття важко піддається розвитку була чи не найпоширенішою. В ансамблевому виконанні ця проблема поставала більш гостро.

До питання психічної готовності або психологічної перебудови музикантів-виконавців до гри у ансамблевому колективі зверталися Г.Преображенський, В.Воеводін, В.Лебедев, С.Науменко, О.Бычков.

Питанню виявлення практичних метро-ритмічних труднощів ансамблістів приділяли увагу Ю.Бай та В.Овод, В.Лебедев, І.Лаптев.

Мета статті – розкрити особливості виховання метро-ритмічного чуття в ансамблевому виконавстві.

Виховання музиканта-виконавця в основному розпочинається з індивідуальних занять, де формується суб'єктивне сприйняття, переживання, осягнення, відтворення музичних образів в характерному для них ритмі. Якісний рівень проходження цих процесів будуть виражати індивідуальні музично-ритмічні здібності. В колективному виконавстві індивідуальні музично-ритмічні здібності підпорядковуються виключно ансамблевому виконанню. Тому одним із найважливіших чинників успішного ансамблевого виконання є психологічна готовність виконавця до ансамблевої гри.

Г.Преображенський зазначав: "... в оркестрі збираються студенти, кожен з яких має свій художній смак, своє уявлення про ідею та характер того або іншого твору, своє розуміння фразування, штриха, тембру" [7, с.62]. С.Фейнберг [9, с.363] характеризуючи виконавця-ансамбіста підкреслює, що вільна творча воля музиканта обмежена загальними зусиллями ансамблю. Кожний з двадцяти скрипалів в оркестрі не може і не повинен проявляти свою індивідуальність. В характері штрихів, фразування, відтінків він підкоряється цілісному задуму. В.Воеводін вважає, що для успішної колективної музично-творчої діяльності необхідними є: "готовність до спільної творчої роботи..., досягнення єдиного розуміння виконавцями художнього задуму..., узгодження темпів, ритму..." [2, с.54].

Отже, як бачимо формування ансамблево-виконавського чуття відбувається безпосередньо в колективі. Готовність до ансамблевого виконання може базуватися лише на досвіді колективного виконання та на основі набутого індивідуально-виконавського чуття. Необхідно зазначити, що у цьому випадку відбувається конфлікт суб'єктивного сприйняття та виконавсько-інтерпретаційного досвіду, яке базується на індивідуальних музично-виконавських здібностях, із сприйняття себе в ансамблевому виконавстві та формування ансамблево-виконавського чуття.

Питанню виявлення практичних метро-ритмічних труднощів ансамблістів приділяв Г.Преображенський. Він вважав однією з найголовніших проблем ансамблевого виконання – це відчуття ансамблевого темпу і ритму: "На відміну від сольного виконавства, оркестрова гра, як правило, не дає музиканту свободи темпових і ритмічних відхилень і вимагає в цьому відношенні певної стабільності. Багато хто знає, що якщо двох музикантів, що мають великий досвід оркестрової гри, попросити зіграти одну і ту ж технічно складну музичну фразу – їх виконання не буде однакоим в темпо-ритмічному плані. Тут будуть і різні довжина однакових довжин, і неточності в співставленні різних ритмічних рисунків, неоднакове відношення до темпу при збільшенні або зменшенні звучання і т. ін. В оркестровій грі такі індивідуальні ритмічні і темпові відхилення руйнують ансамбль" [7, с.62].

Однією з найвагоміших проблем ансамблевого виконання Ю.Бай та В.Овод вважають налагодження темпо-метро-ритмічного ансамблю: "...особливо це стосується творів викладених в дуже помірних та дуже швидких темпах. Головним ведучим компонентом при цьому має стати диригентський попереджуючий жест, а також опора на різні вербальні та концептуальні моделі, схеми, м'язову пам'ять; при навчанні ритму допомога оркестрантам в баченні більш дрібних складових ритмічних структур, налагодженні супутнього м'язового контролю" [4, с.9].

О.Бичков досліджуючи формування ансамблевої техніки зупиняється на проблемі темпо-метро-ритмічного ансамблевого виконання. Автор вибудовує вертикаль ансамблевих виконавсько-інтерпретаційних труднощів: 1) злагодженість ансамблевого метро-ритмічного виконання залежить від величини досвіду ансамблевого виконання – у початківців – метро-ритмічне виконання відбувається на рівні відображення музичного тексту, у досвідчених – на рівні взаємодії індивідуальностей та психічний рівень ансамблевої техніки; 2) виконання найбільш поширених ритмічних помилок (перетримування або недотримання довгих нот, перетримування залігованих нот; відсутність чуття власної метро ритмічної помилки;

механічне повторення одних і тих труднощів (вправляння)); 3) загально-ансамблеве виконання темпових відхилень (порушення синхронності виконання, збереження прогресії змін у темпі всіма музикантами, «позичений» час у однієї з музичних довжин вчасно повернутий наступними довжинами) (*tempo rubato*, заповільнення в музичних кадансах, фермати і т. ін.); 4) дотримання пауз [1, с.80 – 81].

В ансамблевому виконанні дотримання ритмічних довжин особливо актуальне і саме тут ритм найбільш прив'язаний до метру. С. Фейнберг з даного приводу висловлюється так: “ритм в оркестрі підкоряється об'єктивним законам. Він ближче до метру, так як нотна величина в цьому випадку скоує темперамент багатьох виконавців” [9, с.363].

Таким чином труднощі виконання метро-ритмічних побудов в ансамблі пов'язані з наступними твердженнями:

- перехід або перебудова індивідуального чуття виконавців до ансамблевого чуття виконання темпо-ритму;
- одночасний вступ та одноставне взяття темпу (твори викладені в дуже помірних та дуже швидких темпах) в ансамблі;
- загальний рівень ансамблевої техніки виконавців;
- загально-ансамблеве виконання темпових агогічних відхилень;
- загально-ансамблеве виконання метро-ритмічних довжин (нот та пауз);
- величина досвіду ансамблевого виконання.

Порівнюючи методику роботи індивідуальних занять, яка має свої закономірності і специфіку з ансамблевим заняттям можна навести паралелі: робота в ансамблевому колективі побудована на використанні послідовності тих самих методів роботи з музичним текстом: читання з листа, розучування, концертне виконання.

За Б.Тепловим [8] читання нот з листа – це сплав зорового і слухового уявлення. Такий сплав утворюється за допомогою наявного високорозвиненого внутрішнього слуху музиканта, основа якого закладена на двох головних носіях музичного змісту – ритмі та звуковисотності.

У людей з високорозвиненим внутрішнім слухом має місце не виникнення слухових уявлень після зорового сприйняття, а безпосереднє чуття очима, перетворення зорового сприйняття нотного тексту в зорово-слухове сприйняття. Іншими словами внутрішній слух освіченого музиканта характеризується не просто яскравістю музичних слухових уявлень, а своєрідним сплавом цих уявлень із зоровими образами нотного тексту. Коли такий сплав утворився, людина набуває здібності “чути” ноти, які продивляється очима і “бачити” нотний запис музики, яку чує. І.Гофман вказує: “Надайте чіткості звуковій картині у вашій уяві – пальці самі повинні будуть підкорятися” [3, с.27]. Разом з тим О.Олексик [5, с.52]. скептично ставиться до тверджень психологів та видатних музикантів виконавців щодо уявлення нотного запису (його метро-ритмічного відображення), яке відбувається на передодні технічного виконання музичного тексту на інструменті, мотивуючи тим, що для первинного відображення музично-ритмічної канви нотного тексту опорою має бути рухомоторний апарат музиканта-виконавця з його гранично диференційованими пальцевими операціями. Лише добре “налагоджена”, надійна і міцна музично-виконавська моторика (техніка гри на інструменті). Музично-ритмічне виховання так чи інакше пов'язане із засвоєнням учнями конкретних типів і різновидів метро-ритмічних рисунків.

Розпізнання та точне виконання нотних метро-ритмічних рисунків в ансамблі спирається на перевірену методику художнього керівника, музично-слухове уявлення та музично-виконавський досвід ансамбліста. Перед безпосереднім читанням нот на інструменті потрібно досягнути музичний матеріал очима. За допомогою музично-теоретичних знань виконавець аналітично та вдумливо розбирає музичний твір.

В ансамблевому колективі від початкового опанування нотного тексту (загально-ансамблевого читання нот з листа) буде залежати загальний темп вивчення музичного твору. Оскільки вміння читати з листа означає, що учасники колективу можуть з першого разу правильно інтонаційно й ритмічно зіграти без зупинок незнайомий художній твір або нову партію в темпі, близькому до оригіналу.

Чим успішніше виконавець оволодіє навичками читання нот з листа тим яскравіше і змістовніше буде перше виконання і відповідно уявлення про нього: читання з листа розвиває музичний кругозір, збагачує репертуар та професійні навички музиканта. Ціллю читання є знайомство з музичним твором, визначення змісту, форми, визначення характеру виконання твору.

Доповненням до попередньої думки про налаштування уваги та уяви на досягнення ритмічних довжин у нотах є методичні вказівки В.Гітліца. Педагог говорить про першочергове зорове ознайомлення – визначення метру та ладо-тональності; уявне програвання за допомогою внутрішнього слуху (визначення характеру, темпу, проаналізувати характер акомпанементу, функцій інших голосів); окреслення конкретних шляхів, необхідних для того, щоб виразно, яскраво і продумано виконати на інструменті музичний твір; визначення аплікатури; вміння не дивитися на розташування рук, пальців на інструментів під час читання нот з листа [6, с.74-75].

Читання з листа на інструменті В. Гітліц розділяє на два етапи:

1) початковий – програвання твору від початку до кінця для загального ознайомлення з музичним твором в цілому (дозволяються деякі відхилення від авторського тексту: програвання може бути в повільнішому темпі, не дотримуються нюанси, технічно важкі місця повторюються);

2) більш досконале відтворення усіх деталей твору, робота над окремими епізодами, фразами, зворотами (читання нот без зупинок, темп заповільнений по відношенню до авторського, відтворення тексту ретельне та близьке до оригіналу) [6, с.75-76].

Другий етап читання нот скоріше можна назвати розбір музичного тексту. Цей етап стане наступним але не читанням нот, а роботою з музичним текстом – розучування та вивчення твору.

Вивчення музичного твору – це технічне оволодіння труднощами та виконавське втілення задуму. Цей етап є найбільш трудомістким у відношенні до роботи з метро-ритмічною стороною музичного тексту, адже ритм як категоріальне поняття взаємодіє з усіма засобами музичної мови і виражається через такі поняття: ритмічний рисунок, метро-ритм; темпо-ритм, ритмо-динаміка, ритмо-агогіка, ритмо-гармонія, ритмо-побудова. Крім того володіння знаннями теорії музики, оркестрових функцій (особливостей виконання в ансамблі мелодії, басу, фігурації, педалі чи контрапункту) технікою гри на інструменті є вагомими для учасників ансамблю.

Також потрібно зазначити – чим якісніше пройде перший етап (читання нот з листа) тим мобільніше, швидше відбудеться другий (розучування музичного твору).

Концертне виконання вимагає надзвичайної концентрації психічних, розумових, фізичних і душевних сил музикантів-виконавців. Початок звучання є найголовнішою «відправною точкою» для розгортання всього музичного образу. Зосередження, акумулювання уваги перед першим акордом та відтворення в першій фразі того темпо-ритму, який найбільше буде відповідати особливостям музичного образу – перше завдання концертного виконання ансамблевого колективу.

Темпо-ритм складає основу музичного образу який потрібно донести до слухача. Разом з тим яскравості музичного образу додають динаміка, агогіка, виконавські штрихи, фермати і та ін. Тому особливу увагу необхідно звертати на ритмо-динаміку.

Висновки. Формування ансамблево-виконавського чуття відбувається безпосередньо в колективі. Готовність до ансамблевого виконання може базуватися лише на досвіді колективного виконання та на основі набутого індивідуально-виконавського чуття. Труднощі виконання метро-ритмічних побудов в ансамблі пов'язані з: перебудовою індивідуального чуття виконавців до ансамблевого чуття виконання темпо-ритму; одночасністю вступу та одноставності взяття темпу в ансамблі; загальним рівнем ансамблевої техніки виконавців; загально-ансамблевим виконання темпових агогічних відхилень; загально-ансамблевим виконання метро-ритмічних довжин; величиною досвіду ансамблевого виконання.

Виконання з нот незнайомого музичного твору виконавцями потребує своєрідного сплаву зорового і слухового уявлення, психічно ясного уявлення звучання метро-ритмічних довжин у заданому темпі та технічного прийому їх виконання на інструменті. Для якісного

вирішення цього завдання потрібна методика читання нот в ансамблевому колективі. Розучування, вивчення та концертне виконання твору відбувається через використання взаємозв'язку ритму з усіма іншими засобами музичної мови: ритмічного рисунку, метро-ритму, темпо-ритму, ритмо-динаміки, ритмо-агогіки, ритмо-гармонії, ритмо-побудови.

Література

1. Бычков О. В. Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя. 13.00.02 Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук Санкт / О.В.Бычков. – Петербург 2006, 191 с.
2. Воєводін В. В. Педагогічні умови становлення творчого потенціалу майбутніх музикантів-виконавців в оркестровому класі. Дисерт. на здобуття наук. ст.кандидата пед. Наук / В.В.Воєводин. – К., 2007. – 223 с.
3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре / И.Гофман. – М.: Государственное музыкальное издательство. 1961. – 223 с.
4. Оркестровий клас. Програма для студентів музично-педагогічних факультетів; Укл. Ю. М. Бай, В. М. Овод. – К.: РМНК Міносвіти України, 1992. – 20с.
5. Олексик О. М. Методика викладання гри на народних інструментах / О.М.Олексик. – К.: ДАКККіМ, 2004. – 133 с.
6. Пособие по чтению нот с листа (На материале песен народов СССР для фортепиано) сост., ред., метод. комментарии В. М. Гитлица. М.: Музыка, 1967. – 76 с.
7. Преображенский Г. Н. Оркестровый класс как средство воспитания музыканта-исполнителя, педагога, дирижера // Методика обучения игре на народных инструментах; Сост. П. Говорушко. – Л.: Музыка, 1975. – 500с.
8. Теплов Б. М. Избранные труды: В 2-х т. Т. I / Б.М.Теплов. – М.: Педагогіка, 1985. – 328 с.
9. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С.Е.Фейнберг. М.: Музыка, 1965. – 515с.

УДК 785.12

Крет З.М., Цюлюна С.Д.

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ДУХОВОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ОРКЕСТРОВОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються питання становлення і розвитку духового інструментально-оркестрового музичного мистецтва та особливості формування української національної школи гри на духових та ударних інструментах.

Ключові слова: *музичне мистецтво, виконавство на духових та ударних інструментах, історія інструментального виконавства.*

The article examines the formation and development of ghost instrumental and orhestral music art, features of formation of the Ukrainian national school of playing wind and percussion instruments

Keywords: *music art, playing wind and percussion instruments, history of instrumental playing.*

Духові інструменти належать до числа найбільш розповсюджених музичних інструментів, створених руками людини. Володіючи чудовим тембром, дивовижною неперервною співучістю, багатообразною виразною артикуляцією та великими технічними можливостями, вони у всі часи, у всіх народів, посідали належне місце в їх музичній культурі. Історія розвитку духових інструментів має глибокі коріння свого походження.

Ще в епоху палеоліту люди були знайомі з флейтою і трубою-раковиною. Але тільки в бронзовому віці з'являються перші струнні інструменти, які посіли значне місце в музичній культурі давніх цивілізацій. Народи Древнього Сходу добре знали духові інструменти різних типів. Флейтові і язичкові інструменти звучали в храмах, при дворах фараонів, царів і вельмож, супроводжували побут простого народу. Труби і ріжки використовувались в