

Отже, сучасна хореографічна педагогіка підкреслює, що роль хореографії в розвитку особистості важлива та багатогранна. В аспекті зміцнення здоров'я, фізичних сил вона здатна гармонічно та з однаковим ступенем активності розвивати усі групи м'язів. Важливою складовою в хореографічній діяльності є пластичне та рухове дійство, яке тісно пов'язане з розвитком гнучкості, сили та координаційними якостями. Залучення дитини до хореографічної діяльності важливе для її фізичного та духовного розвитку, формування необхідних моральних якостей та розкриття творчого потенціалу.

Література

1. Белинович В. В. Обучение в физическом воспитании. Москва: Физкультура и спорт, 1958. 262 с.
2. Верхошанский Ю. Ф. Программирование и организация тренировочного процесса. Москва: Физкультура и спорт, 1985. 195 с.
3. Короткий тлумачний словник української мови / за ред. Д. Г. Гринчишина. Київ: Вид. центр "Просвіта", 2004. 608 с.
4. Ростовська Ю. Методика викладання хореографії у шкільних та позашкільних закладах. Ніжин: НДУ ім. Гоголя, 2016. 230 с.
5. Теория и методика физического воспитания. Москва: ФиС, 1969. 128 с.
6. Шариков Д. Мистецтвознавча дисципліна хореологія як феномен художньої культури. Філософія балету та онтологія танцю: монографія. Київ: КМУ, 2013. Ч. 1. 204 с.
7. URL: <https://www.fizkulturaisport.ru/fizicheskie-kachestva/bystrota/362-karakteristika-bystryty-kak-fizicheskogo-kachestva.html>
8. URL: https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_sportmed/04.1.%20Navhalno_metod_literatura/01.2%20Fizichne_vyhovany/Metod.%20vka_sivku%20s%20CRC.pdf

МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ В КЛАСІ ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ

Ляшенко Т. В., Дорош Я. М.

У статті розглядаються теоретичні та методичні аспекти викладання основного музичного інструмента крізь призму опанування ансамблевого виконавства. Визначено основи змісту

теоретичної та методичної бази навчальної дисципліни, проаналізовано основні складові фортепіанного ансамблю, узагальнено та систематизовано навчально-методичні функції ансамблевого виконавства.

Ключові слова: *фортепіанний ансамбль, інструментальне виконавство, звукова синхронність, динамічні завдання, артикуляційна політика.*

Актуальність дослідження. Сучасна українська держава перебуває на переломному етапі свого становлення, який характеризується значними соціокультурними трансформаціями. Якісних інноваційних змін зазнають всі сфери суспільного життя. Вони охопили матеріальне й нематеріальне виробництво, освіту, культуру, мистецтво. Виникла нагальна потреба в аналізі та удосконаленні змісту мистецької освіти, зокрема музичної.

У контексті дослідження проблем, пов'язаних із становленням та розвитком музичної освіти, особливий інтерес викликає її змістове наповнення. Відомо, що діяльність педагога-музиканта багатовекторна, а її ефективність значною мірою залежить від його фахової майстерності, в якій володіння музичним інструментом, зокрема фортепіано, займає чільне місце. Не випадково предметом особливої уваги були і залишаються методичні основи фортепіанної підготовки. Все частіше педагоги-піаністи наголошують на необхідності застосування фортепіанного ансамблю на заняттях з основного інструмента. Сьогодні це стало майже аксіомою. Систематичне накопичення спеціальних знань дозволить формувати й підготувати студентів до майбутньої професійної творчої діяльності.

Мета статті – визначити та розкрити методичні основи фахової підготовки студентів мистецьких факультетів у класі фортепіанного ансамблю.

Питання викладання фортепіанного ансамблю прямо або опосередковано досліджували майже всі педагоги-піаністи. У методичних працях завжди приділялась увага формуванню основ ансамблевого виконавства. Означена проблема розглядалась у роботах А. Готліба, Е. Любіна, В. Георгиї, О. Сорокіної, Н. Язикова, Т. Молчанової, М. Антонової, І. Польської та інших. Тому вважаємо за доцільне звернутися до їх досвіду, проаналізувати дослідження й публікації, висвітлити основні підходи та методичні прийоми формування ансамблевого виконавства у класі фортепіано.

Основний виклад матеріалу. Важливим напрямом у підготовці музиканта-виконавця є формування вміння грати з одним або кількома партнерами. Загальновідомо, що сольні виступи легше готувати з більш обдарованими учнями, адже не кожен спроможний легко і спокійно

виступати сольно на концертній естраді. "Сценічне хвилювання – справжнє лихо концертного життя і джерело гірких розчарувань багатьох обдарованих музикантів. Воно заважає їм виявити свій талант перед публікою. Важливе завдання музичної психології – проаналізувати це почуття, пояснити його причини. Це також завдання музичних педагогів, чиї найкращі досягнення часто зводяться нанівець через сценічне хвилювання учнів. Педагоги спостерігають прояви цього почуття і тому можуть зробити відповідні висновки. Ще більш важливе завдання – відкрити ефективні засоби боротьби зі сценічним хвилюванням і шляхи його запобігання" [8, с. 255].

Ансамблеве виконавство доступне й привабливе, адже воно передбачає творче об'єднання кількох виконавців, і це до вподоби абсолютно всім учням незалежно від їх віку.

Основи роботи в класі ансамблю визначені вже в самій назві цієї форми роботи – вміння грати разом. Відповідно до значення слова "разом", тобто одночасно, нероздільно, спільно виникає ряд завдань, які повинен ставити перед собою викладач. Арсеній Щапов наголошує, що ансамблева гра служить не лише для формування вмінь читання з листа, але й для розвитку вміння тримати в полі уваги музику своєї партії, партії партнера, вміння гнучко управляти своєю грою в плані ритміки, забарвлення, емоційного тону [10, с. 60].

Для синхронного звучання всіх виконуючих партій, що виконуються, існують єдині норми виконання. Це єдність темпу і ритму; рівновага у силі звуку та фразуванні; єдність динаміки; узгодженість в артикуляційних та піаністичних прийомах гри. За А. Щаповим, велике значення має гра ансамблів. При цьому учневі забороняється поправляти текст або зупинятися, але дозволяється у важких місцях пропускати частину голосів, частину акордів, в крайньому разі навіть цілі такти, але щоб потім точно "зловити" партнера. Виконанню ансамблів у більшості випадків (але все ж не кожен раз) повинен передувати уважний кількахвилинний перегляд тексту [10, с. 60].

Відомо, що основними вимогами до ансамблевого виконавства виступають звукова синхронність, динамічні завдання, артикуляційна політика. Все зазначене потребує удосконалення відповідних піаністичних прийомів гри, і педагог має на це звертати увагу. Проаналізуємо деякі аспекти педагогічної роботи.

Синхронність ансамблевого виконавства, безперечно, є основою будь якого ансамблю (камерного, фортепіанного; соліста і концертмейстера) та вимагає абсолютної точності у дотриманні звуків і пауз. У сольному виконанні легкий відступ від темпу або метру практично залишається непомітним, в ансамблі це порушує всю форму виконання твору. Професійні виконавці намагаються уникати звукового нівелювання

в ансамблевій грі. Втім, у процесі навчання дітей це повинно стати основою для розуміння синхронності виконання і набуття ними такого вміння.

Зрозуміло, що одночасне взяття звуку на сильній долі виконати набагато легше, ніж початок із затакту, синкопуючі моменти, різні сучасні ритмічні малюнки, що зустрічаються у творах, які дуже подобаються дітям. Але правило синхронного виконання залишається незмінним для будь-якого початку фрази. Це в першу чергу дотримання амплітудного мінімалізму у взятті звуку. Менший розмах руки, мінімальне підняття пальців надає більшої синхронності в звучанні.

Досягти ритмічної синхронності у виконанні можливо лише при абсолютному відчутті музичного пульсу, внутрішньої чіткості розміру твору. "Ритмічне почуття з часом має розвиватися до такої міри, щоб усвідомлювати і відчувати найдрібніші зміни ритму, ритмічні й поліритмічні тонкощі, ритми, характерні для всього твору і його окремих частин" [8, с. 241].

Динамічні завдання. Загальновідомо, що термін "динаміка" означає зміну сили звуку, її гучності в бік збільшення або зменшення. Важливого значення динаміка набуває в процесі навчання інтонування та фразування. "Мистецтво інтонації є тим коефіцієнтом, від якого залежить характер фрази, її життя, і цього мистецтва слід наполегливо вчити учнів"; "одна фраза народжується від іншої послідовно, в певній пропорційності; один звук народжується від іншого в органічному зв'язку; наступний звук не народжується, якщо попередній не затихає. Таким чином учні починають поступово розуміти, що є не тільки фрази, а й думки, які цими фразами виражаються. Вони починають шукати у фразі правильну смислову інтонацію, без якої фраза, хоч би якою малою вона не була, не може бути виразною" [6, с. 220].

Слід враховувати, що динамічними відтінками слід обережно користуватися у фрагментах з багатою акордовою фактурою, з характерною акцентуацією, з своєрідним ритмічним малюнком. Адже, "безпосередній вплив на інтонування надають об'єктивні чинники: ритм, темп, напрямок мелодійної лінії, гармонія, форма викладу, характер і стиль твору" [5, с. 4].

Виходячи зі специфіки фортепіанного ансамблю (два інструмента або два виконавця на одному інструменті), потрібно корегувати яскраві динамічні барви. Приміром, *forte* одного інструмента і *forte* двох інструментів значно відрізняються і, безумовно, мають різну силу звуку. Наведемо приклад. Інструментальний ансамбль у складі соліста та концертмейстера – сольна партія головна, а концертмейстерське виконання підпорядковується солісту. Відтак друга партія в ансамблі, якій належить акомпануюча роль, має звучати "на нюанс тихіше". Ансамбль, де дві партії рівноправні

в поставлених виконавських завданнях, повинні мати ідеально однакову динаміку. Зазначимо, що останній варіант ансамблю найважчий у питаннях роботи над динамікою. Головна мета – уникати форсованого звучання в яскравому *forte*.

Аналогічні завдання можна поставити і в роботі над тихою динамікою, однак слід пам'ятати, що синхронності у виконанні на "*piano*" досягти значно важче. Викладачу необхідно підвести дітей до розуміння, що динаміка в ансамблі завжди ширша і багатша, ніж при сольному виконанні. Виконавцям в ансамблі не слід користуватися динамікою інтенсивного характеру, як при сольному виконанні.

Перейдемо до роботи над **акцентуацією, артикуляцією і штрихом**. "Акцентуація повинна ретельно будуватися і контролюватися слухом, в жодному не мала суто м'язовий характер; показником м'язової акцентуації є фальшиві акценти, які нерідко зустрічаються в учнівській грі, коли виділяється не потрібна нота, а сусідня з нею" [10, с. 142].

Узгодженість ансамблю в питаннях артикуляції досягається увагою до грамотного опрацювання нотного матеріалу і всіх позначень до нього. "Артикуляційні позначення композитора багато в чому умовні і зазвичай вимагають доповнень і уточнень. Від штрихів значною мірою залежить характер виконання фрази, її виразні відтінки. Підібрані відповідно до музичного змісту п'єси, штрихи сприяють також правильному диханню, артикуляції, а отже – її виразності" [1, с. 83].

До вищесказаного додамо невеликий приклад. Всім відомо, що штрихи в нотному тексті позначаються лігою, крапкою, рискою, клинцем і так далі. Виконавці в ансамблі повинні чітко розуміти, яку саме функцію в тексті виконує відповідний штрих. Відповідно до цього обирається виконавський піаністичний прийом. Наприклад, смислова, фразувальна, так звана "смичкова ліга" мають різні прийоми звуковидобування. Вони повинні чітко та синхронно відпрацьовуватися під час репетицій інструментального ансамблю. Такий підхід потрібно обирати при виконанні різноманітних штрихів, прописаних у нотному тексті. Приміром, на інструменті *legato*, *staccato*, *non legato* виконується однаковим прийомом гри обома виконавцями.

Отже, ці короткі методичні рекомендації, які ми змогли представити допоможуть в роботі над фортепіанним ансамблем та розкриють можливості для реалізації завдань, поставлених перед педагогом інструментальних дисциплін.

Підсумовуючи вищесказане, слід зазначити, що дисципліна "Основний музичний інструмент" є ключовою у музично-освітній галузі. Домінуючою складовою даного предмета можна назвати заняття з інструментального ансамблю, фортепіанного зокрема. Тому, на наш погляд,

саме ансамбль повинен стати пріоритетним і вивчатися студентами-музикантами у тісному взаємозв'язку з іншими предметами.

Література

1. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. Москва: Музыка 1981. 143 с.
2. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле. Музыкальное исполнительство: сб. статей. Москва: Советская музыка, 1973. 123 с.
3. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971. 112 с.
4. Готлиб А. Первые уроки фортепианного ансамбля. *Вопросы фортепианной педагогики*: Сборник статей. Москва: Музыка, 1971. Вып. 3. С. 91–98.
5. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Москва: Музыка, 1990. 187 с.
6. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва: Советский композитор, 1983. 262 с.
7. Моїсєєва М. А. Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри: навч.-метод. посіб. для виклад. і студ. мист. навч. закл. Житомир: Волинь, 2002. 208 с.
8. Стоянов А. Некоторые проблемы музыкальной педагогики в связи с обучением игры на фортепиано. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. Москва: Музыка, 1966. С. 336–262.
9. Шубіна В. П. Роль фортепіанного ансамблю у формуванні музичних умінь та навичок майбутніх вчителів музики. *Педагогічний дискурс*: зб. наук. праць. Хмельницький: ХГПА, 2011. Вип. 9. С. 375–380.
10. Щапов А. Фортепианная педагогика. Москва: Советская Россия, 1960. 171 с.

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

Павленко О. М., Гришко В. О.

У статті розглянуто проблему розвитку творчої компетентності молодших школярів засобами джазового мистецтва. Висвітлено психолого-педагогічні особливості молодших школярів. Розкрито особливості творчого розвитку учнів початкових класів. Представлено теоретичне обґрунтування педагогічних умов розвитку творчої компетентності молодших школярів.