Міністерство освіти і науки України
Кам’янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

В. М. ЛАБУНЕЦЬ

МЕТОДИКА РОБОТИ З ДИТЯЧИМ АНСАМБЛЕМ ГІТАРИСТІВ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Електронне видання

Кам’янець-Подільський
2026

УДК 147:[37.011.3-051:78(075.8)
ББК 74.58+85.31я73
Л12

Рекомендувала вчена рада Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, протокол № 5 від 30 квітня 2026 року

Рецензенти:

Федоришин В. І. – доктор педагогічних наук, професор, декан факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

Михаськова М. А. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії;

Боршуляк А. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Лабунець В. М.

Л12 **Методика роботи з дитячим ансамблем гітаристів:** навчальний посібник [Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2026. 114 с.

Запропонована методика ґрунтується на дидактично обґрунтованій системі комплексного підходу до музичного виховання учасників дитячого ансамблю гітаристів. Вона охоплює всі основні етапи організації та функціонування ансамблю: від початкового добору учасників, формування складу колективу та оволодіння базовими навичками гри на інструменті – до вдосконалення ансамблевого виконавства, підготовки концертного репертуару та активної концертної діяльності.

Практична цінність методики полягає в тому, що вона може бути використана у науково-дослідницькій діяльності, під час вивчення проблем музичного виховання та ансамблевого виконавства дітей. Вона також придатна для застосування у виконавській практиці керівників дитячих ансамблів, у процесі створення навчальних програм, методичних рекомендацій, посібників і дидактичних матеріалів.

Крім того, запропоновані положення можуть стати основою для практичної діяльності педагогів мистецьких шкіл, закладів позашкільної та загальної середньої освіти, у яких уже функціонують ансамблеві класи або планується їх відкриття. Методика може ефективно використовуватися і в межах навчальних дисциплін, пов'язаних із теорією та методикою музичного виконавства, організацією ансамблевої роботи, а також підготовкою майбутніх викладачів і керівників дитячих музичних колективів.

УДК 147:[37.011.3-051:78(075.8)
ББК 74.58+85.31я73

Електронна версія посібника доступна за покликанням:

URL: http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/10287

© Лабунець В. М., 2026

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА 5

Розділ 1. АНСАМБЛЕВА ГРА ЯК РІЗНОВИД СПІЛЬНОЇ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ 8

1.1. Змістовий аналіз спільної музично-виконавської діяльності 10

1.2. Організаційний аспект спільного музикування 14

Розділ 2. ОРГАНІЗАЦІЯ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОЇ РОБОТИ В ДИТЯЧОМУ АНСАМБЛІ ГІТАРИСТІВ 19

2.1. Специфіка формування виконавської майстерності учнів-гітаристів у процесі ансамблевого музикування 19

2.2. Майстерність організації та керівництва колективною діяльністю в умовах дитячого ансамблю гітаристів 33

2.2.1. Мета і зміст навчально-виховної роботи в ансамблі гітаристів 44

2.2.2. Формування ансамблю гітаристів 49

2.2.3. Планування роботи ансамблю гітаристів 51

2.2.4. Творча лабораторія ансамблю 54

Розділ 3. ФОРМУВАННЯ ВМІНЬ ТА НАВИЧОК ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ УЧНІВ-ГІТАРИСТІВ У ПРОЦЕСІ СПІЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ 58

3.1. Загальні принципи організаційної роботи 58

3.2. Вивчення ансамблевих партій 65

3.2.1. Теоретичне обґрунтування виконання музичних творів напам’ять 70

3.2.2. Практичне оволодіння навичками гри напам’ять 73

3.3. Прийоми досягнення синхронності ансамблевого звучання 81

3.4. Підготовка до концертних виступів 86

ПІСЛЯМОВА 98

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 100

ДОДАТКИ 106

ПЕРЕДМОВА

Інтеграція України в сучасний глобалізований світ дедалі гостріше порушує проблему духовного становлення молодого покоління. Формування особистості в духовному вимірі пов'язане з розвитком її внутрішнього світу: засвоєнням моральних орієнтирів, виробленням естетичних переконань, здатністю до самопізнання, саморозвитку та самореалізації. Потреба суспільства у вихованні духовно зрілої учнівської молоді зумовлює особливу роль мистецької освіти, насамперед музично-виконавського навчання. Саме воно відкриває широкі можливості для усвідомлення людиною навколишнього світу і власного місця в ньому через художні образи, сприяє духовному єднанню поколінь і взаємодії культур. Оновлення змісту музичної освіти відповідно до національних і світових тенденцій вимагає впровадження нових підходів до впливу художніх цінностей на гармонійний розвиток особистості.

Мистецька освіта у XXI столітті має бути спрямована на гуманістичні цінності. Демократичні засади та індивідуальний підхід до навчання потребує оновлення підходів до музичної освіти учнів. Вони мають бути зорієнтовані на розвиток світогляду школярів, їхньої самостійності, музично-творчої активності, ініціативності та вміння орієнтуватися в різноманітних ситуаціях спільного колективного музикування.

Численні дослідження, зокрема Л. Горіної, М. Боровика, А. Вобир, М. Мариніна, М. Моісеєвої, Т. Пляченко, О. Сироєжко та інших, присвячені питанням колективної музично-інструментальної діяльності й співвиконавства, підтверджують важливість цілеспрямованої підготовки учнів-інструменталістів до результативної взаємодії у процесі колективного музикування. Така підготовка має сприяти зміні уявлень учнів про зміст і

значення спільного музикування, а також розвитку їхніх ансамблевих умінь і навичок.

Опрацювання науково-методичних джерел і вивчення сучасної музично-педагогічної практики засвідчили, що зміст і організаційні форми навчання учнів спільному інструментальному музикуванню не повною мірою відповідають актуальним вимогам мистецької освіти. Ця невідповідність виявляється у низці суперечностей:

- між завданням розвитку творчої індивідуальності учня та застосуванням у практиці уніфікованих, стандартизованих методик навчання в інструментальних ансамблях;
- між необхідністю формування в учнів цілісного художнього світогляду та домінуванням у процесі ансамблевого музикування переважно техніко-виконавських підходів;
- між усвідомленням значущості глибокого осмислення учнями музичних образів у процесі інтерпретації та недостатньою розробленістю спеціальних методик, спрямованих на роботу над музичним образом і його переконливе втілення у звучанні.

Подолання зазначених суперечностей потребує активного впровадження культурологічного підходу в систему мистецької освіти. У музично-виховному процесі найвищої ефективності досягають організовані форми діяльності, які сприяють активному залученню учнів до цілісного й усвідомленого сприйняття музичного мистецтва. Посилення інтересу учнів до використання гітари в колективному музикуванні сприяло поширенню класичних ансамблів гітаристів у закладах загальної середньої освіти, спеціалізованих музичних і позашкільних закладах освіти. У зв’язку з цим перед керівниками таких колективів постали важливі завдання: створення необхідних умов для ефективного функціонування навчально-виховного процесу та забезпечення належного рівня розвитку виконавської майстерності учасників ансамблю. Розв’язання цих проблем вимагає підготовки висококваліфікованих педагогів, здатних здійснювати музично-естетичне виховання молоді й організовувати творчі колективи з високим рівнем виконавської культури. Водночас відсутність науково обґрунтованої методики організації та діяльності дитячого ансамблю гітаристів не дає змоги забезпечити необхідний рівень професійної підготовки педагогів до практичної роботи. Розроблення такої методики має здійснюватися як цілісний і комплексний процес, що враховує значущість кожного складника та передбачає вплив на всі сфери розвитку

особистості учня. Саме тому актуальним є вивчення питань, пов’язаних з організацією дитячого ансамблю гітаристів, а також із визначенням ефективних методів і форм навчання та виховання його учасників.

У процесі підготовки навчального посібника було опрацьовано літературні джерела, що узагальнюють теоретичні положення та практичний досвід провідних науковців і фахівців у галузі музичної педагогіки.

Розділ 1. АНСАМБЛЕВА ГРА ЯК РІЗНОВИД СПІЛЬНОЇ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Ансамблева гра, як різновид колективного музичного виконавства, в усі часи залишалася надзвичайно поширеною формою спільного музикування незалежно від рівня підготовки виконавців. Колективне виконання музичних творів має значний потенціал для активізації музично-естетичного розвитку учнівської молоді. Участь в ансамблі чи оркестрі створює широкі можливості для різнобічного ознайомлення їх учасників з кращими зразками світової та вітчизняної музичної літератури. У процесі спільної діяльності учні знайомляться з музичними творами різних історичних періодів, жанрів і художніх стилів. Учень-ансамбліст опиняється у особливо сприятливих умовах для розширення власного музичного кругозору, оскільки, крім репертуару, призначеного для класичної гітари, він має змогу звертатися до клавірів, а також до перекладень і аранжувань симфонічних, камерно-інструментальних та вокальних творів.

У процесі ансамблевого виконання в учнів відбувається безперервне й динамічне оновлення музичних вражень, відкриттів і переживань. Ансамблева гра забезпечує інтенсивне надходження різноманітної за змістом і характером музичної інформації, що збагачує внутрішній світ учасників інструментального колективу. Безперервне надходження нових емоцій та художніх вражень стимулює розвиток базової якості музикальності – тонкої емоційної чутливості до музичного мистецтва, збагачує запас яскравих слухових уявлень і активізує творчу уяву. Саме на цьому

емоційному піднесенні зростає і загальний рівень музично-виконавської діяльності.

Метою ансамблевого виконання є максимально точне й художньо виправдане втілення духовного та змістового задуму композитора, закладеного у музичному творі. Оскільки музика передає художні образи через звукову форму, учасники ансамблю у процесі спільного музикування прагнуть донести до слухачів багатство інтонаційного розвитку твору. Вони розкривають не лише його об'єктивний зміст, значення і смислові акценти, а й найтонші емоційні відтінки, переживання та психічні стани. Колективне (спільне) розуміння художнього образу учасниками ансамблю, їхня узгоджена інтерпретація, здатна викликати у слухачів відповідні почуття та глибокий емоційний відгук.

Процес вимагає від виконавців певного рівня професійної підготовки та поєднання різних видів діяльності, що сприяють розвитку ключових професійних якостей особистості і формуванню спеціальних навичок гри в ансамблі. Саме ці питання вимагають глибшого й комплексного дослідження.

Спільна музично-виконавська діяльність може розглядатися одночасно як предмет навчання та як метод його освоєння. Такий підхід базується на принципі єдності свідомості та практичної діяльності, який знайшов своє відображення у наукових дослідженнях В. Лапченка, М. Моісеєвої, Т. Пляченко, О. Сироєжко та інших.

Ансамблева гра відрізняється від сольного виконання тим, що музичний задум формується спільно кількома виконавцями. Гітарист-соліст відтворює весь твір, а ансамбліст відповідає лише за свою партію. Але навіть ідеальне знання партії не робить його повноцінним партнером – це відбувається лише через взаємодію з колегами. В процесі спільного музикування надзвичайно важливо не тільки висловити власну ідею, а й зрозуміти, прийняти і гармонійно вписатися у бачення інших учасників колективу.

1.1. Змістовий аналіз спільної музично-виконавської діяльності

Ансамблеве мистецтво, як одна з основоположних складових музичної культури, відіграє ключову роль у формуванні художньої свідомості та розвитку музичного мислення учнів. Творче функціонування та еволюція ансамблевого музикування нерозривно пов'язані з вокальною та інструментальною практикою, концертною діяльністю та традиціями музично-театрального виконання. У межах інструментальної практики ансамблеве музикування отримує особливо яскраву реалізацію в ансамблях гітаристів, які здобули широке поширення як у світовому, так і вітчизняному мистецькому середовищі. Характерними рисами цього різновиду ансамблю є самобутність виконавської практики, багатогранність виразних засобів та специфіка темброво-фонічної організації, що забезпечує досягнення високого рівня художньо-виразного результату та формування унікальної звукової палітри.

У дослідженні спільної інструментально-виконавської діяльності доцільно виділити такі її ключові особливості:

- учасники перебувають у спільному просторі та часі, що забезпечує прямий контакт між ними та проявляється у комунікації, сприйнятті та взаємодії;
- існує єдина мета діяльності та спільна мотивація для її досягнення;
- роль кожного партнера є гнучкою під час планування, контролю, корекції та координації як колективних, так і індивідуальних дій;
- процес спільного виконання розподіляється між учасниками колективу залежно від поставленої мети, використовуваних засобів, умов виконання та рівня інструментально-виконавської підготовки кожного учасника;
- встановлюються взаємні стосунки між виконавцями, що базуються на чітко визначених функціонально-рольових взаємодіях, але з часом набувають певної автономності.

Просторові аспекти колективної інструментально-виконавської діяльності передбачають врахування:

- розміру сценічного простору та кількості учасників, що в ньому взаємодіють;
- розташування, взаємного орієнтування та стабільності інструментів і виконавців у зоні спільного виконання;
- легкості або складності підтримання зорового контакту між учасниками.

Простір ансамблю стає середовищем колективної діяльності музикантів, а розподіл ролей відбувається на основі взаємної координації дій під час виконання ансамблевої партитури.

Інтеракція (взаємодія) спрямована на досягнення точного узгодження всіх фактурних елементів музичного твору, логічної побудови музичних фраз і розділів, а також на непомітне для слухача з'єднання та переходи між музичними матеріалами. Змістовна сторона взаємодії включає прагнення до гармонійної інтеграції технічних прийомів та збалансованості інтонаційних, артикуляційних і темпоритмічних аспектів. До структури музично-виконавської взаємодії доцільно віднести такі компоненти: когнітивний (пізнавальний), емоційний (афективний) та конативний (поведінковий). Проведений аналіз ключових характеристик цих складових дозволяє розглядати їх як взаємопов'язану систему.

Когнітивний компонент полягає у формуванні спільного розуміння під час обговорення та узгодження виконавських намірів учасників. Когнітивний компонент спрямований на осмислення (логічного та рефлексивного) багаторівневої структури музичного твору та забезпечує її адекватне сприйняття всіма учасниками ансамблю. Це дозволяє здійснити логічний розподіл елементів музичного виконання – артикуляції, динаміки, інтонаційно-синтаксичних структур, питально-відповідних взаємозв'язків – а також їх узгодженість у різних формах спільного виконання музичних творів. Крім того, когнітивний компонент включає вербалізацію емоційно-образного змісту твору, що дозволяє партнерам адекватно переживати і передавати емоційні стани під час спільного музикування.

Емоційний компонент у процесі спільного музикування в дитячому ансамблі гітаристів полягає у формуванні та переживанні учасниками спільних почуттів, емоційного відгуку на музику, партнерів по ансамблю та власну виконавську діяльність. Саме він забезпечує не лише технічну узгодженість гри, а й створює атмосферу творчої єдності, взаєморозуміння і психологічного комфорту. У процесі колективного музикування емоційна складова виявляється через систему взаємопов'язаних аспектів, зокрема через емоційне осмислення музичного твору; формування почуття єдності та «ансамблевого переживання»; розвиток емпатії; емоційна мотивація до занять; подолання сценічного хвилювання; розвиток емоційної виразності.

Отже, емоційна складова колективного музикування виявляється у спільному переживанні музичного твору учнями, налагодженні емоційної

взаємодії між учасниками, створенні сприятливої психологічної атмосфери та розвитку їхньої емоційної виразності. Емоційний компонент виступає необхідною умовою успішного ансамблевого виконання музичних творів, оскільки забезпечує не лише якісне звучання колективу, а й гармонійний особистісний розвиток його учасників.

Конативний компонент інструментально-виконавської взаємодії охоплює співпереживання, емоційну гармонію психічних станів учасників та взаємний вплив їхніх чуттєвих сфер. Відомо, що збіг емоційних настроїв партнерів сприяє узгодженому виконанню музичного твору.

Інтеракція розглядається як фундаментальний елемент структури колективної інструментально-виконавської діяльності, оскільки саме вона визначає специфіку комунікативного та перцептивного аспектів.

Виходячи із загальноприйнятого визначення комунікації як процесу передачі інформації, у контексті спільної музично-виконавської діяльності (як під час репетицій, так і концертного виконання) комунікацію можна розуміти як обмін повідомленнями, спрямований на формування спільного бачення та узгодження виконавських намірів партнерів. Основним джерелом цієї мережі художньої комунікації, що виникає між учасниками спільного виконання, виступає авторський задум, оскільки саме автор визначає ідею, зміст і форму музичного твору.

Для успішного проведення спільної інструментально-виконавської діяльності учасники формують систему психічних комунікацій, що базується на взаємних зорових і слухових контактах. Головна функція цього процесу полягає у досягненні соціальної єдності за умови збереження індивідуальності кожного учасника. Комунікація забезпечує когнітивне усвідомлення емоційно-образного змісту твору, його архітектонічної цілісності та особливостей інтерпретації. Для її ефективності необхідне спільне розуміння повідомлень між усіма партнерами, яке уточнюється безпосередньо в процесі спільного виконання. Основою комунікації під час ансамблевого музикування є загальна система значень і правила її застосування.

Комунікативну ситуацію у спільній інструментально-виконавській діяльності варто розглядати в тісному зв’язку із соціальним контекстом. Між концертним виконанням та репетиційним процесом існують очевидні відмінності, тому доцільно проаналізувати особливості комунікації в обох цих формах спільної інструментально-виконавської діяльності.

Змістовно-інформаційний аспект комунікації – забезпечення, регулювання, координація та управління спільним виконанням. Неефективна комунікація може виникати через некоректний аналіз або неправильне розуміння контексту під час ансамблевого музикування, створюючи психологічні бар'єри у спільній інструментально-виконавській діяльності.

Обмін інформацією під час репетиції доцільно організовувати у таких послідовних етапах:

1. ***Обговорення окремих завдань*** – вибір конкретного фрагмента музичного твору для опрацювання, визначення початкового темпу, уточнення технічних аспектів виконання, включно зі стратегіями подолання складних виконавсько-технічних моментів музичного твору.
2. ***Визначення критеріїв оптимального виконання*** – узгодження способів звуковидобування, динаміки, виділення основних і фонових шарів музичної фактури, а також розподіл виконавських ролей між учасниками.
3. ***Узагальнення*** – доведення твору до концертного рівня, досягнення спільного розуміння його емоційно-образного змісту через обговорення, усвідомлення архітектоніки композиції, розкриття драматургічного навантаження музичних синтаксичних одиниць, визначення кульмінаційних моментів, а також узгодження темпів і агогічних нюансів.

При розгляді змістовно-інформаційного аспекту комунікації під час концертного виконання слід враховувати обмеженість інформаційного поля через відсутність мовного каналу. Неможливість обговорення технічних деталей виконання підсилює значення невербальної взаємодії, яка забезпечує швидкий обмін необхідною інформацією та виконує основну регулюючу функцію.

Отже, у процесі спільного виконання музичних творів застосовуються такі засоби невербальної комунікації:

- ***діяльнісні коди***, що виражаються через тілесні рухи: жести (рухи рук і голови, дихальні зміни), погляд (зоровий контакт), міміка (вираз обличчя);
- ***артефактні коди***, які формуються через взаємодію з різними об'єктами, такими як одяг, меблі, архітектурне оточення та музичні інструменти;
- ***посередницькі коди***, що включають використання картин, малюнків, записів і нотного матеріалу як засобів передачі інформації.

Хоча у спільній інструментально-виконавській діяльності використовуються відносно обмежені засоби невербальної комунікації, вони несуть значне семантичне навантаження. Таким чином, успішність спільного музичного виконання безпосередньо залежить від форми та змісту комунікативних взаємин між партнерами.

Метою ансамблевого виконання є точне та доцільне втілення духовного та смислового задуму композитора, закладеного у музичному творі. Оскільки музика передає художні образи через звукову форму, виконавці прагнуть донести слухачам не лише об'єктивний зміст і значення твору, а й найтонші емоційні нюанси та психічні стани, використовуючи багатошаровий інтонаційний процес, що спричиняє відповідні переживання у слухачів.

Таким чином, спільну інструментально-виконавську діяльність можна розглядати як «процес самореалізації та розвитку особистості в межах ансамблю», оскільки особливість колективного музикування полягає у внутрішній мотивації – увага переноситься з кінцевої мети на саму діяльність. Ця мотивація визначає сприйняття, оцінку та взаємини між партнерами, а також формує характер їхніх емоційних реакцій на успіхи чи невдачі колег. Через призму цього провідного мотиву оцінюються дії кожного учасника, його технічна майстерність і здатність до сценічного перевтілення.

1.2. Організаційний аспект спільного музикування

Організована музично-виконавська співпраця передбачає чітке визначення її ключових складових відповідно до характеру спільної музичної діяльності. Вона залежить від рівня сформованості інструментально-виконавських навичок та особистісних якостей учасників, а також від їхньої одночасної присутності у часі та просторі. Музично-виконавську взаємодію, що розглядається як процес діяльності, слід сприймати як потребу координації сенсомоторних дій (виконавських рухів), узгодженого обговорення інтелектуальних аспектів (тлумачення музичного твору та технічних моментів виконання) і спільного вирішення абстрактно-логічних завдань (передача емоційно-образного змісту твору, забезпечення його структурної цілісності тощо).

У науковій літературі часто зустрічаються терміни «співробітництво», «співпереживання», «узгодженість» та інші, що підкреслює значущість

комунікації в ансамблевому музичному виконанні. Спілкування пронизує майже всі аспекти інструментально-виконавського процесу, зокрема:

- рівень логіко-рефлексивного осмислення багаторівневої структури музичного твору та відповідність її сприйняття учасниками ансамблю;
- рівень розпізнавання виконавських прийомів партнерів;
- рівень міжособових взаємин та психологічної сумісності членів ансамблю.

Співпраця музикантів у ансамблі здійснюється через безперервну взаємодію та обмін інформацією. Головним завданням учасників є координація спільних дій, гармонізація індивідуальних прагнень і установок із загальною художньою концепцією, а також формування єдиної виконавської стратегії та методів реалізації авторського задуму.

Оскільки головним завданням учасників ансамблю є погодження емоційно-образного змісту музичного твору під час спільних репетицій та концертного виконання, доцільно розглянути ключові характеристики музичного діалогу. Водночас слід зазначити, що музичний діалог не є діалогом у прямому значенні цього терміна. Він має свої специфічні особливості. По-перше, на відміну від сценічного діалогу, що складається з почергових реплік, в ансамблі переважає одночасне звучання всіх партій. По-друге, у ансамблевих творах часто застосовується прийом імітації, коли однаковий тематичний матеріал по черзі виконується в двох або більше партіях. Така постійна зміна смислових функцій кожної партії зумовлює необхідність активного слухання та взаємодії між усіма учасниками ансамблю під час виконання.

Музичне виконання без диригента сприяє формуванню ансамблевої злагодженості як у звучанні окремих партій, так і ансамблю загалом. Здається, що ансамбль посідає проміжне місце між сольним і колективним музикуванням. Насправді ж гра в оркестрі підпорядковується єдиній волі диригента, а його творча індивідуальність проявляється лише в деталях, що коригуються особливостями кожного музиканта.

Різноманіття вражень від ансамблевої гри зумовлене не стільки широтою тембральної палітри, діапазоном інструментів чи іншими засобами художньої виразності, скільки рівноправним проявом творчої волі кількох музикантів. Мистецтво ансамблевого виконання базується на здатності кожного учасника гармонійно поєднувати власну художню індивідуальність, стиль та технічні прийоми з індивідуальністю, виконавським стилем і методами партнерів, що забезпечує узгодженість спільного зву-

чання. Фундаментом ансамблевого виконавства є рівноправність усіх членів колективу, через що його часто протиставляють як сольному, так і оркестровому виконанню.

Дослідження у сфері музикознавства та музично-педагогічної практики показують, що технічно досконале ансамблеве виконання насамперед потребує:

- синхронного звучання всіх партій, тобто узгодженості темпу та ритму між музикантами;
- збалансованості динаміки всіх партій, що забезпечує рівномірну силу звучання;
- гармонійного поєднання штрихів та фразування в усіх партіях.

Досягнення злагодженості в ансамблі є ключовим завданням спільного музикування, тому варто докладніше розглянути його сутність. Процес синхронізації включає два основні складники: *метроритмічний та темповий*.

Метроритмічний аспект передбачає узгодження часових і акцентних характеристик мелодії, гармонії, фактури, тематичних елементів та всіх інших складових музичної мови. Комплексне вивчення цього компоненту синхронізації виконавства обумовлено змістовим тлумаченням понять «ритм» і «метр» у сучасній музикознавчій науці.

Отже, метроритм – це впорядковане поділення часової послідовності звукових тривалостей на групи, об’єднані навколо акцентованих звуків.

У сфері темпу індивідуальні особливості музикантів проявляються особливо виразно, тому велике значення набуває узгодження ступеня агогічних відхилень від заданого темпу. Точне визначення цих темпових коливань неможливе, тому учасникам ансамблю слід заздалегідь визначити, хто з них братиме на себе ініціативу у внесенні змін. Без сумніву, провідну роль у коригуванні темпу відіграватиме той виконавець, чия партія включає найдрібніші ритмічні одиниці.

Синхронність початку та завершення звучання також становить певну складність. Важливим стає для партнерів оволодіння диригентським ауфтактом. Проте ауфтакт у ансамблі не слід розуміти як прямий диригентський жест. Його роль виконують ледь помітні рухи голови, корпусу, рук та узгоджений віддих, які забезпечують точне визначення виконавського завдання та моменту його реалізації.

Виявити недоліки у «спільному відчутті темпу» найпростіше під час пауз та протяжних звуків. Музикантам слід особливо чутливо підходити до збереження «живої» пульсації цих моментів, спираючись на емоційно-слухове переживання єдності музично-слухового уявлення.

Отже, у ансамблевому виконанні особливе значення має загальний принцип формоутворення через збереження темпової єдності на конкретних ділянках твору та у всіх рельєфно-фонових шарах партитури. Формування ансамблевої інтерпретації передбачає активізацію темпоритмічної відповідальності кожного виконавця та розвинене відчуття «єдиної ритмічної пульсації», що відображає живий творчий ритм. Це забезпечує точну взаємодію фактурних елементів, узгодженість штрихів і взаємопов'язаність усіх компонентів партитури. Темпові відхилення в ансамблі, хоча й обумовлені різними об'єктивними та суб'єктивними чинниками, трапляються рідше, ніж у сольному виконанні, і зазвичай мають значно менший масштаб.

Формування специфічних ансамблевих навичок базується на усвідомленні та застосуванні принципу тотожності виконавських прийомів. Від простого повторення потрібних інтонацій до складних форм колективної взаємодії цей принцип пронизує всю ансамблеву практику, визначаючи необхідність виконання однакового матеріалу однаковими способами (якщо автор не передбачив інакше). Принцип тотожності охоплює не лише єдність інтонації, артикуляції та темпоритму, а й сприяє уніфікації трактування тембрів, гармонізації виконавських прийомів та скоординованому розподілу динаміки між усіма фактурними шарами. Стремління до технічної ідентичності та узгодженості, одночасно з можливістю диференціації прийомів, забезпечує продуману взаємодію партнерів у всіх аспектах інтонаційно-синтаксичних, динамічних та рельєфно-фонових елементів, включно з прийомами переходів, продовжень і завершень.

Для досягнення високоякісного ансамблевого виконання поряд із завданням синхронізації особливе значення мають баланс динаміки та узгодженість штрихів у всіх партіях. Динамічні відтінки кожного голосу перебувають у тісному взаємозв'язку. Першочерговим орієнтиром для вибору конкретного нюансу є авторський задум, проте необхідно враховувати й такі чинники, як склад ансамблю, характер аранжування, діапазонні особливості інструментів, значущість окремих партій та їх роль у загальному музичному розвитку твору.

Необхідно наголосити, що досягти справжньої рівноваги звучання інструментів у ансамблі неможливо без врахування співвідношення провідних і фонових шарів, динамічного діапазону кожного інструменту та висотного розташування партій у конкретні моменти твору. Справжній баланс у ансамблевому виконанні визначається не лише зазначеними в нотах градаціями нюансів, а й конкретними прийомами звукоутворення кожної партії під час виконання

Художня обґрунтованість і переконливість виконавських штрихів у партіях визначаються вимогами цілісного звучання твору. Співіснування партій в ансамблі може будуватися на принципі однаковості прийомів звукоутворення (еквівалентні штрихи) або, навпаки, на контрасті (комплексні штрихи, що поєднують різні прийоми одночасно). Узгодженість артикуляцій у системі виражальних засобів усіх учасників ансамблю є надзвичайно важливою. Коли розвиваються кілька мелодичних ліній із власною характерною артикуляцією, це вимагає чіткого визначення штрихів і уважного сприйняття багатошарового звукового полотна.

Питання для самоконтролю до розділу 1

1. *Що таке ансамблева гра і яке її місце у системі музично-виконавської діяльності?*
2. *У чому полягає специфіка ансамблевого виконання порівняно із сольним?*
3. *Які можливості відкриває ансамблева гра для музичного розвитку учнів?*
4. *Яким чином ансамблева діяльність впливає на формування музичного кругозору?*
5. *У чому полягає мета ансамблевого виконання музичного твору?*
6. *Які вимоги ставляться до учасників ансамблю у процесі спільного музикування?*
7. *Як реалізується принцип єдності свідомості та діяльності у ансамблевій грі?*
8. *Чому взаємодія між учасниками є визначальною умовою повноцінного ансамблевого виконання?*

Розділ 2. ОРГАНІЗАЦІЯ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОЇ РОБОТИ В АНСАМБЛІ ГІТАРИСТІВ

2.1. Специфіка формування виконавської майстерності учнів-гітаристів у процесі ансамблевого музикування

Сучасні наукові підходи окреслюють методологічні засади вирішення педагогічних проблем, підкреслюючи важливість суб'єктної взаємодії між керівником і учасниками ансамблю. Це, насамперед, позиція співпраці та творчого партнерства, яка забезпечує синергетичний ефект у спільній роботі колективу.

Колективне музикування є складним процесом, спрямованим на логічне, виразне виконання та тонке інтонування. Його послідовність визначається не лише структурними елементами музичного твору, а передусім емоційними та інтелектуальними особливостями його виконання. Таким чином, глибоке освоєння музичних творів у колективі стимулює розвиток виконавської майстерності ансамблістів. Формування виконавської майстерності є складним і багатогранним процесом, що вимагає уважного осмислення самого поняття «майстерність». Воно слугує центральним елементом, який організовує основу виконавської діяльності та є необхідною умовою розвитку виконавця. Майстерність тісно пов'язана з вправністю та мистецтвом і вирізняється глибоким творчим осмисленням власної діяльності. Вона проявляється в індивідуальності, неповторності й унікальності сформованих умінь, а також в оригінальних підходах до розв'язання творчих завдань. Набуті знання, вміння та навички поєдну-

ються з волею та наполегливістю, що формує працелюбність – найвищу форму самовираження людини. На цій основі майстерність зміцнюється й розвивається, де робота постає як необхідність і водночас як гра фізичних і розумових сил особистості. Виконавець набуває майстерності у процесі практичної діяльності, а її прояви виявляються у здатності усвідомлено відтворювати образ об'єктивної дійсності, що стимулює творчий перегляд усталених стереотипів. Справжня майстерність не обмежується простим наслідуванням, а розкривається через творчий і оригінальний розвиток методів діяльності та створення нових підходів.

Упродовж останніх років виконавська майстерність привертає особливу увагу у сфері музичної педагогіки та естетики виконавського мистецтва. Українська педагогічна традиція однією з перших виділила виконавську майстерність як окрему теоретичну категорію, що підтверджується працями М. Давидова. Він трактував її як «свідоме володіння інструментом і власними можливостями, емоційно насичене, артистичне, творчо взаємодійне та технічно досконале відтворення музичного твору у реальному звучанні» [26]. Сучасні наукові підходи до поєднання педагогічної діяльності та виконавської майстерності досліджували В. Білоус, Д. Валькевич, О. Горбенко, М. Давидов, О. Маркова, В. Москаленко, В. Федоришин, Д. Юник та інші.

Під час створення музичного твору композитор вкладає в нього сукупність характерних засобів музичної виразності, спрямованих на емоційний вплив на слухача. Однак під час живого виконання цей вплив може змінюватися залежно від численних чинників. Найважливішим серед них є здатність виконавця точно відтворити нотний текст твору, передати його логіку та структуру. Ця здатність безпосередньо залежить від рівня майстерності музиканта, який прагне досягти високих результатів у виконанні. Для підтримки цього процесу перш за все потрібно усвідомити ключові поняття «майстер» та «майстерність», що дозволяє зрозуміти структуру виконавської майстерності та чинники, які її формують.

Музична майстерність інструменталіста – це характеристика особистості, яка формується під час професійної підготовки та активної виконавської практики і проявляється через високий рівень набутого вміння, адаптивних навичок та творчої інтерпретації.

Рівень музично-інструментальної майстерності є важливим не лише для окремого учасника ансамблю, який прагне досягти вершини виконавського мистецтва, а й для всього інструментального колективу. Неза-

лежно від типу чи статусу навчального закладу – музичної школи, коледжу чи закладу вищої освіти – їхня діяльність спрямована на підготовку висококваліфікованих фахівців у сфері музичного мистецтва. Для цього регулярно організовуються різноманітні заходи, такі як симпозіуми, конференції, семінари та круглі столи, які забезпечують обмін досвідом і сприяють розвитку високої виконавської майстерності музикантів.

Аналізуючи наведене визначення, слід підкреслити, що виконавська майстерність носить інтегральний характер. Це означає, що вона охоплює низку складових, спільне і гармонійне проявлення яких під час виконання твору забезпечує високий рівень музичної та естетичної якості гри. Отже, це дає підстави аналізувати структуру музичної майстерності виконавця.

Структуру музичної майстерності інструменталіста можна визначити як сукупність елементів, що забезпечують виконання музичного твору з високим технічним і художнім рівнем.

Без сумніву, розуміння структури виконавської майстерності інструменталіста дає можливість чітко виділити чинники, що впливають на її формування, та свідомо спрямувати зусилля як педагога, так і учня на її розвиток.

Отже, виконавська майстерність полягає у здатності учасників інструментального ансамблю наповнювати музичний твір внутрішнім змістом, надаючи йому духовно-культурного та особистісного забарвлення. Якщо виконання позбавлене емоційної виразності, музичний твір утрачає свою цінність і змістовність, художні образи стають формальними, а інтерпретація – невиразною та позбавленою індивідуальності.

Під час колективного музикування керівник ансамблю має делікатно ставитися до індивідуальності кожного учня, сприяти виявленню й розвитку найяскравіших рис спільної виконавської діяльності, формувати творчу особистість. Як інтерпретатор музичного твору, керівник колективу повинен глибоко осягати авторський задум, вирізнятися поетичністю мислення, цілісністю й логічною стрункістю музичної форми, у якій усі складові є ретельно продуманими та гармонійно поєднаними. У процесі виконання музики важливими є глибоке осмислення змісту твору, відчуття багатства тембрових барв ансамблевого звучання та довершеність музичної форми. Саме таке виконання приваблює тонким розумінням індивідуального стилю композитора, зосередженістю волі керівника ансамблю та силою його інтелекту.

Важливим елементом роботи керівника дитячого ансамблю гітаристів є його інтерпретаційна діяльність. Формування власного особистісного та емоційного ставлення до музичного твору створює у керівника особливу інтелектуально-вольову енергію, яка відображає його внутрішнє прагнення реалізувати творчі задуми. Роль керівника в досягненні художніх цілей, особливо у керуванні ансамблевим виконанням, надзвичайно значуща. Це прагнення не може бути замінене лише фізичною, мускульною енергією, властивою звичайним діям. Якщо творча енергія керівника спрямовується «не за адресою» – тобто використовується не як змістовний, емоційно-психологічний вплив на учасників ансамблю, а лише як механічний спосіб регулювання гри – вона втрачає свою цінність для кінцевого результату та водночас пригнічує творчу активність самого керівника.

Формування виконавської майстерності учасників ансамблю має свої особливості та значною мірою залежить від:

- рівня художньо-комунікативних умінь керівника колективу;
- відповідності стилю виконання музичного твору його інтерпретаційним особливостям;
- ефективного застосування засобів музичної виразності;
- розвитку особистісних і психологічних якостей учасників ансамблю;
- майстерності комунікації та взаємодії з творчим колективом.

Отже, формування виконавської майстерності в умовах колективного музикування характеризується як безперервний процес педагогічної взаємодії між керівником та учасниками ансамблю, а також взаємодії самих учнів.

Суть виконавства як форми творчої діяльності та способу відображення різних життєвих явищ полягає в тому, що воно неможливе без емоційного сприйняття. Виконання, позбавлене емоційного забарвлення, завжди набуває формального характеру. Тому у процесі виконавської діяльності почуття та розум тісно переплітаються: щире емоційне переживання, без якого неможливе справжнє виконання, контролюється свідомістю, а свідомість у свою чергу підтримується почуттям. Уміння керувати власними емоціями, поєднуючи їх із виконавською технікою, артистизмом, спостережливістю та самостійністю, а також здатність зацікавити творчий колектив під час навчальної взаємодії, сприяє формуванню у керівника ансамблю готовності до практичної діяльності.

Особливості педагогічного керівництва колективним музикуванням значною мірою визначаються індивідуально-типологічними та професій-

но-особистісними рисами керівника, які відіграють ключову роль у забезпеченні ефективності його фахової діяльності. Аналіз інноваційного досвіду провідних керівників інструментальних колективів дає змогу виявити цінні аспекти творчої роботи майстрів своєї справи. Незважаючи на те, що погляди керівників часто збігаються в багатьох питаннях, вони можуть відрізнятися щодо пріоритетів і підходів до організації творчого процесу та застосування методів і прийомів навчальної роботи.

У своїй професійній діяльності більшість керівників інструментальних музичних колективів надають особливого значення постійному вдосконаленню методів і прийомів виконавської майстерності. Насамперед вони прагнуть забезпечити високий рівень художньо-професійного виконання творів своїми учасниками. Саме тому багато керівників відзначаються підвищеною уважністю та скрупульозністю під час проведення репетицій.

Провідні музиканти приділяють особливу увагу формуванню відповідального ставлення до авторського твору. Вміння точно інтерпретувати його вони вважають однією з ключових умов високоякісного музично-художнього виконання. При цьому йдеться не лише про суворе дотримання ритмічних чи технічних вимог. Завдання ставиться комплексно та творчо: виконавець має вловити в творі все – і зміст, і нотний запис, і деталі аплікатури, і динаміку, і фразування. Лише через таке уважне відтворення матеріалу можлива головна мета виконання – максимально глибоке проникнення у задум автора.

Не менше значення приділяється питанням організації самостійної роботи: її змістовності, оптимальним прийомам та методам. Що стосується рекомендованого обсягу занять, фахівці радять орієнтуватися на час, протягом якого зберігається гострота сприйняття та продуктивність при інтенсивній концентрації уваги. Це також пов’язано з постійним удосконаленням музично-теоретичної бази учасників ансамблю – важливою умовою свідомого та грамотного виконання, здатності орієнтуватися у драматургії твору та логіці його побудови. Ретельний аналіз структури твору, фактурних особливостей, форми та фразування є ключовим показником високого рівня виконавської культури ансамблістів.

Більшість керівників дитячих творчих колективів приділяють особливу увагу індивідуальним особливостям кожного учня, розглядаючи його як унікальну, живу особистість. Музично-естетичне виховання буде ефективним лише за умови глибокого врахування індивідуальності кожного

учасника у всій її багатогранності. У цьому контексті слід підкреслити, що справжнє художнє виконання, розвиток творчого підходу та особливості виконавця взаємопов'язані й одне без одного існувати не можуть. Залежно від цих індивідуальних рис необхідно обирати відповідні методи впливу, при цьому в кожному випадку – свої. Такий підхід сприяє розвитку здатності помічати та зберігати індивідуальні риси учасників ансамблю, виховувати їх, не порушуючи особистості, і створювати умови для природного розкриття їхніх талантів.

Навіть якщо учасник ансамблю максимально точно дотримується всіх рекомендацій керівника щодо інтерпретації інструментальної музики, він не втрачає власного творчого «обличчя» і не перетворюється на безлику копію твору. Досвідченим керівникам інструментальних колективів властиве уважне ставлення до творчої свободи виконавців та їхніх індивідуальних рис, що дозволяє розкривати найхарактерніші здібності кожного учня. Тактовно спрямовуючи музичне мислення виконавців, без надмірного педагогічного тиску, керівник залишає їм простір для власного трактування музичного твору в межах природного емоційного та художнього діапазону музики.

Процес набуття виконавської майстерності в умовах колективного музикування тісно пов'язаний із розвитком професійних навичок та духовно-творчого становлення особистості. При цьому поняття духовності слід розуміти широко: як високі морально-етичні цінності та ідеали, громадянську позицію митця та її зміст, творчий індивідуальний почерк, а також як здатність і готовність ділитися своїм талантом, знаннями, досвідом і культурним надбанням.

Формування виконавської майстерності учасників ансамблю передбачає виявлення, розвиток та реалізацію їхніх творчих здібностей і таланту, а також виховання духовно-моральних цінностей, які надалі визначатимуть позицію учня у практичній діяльності. Таким чином, успішність будь-якої творчої діяльності, а особливо виконавської, залежить не лише від музичних здібностей, а й від внутрішнього світу, унікальності та глибини особистості.

Ефективність колективного музикування значною мірою визначає рівень творчих досягнень учасників. Підсумовуючи спостереження, можна відзначити, що як виконавцям, так і керівникам творчих колективів особливе задоволення приносить взаємодія зі слухачами, яка виступає конкретним результатом їхньої практичної діяльності. Для педагогів-майстрів

важливим є прогрес учасників, їхній творчий і професійний розвиток, що дарує радість і стимулює подальшу педагогічну діяльність. Одним із ключових джерел натхнення для активного колективного музикування є відкриття нового, досі невідомого.

Становлення виконавської майстерності в процесі колективного музикування нерозривно пов'язане з ключовим етапом професійної підготовки учнів – добором найбільш ефективних засобів і методів опрацювання музичних творів. Раціональне застосування різних прийомів у процесі розучування композицій дає учасникам ансамблю змогу ефективно освоювати музичні твори та вдосконалювати виконавські навички.

У процесі колективного музикування технічний аспект виконавської діяльності має органічно поєднуватися з художньо-образним осмисленням музичних творів. Підґрунтям творчої інтерпретації виступають як рівень знань та інтелектуальний розвиток виконавця, так і сформованість його особистісних і психологічних якостей та здібностей. У формуванні виконавської майстерності важливу роль відіграють наполегливість, сила волі, досконале володіння технікою, а також розвинена творча уява і музична фантазія виконавця.

Всебічне дослідження процесу педагогічного керівництва колективним музикуванням показало, що керівник ансамблю виступає не лише організатором діяльності колективу, а й безпосереднім учасником музичного виконання. Оскільки практичні можливості та дії керівника значно перевищують потенціал окремого учня, його вплив у процесі колективного музикування множиться. Особливо це проявляється у диригуванні, де роль виконавця як художника-інтерпретатора стає максимально наочною.

Аналіз досвіду музично-виконавської діяльності керівників творчих колективів показав, що цей процес проходить кілька етапів, умовно поділяються на початковий та творчий. На початковому етапі формуються всі необхідні знання, уміння та навички для практичного відтворення нотного запису на музичних інструментах. Тут ключову роль відіграє операційний аспект, оскільки він передбачає наявність цілісного музичного образу, що сприяє когнітивній, емоційній та руховій орієнтації під час виконання твору. Усвідомлення художньо-музичного образу учасниками ансамблю здійснюється через швидку внутрішню концентрацію та узгодження сприйняття з руховими діями. Цей етап формує координаційно-рухові навички й має велике значення для музикантів, проте сам по собі не є достатнім для повноцінного виконавського процесу.

Творчий, або другий, етап безумовно базується на першому, проте він не обмежується лише ним: це новий якісний рівень відтворення авторського тексту, який повністю розкриває зміст музичного твору та індивідуальний підхід виконавця. У цьому етапі ключове значення має мотиваційний аспект виконавської діяльності, оскільки саме мотивація зумовлює внесення виконавцем власного, індивідуально-особистісного трактування художнього задуму твору. Таким чином, мотиваційний компонент виступає ключовим фактором, що відрізняє формальне виконання від справжньої виконавської майстерності. Перехід до цього етапу відбувається тоді, коли у виконавця формується цілісне уявлення про музичний твір як художньо-музичний образ.

Художньо-творча інтерпретація музичних творів тісно пов'язана з цілісним музичним сприйняттям, яке об'єднує як безпосереднє перцептивне сприйняття звучання, так і осмислення семантичного змісту музичного тексту. Виявлення засобів музичної виразності та їх звукове втілення через виконавську техніку має неодмінно супроводжуватися творчим, інтерпретаційним сприйняттям твору. У ході такого процесу виникає своєрідна співтворчість між виконавцем і автором на рівні співпереживання художнього бачення світу, творчого осмислення явищ та оцінки образного змісту музичного твору (О. Сироєжко). Це сприяє емоційному включенню у виконавський процес, а також повноцінному переживанню та осмисленню його художньо-образного змісту.

Різноманітні відчуття відображають різні властивості предметів і явищ навколишнього світу. Сприймання формується на основі чуттєвих даних, що надходять від органів чуття. Під час сприймання окремі відчуття інтегруються в цілісні образи предметів і явищ. При цьому сприймання не зводиться до механічного поєднання цих відчуттів. Воно включає відтворення попереднього досвіду, осмислення того, що сприйнято, а також певні почуття й емоції, пов'язані з об'єктом сприймання. Відображаючи об'єктивну реальність, сприймання не є пасивним процесом, адже воно водночас відбиває психічні особливості конкретної особи. Сприймання – це цілісне відображення предметів і явищ під безпосереднім впливом органів чуття, і надалі саме ці образи стають основою для діяльності ***уваги, пам'яті, мислення та емоцій***.

Сприймання – це психічний процес пізнавального характеру, у якому відбувається цілісне відображення в мозку людини предметів та явищ об'єктивної реальності під впливом безпосереднього впливу на відповідні

рецептори (органи чуття). Як і відчуття, сприймання відноситься до перцептивних процесів, які є найпростішими формами психічної діяльності.

Водночас сприймання відрізняється від відчуття тим, що відображає об'єкт або явище в цілому, а не лише його окремі характеристики, як це відбувається у відчуттях.

Відомо, що сприймання виникає під дією певного фізичного подразника на відповідний рецептор і визначається як властивостями самого подразника, так і характеристиками рецептора. Саме це слугує підставою для поділу сприймань на різні види. Найпоширенішою є класифікація за типом рецептора, через який людина отримує інформацію певної якості чи «модальності»: зорові, слухові, нюхові, смакові та дотикові (тактильні) сприймання. Існують також інші підходи до класифікації, наприклад за формою існування матерії – сприймання простору, руху чи часу, або за змістом – сприймання природи, техніки, музики, текстів тощо. У повсякденному житті та діяльності людини всі ці види сприймання відіграють певну, хоч і різну, роль. У цій роботі ми зосередимо увагу лише на тих, що впливають на художню майстерність музиканта-інструменталіста.

У музичній діяльності інструменталіста вирішальну роль відіграють слухове та зорове сприймання. Слухова система дає змогу відтворювати у свідомості музичний образ, який виникає в процесі виконання твору. При цьому суттєвим є ступінь відповідності цього образу як авторському задуму композитора, так і індивідуальним уявленням самого виконавця. Порівнюючи створений та уявний образи, музикант прагне передбачити реакцію слухача, адже саме він є головним «оцінювачем» результатів виконання. Якщо до виступу на сцені виконавець виявляє невідповідності між уявним та реальним звучанням, він може внести корективи: змінити темп, підсилити або послабити гучність, виділити акценти тощо. Здатність порівнювати уявне й фактичне звучання та швидко коригувати виконання є важливою складовою художньої майстерності музиканта.

Зорове сприйняття має суттєве значення в професійній діяльності музиканта-інструменталіста. Навіть на етапі першого знайомства з твором досвідчений виконавець здатний відчути загальний образ і характер композиції. Особливо значущим воно стає під час роботи з нотами: музикант не просто розпізнає окремі символи на папері, а сприймає складну зорову інформацію, яка допомагає орієнтуватися у подальшому виконанні – визначати моменти, що потребують підвищеної уваги, готувати акценти та нюанси. Окрім цього, зорове сприймання дозволяє оцінити

обстановку та умови виконання твору і, за потреби, вчасно внести необхідні корективи.

У виконавській практиці важливо виокремити параметри, які визначають структуру інтерпретації музичного твору. До них належать насамперед такі прийоми: звуковедення (способи поєднання та переходу між звуками), нюансування (передача найтонших відтінків гучності та фактури музики), агогіка (локальні коливання темпу всередині такту) та темпові характеристики.

Важливим компонентом виконавських прийомів у колективному музикуванні виступає звуковедення, що вибудовується з урахуванням характеру та фактурної організації музичного твору. Серед різноманітних прийомів звуковедення особливе значення мають штрихи, що допомагають підкреслити характерні риси музично-мовних інтонацій. Ступінь їх застосування може змінюватися залежно від стилю та змісту твору, проте їхня сутність залишається постійною. Виконавцю варто прагнути до максимально виразного виконання окремих штрихів, щоб глибше розкрити музичний зміст твору, надати йому яскравості та індивідуальності звучання.

Нюансування належить до ключових засобів музичної виразності. Постійна необхідність варіювання найделікатніших нюансів гучності зумовлюється художнім змістом твору та смисловою вагомістю окремих музичних фраз. Виконавець при цьому має уважно стежити за збереженням стилістичної єдності, прагнучи досягти максимальної образної виразності музики. Вміння гнучко передавати динамічні нюанси свідчить про високий рівень виконавської майстерності, творчої зрілості та здатності адекватно передати внутрішню сутність твору. Спираючись на нотний текст і авторські ремарки як орієнтири, виконавець вибудовує власне уявлення про відносну гучність звучання, її зміни та характер артикуляції, що сприяє формуванню цілісного музично-художнього образу.

Агогічні зміни посилюють художню виразність музичного твору та роблять його інтерпретацію більш насиченою. Деякі його фрагменти потребують від виконавця пошуку нових відтінків агогіки, що сприятимуть глибшому розкриттю образного змісту твору. Виявлення й передача тонких нюансів та різноманітних агогічних форм – складний процес, який значною мірою залежить від ерудиції, художнього смаку та інтуїції виконавця.

Темпові характеристики мають ключове значення у виконавській практиці. Темпо-ритмічні особливості виконання включають численні відхилення – прискорення або уповільнення, які сприймаються як тонкі музично-

психологічні коливання та підкреслюють індивідуальність виконавця. Відчуття збалансованого темпо-ритму формує фундамент виконавської майстерності, що ґрунтується на повному сприйнятті твору та розумінні його специфічних особливостей. Індивідуальний стиль виконавця проявляється у пошуку оригінальних інтонацій, які часто реалізуються через варіації темпу, зміщення кульмінацій та особливий динамічний контур виконання.

У процесі колективного музикування ключове значення має пошук ефективних виконавських засобів і прийомів, які найповніше відповідають звуковій палітрі інтонаційного комплексу, що формує музичний текст. Художньо-образний сенс твору розкривається лише через багатоваріантне читання авторського тексту, побудованого на інтонаційній моделі композиторського задуму. Передати слухачеві власне прочитання смислової спрямованості музики може тільки виконавець, застосовуючи широкий спектр засобів музичної виразності. Особливість виконавської діяльності полягає в тому, що незалежно від багатства відчутної музичної палітри, музикант повинен передати слухачеві індивідуально-специфічне музично-звукотворче волевиявлення, від якого значною мірою залежить сила впливу музичного виконання.

На початковому етапі виконання музичних творів основна мета полягає у засвоєнні нотного тексту, що іноді може обмежувати повноцінну передачу художньо-музичного змісту твору. На творчому етапі основний акцент переноситься на повноцінне розкриття образного змісту твору за допомогою музично-виражальних засобів і його індивідуальне інтерпретування виконавцем. У музичній педагогіці зазвичай виділяють два підходи до розвитку виконавської майстерності. Перший передбачає формування знань, умінь та навичок із надією, що творча складова поступово проявиться сама, через поступовий перехід знань у художньо-музичне втілення твору. Другий підхід спрямований на розвиток творчої індивідуальності виконавця та формування його власної інтерпретації музичного твору на кожному етапі виконання.

Якщо виконавська майстерність учня-гітариста тривалий час залишається на початковому рівні, його виконання музичного твору, за словами Ж. Піаже, нагадує плівку, зняту в уповільненому режимі: «на ній можна побачити всі сцени по черзі, окремо одну від одної, але немає цілісного сприйняття, необхідного для розуміння твору як єдиного цілого».

На початковому етапі формування виконавських умінь інтелект учня виявляється у правильному прочитанні музичного тексту, аналізі тональ-

ної організації та фактури твору, а також у здатності осмислювати його музичну форму. На творчому етапі інтелектуальний аспект проявляється у глибокому розумінні змісту твору, осмисленні його художнього образу та чіткому уявленні про виконавський комплекс і поставлені завдання.

На початковому етапі роботи над музичним твором емоційна складова виконавства проявляється у спрощеному відгуку на музику. Виконання нюансування відповідає нотному тексту, але його виразність ще обмежена. Емоційний аспект включає певний набір критеріїв, співвіднесених із індивідуально-типологічними особливостями виконавця, що породжує як позитивні, так і негативні емоції. На творчому етапі виконавської діяльності відбувається розширення спектру переживань, посилення експресії та більш глибоке проживання художньо-музичного образу твору. Тут емоційне та раціональне поєднуються в єдине емоційно-змістове утворення, яке відображає художньо-естетичне бачення музичного твору.

Технічний аспект виконавства забезпечує втілення нотного запису у реальне звучання. Він тісно пов’язаний з музично-виконавськими рухами музиканта, які відзначаються великою різноманітністю. Важливу роль у передачі тембральних відтінків звуку відіграють також тактильні відчуття. На початковому етапі виконання твору в свідомості виконавця представлені лише ті елементи, які опираються на предметні дії. На цьому рівні музикант зіставляє свої рухи з нотним текстом, забезпечуючи їх точність і коректність. Сутність і технічні завдання твору на даному етапі зводяться переважно до відтворення нотного запису, тоді як змістовий бік і художній задум майже не проявляються.

Творчий підхід до виконавської діяльності вже на початкових етапах навчання орієнтує учня на створення цілісного та змістовного образу музичного твору. У цьому випадку майстерність визначається не стільки технічною вправністю, скільки здатністю до індивідуальної інтерпретації. На даному етапі важливо застосовувати такі педагогічні методи, які є найбільш доступними для учнів. Передусім це передбачає підбір поетичних текстів, які розкривають художній образ твору; створення образних асоціацій і уявлень, що надають виконанню глибини й виразності; а також використання наочних прикладів, які допомагають учасникам ансамблю легше сформувати – художньо-образну концепцію твору.

Формування виконавської майстерності на початковому етапі має відбуватися через залучення музики до ширшого культурного контексту, а не обмежуватися лише нотним текстом твору. Цей контекст може бути спе-

цифічним – наприклад, знання про життя та творчість композитора або досвід слухання музики – або неспецифічним, включаючи позамузичні асоціації, приклади поезії чи живопису. Особливо важливо, що такий підхід створює можливості для поступового розвитку виконавської майстерності.

На творчому етапі виконавської діяльності, коли вибудовується виразний художньо-музичний образ, рухи та дії виконавця підпорядковуються змістовому задуму й індивідуальному осмисленню твору. У цьому процесі визначальним чинником у формуванні технічних завдань виступає інтелектуальна організація рухових дій, що відображає художньо-образний зміст музики. Отже, якщо формально-репродуктивне виконання ґрунтується переважно на зовнішньо-технічних параметрах, то творче виконавство спирається на внутрішні переживання музиканта та його глибоке відчуття художнього образу твору.

Узагальнюючи завдання поетапного процесу виконавської діяльності, варто підкреслити, що вони взаємозалежні та постійно впливають одне на одне. Серед ключових завдань можна вирізнити:

- формування художньо-образного сприйняття музичних творів;
- розвиток творчого світобачення;
- пошук оригінальних шляхів інтерпретації твору;
- поєднання засобів музичної виразності з емоційно-виконавськими переживаннями;
- досягнення цілісного результату виконання.

Вивчаючи історичні передумови створення ансамблевих колективів в нашій країні, багато з яких здобули широку популярність, слід відзначити, що більшість із них виникла лише у 1960-х роках ХХ століття. Таке запізніле формування ансамблевих колективів у 1960-х роках ХХ століття можна пояснити сукупністю історичних, соціокультурних та освітніх чинників:

1. ***Історико-політичні умови.*** Тривалий період воєн (зокрема Друга світова війна) та повоєнної відбудови суттєво гальмував розвиток культурного життя, у тому числі й ансамблевого музикування.

2. ***Ідеологічний контроль у сфері мистецтва.*** У радянський період музичне мистецтво перебувало під жорстким контролем, що обмежувало творчі ініціативи та розвиток нових форм виконавства, зокрема камерно-ансамблевих.

3. ***Недостатній розвиток музичної освіти.*** До середини ХХ століття система спеціалізованої музичної освіти (дитячі музичні

школи, училища, консерваторії) ще не була достатньо розвиненою для підготовки виконавців ансамблевого профілю.

4. ***Домінування сольного виконавства.*** Традиційно в музичній культурі перевага надавалася сольному виконанню та великим колективам (оркестрам, хорам), тоді як ансамблеве музикування не розглядалося як пріоритетний напрям.

5. ***Обмежений доступ до репертуару.*** Бракувало якісного навчального й концертного репертуару для ансамблів, особливо для народних та гітарних колективів, що стримувало їх розвиток.

6. ***Матеріально-технічні труднощі.*** Нестача інструментів, нотних видань і відповідної інфраструктури ускладнювала створення та функціонування ансамблів.

7. ***Активізація культурного життя у 1960-х роках.*** Період «відлиги» сприяв певній лібералізації культурної політики, що стимулювало розвиток різних форм колективного музикування, у тому числі ансамблевого.

8. ***Зростання інтересу до колективних форм творчості.*** У суспільстві посилилася увага до спільної художньої діяльності як засобу естетичного виховання та соціалізації молоді.

У сукупності ці чинники зумовили те, що саме у 1960-х роках ансамблеві колективи почали активно формуватися й набувати популярності.

У процесі колективного музикування, що базується на творчій педагогічній взаємодії, учасники ансамблю повинні відчувати підтримку керівника та його прагнення допомогти подолати труднощі. Від перших кроків робота має бути вдумливою і системною, позбавленою спроб легкого успіху чи поверхневого задоволення. Оволодіння виконавською майстерністю – це насамперед серйозна праця над музичним твором. Лише детальне й скрупульозне вивчення партитури, її музично-виразних засобів і задуму композитора дозволяє керівнику колективу чітко усвідомити поставлені завдання. Складні технічні аспекти виконання подолати можливо лише у тісному зв’язку з вирішенням художньо-виразних завдань. Технічна майстерність учасників ансамблю значною мірою залежить від глибокого художньо-образного виконання твору, адже вона слугує засобом повного розкриття його змісту.

Важливим складником творчої діяльності керівника ансамблю є його ціннісні орієнтири, які значною мірою визначаються точністю самооцінки. У цій діяльності значну роль відіграють слухові здібності та уявлення керівника, а також його власна технічна та виконавська майстерність.

У процесі моделювання управлінської діяльності керівника ансамблю гітаристів варто виділити кілька взаємопов'язаних складових, що забезпечують ефективність цієї діяльності: мотиваційну, операційну, комунікативну та творчу.

Отже, виконавську майстерність можна розглядати як досконале інтонаційно-технічне володіння засобами вираження художньо-музичного змісту твору. Керівники ансамблів підкреслюють, що вона передбачає не лише професіоналізм і володіння професійними технологіями, знаннями, вміннями та навичками, а й виходить за межі суто технічного виконання. Водночас вони відзначають, що поряд із технічною вправністю важливу роль відіграють індивідуальність, яскравість і змістовність виконавця як особистості. Природний талант, творчі здібності, розвинені спеціальні навички, високий рівень духовності та методичні знання музиканта дозволяють керівнику колективу ефективно досягати цілей: створювати оригінальні, соціально значущі високохудожні твори та сприяти розкриттю потенціалу й творчому розвитку учнів.

2.2. Майстерність організації та керівництва колективною діяльністю в умовах дитячого ансамблю гітаристів

У ході аналітичного дослідження процесу розвитку виконавської майстерності учнів у складі ансамблевого колективу слід особливо підкреслити особистісно-виконавський аспект, який значною мірою впливає на формування індивідуального стилю учня та сприяє реалізації його внутрішнього потенціалу.

У цьому контексті особливої ваги набуває проблема формування стилю педагогічної взаємодії, оскільки саме він створює передумови для більш ефективної комунікації між педагогом і учасниками ансамблю в процесі спільного музикування. Індивідуальний стиль керівника ансамблю виступає однією з ключових категорій його професійно-педагогічної діяльності та являє собою систему конкретних проявів, які постійно еволюціонують.

Індивідуальний стиль діяльності проявляється у різноманітних діях особистості через певні формальні ознаки. Для формування власного стилю керівника ансамблевого колективу важливо розглядати цей фе-

номен з точки зору особливостей когнітивних процесів. Процеси пізнання, що охоплюють різні аспекти функціонування пізнавальної сфери, можна розглядати як індивідуальну характеристику способів взаємодії керівника з його колективом.

Під стилем, незалежно від рівня його узагальнення, слід розуміти діяльнісну або когнітивну характеристику особистості, яка відображає спосіб чи манеру поведінки, що може проявлятися як у реальному житті, так і в експериментальних умовах. Для виявлення індивідуальних стильових особливостей використовуються діагностичні тести, що фіксують ці відмінності, а також спостереження за проявами стильових рис у процесі професійної діяльності. Найпоширеніше визначення стилю розглядає його як систему способів, визначену індивідуально-психологічними характеристиками людини. При цьому існують два підходи: детермінування стилю зовнішніми чинниками чи діяльнісний підхід, що пояснює стиль через індивіда та його активність.

Концепція розвитку індивідуальних стильових особливостей передбачає вивчення емпірично визначених характеристик стилю, що проявляються на різних рівнях організації особистості – від когнітивних стилів до стилів розв'язання конфліктів. Серед таких характеристик вирізняють:

- ***«інтенсивність-помірність»*** взаємодії індивіда з навколишнім середовищем;
- ***«стійкість-змінність»*** процесів цієї взаємодії;
- ***«включеність-відстороненість»*** особистості у взаємодії, що відображає ступінь дистанції між індивідом та оточенням (Д. Юник).

Оволодіння власним ефективним стилем діяльності є живим, творчим та динамічним процесом. Стиль має соціальний характер, адже, з одного боку, він відображає світогляд і переконання педагога, а з іншого – значною мірою впливає на результати педагогічної взаємодії.

Аналіз наявних досліджень показав, що сучасні уявлення психолого-педагогічної науки про специфічний вид колективної діяльності, який визначається як педагогічна взаємодія, потребують більш глибокого та конкретного осмислення. З цією метою важливо дослідити механізми формування цілей у педагога та учнів у процесі колективного музикування, цільові установки, умови створення атмосфери взаємної довіри, а також функціональні обов'язки учасників педагогічної взаємодії. Така деталізація необхідна, оскільки ефективна творча взаємодія між керівником ан-

самблевого колективу та його учасниками, а також взаємодія самих вихованців, розглядається як одна з ключових педагогічних умов реалізації принципів формування виконавської майстерності учнів у процесі спільного музикування.

У процесі навчальної взаємодії учасників ансамблю важливо спрямовувати їх на активну й продуктивну роботу, що забезпечує досягнення високої ефективності колективного музичного виконання. Основними засобами педагогічного впливу в цьому процесі є:

- засоби мовного спілкування, що можуть варіюватися залежно від стилю (офіційний, нейтральний, доброзичливий);
- форми комунікації, такі як вимога, прохання або порада;
- методи заохочення чи покарання, а також регулювання дистанції між керівником і колективом.

Аналіз практичної діяльності показав, що під час роботи з колективом зазвичай переважає певний тип впливу. Перший метод характерний для авторитарних керівників. Щоб зберегти своє лідерство, вони жорстко придушують будь-які прояви творчої ініціативи. Тут відсутнє справжнє спілкування у формі взаємодії чи діалогу: керівник «спілкується» з учнями через накази, які не підлягають обговоренню. Така активність насаджується колективу, і хоча авторитарні музиканти з високим рівнем професійної підготовки можуть досягати значних художніх результатів, ініціатива учасників пригнічується, а виконання ними завдань відбувається скоріше механічно, ніж творчо.

Другий, найпоширеніший спосіб психологічного впливу ґрунтується на принципі «переконливого навіювання». Його сутність полягає у взаємодії та спілкуванні між учасниками інструментального колективу. Хоча такий «м’який стиль керівництва» дозволяє учасникам ансамблю проявляти певну творчу ініціативу, постійна тактовна, але наполеглива позиція керівника у досягненні художніх цілей не виключає можливості використання більш активних методів психологічного впливу за потреби.

Методи навіювання у певному сенсі мають односторонній характер. Керівник, який володіє мистецтвом психологічного впливу та здатний залучати учнів через певний емоційний стан, завжди повинен підтримувати належний рівень самоконтролю, продовжуючи виконувати свої керівні функції на високому професійному рівні.

Керівники ансамблів, що майстерно застосовують метод навіювання через довіру, позитивно впливають на розвиток творчих здібностей уча-

сників. Вони володіють тонким психологічним розумінням стану виконавців і вміють швидко орієнтуватися у різних ситуаційних особливостях роботи колективу. У процесі своєї діяльності такі керівники прагнуть сформувати у музикантів віру у власні здібності та прийняття інтерпретацій керівника, передаючи їм творчу ініціативу. Прояви довіри стимулюють розкриття внутрішнього творчого потенціалу, усувають невпевненість і часто приводять до високих результатів. Водночас керівник цього типу постійно проявляє повагу до колективу та до кожного учасника, демонструючи терпіння і увагу. Використання методу навіювання через лідерство допомагає посилити вплив керівника, нейтралізувати негативні тенденції та зменшити «епіцентри опору» серед виконавців.

Варто відзначити, що ансамблевий колектив може по-різному реагувати на впливові сигнали керівника: активно підтримувати його творчі задуми, займати нейтральну позицію, проявляти інертність або навіть чинити явний чи прихований опір. У всіх цих випадках ключову роль відіграють лідери колективу. Як формальні, так і неформальні лідери значною мірою визначають психологічний клімат, формують суспільну думку щодо керівника та впливають на організацію й характер спільної діяльності колективу.

Якщо не враховувати роль групи лідерів у створенні умов, що формують атмосферу взаємодії керівника та його творчих партнерів, практичні результати такої співпраці рідко бувають задовільними. Тому керівнику бажано постійно контролювати дії лідерів. Використовуючи активний психологічний вплив і прагнучи здобути їхню прихильність, він повинен м’яко, але наполегливо домагатися виконання своїх вимог саме з їхнього боку. Такі цілеспрямовані навіювальні впливи зазвичай ефективніше приводять до бажаного результату і допомагають подолати опір колективу значно більше, ніж будь-які неадресовані дії.

Найважливішим чинником ефективності навіювального впливу керівника є його професійний авторитет і довіра з боку колективу. Недовіра, примус чи тиск на учасників ансамблю заважають налагодити необхідний внутрішній контакт, який формує атмосферу творчої ініціативи у взаємодії з виконавцями. Ефективність такого впливу значною мірою визначається вольовими якостями керівника. Оволодіння мистецтвом впливу полягає у здатності вести виконавців силою волі – не через тиск чи примус, а через захоплення їх своєю артистичністю.

Професійна майстерність керівника інструментального колективу включає постійний розвиток сугестивних здібностей, уміння глибоко переживати музичний твір і передавати ці емоційні переживання разом із власною інтерпретацією. У практичній діяльності керівника сугестивні навички тісно поєднуються з експресивними, що дозволяє яскраво демонструвати музичний матеріал як за допомогою мови, так і через жести. Водночас не варто обмежувати розуміння цих здібностей лише мовними або жестовими проявами, оскільки важливу роль відіграють також міміка, загальна поведінка та навіть зовнішній вигляд керівника.

У процесі розвитку здатності впливати на колектив керівник повинен мати високий рівень перцептивних навичок, що дозволяють йому глибоко розуміти внутрішній світ учасників і сприймати події їхніми очима. Вміння соціальної перцепції, зокрема «читання емоцій на обличчі», допомагає правильно орієнтуватися у різних робочих ситуаціях. Керівник постійно спостерігає за зовнішніми проявами учасників, уважно відстежує їхній емоційний та фізичний стан, об’єктивно оцінює самопочуття та формує навичку своєрідного «діагностування» настрою й емоцій. Така взаємна уважність керівника і виконавців створює психологічний фундамент для ефективного спілкування, об’єднуючи ансамбль і його керівника в цілісну систему спільного музичного творення.

Керівнику ансамблю важливо володіти здатністю одночасно концентрувати увагу на численних об’єктах, що формують динамічну структуру його творчої взаємодії з колективом, і постійно прагнути розвивати та вдосконалювати цю навичку. Під час репетицій він повинен розподіляти увагу так, щоб виділяти найважливіше, творчо значуще, не втрачаючи при цьому зв’язку з іншими об’єктами, лініями та факторами, які служать фоном основної діяльності. Особливе значення має також форма уваги, що поєднує риси вольової та мимовільної. Для керівника інструментального колективу вона є ключовою у творчій роботі, оскільки виникає не лише з потреби вирішувати широкий спектр професійних завдань управління виконавцями, а й з щирого емоційного інтересу до результатів своєї діяльності та захоплення процесом художньої творчості.

У практичній діяльності взаємодія керівника з учасниками ансамблю здебільшого проявляється через позицію, яка певною мірою визначає творчу активність виконавців. Роботу колективу слід організовувати так, щоб учасники були спрямовані на власну продуктивну діяльність і досягали ефективної творчої взаємодії. Для глибшого розуміння та теоретич-

ного осмислення процесу взаємодії керівника та ансамблю, а також особливостей його впливу на виконавців, доцільно виділити характерні типи основних форм педагогічної взаємодії.

Метод керівництва авторитарного типу ґрунтується на підпорядкуванні. У процесі навчальної взаємодії він передбачає повну покору волі керівника та суворе регламентування дій учасників колективу. Такий керівник застосовує енергійний вольовий тиск, який особливо проявляється у нав'язуванні власної інтерпретації музичного твору без урахування творчої ініціативи колективу. Причому його трактування твору може змінюватися залежно від настрою, що негативно позначається на художньому розкритті музичного матеріалу. Якщо під час роботи трапляється помилка, керівник стоїть на своєму та доводить власну точку зору, навіть якщо її виправили учасники колективу. Хоча такий стиль керівництва іноді приносить результати, вони досягаються повільно, оскільки методи, що ґрунтуються на підкоренні, не стимулюють зацікавленості виконавців. Замість пошуку нових форм і прийомів роботи керівник часто вдається до негативних оцінок, іронії та різких, принизливих зауважень. Прямолінійність і поривчастість вимог перешкоджають системності та планомірності занять ансамблю, а також педагогічній пунктуальності. Авторитет такого керівника базується переважно на примусі, його управлінська діяльність носить суто раціональний характер. Він обмежує контакти з учасниками, тримає їх на дистанції, що часто призводить до відчуження колективу. Принцип його керівництва більше спирається на дію, ніж на взаємодію.

Стиль керівництва авторитарно-демократичного типу вирізняється глибоким розумінням ролі колективу та здатністю зацікавити учасників результатами спільної роботи. Керівники цього типу активні, енергійні, переконливо і доступно пояснюють свої вимоги. Водночас їхня діяльність носить певний індивідуалістичний характер, а власну активність вони поширюють на весь колектив. Навіть за умови високого рівня професійної підготовки такі керівники досягають значних художніх результатів, проте іноді придушують ініціативу виконавців: ансамбль виконує їхні завдання дещо сковано, менш творчо. Основним інструментом впливу для керівника цього типу є навіювання, яке базується на здатності через спілкування передавати власні ідеї, уявлення та спонукати до дій. На відміну від суто авторитарного керівника, він приділяє увагу взаємодії з виконавцями, намагаючись враховувати їхні думки та підкреслюючи важливість педагогічної взаємодії. Хоча вимоги такого керівника можуть бути

рішучими й переконливими, вони залишають простір для гнучкості залежно від ситуації, атмосфери та конкретних обставин, застосовуючи різноманітні форми впливу. Проте слід пам'ятати, що вимогливість до колективу не матиме виховуючого ефекту без такої самої високої вимогливості до себе самого.

Стиль взаємодії керівника демократичного типу базується на взаємній повазі та спільному збагаченні досвіду. У своїй практичній діяльності він віддає перевагу непрямим способам стимулювання – проханням, порадам, а не жорстким вимогам. Такий керівник активно залучає учасників ансамблю до обговорення та прийняття рішень, що стосуються життя колективу, вміло заохочуючи їх до участі. Його особливість – здатність зацікавити учнів результатами практичної роботи. Головним завданням педагог вважає формування музиканта, який мислить глибоко і різнобічно, володіє високим рівнем виконавської майстерності та має невгамовне прагнення до творчості. Керівник демократичного типу швидко орієнтується в різноманітних педагогічних ситуаціях і вміло створює продуктивну атмосферу за допомогою доречного слова чи жарту. Якщо виникають дискусії щодо трактування музичного твору, педагог залучає до обговорення учасників ансамблю, спільно аналізуючи твір. Він проявляє терпіння, повагу та постійну турботу про колектив. У такого керівника, як правило, добре розвинені комунікативні та організаторські здібності, що робить його ефективним у керівництві інструментальним колективом.

Керівник демократичного типу виступає наставником, який вірить у здібності свого колективу та формує у нього самостійність. Його авторитет ґрунтується на об'єктивній оцінці роботи ансамблю, систематичному впливі на виконавців і творчій взаємодії з ними. Емоційна чутливість такого керівника проявляється у щирому зацікавленні життям студентів. Діяльність керівника цього типу відзначається продуманістю та послідовністю, оскільки базується на принципі колегіальності при вирішенні художньо-творчих завдань ансамблю.

Стиль керівництва ліберального типу характеризується мінімальним втручанням у діяльність колективу, якщо немає гострої потреби. Для такого керівника властиві нерішучість, пасивність і часті коливання настрою та рішень. У взаємодії з ансамблем він займає проміжну позицію, а його дії часто виглядають хаотичними. Легко піддається впливу оточення, приймає рішення під тиском адміністрації або впливових лідерів серед студентів. У подібних колективах закономірно виникає група лідерів, які

частково перебирають на себе керівні функції. У складних ситуаціях студенти зазвичай звертаються за порадою до інших педагогів, полегшуючи керівникові прийняття відповідальних рішень. Цей тип керівника відзначається спонтанністю, відсутністю чітко визначених цілей і завдань. У навчальному процесі він часто виконує роль спостерігача, адаптуючи перебіг занять залежно від ситуації. Він готовий приймати практично будь-яке трактування виконання студентів, вважаючи це умовою формування творчої особистості музиканта. Під його керівництвом учні іноді демонструють низьку якість виконання, хоча час від часу можна помітити цікаві творчі моменти в їхніх виступах.

Керівник ансамблю ліберального типу характеризується низькою активністю та відсутністю організаторських навичок, через що його діяльність не відзначається високою ефективністю.

Під час педагогічної взаємодії особливу увагу слід зосереджувати на інтелектуальному розвитку учасників ансамблю. Лише глибоке розуміння музичної сутності твору та мовних засобів музики, разом із ретельним контролем виконавського процесу, створює умови для справжньої творчої свободи. Саме вона дозволяє відчути натхнення та вільно передавати свої емоції. Педагогічна робота передбачає застосування методів, які надають музикантам повну свободу у пошуку яскравого та логічного фразування, спираючись на чітке формування художнього образу та розвинену звукову уяву. Практична робота з ансамблем вимагає уважного опрацювання кожної деталі та послідовної роботи над звуком, який завжди має відповідати змісту та стилю твору. Навіть у межах однієї фрази чи твору важливо досягати багатогранності звукового вираження.

Індивідуальний стиль керівника інструментального колективу у взаємодії з виконавцями має вирізнятися високим рівнем культури, ерудиції та витонченості. Саме через таку творчо організовану взаємодію учасники ансамблю ефективно розвивають свої виконавські навички та формують глибоку любов до ансамблевого музикування.

Хоча взаємодія у процесі навчання носить діалогічний характер, слід підкреслити провідну роль вчителя, оскільки позитивний приклад педагога-майстра значно сприяє розвитку виконавської майстерності учасників ансамблю. Багато в чому це залежить від активності самих учнів, їх ініціативності у пізнанні власних творчих можливостей, здатності аналізувати широкий репертуар ансамблевих творів і видобувати з нього необхідні знання. Учасників ансамблю слід систематично залучати до різних форм

концертної діяльності, що стимулює формування їх активної творчої позиції. Саме в цьому ми бачимо одну з ключових педагогічних умов ефективного розвитку виконавської майстерності в колективному музикуванні.

Передусім ця діяльність базується на глибокому розумінні музики як невід'ємної частини духовної культури людства, тому всі музичні явища доцільно розглядати у взаємозв'язку з історією, літературою та іншими видами мистецтва. Під час розвитку виконавської майстерності учасників ансамблю особливо важливо постійно дбати про єдність змісту та форми у виконанні музичних творів. Керівник ансамблю має стимулювати учнів до якомога глибшого пізнання творчості композитора, історичного контексту та характерних рис його стилю під час роботи над твором. Широке застосування індивідуального підходу як у формуванні виконавського стилю учасників, так і у педагогічному керівництві музичним колективом, є однією з ключових умов розвитку виконавської майстерності в процесі спільного музикування.

Саме творче заняття, постійне прагнення знайомитися з новими музичними творами та вміння активізувати внутрішній слух і розуміти музично-теоретичну будову твору є ключовими чинниками формування базових виконавських навичок учасників ансамблю. Під час колективного музикування особливо важливо відповідально підходити до вибору репертуару, адже грамотно підібраний навчально-концертний матеріал дозволяє адекватно оцінити виконавські можливості колективу та яскраво підкреслити його індивідуальні особливості. Важливо також зауважити, що репертуар високого художнього рівня, з продуманою педагогічною спрямованістю та жанрово-стилістичною різноманітністю, формує у учнів тонкий художній смак.

У спільному музикуванні важливо зберігати фокус на головній меті виконання – справити сильне та глибоке враження на слухачів через впевнене волеве керування та виразне, відповідне змісту твору відчуття. Саме тому стиль творчої взаємодії керівника ансамблю з його учасниками базується на здатності виявляти найсильніші й найцінніші сторони їхньої гри, одночасно стимулюючи розвиток їхнього творчого потенціалу.

Активна професійна позиція керівника, демократичний стиль взаємодії та належний контакт із ансамблевим колективом складають основу найбільш ефективного типу взаємодії в художньо-творчій діяльності. Дослідження показали, що систематичний розвиток у учасників ансамблю творчого інтересу, спостережливості, самостійності, виконавської майс-

терності, артистизму та здатності зацікавити колектив у процесі спільної творчості сприяє формуванню повного комплексу виконавських умінь і навичок.

Отже, основним завданням педагогічного керівництва ансамблевим музикуванням є розвиток творчої особистості, яка володіє виконавською майстерністю та здатна реалізовувати власні, інколи унікальні, художні ідеї. У роботі керівника з учасниками ансамблю важливо постійно підвищувати їхню художньо-музичну культуру. Основна мета діяльності керівника інструментального колективу полягає у переконливому, виразному та правильному розкритті задуму і характеру виконуваного твору. Водночас результат значною мірою залежить і від виконавців: саме вони через своє виконання передають слухачеві стан, образи, емоції та думки твору, реалізуючи інтерпретацію, запропоновану керівником.

Безперервне взаємодія керівника з колективом є характерною рисою його діяльності. Ефективність роботи досягається лише за умови налагоджених комунікативних зв’язків із учасниками ансамблю. Від здатності керівника підтримувати конструктивне спілкування.

Роль керівника ансамблю у формуванні та реалізації загальної стратегії взаємодії колективу беззаперечно визначальна. Він заздалегідь або безпосередньо під час виступів, імпровізуючи, формує образ бажаного результату та визначає характер виконавських дій для його досягнення. Саме на цій основі виникає взаєморозуміння між керівником та учасниками ансамблю. Водночас він повинен заохочувати розумну художню ініціативу музикантів, активно спрямовувати їхній творчий потенціал на нові інтерпретації та стимулювати нестандартне виконання їхніх партій.

Ансамблевий колектив характеризується процесами саморегуляції, самоорганізації та постійного взаємного діалогу. Професіоналізм керівника найбільше проявляється у здатності встановлювати спільну мову з учасниками ансамблю та досягати повного взаєморозуміння через невербальні сигнали. Ідея, перш ніж набути словесної форми, уже існує в нашій свідомості як певна модель – закодований у мозку відбиток об’єктивної реальності. Хоча кожна кодова структура певною мірою спирається на вербальні поняття, які забезпечують базу для людського спілкування, специфіка різних видів мистецтва та їх експресивний зміст, як відомо, не можуть бути повністю передані словами.

Коли керівник ансамблю звертається до виконавців із проханням, вимогою чи пропозицією зіграти певний епізод м’якше, гучніше, гостріше,

легше, співоче, підкреслити акцент або уважно слухати партнерів, він задіює весь спектр сугестивного впливу. Діапазон його побажань практично необмежений. Далі керівник вислуховує відповідь виконавців, яку може схвалити, скоригувати або уточнити. У результаті такої взаємодії відбувається своєрідне «переміщення ролей» між мовцем і слухачем. Цей процес відбувається у дуже стислій, концентрованій формі і зазвичай не усвідомлюється учасниками.

У процесі вдосконалення виконавської майстерності та реалізації нових творчих завдань керівник ансамблю постійно стикається з необхідністю психологічно переналаштовувати учасників на змінний характер їхніх дій. Така перебудова динамічної та змістової структури психіки виконавців потребує не лише витрат енергії, а й часу, тому її планують заздалегідь. Перед кожним новим розділом твору, зміною темпу, динаміки чи характеру, а також важливим вступом керівник спрямовує увагу всього колективу, прагнучи «захопити» музичним образом і викликати у виконавців почуття та настрої, подібні до власних. Таким чином він налаштовує учасників на бажаний художній результат і сприяє формуванню нових творчих установок.

Дослідження структури комунікативних процесів показало, що сучасна система педагогічного керівництва колективним музикуванням, яка спирається на ефективні засоби спілкування та взаємодії, є більш прогресивною та результативною. Вона сприяє розвитку творчого потенціалу учасників і створює реальні умови для досягнення високих художніх результатів. Водночас слід підкреслити, що слухові контакти керівника з музично-творчим колективом залишаються одними з найдієвіших інструментів управління, тоді як зорові контакти, крім аналогічних функцій, виконують також роль сугестивного впливу, стимулюючи творчу активність ансамблю.

Отже, ефективність вибору форми педагогічної взаємодії керівника з ансамблем насамперед залежить від того, наскільки він враховує власні особистісно-психологічні та характерологічні особливості, психологічний клімат у колективі, його традиції, а також від рівня готовності до педагогічного керівництва, що визначається базовою освітою та досвідом роботи з інструментальним колективом.

2.2.1. Мета і зміст навчально-виховної роботи в ансамблі гітаристів

Основною метою навчально-виховної діяльності в ансамблі гітаристів є забезпечення всебічного й гармонійного розвитку особистості учасників, передусім формування їхнього духовного світу. Важливим завданням є виховання рис, що відповідають системі моральних, естетичних та суспільно значущих цінностей, зокрема відповідальності, ініціативності, толерантності. Таке розуміння мети дає змогу акцентувати увагу на моральній спрямованості освітньо-виховного процесу в ансамблевому колективі, а також на світоглядному змісті роботи з формування естетичних почуттів і переконань, що має особливе значення для діяльності колективів інструментального жанру.

Поняття «навчально-виховна робота» охоплює дві взаємопов'язані частини цілісного педагогічного процесу – навчання та виховання. Це означає, що керівник, передаючи знання й навички у певному жанрі музичного мистецтва з його унікальною мовою та творчими закономірностями, одночасно сприяє формуванню в учнів естетичного світогляду, художнього смаку, системи цінностей та мистецьких ідеалів.

Досвід організації навчально-виховної діяльності в ансамблях гітаристів дає змогу виокремити провідні складові змісту цього процесу:

- систему музично-теоретичних та естетичних знань;
- систему музично-виконавських умінь і навичок;
- систему прийомів і навичок, що забезпечують виконавську майстерність.

Опанування зазначених знань, умінь і навичок забезпечує учасникам ансамблю належну теоретичну та практичну підготовку до роботи в колективі. До змісту навчально-виховної діяльності з усього обсягу відомостей, накопичених виконавською та педагогічною практикою, включаються лише ті, що є необхідними для організації навчального й творчого процесу в кожній конкретній ситуації. При цьому слід виходити із завдань, які ставить перед собою самодіяльний колектив, а також із принципу педагогічної доцільності.

Зміст навчального процесу визначається також його відповідністю сучасному рівню розвитку музичного мистецтва, поєднанням теоретичної та практичної підготовки учасників, а також доцільним розподілом навчального матеріалу відповідно до етапів опанування.

Основні складові навчально-виховного процесу перебувають у тісному взаємозв'язку, адже в самодіяльному колективі, на відміну від освітнього закладу, виховання нерозривно пов'язане з виконавською діяльністю та підпорядковується їй. Саме тому навчальні й виховні завдання реалізуються безпосередньо під час підготовки творів до виконання, а теоретичні знання засвоюються в процесі роботи над репертуаром і розучування конкретних музичних композицій.

Музично-естетична та музично-теоретична підготовка учасників гітарного ансамблю передбачає засвоєння основ музичної грамоти, зокрема елементарної теорії музики, початкових знань з гармонії, поліфонії та аналізу музичних творів. Важливою складовою є також ознайомлення з історією розвитку гітарного мистецтва, основами естетики та іншими видами мистецтва. У ході теоретичного навчання учасники ансамблю набувають умінь здійснювати елементарний аналіз музичних творів. Паралельно формується їхня музично-естетична культура: розвивається здатність самостійно оцінювати прослухані твори, висловлювати власні судження щодо них, усвідомлювати основні закономірності музичного мистецтва. Теоретична підготовка сприяє розширенню світогляду учасників колективу, формуванню художнього смаку, розвитку інтелектуальних здібностей та інших якостей, необхідних для творчої самодіяльності. Практичний досвід свідчить, що музично-теоретична підготовка сприяє розвитку виконавської та творчої діяльності, підвищує загальний культурний рівень музикантів і формує усвідомлене ставлення до процесу музичного виконання.

Методика музично-освітньої діяльності в ансамблі гітаристів базується на таких дидактичних засадах, як послідовність і системність навчання, органічне поєднання теоретичної підготовки з практичним музикуванням, а також всебічний характер музичної освіти.

Доцільно щотижня проводити одне заняття з теорії музики та окремо одну бесіду чи лекцію, присвячену музично-естетичним питанням. У разі появи в ансамблі нових учасників виникає потреба в додаткових заняттях з основ музичної теорії. Це дає змогу, не уповільнюючи розвиток інших виконавців і не порушуючи загального навчально-творчого процесу, поступово довести рівень підготовки початківців до музично-теоретичного рівня всього колективу.

Надзвичайно важливим у методиці музично-теоретичної підготовки учасників ансамблю гітаристів є органічне поєднання вивчення теорії музики, сольфеджіо та інших теоретичних дисциплін із безпосередньою

практикою колективу під час опрацювання репертуару. Відірвана від виконавської діяльності музично-теоретична підготовка зводиться до формального запам'ятовування окремих положень: розміщення нот на нотоносці, тривалостей, інтервалів, акордів та інших елементів музичної мови. Лише у поєднанні з конкретними музичними творами та практичною роботою над ними заняття з теорії стають змістовними, цікавими та ефективними. Особливої ваги така методична вимога набуває в умовах самодіяльного ансамблю, де зацікавленість учасників є одним із головних чинників успішної організації навчально-виховного процесу. Водночас саме на основі художнього репертуару керівник отримує можливість наочно продемонструвати виражальні потенції ладу, мелодики, ритму, гармонії та інтонаційної системи музичної мови.

Заслуговує на увагу практика окремих керівників, які під час вивчення творів рекомендують учасникам ансамблю сольфеджувати власні партії. Навіть якщо музиканти не можуть одразу самостійно проспівати нотний текст, уже сама спроба виконати це завдання допомагає їм сформувати загальне уявлення про мелодичний і ритмічний розвиток своєї партії. Здатність поєднувати нотний запис із його вокальним виконанням і слуховим сприйняттям сприяє швидшому осмисленню музичного змісту та характеру партії. У результаті засвоєння музичного матеріалу відбувається більш ефективно й усвідомлено. Важливим принципом організації теоретичної підготовки учасників ансамблю є забезпечення всебічної музичної освіти. Для цього доцільно систематично проводити з учасниками бесіди та лекції, присвячені різним аспектам музичної культури, організовувати прослуховування музичних записів із подальшим обговоренням і аналізом, переглядати концертні виступи провідних гітаристів, інструментальних ансамблів, а також симфонічних, естрадно-симфонічних, джазових і народних оркестрів. Після таких переглядів варто обговорювати репертуар колективів, особливості їхнього виконання, художню інтерпретацію творів та рівень виконавської майстерності. Тематика бесід може охоплювати окремі питання історії музики, народної творчості, а також матеріали про естрадну, джазову й народну музику, опубліковані в журналах, книгах і брошурах. Регулярне проведення таких занять сприятиме формуванню музично-естетичної культури учасників ансамблю та розширенню їхнього мистецького світогляду.

Провідне місце в навчально-виховному процесі займає опанування музичного інструмента – гітари, а також формування, закріплення й по-

дальше вдосконалення художньо-виконавських і технічних умінь гри. Учасники ансамблю опановують знання про закономірності музичної творчості та засади виконавського мистецтва, зокрема навчаються підпорядковувати вирішення технічних завдань художньому задуму. Вони набувають уміння вільно читати нотний текст, самостійно аналізувати його зміст, знаходити власне творче трактування твору та використовувати раніше здобуті знання, уміння й навички для його якісного виконання на інструменті.

Навичка читання нот з аркуша формується в процесі індивідуальних, групових та репетиційних занять у складі ансамблю. Тому керівнику слід систематично приділяти цій сфері особливу увагу, підбирати відповідний репертуар та використовувати методичні матеріали – етюди, вправи, уривки творів класичної, народної та естрадної музики. Швидке та правильне опанування цієї навички суттєво впливає на рівень виконавської майстерності ансамблю, оскільки процес розучування партій – індивідуально, у малих групах або всім складом – повністю пов’язаний із здатністю музикантів читати нотний текст. Виконавці вчаться усвідомлювати, що нотний запис відображає музичні думки автора, формує фрази та структури, закладені в мелодійному, метроритмічному, гармонійному та динамічному малюнку твору. Крім основних нот, у нотному тексті містяться різноманітні додаткові позначки: штрихи, аплікатура, динамічні відтінки тощо. Для того щоб опанувати їх одразу, потрібен певний досвід читання нот: уміння групувати тривалості, знання аплікатурних позицій і штрихів, а також добре розвинене почуття ритму, яке формується лише через тривалі та систематичні тренування. Практика свідчить, що більшість самодіяльних музикантів стикаються з труднощами у сприйнятті та відтворенні ритму, знаків альтерації та штрихів. Тому читання з аркуша слід починати з матеріалу, спеціально підібраного за рівнем складності: п’єси спокійного характеру, у повільному темпі, у тональностях з одним-двома знаками. Важливо, щоб керівник поступово ускладнював завдання, від вправи до вправи, від п’єси до п’єси, систематично відпрацьовуючи читання все складніших ритмічних малюнків і штрихів.

Поступово ускладнюючи музичний матеріал і завдання для учасників гітарного ансамблю – від опанування ритму та штрихів до введення динаміки та збільшення кількості нотних знаків – керівник створює умови для їх поступового музичного розвитку, переходу з одного рівня майстерності на інший.

Важливою складовою навчально-творчого процесу також виступає самостійна творча діяльність музикантів. Вона має включати систему музично-ігрових навичок та умінь, характерних для ансамблевого гітарного виконання, а також спеціальні вправи, спрямовані на формування здатності творчо підходити до виконання творів. Прагнення самостійно виразити музичну ідею, пошук власних рішень у виконанні допомагають розвивати спостережливість та усвідомлене ставлення до музичного матеріалу.

Усі основні розділи змісту навчально-виховного процесу відображаються в плані роботи керівника ансамблю і реалізовуються через вивчення репертуару.

Репертуар виступає важливим інструментом естетичного виховання учасників ансамблю та слугує основою їхнього творчого зростання. Тому при його формуванні керівник повинен керуватися такими принципами: художня та естетична цінність творів, їхня доступність для колективного виконання, а також педагогічна доцільність. Вибір репертуару визначається конкретними завданнями ансамблю на певному етапі його розвитку та рівнем музичної підготовки учасників. При підборі творів для навчальної й творчої діяльності необхідно враховувати зміст музичного матеріалу – які ідеї й емоції заклав автор, які моральні та естетичні якості він формує в музикантів, а також наскільки твір сприяє розвитку музично-творчих здібностей, удосконаленню технічної майстерності, формуванню почуття музичної форми та ансамблевих навичок. У навчальний процес доцільно включати як твори сучасних композиторів, так і класичні та фольклорні композиції, що дозволяє учасникам ансамблю оволодівати різними стилями та прийомами виконавської майстерності.

Ансамбль гітаристів набуває художньої повноти тоді, коли його репертуар охоплює твори різних жанрів. Опанування різних виконавських прийомів дає змогу музикантам розширювати виражальні можливості та підвищувати рівень виконавської майстерності, створюючи оригінальні інтерпретації навіть добре відомих творів і точно відтворюючи зміст інструментальних п’єс композиторів різних епох – від старовинного романсу до сучасного джазу. Особливо корисним для навчально-виховного процесу ансамблю є включення фольклорних творів. Робота з фольклором формує у музикантів інтерес і любов до народного мистецтва, сприяє розвитку національного характеру музичного мислення та допомагає виробити власну індивідуальну манеру виконання.

Діяльність ансамблю гітаристів охоплює різні аспекти – від виступів на концертах, святкових та розважальних заходах, конкурсах до проведення

сольних концертів. Тому важливо прагнути до того, щоб репертуар ансамблю відзначався жанровою та тематичною різноманітністю. Ураховуючи специфіку жанру та його видовищний характер, доцільно включати в навчально-виховний процес роботу над формуванням сценічної культури.

2.2.2. Формування ансамблю гітаристів

Інструментальний колектив у навчальному чи позашкільному закладі створює особливе середовище, де дитина може відчути себе особистістю. Тут задовольняються його пізнавальні інтереси та формуються умови для ефективної творчої діяльності. Участь вихованців у колективній музичній роботі сприяє розвитку взаємодії з мистецтвом, розширює їх художньо-естетичні знання та практичні навички ансамблевого виконання.

Оцінюючи роль колективу у формуванні особистості та значення колективізму як якості людини, слід пам'ятати: жодні високі цілі не досягаються без об'єднання людей за певними принципами (за винятком індивідуальної творчості або морального вибору). Тому не варто відкидати цінні аспекти колективістського виховання: уміння взаємодіяти і допомагати один одному, свідома дисципліна, повага до інших і до суспільства, вміння дотримуватися норм життя. Без цього неможливо виховати свідомого громадянина та повноцінного члена суспільства.

Шляхи згуртування ансамблевого колективу

На ***першій*** стадії, після організаційного оформлення інструментального колективу, важливо донести до вихованців чітку систему педагогічних вимог – рішучу за формою, зрозумілу за змістом, з елементами мотивації та переконання. Керівник активно впливає на учасників, формує ядро активу колективу, який вимогливий до себе та товаришів і володіє організаторськими здібностями. Цю фазу не варто затягувати.

На ***другій*** стадії частина вихованців підтримує вимоги керівника, а актив починає сам встановлювати певні правила для себе та інших. Саме на цьому етапі створюються органи самоврядування, триває процес пізнання один одного, формуються дружні зв'язки та партнерські стосунки.

На ***третій*** стадії ініціатива у формуванні вимог належить уже всьому колективу. Це відбувається через об'єднання учасників у спільній інструментально-виконавській діяльності.

На ***четвертій*** стадії кожен учасник сприймає загальні колективні вимоги як власні. У колективі з'являються можливості для встановлення нових, більш складних вимог, що зумовлені розвитком інструментальної діяльності та ускладненням репертуару.

Таким чином, на кожному етапі розвитку ансамблю музичний керівник має цілеспрямовано працювати над згуртуванням колективу. Важливою складовою цього процесу є система послідовно поставлених цілей, досягнення яких допомагає перейти від простого задоволення до усвідомленого почуття відповідальності.

Однією з ключових проблем при формуванні колективу є залучення нових учасників та організація набору в ансамбль. Постійна зміна складу – явище небажане, але повністю уникнути його практично неможливо. Цей процес природний і об'єктивний, і здебільшого не залежить від керівника. Навіть у найстабільніших колективах відбувається оновлення учасників: хтось змінює місце проживання, виїжджає на навчання або вибуває з інших причин – сімейних, побутових тощо. Щоб творчий потенціал ансамблю не страждав через такі, часом несподівані, втрати, необхідно постійно працювати над залученням нових музикантів та системно готувати їх до спільної гри. Тобто завжди потрібно вирішувати завдання «відтворення» колективу та формування його найближчого резерву. Ця робота складна та потребує значних зусиль, і від того, наскільки своєчасно вона проводиться, залежить активність колективу, музична спадкоємність та ефективність діяльності керівника ансамблю. Залучення нових учасників у гітарний ансамбль може здійснюватися двома основними шляхами.

Перший варіант формування ансамблю передбачає прийом усіх охочих, незалежно від їхніх музичних здібностей, рівня володіння інструментом або знань нотної грамоти.

Другий варіант передбачає ретельний відбір кандидатів на основі музичних здібностей та вміння грати на будь-якому інструменті (серед тих, хто раніше закінчив музичну школу, школу мистецтв, студію або навчався в них), а також знань теорії музики. Такий підхід забезпечує з самого початку високий рівень творчої роботи. Відбір учасників за музичною обдарованістю або підготовкою скорочує початковий етап навчання, дозволяє ансамблю швидше виступати на сцені та відкриває колективу кращі перспективи порівняно з ансамблем, де учасники приймаються без жодного відбору.

Коли мова йде про два основні підходи до організації ансамблю гітаристів, зазвичай мають на увазі створення колективу з нуля. У подальшій роботі керівник розробляє власну методику поповнення складу, яка може відрізнятися від запропонованої або поєднувати ключові елементи обох підходів. Головне – пам'ятати, що набір нових учасників має відбуватися систематично.

2.2.3. Планування роботи ансамблю гітаристів

Успішне здійснення музично-освітньої, виховної та навчально-творчої діяльності ансамблю гітаристів, а також його творчий розвиток неможливі без ретельного поточного та перспективного планування. Планування «завтрашньої радості», як підкреслював А. Макаренко, є однією з ключових функцій педагога-вихователя. Добре продуманий перспективний план роботи ансамблю дозволяє передбачити його майбутні успіхи та забезпечує внутрішнє задоволення від діяльності як учасників, так і керівника.

Перспективний план формується за основними напрямами роботи ансамблю гітаристів і може включати такі розділи:

1. Основні завдання ансамблю на поточний рік.
2. Організаційна діяльність.
3. Навчально-виховна робота.
4. Виховна та освітня діяльність.
5. Концерти, виступи та зустрічі зі слухачами.

У першому розділі – ***«Основні завдання ансамблю гітаристів на поточний рік»*** – окреслюються ключові напрями діяльності ансамблю, визначається обсяг і зміст запланованої роботи, а також формулюються завдання на поточний рік щодо підвищення виконавської майстерності та виховання учасників.

У другому розділі – ***«Організаційна діяльність»*** – зазначаються заплановані заходи:

- комплектування та доукомплектування складу ансамблю (для цього проводяться концерти у школах і технікумах, розміщуються оголошення);

- придбання, ремонт і виготовлення інструментів (гітар), струн, пультів, нотної літератури, нотного паперу, ручок, олівців, наочної агітації, плакатів, портретів композиторів та відомих гітаристів, а також організація аудіотек;
- підготовка та проведення зборів ансамблю, на яких обирається актив (староста, концертмейстер, організатор культурних програм), затверджується статут чи положення ансамблю та обговорюється план роботи на поточний рік.

У третьому розділі – ***«Навчально-творча робота ансамблю гітаристів»*** – окреслюються такі напрямки діяльності:

- заходи, спрямовані на підвищення виконавської майстерності учасників ансамблю, розвиток їхніх технічних навичок та опанування прийомів гри;
- проведення колективних, групових та індивідуальних занять;
- вивчення нотної грамоти, основ теорії музики, а також загальних розділів теорії, історії музики та музичної літератури;
- організація репетиційної роботи;
- рекомендації щодо репертуару та конкретних творів для опрацювання протягом півріччя.

У четвертому розділі – ***«Виховна та освітня робота в ансамблі гітаристів»*** – визначено планові заходи, головною метою яких є розвиток громадської активності учасників, формування їхньої моральної культури та естетичного смаку. До таких заходів належать:

- участь ансамблю в культурно-освітніх заходах школи, міста, району;
- екскурсії до музеїв, виставкових залів та історично пам’ятних місць;
- лекції та бесіди з питань культури поведінки, естетики та етики;
- участь у музичних лекторіях та концертах;
- відвідування театральних постановок, концертів та інших культурних заходів;
- підготовка учасниками ансамблю повідомлень і доповідей з різних аспектів інструментальної музики;
- організаційна та виховна робота активу ансамблю з колективом.

У п’ятому розділі – ***«Концерти, виступи та зустрічі зі слухачами»*** – наводиться хронологічний перелік ключових виступів ансамблю, серед яких:

- участь у загальноміських і загальнонародних святкових концертах;
- концерти в школах та інтернатах;
- лекції-концерти;
- творчі звіти перед жителями району та міста;
- участь у фестивалях і конкурсах.

Запропонована структура річного плану роботи ансамблю гітаристів носить рекомендаційний характер. Важливо пам'ятати, що заплановані заходи мають бути конкретними, а їх обсяг – реалістичним і не надмірним.

Планування роботи можна здійснювати за участю активних учасників колективу, залучаючи їх до обговорення. Після узгодження та прийняття ансамблем, план стає своєрідною програмою діяльності. Основна відповідальність за його виконання лежить на керівникові, який повинен детально продумати способи реалізації та забезпечити максимальну виховну і творчу віддачу від кожного заходу. Разом з тим, навіть добре продуманий план не може врахувати всі питання, які можуть виникнути протягом року. Тому доцільно мати актуальний поточний план, у якому зазначаються заплановані заходи на тиждень і місяць, а також конкретні завдання для кожного учасника ансамблю.

Формування та добір репертуару

Підбір репертуару для гітарного ансамблю має спиратися на такі принципи:

- твори різноманітні за стилем, характером і технічним рівнем;
- у програму включаються кращі зразки вітчизняної та світової музики, керуючись високими художніми критеріями;
- змістовна музика розвиває любов до спільного виконання і підвищує майстерність колективу та окремих учасників;
- ретельно підібраний репертуар формує музичний смак і загальну музичність ансамблю;
- жодні поради не замінять цікавого та якісного ансамблевого матеріалу;
- щороку виділяється головний твір, що відповідає максимальному рівню майстерності колективу;
- доцільно регулярно повертатися до раніше вивчених творів, залучаючи старших учасників до педагогічної підтримки та економлячи репетиційний час.

2.2.4. Творча лабораторія ансамблю

Репетиція є ключовим елементом усієї навчальної, організаційної, виховної та освітньої діяльності керівника ансамблю гітаристів. За ходом репетиції можна оцінити творчий рівень колективу, його естетичні орієнтири та принципи виконавської роботи.

На жаль, наразі не існує усталеної методики проведення репетицій ні для самодіяльних, ні для професійних ансамблів гітаристів, а також відсутні загальні рекомендації щодо їхньої організації. Педагогічна література, що стосується роботи з ансамблями народних інструментів – найближчими за характером до гітарного ансамблю, представлена в дуже обмеженому обсязі. Найбільш ґрунтовним науковим дослідженням у цій сфері залишається дисертація Г. Грищенка на здобуття ступеня кандидата педагогічних наук.

У практиці роботи інструментальних музичних колективів виділяють чотири основні типи репетицій, кожен із яких має свої завдання та характерні особливості.

Ординарна (робоча) репетиція призначена для вивчення конкретного твору та підготовки його до концертного виконання. Керівник визначає необхідну кількість таких репетицій залежно від складності п’єси та складає план кожної з них із зазначенням розв’язуваних завдань. Ординарні репетиції проходять у кілька етапів і стадій, проводяться як із повним складом ансамблю, так і в групах чи індивідуально для детальної відпрацювання партій.

Коректурна репетиція має на меті уточнити характер аранжування твору, перевірити відповідність виконавського задуму його змісту, а також виявити недоліки та визначити шляхи їх усунення. Такі репетиції проводяться в колективах із високим рівнем музичної підготовки, зазвичай коли керівник сумнівається у доцільності інструментування п’єси.

Прогонні репетиції спрямовані на покращення якості виконання всього твору, встановлення правильного балансу темпів, динаміки та інших параметрів, а також на підтримку художнього рівня вже опрацьованих композицій.

Генеральна репетиція є підсумковою і визначає готовність твору до концертного виконання. Вона дозволяє усунути залишкові помилки та помітні недоліки, тому проводиться лише тоді, коли твір ретельно відпрацьований і готовий до включення в концертну програму.

Репетиційна робота ансамблю гітаристів включає вирішення численних виконавських і виховних завдань. Найважливішим із них є сприяння музично-естетичному та творчому розвитку самодіяльних музикантів у процесі виконавської діяльності. Особливу увагу в організації репетицій ми приділяємо виховному аспекту, адже діяльність самодіяльного ансамблю відрізняється від роботи професійного колективу, і методики, розроблені для професіоналів, не завжди підходять без адаптації до специфіки аматорського складу. Водночас за своєю суттю участь у ансамблі багато в чому нагадує роботу професійного музиканта: вона ґрунтується на тих самих принципах і проходить у подібній послідовності, як і творча діяльність виконавців професійних інструментальних колективів.

Особливість організації репетиційного процесу в учнівському ансамблі гітаристів полягає, насамперед, у тому, що робота над музичним твором спрямована на виховні завдання, проходить на різних рівнях та потребує значно більше часу для засвоєння. Крім того, на відміну від професіоналів, для яких головним є кінцевий результат – виконання, у роботі учнів важливі не лише підготовка та виступ, а передусім процес, що сприяє естетичному розвитку та формуванню особистості учасника. Тому бездумне наслідування методик професійних колективів може бути шкідливим для організації навчально-творчого процесу в самодіяльних ансамблях і оркестрах. Керівнику слід уважно аналізувати досягнення професіоналів і творчо адаптувати їх до можливостей свого колективу.

Методика проведення репетицій у ансамблі гітаристів визначається рівнем професійної підготовки учасників, специфікою роботи аматорського колективу та головним завданням – реалізацією цілей художньої самодіяльності. Залежно від рівня виконавської майстерності музикантів, керівник організовує репетиційний процес у кілька етапів, кожен з яких має власні особливості та завдання.

Робота над новим твором починається з ознайомлення ансамблю з музичним матеріалом. Керівник представляє твір у записі, розповідає про його автора, характер і зміст, звертає увагу на стильові та мовні особливості музики. Коли колектив досягає певного рівня підготовки, керівник детально аналізує твір, визначає його специфіку та ставить завдання, звертаючи увагу на складні місця, які учасникам належить опанувати. На цьому етапі керівник разом з музикантами працює над вирішенням виконавських труднощів і активно залучає кожного до пошуку виразних засобів.

Друга стадія репетиційного процесу – детальне опрацювання твору – розпочинається з індивідуальної підготовки кожного музиканта своєї партії. Керівник виділяє складні ділянки та уточнює виконавські штрихи. На цьому етапі головна увага зосереджується на точності читання нотного тексту, чистоті інтонування, дотриманні штрихів і динамічних нюансів. Як правило, розучування проводиться в повільному темпі, щоб музикант міг відзначити складні для виконання місця – наприклад, складні ритмічні фігури, пасажі або незручну аплікатуру – і поступово усунути недоліки.

Наступний етап – робота над твором у групах. Тут головним завданням є досягнення ансамблевої злагодженості в партіях і групах, узгодження темпу, ритму, агогіки та динаміки, а також вдосконалення необхідних виконавських навичок і засобів виразності.

Методика проведення групових занять може виглядати так. На початку заняття керівник озвучує виконавські завдання, обговорює їх з музикантами, демонструє способи вирішення окремих завдань і доручає більш досвідченому учаснику проводити навчально-тренувальну роботу з опанування окремих фрагментів твору. Такий підхід сприяє розвитку в музикантів умінь самостійної роботи в ансамблі.

Пізніше роботу з окремими групами веде сам керівник. Він відпрацьовує художні деталі твору, доводить виконання до необхідного рівня та формує з групи злагоджену виконавську одиницю ансамблю. Особливу увагу на цьому етапі слід приділяти взаємодії інструментів, динамічному балансу звучання та чіткій ритмічній пульсації супроводу, що становить основу для викладу та розвитку музичного матеріалу.

Завершальна фаза репетиційного процесу полягає в об’єднанні окремих груп у цілісний виконавський ансамбль. Під час загальних занять ансамблю гітаристів вирішуються ключові виконавські завдання: остаточне визначення темпу, уточнення динамічних нюансів, фразування, штрихів, балансування звучання між групами та досягнення чистоти інтонування.

Особливу увагу керівник приділяє відпрацюванню художніх складових твору, а також передачі мелодійної лінії від однієї групи до іншої, прагнучи сформувати єдиний ансамблевий звучок у найширшому сенсі цього слова.

На методику роботи з ансамблем значно впливають зовнішні чинники, серед яких можна виділити: рівень технічної та художньої підготовки колективу, складність обраного твору, взаємозлагодженість музикантів,

умови та тривалість репетицій, кількість занять, а також налаштування учасників на серйозну, кропітку працю і їхнє самопочуття.

Залежно від поєднання цих чинників, керівник постійно шукає ефективні прийоми та методи роботи з ансамблем на репетиції, які дозволяють успішно вирішувати творчі та виховні завдання, актуальні для конкретного періоду. Очевидно, що з часом кожен керівник формує власну методику проведення репетицій і організації роботи колективу загалом.

Питання для самоконтролю до розділу ІІ

1. *У чому полягає сутність виконавської майстерності музиканта-інструменталіста?*
2. *Як визначається виконавська майстерність у сучасній музичній педагогіці?*
3. *Які основні компоненти входять до структури виконавської майстерності?*
4. *Чому виконавська майстерність має інтегральний характер?*
5. *Яку роль відіграє колективне музикування у формуванні виконавських навичок?*
6. *Як взаємодія між керівником і учасниками ансамблю впливає на розвиток майстерності?*
7. *У чому полягає значення емоційного компонента у виконавській діяльності?*
8. *Як поєднуються емоційне та раціональне у процесі музичного виконання?*
9. *Які фактори впливають на формування виконавської майстерності ансамблістів?*
10. *Охарактеризуйте роль керівника ансамблю як інтерпретатора музичного твору.*
11. *Яке значення має індивідуальний підхід до учасників ансамблю?*
12. *Які етапи проходить процес формування виконавської майстерності?*

Розділ 3. ФОРМУВАННЯ ВМІНЬ ТА НАВИЧОК ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ УЧНІВ-ГІТАРИСТІВ У ПРОЦЕСІ СПІЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ

3.1. Загальні принципи організації роботи

Гра в інструментальному колективі відкриває учням-гітаристам нові горизонти, адже стає можливим виконання творів симфонічної, камерної, хорової та джазової музики. В ансамблі можна виділити окремий голос на фоні інших, що цінно саме по собі, а при виконанні поліфонічних творів – особливо. Тут формується важлива навичка: здатність розподіляти увагу виконавця на кілька музичних ліній одночасно.

Щоб максимально реалізувати потенціал колективного виконання, усі учасники повинні володіти інструментом на рівні соліста. Професійно сильний ансамбль – це такий колектив, де кожен музикант може виразно і технічно бездоганно виконати ведучий голос, стати лідером і повести за собою інших. Тому у справжньому ансамблі немає поділу на ведучих і неведучих, солістів і акомпаніаторів – усі учасники рівні і повинні вміти швидко переходити з однієї функції на іншу. Партитура звучить гармонійно лише тоді, коли на високому рівні виконані всі голоси та партії. А чим менший склад ансамблю, тим більша роль кожного учасника і тим більше відповідальності лягає на нього.

Склад ансамблю гітаристів

Традиційно камерний ансамбль гітаристів складається з 3-4 осіб. Дослідження показали, що динамічний діапазон гітари дуже обмежений.

У квартеті лише один музикант може виконувати сольну партію. Через це будь-який твір або звучить неприродно тихо, або сольна партія губиться на фоні акомпанементу чи інших партій, адже всі інструменти однакового типу. Щоб уникнути таких проблем, кількість виконавців сольних партій має бути щонайменше подвоєною. Методична література також описує існування кварт- і терцгітар, які допомагають розширити темброву палітру ансамблю. Традиційно партії в ансамблі суворо фіксовані: першу, другу та третю партії виконують одні й ті самі музиканти. Це створює дисбаланс у рівнях виконання, оскільки сольні та супутні партії мають різну специфіку. У нашому випадку метою є створення колективу, який прагне до максимально якісного звучання. Тому система навчання передбачає рівномірний розвиток усіх музикантів: вони вчаться грати партії різного рівня складності – від сольних до акомпанементних. Зважаючи на те, що мінімальна кількість партій в ансамблі – чотири, а першу партію слід подвоїти, оптимальна кількість гітаристів становить 8-10 осіб. Гітара має слабку природну гучність і добре звучить лише в малих приміщеннях. Для концертів бажано підвищити загальний рівень звуку, адже зали зазвичай не пристосовані до особливостей інструменту. Відтак ансамбль із 5 гітаристів не здатен передати високу якість виконання аудиторії. Враховуючи це, оптимальна чисельність колективу гітаристів – 10 осіб.

Оптимальна сценічна модель посадки ансамблю гітаристів

Від перших спільних занять кожного учасника слід привчати займати постійне місце в ансамблі. Це допомагає музикантам звикнути слухати інші інструменти навколо себе та усвідомлювати взаємозв’язок своїх партій із загальним звучанням колективу, водночас формуючи почуття ансамблевості. У подальшому небажано міняти місця виконавців, оскільки такі переміщення порушують орієнтацію в звучанні, створюють відчуття невпевненості та вимагають часу для адаптації до нових звукових поєднань. Особливе значення для гітарного ансамблю має форма посадки музикантів. У практиці інших інструментальних колективів використовуються різні способи розташування учасників: трикутником, по дузі, у шаховому порядку або секторами.

У навчальному посібнику розглядається методика формування колективу, здатного виступати на сцені без диригента. Це висуває певні вимоги до взаємного розташування учасників, що зумовило необхідність пошуку та створення нової конфігурації посадки ансамблю гітаристів.

Учасники ансамблю повинні добре чути та бачити один одного, і для цього найкраще підходить посадка по дузі. Чим ближче кінці дуги, тим ближче розташовані музиканти, що сприяє кращому сприйняттю кожної частини ансамблю. Посадка в шаховому порядку доцільна для колективів із фіксованими партіями: на передньому плані сидять виконавці першої партії (соло), а за ними, у другому та наступних рядах, розташовуються учасники з партіями меншої складності або меншої ваги. Такий спосіб посадки ефективний і для великих колективів або обмежених сценічних площ. Проте при шаховій посадці музикантам складніше підтримувати єдність виконання, що зазвичай негативно впливає на загальну якість музичного твору.

В якості оптимальної основи доцільно обрати дугоподібне розташування. Відповідно до акустики залу, його ширини та розмірів сцени, а також з урахуванням максимального враження для глядачів, кінці дуги можна розміщувати ближче або далі один від одного – ця відстань є змінною. Важливе значення має взаємне розташування учасників. З точки зору ефективного поширення звуку інструментів у зал найбільш раціонально ставити музикантів площиною до глядача. Проте для створення єдиного ансамблевого відчуття такий спосіб має свої обмеження. В процесі гри учень дивиться на гриф гітари, тобто вліво. Виконавці лівої частини дуги майже без зусиль бачать усіх інших учасників, тоді як музиканти правої частини дуги, особливо на її кінці, не бачать тих, хто сидить позаду.

Першого виконавця слід розмістити праворуч так, щоб він боковим зором охоплював усю праву гілку дуги. Інших учасників правої гілки розташовують рівномірно між серединою ансамблю та першим виконавцем. Ліва гілка дуги формується пропорційно до правої. Таке розташування вважається оптимальним, оскільки максимально відповідає зазначеним вимогам (Г. Грищенко).

Система інтонування інструментів ансамблю

Загальновідомо, що під час створення, виконання або навіть прослуховування музики ми інтуїтивно налаштовуємося на правильну інтонацію та співінтонацію. У практичній діяльності музичних керівників активно шукають шляхи вирішення цієї проблеми, тоді як у теоретичному музикознавстві та теорії музичного виконавства вона досі недостатньо досліджена.

Практика свідчить, що одним із найпоширеніших недоліків самодіяльних інструментальних колективів є середній рівень строю та якість звучання. Звичайно, багато залежить від якості самих інструментів. Про-

те найчастіше причина криється в тому, що окремі керівники недостатньо приділяють увагу налаштуванню інструментів, штрихам та способам отримання звуку. Під час роботи з ансамблем керівник повинен постійно контролювати та коригувати стрій інструментів, адже формування в музикантів звички стежити за чистотою налаштування під час гри є одним із ключових аспектів ансамблевої роботи. Важливо з перших занять привчати учасників самостійно налаштовувати свої інструменти. Тому одним із найважливіших акустичних показників для інструментального ансамблю є вимір частоти звучання інструментів, який дозволяє оцінити точність строю та чистоту звучання негармонійних обертонів.

Для встановлення частоти звучання концертних гітар у стаціонарних умовах застосовують такі методи: вимірювання за допомогою еталонних джерел частоти – камертонів або електронних. Однак при роботі в ансамблі із звичайними (не концертними) інструментами ці методи виявляються непридатними, оскільки навіть при точному настроюванні в одній позиції інструмент може «втрачати» стрій у інших позиціях. Такі відхилення, які коливаються в різних напрямках, спричиняють виразні на слух спотворення звучання. Внаслідок цього навіть високий рівень виконавської майстерності не гарантує природного і чистого звучання ансамблю.

Класична методика, яка використовується майже у всіх самовчителях та музичних школах для гри на шестиструнній гітарі, передбачає послідовне налаштування: друга струна налаштовується за першою, третя – за другою, четверта – за третьою і так далі. Особливість людського слуху полягає в тому, що під час звучання певної ноти він автоматично схильний трохи її занижувати або завищувати при налаштуванні. Ця схильність – завищувати чи занижувати – проявляється незалежно від частоти звуку.

Штрих – це спосіб отримання звуку, який базується на характері руху руки та контакті пальців зі струнами. Він формує тембр і колір звучання, визначаючи виразність музичного твору. Кожен штрих слід розглядати не лише з точки зору його музично-виразного значення, але й з урахуванням особливостей його виконання, адже спосіб видобування звуку надає штрихам різноманітні відтінки звучання.

Спільне виконання музики потребує уважної роботи над штрихами та прийомами гри. Оскільки слово «штрих» часто вживають у різних значеннях, його слід конкретизувати. У контексті струнних інструментів штрих позначає способи звуковидобування, що ґрунтуються на певних рухах рук і пальців. Вибір конкретного штриха визначається музичним змістом твору та його інтерпретацією виконавцями. Робота над штриха-

ми допомагає точніше передати музичну думку та знайти оптимальну форму її вираження. У ансамблі штрихи однієї партії взаємопов'язані з іншими; лише під час спільного звучання ансамблевої партитури можна оцінити художню доцільність і переконливість обраних прийомів.

Успішне ансамблеве виконання починається з ретельної редакції всіх партій та узгодження виконавських позначок, включно зі штрихами. Водночас узгодженість не означає абсолютну ідентичність. Під час виконання жоден штрих не повинен бути випадковим – усі вони мають слугувати єдиній музичній концепції.

Штрихи та прийоми гри

Штрихи в нотах відображаються через ліги, крапки, риски, клинці, акценти та словесні вказівки. Розглянемо суть редакційної роботи на прикладі розташування ліг.

Ліга належить до тих музичних знаків, значення яких може змінюватися залежно від контексту. У гітарній музиці, наприклад, ліга часто використовується для позначення прийому ***legato***, що означає виконання всіх нот, окрім першої, лівою рукою. Таку лігу умовно називають ***технічною***. Окрім технічних і об'єднувальних ліг, існують ***фразувальні ліги***, які вказують на зв'язне виконання групи нот. В нотах для гітари вони застосовуються рідко, щоб уникнути неправильного розуміння їх як позначення конкретного виконавського прийому. Фразувальні ліги зазвичай використовують у творах без технічних ліг або у довгих фразах, де їх не можна сплутати з legato. Для спрощення запису дво- та триштилевих нот застосовують так звані ***французькі ліги***. Вони позначають подовження звучання, дозволяючи не повторювати однакові ноти за висотою та не вказувати точну тривалість звуку.

Легато – це прийом плавної, зв'язної гри, при якому звуки переходять один в один, тобто попередній звук закінчується точно в момент виникнення наступного. Легато виключає «накладання» звуків один на одного. У нотному тексті його позначають лігою або словом legato.

Технічне legato на гітарі застосовується переважно чотирма способами:

1. ***Висхідне legato*** – це спосіб виконання, за якого перший звук береться пальцем правої руки, а наступні звуки відтворюються пальцями лівої руки без повторного щипка. Пальці лівої руки різко опускаються на

відповідні лади тієї ж струни, змушуючи її звучати без допомоги правої руки.

2. ***Низхідне legato*** – пальці лівої руки завчасно встановлюються на відповідних струнах і ладах. Після того як перша (верхня) нота виконується правою рукою, палець лівої руки, що затискав струну на наступному ладу, не піднімається, а енергійним рухом «зриває» її у бік кисті, утворюючи звучання наступного звука.

3. ***Змішане legato*** – поєднує техніки висхідного та низхідного legato.

4. ***Non legato*** – прийом незв'язної гри, коли кожна нота звучить точно за тривалістю, але не пов'язується з наступною. У нотах може позначатися як non legato або залишатися без спеціального маркування.

Стакато – коротке, відривисте виконання нот з паузами між ними. На гітарі стакато досягається штучним приглушенням струн. Існують два основні способи:

- зняття пальців лівої руки зі струни після її звучання;
- приглушення струни пальцями правої руки.

Флажолети – це часткові (гармонічні) тони струни, що виникають при легкому доторкуванні пальцем до струни в певних точках. Коливання відбуваються на частинах струни: половинах, третинах, четвертях та інших, створюючи чисте і ніжне звучання. Використання флажолетів дозволяє розширити верхній регістр гітари майже на октаву. Вони бувають: натуральні, штучні та складні.

Піцікато – гітарний прийом, що змінює тембр інструмента, надаючи звучанню особливої виразності. Виконується так: права рука кладеться ребром кисті майже біля підставки на струну, а великий палець видобуває звук.

Ракреадо – удар трьома або чотирма пальцями правої руки у «врозкид» (починаючи з мізинця) по кількох або всіх струнах. Його можна виконувати у напрямку зверху вниз або знизу вгору. Простий варіант racreado – удар одним із пальців m, a чи e по струнах.

Тамбурин – прийом, який імітує звучання великого барабана. Звук утворюється внаслідок різкого удару великим пальцем правої руки (інколи середнім) по струнах у верхній частині біля підставки.

Для більшої виразності удар робиться усією вагою кисті. У сучасній гітарній літературі тамбурин часто позначають терміном percussione.

Імітування малого барабана – ефективний гітарний прийом, що виконується вказівним пальцем лівої руки: перетягують шосту струну на п'яту, притискають на 5-6 лад, а праві пальці щипають обидві струни по черзі.

Мелізми – короткі музичні звороти, які прикрашають мелодію, наприклад форшлаг, мордент, групето та трель. Зазвичай виконуються прийомом legato.

Тремоло – швидке повторення однієї ноти багаторазово. Цей прийом зручний на гітарі та буває тріольним, квартольним, квінтольним або секстольним. Велике навантаження під час виконання несе великий палець правої руки, що грає акомпанемент або мелодію. Роботу над тремоло починають у повільному темпі, поступово досягаючи рівності й чіткості звучання.

Гольпе – удар нігтем пальця правої руки по підставці або верхній дека інструмента.

Пульгар – звуковидобування великим пальцем правої руки від шостої до першої струни; у зворотному напрямку характерне для фламенко та латиноамериканської музики.

Глісандо – виконання інтервалу на одній струні шляхом ковзання по всіх проміжних ладах; права рука при цьому участі не бере.

Портаменто – плавний перехід з однієї ноти на іншу шляхом відносно повільного ковзання пальців лівої руки вверх або вниз по грифу.

Арпеджіато – послідовне виконання нот акорду. Цей ефективний прийом добре відтворюється на гітарі й позначається вертикальною хвилястою лінією перед акордом.

Володіння штриховою технікою вважається досконалим, якщо дотримуються наступні умови:

- ефективне поєднання різних способів артикуляції за допомогою оптимальних рухів виконавця;
- усвідомлене застосування та взаємодія різних варіантів штрихів;
- виконання суцільного штриха з урахуванням темпу, динаміки, тембру та артикуляційних відтінків;
- здатність реалізувати один вид артикуляції різними технічними прийомами;
- свобода в переходах між струнами у будь-якій послідовності.

3.2. Вивчення ансамблевих партій

Серед різних методів навчальної роботи в ансамблі, спрямованих на засвоєння знань, розвиток умінь і формування навичок музично-виконавського мистецтва, особливе місце посідає самостійна діяльність учасників як під час занять, так і поза ними.

Самостійна робота є важливим і невід'ємним елементом системи інструментально-виконавської підготовки гітаристів. Вона являє собою творчо-пізнавальну практичну діяльність, що включає засвоєння, усвідомлення та вдосконалення знань, умінь і навичок.

Організація самостійної роботи учасників ансамблю базується на певних принципах:

- тісний взаємозв'язок самостійної роботи з навчально-виховним процесом;
- психолого-педагогічна обґрунтованість, наявність установки та готовності учнів до її виконання;
- освітній і виховний характер самостійної творчо-пізнавальної та соціально-активної діяльності учнів.

Комплексний підхід до самостійної роботи учнів дозволяє розкрити її зовнішні та внутрішні аспекти, які постійно взаємодіють і утворюють єдине ціле. Зовнішній аспект визначається навчальними діями керівника, внутрішній – пізнавальними функціями самого учня.

Функції керівника проявляються у таких діях: він ставить конкретні завдання для самостійної роботи, пояснює порядок їх виконання, демонструє прийоми самоконтролю кінцевих результатів та пропонує різні способи оформлення роботи. Крім того, керівник спостерігає за практичними діями учнів, контролює їх виконання, надає вказівки та коригує роботу, аналізує процес самостійної діяльності, визначає рівень засвоєння матеріалу, оцінює результативність виконаних завдань, встановлює ступінь формування нових знань, умінь і навичок та загалом оцінює якість виконаної самостійної роботи.

Роль учня під час самостійної роботи полягає у здійсненні складного процесу, що забезпечує його активну та цілеспрямовану пізнавальну діяльність. Учень самостійно сприймає завдання, усвідомлює його мету, визначає нові знання, які потребують засвоєння, обирає найбільш доцільні способи виконання роботи, передбачає можливі результати; під час виконання завдань він контролює власні дії та оцінює досягнуті результати.

Самостійна робота, як логічне продовження аудиторних занять, має сприяти формуванню в учасників ансамблю навичок правильного засвоєння та виконання музичних творів. Процес вивчення твору під час самостійної роботи повинен бути планомірним, систематичним і цілеспрямованим, будуючись на основі принципів музичної педагогіки.

Велике значення має формування у учнів усвідомленого ставлення до виконавської діяльності та налаштування на активну самостійну роботу. Досліджуючи педагогічні умови стимулювання самостійної діяльності учнів, було проаналізовано структуру навчальної роботи та відповідну документацію. Це дало змогу виявити основні труднощі в організації самостійної роботи, серед яких найбільш поширені:

- відсутність контролю за використанням часу, відведеного на самопідготовку;
- нерідко відсутня чітка цілеспрямована установка на конкретний вид самостійної діяльності;
- труднощі з практичним застосуванням раніше здобутих знань;
- недостатнє володіння методами самостійної музично-пізнавальної роботи.

Необхідно поєднувати колективні заняття з індивідуальною роботою учасників як під час репетицій ансамблю, так і вдома. На жаль, у традиційній практиці інструментальних колективів основну увагу зазвичай приділяють лише заняттям під керівництвом педагога. Це ускладнює розвиток колективу, адже опанування інструментальної майстерності потребує регулярних, щоденних тренувань. Від рівня підготовки кожного музиканта залежить творчий розвиток ансамблю та якість його виконання. Тому важливо приділяти особливу увагу організації самостійної роботи музикантів.

Робота над партією в ансамблі повинна проводитися так само ретельно, як і підготовка сольного твору. Не можна зменшувати вимогливість чи старанність опрацювання – усі партії учасників ансамблю повинні звучати так само виразно художньо і бездоганно технічно, як і сольні партії. Це означає, що всі вказівки авторського тексту щодо фразування, штрихів, динаміки та інших елементів, що формують характер музики, мають бути уважно продумані й точно виконані. Особливу увагу слід приділяти аплікатурі. Аналізуючи її, важливо звертати увагу не лише на складні технічно місця, а й на ті, що на перший погляд здаються простими. Це пояснюється тим, що значна частина уваги учасника ансамблю спрямована на слухання інших партій. Тому контроль за технічною сто-

роною власної партії частково бере на себе аплікатура, формуючи автоматизм рухів, який забезпечує точне виконання. Вивільнена увага може бути спрямована на контроль художньої сторони виконання та на спостереження за тим, як партія вписується в загальне звучання ансамблю. Ці вимоги однаково стосуються всіх партій ансамблю, незалежно від їхньої технічної складності чи ролі у звучанні. Варто пам'ятати, що в ансамблі немає другорядних чи малозначущих партій – кожна робить свій внесок у загальний звук, і тому до її освоєння виконавець повинен ставитися з максимальною відповідальністю.

Освоєння партії рідко відбувається строго від першого до останнього такту. Часто ефективніше працювати вибірково, чергуючи уривки різної фактури та складності. Такий підхід дозволяє засвоювати кожен фрагмент швидше та надійніше, ніж при опрацюванні однотипних або схожих частин. Якщо під час вибіркового розучування одна фактура сприяє освоєнню іншої, то при послідовному підході вони можуть «конфліктувати», бо містять багато схожих елементів. Коли виконується один вид фактури, раніше вивчений матеріал не забувається, а навпаки – міцніше закріплюється в свідомості виконавця. Швидка зміна завдань забезпечує ефект, подібний до паралельної роботи над творами різного характеру та стилю: кожен із них опановується помітно швидше. На цьому етапі не обов'язково строго дотримуватися динамічних нюансів. Партія ще технічно не сформована, тому доцільно грати її на помірній силі звуку, уважно контролюючи кожен рух пальців. Практика показує, що гра piano сприяє кращій концентрації уваги та економить фізичні сили, що є важливим для ефективної роботи.

Під час занять важливо, щоб знання, здобуті завдяки наполегливій праці, постійно поглиблювалися й удосконалювалися, а сам процес навчання будувався за принципом поступового нарощування. Інакше здобуті навички втрачаються, і роботу доводиться починати майже заново. У результаті учасник ансамблю вчить партію настільки довго, що врешті-решт втрачає інтерес до нового твору – він починає набридати музиканту ще до того, як партія буде освоєна. За таких умов не може йти мова ні про створення художнього образу, ні про справжнє натхнення. Водночас ефективне опанування партії за мінімальний час передбачає вдосконалення методики роботи та підвищення власної виконавської майстерності.

Необхідно працювати так, щоб уникати технічних помилок. Поява однієї або кількох неточностей у партії свідчить про «засмічення» фактури. У такому випадку виконавцю слід перейти на повільне виконання та

уважно проаналізувати кожен рух пальців, прагнучи точніше відчути звучання кожної струни. Непорушним правилом для кожного учасника ансамблю має бути: якщо під час виконання його партії виникла помилка, її слід одразу виправити, не даючи їй закріпитися. Проте трапляється, що з концерту в концерт музикант повторює ту саму помилку.

Робота з інструментом є важливою, але не єдиною складовою музичних занять. Значну частину художніх та технічних завдань музикант має вміти вирішувати без інструмента, спираючись на внутрішні слухові уявлення, аналіз фактури та спеціальні тренажери. На жаль, цей підхід ще не отримав належного розвитку в практиці музикантів. Часто їхні успіхи залежать більше від «підказок» інструмента, ніж від свідомого мислення та аналізу. Внаслідок цього вони втрачають час і не досягають бажаного художнього результату. Тільки поєднання роботи з інструментом і без нього – «подумки» – дозволяє підвищити ефективність індивідуальних занять. До інструмента варто звертатися передусім для закріплення того, що було опрацьовано уявно. У цьому й полягає суть прогресивного методу самостійної роботи. Ансамблева партія повинна бути «усвідомлена в голові та відчутна в пальцях» виконавця.

Гра базується на моторній пам’яті, проте її значення проявляється лише на завершальному етапі навчання. На етапі розбору та формування ігрових навичок кожен рух потрібно свідомо контролювати та керувати: спершу віддається «наказ», а потім здійснюється рух. Тому важливо грати повільно, щоб встигати і «віддавати накази», і перевіряти ефективність їх виконання. Поступово, із набуттям досвіду, усвідомлені рухи переходять у автоматичні.

Під час опрацювання ансамблевої партії слід максимально оволодіти її матеріалом, щоб відчувати повну впевненість у виконанні. Досягти цього можна лише через ґрунтовну та систематичну роботу. Як зазначає М. Давидов: «Чим більша музична впевненість, тим менше технічної непевності» [26].

Режим занять гітариста-ансамбліста слід побудувати так, щоб щоденна робота на інструменті була не менше двох-трьох годин. При серйозній і вдумливій роботі по дві-три години на день можна мати добрі музичні результати. Такої ж точки зору дотримується науковець й педагог Б. Брилін [16].

Працюючи над партією, музикант має знати її настільки добре, щоб уміти почати виконання з будь-якого місця, а не лише з початку певного

розділу. Для учасника ансамблю це особливо важливо, адже в критичній ситуації така готовність дозволяє швидко зорієнтуватися й «влитися в стрій». Окрім індивідуальних занять, корисно практикувати гру в «малих ансамблях», тобто виконувати партію разом лише з одним із партнерів, який грає іншу партію. Така робота цінна не тільки тому, що сприяє узгодженості ансамблю в цілому, але й зміцнює взаємодію всередині окремих його ланок, що надзвичайно важливо. Цей метод має й інший практичний ефект. Почавши з виконання партії з одним партнером, потім із двома, далі з трьома, і нарешті з усім ансамблем, завдання поступово ускладнюється: увага учасника розподіляється між кількома каналами звучання. Таким чином формується ключова навичка ансамбліста – одночасно виконувати власну партію та уважно вслуховуватися в партії інших. У подальшій роботі ступінь уваги до звучання партнерів і відповідальність за власну партію слід поступово збільшувати. Мета – досягти такого рівня, щоб музикант міг контролювати звучання всього ансамблю, не відчуваючи труднощів у виконанні своєї частини. Виховання такої розгалуженої уваги й всеосяжного контролю можливе лише через систематичну й послідовну практику.

Завдання учасника ансамблю полягає не лише в розумінні своєї партії, а й у її глибокому відчутті, подібно до того, як актор сприймає й проживає свою роль на сцені. Як писав один актор: «Дев'ять десятих роботи артиста – у духовному відчутті ролі: коли це досягнуто, роль майже готова». Проте перед тим, як переходити до емоційного виконання, необхідно закласти надійну технічну основу. Емоції можуть як підсилювати виконавську гру, так і негативно впливати на неї: надмірне занурення в емоційний стан призводить до того, що увага музиканта концентрується на художньому враженні, а контроль над технічною складовою виконання послаблюється. Тому до виразного емоційного виконання слід звертатися лише після того, як технічні завдання повністю опановані й відпрацьовані до автоматизму. Як зазначає Д. Юник, почуття потрібно «утримувати» від прояву, доки музикант не «виконає всіх вимог художнього ремесла, не підготує чисто накритого і сервірованого столу, на якому почуття стануть завершальними прикрасами, мов квіти» [86]. Виконуючи партію, музикант має чути і передавати слухачеві кожну ноту, фразу, інтонацію. Водночас не слід настільки виділяти свою партію, щоб це відволікало від сприйняття головної теми. Для цього важливо чітко розуміти функцію своєї партії в загальному звучанні, що стає можливим лише після ґрунтовного вивчення партитури. Знаючи її, легко визначити,

де варто грати голосніше, а де тихіше, коли партія звучить на рівні з іншими, а коли вона другорядна за значенням.

Регулярно працюючи над ансамблевою партією, слід шукати в ній нові відтінки та збагачувати звучання різними характерними рисами. Саме на цій основі поступово оживе й стане багатшим звучання всього ансамблю. Роботу над партією варто будувати так, щоб основні технічні складнощі опановувалися якомога раніше. На фінальному етапі важливо чітко визначити, які моменти «не виходять» і на що слід звернути особливу увагу. Рекомендується позначити ці місця в нотному тексті та пронумерувати їх. Досвід показує, що така «статистика» організовує роботу, робить її більш цілеспрямованою та дозволяє досягти результату значно швидше.

Під час роботи над партією важливу роль відіграє психологічний аспект: настрій музиканта, зацікавленість у заняттях тощо. Від цього залежить не лише ефективність репетицій, а й фізичне самопочуття виконавця, зокрема рівень його втоми. Учасник ансамблю повинен отримувати естетичне задоволення від виконання своєї партії.

3.2.1. Теоретичне обґрунтування виконання музичних творів напам’ять

Пам’ять – це психічний процес, який забезпечує організацію та збереження інформації, дозволяючи її повторне використання у мисленні та повсякденному житті. У найширшому розумінні пам’ять виступає як механізм фіксації інформації, що накопичується через нейронні зв’язки на синаптичному рівні та активується за потреби. За деякими даними, елементами збереження інформації можуть бути нейроглії – клітини, що заповнюють простір між нейронами. Існує думка, що у пам’яті зберігається не окрема одиниця інформації, а цілісний образ. Без здатності запам’ятовувати жодна жива істота не могла б існувати. У випадку людини пам’ять відіграє особливу роль: вона забезпечує існування психіки у часі, зберігає минуле та те, чого вже немає в сьогоденні. Тому пам’ять є необхідною умовою функціонування психіки та основою психологічної ідентичності. Пам’ять включає комплекс складних психічних процесів, активне оволодіння якими дозволяє людині засвоювати та ефективно використовувати необхідну інформацію. Її дослідження проводиться на різних рівнях – біохімічному, фізіологічному та психологічному.

Здатність людини запам’ятовувати дозволяє їй використовувати попередній досвід, що є однією з ключових причин особливої уваги до цього процесу в психології навчання. Існує багато визначень пам’яті, проте їх суть зводиться до того, що пам’ять – це властивість живого організму, яка сприяє накопиченню, збагаченню та зміні досвіду і поведінки. Саме тому пам’ять як здатність живого організму розглядається основою для засвоєння знань.

Пам’ять відіграє ключову роль у музичній діяльності. У цій сфері виділяють специфічні її форми: слухову, рухову, зорову та інтелектуальну (психологи зазвичай називають останню логічною пам’яттю). При повноцінному розвитку музичних здібностей усі ці види пам’яті тісно взаємопов’язані, доповнюють і підсилюють одна одну. Наприклад, під час гри може статися, що виконавець випадково змінив аплікатуру через збій рухової пам’яті. У такому випадку на допомогу приходить слухова пам’ять, яка дозволяє зіграти ту саму мелодію в іншій позиції без змін. І навпаки: якщо підводить слухова пам’ять, виручає рухова – автоматизм пальців, сформований під час опрацювання твору, допомагає виконати фрагмент без помилок. Інший приклад – традиційне програвання фрагментів перед концертом. Часто музиканти пояснюють це як «розігрів» або перевірку інструмента. Насправді кожен обирає саме ті місця твору, які для нього технічно найскладніші, щоб активізувати рухові стереотипи, сформовані під час вивчення партії. Саме тому музиканти ансамблю зазвичай грають різні фрагменти: кожен тренує свою рухову пам’ять, а під час виступу складні місця виконуються майже автоматично.

Для виконавця ці два види пам’яті є найважливішими, оскільки саме з ними він працює найчастіше. Інші два види – зорова та логічна пам’ять – виконують допоміжну роль, але мають велику цінність.

Не заглиблюючись у класифікацію та аналіз усіх видів пам’яті, зосередимося лише на тих її різновидах, що впливають на ефективність музичної діяльності. У практичній сфері їх зазвичай називають музичною пам’яттю. Однак ні практика, ні теорія навчання не дозволяють вважати музичну пам’ять основною здатністю людини, яка забезпечує швидке та тривале запам’ятовування стандартних дій у музиці. Б. Тєплов підкреслював, що музичну пам’ять (поза межами музичного слуху та ритмічного чуття) не можна розглядати як ключовий елемент музичних здібностей, оскільки безпосереднє запам’ятовування, розпізнавання та відтворення рухів, що формують звук та ритм, є радше проявами саме музичного слуху й почуття ритму.

Отже, існують підстави розглядати пам’ять у репродуктивній (відтворювальній) музичній діяльності, як і в будь-якій іншій, як ключовий фактор, що визначає успіх музиканта. У цьому контексті йдеться не лише про сам процес відтворення музики та вправне запам’ятовування, яке є основним у роботі інструменталіста, а й про комплексний процес розвитку загальної та музичної пам’яті.

Музична діяльність охоплює широкий спектр завдань: відтворення творів, слухання, запам’ятовування та накопичення знань про музику. До неї також належать читання нот за уявою та записування музичних творів. У всіх цих процесах пам’ять відіграє важливу роль, проте найбільше від неї залежить сольне виконання. Подібно до акторської майстерності, сольне музичне виконання спирається на пам’ять значно сильніше, ніж будь-яка інша форма артистичної діяльності.

Найважливішим і водночас найенергозатратнішим етапом у роботі музиканта є запам’ятовування твору та його бездоганне й виразне виконання. Ті, хто не здатен опанувати цю навичку, не досягнуть успіху як солісти, навіть маючи музичність, артистизм, інші цінні здібності та високий рівень загальної культури. Це є зрозумілим і для учнів, і для педагогів.

Глибше розуміння ролі пам’яті та її функцій у музичній діяльності стає можливим після ознайомлення з основними законами пам’яті та впливом на процес запам’ятовування різних аспектів психічної активності музиканта.

У житті та діяльності людини пам’ять виконує численні функції. Серед них особливо важливими є процеси навчання, запам’ятовування (затримання та фіксація сприйнятої інформації) і збереження запам’ятаного. Засвоєння нового досвіду відбувається через практичну діяльність та формування відповідних навичок. Сучасна експериментальна психологія активно розвивається, приділяючи значну увагу дослідженню процесів навчання та засвоєння знань.

Дослідження психологів показують, що ознайомлення з партитурою та програвання музичного матеріалу в думках і уяві без інструмента перед фактичним виконанням значно полегшує запам’ятовування. При цьому найбільш ефективним вважається вивчення партитури протягом приблизно половини часу, відведеного на гру, тобто доцільно працювати з партитурою як перед виконанням, так і після нього.

Якщо уважно розглянути партію учасника ансамблю, можна помітити значну фактурну різноманітність: одноголосні фрагменти, поліфонічні

пасажі, подвійні ноти, акорди тощо. За рівнем складності вона майже не поступається сольній партії. Тому зовсім не дивно, що ансамбліст витрачає на її освоєння стільки часу, скільки зазвичай потрібно для вивчення твору напам'ять. У чому ж полягає головна користь такого запам'ятовування партії та, відповідно, концертної програми?

Більшість музикантів погоджуються, що ***виконання напам'ять дає набагато більшу свободу самовираження*** і дозволяє твору звучати з «більш чіткими окресленнями» [59, с. 40]. Під час гри без нот у виконавця з'являється ***воля та незалежність***, що дає змогу глибше зануритися в музичний матеріал, пережити його думки й образи, краще відчувати себе та партнерів, а отже, більшою мірою концентруватися на виконанні та реалізації спільного виконавського задуму. Крім того, звільнення від пульта й нот сприяє ***частішому зоровому контакту між учасниками ансамблю***, що є важливим для підтримки єдності та точного розуміння намірів один одного. Виконання напам'ять так само впливає на слухачів, як і диригування без нот, слугуючи додатковим засобом виразності і посилюючи сприйняття твору. Ще однією перевагою є можливість ***комунікації з аудиторією***: музикант може бачити реакцію слухачів, відчувати їхній настрій, що додає виступу особливого значення.

3.2.2. Практичне оволодіння навичками гри напам'ять

Пам'ять є невід'ємною умовою засвоєння основ будь-якої професії, а також пізнання досягнень науки, культури та мистецтва. Без здатності накопичувати та зберігати інформацію неможливо здобувати знання, необхідні у різних сферах життя, планувати та реалізовувати доцільні дії. Для музиканта пам'ять виступає основою його виконавської майстерності, особливо вона критично важлива для інструменталістів.

Як ефективно розвинути навички гри напам'ять і відчувати впевненість під час виконання? Багато залежить від того, як здійснено інструментування творів. Під час опрацювання слід дбати, щоб кожна партія мала логічний розвиток та виразне голосоведення. Коли голос звучить, йому слід надати природне завершення. Водночас важливо, щоб партія була зручною для виконання і не перевантаженою складнощами: швидше запам'ятовується те, що «під пальцями». Іноді доцільно використовувати спрощений виклад – у межах допустимого, наприклад, розподіляючи складне місце між двома виконавцями та розкладаючи фактуру за голосами.

Партія повинна бути виразною та мати чітко визначений характер, який може змінюватися протягом усього твору, але в межах невеликого уривка (речення чи фрази) залишатися стійким. Крім того, при інструментуванні слід забезпечити, щоб поряд із другорядними голосами в кожній партії звучала й мелодійна лінія.

При вивченні партії напам'ять важливо уявляти її роль у загальному ансамблевому звучанні. Для цього кожному музиканту необхідно настільки добре знати партитуру, щоб під час виконання своєї партії він міг «чути» інші голоси, що звучать у цей момент, спираючись на розвитий внутрішній слух. Усвідомлення функції власної партії є ключовим чинником у процесі запам'ятовування. Найважливішою умовою для успішного запам'ятовування ансамблевих партій є добре розвинена пам'ять у всіх її різновидах: слухова, зорова, тактильна (пам'ять дотику) та моторна (пам'ять руху).

Розглянемо кожний з видів пам'яті окремо.

Слухова пам'ять є однією з ключових для музиканта, будь то соліст чи учасник ансамблю. Незалежно від того, що виконує музикант, він насамперед має чути і намагатися запам'ятати власне виконання. Важливо не просто сприймати звук, а вслуховуватися в нього глибоко й проникливо. Якщо слух втрачає концентрацію і перестає контролювати кожну ноту, поступово втрачається точність виконання, а пальці перестають підкорятися [90]. Як зазначалося: «У домашній роботі почуттю потрібно бути ощадливим, розуму – щедрим, слуху – нещадним» [84]. Регулярно вслуховуючись у звучання, учень-ансамбліст розвиває внутрішній слух та здатність до слухового уявлення. При цьому, слухаючи кожен окремий звук і контролюючи його, необхідно «мислити музику не в чорних і білих символах нот, а в звукових образах» [84, с. 19]. Усвідомлення загального звукового образу полегшує запам'ятовування окремих нот і деталей твору.

Зорова пам'ять ґрунтується на здатності фіксувати зорові образи. Працюючи з нотами певний час, ми ніби «фотографуємо» їх у своїй свідомості. В результаті запам'ятовується не лише сам музичний текст, а й його розташування на сторінці: конкретна сторінка, рядок, місце перегину нотного листа тощо. Тому не варто поспішати позбавлятися нот – потрібно дати зоровій пам'яті час спрацювати. Відлучення від нот має відбуватися природно, без примусу: прощатися з ними слід лише тоді, коли матеріал засвоєний достатньо надійно.

Тактильна, або дотикова пам'ять, базується на відчутті дотику. У гітариста цей вид пам'яті розвивається особливо інтенсивно, адже увагу правої руки часто неможливо повністю спрямувати на гру – вона контролює лише роботу лівої руки, що притискає струни на ладах. Таким чином, виконання твору значною мірою відбувається завдяки відчуттю дотику до струн правою рукою. На цій основі формуються також навички орієнтації на грифі. Щоб добре відчувати послідовність струн, які ще й відрізняються товщиною, під час розбору партії слід спочатку грати «важкими пальцями», щільно притискаючи струни лівою рукою й уважно відчуваючи їх дотиком. Поступово, освоївши текст, можна переходити до звичайної гри. Інтенсивне відчуття кожної струни обома руками є ключовим для розвитку тактильної пам'яті.

Суть моторної, або м'язової, пам'яті полягає в автоматичності рухів: «пам'ятають» пальці, а не голова. Як зауважує Л. Маккінон: «Розум, яким так справедливо пишається людина, – лише невелика частина її індивідуальності; поряд з ним існує підсвідомість, яку слід дати волю дій. Наше вухо сприймає звук у моменті, а внутрішнім слухом ми уявляємо, який звук має звучати далі. Якщо довіритися пам'яті, руки, підкоряючись звичці, знайдуть власний шлях» [91]. Граючи пасаж чи складну музичну побудову, «пам'ять рук» запам'ятовує взаємозв'язки між звуками, що слідують у визначеному порядку до певного завершення. Відчуття напрямку руху допомагає засвоювати не окремі ноти, а весь звукоряд, увесь музичний ланцюг. Тому під час розучування партії не варто постійно дивитися на гриф чи рухи пальців. Це може зашкодити розвитку м'язової пам'яті, подовжити час опанування твору та знизити надійність запам'ятовування. У цьому способі навчання пальці рухаються майже самостійно, а свідомість фіксує лише опорні звуки даної фактури; все інше зберігається в м'язовій пам'яті та підсвідомості. Особливе значення при цьому має ретельно продумана аплікатура, відточена у всіх деталях.

Ще одним методом запам'ятовування ансамблевої партії є довільний спосіб, який ґрунтується на свідомих вольових зусиллях. Іноді навіть за умови застосування всіх чотирьох видів пам'яті партія все одно не запам'ятовується напам'ять. У такому випадку її доводиться вчити шляхом численних повторень.

Будь-який із наведених способів можна використовувати окремо або поєднувати з іншими, що передбачає розвиток усіх видів пам'яті. Кожна партія має свої особливості запам'ятовування, зумовлені її роллю у за-

гальному ансамблевому звучанні. Щоб краще зрозуміти ці особливості, доцільно розподілити всі голоси ансамблю на три групи: головний мелодійний голос (для стислості назвемо його «мелодією»), другорядні голоси та басовий голос (акомпанемент).

Запам'ятовування головного мелодійного голосу

Головний голос, як мелодійно оформлена та завершена музична структура, є одним із найвиразніших елементів твору. Через це його запам'ятовування зазвичай не викликає великих труднощів. Освоюючи мелодію, важливо відчути її характер, художній образ, зміст та настрій. Тому поряд із грою на інструменті корисно також проспівати її та продиригувати. При запам'ятовуванні мелодії значну роль відіграє її емоційне сприйняття виконавцем: те, що хвилює, запам'ятовується швидше й глибше. Не менш важливим є розуміння структури партії та її складових елементів для ефективного заучування напам'ять.

Запам'ятовування другорядних голосів

До другорядних голосів належать підголосок, контрапункт, імітація, гармонійні партії та інші. Кожен із них відіграє значну роль у загальному звучанні ансамблю, тому поняття «другорядні голоси» слід сприймати умовно. Через підлегле значення цих партій їхнє запам'ятовування значно складніше, ніж основної мелодії. Щоб успішно вивчити їх напам'ять, важливо насамперед визначити роль кожного голосу в ансамблі та його взаємозв'язок з іншими партіями – відмінності, спільні риси, структурні особливості. Таким чином, процес запам'ятовування передбачає аналітичний підхід, коли ретельно осмислюється кожен елемент і кожна деталь партії.

Корисно при запам'ятовуванні другорядних голосів спочатку виконувати їх разом із головною мелодією, а потім із іншими голосами, які звучать у даний момент. У такій гармонійній взаємодії з усіма партіями твору чіткіше проявляється роль кожної партії, що значно полегшує її заучування напам'ять.

При запам'ятовуванні партії другої гітари слід звертати увагу на те, що кожна її репліка в межах такту відгукується на партію першої гітари. Чим виразніше звучить допоміжний голос, тим легше його запам'ятати. Так само, як і головну мелодію, його корисно проспівати та продиригувати. Іншими словами, на деякий час варто забути, що це другорядний голос, і вчити його так само ретельно, як основну партію.

Способи запам'ятовування басового голосу (акомпанементу)

Запам'ятовування басового голосу, який у ансамблі зазвичай виконує гармонійну або опорно-ритмічну функцію, значно складніше, ніж засвоєння інших голосів. Без залучення різних видів пам'яті зробити це практично неможливо. Коли бас міцно закріпиться в пам'яті, залишається лише запам'ятати гармонійні голоси. Це досягається через аналіз, зокрема визначення функцій акордів – тоніка, домінанта, субдомінанта. Важливу роль у процесі запам'ятовування партії відіграє «слухання» гармонії. Прослуховуючи гармонію разом із басом, підкріплюючи знання партії теоретичним аналізом і багаторазово виконуючи її повільно разом з мелодією та іншими голосами партитури, виконавець поступово глибше усвідомлює її структуру, що забезпечує надійне закріплення в пам'яті.

Досвід соліста-гітариста підтверджує, що таку партію легше запам'ятати, коли виконувати її разом із мелодією. Адже акомпанемент він ніколи не вивчає окремо від основної мелодії. У поєднанні з нею партія засвоюється практично без зусиль. Тому учасника ансамблю доцільно ставити в умови соліста, з тією лише відмінністю, що мелодію він буде не виконувати інструментально, а наспівувати або утримувати у внутрішньому слуху.

Практичні рекомендації

1. Під час вивчення партії напам'ять важливо максимально зосередитися. Набагато ефективніше кілька разів зіграти текст уважно, ніж багато разів, але без концентрації.
2. Корисно розділити партію на невеликі фрагменти, пронумерувати їх і приділяти увагу кожному окремо. Опрацьовуючи ці частини, бажано чергувати їх, уникаючи послідовності подібних. Контрастність завдань допомагає краще запам'ятовувати партію.
3. Слід звертати увагу на схожі місця в партії, де навіть незначні відмінності створюють складнощі для запам'ятовування. На механічну пам'ять тут покладатися не можна – дрібні зміни потрібно ретельно аналізувати.
4. При запам'ятовуванні важливо визначити суттєвий зміст партії, щоб жодна деталь не залишалася поза увагою. Відомий український піаніст Р. Глієр говорив: «Я граю й повністю відчуваю кожну ноту. Коли можу яскраво уявити всі дрібниці, п'єса вже фактично вивчена напам'ять» [85].
5. Вивчати партію напам'ять слід із задоволенням, сприймаючи процес як творчу діяльність, з чітким емоційним настроєм. Це вимагає

відповідного фізичного стану: працювати краще «на свіжу голову», бо втома значно знижує ефективність.

6. Заучування партії відбувається поступово та системно. Спочатку слід уважно розглядати кожну ноту, потім – кожен такт, далі намагатися охоплювати цілу фразу поглядом, і так поступово, поки текст не буде освоєний настільки, що музикант відчує себе незалежним від нот. Ті, хто намагається вивчити партію швидко, часто її швидко забувають. Було б хибним припускати, що сьогодні вивчена частина ансамблевої партії збережеться до наступного заняття без жодних втрат. Забування неминуче, але відновлення забутого забирає мінімум часу. Те, що засвоєно ретельно одного разу, надовго залишається в пам'яті.

7. Під час повторного опрацювання раніше вивченої ансамблевої партії необхідно виконувати її повільно, користуючись нотним текстом. Це допомагає оновити знання матеріалу та активізувати ті види пам'яті, які сприяли його попередньому засвоєнню. Тому в нотах варто детально фіксувати всі елементи: аплікатуру, штрихи, динаміку тощо.

8. Іноді для відновлення партії достатньо згадати лише вихідні точки. Звісно, бажано добре знати всю партію, проте особливу увагу слід приділяти першим звукам кожної побудови, ходу чи пасажу. При запам'ятовуванні пасажу важливо точно знати першу ноту, кілька наступних для розбігу та останню, заключну – це дає ясне уявлення про його діапазон і крайні точки. Інші ноти часто виконуються автоматично, за інерцією. Як зазначалося: «У свідомості закріплюються тільки напрям, кінцеві звуки й загальний характер пасажу; усі проміжні звуки зливаються в одну нерозривну масу» [10, с. 127]. Тренуючи пам'ять таким способом, виконавець буде готовий до будь-яких критичних ситуацій. Кожному музиканту корисно тренувати пам'ять незалежно від її природних здібностей. Систематичні вправи дозволяють значно її розвинути.

Слухова увага є ключовим елементом у інструментально-виконавській діяльності, оскільки вона забезпечує ефективне регулювання музично-слухового, музично-виконавського та музично-творчого процесу всіх учасників колективу. Розвинена слухова пам'ять визначає здатність повноцінно сприймати й виконувати музику, орієнтуватися в її різноманітних явищах, аналізувати та осмислювати твір, тобто активно взаємодіяти з музичним мистецтвом.

Розвиток здатності зосереджувати увагу на власному виконанні та вміння «чути себе» є однією з ключових задач музичної педагогіки. Ефек-

тивність роботи музичного слуху як провідного чинника музичних вражень значною мірою визначається тим, наскільки виконавець здатний фокусуватися на звукових нюансах. Втім, на нашу думку, простого концентрування уваги недостатньо, адже спектр спрямованості слухової уваги музиканта-інструменталіста має надзвичайно широкий діапазон.

Під час опрацювання музичного твору, головною метою якого є розкриття художнього образу та його точне відтворення, учасники інструментального ансамблю постійно стикаються з низкою різноманітних завдань. До них належать формування цілісного тембрового звучання, розвиток мелодійності та наспівності, усвідомлене виконання, емоційна виразність, подолання технічних труднощів та інші аспекти. Це лише частина моментів, які потребують пильної уваги під час виконання. Для успішної реалізації творчого задуму важливо враховувати безліч деталей. Наприклад, сприйняття звучання гітари як об’єкта слухового контролю виконавця включає такі елементи: якість і характер звуку, тривалість нот, баланс сили довгих і коротких звуків, динамічні градації, диференціацію штрихів та інші нюанси гри.

Під час гри в ансамблі увага учасників інструментального колективу зосереджується не лише на вже згаданих аспектах, а й на специфічних для ансамблевого виконання елементах: відмінності або поєднанні тембрів інструментів (їх зближення, зіставлення чи злиття), штрихах, нюансуванні всіх учасників, точності початку та завершення звуків, фразуванні, темпі тощо. Досвід ансамблевої практики показує, що така велика кількість деталей може ускладнювати контроль над кожним із них. Зокрема, це проявляється у труднощах правильного розподілу уваги та необхідності уважно вслухатися у гру партнерів.

Організація навчального процесу з акцентом на розвиток концентрації уваги сприяє формуванню довільної слухової уваги, а тісний взаємозв’язок між музично-слуховими процесами та слуховою увагою стає вирішальним у виконавській практиці. Відтак головним завданням музичної методики є навчання керуванню слуховою увагою під час опрацювання музичного твору, спираючись на музично-слухові уявлення та внутрішні слухові дії.

Розвиток якостей, пов’язаних із формуванням уваги, відбувається поступово. Фокусування слухової уваги на конкретних об’єктах визначається також функцією регуляції та контролю під час подолання складнощів ансамблевого виконання. Проте, за певного рівня підготовки учасники ансамб-

лю здатні не лише пасивно сприймати відтворені звуки, а й усвідомлено чути своє виконання – і в деталях, і в цілому – самостійно виявляючи недоліки. Це демонструє, що слуховий контроль у музично-виконавському процесі виконує роль самоконтролю, а акт уваги виявляється як конкретна дія, спрямована на контроль і самоконтроль виконавця.

На нашу думку, процес слухової уваги (слухового контролю та самоконтролю) у виконанні музичних творів включає кілька ключових складових:

- формування чітких внутрішніх слухових уявлень про звучання твору;
- оцінювання отриманого звукового результату шляхом порівняння його з поставленою метою;
- розробку нової стратегії виконання;
- внесення коректив у звучання відповідно до цієї стратегії.

Розглянемо ці компоненти детальніше. Всі згадані складові є необхідними для ефективної роботи ансамблю гітаристів, оскільки вони формують опорну базу та визначальні моменти виконання. Гра в колективі неможлива без першого елементу – чіткого внутрішнього слухового уявлення, свого «місця» в партитурі та загальній ансамблевій дії. Другий елемент також критично важливий: це вміння співставляти власну гру з партнерами, узгоджуючи індивідуальне звучання з колективною метою виконання твору.

Під час ансамблевого виконання музикант розвиває вміння уважно слухати та співставляти власне звучання з загальною партією колективу. З часом формується здатність поєднувати фізичні дії з концентрацією на слуховому сприйнятті, а також автоматична реакція на якість звучання фону. Це поступово стає складним і швидким процесом самоаналізу та самоконтролю, що передбачає усвідомлення відповідності або невідповідності внутрішнього слухового образу, з’ясування причин помилок і корекцію отриманого звукового результату.

Третім ключовим аспектом ансамблевої гри є розробка виконавського плану: без чіткого усвідомлення мелодійного малюнка, гармонійного супроводу, ладової структури та ритмічної організації неможливо досягти злагодженості виконання.

Четвертий аспект – активне слухання, зосереджена увага на звучанні, аналіз результату та усунення помилок, свідоме керування виконавським процесом.

Таким чином, усвідомлення мети, формування плану дій та раціональне регулювання виконання є основними складовими волі в процесі му-

зичної діяльності. Ансамблева гра сприяє розвитку цих вольових процесів, водночас формуючи слуховий самоконтроль та відповідні інтелектуальні й вольові якості музикантів.

3.3. Прийоми досягнення синхронності ансамблевого звучання

Функції концертмейстера

Синхронність ансамблевого звучання означає точне збігання в часі сильних і слабких часток кожного такту, а також максимально точне виконання дрібних тривалостей (звуків чи пауз) усіма учасниками ансамблю. Мета – створити враження, ніби грає одна людина з єдиним «центром керування», якби невидимий диригент «веде» всіх музикантів. Грати синхронно означає виконувати партії абсолютно разом, точно та узгоджено; навіть найменші розбіжності відразу помітні уважному слухачеві. Як досягти такої єдності, щоб усі одночасно вступали, грали разом протягом усієї п'єси, змінювали темп синхронно, одночасно «брали» або «знімали» акорди, однаково відчували тривалість пауз, цезур, фермати? Ускладнює завдання те, що ансамбль повинен мати певну метроритмічну дисципліну та темпову волю. Як же виконати ці, на перший погляд, суперечливі вимоги?

Щоб грати разом, перш за все необхідно навчитися відчувати свого партнера та розвинути в собі якість, яку називають почуттям ансамблю. Звісно, багато моментів, що вимагають узгодженого виконання, відпрацьовуються під час репетицій. Проте повністю все узгодити неможливо, адже кожному учаснику ансамблю потрібна свобода самовираження. Тому те, що відпрацьовано на репетиції, слугує лише основою для синхронності, а під час самої гри ключову роль відіграє взаєморозуміння, взаємне відчуття партнерів та збіг внутрішніх відчуттів. Більше того, синхронне виконання передбачає спільну творчу позицію всіх учасників, єдину думку та спільне бачення художнього образу. При розгляді питання досягнення синхронності варто виділити три важливі аспекти: як розпочати п'єсу разом, як грати синхронно під час твору та як завершити його разом. Кожен із цих моментів слід розглянути окремо.

Досягнення синхронності в момент вступу («старту»)

Щоб забезпечити якісне звучання, членам ансамблю важливо розташуватися якомога ближче один до одного, при цьому не заважаючи інструментами, не відволікаючи рухами рук чи корпусу, не перекривати один одного від глядачів і уникати відчуття тісноти чи незручності. Виконавці правої вітки ансамблю перебувають у найменш вигідному положенні, тому до кінця цієї вітки бажано ставити музикантів, які найбільш розкуті, уважні та добре орієнтуються в звучанні й сценічній ситуації. У ансамблі слід визначити одного учасника, який виконує роль концертмейстера – фактично граючого диригента. Місце його розташування може бути різним, наприклад, перше місце лівої вітки, звідки добре видно колектив. Але найголовніше, щоб концертмейстера було чітко видно всім музикантам, щоб він бачив їх і при цьому міг оцінювати зал, керуючи ансамблем з урахуванням усієї ситуації. Найоптимальніше місце для цього – центр розташування ансамблю, де й займає позицію концертмейстер. Він, виконуючи функції диригента, відповідними сигналами подає вступ, зняття, прискорення чи сповільнення темпу та інші виконавські вказівки.

Концертмейстер розташовується в центрі ансамблю, завдяки чому його сигнал видно всім учасникам. Він подає знак до вступу наступним чином. Спершу він чекає, поки всі музиканти підготуються: зручно сядуть на стільці, поставлять підставку під ногу, займуть потрібну вихідну позицію для гри та, що найважливіше, налаштуються на виконання конкретного твору. Після цього концертмейстер фіксує стан готовності, а увага всіх виконавців повністю зосереджена на ньому. Сигнал до вступу передається за допомогою невеликого кивка голови, який складається з двох фаз: ледь помітного руху нагору (ніби вдих, аутфакт) і чіткого, різкого руху вниз (видих), який власне і слугує знаком для початку гри. Цей кивок можна умовно розшифрувати так: рух голови нагору позначається як «і», а сигнал до вступу – як «раз». Кивок не завжди однаковий – його варіюють залежно від характеру та темпу твору. Наприклад, голову можна підняти і ненадовго зафіксувати положення перед активним рухом униз. Усі ці нюанси узгоджуються та відпрацьовуються на репетиції, щоб під час виступу не виникло несподіванок.

Коли музичний твір починається із за такту, сигнал до вступу залишається за своєю суттю тим самим, але з однією відмінністю: якщо в першому випадку підйом голови супроводжувався паузою, то тут ця пауза заповнюється звучанням затакту. Можна також застосувати інший ва-

ріант: спочатку опустити голову, ненадовго зафіксувати положення, а потім виконати активний рух угору.

Сигнал до вступу є надзвичайно важливим елементом ансамблевої майстерності, тому його слід ретельно відпрацьовувати. На репетиціях його іноді замінюють рахунком – заздалегідь відраховують дві метричні долі, – що визначається темпом та характером твору.

Досягнення синхронності в процесі виконання твору

Збереження синхронності звучання під час виконання є ще складнішим завданням, ніж одночасний вступ на початку твору. Ансамблева єдність перевіряється буквально в кожному такті, на кожному кроці музичного процесу. Важливо, щоб кожен учасник ансамблю володів метроритмічною стійкістю та точністю ритму. Якщо один виконавець не втримує чверть, інший – половинну ноту, а третій – восьму, узгоджене звучання стає неможливим, і про синхронність немає й мови.

Виконання восьмих разом – непросте завдання: музиканти можуть «розійтися» на будь-якому кроці. Зміцнити метроритмічну основу допомагає невеликий акцент спочатку на сильній долі, а потім на відносно сильних долях тріолей. Такі акценти не лише стримують пальці, що «розбігаються», а й дозволяють контролювати виконання на кожній ділянці (від одного акценту до іншого). Вони виступають організуючою та об’єднуючою основою, завдяки якій досягається синхронність звучання. Цей прийом підкреслює значення акцентів в ансамблевій грі – допоміжних, уточнювальних, орієнтовних, які зазвичай не відзначені в нотах, але відіграють важливу практичну роль.

Досягнення синхронності ансамблевого звучання значною мірою залежить від характеру музичного твору. Очевидно, що у п’єсах енергійного, наполегливого плану ця якість формується швидше, ніж у творах спокійного, задумливого чи медитативного характеру. Аналогічно і з моментом «старту»: виконати синхронний вступ легше в творах першої категорії, ніж у творах другої.

Отже, розуміти партнера без слів – за поглядом, ледь помітним рухом голови або найменшими змінами у виразі обличчя – означає використовувати додаткові, але важливі засоби для досягнення ансамблевої єдності. Як відомо, диригент керує оркестром не лише руками: значну роль відіграють міміка, погляд, рухи голови. У межах розумного це можна застосовувати й у ансамблевій грі. Все це підтверджує, що варто якомо-

га рідше відволікатися на гриф, оскільки це ускладнює зоровий контакт із іншими учасниками ансамблю.

Продовжуючи тему системи сигналів, варто зазначити, що під час виконання не обов'язково вступають усі голоси ансамблю – іноді грають лише окремі партії (два-три голоси). Це особливо актуально, коли концертмейстер зосереджений на виконанні складного матеріалу і не може подати сигнал. У таких випадках сигнал може дати інший виконавець, попередньо погодивши це з партнерами. Звісно, сигнал використовують лише тоді, коли синхронний вступ різних голосів пов'язаний із певними труднощами. Найчастіше орієнтиром для початку служить мелодійний голос, і кожен музикант запам'ятовує конкретний момент у ньому, який допомагає визначити вступ. Іноді таким орієнтиром може бути й інший голос, якщо він полегшує координацію. Репліку, що передує вступу (як своєрідну підказку), доцільно занотувати у своїй партії. Якщо кожен учасник ансамблю орієнтуватиметься на знання партій та конкретних реплік партнерів, формується взаємозв'язаний ланцюг, що забезпечує точний вступ різних голосів. Під час гри також важливо вміти рахувати паузи будь-якої тривалості, особливо на початкових етапах роботи над новим твором, коли моменти вступу ще не чітко визначені. Практика показує, що музиканти часто роблять це неохоче, тож необхідно навчатися цьому мистецтву.

Досягнення синхронності при закінченні твору

Завершити твір одночасно для всіх учасників ансамблю не менш важливо, ніж розпочати його разом. Тут можливі два варіанти: а) останній звук або акорд має чітко визначену тривалість; б) над завершальним акордом стоїть fermata. У першому випадку точність досягається завдяки бездоганно витриманій тривалості. Кожен виконавець внутрішньо рахує метричні долі й знімає останній звук чи акорд точно у визначений момент – на «раз», «два» тощо. Якщо ж фінальний акорд позначений *fermata*, його тривалість необхідно попередньо погодити. Наприклад, коли *fermata* стоїть над акордом тривалістю у три чверті, зняття можна виконати, скажімо, на рахунок «шість» або «сім» – залежно від характеру й настрою музики. Водночас, як і в попередньому випадку, кожен учасник ансамблю має внутрішньо відчувати пульсацію метричних долей протягом усього звучання акорду. Подібні деталі відпрацьовуються під час репетицій. І так само, як різняться між собою музичні твори, безмежною є й різноманітність способів завершення їхніх заключних акордів.

Проблема синхронності, безумовно, не обмежується лише розглянутими прийомами. Ансамблева єдність може бути порушена при виконанні агогіки, *rubato*, цезур, пауз, фермат, при зміні темпу, при виконанні *ritenuto*.

Досягнення синхронності ансамблевого звучання при виконанні агогіки

Підтримання ансамблевої злагодженості під час виконання агогічних змін, тобто незначних відхилень від установленого темпу й метра – уповільнень чи прискорень, – потребує від виконавців особливої уважності. Коли темп уже встановився і музичний рух залишається рівномірним, досягти ансамблевої єдності значно простіше. Натомість у моменти зміни темпу та подальшого повернення до початкового руху (*a tempo*) можуть з'являтися труднощі, адже кожен учасник ансамблю сприймає такі відхилення по-своєму. Практика свідчить, що узгодити поступове уповільнення (*rallentando, ritardando*) в ансамблі значно важче, ніж поступове прискорення (*accelerando*). Саме в цьому і полягає справжнє мистецтво ансамблевої гри: подібні завдання мають вирішуватися природно, майже непомітно, без спеціальних зусиль і тим більше без явних зовнішніх сигналів. Тому роль концертмейстера тут залишається лише допоміжною. Вирішальне значення має спільне внутрішнє відчуття темпу та однакове переживання агогічних змін усіма учасниками ансамблю.

Мета цих вправ – узгодити сприйняття й відчуття всіх учасників ансамблю настільки, щоб їхнє виконання звучало як дія однієї людини. Іноді трапляється, що під час тривалого виконання твору з усталеними агогічними відхиленнями музиканти раптом прагнуть щось змінити. Такі зміни нерідко стають несподіваними, адже всім учасникам непросто однаково зрозуміти й відчути новий нюанс. Уміння грати разом формується нелегко, тому не варто порушувати ансамблеву єдність навіть заради незначного художнього виграшу. Якщо вдалося досягти злагодженого виконання, бажано уникати подальших змін. Зберегти ансамбль значно складніше, ніж його створити, але саме це є одним із найважливіших завдань. У процесі формування ансамблевої злагодженості, як і в інших видах роботи, слід дотримуватися принципу поступовості: від простого до складного. Спершу необхідно досягти синхронності у творах з постійним темпом і нескладною метричною структурою, наприклад у танцювальній або маршовій музиці. Далі варто переходити до творів, у яких використовуються темпові зміни – *accelerando, ritenuto, stringendo, stretto*.

Наступним етапом мають стати твори, насичені агогікою й виконувані в темпі rubato. Очевидно, що кожен із цих випадків має власні труднощі та особливості у досягненні синхронності. Основою формування колективних навичок виконання агогіки є індивідуальне вміння кожного музиканта володіти нею. Тим виконавцям, які не мають цієї навички, працювати в ансамблі буде значно складніше.

3.4. Підготовка до публічного (концертного) виступу

Публічний, або концертний, виступ ансамблю є підсумком тривалої й напруженої творчої роботи його учасників. Для виконавців це надзвичайно відповідальний етап, який не лише підбиває підсумки зробленого, а й стає поштовхом до подальшого професійного й творчого розвитку. Вихід на сцену завжди вимагає від ансамблістів значних творчих, емоційних і психологічних зусиль. Не кожен виконавець легко долає хвилювання та напруження, від яких значною мірою залежить успіх виступу. Саме тому вдалий концертний виступ колективу є складним завданням, що потребує високого рівня майстерності й внутрішньої зібраності. Для досягнення успіху учасникам ансамблю недостатньо лише ретельно опрацювати концертну програму. Не менш важливо підготувати себе психологічно, навчитися входити в так званий «оптимальний концертний стан», який дає змогу максимально повно реалізувати свої художньо-виконавські можливості.

Феномен публічного виступу музиканта-інструменталіста перебуває в центрі уваги психологів, які досліджують взаємозв’язок уваги, уяви, пам’яті та самоконтролю у сценічній діяльності, а також проблеми емоційної стійкості виконавця. Водночас мистецтвознавці та інші науковці розглядають питання вдосконалення виконавської майстерності, специфіку психомоторики музиканта й вимоги до музичного виконання як особливого виду художньої комунікації. У наукових дослідженнях підкреслюється, що виконавська діяльність належить до різновидів художньої творчості. Вона являє собою цілісний процес, у якому органічно поєднуються емоційна сфера, мислення та технічна сторона інструментального виконання. Основою цього процесу є подвійність сценічного стану виконавця:

- з одного боку, музикант має максимально глибоко проникнути у зміст художнього образу твору, пережити й передати всю гаму емоцій, закладених у ньому;

- з іншого боку, він повинен зберігати творчий контроль і точний виконавський розрахунок, необхідний для реалізації власної інтерпретації. Це передбачає постійний самоконтроль, уміння ніби слухати себе збоку, одночасно виступаючи і виконавцем, і уважним слухачем-критиком.

Існування численних теоретичних концепцій і підходів до осмислення проблеми підготовки музикантів до публічної діяльності зумовлює потребу у створенні узагальненої теоретичної системи. Спираючись на власний сценічний досвід, а також на практику підготовки учнів-гітаристів до концертних виступів, ми разом із колегами дійшли висновку, що основою публічного виступу є вольова дія. Відтак джерело сценічного хвилювання доцільно шукати передусім у мотиваційній сфері особистості. На наш погляд, модель освітньо-виховної роботи має будуватися відповідно до закономірностей формування вольових якостей і мотивації музиканта.

Мотивом у діяльності музиканта називають внутрішнє спонукання до дії, що виникає з прагнення задовольнити певну потребу особистості. Він є основою вибору конкретних дій або способів поведінки людини. Поняття «мотивація» є ширшим, ніж «мотив», і в сучасній психології вживається у двох основних значеннях:

- як система чинників, що визначають поведінку людини, включно з її цілями, потребами, мотивами, намірами та прагненнями;
- як процес, який активує, спрямовує та підтримує поведінкову діяльність на певному рівні.

У багатьох наукових дослідженнях мотивацію розглядають як сукупність психологічних чинників, які зумовлюють поведінку людини, визначають її спрямованість, рівень активності та характер дій.

Воля – це психічний процес, завдяки якому людина свідомо й цілеспрямовано керує своєю діяльністю та поведінкою для досягнення поставленої мети. Саме воля є однією з головних передумов успішної людської діяльності. Успіх колективу або соліста на сцені визначається багатьма чинниками, серед яких особливе місце посідає сценічне хвилювання. Його рівень значною мірою залежить від психологічної готовності до концерту та здатності виконавця контролювати власний стан під час публічного виступу. Емоції музикантів мають підпорядковуватися волі, щоб вони не втрачали самовладання та контролю над своїми діями. Психічний стан виконавця нерідко істотно впливає на якість його гри. Тому ін-

струменталістові необхідно мати емоційну стійкість або володіти спеціальними способами психологічної саморегуляції. Зміцнення психічної витривалості, тренування емоційної стійкості, а також формування вмінь і навичок подолання нервового напруження перед відповідальним виступом повинні бути одним із пріоритетних напрямів підготовки виконавця.

Брак ґрунтовних наукових відомостей про природу та сутність сценічного хвилювання як особливого психічного стану особистості змушує виконавців самостійно шукати дієві способи психологічної підготовки до публічного виступу. Чимало педагогів радять учням методи, засновані переважно на власному сценічному досвіді та суб'єктивних відчуттях. Нерідко учні-виконавці отримують від викладача універсальний варіант аутотренінгу, запропонований без урахування індивідуальних рис і психологічних особливостей кожного. Більшість наукових праць, присвячених природі сценічного стану та його саморегуляції, належить виконавцям-піаністам. Унаслідок цього дослідження проблеми естрадного хвилювання набуло певної однобічності. Водночас питання подолання некерованих і деструктивних проявів сценічного хвилювання є актуальним для музикантів усіх виконавських спеціальностей.

Практика засвідчує, що сценічне хвилювання властиве кожному виконавцеві. Однак у одних воно залишається під контролем і навіть стає поштовхом до більшої виразності та натхнення. В інших хвилювання виходить за межі самоконтролю, спричиняючи пригнічений стан, внутрішню скутість і напруження всього тіла, зокрема виконавського апарату. У ще однієї групи виконавців воно проявляється надмірним збудженням і метушливістю, що також негативно позначається на злагодженості та координації під час виконання. Сценічне хвилювання нерідко перекреслює результати тривалої підготовчої роботи керівника колективу. Саме про таких виконавців часто говорять, що вони не готові або недостатньо пристосовані до концертно-виконавської діяльності.

Проблема хвилювання тісно пов'язана з індивідуальною нервовою структурою особистості та типом її нервової діяльності. Фахівці з психології стверджують, що природні властивості нервової системи, включно з реакцією на хвилювання, можна змінювати та розвивати за допомогою спеціального психофізичного тренування. Розробка таких тренувальних програм є важливим дидактичним завданням, метою якого є зробити стресові ситуації на сцені для виконавця звичними та керованими. Успішна адаптація до хвилювання виступає ключовою педагогічною умовою, значущість якої не менша за розвиток виконавських навичок і вмінь.

Музичний керівник під час репетицій має не лише удосконалювати музичну майстерність учасників інструментального колективу, а й виховувати позитивні риси характеру, усуваючи негативні, а також формувати високий рівень психологічної стійкості кожного музиканта. Опанування цих основних складових забезпечує необхідні передумови для ефективного керування емоційним станом виконавця. Серед основних причин виникнення сценічного (естрадного) хвилювання можна виділити:

1. ***Перебільшене побоювання критики*** – надмірна тривога щодо оцінки виконавця тільки підвищує рівень хвилювання та погіршує його стан.
2. ***Почуття відповідальності за виступ*** – природне відчуття відповідальності може стимулювати, проте коли хвилювання набуває хворобливих форм, воно стає шкідливим і може призвести до помилок на сцені.
3. ***Вплив зовнішнього вигляду*** – одяг виконавця здатен або заспокоювати, або навпаки, порушувати душевну рівновагу.
4. ***Зосередженість на музиці*** – уміння концентруватися на виконуваному творі є найефективнішим засобом боротьби з хвилюванням; розвиток цієї здатності варто здійснювати під час доконцертної підготовки.
5. ***Любов до сцени*** – внутрішнє задоволення від виступу допомагає подолати руйнівну силу хвилювання та отримати від сцени найкраще.
6. ***Страх публічної невдачі*** – цей страх пом'якшується ретельною підготовкою й сумлінною довершеністю програми; відчуття «зроблено найкраще» діє заспокійливо.
7. ***Звикання до умов публічних виступів*** – розвиток необхідних навичок і адаптація до концертного середовища залишається однією з найдієвіших методик подолання хвилювання [85].

Хвилювання, що проникає у виконавський процес, може звести нанівець результати навіть найпотужнішої праці. Це становить серйозну загрозу для соліста й особливо для ансамблю (у нашому випадку – ансамблю гітаристів). Кожен учасник неодноразово відчував ефект так званої «ланцюгової реакції»: психологічна нестійкість одного виконавця передається іншому, а помилки в партії одного музиканта здатні спричинити помилки в партії іншого. Згодом двоє хвилюючих учасників можуть збити з ритму третього і так далі. Іншими словами, у ансамблі хвилювання, що виникло в одній ланці, здатне «вивести з ладу» весь колектив. Тому справжнє мистецтво ансамблевого виконання неможливе без психологічної рівноваги всіх його учасників. Інтенсивність концертного хвилювання

значною мірою визначається віком, темпераментом, рівнем підготовки та вихованням – як сімейним, так і здобутим у закладах додаткової освіти. Розглянемо ці чинники детальніше.

У юнацькому віці найчастіше проявляються симптоми сценічного хвилювання, які сформувалися ще в підлітковому періоді. Рівень психічної стійкості, сформовані амбіції та накопичений досвід виступів перед аудиторією – навіть не обов'язково концертних (іспити, змагання тощо) – формують стереотипні реакції та переживання, які інколи важко змінити. Для виконавця важливе, перед якою аудиторією він виступає – «своєю» чи «чужою». Зі здобуттям досвіду та дорослішанням ставлення до виступів істотно змінюється. У підлітковому віці учні віддають перевагу виступам у знайомому середовищі, перед своїми педагогами, друзями чи знайомими, де хвилювання відчувається менше. Натомість юнаки, дівчата та дорослі часто менше хвилюються перед незнайомою аудиторією, але водночас більш чутливі до оцінки однолітків, педагогів та знайомих слухачів.

Темперамент істотно впливає на успішність, сценічне самопочуття та поведінку виконавця. Основними чинниками його формування є спадковість та умови життя, які визначають різні прояви одного й того ж типу або зовсім різних типів темпераменту. Зазвичай виділяють чотири типи темпераменту – *сангвінічний, холеричний, флегматичний і меланхолійний* – найяскравіше вони проявляються у поведінці та характері реакцій. Повністю «чисті» типи зустрічаються рідко; у більшості випадків переважають риси одного темпераменту, що впливають на інші, менш виражені характеристики, формуючи складну й іноді суперечливу систему реакцій. Природні основи темпераменту, пов'язані з особливостями вищої нервової діяльності – силою, урівноваженістю та швидкістю нервових процесів – залишаються відносно незмінними протягом усього життя. Хоч у деяких джерелах зазначають можливість змінити темперамент вихованням, наукові дослідження та практика підтверджують, що змінюються лише зовнішні прояви, а не самі психофізіологічні основи. Особливо це проявляється в екстремальних ситуаціях, таких як виступ перед публікою: нестриманість холерика або тривожність меланхоліка стають помітнішими. Проте систематичне навчання й тренування дозволяють пом'якшити негативні прояви та посилити позитивні риси, які за певних умов можуть стати провідними. Наприклад, інертність флегматика, що забезпечує витримку, може супроводжуватися низькою чутливістю та слабкою емоційністю, що іноді виявляється як млявість або лінь. Меланхолік, навпаки, характеризується слабкістю нервових процесів, підвищеною чутливістю та глибокою

музикальністю – якостями, важливими для музиканта. Визначення темпераменту учня потребує уважного та тривалого спостереження, адже короткочасні оцінки не дають надійних результатів. Важливо стежити за повторюваними проявами таких властивостей, як чутливість, реактивність, активність, темп реакцій, моторика та пластичність. Встановлено, що для учнів «сильного типу» негативна оцінка може мати стимулювальний ефект, тоді як у представників «слабкого типу» вона, навпаки, викликає пригнічення та сприяє виникненню невпевненості в собі. Регулярні виступи формують стабільність і стійкість у концертній діяльності, хоча навіть досвідчені артисти не завжди повністю долають недоліки свого типу темпераменту. Водночас, незважаючи на індивідуальні відмінності, основні риси, притаманні певній статі, віку та типу темпераменту, залишаються відносно стабільними, що дає керівнику колективу змогу застосовувати цілеспрямовані методи впливу. Передконцертний та концертний стан має чітку періодичність із власними психологічними особливостями, що дозволяє виділити п’ять фаз цього процесу.

Перша фаза – тривалий передконцертний стан. Він не має чітко визначених часових меж, оскільки починається з моменту, коли учень (виконавець) дізнається дату виступу. Інтенсивність хвилювання залежить від рівня підготовки та власних очікувань і може проявлятися періодично. З наближенням концерту та під впливом нагадувань педагога думка про виступ все частіше турбує виконавця: з’являються дратівливість, безсоння, різкі зміни настрою. Ці відчуття особливо загострюються у переддень концерту.

Друга фаза – безпосередньо передконцертний стан. У деяких учнів у цей період спостерігаються фізіологічні зміни: підвищується тиск, температура, з’являється відчуття слабкості та нездужання, і вони скаржаться, що не можуть виступати. Якщо педагог або сам учень не подолають цей стан, пов’язаний переважно з концертним хвилюванням, він може постійно супроводжувати підготовку до виступів. Подолання страху й невпевненості вимагає значних волевих зусиль від обох сторін, але це заспокоює виконавця і приносить відчутне полегшення. У цій фазі часто проявляються різні типи сценічного хвилювання. Найбільш бажаним є хвилювання як підйом – легка ейфорія, бажання швидше вийти на сцену, уявне планування свого виступу. Це оптимальний передконцертний стан. Водночас можливий і протилежний стан – хвилювання, що переходить у паніку. Воно проявляється надмірним збудженням, метушливими руха-

ми, втратою концентрації, швидкою зміною думок, пітливістю рук і посиленням тривоги аж до відчуття страху.

У таких випадках гра виконавця стає некерованою. Подолати цей стан складно, але можливо, якщо педагог або сам учень перенаправлять увагу зі свого самопочуття на музичний твір і продумування плану виконання темпу та динаміки. Негативні наслідки можуть виникнути й від апатії або пригніченого стану, коли мета й сенс виступу відходять на другий план, а в свідомості лунає лише одна думка: «швидше б усе це скінчилося».

Нарешті настає момент виходу на сцену – найкоротша, але найбільш інтенсивна ***третя фаза*** сценічного хвилювання. У цей час учні або члени ансамблю опиняються «один на один» із глядачами, і педагог вже не може безпосередньо впливати на їхній емоційний стан. Ця фаза проходить швидко і часто залишає по собі лише розмитий спогад у пам'яті виконавця. Як із легкою іронією згадував французький диригент Шарль Мюнш: «Чесно кажучи, я не можу стверджувати, що керував оркестром, адже був повністю занурений у думки про страх, який мене буквально паралізував». Я йшов по сцені, відчуваючи себе немов у щільному тумані: ноги не відчували ваги, закон тяжіння здавався відсутнім. Світ навколо виглядав нереальним, як сон, і я диригував автоматично. «Глядачі, сприйнявши мою паніку, помилково витлумачили її як натхнення» [91]. Тому викладачеві важливо заздалегідь врахувати таку ситуацію та підготувати учнів до усвідомленого й упевненого виконання всіх необхідних дій перед виходом на сцену. Корисною практикою є репетиція виходу ансамблю, перевірка строю інструментів, розташування стільців та підставок. Такі зовнішні деталі не лише підвищують внутрішню готовність до виступу, а й допомагають виконавцям зберігати спокій та діловий настрій.

Четверта фаза – початок виступу. На цьому етапі важливо внутрішньо налаштуватися на виконання, сконцентрувати увагу та уявити темп і динаміку твору. Корисно про себе проспівати початкові фрази композиції. Велике значення має розвиток внутрішнього слуху, якому педагоги приділяють особливу увагу. Найбільш вразливими для початківця є темп і звучність. Якщо програма добре опрацьована, а репетиції перед концертом закріпили ключові деталі виступу та поведінки на сцені, виконання буде впевненим і стійким.

П'ята фаза – стан після концерту – має велике значення, але часто залишається недооціненою або зовсім ігнорованою багатьма педагога-

ми. Насправді емоційне перенавантаження після виступу не зникає миттєво з моментом спуску зі сцени, а триває ще певний час. Це може бути радісний підйом після вдалого виконання, відчуття сильної втоми до повного виснаження, розчарування собою або запізніле бажання: «От тепер би я зіграв по-справжньому». У таких ситуаціях особливо важливі спокій, впевненість і підтримка педагога, адже нестійка психіка молодих музикантів потребує уважного й дбайливого ставлення до переживань, що виникають після концерту.

Що ж спричиняє сценічне хвилювання? Український композитор і педагог М. Лисенко пояснював його неправильним підходом до занять та неефективною роботою вдома. На його думку, це призводить до недостатньої підготовки музичного твору, що викликає відчуття невпевненості та тривоги. Д. Юник пов'язує хвилювання з надмірним самолюбством, марнославством і гордістю виконавця-інструменталіста, які, не отримавши підтвердження своїх очікувань, перетворюються на страх [87].

Відомий методист і теоретик виконавського мистецтва Л. Маккінон заперечував думку, що хвилювання викликане надмірною скромністю або сумнівом у власних здібностях. Навпаки, він вважав, що причиною хвилювання є не скромність, а надмірна самовпевненість, не недооцінка, а переоцінка власних можливостей [91].

Хвилювання не завжди є негативним явищем. Воно має очевидний стимулюючий ефект і є корисним для артиста чи учасника ансамблю, оскільки допомагає виявити потенційні здібності, які можуть залишатися прихованими під час занять удома чи в класі. Без емоційного підйому неможливий справжній артистичний виступ та потужний художній вплив на слухачів, що є суттю музичного мистецтва. Як зазначають видатні педагоги, диригенти та виконавці, завершення опрацювання музичного твору часто відбувається саме під час його виконання перед аудиторією. Концертні виступи виступають своєрідними етапами в розвитку учнів і водночас виконують соціальну функцію перевірки їхніх можливостей. Саме це є позитивним аспектом сценічного хвилювання.

Але що ж насправді стає причиною пригнічуючого страху та тривоги? Адже виконання на концерті не несе загрози ні життю, ні здоров'ю виконавця. Виступ перед аудиторією є серйозним іспитом як для учня, так і для артиста. Репетиція в тому ж залі, на тому ж інструменті та при тому ж освітленні, що й на концерті, але без глядачів, не викликає такого хвилювання. Чому? Причина полягає в тому, що на концерті або під час іс-

питу значно зростає відповідальність за свої знання, вміння, дії і навіть за рухи, які на очах публіки стають важкими, незграбними та менш контрольованими. У школярів це хвилювання часто перетворюється на страх забути або сплутати партію, особливо якщо виконується ансамблева композиція напам'ять. Відомо, що проблеми з пам'яттю та хвилювання тісно взаємопов'язані.

Під час виконання увага гітариста в ансамблі розподіляється одразу між кількома напрямами. Наприклад, розглянемо роль виконавця другої гітари. Гітаристу необхідно координувати обидві руки, а водночас слухати першу, третю та четверту гітари. Крім цього, він слідкує за звучанням партнерів по партії і ансамблю в цілому. Під час гри виконавець певною мірою контролює й власну посадку на сцені, а майже підсвідомо – реакцію публіки.

Варто також зазначити ряд ситуацій, характерних саме для учасників ансамблю гітаристів, які можуть спричиняти хвилювання. Партія кожного учасника містить багато складових, серед яких іноді – виконання соло. Саме виконання сольної частини часто викликає у музиканта особливо сильне відчуття відповідальності, що сприяє виникненню хвилювання. Крім того, причиною тривожності може стати надмірна складність ансамблевої партії, тому під час інструментування творів важливо ставити перед виконавцями завдання, що є складними, але реально здійсненними. Необхідно також пам'ятати, що не все, що легко виходить під час репетицій, обов'язково вдасться на сцені, де психологічний стан виконавця інший. Часто хвилювання виникає через недостатню впевненість одного з учасників у знанні програми. Послідовні помилки вибивають його з рівноваги, знижують якість виконання та впевненість, що, у свою чергу, може передатися іншим членам ансамблю.

У такій ситуації слід зупинити цей процес і виробити в собі своєрідний «імунітет» до хвилювання, що передається від партнера. Інтенсивність хвилювання залежить від частоти виступів ансамблю, рівня підготовки аудиторії та, відповідно, від рівня відповідальності музикантів і обіграності програми. Напередодні концерту музиканта найчастіше турбує невизначеність і непередбачуваність оцінки слухачів або комісії. Таким чином, концертне хвилювання проявляється лише в особливих соціальних умовах: на іспитах, концертах, змаганнях чи конкурсах, де під випробування ставиться не тільки виконавська майстерність, а й соціальний статус артиста. Оскільки такі ситуації з численними невідомими будуть повторюватися в різних обставинах, передбачити результат майже

неможливо. Повністю позбутися хвилювання дуже важко і не завжди потрібно. Головне – навчитися адаптуватися до умов концертного виконання та опановувати мистецтво «спокійного хвилювання».

Рекомендації щодо формування навичок контролю сценічного хвилювання:

1. ***Індивідуальний підхід і робота над художнім образом.*** Щоб концерт не спричиняв психічного стресу, а навпаки, стимулював розвиток учасників ансамблю, важливо враховувати два аспекти: індивідуальні особливості учасників і роботу над художнім образом. Індивідуальний підхід дає змогу встановити рівень емоційної збудливості та музичних здібностей. Учні з підвищеною емоційною збудливістю, як правило, схильні до частішого хвилювання; під час підготовки до концерту їхнє хвилювання слід стримувати, щоб уникнути форсування звуку або прискорення темпу. Менш емоційних виконавців, навпаки, потрібно заохочувати до емоційної насиченості та акцентувати роботу з нюансами. Домінування художнього образу у процесі роботи сприяє більш стабільним і успішним виступам ансамблю.

2. ***Зосередження на музиці.*** Учасник ансамблю повинен повністю зануритися у виконання, слухаючи музику, а не аналізуючи власний стан. Така концентрація дозволяє звільнитися від хвилювання, підвищує впевненість та додає натхнення у виконання, що є ключовим для високоякісної музичної інтерпретації.

3. ***Розвиток внутрішнього слуху***. Для стабільності виконання рекомендується формувати внутрішній слух через заняття з нотами без інструмента, а ще ефективніше – без нот і без інструмента після запам’ятовування твору. Це дозволяє краще відчувати музику і підтримує внутрішню впевненість.

4. ***Роль автоматизму рухів***. На сцені виконавець може сумніватися у виконанні складних місць, навіть якщо вони добре виходили на репетиції. У таких випадках вирішальним є автоматизм рухів, що лежить в основі техніки. Не слід зациклюватися на рухах; увага виконавця має частково відволікатися від моторного процесу, щоб техніка працювала безперебійно.

5. ***Бачення мети під час виконання***. Контролювати слід не окремі пальцеві рухи, а напрямок потоку музики, кінцеву мету фрази або пасажу. Мислення наперед та «бачення музики» формує технічну волю й

упевненість виконавця. Кульмінація кожної фрази, пасажу або розділу має бути чітко усвідомлена, що допомагає тримати зосередженість і впевненість на високому рівні.

6. ***Спокійний стан для виконання напам'ять***. Для надійної гри з пам'яті виконавець повинен перебувати у спокійному стані, що дозволяє повністю покластися на моторну пам'ять. Такий підхід дає можливість одночасно контролювати виконання і «слухати себе» з позиції стороннього спостерігача, що підвищує якість інтерпретації. «Чим складніше місце, тим спокійніше повинен бути стан організму виконавця» (М. Метнер).

7. ***Аутогенне тренування і самонавіювання***. Психологічна підготовка до виступу включає методи самонавіювання та саморегулювання емоцій. Виконавець може використовувати короткі фрази: «Я добре підготовлений до концерту», «Програма обіграна», «Я упевнений у собі», «Публіка мене надихає». Це допомагає досягти емоційної рівноваги, необхідної для виступу.

8. ***Рівень підготовки і впевненість***. Успіх ансамблю залежить не лише від аудиторії, а передусім від майстерності виконавців. Важливо довести всі твори до досконалості та опрацювати сольні епізоди так, щоб бути абсолютно впевненим у їх виконанні, забезпечивши «подвійний запас міцності».

9. ***Внутрішнє занурення в твір***. Перед виконанням слід налаштуватися на художній образ твору. Кожен нюанс та штрих має відчуватися як необхідний, продиктований внутрішнім сприйняттям музики. Для уникнення напруженості початківцям важливо навчитися контролювати емоції, керувати ними і підпорядковувати розуму, а не лише зовнішній показ.

Отже, формування навичок контролю сценічного хвилювання у учасників ансамблю ґрунтується на поєднанні індивідуального підходу, психологічної підготовки та технічної майстерності. Ключовими аспектами є розвиток концентрації на музиці та художньому образі, вдосконалення внутрішнього слуху та автоматизму рухів, уміння «бачити» музику та її кінцеву мету, а також підтримання спокійного емоційного стану під час виступу. Використання методів самонавіювання, належна репетиційна підготовка і впевненість у власних силах сприяють стабільності виконання, зменшенню хвилювання та високій якості музичної інтерпретації. Загалом, успіх ансамблевого виступу залежить від гармонійного поєднання технічної підготовки, емоційного контролю та творчого занурення у твір.

Питання для самоконтролю до розділу ІІІ

1. *У чому полягають основні переваги ансамблевого музикування для гітаристів?*
2. *Яку роль відіграє вміння розподіляти увагу між кількома музичними лініями?*
3. *Чому кожен учасник ансамблю повинен володіти інструментом на рівні соліста?*
4. *У чому полягає принцип рівності учасників ансамблю?*
5. *Яка оптимальна чисельність ансамблю гітаристів і чому?*
6. *Які проблеми виникають у малих складах ансамблю гітаристів?*
7. *Які фактори впливають на вибір кількості учасників ансамблю?*
8. *Чому важливо закріплювати постійне місце кожного учасника в ансамблі?*
9. *Які існують форми сценічної посадки ансамблю?*
10. *Чому дугоподібна посадка вважається оптимальною?*
11. *Які труднощі виникають при шаховому розташуванні музикантів?*
12. *Як впливає розташування учасників на якість ансамблевого звучання?*
13. *У чому полягає значення інтонування в ансамблевому музикуванні?*
14. *Які основні причини неточного строю в ансамблі?*
15. *Які способи налаштування гітари використовуються на практиці?*
16. *Чому традиційний спосіб налаштування може бути недосконалим?*
17. *Що таке штрих і яку роль він відіграє у виконавській майстерності?*
18. *Які основні види штрихів використовуються в грі на гітарі?*
19. *У чому особливість виконання legato та його різновидів?*
20. *Чим відрізняються legato, non legato і staccato?*
21. *Які специфічні прийоми гри на гітарі ви знаєте (флажолети, піцікато, тремоло тощо)?*

ПІСЛЯМОВА

Музичне виховання у поєднанні із загально-естетичним сприяє всебічному розвитку молодого покоління та формує прагнення активно творити красу в житті. Неможливо уявити естетично сформовану особистість без музики та її впливу на духовний світ. Світ звукових образів і музична атмосфера збагачують сучасну людину й прищеплюють любов до мистецтва.

Велику роль у цьому відіграє цілеспрямована робота вчителя, який організовує учнів так, щоб вони могли усвідомлено відчути інтонаційно-пластичні особливості музики та самостійно інтерпретувати художній світ твору. Шлях, що розвиває творчість, фантазію та пошук, є одним із найефективніших: він навчає дітей мислити, пізнавати природу музики, її виразні можливості та взаємозв’язок із навколишнім світом.

Музично-естетичне виховання пов’язане з різними аспектами життя особистості та ефективне лише за умов активної діяльності. Тому лише пасивного слухання музики недостатньо. Головне завдання музичних педагогів і керівників творчих колективів полягає в тому, щоб навчити дітей активно проявляти себе в різних видах музичної діяльності: співі, участі в хорах, оркестрах та ансамблях.

Сучасна музична педагогіка потребує переходу від спостереження до дослідження, від опису до аналізу, від інтуїції до системних знань, перетворюючи її на справжню гуманітарну науку. Лише так вона здатна вказати шлях розвитку музичного мистецтва як важливого чинника виховання.

Розвиток музично-виконавських здібностей та формування творчої активності – це складна система заходів, що створює умови для розвитку

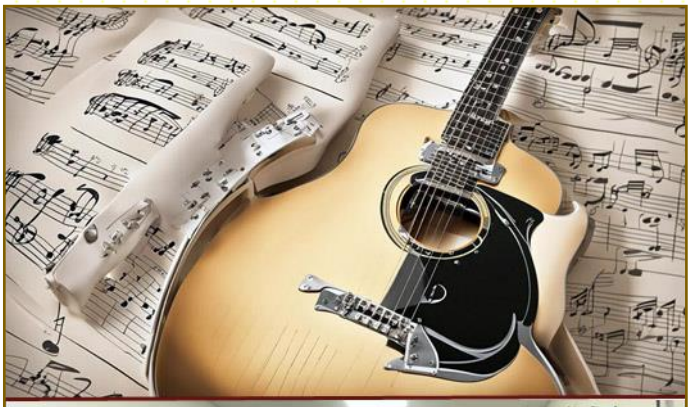
особистісних якостей учнів. Важливим чинником є спільне музикування. Гра в ансамблі допомагає учням відчувати один одного, згуртовує колектив, виховує відповідальність і подолання невпевненості. Під час виконання яскраво проявляються індивідуальні риси кожного.

Особливої уваги потребує робота керівника, який орієнтує учнів на розуміння інтонаційно-пластичних витоків музики та самостійну інтерпретацію твору. Стимулювання творчості, фантазії та пошуку формує здатність мислити, пізнавати виразну силу музики та її зв'язок із життям.

Створення дитячого гітарного ансамблю та його навчально-виховна діяльність – процес складний і багатокомпонентний. Педагог організовує набір учнів і формує в них комплекс знань, умінь і особистісних якостей:

1. ***Музично-теоретичні знання***: нотна грамота, елементарна теорія музики, метроритмічне відчуття, музична пам'ять, слухові уявлення, розвиток мелодійного, гармонійного та поліфонічного слуху.
2. ***Музично-виконавські навички***: індивідуальна посадка, правильна робота рук, прийоми звуковидобування, техніка музично-ігрових рухів, вміння грати в ансамблі.
3. ***Творчі та професійні здібності***: самостійна робота, синхронність ансамблевого звучання, підготовка до концертів.
4. ***Особисті якості***: загальний інтелект, мотивація, концентрація, воля до подолання труднощів.

Взаємодія всіх цих компонентів забезпечує повноцінну інструментально-виконавську діяльність учнів у процесі спільного музикування.



СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність: зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; ред.-упоряд. Л. І. Горіна. Рівне: Волинь. обереги, 2017. 264 с.
2. Андрєєва О. Ударні інструменти сучасного симфонічного оркестру. Київ: Музична Україна, 1985. 70 с.
3. Ансамблева гра та акомпанування як різновиди спільної музично-виконавської діяльності: метод. рек. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв I – II рівнів акредитації / уклад. Л. М. Уманська. Вінниця: НОВА КНИГА, 2005. 16 с.
4. Антоненко Т. Л. Виховання у підлітків культури почуттів засобами мистецтва: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Харків, 1994. 21 с.
5. Бермес І. Л. Ансамблеве виконавство: теоретичний, практичний, естетичний виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 2. С. 186–190.
6. Боровик М. Сучасність в інструментальному ансамблі. *Проблеми української музики:* статті. Київ: Музична Україна, 1969. Вип. 2. С. 168–207.
7. Арістова Л. Естетичне ставлення до мистецтва: теоретичні підходи. *Мистецтво та освіта*. 2007. № 3. С. 18–22.
8. Барановська І. Г. Стан сформованості художньо-творчої самореалізації підлітків в умовах діяльності ансамблю народної музики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія: Педагогіка*. Тернопіль, 2006. № 5. С. 85–89.
9. Барановська І. Г., Мозгальова Н. Г. Педагогічні умови формування творчої самостійності підлітків в ансамблях народної музики. *Теорія і практика управління педагогічними процесами:* тези доп. II міжнар. наук.-практ. конф. Одеса: Південноукр. держ. пед. ун-т, 2005. С. 9–10.
10. Барановська І. Г. Проблема ансамблевої діяльності у музичній педагогіці. *Наукові записки*. *Серія: Педагогіка і психологія.* Вінниця: Вінн. держ. пед. ун-т, 2005. Вип. 15. С. 126–132.
11. Зміст і методика позакласної виховної роботи за інтересами: [метод. посіб.] / О. В. Безпалько, І. О. Трухін та ін. Київ: Київ. держ. пед. ін-т, 1993. 120 с.

12. Бех І. Д. Особистісно зорієнтоване виховання: наук.-метод. посіб. Київ: Ін-т змісту і методів навчання, 1998. 204 с.
13. Биковська О. В. Позашкільна освіта: теоретико-методичні основи: монографія. Київ: Алкон, 2008. 336 с.
14. Боровик М. Український камерно-інструментальний ансамбль. Київ: Музична Україна, 1968. 129 с.
15. Брилін Б. А. Мистецтво музичної імпровізації у дзеркалі педагогічних досліджень. *Наукові записки. Серія: Педагогіка і психологія*. 2012. Вип. 36. С. 358–362.
16. Брилін Б. А. Організація музичного дозвілля учнівської молоді як виховна проблема: монографія. Київ, 2010. 235 с.
17. Брилін Б. А. Педагогічні основи музично-творчого розвитку учнів старших класів у сучасних формах дозвілля: автореф. дис. … д-ра пед. наук. Київ, 1998. 40 с.
18. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: Перун, 2009. 1736 с.
19. Вербицький В. В. Позашкільна освіта у вимірі XXI століття. *Позашкільна освіта: історичні поступи та здобутки*: зб. матер. Всеукр. пед. конф., 02–03 груд. 2008 р. / за заг. ред. В. В. Вербицького. Київ: Аверс, 2008. 308 с.
20. Виховний процес в контексті XXI століття: цілісність, системність, необхідність, нові горизонти та можливості: наук.-доп. бібліогр. покажч. / уклад. З. М. Горова, В. В. Косенко, Н. А. Чайка. Суми: Сумс. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка, 2011. 296 с.
21. Вобир А. Поради керівнику ансамблю бандуристів. Київ: Музична Україна, 1953. 90 с.
22. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997. С. 330.
23. Ганнусенко Н. Позашкільна освіта: минуле та сьогодення. *Педагогічна газета*. 2003. № 6. С. 7.
24. Гуренко А. Структурні особливості поліфонічного тематизму в інструментальних ансамблях українських радянських композиторів. *Українське музикознавство*. 1986. Вип. 21. С. 36–44.
25. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997. 376 с.
26. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ: Музична Україна, 1997. 240 с.
27. Дем’янюк Т. Духовно-моральний розвиток особистості у позашкільному педагогічному процесі. *Нова педагогічна думка*. 2003. № 4. С. 75–77.
28. Дідич Г. Особливості формування загально-естетичної культури підлітків засобами музики. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка. Серія: Педагогічні науки*. 2014. Вип. 133. С. 73–79.
29. Енциклопедія позашкільної освіти / ред. Г. П. Пустовіт та ін. Рівне: Зень О., 2017. 525 с.
30. Заброцький М. М. Експериментальне дослідження взаємних очікувань учасників педагогічної взаємодії. *Актуальні проблеми психології. Екологічна психологія*: зб. наук. пр. Ін-ту психології ім. Г. С. Костюка АПН України. Київ, 2007. Т. 7, вип. 12. С. 86–91.

31. Загребельна А. П. Ансамблева гра як фактор розвитку виконавських компетентностей майбутніх фахівців закладів початкової мистецької освіти. *Information and its impact on social processes*. 2023. No 1. С. 28–31.
32. Про загальну середню освіту: Закон України № 1658-IX від 15.07.2021р . *Верховна Рада України. Законодавство України*: база даних URL: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/651-14 (дата звернення: 11.12.2025).
33. Про позашкільну освіту: Закон України № 1841-III від 22 черв. 2000 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1841-14#Text (дата звернення: 23.08.2025).
34. Іваницький А. Український музичний фольклор. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.
35. Камінська О. М. Шляхи розвитку творчого потенціалу учнів через колективне музикування. *International scientific innovations in human life*. 2022. No 1. С. 241–245.
36. Карташова Ж. Формування виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва в ансамблевому класі. *Педагогічна освіта: теорія і практика*: зб. наук. пр. 2019. № 26(1–2019), ч. 2. С. 90–95.
37. Клєщ А. О. Методика інструментально-ансамблевого навчання студентів. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені В. Винниченка*. Кропивницький, 2018. Вип. 170. С. 239–248.
38. Коберник О. М. Управління виховним процесом у загальноосвітньому навчальному закладі: монографія. Київ: Науковий світ, 2003. 230 с.
39. Коваль Л. Г. Музично-естетичне виховання підлітків. Київ: Знання, 1979. 48 с.
40. Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах та комплексної програми художньо-естетичного виховання у загальноосвітніх навчальних закладах. *Інформаційний збірник Міністерства освіти і науки України*. 2004. № 10. 32 с.
41. Королькова Є. В. Колективне музикування як одна з традиційних форм розвитку творчих здібностей учасників народного ансамблю. *Соціально-культурна діяльність: вектори дослідницьких і практичних перспектив*. 2023. No 1. С. 455–460.
42. Костюк Г. С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості. Київ, 1989. 608 с.
43. Кушка Я. С. Методика музичного виховання дітей: навч. посіб.: у 2 ч. 2-ге вид., допов. Вінниця: Нова книга, 2007. Ч. 1. 216 с.
44. Лапченко В. Методика початкового навчання гри в оркестрі народних інструментів. Київ, 1990. 64 с.
45. Ліпська С. Л. Концептуальні засади організації музичного навчання учнів у закладах позашкільної спеціалізованої освіти. *Національний мовно-культурний простір України в контексті глобалізаційних та євроінтеграційних процесів*: VI культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва. URL: http://visnyk.chnpu.edu.ua/?wpfb_dl=26 (дата звернення: 02.12.2025).
46. Ляшенко Т. Фортепіанний ансамбль у системі музично-педагогічного навчання. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Серія «Психолого-педагогічні науки»*. 2015. № 2. С. 141–143.
47. Малахова М. Розвиток слухових навичок у майбутніх викладачів музичного мистецтва в класі інструментального ансамблю. *Науковий часопис Національного*

педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики. 2012. Вип. 16. С. 73–77.
48. Мироненко О. М. Морально-естетична діяльність школярів в умовах позашкільного закладу: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Київ, 1994. 23 с.
49. Митник О. Пізнавальні завдання для розвитку творчих здібностей. Київ, 2000. 48 с.
50. Мозгальова Н. Особливості розвитку творчої самостійності молодших школярів на уроках музики в загальноосвітній школі. *Педагогічний пошук*. 2006. № 3(51). С. 57–60.
51. Моісеєва М. А. Спільна музично-виконавська діяльність як засіб формування професійних якостей учителя музики (на матеріалах концертмейстерського класу): автореф. дис. … канд. пед. наук. Київ, 1997. 20 с.
52. Моісеєва М. А. Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри: навч. посіб. Житомир: Волинь, 2002. 208 с.
53. Музично-педагогічні системи та концепції XX століття: підручник / С. О. Салдан, О. М. Король, Е. З. Тайнель та ін.; за заг. ред. Е. З. Тайнель. Львів: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2016. 328 с.
54. Нелюбов Р. М. Проблеми та перспективи колективного народно-інструментального музикування. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. Вип. 11. С. 273–277.
55. Ніколенко Л. Формування інструментально-виконавських умінь учнів у процесі ансамблевого музикування. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія «Педагогічні науки»*. 2018. Вип. 170. С. 212–216.
56. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи / упоряд. Л. Гриневич та ін.; за заг. ред. М. Грищенка. Київ: МОН України, 2016. 40 с.
57. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навч. посіб. Київ: Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2006. 188 с.
58. Методологічні засади мистецької освіти. *Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін)*. Київ: Освіта України, 2008. С. 43–87.
59. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274 с.
60. Паньків Л. Керівництво учнівським музичним колективом як можливість забезпечення умов творчої самореалізації дітей. *Рідна школа*. 2005. № 2. С. 40–41.
61. Педагогічний словник / за ред. М. Д. Ярмаченка. Київ: Педагогічна думка, 2001. 514 с.
62. Ростовський О. Я. Музична освіта в Україні на межі тисячоліть: стан, проблеми, перспективи. *Мистецтво та освіта*. 2000. № 4. С. 9–13.
63. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі: навч.-метод. посіб. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. 272 с.
64. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: навч.-метод. посіб. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.

65. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька: навч. посіб. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.
66. Рябова О. Колективне музикування як ефективний засіб формування музично-стильових уявлень підлітків. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Серія «Педагогічні науки»*. 2016. Вип. 4. С. 140–143.
67. Сапожнік О. В. Музично-естетичне виховання старшокласників (на матеріалі сучасної популярної естрадної музики): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Київ, 2001. 255 с.
68. Сироєжко О. В. З історії народного інструментального ансамблевого музикування в Україні. *Наука України: проблеми сьогодення та перспективи розвитку*: матер. міжнар. наук.-практ. конф., 29–30 трав. 2015 р. Одеса, 2015. С. 66–69.
69. Сироєжко О. В. Інструментальне ансамблеве виконавство як засіб естетичного виховання підлітків. *Особистість, сім'я і суспільство: питання педагогіки та психології:* матер. міжнар. наук.-практ. конф., 27–28 лист. 2015 р. Львів, 2015. С. 73–77.
70. Сироєжко О. В. Музично-естетичне виховання підлітків у дитячому оркестрі народних інструментів. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. 2019. Вип. 69. С. 219–223.
71. Стріхар О. І. Розвиток особистості та формування світоглядних орієнтацій сучасної молоді засобами музичного мистецтва: монографія. Херсон: Грінь, 2014. 304 с.
72. Сухомлинський В. О. Методика виховання колективу. *Вибрані твори*: у 5 т. Київ: [Б. в.], 1976. Т. 4.
73. Сухомлинська О. В. Теоретичні проблеми виховання і діяльність позашкільних закладів. *Початкова школа*. 1995. № 1. С. 28–30.
74. Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. І. Шинкарука. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
75. Фрицюк В. А. Креативність учителя музики: діагностика і розвиток: навч.-метод. посіб. Вінниця, 2005. 151 с.
76. Фурсенко Т. Аналіз сучасного стану позашкільної роботи з підлітками у сфері музики. *Рідна школа*. 2007. № 7–8. С. 32–35.
77. Цвірова Т. Роль позашкільних закладів у процесі виховання дітей та підлітків. *Рідна школа*. 2002. № 10. С. 52–55.
78. Чекан А. П. Основи музичного виконавства: підручник. Львів: Сполом, 2015. 240 с.
79. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: навч. посіб. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2014. 472 с.
80. Шагай Н. Позашкільний педагогічний процес як цілісна система виховання особистості молодшого школяра. *Наукові записки. Серія: Педагогіка*. 2006. № 4. С. 15.
81. Шинтяпіна І. В. Художньо-творчі вміння як умова творчого самовираження. *Теорія і методика мистецької освіти*: зб. наук. пр. Київ: Вид-во Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2002. Вип. 3. С. 33–37.

82. Шубіна В. Б. Роль фортепіанного ансамблю у формуванні професійних музичних умінь та навичок. *Педагогічний дискурс*: зб. наук. пр. / голов. ред. І. М. Шоробура. Хмельницький: Хмельн. гуманіт.-пед. акад., 2011. Вип. 9. 407 с.
83. Шумська О., Олешко В., Олешко Т. Теорія і методика ансамблевого виконавства: навч.-метод. посіб. Харків, 2020. 108 с.
84. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: [монографія]. Київ: Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2009. 338 с.
85. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів-інструменталістів у контексті психологічних теорій. *Наука і сучасність*: зб. наук. пр. Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ: Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2006. Т. 55. С. 131–140.
86. Юник Д. Г. Структурно-функціональна модель виконавської надійності музикантів-інструменталістів. *Збірник наукових праць БДПУ*. Бердянськ: Бердянськ. держ. пед. ун-т, 2006. № 2. С. 110–117.
87. Юцевич Ю. Є. Музика: словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.
88. Якименко С. І., Сироєжко О. В. Педагогічні умови формування творчого освітньо-виховного середовища в позашкільних навчальних закладах: навч. посіб. Київ: Дім, 2016. 184 с.
89. Ensemble deep learning: A review / Ganaie M. A., Hu M., Malik A. K., Tanveer M., Suganthan P. N. *Engineering Applications of Artificial Intelligence*. 2022. No 1. P. 95–109.
90. MacKinnon L. Music by heart. London: Bloomsbury Academic, 1981. 160 p.
91. Mohammed A. A comprehensive review on ensemble deep learning: Opportunities and challenges. *Journal of King Saud University – Computer and Information Sciences*. 2023. No 2. P. 757–774.

ДОДАТКИ

Додаток А

Орієнтовний план роботи дитячого ансамблю гітаристів на навчальний рік

Місяць	Зміст роботи
Вересень	Формування складу ансамблю, визначення рівня підготовки учнів, розподіл партій, повторення базових навичок ансамблевої гри.
Жовтень	Робота над єдиним ритмом, синхронністю штрихів, розвитком слухової уваги.
Листопад	Опрацювання 2–3 нескладних творів, розвиток динаміки та ансамблевого звучання.
Грудень	Підготовка до тематичного концерту або відкритого заняття.
Січень	Аналіз досягнень, корекція репертуару, повторення раніше вивчених творів.
Лютий	Робота над складнішими ансамблевими творами, розвиток виконавської самостійності.
Березень	Удосконалення сценічної культури, підготовка до конкурсів і фестивалів.
Квітень	Закріплення концертної програми, генеральні репетиції.
Травень	Підсумковий концерт, аналіз результатів навчального року.

Додаток Б

Орієнтовна структура заняття ансамблю гітаристів

1. Організаційний момент (2–3 хв).
2. Налаштування інструментів (5 хв).
3. Розігрів і технічні вправи (10 хв):
   - вправи на ритм;
   - вправи на одночасний вступ;
   - виконання гам і арпеджіо.
4. Робота над окремими партіями (10–15 хв).
5. Ансамблеве виконання твору (15–20 хв).
6. Аналіз помилок і повторне виконання фрагментів (10 хв).
7. Підбиття підсумків, домашнє завдання (3–5 хв).

Додаток В

Приклад репертуару для дитячого ансамблю гітаристів

Молодша група

1. Українська народна пісня «Подоляночка».
2. Українська народна пісня «Ой є в лісі калина».
3. «Вальс» М. Каркассі.
4. «Менует» Л. Моцарта.
5. «Козачок» в обробці для ансамблю гітар.

Середня група

1. «Іспанський танець» М. Каркассі.
2. «Менует» Й. С. Баха.
3. «Маленька нічна серенада» В. А. Моцарта (фрагмент).
4. Українська народна пісня «Несе Галя воду».
5. «Танець маленьких каченят» в ансамблевій обробці.

Старша група

1. «Аве Марія» Ф. Шуберта.
2. «Танець лицарів» С. Прокоф’єва (адаптований варіант).
3. «Besame Mucho» К. Веласкес.
4. «Yesterday» гурту The Beatles.
5. Попурі на українські народні пісні.

Додаток Г

Критерії оцінювання роботи учасників ансамблю

Критерій	Високий рівень	Середній рівень	Початковий рівень
Ритмічна точність	Виконує партію без помилок, дотримується темпу	Допускає незначні помилки	Часто збивається з ритму
Чистота інтонування	Інструмент налаштований, звучання чисте	Є окремі неточності	Часті помилки в налаштуванні
Ансамблевість	Чує інших, узгоджує динаміку й темп	Частково взаємодіє з ансамблем	Грає ізольовано
Сценічна культура	Впевнено поводиться на сцені	Потребує підтримки	Відчуває значне хвилювання
Самостійність	Самостійно вивчає партію	Потребує допомоги педагога	Не може виконати партію без постійної допомоги

Додаток Д

Анкета для учасників ансамблю

1. Чому ти вирішив(ла) займатися в ансамблі гітаристів?
2. Які твори тобі найбільше подобається виконувати?
3. Що є для тебе найскладнішим під час ансамблевої гри?
4. Чи легко тобі слухати інших учасників ансамблю?
5. Які навички ти хотів(ла) б покращити?
6. Чи подобається тобі виступати на сцені?
7. Які пропозиції щодо роботи ансамблю ти можеш запропонувати?

Додаток Е

Пам’ятка для учасника дитячого ансамблю гітаристів

1. Приходь на заняття вчасно.
2. Завжди перевіряй налаштування гітари перед початком репетиції.
3. Уважно слухай не лише свою партію, а й звучання всього ансамблю.
4. Не перебивай інших під час роботи.
5. Повторюй удома свою партію щодня.
6. Під час виступу зберігай спокій і впевненість.
7. Пам’ятай, що успіх ансамблю залежить від кожного учасника.

Додаток Є

Орієнтовний перелік вправ для розвитку ансамблевих навичок

1. Одночасний вступ за жестом керівника.
2. Виконання одного ритмічного рисунка різними групами учасників.
3. Почергове виконання коротких музичних фраз.
4. Гра в унісон із поступовим прискоренням і уповільненням темпу.
5. Виконання динамічних контрастів: piano – forte.
6. Вправа «Ехо», коли одна група повторює фразу за іншою.
7. Вправи на зупинку й одночасне завершення звучання.

Додаток Ж

Зразок індивідуальної картки учасника ансамблю

Прізвище, ім’я	Вік	Рівень підготовки	Партія	Досягнення	Проблеми	Рекомендації

Додаток З

Орієнтовний сценарій підсумкового концерту

1. Вступне слово керівника.
2. Виконання ансамблем 3-4 творів різного характеру.
3. Виступ солістів або малих ансамблів.
4. Виконання спільного фінального твору.
5. Підбиття підсумків навчального року.
6. Нагородження учасників грамотами та подяками.
7. Заключне слово та фотографування.

Додаток И

План занять дитячого ансамблю гітаристів на рік (35 занять)

Перший семестр (заняття 1-12) – початковий рівень

Заняття	Тема / Мета	Репертуар / Вправи
1.	Вступ. Знайомство, розминка пальців	Прості вправи на відкриті струни, ритмічні вправи
2.	Ознайомлення з акордами	Народна пісня “Ой у лузі червона калина” (2 гітари)
3.	Робота над ритмом	“Веснянка” – коротка інструментальна мелодія
4.	Координація пальців	Й. С. Бах – Прелюдія №1 (спрощена)
5.	Акорди + мелодія	“Щедрик” (адаптація для гітар)
6.	Ритмічні вправи	Індивідуальні мелодійні лінії в ансамблі
7.	Слухання та гра разом	“Let It Be” (адаптація для 2–3 гітар)
8.	Динаміка	“Веснянка” з варіаціями динаміки
9.	Злиття мелодій	“Happy” (спрощена версія)
10.	Повторення та закріплення	Повтор всіх народних мелодій першого семестру
11.	Підготовка до міні-концерту	Відпрацювання 2–3 творів для демонстрації
12.	Перший концерт / показ	Виконання творів семестру, обговорення прогресу

Другий семестр (заняття 13-24) – середній рівень

Заняття	Тема / Мета	Репертуар / Вправи
13.	Розвиток багатопартовості	“Їхав козак за Дунай” (3–4 гітари)
14.	Гармонія	“Ой на горі два дубки” – ансамбль
15.	Класична музика	Ф. Ліст – “Угорська мелодія” (спрощена)
16.	Робота з ритмом	Canon in D (адаптація на 3–4 гітари)
17.	Сучасна музика	“Imagine” (адаптована)
18.	Динаміка та артикуляція	Повтор творів народних та класичних
19.	Мелодія + акомпанемент	“We Will Rock You” (спрощена ритмічна версія)

Заняття	Тема / Мета	Репертуар / Вправи
20.	Імпровізаційні вправи	Короткі ритмічні та мелодійні імпровізації
21.	Ансамблева синхронність	Робота над всіма трьома партіями одночасно
22.	Повторення творів семестру	Закріплення репертуару
23.	Підготовка до концерту	Вибір 3–4 творів для виступу
24.	Семестровий концерт	Демонстрація прогресу, обговорення помилок

Третій семестр (заняття 25-36) – високий рівень / концертний

Заняття	Тема / Мета	Репертуар / Вправи
25.	Розширення репертуару	“Несе Галя воду” (4–5 гітар)
26.	Мелодійні лінії	“Ой на Івана, ой на Купала” – ансамбль
27.	Класика	Й. С. Бах – Інвенція №1 (адаптована)
28.	Розвиток ансамблевої динаміки	Ф. Мендельсон – “Пісня весни” (повна адаптація)
29.	Сучасна музика	“Let It Go” (адаптована)
30.	Імпровізація	Кожен учасник створює мелодію на основі ритму
31.	Синхронізація	Відпрацювання всіх творів ансамблю разом
32.	Підготовка до концертного виступу	Репетиція 3–4 творів на сцені
33.	Закріплення репертуару	Повтор всіх творів семестру
34.	Музичні естафети	Ігрові імпровізаційні вправи
35.	Генеральна репетиція	Повний концертний сет з урахуванням динаміки та синхронності

Міністерство освіти і науки України
Кам’янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Навчальне електронне видання

ЛАБУНЕЦЬ Віктор Миколайович,

доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

МЕТОДИКА РОБОТИ З ДИТЯЧИМ АНСАМБЛЕМ ГІТАРИСТІВ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Електронне видання

Підписано 17.07.2026. Гарнітура «Arial».
Об’єм даних 2,1 Мб. Обл.-вид. арк. 6,4. Зам. № 1272.

Видавець і виготовлювач – Кам’янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, вул. Огієнка, 61, м. Кам’янець-Подільський, 32300

Свідоцтво про внесення до державного реєстру суб'єктів видавничої справи серії ДК № 3382 від 05.02.2009 р.