

УДК 378.011.3 - 051 : 78

Т.Ф. КАРПЕНКО

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО – СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

В статье раскрывается содержание совершенствования концертмейстерского мастерства, как составляющей профессиональной подготовки будущих специалистов, которая формируется за соответствующими направлениями.

Приобретение будущими специалистами профессиональных концертмейстерских навыков в подготовке к преподавательской деятельности детерминированной степенью развития способностей личности, которая характеризуется чувством ансамбля, наличием определенного объема музыкально-теоретических и психолого-педагогических знаний.

Введение

Процесс формирования профессиональных качеств будущих учителей музыки нуждается в усовершенствовании концертмейстерского мастерства – именно в этой деятельности оказываются необходимыми их ансамблевые и исполнительские качества.

Практическая деятельность учителя музыки включает в себя вместе с дидактическими и сугубо исполнительские аспекты – хоровое дирижирование, сольное исполнение (пение под аккомпанемент), концертмейстерство; внеурочную деятельность, которая вместе с урочной является важной частью музыкально-просветительской работы специалиста школы, и предусматривает, кроме руководства хоровым и фольклорными ученическими коллективами, ансамблевые формы музицирования с учениками и аккомпанирования их сольному и ансамблевому пению. Концертмейстерство и игра в ансамбле предполагают определенный комплекс требований к исполнителям. Поэтому способность к ориентации в разных ситуациях музыкально-исполнительского взаимодействия является важным условием успешности профессиональной деятельности учителя музыки, которая охватывает адекватность агогического, динамического, метроритмического чувства партнеров, идентичность их интонационно-синтаксической, артикуляционной, виртуозно-технической культуры в каждом конкретном микроэпизоде партитуры на каждом ее участке и соответствие их эмоциональных состояний.

Основная часть

Понятие “профессиональное качество специалиста” Н. Тимошенко рассматривает как “совокупность самых существенных, относительно стойких свойств и характеристик, которые обуславливают готовность к выполнению определенных социальных и профессиональных функций” [1, с. 142]. Профессиональные качества учителя музыки были предметом исследования многих ученых, среди которых О. Краснова-Соколова, Т. Левшенко, В. Муцмахер, Г. Найденышева и др. К примеру, исследование В. Муцмахера посвящено проблеме формирования волевых и познавательных качеств учителя музыки в процессе индивидуального обучения музыкально-исполнительским дисциплинам. Т. Левшенко исследует вопрос формирования эстетической направленности личности студента, который, основывается на таких интегрированных качествах, как эстетический тезаурус, эмпатия, креативность, педагогический артистизм. О. Краснова-Соколова трактует специфические профессиональные качества учителя музыки как таковые, что способствуют специальному музыкальному обучению и воспитанию учеников. Она обращает

внимание на такие специфические качества учителя-музыканта, как музыкальная память, внимание, восприятие и вокальный слух. Г. Найденышева определяет профессиональные качества учителя музыки как сложные личностные образования, в которых профессиональные знания и умения являются одним из компонентов, взаимосвязанных с социальной направленностью личности, ее психофизиологическими особенностями, естественной одаренностью, способностями и склонностями. Исследователем впервые осуществлен подход, который не разделяет профессиональные качества учителя музыки на педагогические и специальные музыкальные, а наоборот, обосновывает такую совокупность качеств, которые позволяют формировать мастерство учителя в определенную художественно-педагогическую целостность. Г. Найденышева также выделяет такие специфические профессиональные качества учителя музыки, как музыкальность, эмоциональность, артистизм, эмпатию, рефлексию. Следовательно, профессиональные качества учителя музыки, по Найденышевой, – это сложные личностные образования, которые обеспечивают успешность музыкально-педагогической деятельности, центральным звеном которых является наличие комплекса интеграционных качеств, направленных на реализацию процесса общения средствами музыкального искусства [2, с. 125].

Известно, что сама музыка является специфической формой духовного человеческого общения благодаря привлечению человека к определенному эмоциональному состоянию. Общение на уроке музыки становится не только средством передачи содержания учебного предмета, но и частью этого содержания. Поэтому профессиональные качества учителя музыки и относятся к сфере специфического общения. Способность к ориентации в разных ситуациях музыкально-исполнительского взаимодействия как интеграционного качества учителя музыки, предусматривает, прежде всего, развитое чувство ансамбля, наличие определенного объема профессиональных знаний и сформированность профессиональных концертмейстерских навыков музицирования (аккомпанирование). Рассмотрим обстоятельно содержание каждого из компонентов.

Как известно, мастерство концертмейстера как ансамблиста основывается на его способности совершенствовать свое художественно-индивидуальное исполнительское мастерство, собственный исполнительский стиль, технические приемы в соответствии с индивидуальностью, исполнительскими приемами партнера, чем и обеспечивается слаженность и гармоничность исполнения. Необходимой предпосылкой успешной концертмейстерской деятельности является, с одной стороны, способность к совместной ансамблевой деятельности, внутренняя готовность к эффективному взаимодействию партнеров в достижении общей цели, а с другой – способность к эмоциональному восприятию музыкального произведения как значимой художественной ценности исполнительского мастерства.

В практической работе над формированием и развитием концертмейстерских навыков бывают случаи, когда студенты, имея основатель-

ную музыкально-теоретическую подготовку, владея инструментом, не в состоянии распорядиться своим интеллектуальным потенциалом для эффективного воспроизведения музыкально-образного содержания во время исполнительского взаимодействия. Это подтверждает потребность раскрытия специфических свойств личности и способностей, необходимых для успешной совместной деятельности, что составляет структуру исполнительского мастерства.

Анализ научных исследований позволяет утверждать, что большинство методической литературы посвящено рассмотрению отдельных навыков концертмейстера, которые способствуют успешному выполнению определенных задач музыкально-исполнительской деятельности учителя. Навыки сочетания музыкально-исполнительских действий рассматривались в методическом пособии М. Лысенко (пение с аккомпанементом) и диссертационном исследовании В. Пустовит (соединение сопровождения, пения, дирижирования). Навыки свободного владения игрой по нотам стали предметом научного интереса К. Кучакевич (специфика навыков игры по нотам в отличие от игры наизусть). Навыки чтения с листа нашли свое отражение в трудах Т. Воскресенской (слух, зрение и двигательные навыки в их координационно-исполнительской согласованности), М. Крючкова (навыки упрощения нотного текста), М. Смирнова (чтение звуковыми комплексами, то есть, целостное восприятие нотного текста). Т. Воронина отмечает важность навыков слухового восприятия партий как фактор осознания партнерами соотношения отдельных партий как частей целого произведения. Проблема навыков вокального аккомпанемента отражена в работах О. Люблинского, В. Подольской, М. Смирнова. Т. Курасова рассматривает ансамблевые навыки в соответствии с развитием полифонического слуха партнеров. Л. Зенина и Н. Бажанов исследуют навыки слухового контроля в сочетании с развитием способности к суммарным музыкально-ритмическим представлениям.

В исследовании А. Готлиба детально рассматриваются навыки синхронизации ансамблевого исполнения (ауфтакт, вступление, снятие звука, темпоритмическая согласованность), уравновешенности звучания партий (размеренность в соединении нескольких голосов, распределение аккордовой фактуры, передаваемости солирующей функции от одного партнера к другому), согласования приемов звукоизвлечения. При этом ведущим навыком ансамблевого исполнения автор считает "ансамблевое фокусирование слуха", который заключается в слушании себя, партнера и ансамбля в целом на фоне пристального внимания в процессе общего музицирования [3, с. 92].

Мы рассматриваем концертмейстерское мастерство как профессионально важное качество учителя музыки, которое представляет собой сложное личностное образование, комплекс свойств личности и профессиональных способностей, направленных на реализацию процесса общения средствами музыкального искусства и обеспечения успешности музыкально-педагогической деятельности. Подход к определению понятия

“чувство ансамбля” в концертмейстерской деятельности предусматривает способность в процессе музыкально-исполнительского взаимодействия оценивать игру партнеров с образно-эмоционального, метроритмического, динамического, артикуляционного уровней и соотносить с ними свою игру. Отметим, что чувство ансамбля, как подчеркивал Р. Давидян, – “это своеобразное ощущение, которое органично сочетает способность воспринимать не только музыкальные намерения, но также, не мало важно, чисто психологические импульсы” [4, с. 220]. В связи с недостаточной научной разработкой отдельных вопросов данной проблемы вытекает необходимость определить структуру чувства ансамбля как профессионально важного качества концертмейстера. Эта структура содержит в себе профессионально значимые свойства личности (исполнительское внимание, музыкальная память), специальные музыкальные (музыкально-ритмичное чувство, способность к музыкально-слуховым представлениям) и профессионально-педагогические (эмпатия, артистизм, коммуникативность) способности. Для этого выясним содержание каждого компонента этой структуры.

В научных исследованиях внимание рассматривается как необходимое и обязательное условие осуществления любой деятельности. Выявлена существенная роль внимания в музыкально-исполнительском и музыкально-педагогическом процессах. Роль внимания в музыкально-исполнительской деятельности чрезвычайно велика. Психологической основой общения в музыкальном коллективе, по Г. Эржемскому, есть взаимопроницающее внимание партнеров. Нарушение состояния внимания относительно действий партнера к творческому процессу непременно ликвидирует всю систему взаимодействия, лишая ее эффективности и предметной направленности. Внимание сказывается в концентрации сознания партнеров на решении задач, которые возникают в процессе общего выполнения музыкального произведения. Активность и устойчивость сосредоточенности является обязательным условием осуществления музыкально-исполнительских действий. Поскольку совместная концертмейстерская деятельность осуществляется в русле осознанных намерений исполнителей и требует от них волевых усилий, это говорит о произвольном внимании. Произвольное внимание музыканта как психический процесс имеет сложную структуру и характеризуется такими свойствами, как устойчивость и концентрация, объем, распределение и переключение. Музыкально-исполнительская деятельность, в частности концертмейстерская, предусматривает, с одной стороны, сосредоточенность сознания каждого партнера на зрительном восприятии и качественном воссоздании своей партии, а с другой – прислушивается к игре партнера и качества не только звучания его партии, но и общего музыкального движения. Лишь при условии умения соединения этих видов произвольного внимания можно рассчитывать на позитивный результат творческого взаимодействия партнеров. Неопровержимым является тот факт, что на успешность общего исполнения имеет определенное влияние и произвольное внимание. Оно

навязывается исполнителям внешними в отношении к целям их деятельности событиями – так называемыми препятствиями, которые отвлекают партнеров от исполнительского процесса. В этой связи важным качеством концертмейстера является устойчивая способность не обращать внимание на посторонние зрительные и слуховые раздражители.

Концертмейстерская деятельность ставит определенные требования к музыкальной памяти исполнителей. Музыкальная память по Б. Тепло-ву, – это способность к познанию и воссозданию музыкального материала. По определению Ю. Цагарелли, “музыкальная память – способность к запоминанию, сохранению, узнаваемости и воссоздания музыкального материала”. При этом “воссоздание” предусматривает процесс мысленного воспроизведения по памяти той или иной музыки и представления ее звучания [5, с. 200].

Среди музыкальных способностей, как основных факторов в структуре чувства ансамбля ведущая роль принадлежит музыкально-ритмическому чувству, которое трактуется как способность активно (двигательный) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить ее. “Это ощущение лежит в основе всех тех проявлений музыкальности, которые связаны с восприятием и воссозданием временного развития музыкального движения” [6, с. 211]. Поскольку метроритмическая исполнительская согласованность в ансамбле занимает особенное место среди других факторов успешной совместной музыкально-исполнительской деятельности и является основным объединительным участком взаимодействия музыкантов во время игры, развитие музыкально-ритмического чувства становится одним из важнейших задач в формировании концертмейстерских навыков. Отметим, что формирование чувства ритма является одним из чуть ли не самых сложных заданий музыкальной педагогики. Некоторые музыканты считают, что достичь весомых результатов в этой деятельности почти невозможно. Но многие педагоги, признающие объективные трудности, которые возникают в процессе воспитания чувства ритма, считают, что ансамблевое исполнительство является наиболее действенным методом совершенствования этого понятия (Д. Благой, Т. Воронина, А. Готлиб, Л. Зенина, С. Науменко).

Концертмейстерское музицирование нуждается в развитии способностей партнеров к внутренним музыкально-слуховым представлениям, которые во взаимосвязи с двигательными составляют готовность к исполнительскому взаимодействию и способствуют лучшему постижению многоуровневой ансамблевой партитуры. Качественное воссоздание музыкального содержания невозможно без адекватных представлений об особенностях мелодии, гармонии, ритма, темповых соотношений и образно-эмоционального осмысления музыкального произведения.

Важным структурным компонентом чувства ансамбля учителя музыки являются коммуникативные способности. Как известно, коммуникативные способности во многом определяют профессиональную пригод-

ность личности к преподавательской работе – ведь они характеризуют потенциальные возможности сотрудничества с другими людьми, направленность личности в первую очередь на соучастие в деятельности с ними, своеобразную диалогичность личности.

А. Готлиб, изучая исполнительские особенности и методические вопросы фортепианного ансамбля, отмечает необходимость наличия у музыканта-ансамблиста особой способности к “вслушиванию” – способности не только понять и разделить чувство другого музыканта, который рядом, но и предусмотреть возможные импровизационные нюансы этого чувства [3, с. 92]. Таким образом, необходимым условием успешного аккомпанирования является способность концертмейстера чувствовать замысел и намерения солиста.

В процессе творческой работы концертмейстера особое значение приобретает установление и поддержка взаимных психических контактов между исполнителями. Поскольку музыкально-исполнительская деятельность предусматривает не только профессиональное, но и духовное взаимопонимание, психологическую совместимость музыкантов, среди других профессиональных способностей главное место занимает их эмпатийная одаренность. Часто ансамблевые и индивидуальные погрешности в игре влекут не исполнительские, а психологические факторы – отсутствие ощущения восприятия художественных намерений исполнителей, необходимость реакции, творческой интуиции. Проблема соответствия эмоциональных реакций исполнителей к изменению сценической ситуации выдвигает особенные требования к формально-динамической стороне эмоциональной реакции музыканта. Интерпретация также зависит от таких переменчивых факторов, как эмоциональный тонус, настроенность на выполнение тех или иных музыкальных произведений, состояние исполнительского аппарата, среды.

Одним из важных доказательств наличия эмпатийного сопереживания исполнителей есть тот факт, что иногда ошибка одного из исполнителей (техническая неумелость, фальшивый звук, неточное понимание агогики) влечет ошибку другого. Это явный пример эмоционального “заражения” во время общего музицирования, что происходит в результате эстрадного волнения.

Отметим, что проблема сценического волнения имеет большое влияние на исполнительское искусство, однако в педагогической профессии этот феномен является не менее значимым, чем концертмейстерская практика. Ведь предыдущий “эмоциональный заряд” является сложным комплексом эмоций, это – неуверенность, тревога, беспокойство. Этот “заряд” может быть конструктивным (умеренное волнение) и способствовать фокусированию внимания, остроте восприятия, концентрации мышления, точности движений и тому подобное, но может быть и излишне сильным, что приводит к нарушению нормального хода нервных процессов и деструктивно влияет на совокупное поведение и функции организма. Однако этот негативный штрих ни в коем случае не отрицает

необходимость высокой эмпатийной одаренности исполнителей. Ведь постижение эмоционального состояния, проникновение в переживания другого человека является необходимым условием полноценного воссоздания эмоционально-образного содержания музыкального произведения. Концертмейстерская деятельность как процесс сотрудничества, который требует эмоционально насыщенного общения, способствует проявлению коллективной идентификации, которая построена на углублении, перенесении себя в обстоятельства другого человека (исполнителя) и позволяет моделировать смысловое поле ансамблиста. Способность к идентификации приводит к усвоению индивидом личностных смыслов партнера, обеспечивает процесс взаимопонимания и соответствующее поведение. В деятельности учителя музыки успешное решение этих психологических заданий является ключевым моментом его концертмейстерского мастерства.

Рассматривая музыкально-исполнительскую деятельность, целесообразными стали исследования М. Обозова о действенности эмпатии (соучастие), которую он характеризует не только как переживание за другого, но и как содействие [7, с. 148]. Ведь зрительноречевая ограниченность во время совместной музыкально-исполнительской деятельности усиливает психофизиологическое единство партнеров: уподобление ритма дыхания, сердечно-сосудистых процессов, которые являются следствием восприятия музыкального ритма исполняемого произведения. На этом основывается тренинговая часть методики формирования у студентов ансамблевой компетентности. Таким образом, ансамблевое исполнение предусматривает наличие таких разновидностей эмпатии в процессе исполнения: “эмоциональной эмпатии, построенной на механизмах проекции и подражания точным и аффектным реакциям партнеров (способствует воссозданию эмоционально-образного содержания музыкального произведения); когнитивной эмпатии, которая основывается на интеллектуальных процессах – сравнении, аналогии (способствует постижению архитектурного строения музыкального произведения и адекватному ассоциативному обеспечению трактовки содержания); предикативной эмпатии, которая проявляется как способность исполнителя предусматривать аффектные реакции партнеров в конкретных ситуациях (способствует процессам антиципации и высокой степени “реактивности” на переменчивые характеристики исполнительского процесса, predeterminedенные деструктивным влиянием чрезмерного эстрадного волнения)” [8, с. 49].

Вторая подструктура коммуникативных способностей (экспрессивная способность) предусматривает способность к художественному воплощению авторского замысла, или артистизм. Артистизм, по Ю. Цагарелли, – это способность к коммуникативному влиянию на публику через внешнее выражение артистом внутреннего содержания художественного образа на основе сценического перевоплощения [5, с. 320].

Педагоги-музыканты выделяют требования относительно ситуации концертного выступления, которые определяют удельный вес спо-

собностей партнеров управлять своей мимикой и пантомимикой, которая является фактором успешного осуществления невербальной коммуникации при условиях ограниченности информационного поля в результате исключения речевого канала коммуникации. Взгляд, движения головы и рук, дыхательные движения способствуют согласованию моментов вступления и снятия звука, размерности агогических отклонений, динамического плана и их коррекции в процессе игры.

Таким образом, коммуникативность – профессиональная способность, которая предусматривает способность адекватно влиять на исполнителей, захватывать их эмоциональностью и желанием к сотрудничеству; педагогическим тактом, толерантностью. Также коммуникативные способности будущего учителя музыки являются компонентом структуры чувства ансамбля и важным условием его ансамблевой компетентности, поскольку они способствуют конструктивному общению в процессе общего музицирования.

Формирование концертмейстерских навыков предусматривает, кроме развития чувства ансамбля, наличие у будущих специалистов определенного объема музыкально-теоретических и педагогических знаний теории, истории музыки, знаний о выдающихся музыкантах-педагогах, которые занимались изучением проблематики формирования концертмейстерских умений и навыков, структуры концертмейстерской деятельности, ее организационных особенностей и требований к исполнителю; четком определении особенностей вербальной и невербальной коммуникации.

Заклучение

Учитывая вышеизложенное, считаем, что совершенствование концертмейстерского мастерства, как составляющей профессиональной подготовки учителя-музыканта, должно формироваться по таким направлениям как развитие: навыков слухового контроля, исполнительского ансамбля, вербализации музыкального содержания, невербальной коммуникации и помехоустойчивости. Приобретение будущими специалистами профессиональных концертмейстерских навыков в подготовке к преподавательской деятельности детерминированные степенью развития способностей личности, которые являются основой чувства ансамбля, наличия определенного объема музыкально-теоретических и психолого-педагогических знаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Тимошенко, Н.П.** Взаємодія загально-педагогічних та музично-педагогічних вмінь в діяльності педагога-музиканта / Н.П. Тимошенко // Українське музикознавство: Респ. міжвід. наук.-метод. посібник / редкол. І.А. Котляревський та ін. – К.: Муз. Україна, 1990. – Вип. 25. – С. 142-149.
2. **Найденьшева, Г.Е.** Межпредметные связи как фактор формирования профессиональных качеств учителя музыки (в цикле дирижерско-хоровых дисциплин): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Г.Е. Найденьшева. – М., 1990. – 137 с.

3. **Готлиб, А.Д.** Первые уроки фортепианного ансамбля / А.Д. Готлиб // Вопросы фортепианной педагогики: сб. Статей; под общ. ред. В. Натансона. – В. 3. – М.: Музыка, 1971. – С. 91-98.
4. **Давидян, Р.Р.** Квартетное искусство: Проблемы исполнительства и педагогики / Р.Р. Давидян. – М.: Музыка, 1984. – 270 с.
5. **Цагарелли, Ю.А.** Психология музыкально-исполнительской деятельности: дис. ... д-ра. психол. наук: 19.00.03 / Ю.А. Цагарелли. – Л., 1990. – 425 с.
6. **Теплов, Б.М.** Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов // Избранные труды: в 2 т. – Т. 1. – М.: Педагогика, 1985. – С. 211.
7. **Обозов Н.Н.** Межличностные отношения. – Л.: Лен. гос. ун-т, 1979. – 151 с.
8. **Моїсєєва, М.А.** Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри / М.А. Моїсєєва. – Житомир: Волинь, 2002. – С. 49.

Поступила в редакцию 19.04.2010 г.