**МУНИЦИПАЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ № 3»**

**Г. О. ЛЮБЕРЦЫ МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ**

**Методическая работа на тему:**

**«КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЕ ИСКУССТВО: ПЕДАГОГИКА, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПСИХОЛОГИЯ»**

**Методическая работа концертмейстера**

**Петровой Елены Игоревны**

2022 – 2023 уч. г.

Содержание

Введение Стр.3

1. Из истории концертмейстерства Стр.3
2. Триединство: педагогика, исполнительство и психология Стр.6
3. Психологическая компетентность концертмейстера Стр.10
4. Феномен интуиции Стр.11
5. Освящение деятельности концертмейстера в работах современных авторов Стр.13
6. Традиция психологического подхода к музыке Стр.16

7. Заключение Стр.19

8. Библиография Стр.20

Введение

Профессиональная подготовка кадров для полноценной в творческом отношении деятельности во всех областях музыкального искусства, воспитание не только исполнителей-инструменталистов, но и эстетически развитых и самостоятельно мыслящих музыкантов, ставит в области музыкального образования серьёзные задачи как перед педагогами, так и перед концертмейстерами. Соответственно, возрастают требования к профессиональному мастерству, включающему не только высокий в художественном и техническом отношении уровень владения исполнительскими и педагогическими навыками и приёмами, но и психологическую компетентность, что предполагает знание психологических аспектов профессиональной деятельности и умение применять полученное знание на практике.

Осознание важности и практической значимости психологической подготовки, специфической для каждой профессии, сочетается с необходимостью целостного восприятия отдельного вида деятельности в тесной взаимосвязи с родственными видами и в контексте всей культурной реальности.

1. Из истории концертмейстерства.

В области концертмейстерства, которое развивалось с момента появления первых клавишных инструментов, собственная теоретическая и методическая база недостаточно разработана, хотя принципы аккомпанирования в широком понимании сложились значительно раньше зарождения клавирного искусства.

Первое упоминание, касающееся ансамблевого исполнительства, а следовательно, относящееся к концертмейстерству, можно найти в трактате Ф.Куперена «Искусство игры на клавесине» (1717 г.). Ф.Куперен с сожалением говорит, что неискушённому слушателю деятельность концертмейстера представляется малозначительной, второстепенной, и смириться с этим может лишь человек скромный, до самозабвения преданный своей профессии. Таким образом, акцентируется специфическое качество - отсутствие желания главенствовать, казаться значительным, что является непременным атрибутом профессии.

Трактат Ф.Э.Баха «Опыт изложения правильного способа игры на клавикорде» , где вторая часть целиком посвящена аккомпанементу и свободной фантазии является первым примером методической литературы о концертмейстерстве. Не ограничиваясь подчёркиванием малозначительной для слушателя роли пианиста в ансамбле, он говорит о том, что «хороший аккомпанемент оживляет исполнение пьесы и что, наоборот, самый лучший исполнитель невероятно теряет из-за плохого сопровождения, ибо все его художественные намерения совершенно искажаются, а самое главное, что этим он выбивается из артистического состояния, в котором находился».

Основной вывод, который делает автор, гласит, что далеко не каждый хороший пианист может быть хорошим концертмейстером. Отсюда следует, что музыкант, помимо исполнительских навыков, должен иметь особые качества, которые, скорее всего, являются специфическими чертами характера, его психологическими особенностями.

Трактат Ф.Э.Баха имеет особое значение, поскольку вплоть до XX века никто из музыкантов - пианистов, педагогов, методистов, мастерски владеющих ансамблевым исполнительством, - не написал специального труда на эту тему, ограничиваясь только отдельными замечаниями.

Эпоха романтизма, которую также можно назвать эпохой солистов, не обогатила концертмейстерское искусство методическими рекомендациями. Однако этот недостаток компенсировался значительным пополнением камерно-инструментального и камерно-вокального репертуара.

В слове аккомпаниатор – производное от французского глагола accompagner  (сопровождать) – отражена специфика этой важной профессии.  В процессе ее становления решающим явился ХVIII век, когда через распахнутое Петром I окно в Европу, хлынула  информация о достижениях музыкального искусства, в Россию и, конечно, в Малороссию стали активно завозиться клавишные инструменты, включая фортепиано.   
  
В то время при русском дворе служил видный итальянский композитор, исполнитель и педагог Винченсо Манфредини, чей «Тракт об аккомпанементе» и стал основой методики подготовки русских аккомпаниаторов. Одним из первых отечественных профессиональных концертмейстеров считается И.Е. Фомин. Яркий след в области камерно-вокального исполнительства оставил Д.Н. Кашин. Пианист и сочинитель популярных песен, собиратель русского фольклора, он, как и Фомин, работал вторым концертмейстером оперного театра.

Первые российские профессиональные композиторы становились и первыми аккомпаниаторами. А. Г. Рубинштейн, к примеру, официально служил концертмейстером при великой княгине Елене Павловне. М. И. Глинка очень любил аккомпанировать, пел сам и аккомпанировал всем, кто хотел исполнить романс или арию. Наиболее яркая фигура в огромной ныне когорте специалистов – М. А. Бихтер,  работавший как концертмейстер с Н. И. Забелой-Врубель, готовил концертные программы с Шаляпиным. Силой своего проникновения вглубь произведения, в его стиль и сущность Бихтер, прежде всего, выявлял природу его поэтических настроений.

Как практик и педагог Бихтер сформулировал составляющие формирования хорошего аккомпаниатора: - аккомпанировать все и всем при любой возможности; - развивать себя неустанно умственно, эстетически и морально; - развивать интерес к чтению, к искусству, к размышлениям; - быть дисциплинированным, обязательным и пунктуальным.   
  
Первоначально основой для разнообразной деятельности музыканта служили импровизаторские способности, обеспечивающие профессиональную универсальность. Искусство аккомпанемента рассматривалось как своеобразная форма импровизации владеть которой был обязан в ХУI -ХУШ столетии любой исполнитель . Однако, помимо профессиональной необходимости, существенную роль играл и эстетический интерес к ансамблевому исполнительству.

Так в творчестве венских классиков можно встретить немало переложений фортепианных сонат для исполнения в ансамбле со скрипкой.

В XIX веке, в силу объективных исторических предпосылок, совершенствовался исполнительский компонент концертмейстерства. Гастрольная деятельность певцов, инструменталистов-виртуозов потребовала появления пианистов, владеющих искусством игры в ансамбле, способных быстро усвоить большой объём нотного текста. В этом случае функции пианиста, обычно не предполагающие педагогической помощи, были аккомпанирующими. На данном этапе уже отчётливо проявляется разница между профессиональным психотипом солиста (пианиста, инструменталиста) и аккомпаниатора, на основе чего можно говорить о специфических чертах характера, соответствующих каждому из этих видов деятельности. «Характерной фигурой для того времени является уже не композитор-импровизатор, а композитор-виртуоз, даже виртуоз-композитор», который царил на сцене, покоряя слушателей артистизмом, блестящей техникой. В стремлении безраздельно властвовать над публикой, солист не желал делиться с кем-либо признанием и аплодисментами. «Карьера виртуоза прельщала во всех странах молодых музыкантов, мечтавших о мировой славе и материальных успехах». Отношение публики к пианисту, который не только не стремился выделиться в ансамбле, но, напротив, в первую очередь подчёркивал достоинства солиста, складывалось не в лучшую для аккомпаниатора сторону.

С середины XIX века концертмейстерство, как отдельный вид исполнительства, оформляется в самостоятельную профессию. И если Италия показала пример достойного отношения и уважения к концертмейстеру, не как к слуге, но мастеру, то Россия стала первой страной, где

профессиональное отношение к искусству аккомпанемента закрепилось введением в музыкальные заведения предметов данного профиля.

С середины XIX века в России концертмейстерское искусство переживало подъём, поскольку было введено в учебную программу консерваторий, и трактовалась как неотъемлемая часть мастерства музыканта, наряду с педагогикой и исполнительством. Однако методическая литература по-прежнему отсутствовала. Можно найти лишь отдельные высказывания пианистов и педагогов относительно данного вида деятельности. Нет сомнений, что все те художественно-эстетические принципы фортепианной педагогики и исполнительства, которых придерживались русские музыканты просветители, относились в той же степени и концертмейстерству.

Между тем, Ц.Кюи отмечал в искусстве концертмейстера в первую очередь психологические особенности, такие как «музыкальность, гибкость, чуткость, способность примениться к каждому исполнителю, поддержать его, где нужно, подчиниться, где нужно, руководить им».

Следует напомнить, что первоначально концертмейстерами именовались скрипачи в симфоническом оркестре, возглавлявшие струнную группу и отвечающие за качество её звучания. Эта традиция сохранилась до настоящего времени. Аналогичная должность имеется и в оркестре народных инструментов.

Применительно к деятельности музыканта-пианиста, концертмейстерство - одна из самых распространённых и востребованных профессий. В процессе становления происходило постепенное совершенствование всех входящих в неё компонентов.

В советское время, музыкальное образование во многом сохранило дореволюционные черты организации учебного процесса в консерваториях и учебных заведениях среднего звена, тем самым, обеспечив преемственность лучших традиций. Это касалось классов концертмейстерства и камерного ансамбля, являющихся обязательными дисциплинами для студентов-пианистов. Необходимость теоретического обеспечения данных предметов привела к появлению отдельных учебных пособий по концертмейстерству.

Именно в России психологическое направление в искусстве увенчалось созданием получившей всемирную известность системы К.Станиславского.

Тип концертмейстера-маэстро, в продолжение итальянских традиций, позже ярко проявился в лице М.Бихтера, В.Чачавы и других замечательных пианистов.

2. Триединство : педагогика, исполнительство и психология.

Триединство педагогики, исполнительства и психологии как взаимосвязанных компонентов концертмейстерства должно лечь в основу разработки теоретической концепции концертмейстерской деятельности и концертмейстерского искусства, что позволит приобрести данной профессии необходимую полноту устойчивых профессиональных признаков и откроет новые перспективы для дальнейшего изучения методологических, практических и художественных аспектов. Исследование феномена концертмейстерской интуиции выходит за рамки области музыкального искусства и даёт ценнейший материал для его осмысления и использования различными отраслями психологии, физики сознания и другими науками, занимающимися изучением резервных возможностей человека.

Концертмейстерское искусство является неотъемлемой частью музыкального исполнительства и образования. Данный вид деятельности по праву относится и к музыкальной педагогике, поскольку по определению концертмейстер, в отличие от аккомпаниатора, должен уметь осуществлять при необходимости педагогические функции, помогать солисту осваивать его партию, объяснять ансамблевые задачи.

Однако, при сравнении концертмейстера и пианиста-солиста ценность первого нередко ставится под сомнение с точки зрения критериев исполнительского мастерства, особенно если речь идёт о работе с начинающими инструменталистами или певцами. Признание полноценности педагогического компонента деятельности концертмейстера и раскрытие его сущности в научных источниках к настоящему времени так и не получило развёрнутого освещения. Чрезвычайная сложность определения критериев профессионального мастерства объясняется феноменальностью главного качества, которым непременно должен обладать концертмейстер - интуицией.

К концертмейстерской интуиции, которую также именуют чутьём, тактом, «концертмейстерской жилкой», аппелирует абсолютное большинство авторов немногочисленных научно-методических источников, накопленных за три столетия (первый такой пример принадлежит перу Ф.Э. Баха).

Интуиция, которой по праву должна заниматься психология, является одним из самых употребительных и, тем не менее, самых малоизученных человеческих качеств. Ценность интуиции не только в художественных профессиях, но и в науке, педагогике, любых практических видах деятельности не ставится под сомнение. Интуитивный уровень профессионального мышления и операционных действий, характеризующийся высокой скоростью (мгновенностью) выбора стратегии и креативных решений, подчас нелогичных, но единственно верных, для многих видов деятельности означает уровень мастерства, стоящий на порядок выше уровня ремесленнического профессионализма. Он желателен для педагога, врача, строителя и учёного, но многие достигают высоких результатов в профессии, обходясь и без интуиции. Для концертмейстера же интуитивный уровень - главный критерий профессионального мастерства, который невозможно заменить ни высоким уровнем исполнительского искусства, ни педагогическими способностями, ни даже их суммой. И если по типологическим признакам концертмейстер может быть отнесён и к исполнителям и к педагогам, то по требованиям, которые профессия предъявляет к интуитивным свойствам, это музыкант, обладающий сверхразвитыми психологическими свойствами эмпатии, позволяющей налаживать с партнёром по ансамблю любого возраста, уровня исполнительских способностей, характера музыкальное и человеческое взаимопонимание. Диагностировать наличие столь необычных и трудноизучаемых качеств удаётся без специальных лабораторных условий по способности к синхронному невербальному (в некоторых случаях даже при отсутствии визуального контакта) музыкальному взаимодействию концертмейстера с певцом или инструменталистом. Подобный уровень взаимодействия, качественный в художественном отношении и доставляющий исполнителям эстетическое удовольствие, может быть продемонстрирован концертмейстером с необходимой для профессии развитой интуицией при минимуме совместных репетиций. Объяснение механизма интуитивного взаимодействия в ансамбле, которое концертмейстер налаживает и обеспечивает посредством исполнительских и педагогических методов, становится возможным с позиций новейших исследований в области физики сознания, биоэнергетики, экстрасенсорики. Принимая во внимание такие факторы, как отсутствие необходимой научной базы для обоснования и исследования механизма интуиции, интуитивного взаимодействия и обмена информацией в XVIII - XIX веке, и царившая в нашей стране на протяжении большей части XX века материалистическая идеология, становятся понятными причины значительного отставания в разработке теоретического фундамента данного вида деятельности по сравнению с музыкальной педагогикой и исполнительством. Необходимо указать на приобретение концертмейстерством устойчивых самостоятельных профессиональных признаков со второй половины XIX века, когда А.Г.Рубинштейн предложил создать в Петербургской консерватории специальные классы для тренировки навыков совместной игры, чтения с листа и транспонирования фортепианных и оркестровых произведений.

Фортепианная партия в произведениях педагогического репертуара, подавляющая часть которого была создана первыми советскими педагогами-инструменталистами, была очень проста и не требовала высокого исполнительского мастерства. К работе в качестве аккомпаниаторов привлекались способные учащиеся-пианисты, из которых позже формировались свои кадры профессиональных аккомпаниаторов.

Вместе с развитием инструментального образования, ростом исполнительского уровня учащихся и значительным расширением репертуара, возрастали требования к концертмейстеру не только в отношении его исполнительского мастерства, но и его педагогической ценности как партнёра-наставника в ансамбле, музыканта-художника.

К настоящему моменту, деятельность концертмейстера в инструментальной сфере специального музыкального образования, несмотря на свою относительную «молодость», является одной из самых распространённых для пианиста. Несмотря на ряд существенных отличий с ансамблевыми, педагогическими и исполнительскими видами деятельности пианиста, для концертмейстера, работающего в данной сфере, остаются актуальными наиболее универсальные критерии профессионального мастерства: концертмейстерская интуиция, чутьё, такт, гибкость, которые обеспечивают ансамблевое единство и художественную целостность музыкальной концепции.

Ансамблевое единство является следствием музыкального взаимодействия особого качественного уровня, общения языком музыки, которая является древнейшим каналом человеческой коммуникации, средством обмена информацией, сформировавшимся значительно раньше речи.

Таким образом, совместное исполнение в ансамбле можно интерпретировать как общение на музыкальном языке в прямом смысле, а для этого необходимо, чтобы собеседники владели этим языком.

Подобные случаи в ансамбле относительно редки (область концертного исполнительства). Значительно чаще в учебно-музыкальной сфере концертмейстер, работая с учащимся, певцом или инструменталистом, собственными силами обеспечивает двустороннюю обратную связь и взаимопонимание, компенсируя недостатки музыкальной коммуникации профессиональными качествами, именуемыми интуицией. В большинстве случаев ансамблевая слитность зависит от качества взаимоотношений, уровня человеческого взаимопонимания между концертмейстером и инструменталистом.

Концертмейстеру необходимо уметь общаться как словами, так и музыкой. Однако искусством общения, имеющим прямое отношение к концертмейстерскому искусству, владеет далеко не каждый. Это умение не просто поддержать беседу, но и выслушать, понять, проникнуться состоянием собеседника, создать ему комфортные для общения условия.

Ещё более редкой является способность понимать язык музыки и использовать его как средство общения. Часто эмоциональная выразительность произведения сама по себе оказывает на слушателя сильное воздействие, не требуя от интерпретатора специальной кропотливой работы по расшифровке музыкального языка. Неслучайно качества, характеризующие мастерство концертмейстера, которые в методической литературе называют «особым чутьём», «концертмейстерской интуицией», «концертмейстерской жилкой», относятся не столько к исполнительским или педагогическим, сколько к психологическим свойствам.

Каждому человеку, чья деятельность связана с высоким уровнем координации действий в группе - команде футболистов, операционной бригаде, актёрам на сцене - хорошо знакомо понятие единого психоэмоционального поля, обеспечивающего взаимопонимание и синхронизирующего процесс совместной работы. Для обоснования существования единого психоэмоционального поля между исполнителями в ансамбле, координирующего художественно-исполнительский процесс и порождающего каждым новым исполнением уникальный творческий продукт, воспользуемся объяснением группы ведущих специалистов по биоэнергетике во главе с доктором медицинских наук Ю.Левинсоном: «Каждое живое существо излучает волны... , модулированные происходящими в нём процессами. Эти волны, расходясь в окружающем пространстве, могут сохраняться на определённом уровне, создавая в

каждой точке информацию о любом живом существе. Совокупность их создаёт единое энергоинформационное поле вокруг Земли - то, что В.Вернадский называл ноосферой». И поскольку концертмейстеры встречаются с партнёрами по ансамблю для совместных репетиций и стремятся как можно полнее понять, услышать, почувствовать друг друга, то психическая энергия их действий, содержащая в особом свёрнутом виде художественно-исполнительский замысел, объединяется, порождая единое психоэмоциональное поле.

Иначе говоря, психическая энергия творческого процесса, мысль может стать устойчивым во времени носителем информации, находящимся вне производящего её источника, и притягивать к себе близкие по смыслу и эмоциональному наполнению мыслеформы. Следовательно, единое психоэмоциональное поле является энергоинформационным результатом интуитивного уровня взаимодействия в ансамбле.

Таким образом, концертмейстерство является видом деятельности, где педагогика и исполнительство могут взаимодействовать и взаимодополнять друг друга при условии наличия необходимого психологического фундамента - интуиции. Следует отметить, что вышеозначенные два компонента профессии - педагогика и исполнительство столь значительно трансформируются в данном виде деятельности, что изучение их на основе отдельно взятых фортепианной педагогики и фортепианного исполнительства не представляется возможным.

Интуиция, которой по праву должна заниматься психология, является одним из самых употребительных и, тем не менее, самых малоизученных человеческих качеств. Ценность интуиции не только в художественных профессиях, но и в науке, педагогике, любых практических видах деятельности не ставится под сомнение.

Для концертмейстера же интуитивный уровень - главный критерий профессионального мастерства, который невозможно заменить ни высоким уровнем исполнительского искусства, ни педагогическими способностями, ни даже их суммой.

3. Психологическая компетентность концертмейстера.

В современных условиях психологическая компетентность концертмейстера важна не меньше, чем его исполнительские и педагогические способности, навыки чтения с листа и транспонирования. В некоторых ситуациях, складывающихся в процессе ответственных концертов, конкурсных выступлений, концертмейстер в полном смысле выполняет функции психолога, который умеет снять излишнее напряжение солиста, негативный фон перед выходом на сцену артиста. Концертмейстер, всегда находясь рядом, помогает пережить неудачи, разъяснить их причины, тем самым предотвращая в дальнейшем проявления страха перед повторением ошибок.

Важность такой помощи трудно переоценить, особенно при работе с детьми, имеющими неокрепшую психику и подверженными различным влияниям окружающего мира. Не менее ответственны, на первый взгляд мало заметные психологические функции концертмейстера в обычной классной работе. Можно предположить, что вопросам психологической компетентности, имеющим в данной профессии особо важное значение, должно уделяться специальное внимание при обучении, опирающееся на конкретные рекомендации методической литературы.

Необходимо сделать последнее уточнение относительно понятия «концертмейстер». В практике обучения его трактовка иногда вызывает споры. Так, пианиста,работающего с певцом, традиционно называют концертмейстером, что же касается камерно-инструментального исполнительства, то здесь существует условное деление на репертуар ансамблевый, подразумевающий равенство всех солистов, и концертмейстерский, где функция фортепиано оценивается как несамостоятельная, аккомпанирующая. В сфере же музыкального образования в вокальных, инструментальных, хоровых и дирижёрских классах пианиста, независимо от

сложности или простоты его партии, называют концертмейстером, подчёркивая тем самым значимость не только его исполнительских, но и педагогических функций.

Триединство педагогики, исполнительства и психологии как взаимосвязанных компонентов концертмейстерства должно лечь в основу разработки теоретической концепции концертмейстерской деятельности и концертмейстерского искусства, что позволит приобрести данной профессии необходимую полноту устойчивых профессиональных признаков и откроет новые перспективы для дальнейшего изучения методологических, практических и художественных аспектов.

4. Феномен интуиции.

Многим исполнителям, композиторам, дирижёрам знакомо явление, когда в момент наивысшего эмоционального подъёма перед выступлением в сознании в один миг отпечатывается звучащий план исполняемого произведения. Происходит необъяснимое сжатие времени, когда в одно мгновение «сворачивается» протяжённое событие или процесс. «"Я" отчуждает от себя часть своего содержания и созерцает её как нечто внешнее, после чего может снова вобрать в себя и сплавить в одно целое» . Вышеизложенное совпадает с описанием Моцартом творческого состояния перед «рождением» нового произведения..

Феномен интуиции не вписывается в научные представления ввиду отсутствия явно наблюдаемой причинно-следственной связи, лежащей в основе концепции законов природы. Механизм получения точной информации о событиях, которые произойдут или происходят на удалённом расстоянии, способность в одно мгновение мысленно увидеть - услышать - исполнить целое произведение или феномен ансамблевого единства интересует и музыкантов, и физиков, и психологов.

В рамках инструментального ансамбля исполнители, даже если их всего двое, уже являются критическим числом, создающим единое энергоинформационное поле, которое в данном исследовании рассматривается как психоэмоциональное, поскольку в музыкальном творчестве одним из главных энергетических ресурсов являются эмоции.

Концертмейстеру в профессиональной работе требуется не только осведомлённость относительно механизма действия интуиции, но и умение практически её использовать. Отдельные советы, которые будут полезны в профессиональной деятельности, можно почерпнуть во многих практических пособиях по развитию интуиции.

Концертмейстеру следует помнить об основных предпосылках, необходимых для развития интуиции.

Первое необходимое условие - заинтересованность, направленная вовне, а также эмоциональность, коммуникабельность, способность к сочувствию, любовь или приятие всего мира.

Второе условие, необходимое для интуиции, логически вытекающее из первого - отсутствие чувства собственной важности, значимости, погружение в мысли о самом себе.

Совсем не случайно интуитивные качества описывают как умение настроится на нужную волну (со-настройка в ансамбле).

Следующее условие для проявления интуиции - способность к концентрации. Обычно она не высока, но в жизни всё же случаются ситуации, требующие очень высокого уровня концентрации, когда включается механизм интуитивного восприятия.

Интуицией обладают все без исключения, даже её противники, всё дело в уровне развития и индивидуальных особенностях. Интуиция имеет ещё более древнее происхождение, чем человеческая цивилизация, поскольку присуща и животным.

Область творчества - научного, технического, художественного - последний заповедник интуиции, где именно она рождает вдохновение, приводит к открытиям, большим или малым.

Каждый человек в большей или меньшей степени ежедневно использует интуицию, сам не подозревая об этом, так же, как и не задумывается о проблеме своей музыкальности, отдавая предпочтение тем или иным мелодиям, выбирая их соответственно настроению. Музыкальные и интуитивные способности, как ни странно, имеют много общего: древнее происхождение и современное применение по иным причинам, нежели жизненная необходимость.

Идея воспитания интуиции не более фантастична, чем идея детского музыкального образования, однако специально обучить интуиции намного сложнее, чем музыкальной грамоте. Именно поэтому, несмотря на появившиеся в последнее время подробнейшие руководства по воспитанию интуиции, успех обеспечен далеко не всем, особенно, если в ней нет насущной потребности. Человек, всерьёз задавшийся целью развить интуитивные свойства, с энтузиазмом и старанием выполняющий все рекомендации, в большинстве случаев будет разочарован. Интуиция - средство, способ, а не цель. Она не возникает сама по себе, она рождается в процессе стремления к чему-либо. Яркое, по-детски непосредственное восприятие мира, постоянное его открытие заново, умение рассмотреть его самые неожиданные и взаимоисключающие грани, удивиться и согласиться с их существованием - постоянные спутники интуиции.

Интуиция, столь необходимая концертмейстеру, начинает реально работать лишь при жизненной необходимости, роль которой в данном случае выполняет искренняя заинтересованность.

Мотивация является для профессии концертмейстера одной из самых важных и не решённых на сегодняшний день проблем. Психология и здесь способна в большой степени произвести позитивные изменения.

5. Освящение деятельности концертмейстера в методических работах современных авторов.

Одной из первых таких работ является книга Н.Крючкова «Искусство аккомпанемента как предмет обучения» , где автор делает ценные выводы о том, что, несмотря на отлаженную систему образования, успешную учебу и отличные оценки, далеко не каждый выпускник годен для концертмейстерской работы, и дипломированному пианисту необходим личный эмпирический опыт в самостоятельной концертмейстерской работе. Н.Крючков обращает особое внимание на то, «что пианист, хорошо подготовленный в отношении владения роялем, оказывается совершенно непригодным аккомпаниатором, тогда как более слабый технически пианист, но усвоивший необходимые навыки, успешно двигается по профессиональному пути аккомпаниатора» . В предисловии автор называет «поразительным фактом» почти полное отсутствие специальной методической литературы, ставя на первое место книгу Ф.Э.Баха , а так же отмечая работу Ф.Куперена и малоизвестную книгу Р.Гартмана «Работа концертмейстера».

Книга Н.Крючкова содержит полезные указания, касающиеся практических исполнительских аспектов, развития специальных навыков (чтение с листа, транспонирование, работа с певцами). Психологические аспекты фигурируют повсеместно, но без их детального изучения, систематизации.

Важным вкладом в методологию концертмейстерсгва является книга А.Люблинского «Теория и практика аккомпанемента» . Как и Н.Крючков, автор сообщает, что новый курс аккомпанемента строился фактически на «голом месте».Впервые концертмейстерство рассматривается не как разновидность фортепианного исполнительства, а как самостоятельная профессия.

Важной вехой в утверждении концертмейстерства как равноправной наряду с фортепианным исполнительством и педагогикой, профессии стало появление в XX веке когорты музыкантов, получивших широкую известность и признание как концертмейстеров, среди которых и М.Бихтер, и М.Дулов, и Е.Шендерович, и В.Чачава, и Д.Мур и другие. Благодаря многим из них научно-методическая литература по концерт-мейстерству начинает активно пополняться.

Однако размежевание предметов камерный ансамбль и концертмейстерский класс, где велась подготовка будущих концертмейстеров, определило особенности развития методики концертмейстерства в двух направлениях, где приоритет отдавался то исполнительскому, то педагогическому аспекту. При несомненной пользе углублённого изучения каждого из этих аспектов, такой подход нарушал комплексное восприятие концертмейстерского искусства и затруднял определение его «общего знаменателя» - психологических аспектов, а также их исследование.

По этой причине, при отсутствии фундаментальных трудов, разрабатывались узкопрофилированные темы, касающиеся воспитания навыков чтения с листа, транспонирования, упрощения фактуры в оркестровых переложениях, особенностей работы концертмейстера в оперной и камерно-вокальной областях. Отдельный раздел концертмейстерской литературы занимали работы, содержащие художественно-исполнительский анализ ансамблевых произведений или особенности трактовки стиля тех или иных композиторов.

С целью облегчить поиск нужной информации, материалы по различным вопросам концертмейстерства, принадлежащие разным авторам, объединялись в сборники. Так, например, в сборнике М.Смирнова «О работе концертмейстера», посвященном исполнительским, художественным, педагогическим аспектам концертмейстерства, особенностям интерпретации и стиля, весьма ценным для данной работы является вступительное слово редактора, который вновь подчёркивает эмпиризм и необъяснимую загадку концертмейстерского мастерства.

К вопросам подготовки концертмейстеров обращался в своих статьях Л.Живов.

В работах Е.Шендеровича , владевшего тонкостями профессии, автору удаётся приблизиться к целостному отражению основных проблем концертмейстерства, и, прежде всего, равноправия пианиста в ансамбле. Е.Шендерович рассматривает деятельность концертмейстера в психологическом срезе и, при всей значимости специфических навыков профессии, на первое место ставит быстроту реакции, обеспечение удобства для солиста, способность «быть "музыкальным лоцманом" - уметь провести "исполнительский корабль" сквозь все возможные рифы». Впервые на страницах специальной литературы говорится об отношениях концертмейстера и педагога.

Более частое употребление понятия «концертмейстер» по отношению к пианисту, работающему с певцом, негативно отразилось на развитии теоретических и педагогических принципов инструментального исполнительства как важней сферы деятельности концертмейстера. На протяжении длительного времени исследовательская работа сосредоточивалась на камерно-вокальной и оперно-театральной областях работы пианиста.

Здесь необходимо отметить педагогическую и исследовательскую деятельность А.Готлиба,

чьими стараниями заполнялись пробелы в сфере теории и методики камерно-инструментального исполнительства.

Круг вопросов, которые рассматривал А.Готлиб, достаточно широк: это и фортепианный ансамбль, и особенности преподавания камерного ансамбля, и проблемы фактуры и тембра на примере художественно-исполнительского анализа некоторых произведений .

В работе «Основы ансамблевой техники» подчёркивается разница в восприятии концертмейстера (синтетического) и исполнителя (аналитического), особенно заметная при чтении с листа. Не говоря открыто об интуитивности, тем не менее, автор указывает на разницу в способности концертмейстера именно предугадать дальнейшее музыкальное развитие, а не успеть увидеть его с опережением.

Не меньше, чем проблема синхронности звучания, единства динамики и штрихов, А.Готлиба интересовали психологические нюансы. Пианиста в ансамбле он сравнивал с актёром, что придавало его функциям особое художественное наполнение. Объясняя специфику ансамблевого взаимодействия, автор ссылался на К.Станиславского и нашёл очень удачный синоним интуитивному взаимопониманию между исполнителями -«внутренняя сцепка».

Книгу «Певец и аккомпаниатор», деятеля и концертмейстера с мировой известностью по праву можно считать первой энциклопедией по психологии деятельности концертмейстера, несмотря на не вполне научный жанр. На страницах этой книги нет рекомендаций по совершенствованию навыков чтения с листа или транспонирования. Исполнительские и педагогические задачи рассматриваются сквозь призму взаимодействия в ансамбле, что превращает их в задачи художественно-психологические, и решает их концертмейстер-художник. Особую ценность книге, как методическому руководству для музыкантов, придаёт специальный раздел, содержащий художественно-исполнительский и психологический анализ некоторых песен и романсов.

Изменения коснулись и научно-методической литературы, посвященной концертмейстерству, где всё чаще встречаются попытки целостного осмысления профессии, требования нового подхода к решению накопившихся проблем. Так, в работе Н.Ежовой «Встреча с единомышленником» главной темой являются партнёрские взаимоотношения в ансамбле. «Мало изученными представляются психологические особенности музыкального восприятия участников камерно-вокального ансамбля, их творческих взаимоотношений в ходе репетиционной работы и на концертной эстраде».

Поскольку концертмейстер-художник - явление ещё достаточно редкое, его воспитание должно не ограничиваться ремесленнической тренировкой профессиональных навыков, но и отражать сложные психологические стороны деятельности.

Осознание необходимости комплексного подхода к обучению концертмейстерскому искусству обусловило появление новых методических пособий. К таким комплексным учебным пособиям можно отнести «Концертмейстерский класс» Е.Кубанцевой и выходящий в ближайшее время репертуарный сборник «Искусство концертмейстера», подготовленный специальной кафедрой МГК им. П.Чайковского под редакцией В.Чачавы, который является и автором вступительной статьи.

В. Чачава выделяет те человеческие качества, которыми должен обладать настоящий концертмейстер: «человек воспринимает жизнь как истинный артист, не только подмечая малейшие чёрточки поведения людей (в том числе видя и себя как бы со стороны), но и схватывая на лету глубинную суть мимолётного события».

Таким образом, психологический подход к исследованию деятельности концертмейстера не является необычным или специфическим, а необходимым, естественно вытекающим из особенностей профессии.

Воссоздать в учебных условиях всё многообразие психологически сложных ситуаций, встречающихся в деятельности концертмейстера, для соответствующего ознакомления с ними будущих специалистов нет реальных возможностей, да и необходимо ли это? Цель обучения - заложить основу для формирования самостоятельной профессиональной деятельности, состоящую как из системы знаний, умений и навыков, так из методов творческого подхода к незнакомым ситуациям, гибкого применения в них своих личностных и профессиональных качеств, что возможно при соответствующей психологической компетентности и формировании мотивационного комплекса.

Выявление личностных качеств концертмейстера имеет универсальное значение вне зависимости от того, в какой области работает специалист. Столь же универсально и научное обоснование концертмейстерской интуиции, необходимой при работе и с певцами и с инструменталистами.

Психологические аспекты деятельности концертмейстера заставляют по-новому взглянуть на педагогические и исполнительские стороны этой профессии. Исследование разнообразных видов взаимодействия в процессе работы в инструментальном ансамбле с учащимися указывает на существенные отличия не только между концертмейстером-пианистом, педагогом-пианистом и исполнителем-пианистом, но и на разницу психологических качеств пианиста, работающего с профессиональными исполнителями-инструменталистами, и концертмейстера в сфере музыкального образования. Эти отличия заключаются в свойствах характера, особенностях мировосприятия, психодинамических особенностях темперамента, что диктует необходимость психологического подхода к исследованию данного вида деятельности.

6. Традиция психологического подхода к музыке.

У музыки в большей степени, чем у многих других областей человеческой деятельности, есть основания быть причисленной к психологической сфере. «Психологические моменты проникают во все области исследования музыки, так как она сама по себе есть психически обусловленное явление».

Традиция психологического подхода к музыке как явлению и как виду деятельности не нова. О глубоком эстетическом, этическом и даже терапевтическом значении музыки, пусть и без упоминания понятия «психология», писали философы Пифагор, Платон, Аристотель.

Музыкальная психология на протяжении XX века развивалась по многим направлениям, дифференцируясь, в том числе по музыкальным профессиям. Деятельность музыкантов, педагогов, теоретиков, работающих в разных сферах академической музыки, психологически очень различается . Исполнитель на народных инструментах, работающий на пересечении сфер народной и классической музыки, отличается от более «академичного» инструменталиста симфонического оркестра.

Имеет ли деятельность концертмейстера в сфере музыкального образования серьёзные основания претендовать на самостоятельную «нишу» в области психологии музыкальной деятельности? Несомненно.

У концертмейстерства есть весомый аргумент в пользу его особых связей с психологией. Это - взаимодействие, психологический фундамент профессиональной деятельности. «Профессия концертмейстера - это и призвание, и мастерство, и умение совместно общаться, творить и переживать музыку». «Бывает и так, что у пианиста нет чёткого представления о характере

своего участия в ансамбле, и он ограничивается формальным присутствием в нём. Ему невдомёк, что концертмейстер может стать психологической опорой ансамбля».

Особую специфичность такому взаимодействию придаёт использование различных видов коммуникации, необходимых в инструментальном ансамбле.

Нотный текст, являющийся отправной точкой для поиска интерпретации, при стремлении композиторов снабдить его наиболее полно ремарками, помогающими в расшифровке, всё равно не способен направить исполнителей в единое русло творческих поисков. Здесь играет роль разница в человеческой и музыкальной индивидуальности, делающая иногда столь несхожими и в то же время одинаково убедительными различные интерпретации. Две таких различных интерпретации в одновременном исполнении солиста-инструменталиста и концертмейстера лишают всякого смысла ансамбль и исполняемую музыку.

Многочисленные психологические исследования последних двух десятилетий находят всё новые подтверждения тому, что первоначальный праязык формировался не из слов, а из вокализированных интонационных реплик, способность распознавания конкретного содержания в звуковысотных и ритмических характеристиках музыки, стояла у истоков формирования речи.

«Самые древние языки вполне могли быть тональными; не случайно древнейшие носители цивилизации на Земле - это китайцы, говорящие на одном из таких языков». В этих исследованиях наукой движет отнюдь не археологический интерес, а вполне насущная необходимость объяснить, во-первых, природу эмоционального воздействия музыки, во-вторых, природу музыкальной одарённости и, в-третьих, современные функции музыки в человеческом обществе.

То, что музыка способна оказать глубокое эмоциональное воздействия, как на слушателей, так и на исполнителей, - не требует доказательств. Однако разница в восприятии одной и той же музыкальной пьесы может быть существенной; она выражается и в глубине переживаний, и в эмоциональных нюансах, и в образных ассоциациях. В данном явлении нас интересует его механизм и причины разницы в восприятии.

Психологи убедительно доказывают, что этот механизм, универсальный, свойственный абсолютно всем. Первый слуховой опыт является фундаментальным, делая время и окружающий мир осязаемым. Ребёнок воспринимает источник звука, наделяя его эмоциональными характеристиками, а если звуки доносятся издалека (источник невидим) - расширяет свои пространственные представления о мире. Первичный звуковой опыт - неизменная стадия как для детей, живущих в условиях ивилизованного общества, так и для младенцев племён, находящихся на самых примитивных ступенях эволюции. Он был таким много тысяч лет назад, и остаётся таким по сей день.

Можно с уверенностью говорить о сохранившейся у современного человека способности воспринимать музыку как носитель эмоциональной информации.

Но для партнёров в ансамбле такая способность явно недостаточна для обеспечения эмоционально-смыслового единства в исполнении. Нотный текст, с которым имеют дело исполнители, - это смысл, отражённый композитором в знаковой системе. Поэт, говорящий о прекрасном цветке, имел в виду розу, но у читателей это понятие может ассоциироваться с тысячей различных ботанических разновидностей. Ещё сложнее дело обстоит с музыкой. На первый план в ансамблевом исполнении выступает не только эмоциональное прочтение текста и интерпретация смысла, который имел в виду композитор, но и улавливание эмоционального смысла, воспринятого партнёром.

Исполнение в инструментальном ансамбле есть не что иное, как невербальное эмоционально-флюидное взаимодействие между музыкантами, где содержательным смыслом наполнен как сам процесс (музыкальная беседа на тему, предложенную композитором, являющимся незримо присутствующим третьим собеседником), так и его результат -исполнение, воспринимаемое слушателями.

На практике тысячи музыкантов встречаются для совместных ансамблевых репетиций, стремятся как можно полнее понять, услышать, почувствовать друг друга в музыкальном исполнении, без тени сомнения по поводу возможности достичь почти идеального взаимопонимания, хотя их действия и цели являют собой психический феномен.

Это особенно характерно для ансамблевого творчества: «Создание общего плана интерпретации, художественного образа в целом - процесс в высшей степени индивидуальный и почти не поддающийся фиксации и наблюдению». Серьёзная наука вынуждена согласиться, что «есть вещи, о которых учёные ничего не знают, которые ускользают от экспериментальных наук (в области психологии, например). Артист же имеет возможность работать на более широких и гораздо более богатых просторах.

Заключение

Для будущих педагогов, если сразу после окончания учебы нет соответствующих вакансий, концертмейстерство откроет более тонкие и по-настоящему художественные аспекты педагогики. Может случиться даже так, что интерес, возникший в процессе углубления в специфику работы, перевесит чашу весов в пользу концертмейстерства.

Концертмейстерство - одна из тех профессий, где обязанности и способы действий не прописаны чётко, оставляя за специалистом право их широкого выбора. Яркой отличительной чертой является индивидуальный путь совершенствования и конечная "планка" мастерства, определяющаяся специфическими особенностями характера и личными притязаниями каждого концертмейстера.

Концертмейстерство - это сумма особых свойств личности и узкоспециальных навыков.

Педагогу требуется для этого лишь определенная сумма знаний и собственных умений. Развитие же общих способностей требует того, что можно было бы назвать искусством педагогики, ибо они связаны с ощущением интуитивных процессов, с такими категориями, как вкус, мера, тонкость, глубина, ощущение формы, чувства целого, атмосферы и т.д. и т.п., т.е. того, что нельзя просчитать, а можно лишь уловить, почувствовать. Это есть, собственно говоря, искусство учить тому, чему нельзя научиться» .

Однако научиться этому, при наличии соответствующих предпосылок и желания, можно. Если концертмейстер в процессе совместной ансамблевой работы будет последовательно развивать не только музыкальные качества учащегося-инструменталиста, но и способность к гармоничному, интуитивному взаимодействию не только в ансамбле, но и в жизни, то этот педагогический принцип станет одним из самых ценных и значимых.

Своим музыкальным искусством и интуицией концертмейстер способен наладить не только собственные гармоничные отношения с окружающими, но и помочь тем, кто находится рядом и нуждается в понимании, общении и партнёрском творчестве.

Библиография

1. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. JL: Изд-во ЛОЛГК, 1986.

2. Горошко Н. Формирование художественных критериев исполнительского мастерства пианиста в концертмейстерском классе. (На примере камерно-вокального творчества русских композиторов XIX века). 1999.

3. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования.-М.: 1974.

4. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л.: Гос. муз. изд-во, 1961.

5. Кубанцева Е. Концертмейстерский класс. М.: Academia, 2002.

6. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. J1.: Музыка, 1972.

7. Мур Д. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. Пер. англ. М.: Радуга, 1987.

8. О работе концертмейстера. Под. ред. М.Смирнова. М.: Музыка, 1974.

9. Чачава В. Некоторые вопросы обучения концертмейстеров // Фортепиано. 2003. №2.

10. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. -М.: 1996.

11. Шендерович Е. Об искусстве аккомпанемента. // Советская музыка, 1969, №4.