**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования**

**Детская музыкальная школа №1 им. П. И. Чайковского**

**Методический доклад на тему:**

**«РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ СТАНОВЛЕНИИ СОЛИСТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ В УСЛОВИЯХ ДМШ»**

**Концертмейстер**

**Дзобелова Н. О.**

**г. Владикавказ**

**2020**

В настоящее время специализация творческого процесса все более приобретает характер узкопрофессиональной деятельности. Однако работа концертмейстера развивается вопреки закономерной тенденции дифференциации, расширяясь и приобретая черты полифункциональности и даже синкретичности. Какими же факторами определяется истинная роль концертмейстера в личностно-профессиональном становлении начинающего солиста-исполнителя?

В современной музыкальной практике под концертмейстерской работой понимается полифункциональная творческая деятельность, совмещающая элементы исполнительского мастерства, педагогики и специфической психологической компетентности. Сущностью деятельности концертмейстера следует считать не только «сопровождение» солиста (ансамбля) как художественный процесс музицирования, но и способы творчества, проявляющиеся в поддержке любых инициатив исполнителей в области музыки.

Психологическим фундаментом профессиональной деятельности концертмейстера выступает его взаимодействие со всеми участниками образовательного процесса. Исполнительская функция реализуется во взаимодействии концертмейстера с солистом (вокалистом, инструменталистом, камерным ансамблем или оркестром), проявляясь во всех видах творческого взаимодействия (организационный аспект), в процессе подготовки к концерту (педагогический аспект), в концертной деятельности (собственно исполнительский аспект). Роль и значимость концертмейстера в этих отношениях может меняться от пассивной к активной (и даже лидирующей), но суть всегда остается одна: обеспечение полноценного процесса совместного художественного творчества.

Концертмейстерская деятельность может рассматриваться как личностно ориентированная педагогическая ситуация взаимодействия, как особого вида педагогическая посредническая деятельность (автор-концертмейстер-ученик), направленная на организацию восприятия, освоения и понимания музыкального произведения (и музыкальной культуры в целом), реализующаяся в реальной образовательной ситуации. Педагогическая направленность работы концертмейстера раскрывается в его отношениях с солистом (ансамблем) и демонстрирует многообразие видов взаимодействий в рамках профессии. Исследователи выдвигают взаимодействие концертмейстера и солиста в ходе совместного музицирования в качестве системообразующего фактора. Педагогический подход позволяет рассматривать концертмейстерскую работу:

1. Как совместную творческую деятельность концертмейстера и солиста, практику музыкального взаимодействия и взаимообмена, межкультурное взаимодействие, в ходе которого юный музыкант воспринимает и усваивает «другие», еще незнакомые ему звуковые миры.

2. Как единство актуализирующей деятельности концертмейстера и творческой самоактуализации учащегося-музыканта, обеспечивающих личностно-профессиональное развитие солиста путем перехода совокупности его потенциальных творческих способностей в актуальное состояние. Деятельность концертмейстера при этом направлена как на раскрытие потенциала начинающего музыканта, так и (в первую очередь) на реализацию художественно-исполнительского замысла автора.

3. Как пространство работы над музыкальным текстом, в рамках которой происходит внутреннее выстраивание музыкального образа изучаемого произведения, освоение музыкального произведения и музыкальной культуры в целом, ее стилевых особенностей. Все это направлено на понимание и обретение учащимся личностного отношения, смысла (значимости лично для себя) в пространстве данной культуры, порождающего собственную адекватную систему исполнительских выразительных средств обучающегося, собственного языка воспроизведения (динамики, темпоритма, особенности интонирования и т.п.), необходимых для исполнительского воссоздания определенного музыкального стиля.

4. Как место встречи различных музыкальных культур, пространство их освоения и самовоплощения, где осуществляется диалог с прошлыми, настоящими и будущими культурами. Это позволяет музыкантам всякий раз заново (в рамках «другой», «чужой» культуры) открывать новые миры, обретая их лично для себя, интериоризируя (переводя во внутренний план), присваивая их.

5. Как пространство диалога культур: культуры концертмейстера (как носителя авторского стиля и музыкальной культуры в целом) и «становящейся» культуры молодого музыканта, отражающего свободное творческое общение в отношениях «учитель--ученик». Результатом диалога является «понимание» учеником стилевых особенностей изучаемой музыки, которое представляет собой «слияние смыслов» (опытов) «ядра» творчества самого автора и смыслового образования «ядра» личности музыканта), опирающееся на внутренний художественной образ произведения.

6. Как пространство формирования различных видов опыта, которые способствуют изменению представление и мнений о себе, о новой культуре, о жизни; обмена культурными ценностями, побуждениями, смыслами.

7. Как пространство самореализации, активного «опробования» учащимися себя в художественно-творческой практике, в которой «творческой платформой» выступают актуальные ситуации межкультурного взаимодействия, переживаемые учащимися как самоосуществление собственных жизненных событий и проектов в пространстве музыкальной культуры.

Островская Е.А. представляет два основных вида взаимодействия: «вербальный» и «музыкальный». В работе концертмейстера ДМШ «вербальный» вид взаимодействия проявляется минимально: на уроках «царит» педагог, воплощая современное представление об образовании как интегра-тивной системы, в рамках которой происходит формирование интеллектуальных и технологических способностей (обучение) и процесс становления личности (воспитание как обретение культурного опыта). Таким образом, концертмейстер по определению «принимает» на себя пространство воспитания личностно-профессиональных качеств начинающего солиста в процессе «музыкального» взаимодействия, пространство создания культурных условий для саморазвития ученика. В этом пространстве юный музыкант воспринимает «чужие», насыщенные разными смыслами звуковые миры чувственно, непосредственно. Это «чужое» увлекает, захватывает, убеждает, становится «своим», многообразие становится нормой.

Островская Е.А. применяет к совместной ансамблевой деятельности понятие «психоэмоциональное поле» (ПЭП). Это понятие отвечает учению В. Вернадского о ноосфере, согласно которому основой Вселенной является информация и мысль как форма психической энергии, которая способна сохранять и перемещать эту информацию в пространстве. Так создаётся единое информационно-энергетическое поле (ЕЭИП) - сознание общества. Даже если участников ансамбля всего двое, создается единое энергоинформационное поле, которое рассматривается как психоэмоциональное, поскольку в музыкальном творчестве одним из главных энергетических ресурсов являются эмоции. Чем выше творческий тонус исполнителей, чем шире их поисковые горизонты, чем сильнее жажда достичь невозможного, тем больше масштаб озарений. При этом надёжным каналом связи становится интуиция, понимаемая как резонансно-полевой тип взаимодействия, позволяющий дистанционно взаимодействовать с окружающей средой.

Интуиция концертмейстера играет огромную роль в обеспечении взаимопонимания партнеров, их единства в ансамбле. Ансамблевое единство - следствие музыкального взаимодействия особого, высокого качественного уровня, общения языком музыки - древнейшего канала человеческой коммуникации, средства обмена информацией. Ощущение единства в ансамбле, безошибочно диагностируется исполнителями по необычайному эмоциональному подъёму вместе с ощущением лёгкости, творческой свободы и эстетического удовольствия. Сами исполнители по этим признакам могут понять, достигли ли они полного ансамблевого единства, существует ли между ними невербальная эмоционально-флюидная связь. С ощущением интуитивных процессов связано также развитие общих способностей юного солиста, связанных с такими категориями, как вкус, мера, тонкость, глубина, ощущение формы, чувства целого, атмосферы и т.п., т.е. того, что нельзя просчитать, а можно лишь уловить, почувствовать.

Концертмейстер, работая с учащимся, как правило, собственными силами обеспечивает двустороннюю обратную связь и взаимопонимание партнеров, компенсируя недостатки музыкальной коммуникации профессиональными качествами (интуицией, эмпатией). Эмпатийное проникновение в образно-смысловой мир изучаемого стиля приводит к идентификации (соответствию) личности учащегося-музыканта со стилем изучаемой музыкальной традиции.

Интуиция является насущной необходимостью концертмейстерской деятельности, неотъемлемой частью ее структуры, обеспечивающей возможность совместного музицирования, слитность в ансамбле, его единство. Интуиция концертмейстера связывается с заинтересованностью, направленной вовне, эмоциональностью, искренностью, коммуникабельностью, способностью к концентрации, сопереживанию и приятию мира «другого», умение со-настроиться на нужную волну в ансамбле. Таким образом, коммуникативный аспект музыки приобретает особую значимость для совместной деятельности концертмейстера и юного солиста.

Область творчества - научного, технического, художественного - последний заповедник интуиции, где именно она рождает вдохновение, приводит к открытиям, большим или малым. В XX в. появилась когорта блестящих музыкантов, получивших признание как блестящих исполнителей-концертмейстеров и педагогов. Назовем Е. Шендеровича, В. Чачаву, Д. Мура. Это явление не только стало важной вехой в утверждении концертмей-стерства как равноправной профессии наряду с фортепианным исполнительством и педагогикой, но и по-новому высветила роль и ценностность позиций концертмейстера как мастера, художника, исполнителя, способного ставить, рассматривать и решать исполнительские и педагогические задачи сквозь призму взаимодействия в ансамбле, превращая их в задачи художественно-психологические.

Психологическая компетентность концертмейстера в современных условиях важна не меньше, чем его исполнительские и педагогические способности. В таких ситуациях, как участие в ответственных концертах, конкурсных выступлениях, концертмейстер зачастую выполняет функции психолога: умеет снять излишнее напряжение солиста, негативный фон перед выходом на сцену, способен найти точную яркую ассоциативную подсказку для артистического настроя. Всегда находясь рядом, концертмейстер, помогает пережить неудачи, разъяснить их причины, тем самым предотвращая в дальнейшем проявления сценофобии, страха перед повторением ошибок.

Таким образом, можно сделать вывод, что деятельность концертмейстера существенным образом влияет на личностно-профессиональное становление партнера-ученика и носит признаки социокультурной технологии формирования специальных знаний, умений, навыков, а также обобщенных способов умственных и практических действий. Суть педагогической деятельности (технологии) концертмейстера при этом состоит в целенаправленном создании условий, обеспечивающих создание таких ситуаций межкультурного взаимодействия, которые позволяют учащемуся занять позицию субъекта, сознательно принимающего специфический вид и ценностное содержание опыта, «передаваемого» концертмейстером.

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. Если концертмейстер в процессе совместной ансамблевой работы будет стараться последовательно развивать не только музыкальные качества партнера-учащегося, но и его способности к гармоничному, интуитивному взаимодействию в ансамбле, в любых других жизненных ситуациях, то этот педагогический принцип станет одним из самых ценных, значимых и весомых. Роль концертмейстерской деятельности преувеличить невозможно. Именно поэтому Е.А. Островская считает, что трансформация человека разумного в человека коммуникативного, каким должен являться концертмейстер, можно по праву назвать гуманистической парадигмой третьего тысячелетия.

Список литературы:

1. Кирнарская Д.К. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. - М., 2003. - 368 с.

2. Мур Д. Певец и аккомпаниатор. - М.: Радуга, 1987. - 427 с.

3. Островская Е.А. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства: автореф. дисс. . канд. искусствоведения. - Саратов, 2006.

4. Сенько Ю.В. Гуманитарные основы педагогического образования: Курс лекций: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Ю.В. Сенько. - М.: «Академия», 2000. - 240 с.

5. Чачава В.Н. Некоторые вопросы обучения концертмейстеров // Фортепиано. - 2003. - № 2.

6. Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка. -1969. - № 4. - С. 92-95.