**Мастерство педагога и концертмейстера как трансляция мировоззрения и смыслов в профессии**

***Краюшкина Наталья Алексеевна, преподаватель ГПОУ ТО «Новомосковский музыкальный колледж им. М.И. Глинки»***

Для человека, имеющего общение с миром звуков и тем, что лежит за их пределом, важно сначала самоопределиться по отношению вообще к смыслам: жизни, творчества, труда, разного рода отношений, в том числе и в творчестве, служения, любви, нелюбви. Это процесс не одного дня, но всей жизни, но однажды он должен начаться. И в жизненном и творческом самоопределении всегда есть знание себя, своих мировоззренческих активных установок: к чему он движется, следуя своим внутренним качествам. В итоге саморефлексии он придет к пониманию различных вещей, в том числе к многоликому чувству ответственности, даже и не к чувству, а к новой реальности. Надобно отыскать самого себя среди многоликости ложных Я, ложной чужой активности. Невозможно войти в радость осмысленного бытия вне самореализации себя и ответственности за все, что ты думаешь, делаешь, играешь, говоришь [13, с.21]. Личность – сущностное внутреннее понятие, пишет М. Бахтин, личность живет не для себя. Личная точка зрения на мир - это *только то, за что она отвечает,* в личности не может быть ничего, чего она не знает, что не входит в нее. Однако это не значит, что она оторвана от мира других людей. Бахтин подчеркивает диалогичность сознания и отношений с миром. Неповторимость личности и ее позиции – ценностная позиция в каждом моменте жизни. Все неслучайное в человеке заключено в личности. Она всегда находится в напряжении взаимодействий, ответственности не только за себя, но и за других, за свои взаимоотношения [1, с.68-69]. И чем глубже и правдивее познание самого себя, тем ярче и интенсивнее, внимательнее и искреннее происходит погружение в мир другого.

Концертмейстер всегда в диалоге, и это - особая сфера, где часто нужно действовать, часто совсем забывая о себе, а иногда действуя властно. Как творческое со-бытие с другой личностью, с его миром, который можно услышать через звук и музыкальное высказывание, возникает необходимость встроиться в это событие, общение, совпасть, но так, чтобы сохранились его (солиста) личные данные, чтобы произошло согласие. В общении нужно всегда относится к другому с переживанием его нужности и значимости, уникальности. Здесь важна эмпатия как постижение эмоциональных состояний другого человека, сочувствие, принятие на себя его переживаний и восприятий в форме сопереживания [6, с.232]. Эмпатийные умения позволяют осуществлять общение, сочувствовать, вставать на позицию ученика, входить в его внутренний мир; изменяя направление устремлений. Ведь, понимание ученика, «способность вживаться в индивидуальную психику, в мир его воображения, его чувств, переживаний и мечтаний значительно облегчает решение взаимных исполнительских задач [8, с.23]. Многие профессиональные ошибки часто происходят от недостатка трезвого взгляда на себя и непонимания уникальности каждого.

Для концертмейстера важно посмотреть дальше и глубже того, что лежит на поверхности вещей. Тогда станут понятны, очевидны и естественны слова Бетховена: «Всякая нота моего Скрипичного концерта продиктована Всевышним». «Гениальная музыка может быть раскрытием истины, звучащим богознанием, порывом души», созерцанием и славословием, удивлением Творцу и творению.

Чтобы деятельность концертмейстера могла осуществиться качественно и в полноте, существуют определенные условия. Они тоже во многом зависят от самой личности и ее свободы в музыкальном творчестве, потому нельзя не сказать о качествах, необходимых в педагогической деятельности. Здесь, как и в любой деятельности, есть момент призвания.

Творчество - это всегда «взаимодействие» сознания и сверхсознания, т.е. оно затрагивает не только личностные, но и надличностные структуры. На уровне личности творчество всегда обусловлено высокой степенью **активности сознания**.

Немаловажное значение в этом играет музыкальная одаренность и всесторонний талант музыканта [11]. Вместе со свойствами личности, эмоциональной сферы, характера **музыкальные способности** представляют комплекс **профессиональных качеств**, необходимых для успешной деятельности (высотный и тембровый слух, чувство музыкального ритма, память, музыкальное воображение) [5, с.70]. В связи со спецификой музыкального творчества можно выделить вид мышления, характерный для всех видов музыкальной деятельности – это **творческое мышление**. В него входит проблема понимания произведения искусства, музыкального произведения. А. Франс заметил: «Понимать совершенное произве­дение искусства, значит, в общем, заново создавать его в своем внутреннем мире». «Понимание вовсе не есть сопри­косновение душ, пишет Ю.Б. Бореев, мы понимаем мысль автора настолько, насколько мы оказываемся конгениальны ему... Объем духовного мира автора шире самого обширного авторско­го текста» [2]. «Весь секрет таланта или гения, писал Г.Г. Нейгауз, состоит в том, что в его уме уже живет полной жизнью музыка раньше, чем он в первый раз прикоснется к клавише или проведет по струне» [12, с.13].

Способность **слышания музыки** всегда рождается от плодовитости и содержания личности, души. Это база – умение слышать музыку. Восприятие музыки, слышание музыки, также как ее исполнение, следует считать основным видом деятельности в музыкальном искусстве. «Слушают музыку все, а слышат – немногие» (Б. Асафьев). Степень восприятия музыки при ее слушании адекватна, прямо пропорциональна уровню общей культуры и музыкальной подготовленности, оно неотделимо от воспитания, индивидуальных способностей и подготовленности.

Как следствие правильного слышания должна быть целостная способность воспринимать и порождать произведение как определенное художественное **сообщение.** Исполнительможет сказать, поведать что-то этому миру, что-то важное, очень личное, ценное, что есть *внутрь*, поделиться **звучанием внутреннего строя**, формулируя звуковыми категориями, от этого и зависит качество звука, фраза.

Интонационная форма - ключ к человеку, к его целостности и глубинным истокам [9]. Цельность находится в зависимости от чистоты внутренней, которая обусловливает понимание цели и смысла вещей. «Аналитический слух», «интонационный слух» - понятия в значительной мере метафорические. Понятия интонационного и аналитического слуха введены по аналогии с интонационной – не нотируемой и аналитической - нотируемой формой музыкального произведения, обозначая свойства воспринимающего сознания, на которые опирается восприятие интонационной и аналитической формы в музыке. Интонации всегда концентрируют смысл. «Быть может, в силу глубочайшей генетической укорененности интонационного слуха, он с большим трудом поддается развитию», - пишет В.В. Медушевский в работе «Психология музыкальной деятельности» [9]. Хороший концертмейстер тот, кто правильно воспринимает звучащую мысль, может говорить об исполняемой музыке, музыкальных аффектах, которому понятна ее интонация. Если концертмейстеру свойственно **созерцательное восприятие музыки**, умение слышать, то игра в ансамбле приобретает другой уровень исполнения, влияющий и на солистов учеников, эти качества будут в той или иной степени мало помалу проявляться и развиваться [16,с.24]. Глубокое восприятие музыки с ассоциациями, с другими представлениями необходимо. **Музыкальность** как способность личности (педагога) предполагает, по мнению Б.М. Теплова, тонкое *слышание* музыки [15, с.54]. Чрезвычайно важно пониимание внутренних движений музыкалной мысли.[[1]](#footnote-1)

Говоря **об искусстве концертмейстера**, надо отметить, что никакой звук не рождается вне личности, т.е. вне мироощущения. Сила, извлекающая тот или иной звук, рождается до звучания, она обусловлена мировоззрением души. Исполнительские энергии раскрывают духовные измерения искусства. С каким знаком будут эти измерения, зависит от личности музыканта, созидательная или разрушающая сила их влияния огромна.

Русская школа всегда стремилась соединить кончик пальца с глубоким мистическим вниманием «умного сердца», войти в беспредельность Неба через метод весовой игры цельной рукой [10, с. 5]. В прикосновении пальца всегда слышен отблеск света. И надо сказать, что хороший музыкант играет вовсе не руками.

Психологическая проблема творческого движения для музыканта связана с проблемой **внимания**. Это умение постоянно решать одну и ту же проблему на уроке и в домашних занятиях до полного ее исчерпания [15, с. 47]. Волевой человек до конца доводит весь творческий процесс. П.И. Чайковский, между прочим, считал, что вдохновение рождается от усилий, управляемых волей. «Я научился побеждать себя», - писал он... Но я считаю долгом для артиста никогда не поддаваться, ибо лень очень сильна в людях» [15, с.50].

Феномен **воли** вызывает наибольшую проблему для каждого музыканта. «Искусство, - говорит Гюйо, - есть конденсация действительности, она нам показывает машину под более сильным давлением. Она старается представить нам более жизненных явлений, чем их было в прожитой нами жизни»[[2]](#footnote-2). На ученика может влиять только волевой концертмейстер, но не в смысле диктата своего хотения, а в смысле воли, прежде всего по отношению к себе. Если в его мировоззрении есть эта качественность, умение идти до конца, бесстрашие, отсутствие страха перед трудностями, это будет лучшим невербальным доказательством необходимости победы над саможалением.

Все эти качества есть следствия наличия нравственной интеллектуальной жизни личности. **Интеллектуальная сфера-**это особенности индивидуального интеллекта, являющегося одним из доминирующих свойств личности [[3]](#footnote-3). В качестве меры интеллекта принято рассматривать соотношение: *умственный возраст : хронологический возраст x* 100%, получивший название «коэффициент интеллекта (IQ). Концепция интеллекта разработана М.А. Холодной (1997). На сегодняшний день это единственная концепция, которая дает представления об интеллекте как особой психической реальности [17]. Установлена прямая связь между интеллектом и успешным осуществлением музыкально-творческой деятельности, скоростные показания слуха, оригинальность творческого мышления [3, с. 87]. В личности, которая понимает и осмысливает свои задачи **по отношению к главной цели, интеллектуальные способности приобретают новую качественность и творческую плодотворность.** А художественно-творческий опыт ведет к развитию душевной чуткости, эмоционального интеллекта – способности понимать душевную жизнь и свою, и других.

Подводя итог, можно сказать, что: во – первых, общение солиста и концертмейстера – это взаимодействие двух субъектов. И оно предполагает овладение со стороны педагога возможными смыслами. Чтобы положительно влиять на становление личности ученика, необходимо самому пройти путь борьбы за самого себя.

Воспитание музыканта всегда несет на себе или дух жизни, или пошлости, вбирая все, что сродно обучающему, придавая то или иное звучание. Чтобы знать, чему и как учить, а концертмейстер, несомненно, учит и воспитывает своей игрой, надо иметь четкое представление о добре и зле, не свое личное, а истинное**.**

Рефлексия (от лат. reflexio - обращение назад) - механизм самопознания в процессе общения, в основе которого лежит способность человека представлять и осознавать то, как он воспринимается учеником. «Рефлексия - сложный процесс удвоенного зеркального взаимоотражения, воспроизведения участниками общения особенностей друг друга» [4, с.21]. То есть «рефлексией называется понимание самого себя и другого человека с помощью разума, логики, интуиции, слова и осознание того, как я в действительности воспринимаюсь и оцениваюсь другими» [14, с.128]. Музыкант, владеющий рефлексией, многократно проигрывает в уме собственную тактику поведения, ищет варианты действий и т. д. Он может становиться в своей субъективности учеником и понимать, чт**о** тому трудно, видит проблему. Такая способность помогает в решении проблемных ситуаций, возможность проектировать бесконфликтный музыкальный диалог.

К сожалению, в наш век стандартов мы все более теряем свое своеобразие, некую точность, которая состоит в правде существования. Мы говорим одни и те же фразы, мыслим штампами и не бежим от этого. Мы уходим от неповторимости, в которой призваны дополнять друг друга своими непохожими способностями и талантами. Одним словом, по выражению К.- С. Льюиса, **«пока мы лиц не обрели»**.

Полнота охвата всей личности ученика и все, что в нем происходит, зависит от наблюдения за процессом изменения, умения действовать аналитически, делая из отрицательного положительное. Эти качества педагога незаменимы и подлежат развитию. Контакт может возникнуть только в искренности и чрезвычайно высоких требованиях к самому себе.

В деятельности концертмейстера через особую знаковую систему звука передается то, что трудно выражается словами, но является весьма значимым, многое объясняющим и многое определяющим в личности ученика. И его нужно любить, во время урока - существует только он, все остальное должно становиться неважным. *Любовь... не ищет своего* (1 Кор. 13, 4-5). Любовь – великая творческая сила. А за отсутствие ее людские отношения, равно и профессионально-сотруднические лишаются чего-то самого существенного — благодатно-нравственной творческой энергии, чистоты, красоты, вдохновенной радости.

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

Сказанное выше проясняет, что проблема диалога и профессионализма очень важна в искусстве исполнительства, в деятельности концертмейстера, в частности, как и во всех видах общения в искусстве. Нам представляется, что для концертмейстера высшим мерилом мастерства является способность отождествления себя с личностью солиста, без потери собственного внутреннего стержня верного понимания сути вещей. Здесь может начаться хороший качественный профессиональный уровень, к чему мы все и должны стремится по мере сил.

**Список используемой литературы**

1. Бахтин М.М. и философская культура ХХ века. Сб. научных статей / Отв. ред. К.Г. Исупов. СПб.: РГПУ,1991

2. Бореев Ю.Б. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика // Художественная рецепция и герменевтика. — М., 1985. — С. 38.

3. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Изд. Институт психологии РАН, 1997. -352с.

4. Караяни А. Г- М.: Современный гуманитарный университет, 2002.

5. Ковалев А. Г., Мясищев В. Н. Психологические особенности человека. Т.2. Способности. Л.: 1960 // Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. - М.: Изд. Институт психологии РАН, 1997.- 352с.

6. Куренкова Р.А. Эстетика.- М.: Владос - ПРЕСС, 2004. – 368с.

7. Курт Э. Основы линеарного контрапункта: мелодическая полифония Баха / под ред. и со вступ. статьей Б. В. Асафьева. - М.: Музгиз, 1931. - 304с.

8. Маркевич, Д. Психологические факторы в фортепианном обучении / Д. Маркевич // Ребенок за роялем: Педагоги-пианисты социалистических стран о фортепианной методике: сб. статей. - М.: Музыка, 1981. - С. 21-28

9. Медушевский В.В*.* Интонационная форма музыки. - М., 1993. http: // lib100.com

10.Медушевский В.В. Христианская социальная педагогика в эпоху глобализма. - М.: 2004

11. Музыкальная психология: Учебное пособие/ Р.Г. Кадыров; Отв. ред. Р.Ю. нусов; М-во по делам культуры и спорта Респ. Узбекистан, Гос. консерватория Узбекистана. - Т.: Мусика, 2005. - 80 с. Интернет- сайт: [www. superinf.ru-](http://www.superinf.ru-)15.12.2013

12. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: заметки педагога.- М., 1988.

13.Ничипоров Б. В. Введение в христианскую психологию. **–** М.:1994

14. Станкин, М.И. Психология общения: курс лекций / М. И. Станкин. - М.: Московский психолого-социальный институт; Воронеж: Издательство НПО «МОДЕК», 2000

15. Теплов Б.М. Избранные труды: в 2- х т. Т.1. –М.: Педагогика, 1985. -328с., ил.

16. Фейгин М.Э. Воспитание и совершенствование музыканта-педагога. - М.: Советский композитор, 1973.- 158с.

17. Холодная М.А. Психология интеллекта: парадоксы исследования. – Томск: Изд. Том. ун–та.- М.: Барс, 1997. – 392с.

1. Подлинное содержание мелоса, изживание, переживание и ощущение музыки, по Курту, обусловлены и вызваны напряжениями психической энергии. «Ибо мы должны признать скрытые под чувственным впечатлением звучания, ощущение движения за поток силы, струящейся через тоны и связующей их; это ощущение движения указывает на первичные процессы музыкального становления, на энергии, характер которых познается через движение, - пишет Э. Курт. Воспринимаемые нами формы внешних явлений скорее представляют последнюю стадию развития, заканчивающую всякий психологический процесс» [7, с.37]. Курт пишет также о том, что для того, чтобы действительно «слышать», нужно, прежде всего, *взглянуть на процессы, происходящие в нас самих*. Само музыкальное становление не состоит в звуках. Мы всегда ищем основы вне нас самих. Но внутренние силы определяют не только мелодику, но и становление «сил в гармонике». Тоны гармонии - уже вторичное явление, они определяются движением мелодии через тоны, а не нанизыванием отдельных тонов. Также и то, что мы ощущаем как мажор и минор есть направление скрытых сил и энергий внутри нас. Так переход, скажем, на квинту означает шаг «одного к другому, заполняющий промежуток между ними», где сила движения заложена в мелодике еще до ритмической пульсации [7, с.,39-44]. [↑](#footnote-ref-1)
2. См.: Гюйо Ж.-М. Искусство с точки зрения социологии. СПб.: 1896. Цит. по кн.: Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов – на - Дону, 1998. С.322. [↑](#footnote-ref-2)
3. Х. Гарднер в 1983 году выдвинул теорию мультиинтеллекта, в котором обосновал наличие музыкального мышления как **самостоятельного вида мышления**. См.: Лучина. Коэффициент интеллекта (JQ) (введен позднее учениками Бине Штерном и Терменом) равен отношению биологического возрас­та к хронологическому в процентах, соответственно одаренность и отсталость располагаются на общей процентной шкале между среднестатистической нормой. См.: Обозов Н.Н*.* Психодиагностика личности. Часть 1. Сборник психологических тестов. СПб. 1998. С.14 [↑](#footnote-ref-3)