

первое – выявление смыслового содержания единиц изобразительного и музыкального ряда аудиовизуального музыкального произведения: а) выделение в изобразительном ряде аудиовизуального произведения единиц «экранного повествования» – кадров, элементов внутrikадровой композиции, познание их смыслового содержания, основного настроения, чувства; б) выделение в музыкальном ряде аудиовизуального произведения ведущих интонаций – «зерен музыкального смысла» (Д.Б. Кабалевский), музыкальных тем, определение их основного настроения, чувства; в) определение средств выразительности музыкального и изобразительного ряда и их значения в передаче настроений, чувств, ассоциаций автора (композитора и режиссера) аудиовизуального музыкального произведения;

второе – синтез смыслового содержания единиц изобразительного и музыкального ряда в общей художественной структуре аудиовизуального музыкального произведения (рассмотрение особенностей развития зрительных и музыкальных образов: наблюдение за изменениями чувств, мыслей автора аудиовизуального музыкального произведения, их соотнесение и обобщение);

третье – выявление главной идеи художественного произведения, авторской позиции и нахождение в произведении собственного личностного смысла.

В системе аудиовизуального музыкального восприятия четко прослеживаются такие виды художественной деятельности, как *переживание, интерпретация, анализ и оценка*. Их согласование в общей структуре художественного анализа осуществляется на основе *интеграции интонационного начала* (музыкальных и визуальных интонаций). Такое интонационное взаимодействие позволяет выработать навык, который активно обогащает процесс интуитивного постижения художественного эмоционального образа, формирует способность к чувственному познанию, возможности открытия художественной концепции мира и своего эмоционально-ценостного отношения к ней в социокультурном обобщении.

Синтетическая природа экраных искусств, сущность и особенности которых познаются только на основе сопоставления аудиовизуального образа и художественных образов в других видах искусства (музыке, литературе, фотографии, театре, изобразительном искусстве и других), позволяет использовать разновидности музыкально-ориентированной полихудожественной деятельности, содержащей *импровизационное начало*: моделирование различных видов телевизионной интерпретации музыки; создание композиций синтетического образа музыки и телевидения по принципу иллюстрации, несоответствия, контраста; создание коллажа по музыкальной мелодии и других.

Таким образом, полихудожественная деятельность, основанная на взаимосвязи музыки и

экраных искусств, обладает высокими потенциальными возможностями эмоционально-образного, нравственно-интеллектуального развития личности.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПАРТНЕРСТВА В АНСАМБЛЕ С УЧАЩИМИСЯ-ИНСТРУМЕНТАЛИСТАМИ

Островская Е.А.

Рязанский музыкальный колледж

им. Г. и А. Пироговых

Рязань, Россия

Любая совместная деятельность подразумевает партнёрские взаимоотношения, поскольку наибольшая её эффективность достигается посредством равной заинтересованности всех субъектов. Даже там, где имеется разница в статусе (начальник и подчинённые) и возрасте (взрослые и дети), элемент партнёрства во взаимодействии обеспечивает гармоничность такого сотрудничества.

Современная педагогика и особенно педагогика музыкальная, которая имеет дело с творческим процессом, в качестве важнейшего принципа выдвигает принцип сотрудничества. «Обучение – деятельность совместная, распределённая и другой быть не может» [1, 323]. Вышеизложенное в ещё большей степени касается концертмейстерской деятельности, как педагогической, так и исполнительской, подразумевающей ансамблевое взаимодействие.

К сожалению, далеко не каждый концертмейстер, работающий в сфере музыкального образования, вводит проблему партнёрства в круг своего профессионального внимания. Многие считают это несущественным или само собой происходящим. Иными словами, относясь со всей серьёзностью к своим исполнительским и, возможно, педагогическим задачам, они упускают из виду сложные психологические аспекты своей работы. На пути к установлению партнёрских взаимоотношений концертмейстера и учащегося-инструменталиста в процессе ансамблевого исполнительства имеются три основные трудности: разница в возрасте, разница в профессиональном уровне и разница в музыкальном вкусе. Для того, чтобы сделать более наглядными аргументы в пользу необходимости партнёрства, выделим несколько аспектов в данной проблеме.

Первый аспект наиболее очевиден – это *функциональная необходимость партнёрства в ансамбле*. Совместное исполнение вне зависимости от способа распределения между фортепиано и инструментом музыкального материала и исполнительским уровнем музыкантов, должно быть однородным, слитным, а не составным. Разделение репертуара инструменталистов на камерно-ансамблевый и сольный, к сожалению, укрепляет мнение о том, что если фортепианная

партия носит аккомпанирующий характер, то функции концертмейстера – вспомогательные и никак не партнёрские. Это мнение не должно отражаться на работе профессионального концертмейстера, работающего с учащимися-инструменталистами, поскольку партнёрские взаимоотношения между участниками ансамбля необходимы в любых случаях.

Второй её аспект назовём педагогическим. Специфичность профессии концертмейстера заключается в сложном переплетении исполнительских, педагогических и психологических аспектов. Решение педагогических задач может быть успешным лишь при учёте психологической специфики партнёрского взаимодействия. Вопрос о том, когда следует приучать детей к творческому и осмысленному исполнению, и что требуется раньше – умение извлекать звуки или слышать и, соответственно, наполнять их смыслом, – был и остаётся самым важным вопросом музыкальной педагогики. Он может успешно решаться в инструментальных классах при участии концертмейстера и наличии партнёрских взаимоотношений.

Г.Цыпин, отмечая негативные моменты современного музыкального обучения, пишет: «Урок в музыкально-исполнительских классах, трансформируясь по сути в тренаж узкоспециальных профессионально-игровых качеств, подчас значительно обедняется по своему содержанию и музыкальному “наполнению”. Преподавание в ряде случаев носит ярко выраженный авторитарный характер, ориентирует учащегося на следование заданному извне интерпретаторскому образцу, не развивая в надлежащей мере самостоятельности, активности, творческой инициативы...[1, 340].

При отсутствии партнёрских отношений исполнитель-инструменталист, лишаясь творческой свободы, подвергается удвоенному педагогическому воздействию. Педагог сосредоточен преимущественно на исполнительских проблемах ученика, а интерпретацию произведения диктует концертмейстер. В другом случае, концертмейстер не обременяет учащегося проблемой совместного поиска интерпретации, особенно если фортепианская партия предельно проста, и не ставит соответствующих задач перед солистом, хотя они в равной степени касаются обоих исполнителей.

Партнёрство, с одной стороны, значительно смягчая педагогические функции концертмейстера, с другой – является катализатором творческого процесса, бережного отношения к каждому звуку, к каждой фразе, что необходимо привить исполнителям с раннего детства.

Третий аспект партнёрства – эстетический, который предлагает взглянуть на профес-

сию концертмейстера с позиции акмеологии, которая сближаясь с областью психологии, изучает принципы развития и возможности «совершенствования как личностно-психологических ресурсов, так и способности личности распоряжаться ими в сверхсложных условиях, чтобы оптимизировать своё соотношение с социумом, минимизировать несоответствие ему» [1, 330].

В данном случае такое несоответствие очевидно. Вполне понятно, что одна музыкально-исполнительская часть работы с начинающими или слабыми инструменталистами далеко не всегда несёт эстетическое удовольствие. С другой же стороны, партнёрское взаимодействие в ансамбле открывает совершенно иные горизонты для профессионального и человеческого совершенствования. Концертмейстеру необходимо владеть всеми видами межличностных коммуникаций, поэтому следует подчеркнуть, что коммуникабельность в сочетании с эмпатией и человеческим тоном – профессиональные качества, которые нужно воспитывать и развивать в себе так же, как и способность бегло читать с листа и транспонировать. «Опыт практической педагогики неопровергимо свидетельствует, что если специальные способности не будут развиваться под тотальным воздействием интенсивно развивающихся общих способностей, они выродятся в безжизненную, бескровленную технику» [2, 397].

Подводя итоги обоснованию важности данной проблемы, можно сказать, что партнёрство для концертмейстера один из индикаторов его профессионализма. Если уровень мастерства определяется не только узкоспециальными навыками, но и умением устанавливать партнёрский контакт в ансамбле, то нет необходимости терпеть «издержки» профессии – они воспринимаются как новые ступени, новые задачи, решение которых максимально мобилизует специфические для профессии исполнительские и педагогические ресурсы. Если любой исполнитель воспринимается концертмейстером как потенциальный партнёр, то достижение этого уровня взаимоотношений потребует индивидуального творческого подхода, изобретательности и доброй воли, где не будет места скуке и раздражению.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика: Учеб. пособие. / Под ред. Г. Цыпина. – М.: Академия, 2003. – 368 с.
2. Психология художественного творчества: Хрестоматия. / Сост. К. Сельченок. – Мин.: Харвест, 2003. – 752 с.