

ХI Межрегиональная научно-практическая конференция

«НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ»

Секция: Педагогическое мастерство

Роль педагога и концертмейстера в развитии личности ребенка на индивидуальных занятиях в классе струнных и духовых инструментов в ДМШ, ДШИ

Самородова Наталья Владимировна,

концертмейстер

МБУ ДО «ДШИ №8 «Радуга»

г.о. Самара

Самара 2022

Ребенок, желающий заниматься музыкой, приходит в ДМШ или ДШИ и, выбрав инструмент, начинает обучение. Задача педагога ДШИ, ДМШ поддержать интерес ребенка и передать свои знания и опыт, получив по окончании обучения развитую музыкальную личность ученика, обладающую как техническими навыками и умениями, так и духовно-нравственной самостоятельностью и самодостаточностью.

В классе духовых и струнных инструментов уникальность ситуации заключается в том, что ученик имеет возможность общаться не с одним, а с двумя профессиональными музыкантами, имеющими образование и опыт. Это педагог и концертмейстер. Они вместе с учеником делают одно дело, вместе стремятся отшлифовать произведение, доведя его до лучшего образца. Через работу над произведением происходит личностный рост, ведь в процессе выучивания произведения ученик учится трудиться, быть усидчивым, преодолевать трудности, владеть собой и контролировать свои эмоции, рассуждать, искать в себе новые качества, чувства и эмоции.

Не стоит ограничиваться на уроках функциональным минимумом концертмейстера, исполнением своей партии, молчаливым присутствием, если его опыт и музыкальное чутье позволяет дополнить педагога, взглянуть с другого ракурса и возможно осветить не затронутый еще аспект звучания важный в данном конкретном случае, если тем самым концертмейстер сможет помочь ученику понять исполняемое произведение. В подтверждении моих мыслей хочется процитировать Гончарук Л.А.: «Следует подчеркнуть, что именно музыкально-педагогическая деятельность является исходным звеном во всем, что имеет отношение к профессии концертмейстера» [1]. При безусловном доминировании педагога в образовательном процессе и соблюдении субординации педагог-концертмейстер, ситуация, дающая возможность совместного поиска лучшего исполнения является моментом рождения творчества, и, безусловно, вдохновляет. И если сложится этот творческий тандем педагога и концертмейстера, и их творческая лаборатория покажет слаженную работу, учебный процесс от этого только выиграет.

Известен тот факт, что великий русский поэт, мастер поэтического слова и прозы А. С. Пушкин выше всех искусств ценил музыку. «Одной любви музыка уступает, но и любовь – мелодия!» - говорил он. Действительно, в искусстве в целом и в музыке особенно сильно развито эстетическое начало. Во время занятий музыкой личностное развитие происходит через приобщение к прекрасному. Поэтому развитие личности становится неразрывно связано с нравственным совершенствованием. Слово культура переводится как «культ света», и искусство, являясь частью культуры, должна нести свет и нравственное развитие, давать движение вверх, а не вниз. Поэтому выбирая программу для ученика, полезно смотреть не только на техническую сторону вопроса, но и на художественную ценность произведения.

На этапе подготовки произведения к выступлению на сцене возникает необходимость шлифовки произведения, работа над образами, замыслом произведения, стилистическими особенностями автора и эпохи. Следует иметь ввиду, что собственно музыкальная ткань, те или иные музыкальные обороты,

мотивы являются формой выражения внутреннего мира и эмоций. И именно обращение к эмоциям, скрытыми за нотным текстом, и попытка их передать в звуке являются целью музыкального развития и учебного процесса, и позволяют ученику с помощью музыки встать на путь личностного роста.

Способность передать эмоции в звуке приходит не сразу и требует работы над собой. Это великое искусство, которое приходится оттачивать даже великим мастерам всю жизнь, и музыкальное образование в России дает возможность нашим детям попробовать проявить себя в эмоциональной сфере, начиная с самого детства на уроках в ДШИ и ДМШ. Развитие эмоциональной сферы имеет определяющее значение для становления личности (Пифагор, Платон, Аристотель, Я.А.Коменский, Д.Локк, И.Ф.Герbart, Ж.Ж.Руссо, К.Д.Ушинский, А.С.Макаренко, В.А.Сухомлинский, В.А.Кан-Калик, Б.Т.Лихачев и др.) [3]. Как отмечал Б. М. Теплов, «для музыкального искусства способность к адекватной эмоциональной реакции является одним из важнейших и профессионально необходимых качеств певца, дирижера, музыканта-исполнителя» [5]. Научиться вкладывать в звук эмоции начинающим музыкантам очень сложно. Поэтому вначале работы над каждым произведением надо подготавливать почву для проявления эмоций на основе музыкального материала изучаемых и исполняемых произведений.

Умение увидеть эмоцию за нотным текстом важное умение для ученика. И роль педагога и концертмейстера, как помощника педагога, в раскрытии смыслового и эмоционального пласта, скрытого за звуко-высотными средствами выразительности, которыми наделена музыка. Чтобы сделать понятным нотный текст, следует задействовать умственные процессы и обратиться к мышлению ученика.

Развитие мышления ребенка важная задача для педагога. Хотелось бы выделить несколько способов развития музыкального мышления и поиска средств выразительности.

Работа педагога и концертмейстера через ассоциативный ряд на вербальном уровне с помощью слова обогащает внутренний мир ученика, дает ему новый опыт, раскрепощает ребенка, расширяет его кругозор, делает учебный процесс более живым и непосредственным. Очень важны методические указания педагога, который в нюансах знает особенности изучаемого инструмента и ведет ученика к вершинам исполнительского мастерства. Именно знание методики освоения и владения музыкальным инструментом в классе струнных и духовых инструментов дает возможность педагогу научить ученика технической свободе, красивому правильному звучанию и другим тонкостям и секретам изучаемого инструмента. Тем не менее не всегда удается добиться желаемого результата исполнения только методическими указаниями. Поэтому в таких случаях попытка педагога и его помощника-концертмейстера прийти к результату империческим путем, через сравнения и, порой, далекие от музыки ассоциации, если того требует содержание музыки, дает нужный эффект. Не стоит бояться, что ребенок не поймет этих ассоциаций, сравнений, размышлений. Конечно, нужно учитывать возраст ребенка и уровень его развития, но одновременно с этим надо давать

возможность ребенку расти, тянуться за мышлением педагога. В лучшем случае это даст заметный эффект сразу, в другом случае будет накапливаться у ребенка в подсознании для будущего. Важно получить не только сиюминутный результат, который тоже желателен, но и задать ребенку перспективу развития музыкальной личности.

Выстраивая ассоциации, полезно проводить параллели с другими видами искусств, рассуждая на уроке и работая над произведением, так как, имея разные средства выразительности, цель искусства в целом обратиться через эмоции к душе человека. Например, мне нравится фраза выдающегося танцора балета Рудольфа Нуриева «Я не двигаюсь в танце, я танцем дышу». То есть движение подстраивается под дыхание человека и состояние его души, от чего танец получается выразительным и человечным. Известна фраза выдающегося русского оперного певца Ф.И.Шаляпина, который был еще и выдающимся драматическим актером и добивался магического воздействия на зрителя во время спектакля. Он говорил: «Жест – это не движение руки, это движение души человека!» Эти цитаты можно примерить и на работу музыкантов, от учеников до профессиональных исполнителей, ведь мелодия и также фактура произведения всегда выражает то или иное эмоциональное состояние и состояние души.

Если проводить параллели внутри музыкального искусства говоря о мелодии в любом произведении, следует объяснить и периодически напоминать ученику, обучающемуся игре на любом музыкальном инструменте, что источником рождения любой мелодии является человеческий голос и, собственно, пение. Играя на инструменте, мы имитируем пение. Поэтому любому инструменталисту, не только духовикам и струнникам, а всем без исключения полезно вначале пропевать исполняемые мелодии, чтобы почувствовать текучесть связность звуков, избежать рваность и угловатость мелодии, при том добиться верного эмоционального интонирования. Несомненно, пример может и должен здесь показать педагог или концертмейстер, пропевая фразы или мелодические обороты. Возможно, стоит концертмейстеру взять на себя работу над музыкой в целом, обращая внимание на общемузыкальные задачи, поскольку на педагога ложится главная задача научить ученика играть на инструменте, что само по себе требует колоссальных эмоциональных, духовных и временных затрат.

Другим важным способом развития мышления и эмоциональной сферы ребенка является анализ музыкального произведения. Он помогает осознать средства выразительности и найти, и даже открыть для себя эмоции и обосновать их музыкальным материалом. Например, следует обратить внимание на интервалы и свойственную каждому интервалу окраску. Так ч4 звучит решительно, ч5 – холодно, пустотно, б3 и б6 звучат мажорно, м3 и м6 дают минор и т.д. И интервальная окраска хотя не определяет, но влияет на общее звучание мотива или мелодического оборота. Повторяющиеся в мелодии мотивы не могут быть сыграны механистически одинаково – здесь, вероятно, будет нагнетание или, наоборот, ослабление эмоций и, как следствие, и динамики. Два звука под лигой предполагают опорный первый и слабый второй

звук, так называемая стонущая интонация. Хроматизмы могут добавлять хрупкости и утонченности образу. Ритм может сообщить тот или иной характер. Важно определить гармоническую основу, на которую опирается мелодия, и также возможные модуляции. Так трезвучия устойчивых ступеней дают опору и устойчивость в характере и эмоциях, присутствие различных септаккордов предполагает всплеск и концентрацию различных эмоций широкого спектра от экстаза до щемящих интонаций. Говоря про динамику, выписанную в тексте, следует также понять характер звучащего пиано или форте, и попробовать сыграть настороженно или исчезая, удивленно или просяще, в зависимости от характера музыки. Интересно в данном контексте исследования профессора по классу вокала В. П. Морозова. В них было отмечено, что к типичным изменениям в интонировании вокальных фраз в зависимости от типа эмоциональной выразительности можно отнести следующие закономерности:

- при выражении радости наблюдается интонационный подъем звука;
- при выражении печали характерны «подъезды» и «съезды» звука;
- при спокойствии мелодия стремится к уплощению своего рисунка как за счет понижения верхних тонов, так и за счет повышения нижних;
- при выражении страха мелодический рисунок выглядит наименее устойчивым, и точность интонирования явно нарушается [6, с. 166].

Если разобрать подобные элементы музыкальной ткани через анализ средств выразительности станет более понятно развитие фразировки в мелодии и ее характер и эмоции, даже если они не были явными.

В связи с тем, что ряд духовых и струнных инструментов и произведения для них традиционно предполагают наличие аккомпанирующего инструмента, это дает свой отпечаток на музыкальное мышление солистов: с одной стороны ограничение зоны музыкальной ответственности у солиста, с другой необходимость находиться вместе с концертмейстером в единой метроритмической пульсации ансамбля. Зачастую изначально, казалось бы, для удобства прочтения, партия солистов выписана отдельно от аккомпанемента, в отрыве от ощущения общей фактуры. И ученик учит произведение опираясь на счет, в связи с чем зачастую вызывают проблемы паузы, важность которых кажется умозрительной и несущественной для солирующего инструмента. Задача концертмейстера в процессе работы над произведением, помимо основной роли аккомпаниатора, - общаться с учеником, как с участником ансамбля, анализировать музыку, отталкиваясь от общей вертикальной фактуры, формы произведения, подсказывать исполнителю в нужные моменты то или иное звучание, опираясь на фразировку, мотивы. Умение слышать всю фактуру полезно для работы над содержанием и глубокого понимания пьесы и, как следствие, лучшей готовности к выступлению на сцене, которое и является целью исполнителя.

Важным инструментом развития для личностного роста ученика и понимания смысла исполняемого является рассуждение. Конечно, примером в этом должны стать педагог и концертмейстер, который наблюдает,

анализирует, сравнивает и в итоге рассуждает и делает выводы вместе с учеником, являясь инициатором и ведущим данного процесса.

Следует помнить, что педагог, прежде всего, занят совершенствованием личности ребенка и даваемый репертуар является ступенью не только к техническому, но и к духовному росту. Согласно с высказыванием Гончарук М.А., которое можно применить к роли и концертмейстера, и педагога: «Можно с полным правом утверждать, что личность концертмейстера-профессионала определяет судьбу музыки как основу развития музыкальных и интеллектуально-творческих способностей, эмоциональных переживаний, общей человеческой культуры детей, а профессия имеет социальное значение, так как формирует основные качества личности обучаемых, их мировоззрение, мышление, вкусы». Поэтому жизнь педагога и концертмейстера можно назвать служением, и только полная отдача и преданность профессии, эмоциональная включенность в педагогический процесс дает должный результат.

Список литературы

1. Гончарук Л. А. Профессиональная компетентность и инновационные аспекты деятельности концертмейстера в учреждениях дополнительного образования // nsportal.ru – Курск -2016.
2. Кононенко В. А. Искусство концертмейстера в профессиональном образовании учителя музыки // dissertcat.com
3. Гройсман А. Г. Педагогические условия эмоционального развития учащихся в музыкально-исполнительской деятельности // www.dslib.net
4. И. Х. Стулов К ПРОБЛЕМЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ // syberleninka.ru
5. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Теплов Б. М. Избр. тр. в 2 т. -Т. 1. - М., 1985. – 328
6. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. - Л., 1977. - 232 с.