



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



В. В. КАЛИЦКИЙ

**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ
ДИСЦИПЛИНЫ
«КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС»
В ВУЗЕ**

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



Калицкий В. В.

К 17 Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе: Учебно-методическое пособие. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. — 336 с.: ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-4116-7 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0072-4 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-438-3 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Учебно-методическое пособие «Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе» предназначено преподавателям курса концертмейстерской подготовки уровня бакалавриата, специалитета и магистратуры и курса специальных дисциплин обучения пианистов-концертмейстеров в ассистентуре-стажировке, а также студентам, обучающимся по направлению подготовки 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство» (бакалавриат, профиль обучения — Фортепиано), специальности 53.05.01 «Искусство концертного исполнительства» (специализация Фортепиано), направлению подготовки 53.04.01 «Музыкально-инструментальное искусство» (магистратура, профиль обучения — Фортепиано) и ассистентам-стажёрам, обучающимся по специальности 53.09.01 «Искусство музыкально-инструментального исполнительства» (по видам) (ассистентура-стажировка, вид подготовки — Концертмейстерское исполнительство на фортепиано).

Издание соответствует Федеральным государственным образовательным стандартам высшего образования по укрупнённой группе специальностей 50.00.00 «Искусствознание». Издание может быть использовано для проведения курсов повышения квалификации педагогических кадров и работников отрасли культуры и искусства.

ББК 85.315

Kalitzky V. V.

К 17 Methods of teaching the discipline “Accompaniment class” in a high school: Methodical textbook. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2019. — 336 pages: ill. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

Methodical textbook “Methods of teaching the discipline “Accompaniment class” in a high school” is intended for teachers of the accompaniment course of baccalaureate, specialty and magistracy programs and the course of special disciplines for the training of piano accompanists in the assistant training course, as well as for students studying in the field of training 53.03.02 “Musical instrumental art” (bachelor’s degree, profile - Piano), specialty 53.05.01 “The Art of Concert Performing” (specializing in Piano), field of training 53.04.01 “Musical and instrumental art” (magistracy, profile - Piano) and to assistant who study the specialty 53.09.01 “The art of musical and instrumental performance” (by type) (assistance-internship, Profile — Piano Accompaniment).

The publication corresponds the Federal State Educational Standards of Higher Education for the enlarged group of specialties 50.00.00 “Art History”. The publication can be used for training courses for teachers and experts in the field of culture and art.

Рецензенты:

АНТОНОВА Юлия Павловна — профессор, декан музыкального факультета, заведующая кафедрой инструментального исполнительства Российской государственной специализированной академии искусств; *СКРЕБКОВА-ФИЛАТОВА Марина Сергеевна* — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского».

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019

© В. В. Калицкий, 2019

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2019



ВВЕДЕНИЕ

Подготовка концертмейстера в процессе обучения в вузе является одним из приоритетных направлений обучения и воспитания пианиста. Сейчас профессию концертмейстера характеризует многовекторность — это не только сценические выступления в ансамбле, но и целенаправленная педагогическая, психологическая и управленческая работа. Непосредственно в виде своей исполнительской составляющей деятельность пианиста-концертмейстера осуществляется в следующих направлениях: вокальный, инструментальный концертмейстер, оперный концертмейстер, балетный концертмейстер, концертмейстер хора, концертмейстер вокальных, инструментальных, оперно-симфонических, хоровых, танцевальных и хореографических классов музыкальных учебных заведений: досуговых учреждений (клубы, студии эстетического развития и т. д.), детских музыкальных школ (школ искусств, хореографических школ), музыкальных, хореографических колледжей (училищ) и высших учебных заведений искусств.

Концертмейстерское искусство на протяжении веков формировалось и закреплялось в исполнительстве как особый вид творчества, имеет свою специфику, исполнительские, педагогические задачи, получило широчайшее распространение именно как профессия. Тем не менее оно до сих пор не имеет теоретического обоснования в специальных научных источниках, соответственно, практически полностью отсутствуют качественные, развернутые методики обучения концертмейстерскому искусству. А о специфике преподавания концертмейстерства в инклюзивных условиях со студентами, имеющими серьезные ограничения по здоровью, не приходится и говорить — на настоящий момент подобных исследований нет (несмотря на существующие требования к обеспечению

современного образования для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья).

По этим причинам мы делим нашу работу на три основных раздела:

- общие методические положения о преподавании дисциплины «Концертмейстерский класс»;
- специфические аспекты обучения студентов с особыми образовательными потребностями в рамках освоения дисциплины «Концертмейстерский класс»;
- тематический план работы в концертмейстерском классе, включающим лекционный и практический курсы.



РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ОБЩИЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОЛОЖЕНИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС»

1.1.

СТРУКТУРА ДИСЦИПЛИНЫ «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС»

В современном высшем творческом образовании структура образовательных дисциплин весьма различна. Это обусловлено существованием нескольких уровней такого образования (бакалавриат, специалитет, магистратура, ассистентура-стажировка), отличиями в учебных планах даже внутри одного уровня, различным пониманием целей и задач предмета. Не составляет исключения и концертмейстерская подготовка. Курс обучения концертмейстерскому исполнительству, как правило, у пианистов-бакалавров составляет 3–4 года, у специалистов 4–5 лет, у магистров 1–2 года и включает только освоение дисциплины «Концертмейстерский класс». Ассистенты-стажеры, обучающиеся по виду подготовки «Концертмейстерское исполнительство на фортепиано», проходят ряд специальных концертмейстерских дисциплин («Работа с оперным клавиром», «Исполнение оркестровых партий инструментальных концертов на фортепиано», «Работа с редакциями нотных текстов», «Игра партитур на фортепиано», «Создание фортепианных транскрипций», «Редактирование клавиров» и т. д.), но не более, чем в течение двух лет. Отметим, что только на уровне обучения в ассистентуре-стажировке по указанному виду осуществляется специальная подготовка пианистов-концертмейстеров.

Наш опыт показывает, что на уровне бакалавриата, специалитета и магистратуры недостаточно только практического курса подготовки профессионального пианиста-концертмейстера. Поступившие в вуз пианисты, как правило, не имеют знаний по истории, методологии и практике концертмейстерского искусства, его исполнительской специфике и педагогической направленности деятельности. В связи с этим параллельно с практическим курсом целесообразным является введение лекционных занятий, позволяющих ввести студента в круг целей, задач концертмей-

стерской деятельности, ее исторического становления, методологии работы пианиста-концертмейстера с различными музыкантами-исполнителями и творческими коллективами, особенностей психологической и управленческой деятельности концертмейстера. Такой курс изложен нами во второй части данной методики и кратко охватывает основной спектр вопросов концертмейстерской деятельности.

Целью любого обучения в вузе является подготовка профессионально востребованного специалиста. Пианист-концертмейстер должен уметь не только исполнить подготовленные заранее программы, но и бегло читать с листа, транспонировать без подготовки, играть несложные партитуры, подбирать на слух, знать на память основной камерно-вокальный и оперный материал, уметь делать редукцию и амплификацию клавиров с позиции партитуры, знать иностранные языки и специфику певческой дикции и орфоэпии, уметь грамотно подсказать нотный и словесный материал во время выступления (если солист забыл фрагмент исполняемого произведения), понимать природу различных инструментальных штрихов и особенности их исполнения на фортепиано и т. д. Все это требует от обучающихся пианистов высокой самоотдачи и погруженности в процесс, который состоит из нескольких этапов. В процессе обучения в концертмейстерском классе студент, помимо подготовки семестровой программы (**приложение 1**), должен самостоятельно изучить и исполнить на внутрисеместровом зачете-показе коллоквиум на знание основных сольных и ансамблевых номеров из наиболее часто исполняемых опер (**приложение 2**), список из произведений камерно-вокального и оперного репертуара (**приложение 3**), читать различный репертуар с листа и транспонировать его в сопровождении иллюстратора (**приложение 4**), играть на фортепиано одновременно несколько партий — фортепианную и солиста либо ансамбля/хора (**приложение 5**).

Помимо этого, ввиду большей популярности исполнения и известной сложности их фортепианных партий, целесообразно изучать в течение 2–8-го семестров романсы П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова — по 10 романсов в семестр каждого из композиторов (**приложение 6**). Студент должен самостоятельно разобрать требуемые романсы и в классе, совместно с преподавателем и солистом-иллюстратором, изучить их.

В наше время государственный экзамен по концертмейстерскому искусству проводится по решению Ученого совета конкретного вуза, в котором обучается студент. На наш взгляд, проведение такого экзамена дополнительно профессионально мотивирует обучающегося на фундаментальное изучение профессии и получение глубоких навыков концертмейстерского исполнительства. В программу государственного экзамена целесообразно включать вокальные циклы, позволяющее концертмейстеру-пианисту осознать драматургию циклических произведений, погрузиться в мир поэтиче-

ских образов и смыслов. А для обучающихся, достигших высокого уровня профессионального мастерства, прошедших активную концертмейстерскую практику (в том числе в музыкальных коллективах), возможно в качестве государственного экзамена включить исполнение оперного или опереточного клавира (**приложение 7**). Кроме того, каждый семестр студенты совместно с преподавателем концертмейстерского класса должны подробно проходить в первый семестр 1, во второй–восьмой 1–2 и в девятый 2–3 оперных и балетных клавира (**приложение 8**).

Исполнительская программа ассистентуры-стажировки концертмейстерского профиля предполагает изучение большого объема не только оперного, но и кантатно-ораториального репертуара, а также освоение оркестровых переложений для фортепиано концертов для различных инструментов (и концерт для колоратурного сопрано с оркестром Р. Глиэра) (**приложение 9**). В конце каждого семестра ассистент-стажер должен исполнить программу в двух отделениях (**приложение 10**).

Как видно, изучаемый репертуар преимущественно вокальный в связи с тем, что он содержит наибольшую специфику, а его исполнение имеет большую популярность и, как следствие, востребованность. Тем не менее введение в программы подготовки пианистов-концертмейстеров инструментальных сочинений также приветствуется.

Содержание приложений рассчитано на максимально возможно долгий период обучения концертмейстерскому искусству — 10 семестров. В зависимости от программы конкретного вуза, она может корректироваться, но желательно сохранить общий объем освоения материала, так как это способствует максимально полному развитию и формированию профессионального пианиста-концертмейстера.

Примерный план работы в концертмейстерском классе (специалитет)

Обучение рассчитано на 10 семестров, 1–9-й семестры 17 недель аудиторной работы, 10-й семестр — 14 недель.

1 семестр	
недели	вид работы
1–3 недели	теоретические занятия по теме 1
4–6 недели	теоретические занятия по теме 2
7–8 недели	теоретические занятия по теме 3
1–17 недели	подготовка программы (приложение 1)
3 неделя	сдача коллоквиума (приложение 2)
2, 4, 6, 8, 10 недели	сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)
11 неделя	чтение с листа и транспонирование (приложение 4) игра нескольких партий (приложение 5)
1–9 недели	прохождение клавира (приложение 8)

2 семестр	
недели	вид работы
1 неделя	теоретическое занятие по теме 4
2 неделя	теоретические и практические занятия по теме 5
3–4 недели	теоретические и практические занятия по теме 6
5–8 недели	теоретические и практические занятия по теме 7
1–17 недели	подготовка программы (приложение 1)
3 неделя	сдача коллоквиума (приложение 2)
2, 4, 6, 8, 10 недели	сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)
11 неделя	чтение с листа и транспонирование (приложение 4) игра нескольких партий (приложение 5)
1–11 недели	прохождение 1–2 клавиров (приложение 8)
12 неделя	сдача 10 романсов П. И. Чайковского и 10 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)

3 семестр	
недели	вид работы
1 неделя	теоретические занятия по теме 8
2 неделя	теоретические и практические занятия по теме 9
3 неделя	теоретические и практические занятия по теме 10
4 неделя	теоретические и практические занятия по теме 11
5–7 недели	теоретические и практические занятия по теме 12
1–17 недели	подготовка программы (приложение 1)
3 неделя	сдача коллоквиума (приложение 2)
2, 4, 6, 8, 10 недели	сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)
11 неделя	чтение с листа и транспонирование (приложение 4) игра нескольких партий (приложение 5)
1–11 недели	прохождение 1–2 клавиров (приложение 8)
12 неделя	сдача 10 романсов П. И. Чайковского и 10 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)

4 семестр	
недели	вид работы
1–2 недели	теоретические и практические занятия по теме 13
3–5 недели	теоретические занятия по теме 14 ¹
6–8 недели	теоретические занятия по теме 15
1–17 недели	подготовка программы (приложение 1)
3 неделя	сдача коллоквиума (приложение 2)
2, 4, 6, 8, 10 недели	сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)
11 неделя	чтение с листа и транспонирование (приложение 4) игра нескольких партий (приложение 5)
1–11 недели	прохождение 1–2 клавиров (приложение 8)
12 неделя	сдача 10 романсов П. И. Чайковского и 10 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)

¹ Учебными планами некоторых вузов предполагается проведение практики работы обучающихся пианистов в учебном музыкальном театре вуза. Такая практика самым положительным образом сказывается на профессиональном росте пианиста-концертмейстера.

5 семестр	
недели	вид работы
1–17 недели	подготовка программы (приложение 1)
3 неделя	сдача коллоквиума (приложение 2)
2, 4, 6, 8, 10 недели	сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)
11 неделя	чтение с листа и транспонирование (приложение 4) игра нескольких партий (приложение 5)
1–11 недели	прохождение 1–2 клавиров (приложение 8)
12 неделя	сдача 10 романсов П. И. Чайковского и 10 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)

6 семестр	
недели	вид работы
1–17 недели	подготовка программы (приложение 1)
3 неделя	сдача коллоквиума (приложение 2)
2, 4, 6, 8, 10 недели	сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)
11 неделя	чтение с листа и транспонирование (приложение 4) игра нескольких партий (приложение 5)
1–11 недели	прохождение 1–2 клавиров (приложение 8)
12 неделя	сдача 10 романсов П. И. Чайковского и 10 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)

7 семестр	
недели	вид работы
1–17 недели	подготовка программы (приложение 1)
3 неделя	сдача коллоквиума (приложение 2)
2, 4, 6, 8, 10 недели	сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)
11 неделя	чтение с листа и транспонирование (приложение 4) игра нескольких партий (приложение 5)
1–11 недели	прохождение 1–2 клавиров (приложение 8)
12 неделя	сдача 10 романсов П. И. Чайковского и 10 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)

8 семестр	
недели	вид работы
1–17 недели	подготовка программы (приложение 1)
3 неделя	сдача коллоквиума (приложение 2)
2, 4, 6, 8, 10 недели	сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)
11 неделя	чтение с листа и транспонирование (приложение 4) игра нескольких партий (приложение 5)
1–11 недели	прохождение 1–2 клавиров (приложение 8)
12 неделя	сдача 10 романсов П. И. Чайковского и 10 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)

9 семестр	
недели	вид работы
1–17 недели	подготовка программы (приложение 1)
3 неделя	сдача коллоквиума (приложение 2)
2, 4, 6, 8, 10 недели	сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)
11 неделя	чтение с листа и транспонирование (приложение 4) игра нескольких партий (приложение 5)
1–14 недели	прохождение 2–3 клавиров (приложение 8)

10 семестр	
недели	вид работы
1–14 недели	подготовка программы (приложение 7)

1.2. ЗАДАЧИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА ДИСЦИПЛИНЫ «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС»

Любая профессиональная педагогическая деятельность ставит своей целью воспитание компетентного, эрудированного, востребованного специалиста. Дисциплина «Концертмейстерский класс», входящая в блок специальных дисциплин обучения пианиста, преследует не только сугубо внутрипредметные цели (в виде подготовки выпускника к профессиональной концертмейстерской деятельности), но и реализации общей концепции творческого воспитания и обучения музыканта.

В комплекс умений, знаний и навыков, сформированных в процессе освоения дисциплины «Концертмейстерский класс», входят следующие базовые позиции: чтение нотного текста с листа, транспонирование, импровизация, фактурная трансформация, подбор по слуху, игра нескольких партий одновременно, игра на рояле хоровых и симфонических партитур, знание элементов вокальной и дирижерской техники, работы с вокальным и инструментальным ансамблем, хором, умение ориентироваться в вопросах певческой дикции, орфоэпии, следить за партиями партнеров в ансамбле и корректно исправлять возможные неточности и т. д.

В данном разделе мы не будем подробно касаться всех этих вопросов (проанализируем некоторые из них в третьем разделе нашей работы), сейчас же остановимся на общеметодологических проблемах концертмейстерского искусства.

Е. Нестеренко называет концертмейстера «ближайшим помощником певца» и убежден, что «работа концертмейстера с вокалистом требует от

пианиста знакомства с певческой технологией, внимания к голосу как одному из самых выразительных и тонких музыкальных инструментов, понимания особенностей вокального исполнительства, не говоря уже о знании оперной и камерной музыки, об исполнительском такте, о чувстве ансамбля и других качествах, обязательных при совместном музицировании»².

В данном контексте определим структурный алгоритм работы концертмейстера и вокалиста, который основывается на соответствующих знаниях и составляет следующий профессиональный комплекс: осведомленность в вопросах вокального искусства, понимание основных критериев академического пения (точность интонации, дикционная выразительность, дыхание, фразировка, значение цезур и артикуляции), ориентация в классификации певческих голосов, их тесситурных возможностях, диапазоне, подвижности, тембровой окраске соответствующего типа голоса, яркости каждого из его регистров, знание оперного и камерно-вокального репертуара, ориентирование в наиболее часто употребляемых в вокальной литературе иностранных языках (итальянский, немецкий, французский, английский).

В отличие от сольного исполнительства, работа музыканта этого направления предполагает, прежде всего, профессиональную мобильность и способность к адаптации, поскольку зависит от различных обстоятельств (смены партнеров, сцены, произведений в концертной программе, ограниченного количества репетиций и ускоренной подготовки концертных программ, нестандартных ситуаций во время выступлений и необходимости мгновенных реакций, умения быстро транспонировать, способности организовать коллектив и т. д.). Поэтому многомерность феномена концертмейстера служит фундаментом для осознания важности его статуса и углубленного овладения специальностью.

Формирование понятийной базы взаимодействия концертмейстера и солиста осуществляется на пересечении фортепианного искусства и искусства различных исполнительских направлений. Ее можно трактовать как систему ясно очерченных координат совместного творчества, в которой закладывается фундаментальная основа их сотрудничества. Каждая стадия овладения этим форматом сотворчества требует личной вовлеченности концертмейстера в процесс.

Методологической основой деятельности концертмейстера является полное понимание исполнительских целей и задач всех участников ансамбля. Прежде всего речь идет о четком осознании различий в специфике сольного и совместного исполнительства, что является одним из базовых

² Цит. по: Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. С. 70.

принципов приобретения концертмейстером необходимых ансамблевых навыков и знаний. Специфические свойства совместной интерпретации исходят из особенностей этого вида исполнительства, которое предусматривает одновременное участие в процессе сотворчества. Соответственно, первостепенной задачей воспитания концертмейстера является развитие внимания прежде всего на согласованности действий и формировании общей художественной концепции, упорядоченности всех ее компонентов в стройную и согласованную систему. Благодаря такому подходу исполнение становится процессом взаимодействия субъектов, направленным на художественную интерпретацию музыкального произведения.

А. Готлиб отмечает: «Совместная игра отличается от сольной прежде всего тем, что и общий план, и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей, и реализуются они их объединенными усилиями. Процесс созревания художественного замысла и процесс его претворения в конкретных звуковых образах у ансамблиста и солиста различны. Если пианист-солист может воспроизвести звучание пьесы в целом, то пианист-ансамблист — только звучание своей партии. Причем знание партии, даже отличное, еще не делает пианиста партнером. Он становится таковым лишь в процессе совместной работы с другим участником (или другими участниками) ансамбля»³. И далее: «Музыкальное общение активизирует творческую волю исполнителя, расширяет границы его фантазии. Предложенные партнером новые идеи интерпретации, подсказанный им неожиданный вариант решения художественной задачи, поиски аргументов в возникшем споре обогащают репетиционные занятия <...>. Поэтому и нередки случаи наиболее полного и яркого раскрытия индивидуальности артиста именно в совместном с другими музыкантами, а не в сольном исполнении»⁴.

Обращаясь к методическим аспектам совместного музицирования, заметим, что идея творческого равноправия воплощается музыкантами в постоянной деятельности. Их активность определяется не только характером дарования, приобретенным опытом, но и форматом участия в совместном исполнительском процессе, сочетающем внимательное отношение к намерениям солиста с обязательным проявлением собственной индивидуальности. А. Готлиб говорил по этому поводу: «При воплощении коллективно созданной интерпретации понятие „исполнительское творческое переживание“ трансформируется в родственное ему, однако не тождественное понятие „творческое сопереживание исполнителей“»⁵.

³ Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. С. 3–4.

⁴ Там же. С. 13.

⁵ Там же. С. 6.

Исполнительское партнерство базируется на взаимосогласованности действий и намерений исполнителей, на двустороннем влиянии и поиске путей взаимодействия. «Музыкальная компетентность концертмейстера, которая порождает у певца доверие к партнеру, является важным условием плодотворного сотрудничества», — считает Н. Лузум и для подтверждения своих рассуждений приводит мнение Е. Нестеренко: «Случается, что взгляды моих партнеров на исполнение романса или даже вокального цикла совпадают с моими, но порой идеи интерпретации в них достаточно отличные от моих, и я, попросив учесть мою точку зрения, прежде всего стремлюсь к тому, чтобы из индивидуальности моей и каждого из пианистов выходил каждый раз будто новый сплав»⁶.

В процессе обучения в концертмейстерском классе необходимо донести до обучающегося, что вся его исполнительская деятельность должна базироваться на необходимости равноправия солиста и пианиста-концертмейстера, которая подразумевает полный отказ от распространенного мнения об ограничении функциональности концертмейстера лишь поддержкой солиста. Отметим, что каждый из исполнителей «обладает особым комплексом художественных способностей и мастерством, имеет определенные взгляды на мир, руководствуется тем или иным художественно-исполнительским методом»⁷. Предлагая свой взгляд, свою интерпретацию, концертмейстер тем самым может не только расширить сферу художественного воплощения, художественной трансляции содержания музыкального произведения, но и скорректировать, обогатить концепцию партнера по ансамблю.

Необходимо донести до студента, что первейшим условием совместного исполнительского процесса является ритмическая дисциплина. Ее отсутствие сказывается не только на необоснованных изменениях темпов и динамики во время смены штрихов, чередовании фраз, смены фактуры, но и в нарушении агогики. Под синхронностью совместного исполнения следует понимать точность сочетания во времени сильных и слабых долей каждого такта, согласованности мелких длительностей и единства в выдерживании пауз. Сохранению единства способствуют и акценты. К. Мострас отмечает: «Во время разучивания, в поисках слаженности исполнения необходимо иметь в распоряжении сопротивление для объединения, согласования и реализации своих музыкальных

⁶ Цит. по: Лузум Н. Я. Диалектика творческого взаимодействия солиста и концертмейстера в камерно-вокальном исполнительстве: на примере сочинений М. П. Мусоргского: Науч.-метод. разраб. для преподавателей и студентов муз. вузов. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1992. С. 25.

⁷ Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы: учеб. пособие. Новосибирск: Изд-во НГК, 1985. С. 36.

намерений. Этим средством и является акцент в его разнообразном музыкальном воплощении»⁸.

Важную роль в совместном исполнительстве играет слух, который предполагает умение слышать не только себя, но и партнера. Согласно позиции А. Гольденвейзера, «способность мозгового аппарата такова, что ему свойственно фиксирование внимания на одном определенном моменте. А нам, музыкантам, необходимо развивать не присущую человеку способность — будто расчлняя сознание, проявлять внимание одновременно к разным линиям, сознательно вести их»⁹.

Успешному воспитанию этого навыка помогает развитие тембрального и фактурного слуха с самых первых уроков музыки, когда ученик играет мелодию, а преподаватель исполняет полное гармоническое сопровождение. Тогда в процессе игры обучающийся получает возможность слышать значительно больше, чем может сыграть на инструменте сам. Совместная игра сохраняет свое значение в направлении активизации и совершенствования исполнительского слуха на всех этапах обучения пианиста-концертмейстера.

Весомым фактором согласованного ансамблевого музицирования является грамотная редакция нотного текста, определение единых исполнительских ремарок. Подробный анализ произведения с учетом авторских указаний дисциплинирует творческое мышление исполнителей, способствует совместному раскрытию его художественного содержания, в то же время не ограничивая их творческой фантазии. «Категорическим императивом» здесь предстает утверждение А. Гольденвейзера: «Принято считать, что тщательное выполнение авторских указаний уничтожает индивидуальность исполнителя. Это утверждение ошибочно в самой своей сути. Можно назвать целый ряд исполнителей, которые с большой тщательностью относились к авторскому тексту и в то же время обладали яркой артистической индивидуальностью (А. Рубинштейн, И. Гофман). Дело в том, что каждый нотный текст является относительной приближенностью. Если в нотах написано *forte*, *crescendo*, *accelerando*, это означает, что необходимо играть громко, усиливая, ускоряя <...>. Но как выполнять все эти оттенки, каково должно быть их соотношение во времени — полностью отдается артистической индивидуальности исполнителя»¹⁰.

Особое внимание у обучающихся необходимо акцентировать на так называемой «немой интонации» как регуляторе общего начала и оконча-

⁸ Мострас К. Ритмическая дисциплина скрипача. М.; Л.: Музгиз, 1951. С. 65.

⁹ Гольденвейзер А. Об исполнительстве // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания / сост. М. Г. Соколов. М.: Музыка, 1965. Вып. 1. С. 53.

¹⁰ Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 1981. С. 30–31.

ния звука. У концертмейстера и солиста должно быть единое слуховое восприятие вступления, хотя способ его достижения у каждого свой — все зависит от знания законов владения своим инструментом (в таких ситуациях учитывают несовпадение атаки звука на каждом из инструментов и голоса). Решающее значение приобретает ауттакт (общий «вдох») и момент атаки (начало звучания), внутренняя природа которых одинакова: вдох как накопление энергии, ее влияние на источник звука (атака) и звуковедения (расход энергии, выдох). На помощь может прийти и условный жест: кивок головой концертмейстера. Студенту необходимо объяснить, что у исполнителей на духовых инструментах, вокалистов, хоровиков такое вступление рациональнее всего следить по их вдоху и обязательно знать его специфику (длину). В хореографических классах концертмейстеру нужно ориентироваться на активность движения определенных частей тела, а в классическом танце — на энергичность подготовительного движения первой пары или же первого танцовщика. На первоначальном этапе работы над произведением это может быть и счет.

В этом контексте речь должна идти и об одновременном окончании фраз, произведения или его отдельных частей, поскольку из-за отсутствия согласованности исчезают смысловые цезуры, не выполняются точно ферматы, паузы. Во многих случаях их мера, как и продолжительность окончаний, также формирует синхронность исполнения. В совместном окончании берется во внимание и специфика каждого инструмента или голоса: умение вовремя «потушить» звук — у струнных народных, остановка меха — у баянистов и аккордеонистов, длина смычка — у струнных смычковых, возможности дыхания — у вокалистов, исполнителей на духовых инструментах, хористов. В хореографических классах одновременное заключение с концертмейстером, как и синхронность вступления, связаны с активностью и количеством движений, приходящихся на окончание.

Студент должен знать, что процесс работы над произведением продолжается в непосредственном контакте с исполнительским решением проблемы совместной интерпретации и состоит из соотношения и взаимосвязи субъективного и объективного. А. Алексеев по этому поводу пишет: «Под объективным, в данном контексте, следует понимать все то, что с достаточной достоверностью раскрывает содержание произведения, воплощенное в нотном тексте, в имеющихся в нем ремарках <...>. Что касается субъективного, то это — проявление личностного отношения исполнителя к объективным данным о композиторском замысле и создание на этой основе собственной трактовки»¹¹. Развивая эту мысль,

¹¹ Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретации выдающихся пианистов прошлого и настоящего. М.: Музыка, 1991. С. 5.

сошлемся и на Ю. Кочнева, который считает, что «соотношение объективного и субъективного в процессах интерпретации может быть весьма различным: от большей или меньшей близости авторского и исполнительского текстов к довольно значительному их расхождению. Зависит оно от многих социальных и индивидуальных факторов <...>. Исполнительские акты должны каждый раз рассматриваться и оцениваться конкретно-исторически»¹².

Немаловажным фактором в обучении пианиста-концертмейстера является самостоятельная работа над произведением с солистом, которую целесообразно проводить на поздних курсах. Обучающемуся пианисту необходимо привить модель логически осознанного сосуществования объективного и субъективного процессов в деятельности концертмейстера и солиста с целью создания убедительной исполнительской концепции. Такую работу можно условно разделить на три этапа, которые зависят от индивидуальности музыкантов, их одаренности и уровня развития. Условность касается и временной длительности этапов.

Первый этап — получение общего представления о произведении, его художественные образы, которые предстают «продуктом творческой обработки музыкальной информации»¹³.

Второй этап — постепенное углубление в суть произведения, которое изучается; на этом этапе происходит отбор и овладение средствами выразительности, необходимыми для реализации его художественного содержания.

Третий этап предполагает совместную работу концертмейстера и солиста, результатом которой станет исполнительская реализация произведения (концертное исполнение).

На **первом этапе** обучающемуся в концертмейстерском классе необходимо четко объяснить значение указанных этапов и обязательно на собственном примере показать, как именно необходимо их реализовывать.

Важную роль на этапе формирования музыкального образа играет процесс восприятия произведения. Индивидуальность обоих исполнителей заключается прежде всего в правильном понимании композиторской идеи, которая формируют интонационный строй, агогику, динамику, фразировку, характер штриха и т. д. Поэтому в случае совместного исполнительства вопрос интерпретации представляется вдвойне сложным вследствие сотрудничества разных личностей: «Можно вспомнить высказывания по этому вопросу Куперена, Бетховена, Шумана и других

¹² Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация // Советская музыка. 1969. № 12. С. 56–60.

¹³ Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб.: Композитор, 2008. С. 23.

авторов. Их можно понять. Они были творцами, гениальными людьми. Они жили в своих произведениях, любили их, делали тщательную редакцию, пытаясь воплотить в словесных объяснениях и разных знаках свои чувства, свою интерпретацию. Какая большая ответственность перед произведением чувствуется в многочисленных просьбах Бетховена до своего издателя: «добавить какое-то обозначение, или лигу, или аппликатуру в точно указанном месте»¹⁴.

В высказываниях многих композиторов прослеживается мысль о том, что нотная запись почти всегда воплощает волю автора. А некоторые композиторы предъявляли достаточно жесткие требования к исполнителям — например, М. Равель: «Я не прошу, чтобы меня интерпретировали»¹⁵, — усматривая задачу исполнителя только в точном исполнении его указаний. Схожей позиции придерживался и И. Ф. Стравинский. Именно по этой причине изучение и осмысление исполнителями всей совокупности авторских обозначений должно стать весомым основанием их интерпретационных поисков.

Такое восприятие (понимание) композиторского замысла происходит с помощью анализа и художественного осознания музыкальных параметров произведения, которые эту идею воплощают: нотного текста (литературного — при работе над произведением с певцом), драматургии, формы, стилистических особенностей, эпохи создания произведения.

К процессу восприятия произведения приобщается и информация о творчестве композитора и характерных особенностях его стиля. Воплощая эти параметры, охватывая грани музыкального произведения, которые отражают особенности художественного образа, созданного композитором, музыканты углубляют свое понимание художественных задач произведения, проявляют индивидуальное отношение к ней, находят соответствующую исполнительскую манеру.

В то же время в создании художественного образа большое значение приобретают и отдельные эмоционально-образные ассоциации, развернутые поэтические картины, ярко-предметные, целостные впечатления визуального уровня, где основным рычагом возникает эмоциональная реакция. Бесспорно, во время соприкосновения с разнообразными эмоционально-художественными впечатлениями значительный вес имеют интеллектуальные механизмы познавательных процессов.

Второй этап, на котором происходит овладение студентом средствами выразительности, необходимыми для реализации художественного содержания произведения, становится периодом самоанализа для каждого

¹⁴ Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. С. 15.

¹⁵ Леонтьев А. А. Психология общения. М.: Смысл, 1997. С. 75.

исполнителя. Вот что пишет по этому поводу Я. Зак: «Работа концертующего музыканта сделала из меня почти психолога. Все время приходится напряженно всматриваться в себя, чего-то доискиваться внутри. Не в том дело, нравится это занятие или нет. Иначе не найти решения каким-то чисто профессиональным проблемам — вот в чем смысл. Многие из них могут быть осознаны и решены только „изнутри“. С годами это постоянное наблюдение за собой, аналитические упражнения со своим „я“, которые диктуются, повторяю, интересами дела, — входят в привычку»¹⁶.

Именно на этом этапе работы конструируется целостный музыкально-исполнительский образ, целенаправленно формируются все его компоненты через понимание идейно-эмоционального, звукового содержания произведения и технологических приемов его воплощения. Одновременно в центре внимания на данном этапе находится проработка всех элементов нотного текста: работа над интонацией, усвоением фактуры, темпоритма, осмысление штрихов, динамики, слова (вокалистами). Пианист-концертмейстер к этому перечню добавляет аппликатуру, педаль, туше. После завершения этой работы совместная исполнительская интерпретация предстает успешным актом осуществления замыслов, и только после освоения данного этапа целесообразно переходить к творческому ансамблевому взаимодействию.

Отдельный спектр вопросов второго этапа составляют те компоненты творческой лаборатории музыкантов, которые требуют совместных скоординированных действий, а именно: фразировка, артикуляция, агогика, штрихи, тембр, фактура, динамика, темпоритм. Данные факторы коммуникативного взаимодействия нескольких исполнителей создают принципиальные методологические основания для создания качественной структуры совместного исполнительства.

Студент-концертмейстер должен усвоить, что палитра артикуляционных средств, расположенных в пределах одного штриха, весьма разнообразна и не всегда полностью отражается в тексте. Безусловно, существуют термины, указывающие на различную степень данного штриха, — например, *legatissimo*, *legato*, *poco legato*. Но эти обозначения не имеют достаточной гибкости для воплощения всего богатства артикуляции в пределах одного штриха¹⁷.

Целесообразно обратить внимание обучающегося пианиста на штрих *legato*. Для каждого инструмента или голоса лиги имеют свое индивидуальное значение: у струнных определяют длину смычка, у духовых и

¹⁶ Цыпин Г. М. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества. М.: Сов. композитор, 1988. Кн. 1. С. 52.

¹⁷ Подробнее об этом см.: Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. 231 с.

вокалистов — границы возможного дыхания, у баянистов и аккордеонистов — смену движения меха. Это так называемые технические лиги. Существуют случаи, когда композиторы сознательно проставляли технические лиги и в фортепианных партиях произведений для совместного исполнения. Другой аспект, который должен постоянно находиться во внимании студента, — фразировочные лиги, которые определяют строение музыкальной речи, деление на фразы, мотивы и должны совпадать во всех партиях. Исключение составляет ситуация, где различное штриховое обозначение одинаковых фраз является сознательным замыслом композитора и, соответственно, служит руководством к действию для исполнителей.

Стоит сделать особый акцент обучающегося концертмейстера на тембре как персонификации звука, его окраске, благодаря которому звучание одного инструмента или голоса отличается от другого. Тембр, который определяется в момент зарождения звука, поддерживает создание общего слухового впечатления, разнообразия музыкальной ткани и применяется с образно-эмоциональной целью. Механизм организации темброво-регистровых формант в совместном исполнительском тандеме состоит из разных фактурных комбинаций фортепиано и инструмента (или голоса) и приобретает решающее значение при тождественности музыкального изложения партий. В таких условиях создается или качественно новый тембр, или же усиливается общее звучание произведения. Все это заложено в произведении композитором, а вот полнота этого сочетания зависит от исполнителей.

Культура звукоизвлечения во многом осознается за счет развития тембрального слуха, который позволяет четко представить, что хотят услышать исполнители, как это должно звучать, т. е. обладать определенными звуковыми представлениями. В этом контексте крайне важным является ознакомление студента-концертмейстера с тембрами инструментов симфонического оркестра, народных инструментов и спецификацией певческих голосов, каждый из которых должен идентифицироваться в его слуховом воображении. Необходимо объяснить студенту, что в таком случае в совместной работе с любым исполнителем легче будут преодолеваются проблемы звуковой окраски и динамического соотношения, а во время исполнения клавиров на фортепиано реальнее будет воспроизводиться звучание той или иной оркестровой группы инструментов (или инструмента). При этом речь идет не о механической имитации звучания оркестровых инструментов, а об оркестрово-колористическом богатстве фортепианного изложения. С точки зрения С. Фейнберга, убедительно доказанной в его работе «Пианизм как искусство»: «Тембр — в музыкальном плане — создается различными комбинациями обертонов. Значит, в струнном строе рояля поистине скрыты партитурные возможности.

Из этого не следует, что можно, комбинируя ноты, создать на рояле полностью то или иное тембровое звучание. Но можно достигнуть тембрового оттенка, намека на тембр, и это очень важно»¹⁸.

Обучающийся в концертмейстерском классе должен уметь ориентироваться в различных стилевых сферах, специфике музыкальных течений и направлений, активно изучать произведение на уровне его интерпретационного решения, владеть полным спектром средств звукоизвлечения на фортепиано.

В процессе освоения дисциплины «Концертмейстерский класс» существенную роль играет работа над фактурой. Она формируется на уровне горизонтали и вертикали, где любая фактурная вертикаль одновременно предстает составной горизонтали. Свойства фортепианной фактуры с ее способностью к звуковому расслоению и мобильности темброво-артикуляционных соотношений позволяют концертмейстеру дифференцировать фон, линии отдельных голосов для заполнения и смыслового согласования партии партнера (партнеров) и вместе с его (их) партией образовывать многослойную музыкально-пространственную ткань. Именно такие явления, как вертикаль и горизонталь, обогащают представление об объемно-пространственных свойствах фактуры и становятся основой многоплановости ее структуры. Ф. М. Блуменфельд определял фактуру как различие-переживания ее элементов в их одновременности (т. е. вертикали) и последовательном протекании (т. е. горизонтали). Как известно, к фактурным компонентам относятся конструктивные (мелодия, гармония, ритм) и характеристические (динамика, темп, артикуляция, агогика, штрихи, педаль). В произведениях для совместного исполнения — это еще и функции каждой партии в общем звучании. Все фактурные компоненты сочетаются и проявляют себя именно на уровне горизонтали и вертикали. Например, динамика. Воспринимая ее в горизонтальном измерении, студенту нужно объяснить, что она существует и во времени, т. е. вертикально — мгновенный динамический контраст: акцент, *sp* и т. д. Направление внимания на развитие фактуры в горизонтальном и вертикальном направлениях, на наиболее полное использование выразительных возможностей каждой партии в общем звучании дает наиболее полное звуковое наполнение ансамбля.

Студент, обучающийся концертмейстерскому искусству, должен ясно понимать, что грамотное использование динамики как важного компонента музыкальной выразительности способствует раскрытию общего характера, эмоционального содержания, определяет конструктивные особенности формы произведения. Динамические контрасты применяют и для подчеркивания кульминаций отдельных музыкальных построений,

¹⁸ Фейнберг С. Пианизм как искусство. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1969. С. 335.

выравнивания характера нескольких фраз или частей музыкального произведения. В моментах, когда фраза повторяется, обычно пользуются приемом динамического противопоставления — одним из исполнительских постулатов в интерпретации старинной музыки. В контексте ансамблевого музицирования следует изучить с обучающимся и синхронизацию динамических оттенков с учетом общего баланса звучания произведения, поскольку инструменты и различные типы певческих голосов обладают несинхронными динамическими возможностями. Вот почему исполнительский динамический план всегда зависит от согласованности темброво-регистровых и фактурных различий обеих партий. А. Готлиб отмечает, что ошибочным является «широко распространенное убеждение, что единственным своеобразием игры в ансамбле является необходимость исполнения пианистом... своей партии „на нюанс ниже“. К сожалению, такого простого и универсального рецепта для достижения художественного равновесия звучания не существует»¹⁹. Дж. Мур почти в унисон добавляет: «Одна из главных проблем, волнующих аккомпаниатора, — проблема баланса, звуковых соотношений между голосом или скрипкой и фортепиано. Аккомпаниатор не может установить свою меру динамики. <...> Динамика меняется со стилем музыки... и с каждым певцом, она зависит от акустических достоинств концертного зала и качества инструмента, на котором играет пианист. Аккомпаниатор внимательно вслушивается в голос певца, чтобы изучить его потенциал так же, как он изучил возможности своего инструмента. Он дает своему партнеру максимальную поддержку, в то же время стараясь не перекрыть, не заглушить голос. Надо стремиться, чтобы вокальный звук и фортепианное звучание доходили до слушателя в равном соотношении»²⁰.

На занятиях в концертмейстерском классе студенты должны усвоить, что выразительные возможности динамики как средства музыкальной фразировки наиболее полно проявляются в тесном содружестве с темпоритмом. Во время сольной игры диапазон допустимых отклонений метроритмического порядка шире, чем в совместном исполнительстве, где свои субъективные ощущения концертмейстер постоянно согласовывает с солистом. Несмотря на то что существуют авторские указания темпа, надо помнить, что темп обусловлен прежде всего характером музыки, ее стилевыми особенностями и художественно-образной содержательностью. Определенным образом темп зависит от индивидуальности исполнителей, их психической организации. Значительная роль в совместном исполнительском процессе принадлежит агогике. Необходимо постоянно обращать внимание студента-концертмейстера на то, что в любых

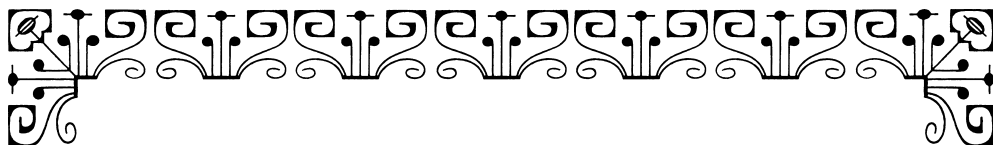
¹⁹ Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. С. 51.

²⁰ Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. М.: Радуга, 1987. С. 88.

агогических отклонениях, мера которых предопределяется пониманием стиля, формы произведения, культурой, вкусом, эмоциональностью исполнителей и знаниями специфики агогических отклонений, должно сохраняться единство исполнительских намерений ансамблистами, поскольку каждый из них может воспринимать эти сдвиги по-разному.

В совместном исполнении *rubato* необходимо не только чувство художественной меры и его соответствие стилю произведения, но и единство этих ощущений у нескольких исполнителей, которое достигается проработкой подобных эпизодов на репетициях. *Rubato* всегда свободнее в произведениях или фразах речитативного, импровизационного характера, но крайне важно понимать, что любое отклонение от зоны совместной исполнительской свободы приводит к искажению их стилистического соответствия, как и полное отсутствие гибкого *rubato* в произведениях композиторов-романтиков и импрессионистов лишает музыку глубины эмоций и психологического подтекста. В совместном исполнительстве темп и агогические отклонения предоставляют музыкантам достаточную свободу для проявления собственной интуиции, в то же время нуждаются в скрупулезной совместной проработке.

Вышеизложенный краткий методологический анализ приводит нас к определенному выводу: для достижения указанных параметров пианист, помимо сугубо ансамблевых знаний, навыков и умений, формируемых в том числе в классе концертмейстерского искусства, должен владеть прочной технической и исполнительско-технологической базой, позволяющей исполнять на высоком художественном уровне не только сольные программы, но и выступать в качестве концертмейстера-профессионала.



РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ С ОСОБЫМИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМИ ПОТРЕБНОСТЯМИ В РАМКАХ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС»

2.1.

ОСНОВНЫЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРЕПОДАВАНИЯ В ИНКЛЮЗИВНОМ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

Современная концепция инклюзивного творческого образования предусматривает реализацию стандартов высшего образования (ФГОС ВО) с учетом специфики отклонений по здоровью у обучающихся. Данный подход способствует активному выявлению и формированию методологических решений с целью наилучшей реализации творческих способностей у студентов с особыми образовательными потребностями.

Для реализации этой цели необходимо опираться на две базисные задачи:

- получаемое образование должно соответствовать современным профессиональным требованиям к выпускнику с учетом максимального купирования в процессе обучения возможных последствий, связанных со спецификой его физических отклонений;
- в процессе освоения дисциплины «Концертмейстерский класс» в инклюзивных условиях необходимо формировать личностные качества обучающегося с ограничениями по здоровью, владеющего комплексом коммуникативных средств, мотивированного на саморазвитие, активное и деятельное участие в жизни социума.

Творческое инклюзивное образование предусматривает создание образовательной среды, которая отвечает потребностям и возможностям каждого студента, независимо от особенностей его психофизического развития. Обучение (в случае необходимости) происходит по индивидуальному учебному плану, при этом сама цель обучения ни в коем случае не теряется и не подменяется проведением работы досугового характера, а осознается как получение полноценного высшего творческого образо-

вания, т. е. подготовка конкурентоспособного, востребованного специалиста.

Методы инклюзивного обучения в концертмейстерском классе синтезируют в себе традиционные образовательные формы и новые, формирующиеся в процессе практической работы, настроенной на следующие позиции:

- музыкальное обучение и воспитание конкурентоспособного концертмейстера;
- развитие профессиональных концертмейстерских качеств обучающегося;
- постоянное внимание к специфике нозологии (заболевания), имеющегося у студента;
- нацеленность на максимальный профессиональный результат с использованием здоровьесберегающих и инновационных (в том числе компьютерных) технологий.

Основная роль в инклюзивном педагогическом процессе принадлежит взаимодействию преподавателя и студента и состоит из **трех базовых элементов**.

Первый включает в себя методы, в которых студенты с ограничениями по здоровью рассматриваются как «объект» обучения, т. е. основные требования сводятся к необходимости усвоить учебный материал.

Второй подразумевает, что обучающиеся выполняют задания и способны вступать в творческое взаимодействие с преподавателем.

Третий элемент состоит из взаимодействия обучающихся не только между ними и преподавателем, но и между собой и солистами-иллюстраторами концертмейстерского класса.

Такая модель представляется наиболее эффективной, так как преподаватель предстает не только как объект-носитель информации, но и как один из субъектов образовательного процесса.

Общеизвестно, что к физическим отклонениям в здоровье относятся четыре основные группы: нарушение зрения, слуха, опорно-двигательного аппарата и так называемые общие заболевания (гормональные нарушения, отклонения в работе эндокринной системы и т. д.).

Профессиональная подготовка для студентов с нарушением слуха может проводиться в том случае, если оно не превышает порога адекватного восприятия звука без помощи сурдопереводчика или компенсируется до приемлемого уровня при помощи современных технических средств.

В процессе обучения в концертмейстерском классе студентов с серьезными нарушениями в работе опорно-двигательного аппарата возникают, как правило, следующие специфические проблемы:

- трудности с концентрацией внимания на протяжении даже непродолжительного времени;
- слабая физическая выносливость, в том числе вследствие недостаточного развития или атрофии мышечной ткани.

Также иногда возникают неудобства с использованием педали (вследствие нарушений в развитии ног), решаемыми, как правило, при помощи специальных насадок, удлиняющих нижние конечности и (или) имитирующих ступню, что позволяет нажимать на педали в обычном режиме. Отметим, что подобные проблемы, как правило, решаются на уровне специального класса.

Обучающиеся с нарушениями опорно-двигательного аппарата не редко характеризуются проблемами в области моторики, особенно мелкой, что, с одной стороны, побуждает к особому вниманию в специальном классе, а в классе концертмейстерской подготовки требует от преподавателя более избирательного подхода к репертуару (впрочем, это касается и других дисциплин специального цикла). Преподаватель концертмейстерского класса в данном случае должен действовать в исключительной связке с педагогом по специальности и соблюдать общую «стратегическую линию» развития и обучения такого студента.

Наиболее часто встречающейся в практике профессионального обучения пианистов является категория студентов с отклонениями по зрению. В связи с тем, что в процессе получения образования такими студентами наиболее ярко выступают специфические особенности их обучения, мы посвятим раскрытию данной проблематики отдельный параграф.

Преподаватель должен понимать специфику различных нозологий обучающихся и уметь оперативно реагировать на любые возникающие ситуационные проблемы в процессе работы в концертмейстерском классе.

Важнейшей педагогической установкой должны являться корректность, толерантность и стремление к полноценному воспитанию музыканта-профессионала, в работе которого его специфические ограничения не будут доминировать.

В контексте инклюзивного подхода к освоению дисциплины «Концертмейстерский класс» необходимо выделить **два основных направления**.

К **первому** относится сама атмосфера занятий, очень чуткий и внимательный подход к выбору репертуара и солиста(ов)-иллюстратора(ов) (как с ограничениями по здоровью, так и без них). Вторым является сбалансированный образовательный процесс, ориентированный на профессиональное обучение с учетом специфики здоровья и психофизических особенностей.

Напомним, что, согласно п. 27 ст. 2 гл. 1 Федерального закона от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» «инклюзивное образование — обеспечение равного доступа к образованию для всех обучающихся с учетом разнообразия особых образовательных потребностей и индивидуальных возможностей»²¹. Соответственно, не только обучающиеся с особыми образовательными потребностями «вливаются» в коллектив с их здоровыми товарищами, а этот процесс идет взаимно. Для успешной реализации данного положения на начальном этапе обучения в концертмейстерском классе партнеров-иллюстраторов представляется целесообразной равная пропорция «нездоровый — здоровый». При этом необходимо постоянно создавать психологически комфортную обстановку во время занятий.

В условиях инклюзивного ансамбля (а обучение в концертмейстерском классе рассматривается нами именно как ансамблевая подготовка) психологическая контактность, адаптивность и мобильность являются важными и даже обязательными. Л. Могилевская отмечает, что работа с любым исполнителем «включает сложный комплекс педагогических, психологических и творческих задач, которые необходимо решать в синтезе, не измельчая целостность творческого процесса»²².

Психологическая составляющая работы преподавателя приобретает признаки обязательного условия, от которой напрямую зависит партнерское общение музыкантов и качество их художественного сотворчества. Преподаватель должен провести предварительную работу с солистом-иллюстратором, определить для него единую стратегию, тактику отношений и последующих совместных осознанных действий, поддержку определенных инициатив. Выработка у обучающегося с ограниченными возможностями самосознания формирует понимание своего личностного бытия и бытия «другого» в целенаправленном и органично завершенном качестве — в едином художественно цельном ансамбле.

Именно в момент психологического сближения концертмейстера и солиста (солистов) конструируется общий исполнительский образ, создается единое психоэмоциональное пространство и формируется психологическое налаживание творческих отношений во взаимодействии с соответствующей коррекцией и согласованием совместных исполнительских действий.

Необходимость приобретения психологических навыков определяет практической потребностью, которая возникает с самого начала обу-

²¹ Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/.

²² Могилевская Л. А. За кулисами оперы: Записки концертмейстера. М.: Музыка, 2010. С. 179.

чения в концертмейстерском классе. Именно поэтому основной целью обучения должно стать развитие профессиональной деятельности (вне зависимости от наличия или отсутствия ограничений по здоровью). Она должна состоять не только из занятий, в процессе которых приобретаются знания, умения и навыки, но и в воспитании самостоятельного практического подхода в различных неординарных ситуациях с использованием личностных и профессиональных качеств и психологической компетентности. Речь идет об определении мотивационного комплекса, который приобретается обучающимся с ограниченными возможностями здоровья, прежде всего, путем осознания своей востребованности в качестве профессионального концертмейстера. Такое конструирование обучения ориентирует не только на усвоение знаний и навыков, но и на обретение психологической контактности с солистом.

Процесс психологической адаптации в структуре сотрудничества во многом зависит от интенсивности общения и постепенного накопления опыта. Соответственно, это полезно как для пополнения исполнительского репертуара, так и для создания возможностей осознания психологической совместимости в ансамбле, создания эмоционально-психологического климата, мобильности как способности быстро приспосабливаться к непредвиденным ситуациям. В этом контексте важным фактором становится внимание, которое способствует формированию совместной интерпретации, и, как следствие, объединяет способность понимать, чувствовать партнера. У обучающихся с ограничениями по здоровью (особенно, если специфика их заболевания касается опорно-двигательного аппарата) часто наблюдается определенная несобранность по ряду причин. Поэтому в таких случаях целесообразно начинать обучение в концертмейстерском классе с самых несложных произведений, постоянно концентрируя внимание студента на всех деталях в процессе работы. Очень полезно в конце занятия повторить все сделанные замечания, а также попросить обучающегося самостоятельно записать их в качестве наглядного материала и ежедневно, до следующего занятия, работать над сочинением с учетом зафиксированных замечаний.

Другим очень важным компонентом работы в инклюзивном концертмейстерском классе служит слуховое восприятие друг друга, умение слушать и слышать общее звучание произведения. Студент с инвалидностью обязан выйти из сферы восприятия звучания лишь самого себя (а с таким явлением в нашей практике мы сталкиваемся постоянно), представить и услышать соотношение с голосом или другим инструментом, регулировать звуковой баланс и стремиться к детально согласованному исполнению сочинения.

Существенным фактором успешной подготовки концертмейстера является выработка волевых качеств — способности к сознательной моби-

лизации с целью преодоления физических ограничений на пути намеченных целей.

Отметим, что в создании творческого тандема участвуют не только визуальные, слуховые и волевые реакции исполнителей, но и общая культура, профессиональный опыт и такие свойства личности, как коммуникабельность, толерантность, а также антиципация как важная составляющая в структуре концертмейстерской деятельности, которая складывается из восприятия и распознавания информации, прогнозирования результата и скорости реагирования в процессе совместного исполнительства.

Инновационные технические средства обучения в подавляющем большинстве случаев подразумевают использование компьютера или комплекса электронных устройств, в которых присутствует компьютер. В процессе освоения дисциплины «Концертмейстерский класс» студентами с ограничениями по здоровью полезно применять следующие мультимедийные объекты, позволяющие более полно оказать педагогическое воздействие в следующих качествах:

- создающих условия передачи в реальном времени (в режиме online) открытых уроков выдающихся концертмейстеров, концертов и конференций;
- позволяющих принять участие в совместном исполнении или работе над произведением с партнерами в режиме удаленного доступа (это особенно важно для студентов, страдающих заболеваниями опорно-двигательного аппарата).

Заметим, что инновационные средства обучения переносят эмоционально-психологические впечатления в виртуальное обезличенное пространство, поэтому важной задачей преподавателя является управление этим процессом, что прежде всего подразумевает владение на хорошем уровне такими средствами со стороны педагога, а также мониторинг эффективности качества подобной работы.

Во время обучения в «виртуальном пространстве» студент может получить доступ к огромному количеству полезной информации: аудио- и видеозаписям вокальных и инструментальных сочинений различных жанров с участием фортепиано в интерпретации прославленных концертмейстеров, мастер-классы из любой точки мира, электронные справочники и учебные пособия. Последнее особенно актуально для обучающихся с проблемами со зрением, которые, согласно Маракешскому соглашению, имеют доступ к любым полнотекстовым электронным изданиям в любой библиотеке мира в неограниченном объеме (речь идет о странах, ратифицировавших данное соглашение, а таковых большинство).

Интернет-ресурсы облегчают доступ к знаниям и помогают вести самостоятельный поиск нужной информации. Так, существует англо-

язычный интернет-сайт брайлевской литературы <http://www.brl.org/index.html>, в котором, среди прочих, в электронной форме выложено фундаментальное пособие по изучению нотного Брайля (адрес ссылки <http://www.brailleauthority.org/music/music.html>) с ценными комментариями в плоскочечатном варианте текста, позволяющее в любое время и в любом месте уточнить информацию или даже изучить основы чтения и письма нот по системе Брайля.

2.2. СПЕЦИФИКА РАБОТЫ СО СЛАБОВИДЯЩИМИ И НЕЗРЯЧИМИ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

Фундаментальной проблемой обучения незрячего с рождения студента является невозможность точно объяснить, что такое свет, а следовательно, цвет и движение (аналогичной проблемой является вопрос объяснения для никогда не слышавшего человека, что такое звук). Данный категориально-эстетический вопрос является в связи с этим стратегическим и лежит не только в русле специальной подготовки обучающегося, но и должен охватывать все отрасли знания, и прежде всего гуманитарную. В свою очередь отметим, что мы склонны в процессе обучения такого типа студентов в концертмейстерском классе использовать ассоциативные примеры из области истории, литературы, жизненных ситуаций и т. д. Поясним, почему. Общими закономерностями развития человека, формирование которого происходит в разнообразных формах деятельности, а процесс развития составляет усвоение качественных знаний, умений и навыков, зависит от познавательных и психофизических возможностей. Но влияние отрицательных факторов (характер заболевания глаз, состояние зрительных функций, время утраты или падения уровня зрения) у людей со зрительными нарушениями приводит к значительным осложнениям в сфере чувственного познания вообще и эстетического чувства в частности, а снижение динамики развития ощущений — через сужение сенсорной сферы и сферы эмоциональной жизни. В то же время исследование компенсаторных приспособлений показывают, что в различные периоды развития происходят процессы компенсации зрительных нарушений. Такие процессы развиваются постепенно и имеют определенные стадии, в ходе развития которых формируются новые динамические системы условных связей и возникают различного рода замещения, исправление и восстановление нарушенных или недоразвитых функций, а также формирование способов действий и усвоение определенного социального опыта, развитие психических и умственных способностей и личности в целом. Эстетические чувства возникают не

только с участием зрительной функции, но и с помощью компенсаторного комплекса (слухового, чувственного и т. д.) в процессе целостного восприятия. Такой механизм обеспечивает комплексное участие в познании и получении полноценных впечатлений о предметах и явлениях окружающей действительности. Таким образом, метод ассоциаций вызывает наиболее живую и полноценную реакцию, позволяет компенсировать ряд проблем с объяснением фразировки, движения, кульминаций, а также помогает найти альтернативные замены некоторым явлениям, недоступным для понимания не видящему с рождения человеку.

Анализ специальной педагогической и психологической литературы по проблемам особенностей воображения лиц с глубокими нарушениями зрения показывает зависимость воображения незрячих от объема и качества накопленных представлений и жизненного опыта. Общеизвестным научным фактом является то, что представление незрячих, которые формируются на неполной сенсорной основе, по сравнению с представлениями зрячих характеризуются рядом особенностей, а именно фрагментарностью, схематичностью, низким уровнем обобщения.

Именно качества сформированных образных представлений закрепляются в памяти и определяют способность студента с нарушениями зрения реконструировать их в образы воображения.

Анализ тифлологической литературы по обозначенной проблеме доказывает, что построение человеком с нарушениями зрения образов воображения зависит от многих факторов: от состояния зрения и времени его потери, возраста, времени, с которого началось интенсивное обучение и воспитание незрячего ребенка с учетом состояния зрительного анализатора, от индивидуальных особенностей, активности личности и др. При этом ведущая компенсаторная роль принадлежит сохранным анализаторам. Развитие творческого воображения у незрячих оказывается в непосредственной зависимости от процессов восприятия, состояния памяти, мышления, речевого развития, которые восполняют дефицит чувственного отражения.

Необходимо отметить, что базовым материалом работы в концертмейстерском классе с незрячими и слабовидящими студентами является многообразная вокальная литература. Данное положение объясняется несколькими причинами. Во-первых, изучение певческого репертуара с участием фортепиано, специфики работы с вокалистом над камерно-вокальным и оперным материалом проводится только на занятиях в концертмейстерском классе. Может возникнуть естественный вопрос: а как же обширнейший инструментальный репертуар? Отвечаем: современное инклюзивное высшее музыкальное образование предполагает обучение в классах камерного ансамбля и фортепианного ансамб-

ля, а также освоение дисциплин специализации «Ансамблевое мастерство» и «Изучение концертного репертуара», в рамках которых и проводится работа по изучению сочинений для различных инструментов. К тому же пианисты в процессе обучения проходят ряд практик, одной из которой является концертмейстерская, подразумевающая активную концертную работу с различными музыкантами, но преимущественно с вокалистами.

Обучение в концертмейстерском классе невидящих студентов и студентов с серьезными нарушениями зрительной функции, не позволяющей им читать ноты с листа, носит весьма специфический характер, так как такая важнейшая профессиональная компетенция концертмейстера, как умение с ходу играть по нотам неизвестное произведение не может быть реализована, но может быть скомпенсирована. Подробнее об этом будет сказано позже, сейчас же остановимся на основных методологических положениях работы в концертмейстерском классе с указанным контингентом обучающихся.

Работа со слабовидящими и незрячими в концертмейстерском классе требует от преподавателя не только знания специфики и типологических проблем при различных зрительных отклонениях, но и понимания того, как именно нужно выстраивать весь образовательный процесс по дисциплине. В обычном случае обучение делится на **два фундаментальных блока**: выработка профессиональных умений и навыков на различном материале и подготовка и исполнение программы на зачетах и экзаменах.

Первый блок состоит из следующих элементов:

- чтение нотного текста с листа;
- транспонирование;
- импровизация;
- фактурная трансформация;
- подбор по слуху;
- игра нескольких партий одновременно;
- игра на рояле хоровых и симфонических партитур;
- изучение основ вокальной и дирижерской техники;
- работа с вокальным и инструментальным ансамблем, хором;
- игра так называемых «списков» наиболее популярных романсов и арий, которые студенты сдают в течение семестра (как правило, не менее 50 в семестр);
- ориентирование в вопросах певческой дикции и орфоэпии;
- умение следить за партиями партнеров в ансамбле и корректно исправлять возможные неточности.

Второй блок можно разделить на четыре этапа:

- выбор программы и подбор солиста(ов)-иллюстратора(ов);