

подумать, соединены ли эти слова в памяти, или нужно всего лишь актуализировать это воспоминание и заново его пережить. Упражнение можно комбинировать – к автобиографическим воспоминаниям подключить сообщения: например, при запоминании слова *boss – выступ*, *шишка* – можно не только вспомнить, как *босиком* наступили на шишку, но и почувствовать боль от укола, снова услышать то, как невольно вскрикнули. Таким образом, наиболее эффективным будет запоминание слов при комбинировании вышперечисленных методов. Максимальный эффект запоминания слов достигается при использовании смешных, необычных сюжетов.

*Упражнение № 9. «Слово».*

Называется слово, и обучаемый должен назвать любое слово, которое не ассоциируется с названным. Позже упражнение можно дополнить требованием все же найти цепочку ассоциаций.

Затем называется слово, обучаемый должен назвать другое слово, которое начинается или кончается на ту же букву, на тот же слог: «winter – window», «cat – cap». Затем называются ассоциации с названными словами:

It is cold in winter. Close the window.

A little cat is in the cap.

Обязательным условием эффективности упражнения является сопоставление и обсуждение участниками всех предложенных ответов и развернутое обоснование, почему именно тот или иной ответ им понравился или не понравился. Это задание направлено на установление связей, обобщение, создание целостных образов.

Формирование эмоционального канала памяти, развивает высокий уровень психических процессов. Анализ и обсуждения проблемных ситуаций в обучении английскому языку студентов-переводчиков, наблюдение за собственными результатами, отношение к учебной деятельности, анализ своих поступков в иноязычном обучающем общении призваны сформировать адекватное представление о развитии эмоциональной памяти средствами иностранного языка.

### Литература

1. Зимняя И. А. Психологический анализ перевода как вида речевой деятельности // Вопросы теории перевода. 1978. Вып. 127. С. 37–49.

2. Ермолович В. И. Проблемы изучения психологических аспектов перевода // Тетради переводчика. 1999. Вып. 24. С. 45–62.

#### E. V. SAPIGA, M. V. REPINA. EMOTIONAL PERCEPTION IN DEVELOPMENT OF MNEMONIC SKILLS OF STUDENTS-TRANSLATORS

*The article considers the role of emotional memory when learning a foreign language and are Psychotechnical exercises that will enhance the emotional sphere students for adequate perception of foreign information.*

**Key words:** *emotional memory, learning a foreign language, students-translators.*

Л. А. МОЙСЕЕВА

### ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА БУДУЩИХ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОВ

*В статье рассматривается проблема формирования творческого потенциала будущих концертмейстеров, его составляющие и педагогические условия, с помощью которых формируются творческий потенциал концертмейстера в процессе обучения.*

**Ключевые слова:** *творческий потенциал, воспитание пианиста-концертмейстера, класс концертмейстерского мастерства.*

В современной системе музыкального образования, формирование творческого потенциала музыканта играет важную роль. Одним из определяющих факторов в становлении творческого потенциала будущих концертмейстеров является целенаправленное педагогическое влияние. В контексте этого возникает проблема эффективного использования теоретических и практических средств в условиях профессиональной подготовки в музыкальных заведениях. Во-первых, появляется проблема формирования творческого потенциала концертмейстеров, его влияние на профессиональную деятельность, творческую активность и способность взаимодействия в профессиональном общении. Для формирования творческого

потенциала нужно создать специальные педагогические условия, которые направлены на развитие музыкальных способностей, профессионального мастерства. Вопрос педагогических условий приобретает особое значение, поскольку именно они в значительной мере влияют на формирование творческого потенциала будущих концертмейстеров в процессе обучения.

Обозначенная проблема многоаспектна и исследуется разными науками. Вопросы, связанные с музыкально-творческим развитием личности представлены в исследованиях прошлого и настоящего в работах таких исследователей как: Е. Б. Абдуллин, Т. И. Бакланова, А. А. Блох, А. Д. Давыдов, Л. С. Зорилова, В. Г. Иванова, В. Г. Кузнецов,

А. И. Лагутин, Л. С. Майковская, Е. И. Максимов, В. И. Петрушин, Д. А. Рабинович, В. Г. Ражников, Н. И. Ризоль, С. И. Савшинский, Г. М. Ципин. Также большой интерес вызывают научные работы психологов, среди которых: Л. И. Божович, Л. С. Выготский, А. В. Запорожец, Е. П. Ильин, А. Г. Леонтьев, В. И. Мухина, И. П. Павлов, Н. В. Рождественская, К. Юнг, П. В. Симонов, А. Е. Тарасов, А. З. Спиваковская, Б. М. Теплов, А. А. Кривцун, К. В. Сельченков, Д. К. Кирнарская и др., которые определили психологические особенности творческой деятельности человека. О воспитании и педагогических проблемах подготовки концертмейстера писали такие выдающиеся педагоги, как С. П. Сахарова, А. В. Рафалович, А. А. Люблинский, Дж. Мур, Е. М. Шендерович, Н. Темнова, Н. Г. Крючков, С. Е. Фейнбер, Ю. Г. Мирлас, Е. П. Лукьянова, В. А. Кононенко, Е. А. Островская, Т. Г. Петрова, Е. Н. Федорович, Т. Караева и др. Проблемы, связанные с творческим потенциалом привлекали внимание многих музыкантов-исполнителей, концертмейстеров, психологов, педагогов, таких как: Ю. Л. Львова, В. А. Кан-Калик, В. А. Моляко, М. Н. Скоткин, В. В. Михайловская, С. Л. Рубинштейн, Л. А. Баренбойм, Л. Л. Бочкарев, Н. Ф. Тихомирова, П. П. Скляр и др. Анализ работ, посвященных творческому потенциалу музыканта, свидетельствуют о необходимости дальнейшего исследования, а именно уточнение педагогических условий формирования творческого потенциала концертмейстера в процессе профессиональной подготовки.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы раскрыть сущность творческого потенциала концертмейстера, определить его составляющие и определить педагогические условия, с помощью которых творческий потенциал будущих концертмейстеров в процессе обучения будет формироваться.

Проблема формирования творческого потенциала будущих концертмейстеров в процессе обучения занимает особое место в педагогическом воспитании пианиста и объясняется тем, что под понятием «творчество» и «творческий потенциал» рассматривается особая форма деятельности, связанная с функцией преобразования, которая становится основой внутреннего механизма всех когнитивных процессов: восприятия, внимания, памяти, мышления, воображения. Фиксация всех сторон творческого акта снимает вопрос о возможности создания определенных формул и алгоритмов в художественном творчестве. По своему определению, под понятием творчество, мы понимаем создание того, что еще не существовало. В этом смысле любой творческий акт не может быть измерен определенными критериями и границами. По мнению психолога А. Кривцун творческий акт никогда целиком не детерминирован извне, но вместе с тем он не может быть полностью сведен только к реализации «ощущения формы»,

живущего в душе художника. Ни объективные, ни субъективные предпосылки, взятые сами по себе, не могут быть объяснением творческой производительности [1]. Творческий потенциал личности определяет способность к самостоятельной постановке проблем и поиска их решения в той или иной степени реализации комплекса знаний, умений и навыков в определенной сфере деятельности [2]. То есть, творческий потенциал интеллектуального человека характеризует личность в целом, и представляет собой систему когнитивных и не когнитивных компонентов, которые взаимодействуют друг с другом. Говоря о творческом потенциале музыканта-исполнителя в целом, и концертмейстера в частности, можно утверждать, что он содержит в себе ряд личностных качеств, внутреннюю творческую энергию, сценические данные, а также способность к активному профессиональному росту, который включает в себя фактор трудоспособности.

Как утверждает психолог А. Кривцун, в психологии творческого потенциала музыканта важное значение имеет понятие художественной установки, которую он определяет самостоятельно в процессе исполнения музыкального произведения. Способность художника заключается в том, что в процессе творческого акта он может проживать жизнь в любом существе или явлении, быть мужчиной или женщиной, и с одинаковой убедительностью достигать художественного превращения в противоположных персонажах. Результатом творческого акта становится появление творческого продукта с некоторыми обязательными характеристиками и качествами. Важным аспектом творческого продукта является новизна, оригинальность и уникальность [3].

Известный психолог В. Моляко предложил собственную концепцию формирования творческого потенциала. Он определяет творческий потенциал как интегративное свойство личности, которое характеризует уровень возможностей осуществлять творческую деятельность, готовность и способность к творческой самореализации и саморазвитию: «творческий потенциал – это именно та система, которая абсолютно скрыта от любого внешнего наблюдения, более того, сам носитель творческого потенциала иногда совсем не знает о своих творческих возможностях» [4]. Можно утверждать, что творческий потенциал – это внутренний процесс взаимодействия психологических качеств, соотношение естественных и внутренних сил человека, который содействует развитию всех способностей, возможностей и направлен на осуществление творческой деятельности. Рассматривая вопрос творческого потенциала в целом, обратим внимание на его составляющие. По мнению Д. Кирнарской, творческий потенциал человека можно охарактеризовать пятью основными понятиями – способность, одаренность, талант, интеллект и креативность [5]. В. Моляко

определяет такие составляющие творческого потенциала: задатки, наклонности которые проявляются к чему-то; интересы, их направленность и частота проявления; любознательность, поиск к созданию чего-то нового; скорость в усвоении новой информации; проявления общего интеллекта; настойчивость, целеустремленность, трудолюбие; сравнительно быстрое и качественное овладение умениями, мастерством в выполнении определенных действий; способности к реализации собственных стратегий и тактик, разных проблем, задач, поиск выхода из сложных, нестандартных, экстремальных ситуаций. Все эти умения и качества, по мнению В. Моляко, входят в состав творческого потенциала личности [6].

Особое значение творческий потенциал и проблемы его развития приобретают в процессе формирования личности в искусстве, в частности в профессии музыканта. Творческий потенциал музыканта может быть определен не только как перечень личностных качеств, но и как возможность реализации музыкантом собственных индивидуальных особенностей. Музыкант, играя, интерпретирует музыкальное произведение, его понятие и умения указывают на уровень его творческого мышления. Музыкант-концертмейстер с солистом «выступает как интерпретатор авторского текста, сам процесс чтения нотного текста есть творческим: каждый исполнитель по-своему осмысливает нотный текст, соотношение темпа и агогических отклонений, акцентов и артикуляционных обозначений» [7]. Пианист-концертмейстер не является «тенью солиста», он не только полноправный участник ансамбля, а «дирижер музыкально-исполнительского процесса» [8]. Процесс сотрудничества концертмейстера с солистом над музыкальным произведением, можно однозначно считать творческим. Кроме того, творческие функции концертмейстера тесно связаны с педагогическими и профессионально-коммуникативными. На основе анализа исследований выдающихся психологов, педагогов – музыкантов, мы выделили составляющие творческого потенциала концертмейстера, который состоит из трех основных компонентов, а именно: личностно – творческого компонента, который включает индивидуальные способности и качества музыканта, профессионального компонента, содержащего в себе все направления профессиональных знаний и умений музыканта, коммуникативного компонента, который отражает согласие в профессиональных отношениях, эмоциональный аспект, диалогичность. К индивидуальным способностям относятся в первую очередь все заложенные в человеке естественные способности. По мнению Б.Теплова, способность – это индивидуальные свойства личности, которые являются субъективными условиями успешного осуществления определенного рода деятельности. Способности не сводятся к имеющимся у индивида знаниям,

умениям, навыкам. Они выражаются в скорости, глубине и прочности овладения образами и приемами деятельности и являются внутренними психическими регуляторами [9]. Способности музыканта – это, как правило, индивидуально-психологические особенности личности, в структуре которых выявляются общие и специальные возможности музыканта воспринимать и воспроизводить музыкальный материал на подсознательном уровне. К основным музыкальным способностям можно отнести: ощущение лада – способность слышать и различать соотношения между звуками как выразительное и содержательное, слуховые представления – способность восприятия музыки, формирование музыкального образа, музыкально-ритмическое чувство – способность воспринимать, переживать, точно воссоздавать и создавать новые ритмические комбинации. К общим музыкальным способностям относятся музыкальная память и психомоторное мышление [10]. Также к индивидуальным способностям относятся трудоспособность. Трудоспособность – это потенциал индивида выполнять целесообразную деятельность на заданном уровне эффективности на протяжении определенного времени. Трудоспособность зависит от внешних условий деятельности и психофизиологических ресурсов индивида. Писатель Мартен дю Гар говорит: «без работы талант – это фейерверк, на миг ослепляет, а потом ничего не остается». Трудоспособность для музыканта играет очень важную роль: все время нужны многочасовые тренировки, репетиции за инструментом. Музыкант, который умеет правильно распределить свои силы, организовать свою, достигает значительных успехов в своей деятельности, чаще всего количество наработанных часов переходит в качество исполнения музыкального произведения на концертной эстраде. Рассматривая индивидуальные способности как неизменную часть личностных качеств, обратим внимание на психологический аспект – социотип музыканта. Социотип – это врожденная и неизменная в процессе жизни структура психики, которая определяет образ взаимодействия психики с информацией и сопутствующее этому процессу преобразование энергии. Каждая личность несет в себе некоторый соционистический тип, от которого зависит его развитие в дальнейшем. Соционика позволяет анализировать структуру психики человека, динамику социума, ментальность наций, социально-политические и исторические процессы с высокой точностью, прогнозировать отношения между людьми, формировать слаженные коллективы. Ученый К. Юнг в своей работе «Психологические типы» предложил структурирование психологического типа по следующим шкалам: экстраверсия – интроверсия, рациональность – иррациональность, мышление – эмоции, интуиция – ощущения. В музыкальной подготовке соционика имеет важное значение. В процессе обучения

музыкант интуитивно выбирает то, что больше подходит в соответствии с его социотипом. Каждый музыкант – педагог непременно имеет свою методику обучения, свой стиль работы, связанный с его социотипом. Безусловно, экспрессия самой музыки становится еще ярче, если педагог прибегает к эмоциональной и выразительной манере преподавания материала. Заинтересовывая и “зажигая” слушателей, педагоги разных типов, используют проверенный много раз метод непосредственного эмоционального влияния на студентов. В создании музыкального образа принимают участие ритм, метр, тональность, гармонические закономерности и многое другое, что требует разнообразнейшего оформления. Вот почему логическое объяснение и анализ занимают в обучении музыканта одно из самых важных мест. Когда идет знакомство с музыкальным материалом, от педагога требуется четкость формулировок, опора не столько на художественный образ, сколько на графические схемы, понимание музыкального построения, как сложного временного процесса [11]. Разделяя личностные качества на типы, можно определить совместимость тех или иных социотипов, тем самым предусмотреть развитие творческого потенциала музыканта в коллективе. Определения личностных качеств музыканта дает возможность выбрать подходящий репертуар, определить совместимость концертмейстера и солиста, понять его трактовку музыкального произведения, предугадать его поведение на концертной эстраде. В процессе развития пианиста – концертмейстера при выборе музыкальных произведений очень важно ориентироваться на социотип студента. Музыкальное произведение должно быть подобрано так, чтобы студент мог понять его художественный и эмоциональный смысл, и продолжить цепочку целого, то есть: композитор – музыкальное произведение – исполнитель.

В практике на концертной сцене пианист – концертмейстер принимает на себя ответственность не только за свое состояние и готовность к выполнению произведения на сцене, но и контролирует действия солиста. На концертной эстраде, исполняя свою партию, концертмейстер должен быть готов мгновенно реагировать на малейшие изменения, всячески поддерживать и помогать солисту. Одним из наиболее важных качеств для музыканта является артистизм. Только благодаря артистизму возможен синтез духовной связи исполнителя и зрителя, где исполнитель является связующим звеном между автором и слушателем. Артистизм в музыке – наиболее ценное художественное качество, связанное с силой эстетического влияния, со способностью заинтересовать слушателя. Особенности артистизма проявляются в ряде конкретных свойств и качеств истинного таланта, который создает высокое искусство. В. Ванслов утверждал, что артистизм проявляется в подготовленности, изученности исполнения и его спонтанной, стихийной, импровизационной

выразительности. Таким образом, артистизм проявляется не только в подготовке совершенного исполнения, но и в творчестве во время этого исполнения, которое состоит в личных переживаниях и эмоциональных проявлениях при представлении произведения слушателю. Такой синтез дает высокий уровень исполнительского мастерства в искусстве [12]. Мастерство концертмейстера глубоко специфическое, оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских качеств, владение ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей игры на разных инструментах, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных умений и навыков, таких как беглое чтение нотного текста с листа, умение транспонировать музыкальное произведение, подбор аккомпанемента по слуху, способность сочинить музыкальное сопровождение. Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений из курсов гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, музыкальной педагогики. В формировании творческого потенциала концертмейстера нужно обратить внимание на профессиональный компонент, который содержит в себе все формы профессиональной подготовки. Теоретическая подготовка музыканта – это многообразие понятий и теорий, все они должны быть усвоены и изучены так, чтобы будущий пианист – концертмейстер мог использовать теоретические знания в процессе работы над произведением, а так же создал условия для возможности своего дальнейшего профессионального развития. Теоретическая подготовка проходит в виде лекций, семинаров, опросов и т. д. Развитие музыканта-пианиста зависит не только от теоретической, но и от практической подготовки. Практическую подготовку можно разделить на несколько этапов:

I. Работа в классе. Творческое взаимодействие педагога и студента. Педагог ставит перед студентом разные задачи и предлагает несколько вариантов для их решения. Задачи могут быть как технического плана, так и художественного.

II. Самостоятельная подготовка. Самостоятельная работа пианиста очень важна. Главным образом эта работа сосредоточена на отработке технических, исполнительских, художественно-творческих элементов. А именно, работая за инструментом и анализируя разные проблемы исполнительства (динамику, штрихи, педализацию, аппликатуру, темп и т. д.), пианист самостоятельно выбирает собственный подход или вариант интерпретации, метод овладения, который в дальнейшем будет обсуждаться с педагогом. В процессе этой работы педагог указывает на достоинство или недостатки самостоятельной работы пианиста.

III. Концертная подготовка. Это «финишная прямая», результат двух предыдущих этапов работы. Вся подготовка пианиста – концертмейстера направлена на концертное выступление. На этом этапе пианист работает над исполнением, обдумывает все то, что было проделано.

Вместе с тем существует ряд проблем, которые оказывают непосредственное влияние на формирование профессиональной теоретической и профессиональной практической подготовки музыканта-пианиста, без решения которых невозможна качественная подготовка специалиста в области концертмейстерской деятельности. В данном контексте выделяется проблема формирования интереса к профессии концертмейстера, которая представляет основу профессионального самоопределения и содействует активизации познавательных и творческих способностей у будущего музыканта-концертмейстера.

В процессе развития творческого потенциала концертмейстера нужно обратить внимание на третий, выделенный нами компонент, который мы обозначили как коммуникативность. Коммуникативность – это процесс взаимодействия между людьми, в результате которого возникают, проявляются и формируются межличностные отношения, предполагающие обмен мнениями, чувствами, переживаниями и т. д. Говоря о таком явлении, как коммуникативность личности, нужно иметь в виду, что это явление необходимо рассматривать не только как совокупность некоторых характерных свойств и качеств, которые позволяют осуществлять процесс общения, но и то, что коммуникативность требует наличия соответствующей направленности личности, определяющей социальный и моральный вес, интересы, убеждения, идеалы и соответствующие ценностные ориентации.

Обучение в концертмейстерском классе обычно ведет к формированию у пианистов разнообразных навыков работы с музыкальным произведением и обретение «узких», локальных умений. Рядом с воспитанием и развитием разных профессиональных навыков, у пианистов формируется и развивается музыкальное мышление, диалогичность, эмоциональная гибкость. Поток знаний, который увеличивается в ходе обучения, поднимает уровень интеллекта будущего концертмейстера на более высокий. Музыкальное мышление представляет собой одну из своеобразных форм человеческой мысли. Уровень развития музыкального мышления прямо и непосредственно зависит от качества овладения соответствующими понятиями.

В процессе подготовки пианистов-концертмейстеров возникает вопрос о педагогических условиях, которые направлены на профессиональную подготовку и содействуют формированию творческого потенциала будущих музыкантов – концертмейстеров. В педагогике, под понятием условия, подразумеваются обстоятельства, факторы, совокупность мер, от которых зависит эффективность

функционирования педагогической системы [13]. Большинство педагогов – исследователей рассматривали педагогические условия, как то, что содействует успешному протеканию чего-то, или как педагогически – комфортную среду учебно-воспитательного процесса, которая обеспечивает профессионально – творческий уровень деятельности. В процессе формирования творческого потенциала будущих концертмейстеров под понятием педагогические условия мы понимаем совокупность необходимых обстоятельств и действий, которые влияют на компоненты творческого потенциала, и на способность к самостоятельной постановке проблем в музыкальной деятельности, поиска их креативных решений и реализации.

На основе анализа научно-педагогической литературы и опыта выдающихся педагогов и музыкантов, нами было определено три условия формирования творческого потенциала концертмейстера:

- создание учебно-творческой атмосферы индивидуальных занятий;
- обеспечение творческих, профессионально-качественных отношений между студентами и преподавателем;
- погружение студентов в имитационно – ролевую профессиональную деятельность и поддержка их творческой инициативы.

Рассматривая каждое из условий отдельно, нужно заметить, что искусство концертмейстерства является широко распространенной областью деятельности пианиста. Оно не менее важно по своему художественному значению, чем деятельность солиста – певца или инструменталиста. Благодаря тому, что трудный подготовительный период остается скрытым, незамеченным, создается убеждение, что умение играть в ансамбле или аккомпанировать принадлежит к пониманию «природного дара», и развить его нельзя. Выдающийся музыкант, педагог Г. Крючков утверждает, что «концертмейстер создает собственную трактовку музыкального произведения, отбирает вариант определенного звукового воплощения этой интерпретации, доносит слушателям художественное содержание произведения, захватывает и заинтересовывает зрителя своим искусством. Сложность концертмейстерской деятельности обуславливается ее полифункциональностью, концертмейстер одновременно и актер, и режиссер исполнения» [14].

Рассмотрим условия более подробно: первое условие создания учебно-творческой атмосферы индивидуальных занятий. Прежде всего нужно отметить, что мы понимаем под понятием учебно-творческой атмосфера. Организация творческой атмосферы на занятиях предполагает такую форму работы, где деятельность студента направлена на самовыражение и решение проблемы понятным способом. Образ представления исследуемого материала должен нести в себе творческую установку,

то есть быть направленным на творческое мышление студента и включать в себя несколько вариантов для решения поставленной проблемы. Создание на занятиях свободной атмосферы для выбора индивидуальных решений, поставленных задач можно назвать учебно-творческой атмосферой, мы назвали эту атмосферу именно так, поскольку она создана в процессе обучения, но несет в себе возможность творческого самовыражения. Проведение индивидуальных занятий обеспечивает эффективность процесса и возможность создавать творческую атмосферу в процессе обучения концертмейстерскому мастерству. Для этого необходимо, чтобы теоретический материал, который изучается в концертмейстерском классе, выстраивался с постепенным нарастанием путем информационного, художественного и технического усложнения.

На начальном этапе обучения студент должен уметь: аккомпанировать вокальные и инструментальные произведения, понимать, как нужно грамотно проигрывать оркестровые партитуры, разбираться в хоровых музыкальных произведениях, а также учиться читать с листа и уметь импровизировать. Как утверждал известный пианист Карл Черни, «пианист должен аккомпанировать, разбираться в гармонии, теории музыки, транспонировать и обязательно импровизировать» [15]. К этому можно добавить то, что музыкант еще должен уметь имитировать звучание инструментов в тембровом отношении. Создание учебно-творческой атмосферы на уроках содействует развитию практической и теоретической профессиональной подготовки, развитию музыкальных способностей, трудоспособности, музыкального интеллекта и диалогичности. Все эти качества являются составляющими творческого потенциала концертмейстера, благодаря чему можно сделать вывод, что создание учебно-творческой атмосферы индивидуальных занятий, является педагогическим условием, которое содействует формированию творческого потенциала концертмейстера.

Следующее педагогическое условие – обеспечение творческих, профессионально-качественных отношений между студентами и преподавателем. Рассматривая это педагогическое условие, мы задаем вопрос, что можно назвать творческими и профессионально-качественными отношениями. Профессионально-творческие отношения можно рассматривать в двух аспектах: как доверительно-личностные отношения, так и профессиональные отношения между преподавателем и студентом.

В контексте учебного процесса преподаватель оказывает непосредственное влияние на формирование творческого потенциала студента. Функции преподавателя заключаются в том, что он не просто должен презентовать комплекс определенных знаний и содействовать его усвоению, но и научить самостоятельно решать разные задачи. Исходя из этого, преподаватель должен уметь выявлять особенности каждого студента и развивать

в нем способности к самостоятельному анализу музыкальных задач. Вся сложность процесса взаимодействия между преподавателем и его воспитанником непосредственно связана со спецификой самой педагогической работы. А. Новиков отмечает, что педагогика «отличается чрезвычайной сложностью объекта исследования, который на верное, наиболее сложный, относительно объектов всех других наук, поскольку подвергается влиянию огромного количества разнообразнейших факторов» [16]. Г. Нейгауз писал: «талантливый педагог и бездарный студент – настолько же малопродуктивная комбинация, как бездарный педагог и талантливый студент. Подобный к подобному – это один из самых идеальных вариантов, при рассмотрении проблемы “учитель и ученик”» [17]. Нужно подчеркнуть, что эффективность формирования творческого потенциала студента зависит от уровня педагогического и творческого мастерства педагога. Педагог для студента – это творческая личность, мастер, наставник, советник, друг и пример для подражания. В процессе создания творческих, профессионально-качественных отношений в совместной работе со студентом происходит его постепенное развитие, возрастает его профессиональный уровень и коммуникативность. Таким образом, можно утверждать, что обеспечение творческих, профессионально-качественных отношений между студентом и преподавателем содействует формированию компонентов творческого потенциала.

Следующее педагогическое условие – погружение студентов в имитационно-ролевую профессиональную деятельность и поддержание их творческой инициативы. Это педагогическое условие состоит из двух разноплановых этапов. Первый этап – создание целостного художественного образа произведения, и его интерпретационного аспекта, второй этап – репетиционный процесс, как план концертного выступления. Рассматривая целостность образа произведения, нужно рекомендовать студенту разные варианты сюжетной линии. Меняя сюжетную линию произведения, необходимо менять агогические и кульминационные моменты. Простейший прием – усиление утрирования образа. Работа над поиском определенного художественного образа развивает у студента возможность креативной трактовки музыкальных произведений, содействует развитию профессиональной подготовки. Результативность в процессе обучения будущих концертмейстеров проявляется в итоговых концертных выступлениях и на экзаменах. Концерты для пианиста, это логическое завершение процесса работы, который сопровождается контролем знаний и умений. Во время погружения студентов в имитационно – ролевую профессиональную деятельность, происходит развитие музыкальных способностей, возрастает профессиональный уровень студента, а это есть составные творческого потенциала. Данные

форма обучения влияют на формирование творческого потенциала концертмейстеров и являются педагогическим условием.

Таким образом, предложенные нами педагогические условия формирования творческого потенциала будущих концертмейстеров, основываются на определенных методах работы, с помощью которых возможно их реализация. Эти методы входят в состав комплексной работы, которая включает в себя направленные профессиональные действия для формирования творческого потенциала музыканта.

Личностно-творческая работа предусматривает формирование творческого мышления, развитие художественного образа связанного с музыкальным произведением, решение и понимание музыкальной драматургии. Познавательнo-теоретическая работа предусматривает изучение истории концертмейстерской деятельности, истории создания музыкальных инструментов и их специфики. Учебно-исполнительская работа представляет собой работу технического характера: технические, звуковые приемы (оркестровое звучание, вокальный звук), транспонирование, работа над стилем, музыкальными фразами, оттенками и над всем, что связано с музыкальным текстом пианиста. Интерпретационная работа предусматривает погружение студентов в прослушивание музыкальных произведений, которые исполняются разными музыкантами, анализ разных трактовок, умение продумать собственную интерпретацию и доказать свое виденье. Ансамблево-воспитательная работа включает в себе деятельность концертмейстера в ансамбле с солистом или солистами, совместный поиск музыкального образа и звукового баланса с разными музыкальными инструментами. Самостоятельная работа направлена на умение организовывать репетиционный процесс в домашних условиях, порядок распределения внимания студента во время проработки музыкального произведения. Концертная работа содержит в себе процесс подготовки музыкального произведения для исполнения на концертной сцене. Такая работа направлена на эмоциональное воспитание владения собой на публике во время выступления. Анализируя выше упомянутое, можно утверждать, что определенные нами педагогические условия способствуют формированию творческого потенциала будущих концертмейстеров.

Рассмотренный нами вопрос формирования творческого потенциала, его составляющих и педагогических условий. Имеет большое значение в процессе воспитания пианиста – концертмейстера в музыкальных учебных заведениях. Проанализировав состояние подготовки будущих концертмейстеров в системе современного высшего образования, мы сделали вывод, что обучение будущих концертмейстеров должно быть ориентировано на достижение высокого уровня профессионализма, который неотрывно связан с формированием его творческого потенциала. Формирование профессиональных качеств будущих концертмейстеров

осуществляется в ходе профессиональной подготовки в процессе обучения в музыкальных учебных заведениях, которое должно основываться на педагогических условиях, способствующих формированию творческого потенциала. Под педагогическими условиями мы понимаем совокупность необходимых обстоятельств и обучающих приемов, которые влияют на формирование творческого потенциала, и на способность к самостоятельному решению проблем в музыкальной деятельности, поиска их креативных решений и реализации. На основе сделанного литературного анализа, опытов выдающихся педагогов и музыкантов, нами было определены три условия, которые на наш взгляд необходимые для формирования творческого потенциала будущих концертмейстеров. Благодаря реализации данных педагогических условий, процесс обучения концертмейстера становится направленным на последовательное развитие профессиональных качеств и предоставляет возможность пианисту-концертмейстеру достичь высокого уровня профессионального мастерства, сформировать яркие личностные характеристики, осуществить успешную исполнительскую деятельность. Дальнейшие разработки в этом направлении состоят в реализации на практике указанных условий и доказательства в их эффективности.

## Литература

1. *Кривцун О. А.* Психология искусства. М., 2000. С. 17–18.
2. *Михайловская В. В.* Компетентностный подход в системе непрерывного художественного образования: теория, практика, перспективы: материалы областной науч.-практ. конф. Омск, 2007. С. 9–12.
3. *Кривцун О. А.* Указ. соч. ...С. 26–30.
4. *Моляко В. О.* Психологічна теорія творчості // Социс-Прес. 2004. № 6. С. 5–9.
5. *Кирнарская Д. К.* Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М., 2004. С. 18.
6. *Моляко В. О.* Указ. соч. ... С. 8–9.
7. *Федорович Е. Н.* Основы музыкальной психологии. Екатеринбург. 2010. С. 142.
8. *Кирнарская Д. К.* Указ. соч. ...С. 68–72.
9. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947. С. 25.
10. *Штейнпресс Б. С., Ямпольский И. М.* Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966.
11. *Чурсина И. П.* Соционика и музыкальное образование // Соционика, ментология и психология личности. 2010. № 2 С. 27–30.
12. *Власов В. В.* О музыке и о балете: об артистизме в музыкально – исполнительском искусстве. URL: <http://www.independent-academy.net>
13. *Кривцун О. А.* Указ. соч. ...

14. *Крючков Н. А.* Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961. С. 6.

15. *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М., 1958. С. 15.

16. *Новиков А. М.* Методология учебной деятельности. М., 2005. С. 143.

17. *Нейгауз Г. Г.* Указ. соч. ... С. 185.

#### L. A. MOISEEVA. PROBLEMS OF FORMATION OF FUTURE ACCOMPANIST'S CREATIVE POTENTIAL

*The problem of pedagogical terms which assist future concertmasters in forming creative potential is examined in this article.*

**Key words:** *creative potential, training of the pianist-concertmaster, forming of the creative potential.*

А. Г. АЛЯБЬЕВА

## НАЦИОНАЛЬНО-РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: К ПРОБЛЕМЕ СОДЕРЖАНИЯ

*В статье рассматриваются современные научные подходы в определении содержательного аспекта феномена «национально-региональный компонент» в системе музыкального образования. Особое внимание уделяется современным исследованиям в области традиционной музыкальной культуры, во многом определяющим профессиональную компетентность педагогического сообщества.*

**Ключевые слова:** *национально-региональный компонент, традиционная музыкальная культура, мифологическое / немифологическое, музыкальное образование.*

В современной отечественной педагогике большое внимание уделяется региональному компоненту в системе образования. В «Положении о государственном образовательном стандарте высшего профессионального образования» (№ 940 от 12.08.1994 г.) наряду с федеральным компонентом был введен и региональный, причем содержание регионального компонента, в отличие от федерального, с установленным обязательным минимумом содержания основных профессиональных образовательных программ, носит вариативный характер и предполагает учет региональной специфики. В связи с этим сразу возникла проблема научного обеспечения процесса регионализации. Напомним, что в государственном образовательном стандарте высшего профессионального образования (2003 г.) было сформулировано понятие «национально-региональный (вузовский) компонент». В системе начального профессионального образования в Примерных учебных планах образовательных программ по видам музыкального искусства для детских школ искусств (2005 г.) отсутствие понятия национально-региональный компонент вовсе не говорит о том, что его там нет. Наоборот, предусмотренная Примерным учебным планом возможность расширения перечня предметов, а также весьма внушительный примерный перечень предметов по выбору, предоставляют такую возможность в полной мере. Отметим, что активное внимание к данному компоненту уже в системе детских школ искусств во многом обусловлено пониманием важности и перспективности идей многоуровневой подготовки специалистов, преемственности образовательного процесса и, в конечном итоге, интеграции науки и высшего профессионального образования [1].

Одна из первых монографий, посвященных исследованию регионального компонента

музыкального и музыкально-педагогического образования – исследование Н. Р. Туравец [2]. В этой работе, автор отмечает, что решение задач регионализации музыкального образования осуществляются весьма сложно и неоднозначно, поскольку ощущается дефицит новых идей, концепций, теорий, кроме того, говорится о недостаточности знаний, которые могли бы лечь в основу стратегии и развития отечественного музыкального образования. При разработке проблем содержания регионального компонента в качестве его ведущих составляющих, автор вполне обоснованно предлагает уделять внимание традиционному музыкальному искусству региона и современному композиторскому творчеству [3]. Именно такой подход используется многими авторами рабочих программ школьного музыкального образования Республики Адыгея. Например, в рабочей программе И. Е. Василенко, помимо традиционной музыкальной культуры адыгов, представленной в ее социокультурном контексте, также рассматривается творчество современных композиторов Адыгеи (У. Тхабисимова, К. Туко, Г. Чич, М. Бесиджева, Ч. Азарокова, А. Нехая и др.) [4].

Необходимо также отметить исследование В. Н. Юнусовой, которое имеет непосредственное отношение к проблемам регионализации современного образовательного процесса [5]. Кроме того, вопросы регионализации музыкального образования, в той, или иной мере исследуются в работах А. Соколовой, М. Хавдок, В. Сабанчиева, Н. Дьякова, А. Шехмирзова, И. Ерещенко, А. Любомудрова, А. Нагой, В. Крылова и др.

Тем не менее, как отмечают исследователи, проблема содержания образования в контексте национально-регионального компонента остается одной из самых важных, приобретая особое значение в