

## ИЗУЧЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

© 2013 Е.Н.Прасолов

Тольяттинская консерватория (институт)

Статья поступила в редакцию 22.03.2013

В статье теоретически рассмотрены пути совершенствования преемственности в современном музыкально-исполнительском образовании.

*Ключевые слова:* преемственность, музыкант-исполнитель, музыкальное образование.

Отечественное музыкально-исполнительское искусство в прошедшем столетии, как известно, прочно занимало лидерские позиции в мировой культуре. Однако на рубеже XX и XXI веков в его дальнейшем развитии довольно заметными стали негативные явления, выразившиеся в явном снижении интереса слушателей к классическому наследию и начальному музыкальному образованию как необходимому средству его познания, деградации очагов музыкальной самодеятельности, отсутствии конкурсной ситуации на приеме не только в училища и вузы, но даже в музыкальные школы.

Между тем, существенные приметы негативного порядка в функционировании созданной в советскую эпоху музыкально-образовательной системы «школа – училище – вуз» обнаруживались еще раньше, в 70 – 80-е годы прошедшего столетия. Они состояли в большом отсеке учащихся музыкальных школ, прекращавших занятия обычно после третьего-четвертого класса, в прогрессирующем снижении качества профессиональной подготовленности поступающих в музыкальные училища, а, следовательно, и в вузы, где по ряду специальностей систематически отсутствовал конкурс поступающих. Музыкальная общественность и управляющие инстанции видели основную причину такого положения в недостаточной согласованности учебных программ и экзаменационных требований к выпускникам и поступающим, что обнаруживалось только на стыке образовательных уровней – начального и среднего, среднего и высшего. Таким образом, важнейшей проблемой в дальнейшем развитии отечественного музыкального образования была определена *задача укрепления преемственности* в системе подготовки музыкальных кадров «школа-училище-вуз».

Настоящая статья посвящена аналитическому обзору достигнутого в обсуждении данной проблематики к настоящему времени и разработке методологии возможного подхода к ее решению. Но прежде, чем непосредственно обратиться к этим вопросам, нелишне проследить, как исторически складывалась и развивалась российская система музыкального образования.

В творческой, исполнительской и общественной деятельности русских музыкантов, учившихся за границей, в XIX веке успешно складывались предпосылки самобытного становления и развития отечественного музыкального исполнительства и образования, впитывавших характерные черты национальной культуры, литературы, искусства. Огромная роль в этом процессе братьев Антона и Николая Рубинштейнов, В.И.Сафонова, Н.С.Зверева и др., чьими трудами в России второй половины XIX – начала XX веков были созданы консерватории, распространялась культура домашнего музицирования и соборного слушания шедевров музыкального искусства, утверждались высокие образцы фортепиано-исполнительского творчества, присущие искусству Рахманинова, Скрябина, Зилоти.

Развитие русского музыкального исполнительства не прервалось, а, напротив, усилилось в послеоктябрьскую эпоху, когда «государственное музыкальное строительство» получило новые ориентиры – приобщение к музыке трудящихся масс, всеобщее изучение музыкальной грамоты, пролетаризация художественной жизни. Эти тенденции, как известно, воплотились в создание государственной, преемственно выстроенной трехзвенной системы музыкального образования «школа – училище – вуз», центральной задачей которой стало обучение инструментальному исполнительству. Особое внимание к поиску одаренных детей и государственная опека их развития выдвинули отечественное исполнительство на передовые рубежи и послужили определяющим фактором знаковых побед молодых советских пианистов

<sup>о</sup> *Прасолов Евгений Николаевич, кандидат искусствоведения, профессор, ректор, заслуженный деятель искусств РФ. E-mail: [iskusstz@mail.ru](mailto:iskusstz@mail.ru)*

и скрипачей на международных конкурсах 1935 и 1937 годов. При этом необходимо учитывать, что, наряду с общественно-государственной поддержкой, немаловажным фактором ошеломившего мир успеха молодых исполнителей из «большевистской России» явилось высокое педагогическое мастерство их наставников, сохранявших живые преемственные связи с культурой и искусством дореволюционного времени.

В 50 – 60-е годы прошедшего столетия сеть детских музыкальных школ и музыкальных училищ интенсивно развивалась, что было продиктовано активизацией культурной, художественной жизни страны в послевоенный период, ставшей особенно динамичной в результате снятия идеологических пут, сковывавших творческую инициативу служителей искусства и эстетические потребности различных слоев населения.

Начальное музыкальное образование тогда пользовалось большим признанием у родителей, которые стремились образовать своих детей музыкально, чтобы они понимали серьезную музыку и, прежде всего, научились играть на каком-либо инструменте. Иными словами, музыкальная состоятельность молодого поколения и, говоря шире, жизни семьи почиталась в качестве свидетельства ее культурности, приобщенности к искусству. Поступить в те годы в музыкальную школу, как уже сказано, было нелегко, ибо число детей, участвовавших во вступительных конкурсах, намного превышало количество имевшихся мест.

Однако в последующие десятилетия все чаще стали раздаваться голоса, выражавшие беспокойство по поводу того, что музыкальная школа далеко не всегда вызывает адекватный энтузиазм у самих учащихся, которые довольно часто остаются равнодушными к классической музыке, не овладевают в достаточной мере элементарными исполнительскими навыками и порой покидают музыкальную школу задолго до окончания<sup>1</sup>.

Музыкальная общественность тех лет в ряде выступлений выражала серьезную озабоченность тем, что, с одной стороны, обучение в музыкальных школах, следуя тенденции узконаправленного и чрезмерно формализованного овладения инструментально-техническими уме-

ниями не вызывает у воспитанников истинной любви к музицированию, потребности слушания и постижения богатств мирового музыкального наследия. А, с другой стороны, вызывало тревогу, что подобная тенденция, осуществляемая, к тому же, на довольно ограниченном учебном репертуаре, не создает необходимой профессиональной основы у тех школьников, которые хотели бы продолжить музыкальное образование и сделать музыку своей профессией.

Таким образом, становилось очевидным, что в масштабе страны музыкальные школы и появившиеся в конце 70-х годов детские школы искусств, в сущности, плохо справляются с возложенной на них двуединой задачей – готовить «культурных» (то есть компетентных в искусстве) слушателей и музицирующих любителей, а также создавать фундамент развития отечественного музыкального искусства путем допрофессиональной подготовки поступающих в музыкальные училища<sup>2</sup>.

Естественно, что не во всех ДМШ картина была столь безрадостной: не только в столичных городах, но и в регионах существовали (и ныне существуют) школы и училища, которые давали своим воспитанникам вполне достойную профессиональную подготовку, благодаря чему, в целом, создавалось впечатление относительной стабильности кадровой ситуации в музыкальном искусстве. Но экспертные наблюдения и данные социологов говорили иное: ДМШ, ДШИ за семилетний срок обучения теряют до 50 процентов своего контингента (по некоторым специальностям и того больше), качество подготовленности поступающих в музыкальные училища и вузы неуклонно снижается, а концертные залы отнюдь не становятся излюбленным местом культурного досуга юношей и девушек, имеющих начальное музыкальное образование<sup>3</sup>.

Встревоженные этим, ведомства культуры и образования предприняли ряд противодействующих шагов: были усилены профильные педагогические дисциплины в училищах и консерваториях, введены дополнительные часы занятий с профессионально перспективны-

<sup>1</sup> См., например: *Иванов А.А.* Детская музыкальная школа как учреждение специализированного музыкального образования широкого профиля // Музыкальное образование в новой России на пороге XXI века. – Тольятти: 1998. – С. 28 – 29; *Смирнов Б.Ф.* Начальное музыкальное образование. Ретроспективный взгляд на некоторые проблемы (по материалам социологических исследований в Челябинской области). – Челябинск: 2006.

<sup>2</sup> См.: *Берлянич М.М.* Российское музыкальное образование: проблемы и задачи (из прошлого в будущее) // Музыкальное образование на пороге XXI века в контексте развития отечественного музыкального искусства. – Оренбург: 1998. – С. 21 – 25; *Медушевский В.В.* Углублять концепцию музыкального образования // Сов. Музыка. – 1981. – № 9. – С. 25 – 28.

<sup>3</sup> *Барбазюк Т.О.* Острые проблемы и новые тенденции // Развитие отечественного начального музыкального образования в России как проблема музыковедческого исследования. Дис. ... канд. искусствоведения. – Оренбург: 2009.

ми учащимися, на государственных выпускных экзаменах предусмотрены испытания по педагогической подготовке. В качестве генеральной задачи названо *укрепление преемственности в подготовке специалистов* в системе «школа–училище–вуз». Научная же разработка путей решения этой задачи была возложена на Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных и Новосибирскую консерваторию.

Оба ведущих вуза, на первый взгляд, одинаково подошли к решению поставленной задачи: во главу угла поставлено совершенствование профессиональной подготовки учащихся на всех этапах образования. Но если специалисты ГМПИ им. Гнесиных сконцентрировали внимание на уточнении выпускных и приемных требований на стыках образовательных учреждений, параметры которых были жестко заданы «Моделью специалиста», то сибирская кафедра музыкальной педагогики пошла по иному пути. Опираясь на сущностные положения философской теории развития, она попыталась обозначить преемственность в профессиональном становлении музыканта-исполнителя как процесс восхождения – развития по уровням исполнительского мастерства, начиная от закладки базового фундамента – комплекса элементарных компонентов, изоморфного идеальному представлению о сложной структуре мастерства у исполнителя высокого класса<sup>4</sup>.

При таком подходе первоочередными задачами становятся моделирование состава и структуры комплекса профессиональных качеств высококвалифицированного музыканта и его адекватная проекция в начальную стадию обучения, а также использование современных методик в развитии данного элементарного комплекса.

<sup>4</sup> Здесь необходимо пояснить. Согласно философскому закону «отрицания отрицания», преемственность некоторых прогрессивных явлений, свойственных «отрицаемой» стадии развития, выступает в качестве одного из главных факторов развития на новом этапе. Иначе говоря, речь в данном случае идет о некоторых закономерностях преемственности традиций прошлого в новой ситуации. Интересно, что великий русский композитор И.Ф.Стравинский в том же духе философски говорил: «Истинная традиция – отнюдь не свидетель далекого прошлого; это живая сила, одухотворяющая и питающая настоящее... Далеко не простое повторение давно ушедшего, традиция включает в себе то, что выдерживает испытание временем. Она как семейная собственность, наследство, которое мы получаем с тем условием, чтобы сделать его плодоносным перед тем, как мы передадим его будущим поколениям» (*Stravinsky Igor. Poetic of music in the form of six lessons. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003*).

В работах М.М.Берляничка применительно к воспитанию мастерства и творческой личности скрипача были сформированы две изоморфные модели<sup>5</sup> – *идеальная* и *элементарная*<sup>6</sup>. В первой из них исполнительское мастерство квалифицированного музыканта представлено в виде совокупности семи блоков-компонентов, получивших следующие обозначения (в вертикальной проекции): культура *целостной личности скрипача* (фундамент системы); культура музыкальных знаний; срединная триада компонентов: культура скрипичного слуха, культура ритма, культура исполнительских движений скрипача. Продуктивность функционирования названных субкультур обуславливает культуру скрипичного звука (тона), являющегося материальной субстанцией – основой интонационного воплощения творчества исполнителя-интерпретатора. Наконец, высший в данной иерархии результирующий блок – культура интонационного (интерпретаторского) творчества скрипача – наглядно показан в структуре прямых и обратных связей со всеми другими элементами системы.

Настоящая модель дает (разумеется, на методолого-теоретическом уровне) необходимое специалисту обобщенное представление о составе компонентов того качественного явления, которое автор указанных исследований называет культурой интонирования на скрипке.

Однако, как показывают многочисленные наблюдения, от подобного обобщения теоретических представлений до их реализации в учебной практике пролегает немалая дистанция. Это вызвано несколькими обстоятельствами. Так, преподаватели, не получающие, как правило, ни в училище, ни в вузе достаточных профессиональных знаний в своей специальной области и не обладающие, к сожалению, необходимым теоретическим мышлением и элементарной методологической подготовкой, склонны реагировать лишь на чисто практические методические советы и рекомендации.

Но следует, вместе с тем, сказать, что обобщения высокого уровня, относящиеся к практической, музыкально-исполнительской деятельности, остро нуждаются, во-первых, в создании работ, содержащих более подробный, детализированный анализ исследуемых явлений

<sup>5</sup> *Изоморфизм* – понятие, обозначающее подобие структур каких-либо сложных систем.

<sup>6</sup> *Берлянич М.М.* Культура мелодического интонирования и воспитание скрипача (вопросы методологии и теории): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб.: 1983; *Он же.* Теоретические основы формирования исполнительского мастерства скрипача: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М.: 1995; *Он же.* Основы воспитания начинающего скрипача. Мышление, технология, творчество. – СПб.: 2000.

ний и их связей, внутренних и внешних. А, во-вторых, действительно, весьма актуально написание методических рекомендаций и разработок промежуточного характера, раскрывающих и комментирующих обобщенные теоретические положения фундаментальных трудов и предлагающих различные пути, средства и методы их практического воплощения. С такой позиции проблемы преемственности в поступательном развитии исполнительского мастерства музыканта рассматриваются в наших исследованиях в качестве многокомпонентной, открытой и многоуровневой системы, обладающей как внутрисистемными, так и межсистемными структурными связями.

Целостная система профессионального мастерства музыканта-исполнителя и преемственности в его развитии, согласно закономерностям системообразования, складывается из ряда подсистем. Среди них можно выделить две крупные и весьма разветвленные подсистемы *первого порядка*, в одной из которых концентрируются компоненты художественной содержательности музыкального произведения, в другой — компоненты техники его воплощения для слушателей. В процессе развития исполнительского мастерства и налаживания преемственности в его развитии важно учитывать, что эти подсистемы не только принципиально отличаются одна от другой по своей природе и характеру детерминации, но и их компоненты весьма неоднородны, а, значит, имеют различные возможности, скорости и пути формирования-развития.

Так, *сущностная* подсистема художественной содержательности исполнения представляет собой обширное поле преемственного развития образно-ассоциативных представлений и воображения, простирающееся от простейших праобразов в начале музыкальных занятий до сложнейших проявлений образной драматургии на высших стадиях развития творческого мастерства музыканта-исполнителя. Подобным же образом культура мелодического интонирования (М.М.Берляничик) может быть преемственно развиваема от понимания эмоционального смысла простейших общеупотребительных интонаций (терцовый «зов кукушки», призывная восходящая кварта, ламентная нисходящая малая секунда и проч.) в подготовительном, доинструментальном периоде занятий вплоть до постижения семантики мигрирующих интонационных формул (Л.Н.Шаймухаметова) и их переинтонирования в сложных музыкальных формах.

К подсистемам так называемого *второго порядка* — *обеспечивающим*, но не менее существенным — мы относим множество компо-

нентов, связанных с преемственным развитием исполнительского слуха, музыкально-ритмической культуры, накоплением музыкально-теоретических и исторических знаний, сведений из области музыкальной эстетики, теории музыкального исполнительства (интерпретологии) и проч. Чрезвычайно важной является подсистема, в которой функционируют и преемственно взаимодействуют такие, необходимые музыканту-исполнителю, черты личности, как наличие общих художественных способностей и активность их корневого свойства — *эстетического отношения к миру, полихудожественный интерес, креативность* (в повседневной жизни, учении, играх и т.д.). Отдельно в данной подсистеме показан блок существеннейших для музыканта-исполнителя личностно-психологических качеств. В их числе — трудолюбие, концентрированность, ответственность и воля; гуманистическая направленность, неисчерпаемый оптимизм, эмоциональный интеллект (Л.С.Выготский), рефлексивность, широта познавательных потребностей.

Задачи укрепления преемственности — эффективного прорастания базовых компонентов, оптимизирующих развитие подсистем мастерства исполнителя, обусловили необходимость выявления тех из них, которые обладают *системообразующим* и / или *структурообразующим* потенциалом. Например, в художественной подсистеме системообразующими свойствами, по нашему мнению, прежде всего, обладает постижение образно-интонационного смысла *звучащего текста* произведения. А структурообразующей связью между двумя обширными подсистемами первого порядка можно считать *ритмическую культуру* музыканта, поскольку именно ритмическое начало не только содержательно и функционально упорядочивает все подсистемы и компоненты мастерства исполнителя как сложной системы, но также — через ритмоинтонацию (Б.В.Асафьев) — играет ведущую роль в выявлении интонируемых художественных смыслов музыки.

Активность системообразующих компонентов и структурообразующих связей, взаимодействующих в сложных системах, ведет, как указано в системологии, к наличию у них *синергических свойств*<sup>7</sup>, то есть способности к самоорганизации. Притом именно эти компоненты и связи становятся теми *параметрами порядка*, которые определяют возможность самоорганизации любой сложной системы, в том числе художественной. Поэтому при сис-

<sup>7</sup> См.: *Евин И.А.* Проблема самоорганизации в искусстве: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. — М.: 1992.

темном формировании исполнительского мастерства музыканта к обеспечению и оптимизации преемственности в развитии компонентов и связей, о которых здесь идет речь, следует относиться с особым вниманием.

Подведем кратко итоги всему сказанному в настоящей статье. Очевидная потребность методологически достоверного изучения проблемы преемственности в профессиональной подготовке современного музыканта-исполнителя привела нас к необходимости, с одной стороны, изучения данного вопроса в гораздо более широком контексте детерминант и сущностных связей в развитии исполнительского мастерства, и, с другой — к его постановке в ракурсе концептуальных задач совершенствования отечественного музыкального образования, прежде всего — начальной (общедоступной) его стадии.

Намеченный здесь системный подход к исследованию данной проблематики показал, что решение задач, связанных с укреплением преемственности в музыкальном образовании, по-

зволяет преодолевать основные типические трудности и принципиальные упущения, накопившиеся в данной области развития культуры молодого поколения россиян — преобладание технического начала в обучении музыкальному исполнительству в ущерб возможности последовательного развития художественного мышления молодых музыкантов; отсутствие достаточного постижения ими эстетической сущности музыкального искусства; неразвитость потребности музицирования и личного участия в общественном бытовании академической музыки.

Настоящая статья, разумеется, не претендует на сколько-нибудь полное, детализированное рассмотрение проблемы укрепления преемственности в обучении и воспитании музыканта. Она преследует цель более скромную: выдвинуть данную проблематику и поставить ее в ряд актуальных исследовательских тем отечественной музыкальной науки.

## ABOUT STUDYING THE PROBLEM OF CONTINUITY IN VOCATIONAL TRAINING OF A MUSICIAN

© 2013 E.N.Prasolov<sup>o</sup>

Togliatti Conservatory (Institute)

This article gives theoretical investigation of the ways of continuity perfection in contemporary musical-performing education.

*Key words:* continuity, musician, musical education.

<sup>o</sup> *Evgeniy Nikolaevich Prasolov, Cand. Sc. in art criticism, Professor, Honoured Art Worker of the Russian Federation. E-mail: [iskusstv@mail.ru](mailto:iskusstv@mail.ru)*