

# ПАРАДИГМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ КОНЦЕРТНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ АНАЛИЗ

## PARADIGMS OF THE PROFESSIONAL WORLDVIEW OF CONCERT PERFORMERS IN RUSSIAN MUSICAL ART: A RETROSPECTIVE ANALYSIS

**T. Roters  
V. Stachinsky**

*Summary:* This article is devoted to the evolution of the content of the professional worldview of musicians - concert performers in the domestic musical art from ancient times to the present day. Exploring the methodological models of the formation of the mastery of concert performers, the authors prove that the change in the worldview paradigm is directly related to changes in the understanding of the essence of the performing interpretation and its (musician's) sociocultural function. Describing the content of the modern professional worldview paradigm of a concert performer, the authors single out in it as the central idea of the variability of interpretation, which determines the status of a musician as a free artist.

*Keywords:* paradigm of professional worldview, art of concert performance, performing interpretation, history of music pedagogy, methodological model, professional competencies.

**Ротерс Татьяна Тихоновна**

*Д.п.н., профессор, ГОУ «Луганский государственный педагогический университет»  
roters@list.ru*

**Стачинский Владимир Иванович**

*К. искусствоведения, профессор, Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова;  
ГОУ «Луганский государственный педагогический университет»  
vladstach@mail.ru*

*Аннотация:* Настоящая статья посвящена эволюции содержания профессионального мировоззрения музыкантов – концертных исполнителей в отечественном музыкальном искусстве от древнейших времен до наших дней. Исследуя методические модели формирования мастерства концертных исполнителей, авторы доказывают, что смена мировоззренческой парадигмы напрямую связана с изменениями понимания сущности исполнительской интерпретации и его (музыканта) социокультурной функции. Характеризуя содержание современной профессиональной мировоззренческой парадигмы концертного исполнителя, авторы выделяют в ней в качестве центральной идею вариативности интерпретации, определяющей статус музыканта как свободного художника.

*Ключевые слова:* парадигма профессионального мировоззрения, искусство концертного исполнительства, исполнительская интерпретация, история музыкальной педагогики, методологическая модель, профессиональные компетенции.

История мировой педагогической практики убедительно показывает, что огромное множество навыков, умений, знаний, компетенций, качеств личности может быть важнейшими предметами учебно-воспитательного процесса, не будучи никак не представлены в категориально понятийном аппарате этого процесса, либо представлены в совершенно отличных от современности понятиях. Так, например, развитие эмоциональной сферы личности составляет один из главных предметов учебно-воспитательной работы в современных общеобразовательных учебных заведениях. Сам этот термин, возникает в науке на рубеже XIX – XX столетий. Однако разработка и расширение возможностей человека чувствовать различные категории феноменов окружающей реальности всегда были так или иначе представлены в совершенно разных педагогических традициях.

Соответственно, цель данной статьи заключается в том, чтобы рассмотреть практики формирования профессионального мировоззрения концертных исполнителей в истории русской педагогике до того момента,

как этот предмет педагогической деятельности получает оформление в категориально понятийном аппарате, а затем охарактеризовать современные специализированные методики и программы формирования профессионального мировоззрения.

Истоки системы профессионального музыкального образования в России следует искать в церковной православной традиции хорового пения, привнесенной в отечественную культуру на рубеже IX – X столетий. Историк, хормейстер и музыковед В.И. Краснощеков отмечает, что в «XII веке очагами хоровой культуры были стольные города удельных княжеств: Новгород, Владимир, Суздаль, Псков, Рязань, Чернигов. При соборах этих городов создавались хоры и певческие школы...» [8, с. 32]. Позднее хоровое пение станет одной из обязательных дисциплин в начавшейся строиться в XV столетии огромной сети церковно-приходских школ. По словам Н.Б. Буяновой, «песнопения изучались в этих школах по учебникам и руководствам, среди которых древнейшей была «Наука всяя мусикии, аще хочещи разумети киевское знамя и пение

согласно и чинно сочиненное» – пишет [4, с. 141 - 142].

Музыкальное исполнительство и педагогика Средневековой России представляли собой нечто среднее между полярностями духовной и светской культурой. С одной стороны практика музицирования была неотделима от богослужебного процесса, являлась мощным катализатором приведения верующих прихожан в надлежащее для общения с Богом психоэмоциональное состояние. С другой стороны, к тому моменту при дворе русских царей сформировалось несколько хоровых коллективов, как бы «отделившихся» от церковно-богослужебного исполнительства, и используемых для удовлетворения эстетических и эмоционально-релаксационных потребностей двора («элитарной аудитории»), в частности Хор государевых певчих дьяков.

Отметим еще один тип профессионального музыкального образования в России в допетровскую эпоху, который также весьма показателен с точки зрения акцентирования процесса формирования профессионального мировоззрения – речь идет о военных духовых протооркестрах. Сопровождение военных мероприятий самого широкого спектра является одной из древнейших функций музыкального исполнительства как рода деятельности, и отечественные военные практики не были исключением. Исторические свидетельства об участии исполнителей на духовых и ударных инструментах в княжеских войсках и войсках первых русских царей в полной мере подтверждают это.

Несмотря на всю гигантскую разницу между эстетической сущностью церковного хорового и военного инструментального музицирования, они были в значительной степени схожи в своей мировоззренческой основе – и та, и другая категория исполнителей пестовалась в условиях очень строгого в отношении дисциплины иерархических взаимоотношений и определения содержания взглядов на окружающую действительность режима. Обе категории исполнителей образовывали структуры, которые дополняли социальные институты наиболее сложного типа деятельности, требовавшей от них максимальной самоотдачи, вплоть до жертвования собственной жизнью.

Сущность и процесс формирования профессионального мировоззрения музыканта в XVIII – XIX столетиях в России представляют собой важнейший источник подходов к формированию профессионального мировоззрения на современном этапе. И в то же время, эти сущность и процесс являют крайне сложный с точки зрения реализации системно-структурного подхода предмет исследования. Эта сложность обусловлена несколькими причинами.

Во-первых, следует выделить наличие нескольких

мировоззренческих доминант, определяемых взаимодействием нескольких мировоззренческих парадигм, то сосуществующих во взаимодействии, то конкурирующих. Как будет показано ниже, среди этих парадигм, формируемых вполне конкретными социальными институтами, можно выделить три основных, сосуществование которых и определяло вариативность профессионального мировоззрения, его изменчивость. Как отмечает Г.А. Праслова в своем диссертационном исследовании «Взаимодействие традиций и инноваций в эволюции музыкального образования России: XI – начало XXI века»: «соотношение педагогических традиций и инноваций в эволюции отечественного музыкального образования не было однозначным. Это положение позволяет выделить в историческом развитии отечественного музыкального образования три типа их взаимодействия, а именно – взаимодействие, основанное а) на доминировании традиций, б) на доминировании инноваций, в) на интеграции традиций и инноваций. Основанием типологии выступает смена доминант в соотношении традиций и инноваций в культурно-историческом развитии отечественного музыкального образования» [9, с. 15].

Именно эта переменность и обуславливает вариативность профессионального мировоззрения.

Прежде всего, необходимо подчеркнуть, что «главствующим в музыкальном образовании становится светское направление, ориентированное на музыкально-педагогические воззрения, педагогические концепции и технологии, сформировавшиеся к этому времени в странах Западной Европы» [9, с. 15]. Импульс к этому дают радикальные реформы, начатые Петром I, направленные не только на модернизацию, но и на вестернизацию целого ряда отечественных социальных институтов, в числе которых оказываются и разнообразные образовательные системы. По словам В.В. Гетьмана, «в XVIII веке учебные заведения стали представлять собой центры культуры, выполнять не только образовательные и научные функции, но и духовно-просветительские, так как в их стенах зарождается и формируется разнородная интеллигенция, сыгравшая важную роль в отечественной культуре XIX века» [5, с. 161]. В это время радикально модернизируются системы военно-оркестровой службы и учреждений профессионального музыкального образования, построенных по идейным, стилевым, эстетическим и методическим лекалам западных профессиональных музыкотворческих практик.

В статье Е.Э. Бахтиярова «Начало музыкального образования в России» проводится комплексный анализ существовавших в разные исторические периоды музыкально-образовательных практик, на основании результатов которого учёный делает ряд важнейших (с точки зрения проблематики нашего исследования) замечаний:

- процесс развития системы музыкального образования в России XVIII века можно представить как постепенное изменение соотношений двух абсолютно разных с точки зрения методики сегментов музыкальной педагогики: аутентичной и адаптированной для музыкального воспитания городского населения церковной музыкальной традиции и практик, основанных на западных (итальянских, французских, немецких и др.) жанрово-стилевых системах. Этот процесс и не был равномерным и всеохватным, «основная музыкально-педагогическая деятельность, направленная на воспитание музыкантов-профессионалов, велась в школах при Придворной капелле, оркестрах и театре, где ученики выступали не только в роли слушателей, но являлись также исполнителями. Придворный оркестр, который, несмотря на то что долгое время был оплотом иностранных музыкантов, постепенно пополнялся русскими, обучавшимися при нем, открылась музыкальная школа при придворном ведомстве» [3, с. 50]. Тем не менее, попытки создания учреждений, готовивших профессиональных музыкантов европейского типа имели системный характер, количество таких заведений неуклонно расширялось;
- интеграция зарубежных методик и педагогических практик осуществлялась через два основных «канала»: магистральный – государственное управление образовательными системами и частная педагогическая практика (приглашение для осуществления музыкального воспитания или профессиональной подготовки частных педагогов). В отношении второго «канала» Е.Э. Бахтиярова делает весьма интересное замечание, что он до сих пор остается неизученным в полной мере. Следует подчеркнуть, что подобная ситуация в науке касается не только XVIII столетия, но и XIX века, и даже современности.

Ключевой мировоззренческой инновацией явилось изменение значения «Я» в музыкально-исполнительском процессе, наделение его правом создания новых сегментов музыкальной реальности, тенденция к его постепенному освобождению из паттернов искусства, предписываемых традиций. И если на уровне эстетическом, на уровне «экспрессивно-выразительных» характеристик музыкального искусства конфликт между европейскими практиками и отечественными вполне очевиден, то конфликт, порождаемый ролью «Я» музыканта в искусстве затрагивает достаточно глубокие пласты общественного сознания, уходит своими корнями во все более нарастающее в то время теоретическое и практическое сопоставление индивида, личности и общества.

В XIX столетии, когда система российская образования вошла в интенсивную фазу своего становления и по-

степенно формировала свой вполне современный облик, ключевым с точки зрения определения множества ее сущностных черт стал вполне естественный процесс поиска отечественным академическим музыкальным искусством своей национальной самобытности. Через этот процесс в течение XVI – XX веков прошли практически все европейские страны, и в каждом случае, речь шла об адаптации фольклорного музыкального наследия к условно «общеевропейским» стандартизированным жанрово-стилевым системам и педагогическим практикам. Представляется самоочевидным, что становление национального самосознания как «совокупности представлений, традиций и понятий представителей нации или этноса, позволяющих воспроизводить эту общность людей как целое и причислять каждого индивида к данной социальной целостности» [7] является мощнейшим фактором мировоззрения как в общем понимании данного понятия, так и мировоззрения профессионального.

В российском академическом профессиональном искусстве и педагогике XIX столетия этот процесс приводит к кластеру новых идей, многие из которых определяют мировоззрение профессиональных музыкантов и по сей день. Центральную идею, возможно, наиболее полно сформулировал Б.В. Асафьев. Рассуждая о путях развития отечественной музыкальной культуры, он отмечал, что суть его была в «в борьбе за разное понимание дела взращивания музыкальной культуры в России, в степени ее противопоставления западной культуре и степени зависимости от последней, затем в способах усвоения европеизма и в характере оценки тамошних достижений» [1, с. 246]. Важно подчеркнуть, что поиск национальной идентичности в социальном пространстве и музыкальной культуре отразился в обретении представления о ней как о целостном, отдельном (хотя и сосуществующем во взаимодействии с европейскими аналогами) образовании, что предполагает наличие определенных идейных, эстетических, жанрово-стилевых констант, воплощаемых в творчестве каждого из её представителей.

Одним из главных выразителей этой идеи стал Михаил Иванович Глинка, которого и в научной, и в публицистической литературе часто называют основоположником русской классической музыки. М.И. Глинке принадлежит разработка одной из главных идей о парадигме национальной самобытности русской музыкальной культуры и музыкальной педагогики, в частности. Примечательно, что она обнаруживается в вокально-педагогическом наследии композитора. Крупнейший исследователь творчества композитора Ю.А. Барсов указывал, что взгляды «Глинки на вокальное искусство отличались оригинальностью, во многом не совпадали с общепринятыми установками итальянских и французских певцов и педагогов. Они складывались из детального и глубокого изучения классического наследия, а также под влиянием традиций домашнего вокального музицирования и народно-пе-

сенного исполнительства, под впечатлением от посещения русского театра, концертов... Впечатления, которые Глинка выносит от посещения оперных театров за границей, говорят о его неослабевающем внимании к драматической стороне исполнения. В актёрской игре выше всего и там оценивается естественность, которую он привык видеть в сценическом поведении русских артистов» [2]. Основная идея о приоритете содержания над формой становится центральной не только для отечественной вокальной педагогики, но и для музыкальной педагогики в России в целом. По мнению ее носителей, в этом представлялось расхождение не только с итальянской, но и с другими европейскими педагогическими системами.

Учитывая сказанное об идейном базисе педагогической деятельности М.И. Глинки, необходимо отметить, что в его творчестве формируется и первая практически осознанная методологическая модель формирования профессионального мировоззрения концертного исполнителя. Суть ее сводится к тому, что в формировании профессионального мировоззрения будущего концертного исполнителя главным «проводником» к заданной парадигме становится педагог по специальности, который предлагает освоить ему относительно целостный комплекс знаний, умений и навыков посредством метода показа, объяснений, и практических занятий с инструктивным и художественным материалом. Теоретические компоненты этого комплекса содержат разъяснение о сущности и цели профессиональной концертной деятельности и определяют ее конкретно-практическую направленность. Методологические компоненты позволяют сформировать необходимые исполнительские навыки для реализации деятельности в адекватном с точки зрения цели ключе. Это стержень формирования профессионального мировоззрения. Остальная же совокупность дисциплин о музыке, дополняет, полученные на специальности знания и умения и, в том числе, усвоенную мировоззренческую парадигму. Собственно, сама по себе эта модель фактически уже существует в конце XVIII столетия, но впервые именно М.И. Глинка настолько явно выдвигает фигуру педагога по основной специальности как идейного «поводыря» учащегося.

Советский период в истории русской музыкальной педагогики и, в частности, проблемы формирования профессионального мировоззрения концертного исполнительства, абсолютно уникален, если сравнивать с процессами развития образовательных систем в других странах в это же время, и требует отдельного детализированного научного исследования. Именно поэтому в данной работе мы лишь вкратце охарактеризуем его, обозначив наиболее яркие характерные черты.

Прежде всего, важно пояснить, что естественным следствием индустриализации общественной жизни явилось его стратификационное усложнение, также

предопределившее усложнение требований к музыкальной культуре. Представляется абсолютно закономерной тенденция к усилению межпредметных связей и расширению объема музыкально-теоретических и общегуманитарных дисциплин, обозначившаяся в XIX столетии и усилившаяся в XX веке. В результате в России в XX столетии формируется грандиозная в своих масштабах и сложности, централизованно управляемая, многоуровневая и динамичная в методологическом отношении система профессиональной подготовки концертных исполнителей. Методологическая модель становления профессионального мировоззрения и вариативность ее идейной направленности, описанные выше, остаются формально неизменными. Однако принципиально иным становится характер государственного управления музыкальным образованием, оказывающего прямое и очень мощное влияние на мировоззренческую парадигму обучающегося.

Близость по духу, структуре, эстетике и способам продвижения коммунистической идеологии в ее советском варианте к абсолютистским религиозным доктринам в наше время подчеркивается очень большим числом социологов и культурологов. В частности, К.С. Гипп, анализируя проблематику подобного рода сходств, отмечает, что в широком смысле понятия коммунизм можно считать квазирелигией, в частности, он указывает на то, что советская идеология полностью «попадает под широкое определение “мировоззрений”» [6, с. 119]. Она имеет в качестве доктрины учение марксизма-ленинизма, который считался истиной в последней инстанции и представлял собой комплекс мировоззренческих идей коллективизма и движения к светлому будущему. Поэтому на всех направлениях обучения, на всех уровнях образовательных систем вводились специальные предметы (как, например, «История КПСС»), цель которых и заключалась в усвоении этой парадигмы учащимися.

На новую реальность, определяющую требования к профессиональному мастерству концертных исполнителей на современном этапе, в России, как и прежде отреагировали органы государственного управления образовательными системами, сформировав новый пакет документов, определяющий порядок реализации профессиональной подготовки музыкантов. Федеральный Государственный Образовательный Стандарт по специальности 53.05.01 в настоящее время является главным нормативным документом, определяющим совокупность компетенций, образующих многоуровневый целостный комплекс, которым должен овладеть в ходе профессиональной подготовки учащийся высшего музыкального учебного заведения [10].

Современное понимание значимости профессии самым радикальным образом отличается от того понимания, которое было свойственно обществу на протя-

жении большей части его истории. Теперь музыкант уже ни в коей мере не является «ремесленником», «закованным» в четко очерченные рамки своей деятельности. Подобное было возможно, когда сама деятельность не менялась в течение десятков и сотен лет. В современной же ситуации, когда идейное, эстетическое и стилевое содержание концертного исполнительства меняется стремительно, и индивидуализм в нем приобретает все более значимую роль, социум предполагает, что концертный исполнитель является личностью, стоящей «высоко над» своей основной специализацией, готовый управлять ею, в соответствии с общественной ситуацией и личным предпочтением. И необходимость уметь создавать нечто новое, предписанная универсальными компетенциями, обусловлена изменением содержания самой узкой специализации, и содержанием целых классов специализаций, вплоть до коренных метаморфоз в профессиональной практике.

Именно поэтому, невысказанное для XIX столетия объединение в один образовательный стандарт исполнителя на фортепиано и исполнителя на духовом инструменте в данном ФГОС воспринимается как нечто абсолютно естественное – ситуация в социуме складывается таким образом, что они для полноценной своей профессиональной реализации обладать идентичным, широчайшим спектром навыков существования в социуме.

Уже на уровне общепрофессиональных компетенций видна мировоззренческая парадигма, которая имеет потенциальное противоречие, поскольку значение государства, его доля в деятельности концертного исполнителя так и не определена, а, следовательно, угроза конфликта личных и государственных интересов в профессиональной деятельности имеет место. Каждое изменение мировоззренческой парадигмы на уровне конкретной учебной работы, на уровне конкретных методов, прежде всего, отражается на изменении задач создания индивидуальной исполнительской интерпретации. Центральным процессом, запускающим эти изменения, по нашему мнению, становится изменение отношения к личности самого концертного исполнителя – от «ремесленника» к «свободному художнику» – со-творцу или даже творцу идейного содержания музыкального текста. В этом плане изменения в интерпретационных задачах и степени внимания к ним вполне объяснимы и абсолютно логичны. Если главным предметом профессиональной исполнительской деятельности является музыкальный текст, то профессиональная свобода в самом широком смысле этого понятия – в плане выбора места работы, степени самостоятельности творческого пути, определения приоритетов – обусловлена социокультурными транс-

формациями и отражается на самом «предмете» исполнительской деятельности – «расшифровке» и передаче через исполнительский процесс слушателю идейно-образного содержания авторского замысла, зашифрованного в тексте. Социальное раскрепощение ведет к тому, что для музыканта-исполнителя куда более вариативным с точки зрения приложения различных схем восприятия, комплекс выразительных средств становится главным предметом его деятельности. Сущность свободы интерпретации, как важнейшей части мировоззренческой парадигмы, всегда определяется конкретным социокультурным контекстом на данном историческом этапе. Тем не менее, мы все же рискуем предположить, что именно в настоящее время концертный исполнитель обладает не имеющей в истории аналогов свободой в отношении работы с музыкальным текстом. В условиях современных информационно-коммуникативных технологий, делающих доступной к изучению почти любую исполнительскую школу, любую традицию, в условиях почти тотального эстетического плюрализма, в условиях огромного спектра путей профессиональной самореализации (от концертмейстера в музыкальной школе, осуществляющего важнейшую педагогическо-исполнительскую работу, до «звезды», почти социальной иконы, обожествляемой публикой) музыкант в современном мире ограничен работой с музыкальным текстом при его воплощении в исполнительском процессе. При этом не столь важно, что позиционируется умение воспроизвести аутентичный замысел композитора. Сам музыкант может декларировать свою приверженность именно такому подходу. Но при этом в реальной концертной практике он может позволять себе любые эксперименты в своей интерпретации идейно-образного содержания и его воплощения в исполнении на основе полученных знаний о стилистике композиторского творчества.

Таким образом, структура и содержание современной мировоззренческой парадигмы профессионального концертного исполнителя определяется социальным контекстом, представляющим его (концертного исполнителя) как художника, артиста, свободно, в соответствии со своими индивидуальными предпочтениями, работающего с различными жанрово-стилевыми системами, включенного в процесс перманентных социокультурных изменений и веяний, обладающего ярко выраженным индивидуализмом, чья главная задача это создание сложного идейно-эстетического продукта, с неопределенной долей сотворчества. При этом смысловое наполнение этой деятельности может быть чрезвычайно вариативным: от выраженных коммерческих, прагматических устремлений, до мессианства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Русская музыка. – М.: Музыка, 1979. – 344 с.
2. Барсов Ю.А. Вокально-методические принципы М. И. Глинки // «Эклектика». – Режим доступа: <https://avdouhina.ru/vokal-no-metodicheskie-printsipy-m-i-glinki/> (Дата обращения: 22.04.2021).
3. Бахтиярова Е.Э. Начало музыкального образования в России // Южно-российский музыкальный альмах. – 2012. - № 2 (11). – С. 48 – 54.
4. Буянова Н.Б. Становление и развитие методики профессионального обучения хоровых дирижеров в дореволюционной России // Преподаватель XXI век. – 2010. - № 3. – С. 116 - 123 [Электронный ресурс] // «Киберленинка». – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-i-razvitiie-metodiki-professionalnogo-obucheniya-horovyh-dirizherov-v-dorevoljucionnoj-rossii> (дата обращения: 12.11.2021).
5. Гетьман В.В. Музыкальная культура и образование в России XVIII века // Вестник МГУКИ. – 2010. - №. 6 (38). – С. 160 – 165.
6. Гипп К.С. Диалектика секулярного и сакрального в советской действительности. - Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение. 2020. – С. 114 – 134.
7. Коротец И.Д. Национальное самосознание. Политология. Словарь. — М: РГУ. В.Н. Коновалов. 2010. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/politology/122/%D0%9D%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5> (Дата обращения: 23.06.2021).
8. Краснощеков В.И. Вопросы хороведения. – М.: Музыка, 1969. – 299 с.
9. Праслова Г.А. Взаимодействие традиций и инноваций в эволюции музыкального образования России: XI - начало XXI века Автореферат дис. ... доктора педагог. наук 13.00.02. – М., 2007. – 46 с.
10. ФГОС специальности 53.05.01 «Искусство концертного исполнительства» [Электронный ресурс] // Портал «Класс-информ». – Режим доступа: <https://classinform.ru/fgos/53.05.01-iskusstvo-kontcertnogo-ispolnitelstva.html> (Дата обращения: 01.12.2021).

© Ротерс Татьяна Тихоновна (roters@list.ru), Стачинский Владимир Иванович (vladstach@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»



Луганский государственный педагогический университет