

УДК 78

DOI: 10.34670/AR.2022.91.67.017

Эволюция содержания профессионального мировоззрения российских музыкантов-исполнителей: от Петровской эпохи до современности

Стачинский Владимир Иванович

Кандидат искусствоведения, дирижер,
профессор кафедры дирижирования,
Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова,
185031, Российская Федерация, Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16;
e-mail: vladstach@mail.ru

Покровская Илона Александровна

Соискатель,
Луганский государственный педагогический университет,
концертмейстер кафедры дирижирования,
Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова,
185031, Российская Федерация, Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16;
e-mail: pokrova.24.77@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена эволюции содержания профессионального мировоззрения музыкантов (концертных исполнителей) в отечественном музыкальном искусстве в период от допетровских времен до XIX в. Исследуя методические модели формирования мастерства профессиональных музыкантов-исполнителей разных исторических периодов, авторы доказывают, что смена мировоззренческой парадигмы напрямую связана с изменениями в понимании сущности исполнительской интерпретации и социокультурной функции музыканта. Указывается на то, что структура и содержание современной мировоззренческой парадигмы профессионального концертного исполнителя определяются социальным контекстом, представляющим его как художника, артиста, в соответствии со своими индивидуальными предпочтениями работающего с различными жанрово-стилевыми системами, а также включенного в процесс перманентных социокультурных изменений и веяний, обладающего ярко выраженным индивидуализмом, чья главная задача – создание сложного идейно-эстетического продукта с неопределенной долей сотворчества.

Для цитирования в научных исследованиях

Стачинский В.И., Покровская И.А. Эволюция содержания профессионального мировоззрения российских музыкантов-исполнителей: от Петровской эпохи до современности // Педагогический журнал. 2022. Т. 12. № 2А. С. 49-60. DOI: 10.34670/AR.2022.91.67.017

Ключевые слова

Парадигма профессионального мировоззрения, музыкант-исполнитель, концертное исполнительское искусство, исполнительская интерпретация, история музыкальной педагогики, методологическая модель.

Введение

История мировой педагогической практики убедительно показывает, что огромное множество навыков, умений, знаний, компетенций, качеств личности могут быть важнейшими предметами учебно-воспитательного процесса, будучи никак не представленными в категориально понятийном аппарате этого процесса либо представленными в совершенно отличных от современности понятиях. Так, 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 вв. Однако разработка и расширение возможностей человека чувствовать различные феномены окружающей реальности до сих пор категориально принадлежат к совершенно разным педагогическим традициям. Соответственно, цель данной статьи заключается в том, чтобы рассмотреть практики формирования профессионального мировоззрения концертных исполнителей в истории русской педагогики 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.

Основная часть

Истоки системы профессионального музыкального образования в России следует искать в церковной православной традиции хорового пения, привнесенной в отечественную культуру на рубеже IX–X вв. Историк, хормейстер и музыковед В.И. Краснощеков отмечает, что в «XII в. очагами хоровой культуры были стольные города удельных княжеств: Новгород, Владимир, Суздаль, Псков, Рязань, Чернигов. При соборах этих городов создавались хоры и певческие школы...» [Краснощеков, 1969, 32]. Позднее хоровое пение станет одной из обязательных дисциплин в начавшейся строиться в XV в. огромной сети церковно-приходских школ. Н.Б. Буянова пишет: «К XVII в. каждое православное братство имело свою школу и свой певческий хор, художественное пение которого должно было противостоять “звукам мусикийских органов, увлекавших на свою сторону слабых сынов православной церкви”» [Буянова, 2010, www].

Музыкальное исполнительство и педагогика средневековой России представляли собой нечто среднее между полярностями духовной и светской культуры. 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, в частности Хор государевых певчих дьяков, как бы «отделившихся» от церковно-богослужебного исполнительства и используемых для удовлетворения эстетических и эмоционально-релаксационных потребностей двора («элитарной аудитории»).

Главным же способом формирования профессионального мировоззрения певца церковного хора, а также дьякона как «солиста» являлось изучение Закона Божьего в условиях строгого дисциплинарного режима (послушания), в рамках которого осуществлялся также учебно-репетиционный процесс: мировоззренческой догматикой определялась не только совокупность поведенческих паттернов, но и, безусловно, эстетика, а следовательно, и техника певческого процесса.

Сообразно этому замечанию тип музыкального исполнительства рассматривался как способ укрепления веры, а также (если вдруг в исполнительстве начинали использоваться «музыкальные органы от лукавого») как способ увода личности в сторону ересиархического миропонимания. Показательно то, что этой задачей мировоззренческого порядка в итоге определяются изменения в методологии преподавания: «Песнопения изучались в этих школах по учебникам и руководствам, среди которых древнейшей была “Наука всяя музыки, аще хочещи разумети киевское знамя и пение согласно и чинно сочиненное”» [Там же].

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: обе категории исполнителей пестовались в условиях очень строгого – в отношении дисциплины иерархических взаимоотношений – 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 вв. в России представляют собой важнейший источник подходов к формированию профессионального мировоззрения на современном этапе. 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.

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 основные, сосуществование которых и определяло вариативность профессионального мировоззрения, его изменчивость. Как отмечает Г.А. Праслова, «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»

[Праслова, 2007, 15].

Именно эта переменность и обуславливает вариативность профессионального мировоззрения.

Прежде всего, необходимо подчеркнуть, что «главенствующим в музыкальном образовании становится светское направление, ориентированное на музыкально-педагогические воззрения, педагогические концепции и технологии, сформировавшиеся к этому времени в странах Западной Европы» [Там же]. 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. Гетьман, «в XVIII в. 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 разночинная интеллигенция, сыгравшая важную роль в отечественной культуре XIX в.» [Гетьман, 2010, 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.

Е.Э. Бахтиярова осуществила комплексный анализ существовавших в разные исторические периоды музыкально-образовательных практик, на основании результатов которого она сделала ряд важнейших (с точки зрения проблематики нашего исследования) замечаний:

- процесс развития системы музыкального образования в России XVIII в. 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 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. Эта школа, однако, просуществовала недолго. По предположению И. Ямпольского, одной из причин ее ликвидации стали “чрезмерные” успехи и продвижение русских музыкантов, которые вызвали явное негодование имевших влияние при дворе иностранцев» [Бахтиярова, 2012, 50]. Тем не менее попытки создания учреждений, готовивших профессиональных музыкантов европейского типа, имели системный характер, количество таких заведений неуклонно росло;
- интеграция зарубежных методик и педагогических практик осуществлялась через два основных «канала»: магистральный (государственное управление образовательными системами) и частную педагогическую практику (приглашение для осуществления музыкального воспитания или профессиональной подготовки частных педагогов). Второй «канал» до сих пор остается неизученным в полной мере. Следует подчеркнуть, что подобная ситуация в науке касается не только XVIII в., но также XIX в. и даже современности. Это обусловлено тем, что процесс развития систем музыкального

образования в России (и это является важнейшей чертой отечественной музыкальной культуры) в большей своей части определялся государством. И это всегда оказывало огромное влияние на содержание мировоззренческой парадигмы обучающихся в данной системе музыкантов. Однако частный сектор музыкальной педагогики, каким бы малым в разные исторические периоды он ни был, всегда являлся источником значимых инноваций (стилевых, методических и др.), многие из которых впоследствии принимались государственной системой. Незнание же этого сектора, в том числе на его современном этапе, является причиной невозможности формирования полного представления о существовавших и существующих мировоззренческих парадигмах профессиональных музыкантов в России.

Ключевой мировоззренческой инновацией явились 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. Если на эстетическом уровне и на уровне «экспрессивно-выразительных» характеристик музыкального искусства конфликт между европейскими и отечественными практиками вполне очевиден, то конфликт, порождаемый ролью «Я» музыканта в искусстве, затрагивает достаточно глубокие пласты общественного сознания и уходит своими корнями во все более нарастающее теоретическое и практическое сопоставление индивида, личности и общества.

В XIX в., когда система российская образования вошла в интенсивную фазу своего становления и постепенно 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 вв. прошли практически все европейские страны, и в каждом случае речь шла об адаптации фольклорного музыкального наследия к условно «общеευропейским» стандартизовавшимся 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» [Национальное самосознание, [www](#)], является мощнейшим фактором мировоззрения как в общем понимании данного понятия, так и мировоззрения профессионального.

В российском академическом профессиональном искусстве и педагогике XIX в. этот процесс приводит к кластеру новых идей, многие из которых и по сей день определяют мировоззрение профессиональных музыкантов. Центральную идею, возможно, наиболее полно сформулировал Б.В. Асафьев. Рассуждая о содержании дискурса между различными группировками (школами) в музыкальном профессиональном сообществе XIX в., а также о путях развития отечественной музыкальной культуры, он отмечал, что суть 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» [Асафьев, 1979, 246].

Безусловно, приведенная выше цитата лишь обозначает контуры искомой идеи, однако конкретизация ее содержания здесь не вполне уместна, поскольку в интерпретациях разных школ, разных отдельных представителей русского музыкального искусства данное содержание представляется слишком вариативным.

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 ее представителей, носителей музыкальной культуры.

Одним из главных выразителей этой идеи стал Михаил Иванович Глинка, которого и в научной, и в публицистической литературе часто называют основоположником русской классической музыки. Не углубляясь в рассуждения относительно правомерности подобного статуса, отметим лишь, что М.И. Глинке действительно принадлежит разработка одной из главных идей о парадигме национальной самобытности русской музыкальной культуры в целом 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-песенного 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 актерской игре выше всего и там оценивается естественность, которую он привык видеть в сценическом поведении русских артистов» [Барсов, www].

Конечно, нам трудно судить о том, насколько глубоко М.И. Глинка в своей педагогической практике прояснял ту грань, которая проходит между «итоговым» идейно-образным содержанием, формируемым из изначального художественного замысла композитора, и его исполнительской интерпретацией, поскольку последняя может на основе музыкального текста «искренне» и «правдиво» излагать в своем исполнении исключительно свои чувства и эмоции. Тем не менее главная 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, в том числе усвоенную мировоззренческую парадигму.

Собственно, сама по себе эта модель фактически уже существует в конце XVIII в., 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, в частности проблема 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 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 в. и усилившаяся в XX в. В результате в России в XX в. 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 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 «полное подпадание советской идеологии под его широкое определение “мировоззрений” (или квазирелигий, по Тиллиху). Она имела свою доктрину в виде учения марксизма-ленинизма, который считался истиной в последней инстанции и представлял собой вульгаризированную версию учения К. Маркса. Он преподавался с 1925 г. во всех советских вузах, а на уроках обществоведения – и в старших классах средних школ. Мифологизированная история партии, особенно в варианте “Краткого курса истории ВКП(б)”, увидевшего свет в 1938 г. и до XX съезда бывшего “библией сталинизма”, составляла советский идеологический нарратив, повествовавший о борьбе рабочего класса за светлое будущее под руководством партии и ее вождей» [Гипп, 2020, 119]. Коммунистическая доктрина с ее центральными мировоззренческими идеями коллективизма и телеологией, основанной на движении к светлому будущему, являлась мировоззренческой парадигмой, обязательной к усвоению всеми членами общества. Именно 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.

В новых социокультурных условиях, возникших в России на рубеже XX-XXI вв. и определяемых внешними и внутренними процессами, происходит не просто изменение подхода к формированию профессионального мировоззрения, а оформление этого процесса в фактически новое направление музыкальной педагогики. В России на новую реальность, определяющую требования к профессиональному мастерству концертных исполнителей на

современном этапе, отреагировали органы государственного управления образовательными системами, сформировав новый пакет документов, определяющий порядок реализации профессиональной подготовки музыкантов.

ФГОС 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, осваивающий искусство игры на оркестровых духовых, струнных инструментах, ударных инструментах, арфе, фортепиано, органе, инструментах народного оркестра и гитаре, искусство игры на исторических музыкальных инструментах, различных исторических периодов прошлого и др. [ФГОС..., [www](http://www.fgos.ru)].

Современное понимание значимости профессии самым радикальным образом отличается от того понимания, которое было свойственно обществу на протяжении 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. История XIX – начала XXI в. убедительно демонстрирует, что облик музыкального искусства может глобально меняться. В этом плане компетенции, перечисленные в ФГОС, представляют собой целостную и органичную систему, направленную на гибкое реагирование согласно реалиям времени.

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

Уже на уровне общепрофессиональных компетенций мы видим мировоззренческую парадигму, которая имеет потенциальное противоречие, поскольку значение государства, его доля в деятельности концертного исполнителя так и не определены, а следовательно, имеет место угроза конфликта личных и государственных интересов в профессиональной деятельности.

Среди ПК, на наш взгляд, наиболее полно выражают мировоззренческую парадигму большинство перечисляемых ФГОС компетенций этого уровня. Так, учащийся должен быть способен: «грамотно прочитывать нотный текст в соответствии со стилем композитора, постигать ключевую идею музыкального произведения» (ПК-1); «создавать исполнительский план музыкального сочинения и собственную интерпретацию музыкального произведения» (ПК-3); «демонстрировать знание композиторских стилей и умения применять полученные знания в процессе создания исполнительской интерпретации» (ПК-4); «демонстрировать умение исполнять музыкальное произведение, ярко, артистично, виртуозно» (ПК-5);

«воссоздавать художественные образы музыкального произведения в соответствии с замыслом композитора» (ПК-6) [Там же].

В представленной парадигме отечественного музыкального образования на основании ФГОС пять из восьми профессиональных компетенций будущего концертного исполнителя относятся к процессу исполнительской интерпретации. Здесь имеет место уже неоднократно выявляемая нами в рамках ретроспективного анализа подходов к формированию профессионального мировоззрения взаимосвязь: 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 трансформациями 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 комплекс выразительных средств становится главным предметом его деятельности. Таким образом, тот факт, что концертный исполнитель становится в восприятии аудитории полноправным со-творцом композитора, вполне объясняется через указание на перемены в его социальном статусе. Отметим, что процесс изменения представлений о статусе концертного исполнителя невозможно отобразить в виде графической параболы. Этот процесс никогда не бывает ни равномерным, ни даже линейным. Можно ли упрекнуть в интерпретационной несвободе клавирных исполнителей-современников Г.Ф. Генделя, да и его самого, виртуозно импровизирующего в музыкальном материале собственных сонат? И несвободен ли как интерпретатор певец-любитель XVI-XVII вв., живущий в российской провинции и виртуозно импровизирующий через витиеватую мелизматiku в песне «Дубинушки»?

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 в работе с музыкальным текстом при его воплощении в исполнительском процессе и умении воспроизвести аутентичный замысел композитора. Сам музыкант может декларировать свою приверженность именно к 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 образования и сформированного мировоззрения.

Заключение

Структура и содержание современной мировоззренческой парадигмы профессионального концертного исполнителя определяются социальным контекстом, представляющим его как художника, артиста, в соответствии со своими индивидуальными предпочтениями работающего с различными жанрово-стилевыми системами, а также включенного в процесс перманентных социокультурных изменений и веяний, обладающего ярко выраженным индивидуализмом, чья главная задача – создание сложного идейно-эстетического продукта с неопределенной долей сотворчества.

Библиография

1. Асафьев Б.В. Русская музыка. М.: Музыка, 1979. 344 с.
2. Барсов Ю.А. Вокально-методические принципы М.И. Глинки. URL: <https://avdouhina.ru/vokal-no-metodicheskie-printsiyu-m-i-glinki/>
3. Бахтиярова Е.Э. Начало музыкального образования в России // Южно-Российский музыкальный альманах. 2012. № 2. С. 48-54.
4. Буянова Н.Б. Становление и развитие методики профессионального обучения хоровых дирижеров в дореволюционной России // Преподаватель XXI век. 2010. № 3-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-i-razvitie-metodiki-professionalnogo-obucheniya-horovyh-dirizherov-v-dorevoljutsionnoy-rossii>
5. Гетьман В.В. Музыкальная культура и образование в России XVIII века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 6. 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. № 90. С. 114-134.
7. Краснощеков В.И. Вопросы хороведения. М.: Музыка, 1969. 299 с.
8. Национальное самосознание. URL: <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>
9. Праслова Г.А. Взаимодействие традиций и инноваций в эволюции музыкального образования России: XI – начало XXI века: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. М., 2007. 46 с.
10. ФГОС специальности 53.05.01 «Искусство концертного исполнительства». URL: <https://classinform.ru/fgos/53.05.01-iskusstvo-kontcertnogo-ispolnitelstva.html>

The evolution of the content of the professional worldview of Russian performing musicians: from the era of Peter the Great to the present

Vladimir I. Stachinskii

PhD in Art History, Conductor,
Professor at the Department of conducting,
Petrozavodsk State Conservatoire,
185031, 16 Leningradskaya st., Petrozavodsk, Russian Federation;
e-mail: vladstach@mail.ru

Ilona A. Pokrovskaya

Postgraduate,
Luhansk State Pedagogical University,
Concertmaster at the Department of conducting,
Petrozavodsk State Conservatoire,
185031, 16 Leningradskaya st., Petrozavodsk, Russian Federation;
e-mail: pokrova.24.77@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the evolution of the content of the professional worldview of musicians (concert performers) in the Russian musical art from the pre-Petrine times to the 19th century. It aims to consider the practices of the formation of concert performers' professional worldview in the history of Russian pedagogy until the moment this subject of pedagogical activity receives a categorical conceptual apparatus, and then to characterize modern specialized methods and programs for the formation of musicians' professional worldview. Exploring the methodological models of the development of skills in professional performing musicians during different historical periods, the authors of the article prove that the change in the ideological paradigm is directly related to the changes in the understanding of the essence of the performing interpretation and the sociocultural function of musicians. Taking into account the features of the evolution of the content of the professional worldview of Russian performing musicians, the article points out that the structure and content of the modern ideological paradigm of professional concert performers are determined by the social context, representing them as artists, in accordance with their individual preferences, working with various genre and style systems, as well as involved in the process of permanent sociocultural changes and trends, possessing pronounced individualism.

For citation

Stachinskii V.I., Pokrovskaya I.A. (2022) Evolyutsiya sodержaniya professional'nogo mirovozzreniya rossiiskikh muzykantov-ispolnitelei: ot Petrovskoi epokhi do sovremennosti [The evolution of the content of the professional worldview of Russian performing musicians: from the era of Peter the Great to the present]. *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 12 (2A), pp. 49-60. DOI: 10.34670/AR.2022.91.67.017

Keywords

Paradigm of the professional worldview, performing musician, art of concert performance, performing interpretation, history of music pedagogy, methodological model.

References

1. Asaf'ev B.V. (1979) *Russkaya muzyka* [Russian music]. Moscow: Muzyka Publ.
2. Bakhtiyarova E.E. (2012) Nachalo muzykal'nogo obrazovaniya v Rossii [The beginning of music education in Russia]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian music almanac], 2, pp. 48-54.
3. Barsov Yu.A. *Vokal'no-metodicheskie printsipy M.I. Glinki* [M.I. Glinka's vocal methodological principles]. Available at: <https://avdouhina.ru/vokal-no-metodicheskie-printsipy-m-i-glinki/> [Accessed 27/12/21].
4. Buyanova N.B. (2010) Stanovlenie i razvitie metodiki professional'nogo obucheniya khorovykh dirizherov v dorevolutsionnoi Rossii [The formation and development of the technique for professional training of choral conductors in pre-revolutionary Russia]. *Prepodavatel' XXI vek* [Teacher in the 21st century], 3-1. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-i-razvitie-metodiki-professionalnogo-obucheniya-horovykh-dirizherov-v->

- dorevolutsionnoy-rossii [Accessed 27/12/21].
5. FGOS spetsial'nosti 53.05.01 "Iskusstvo kontsertnogo ispolnitel'stva" [The Federal State Educational Standard of Higher Education of specialty 53.05.01 "The art of concert performance"]. Available at: <https://classinform.ru/fgos/53.05.01-iskusstvo-kontcertnogo-ispolnitelstva.html> [Accessed 27/12/21].
 6. Get'man V.V. (2010) Muzykal'naya kul'tura i obrazovanie v Rossii XVIII veka [Musical culture and education in Russia in the 18th century]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts], 6, pp. 160-165.
 7. Gipp K.S. (2020) Dialektika sekulyarnogo i sakral'nogo v sovetskoi deistvitel'nosti [The dialectics of the secular and the sacred in Soviet reality]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 1: Bogoslovie. Filosofiya. Religiovedenie* [Bulletin of the Saint Tikhon's Orthodox University of the Humanities. Series 1: Theology. Philosophy. Religious studies], 90, pp. 114-134.
 8. Krasnoshchekov V.I. (1969) *Voprosy khorovedeniya* [Issues of choral studies]. Moscow: Muzyka Publ.
 9. *Natsional'noe samosoznanie* [National self-consciousness]. Available at: <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> [Accessed 27/12/21].
 10. Praslova G.A. (2007) *Vzaimodeistvie traditsii i innovatsii v evolyutsii muzykal'nogo obrazovaniya Rossii: XI – nachalo XXI veka. Doct. Diss. Abstract* [The interaction between traditions and innovations in the evolution of music education in Russia: from the 11th century to the beginning of the 21st century. Doct. Diss. Abstract]. Moscow.