

УДК 37

DOI: 10.34670/AR.2022.85.57.063

**Различия в уровне сложности и содержании учебных программ
подготовки будущих концертных исполнителей как
методологическая проблема при формировании их
профессионального мировоззрения**

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

Аннотация

Статья посвящена теоретическому обоснованию априорных различий в содержании профессионального мировоззрения обучающихся разным специальностям в академическом концертном исполнительстве, обусловленных различиями в уровнях сложности содержания их учебных программ, что определяется социокультурной нишей реализации той или иной конкретной специализации. Автор, опираясь на результаты многолетних исследований за ходом образовательного процесса в различных классах концертного исполнительства, обосновывает эту проблему как центральную на пути обретения универсальной для будущих концертных исполнителей методологии формирования профессионального мировоззрения и выявляет ее социокультурные истоки, методические противоречия и конкретно-практические следствия. Указывается на то, что многоуровневость психолого-педагогической проблемы формирования профессионального мировоззрения концертного исполнителя на современном этапе ни в коей мере не составляет «пробел» частного порядка в существующих системах музыкального образования. По всей видимости, она свидетельствует о гораздо более фундаментальной потребности в трансформации и модернизации самого понимания процесса формирования концертного исполнителя как специалиста, обладающего максимальной степенью осознанности, а следовательно, и возможностями управления собственной профессиональной деятельностью.

Для цитирования в научных исследованиях

Стачинский В.И. Различия в уровне сложности и содержании учебных программ подготовки будущих концертных исполнителей как методологическая проблема при формировании их профессионального мировоззрения // Педагогический журнал. 2022. Т. 12. № 2А. С. 599-607. DOI: 10.34670/AR.2022.85.57.063

Ключевые слова

Профессиональная подготовка, концертный исполнитель, формирование профессионального мировоззрения, профессиональные компетенции, специализации в концертном исполнительстве, музыкальное мышление.

Введение

Исследования проблематики формирования профессионального мировоззрения составляют одно из наиболее значимых направлений развития современной науки педагогики. Актуализация этого направления связана со спецификой современной глобальной культурной ситуации, характеризующейся постоянным усложнением взаимодействия объектно-предметных полей, составляющих социальную реальность. Значительная часть огромного множества современных профессий как предметно-объектных полей также переживает усложнение и расширение связей с другими элементами социального пространства.

Подобное требует формирования у учащихся постоянно увеличивающегося числа специализаций все более широкого комплекса представлений о мир-системе и себе в ней, являющегося профессиональным мировоззрением. Музыкальная педагогика не является исключением, и изучение проблем, связанных с формированием профессионального мировоззрения учащихся различных специальностей в сфере музыкального искусства, составляет один из главных векторов ее развития.

Вместе с тем сравнительный анализ результатов и выводов подобных исследований дает основания полагать, что при всем их высоком качестве, информативности, теоретической и практической полезности проблема достижимости единства содержания профессионального мировоззрения, а также критериев его оценки у представителей профессиональных специализаций одной и той же категории остается неисследованной. Это оказывается значимым в первую очередь в отношении специализаций, объединяемых, в соответствии с ФГОС 53.05.01, в понятие «искусство концертного исполнительства», включающего: искусство игры на оркестровых духовых и струнных инструментах, ударных инструментах; искусство игры на арфе, на фортепиано и органе, инструментах народного оркестра и гитаре; искусство игры на исторических музыкальных инструментах различных исторических периодов прошлого и др. [ФГОС ВО..., [www](http://www.fgos.ru)].

Основная часть

Зачастую в рамках совершенно справедливых рассуждений общетеоретической направленности и «идеальных» с точки зрения достижения критериев современного профессионального мировоззрения методических моделей эта проблема упускается вовсе. Очевидные для любого педагога-практика различия между мировоззрением исполнителя на духовых инструментах и пианистом таковыми не являются для педагога-теоретика, стремящегося разработать единую, эффективную для всех методику.

Соответственно, цель данной статьи – теоретически обосновать проблему существенности (и, возможно, принципиальной непреодолимости) различий между профессиональным мировоззрением представителей различных специализаций в искусстве концертного исполнительства. Эта проблема, которую необходимо учитывать при определении психолого-педагогических принципов формирования профессионального мировоззрения у будущих концертных исполнителей, обладает, возможно, наибольшим количеством уровней своего проявления и наибольшей сложностью решения из-за чрезвычайно сильных различий протекания данного процесса как в случае каждого конкретного учащегося в рамках единой категории исполнителей (например, исполнителей на струнных инструментах), так и в случае каждой категории. Здесь следует пояснить, что данная проблема практически не получала целостного освещения ни в научных публикациях по вопросам организации профессиональной

подготовки музыкантов, ни в нормативно-правовой документации. Рассмотрим ее в направлении от наиболее общего к наиболее частному уровням.

Здесь не требуется сколь-нибудь глубокого анализа ФГОС, учебных планов и программ рабочих дисциплин, чтобы обнаружить некоторые различия между процессом профессиональной подготовки пианиста и, к примеру, музыканта-духовика. Первый обладает наибольшим количеством дисциплин, связанных с освоением непосредственно исполнительского искусства, но в то же время в его учебном плане отсутствует дисциплина «Оркестровый класс». Однако эти формальные различия несоизмеримо меньше различий реальных, в полной мере проявляющихся в функционировании современной образовательной системы, ведь совокупность всех типов компетенций, предписываемых к овладению, одинакова для всех видов концертных исполнителей.

Речь идет о принципиальных различиях в процессе формирования музыкального мышления у представителей разных специализаций, обусловленных репертуарными различиями и, как следствие, сущностью исполнительского процесса, в свою очередь, обусловленную объективными физическими характеристиками инструментов. Стоит ли пояснять, что фортепианное исполнительство оперирует наибольшим в жанровом и стилевом отношении репертуаром, способствующим формированию полифонического мышления, что существенно способствует более интенсивному – в сравнении с другими специальностями – развитию музыкальных исполнительских навыков. Подобный сегмент представлен в значительно меньшей степени у струнных и народных инструментов и практически полностью отсутствует у духовых и ударных инструментов, на сегодняшний день обладающих наименьшим в своем разнообразии оригинальным репертуаром. Изначальный потенциал учащихся, только приступивших к освоению разных специализаций, может быть практически идентичен, однако разница репертуарных условий, технических и интеллектуальных задач со временем будет оказывать влияние на развитие музыкального мышления в целом, как следствие, мастерства интерпретации и в конечном счете интенций в формировании профессионального мировоззрения.

Вначале выделим чрезвычайные отличия в содержании учебных материалов, предназначенных для разных специализаций. Тому есть несколько взаимосвязанных причин. Невозможность отразить эти различия в полной мере в нормативно-правовых актах, регламентирующих процесс обучения, связана в первую очередь со стремлением государства привести уровень профессиональной подготовки всех видов концертных исполнителей к максимально высокому стандарту, в том числе для поддержания высокой конкурентоспособности отечественной музыкальной культуры. Тем не менее рискуем предположить, что сама социокультурная природа разных типов концертного исполнительства все еще является серьезным препятствием к достижению данной цели.

Первая причина заключается в степени востребованности в современном обществе, а также в отношении к статусу разных типов концертно-исполнительских специальностей. Нет никакой надобности в конкретных статистических данных за тот или иной исторический период, чтобы ясно установить, что исполнительство на некоторых музыкальных инструментах одновременно составляет элитарную часть концертного исполнительского искусства и является в значительно большей степени востребованным, чем другие специализации.

Прежде всего, речь идет об исполнительстве на фортепиано – инструменте, который сыграл важнейшую роль как в развитии массового домашнего музицирования, так и в становлении самой системы профессиональной подготовки музыкантов большинства существующих

специальностей. Доказательствами этому являются существование профессии концертмейстера и наличие в учебных планах концертных исполнителей других специализаций предмета «Общее фортепиано», являющегося самым востребованным исполнительским искусством на всех уровнях образовательной системы. До настоящего времени и конкурс, и количество мест в музыкальных вузах на эту специальность являются самыми большими в сравнении с другими. Представители именно этой специальности (безусловно, мы говорим о тенденции в данном случае), как правило, получают наибольший объем теоретических и практических навыков, знаний и умений в процессе своей профессиональной подготовки, требования к уровню которой в рамках приемных испытаний в том или ином учебном заведении (т. е. на официальном уровне) являются наиболее трудными. Так, при поступлении в высшее учебное заведение исполнителям на фортепиано в рамках экзамена по сольфеджио (в отличие, к примеру, от исполнителей на духовых инструментах) нужно написать двухголосный диктант, а это предполагает совсем иные интенсивность и методику развития музыкального слуха. Но даже на уровне, не отражаемом в официальной документации, различия в содержании обучения исполнителей на фортепиано по строгости требований к его усвоению ощутимы в сравнении с исполнителями на струнных инструментах. Тем более они значительны в отношении исполнителей на духовых, находящихся как бы на «другом полюсе» комплекса специальностей, составляющих искусство концертного исполнительства.

Уже из этого становится очевидным, что процесс формирования профессионального мировоззрения пианиста будет иметь существенные отличия от аналогичного процесса у музыканта-духовика. Эти различия вполне объяснимы. Фортепиано, струнно-смычковые инструменты традиционно были наиболее востребованы в качестве сольных и участников камерного ансамбля в музыкальной культуре. Именно они обладают наиболее сложным в концептуальном и техническом отношении репертуаром, требующим наивысшего мастерства интерпретации (если рассматривать репертуарное «богатство» этих инструментов в ракурсе ретроспективного анализа). Более того, если для большей части исполнителей на струнно-смычковых инструментах, а также народных инструментах оркестровое музицирование, требующее весьма отличную от сольного совокупность навыков и умений, составляет главную сферу приложения творческих усилий, то абсолютное большинство пианистов в своей профессиональной деятельности все равно будут заниматься камерным исполнительством, которое предполагает гораздо большую долю творческой ответственности. Для исполнителей же на духовых инструментах сфера оркестрового исполнительства является фактически единственной в России, где они могут полноценно реализоваться.

Конечно, нельзя не отметить, что в последние десятилетия ситуация начинает все больше меняться в отношении всех специальностей, подпадающих под категорию концертного исполнительства. Так, сольный и камерно-ансамблевый репертуар для духовых инструментов (включая наименее востребованные в этих видах исполнительства, например туба и тромбон) в течение XX-XXI вв. стал расти экспоненциально. Искусство игры на них стало пространством разнообразных экспериментов огромного множества европейских, российских, американских и даже азиатских композиторов, перманентно пребывающих в течение последних двух полутора столетий в поиске расширения выразительного спектра музыки. Как отмечает И.А. Мутузкин, «анализируя состояние современного музыкального искусства, можно наблюдать процесс активного поиска в области форм, композиционных структур, гармоний, мелодических линий, ритма, который привел на рубеже XX-XXI вв. к накоплению новых языковых и композиционных элементов. Необычная трактовка звучания инструментов стала одним из

важных путей в этом направлении, коснувшихся и области флейтового музицирования. При этом композиторы сконцентрировались на усложнении традиционных способов игры на флейте и на внедрении принципиально новых способов звукоизвлечения. Следствием активного развития инструмента можно считать востребованный среди композиторов жанр произведения для флейты соло» [Мутузкин, 2009, 3].

Соответственно, в этой области процесс профессиональной подготовки начинает переживать все более заметные трансформации, связанные с изменениями в репертуарном содержании и возвышением значимости сольного исполнительства. Однако количество профессиональных исполнителей на духовых инструментах в России, занимающихся сольным концертничеством как основным видом профессиональной деятельности, в настоящее время находится в районе статистической погрешности и их имена малоизвестны массовой публике. При этом в самих ФГОС (в разделе о профессиональных компетенциях) не выделяется значимость того или иного формата исполнительства для разных специализаций. Так, и пианист, и тубист обязаны по окончании профессиональной подготовки обладать: «способностью демонстрировать знание композиторских стилей и умение применять полученные знания в процессе создания исполнительской интерпретации (ПК-4); способностью демонстрировать умение исполнять музыкальное произведение ярко, артистично, виртуозно (ПК-5); способностью воссоздавать художественные образы музыкального произведения в соответствии с замыслом композитора (ПК-6); способностью к сотворчеству в исполнении музыкального произведения в ансамбле (ПК-7)» [ФГОС ВО..., www]. Последняя компетенция, относящаяся не только к ансамблевому, но и к любому формату коллективного исполнительства, являясь одной из наиболее вариативных в плане содержания конкретных знаний, навыков и умений, будет в большей степени востребована исполнителями на духовых и струнных инструментах. При этом оркестровое исполнительство, оставаясь частным случаем реализации данной компетенции, обладает ярко выраженной спецификой знаний навыков и умений, выделяющей его на фоне других типов камерно-ансамблевого музицирования. Исполнитель же на фортепиано не просто в рамках своей профессиональной деятельности, но даже в процессе профессиональной подготовки далеко не всегда может получить хотя бы минимальный опыт игры в оркестре (случаи, когда учащийся выступает в сопровождении оркестра, не могут быть учтены, поскольку тут он остается солистом, которому оркестр аккомпанирует, не становясь участником оркестра).

Сам формат концертничества, определяющий степень творческой ответственности (сольный, ансамблевый и оркестровый), формирует совершенно разные типы по содержанию профессионального мировоззрения. Так, если мы говорим об оркестровом исполнительстве как основном формате творческой деятельности музыканта, то здесь со всей очевидностью представляется активизация элементов мироощущения и поведенческих моделей, свойственных коллективистскому мировоззрению. Сразу следует пояснить, что данная проблематика к настоящему моменту не получила должного освещения в отечественной и зарубежной литературе с учетом все более нарастающей тенденции развития сольной и камерно-ансамблевой деятельности всех инструментальных специализаций. В оркестре мера ответственности за концертную исполнительскую деятельность делится между всеми участниками процесса музицирования. Современный же концертный исполнитель, как следует из анализа нормативно-правовой документации, наибольшее количество часов тратит на освоение искусства игры на своем инструменте в специальном классе. Например, в случае студентов Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова, обучающихся

по программе специалитета искусству игры на академических струнно-смычковых инструментах, речь идет о 1620 академических часах занятий в специальном классе, 468 часах в классе камерного ансамбля и 1440 часах оркестрового класса за весь период обучения [Информация..., www]. Подобные соотношения в долях учебного времени наблюдаются и в учебных планах других вузов.

Однако на этапе обучения профессиональной деятельности образование студента будет в подавляющем большинстве случаев связано с оркестровым музицированием; кроме того, нельзя недооценивать оркестровую практику в рамках подготовки соответствующей специализации. В этом плане можно констатировать, что большинство будущих концертных исполнителей в процессе своей профессиональной подготовки имеют дело как минимум с двумя направлениями развития профессионального мировоззрения, в одном из которых преобладает индивидуальная детерминанта творческого процесса, в другом – коллективная. В последнем случае мы имеем дело с концертным исполнительским процессом, в котором сам музыкант с большой долей условности может быть назван художником-интерпретатором и творцом музыкальной реальности. В процессе оркестрового музицирования таким «художником» и таким «творцом» по праву считается дирижер. И здесь распределение творческой ответственности за результат исполнительства может быть очень разным и зависит от конкретного состояния оркестрового коллектива, а также статуса в нем музыканта (концертмейстер группы, артист оркестра и т. д.). Важно обозначить тот факт, что мера ответственности никогда не может быть полностью определена в том плане, что артист оркестра в рамках конкретного исполнительского процесса не занимается интерпретацией идейно-образного содержания музыкального произведения – он реализует интерпретацию дирижера.

Таким образом, функционал навыков исполнительской интерпретации как важнейшего из компонентов формирования профессионального мировоззрения существенно меняется: из главного двигателя этого процесса они обретают общеразвивающий характер, а также становятся механизмами адаптации дирижерского художественного интерпретационного замысла к собственной эмоциональной сфере. Ведь эмоциональная вовлеченность оркестрового музыканта в исполнительский процесс, как и в случае солиста, относится к числу главных его мотивационных факторов. В то же время, если солисту доступна возможность получать наслаждение от реализации им же созданного замысла на основе музыкального текста в исполнении, у оркестрового исполнителя эмоциональное удовлетворение наступает в той ситуации, когда эмоциональный импульс дирижера оказывается конгруэнтен его эмоциональной сфере, а также эмоциональной сфере всей оркестровой группы. Именно эта гипертрофированная (в сравнении с сольным концертным исполнительством) «зависимость» музыканта от оркестрового коллектива оказывает огромное влияние на его самоощущение и мировосприятие через призму профессии.

Как видим, сочетание целого ряда факторов, не считая упомянутого фактора индивидуальных психофизических различий, уже на теоретическом уровне дает основания предполагать их наличие в результате процессов формирования профессионального мировоззрения между различными категориями концертных исполнителей, сводящих на нет возможность построения единой усовершенствованной его методики. При этом указанные различия есть не следствие изъяна в системах образования, а результат объективных социокультурных факторов, поэтому решение этой проблемы, по всей видимости, должно скрываться в инвариантности содержания методологии обучения. Еще более сложной становится дифференцированность профессионального мировоззрения на индивидуальном

уровне. Это обусловлено не только психофизическими особенностями каждого исполнителя в отдельности, но и различиями, обусловленными социокультурной средой, которая также оказывает влияние на мировосприятие учащегося. Конечно, здесь важно учитывать различные социальные группы – семью, первые профессиональные коллективы, влияние на мировоззрения педагогов, ведущих общегуманитарные дисциплины, оркестровый класс и т. д.

Наличие этих различий не предполагает обесценивания в рамках непосредственной педагогической практики сформированных к настоящему моменту представлений о центральных компонентах профессионального мировоззрения современного специалиста и методах его достижений. Например, универсальным для любой специальности является положение Л.П. Реутовой о необходимости выделять в рамках работы над профессиональным мировоззрением знаниевого и эмоционально-ценностного компонентов [Реутова, 2006, 20]. Данный принцип, определяющий дифференцированность и разнообразие методического инструментария, вполне адекватен и профессиональной подготовке будущего концертного исполнителя, к какой бы специализации он ни относился.

Не подлежит сомнению и обязательность реализации целостного подхода в формировании мировоззрения, что было убедительно доказано С.Ю. Рыбиным в рамках его исследования профессиональной подготовки учащихся музыкальных специальностям: «разорванность в группах знаний сводит на нет весь эффект обучения, а сами знания ложатся на индифферентную к ним почву» [Рыбин, 2001, www].

Заключение

Анализ научной педагогической литературы по вопросам организации процесса формирования профессионального мировоззрения, а также результаты предварительного эмпирического исследования позволяют заключить, что многоуровневость психолого-педагогической проблемы формирования профессионального мировоззрения концертного исполнителя на современном этапе ни в коей мере не составляет «пробел» частного порядка в существующих системах музыкального образования. По всей видимости, она свидетельствует о гораздо более фундаментальной потребности в трансформации и модернизации самого понимания процесса формирования концертного исполнителя как специалиста, обладающего максимальной степенью осознанности, а следовательно, и возможностями управления собственной профессиональной деятельностью.

Библиография

1. Информация по образовательным программам. URL: <http://glazunovcons.ru/sveden/education/#specialitet>
2. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. М., 2004. 512 с.
3. Костин П.Ю. Проблема объекта отношения ответственности в современной социокультурной системе // Социально-гуманитарные знания. 2019. № 9. С. 90-97.
4. Мутузкин И.А. Экспериментальная флейта в музыке XX века: на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2009. 23 с.
5. Реутова Л.П. Система формирования и развития профессионально-педагогического мировоззрения учителя: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. Майкоп, 2006. 43 с.
6. Рыбин С.Ю. Формирование профессионального мировоззрения студентов музыкальных специализаций в вузах культуры и искусств: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2001. URL: <http://www.dslib.net/teoriavospitania/formirovanie-professionalnogo-mirovozzrenija-studentov-muzykalnyh-specializacij.html>
7. ФГОС ВО по направлению подготовки 53.05.01 Искусство концертного исполнительства. URL: <http://fgosvo.ru/news/21/2023>

Differences in the level of complexity and the content of training programs for the preparation of future concert performers as a methodological problem in the formation of their professional worldview

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

Abstract

The article is devoted to the theoretical substantiation of a priori differences in the content of a professional worldview of students of different specialties in academic concert performance due to differences in the levels of complexity of the content of training programs, which is determined by the sociocultural niche of the implementation of a particular specialization. Taking into account the results of many years of research on the course of the educational process in various classes of concert performance, the author of the article substantiates this problem as a central one on the way to finding a methodology for the formation of a professional worldview that is universal for future concert performers and identifies its sociocultural origins, methodological contradictions and concrete practical consequences. The multilevel nature of the psychological and pedagogical problem of the formation of the professional worldview of a performer at the present stage does not in any way constitute a "gap" in the existing systems of music education. It apparently indicates a much more fundamental need for transformation and modernization of the very understanding of the process of the formation of concert performers as specialists with the maximum degree of awareness, and consequently, the ability to manage their own professional activities.

For citation

Stachinskii V.I. (2022) Razlichiya v urovne slozhnosti i sodержanii uchebnykh programm podgotovki budushchikh kontsertnykh ispolnitelei kak metodologicheskaya problema pri formirovaniikh professional'nogo mirovozzreniya [Differences in the level of complexity and the content of training programs for the preparation of future concert performers as a methodological problem in the formation of their professional worldview]. Педагогический журнал. 2022. Т. 12. № 2А. С. 599-607. DOI: 10.34670/AR.2022.85.57.063

Keywords

Professional training, concert performer, formation of a professional worldview, professional competencies, specializations in concert performance, musical thinking.

References

1. FGOS VO po napravleniyu podgotovki 53.05.01 *Iskusstvo kontsertnogo ispolnitel'stva* [The Federal State Educational Standard of Higher Education in the area of study 53.05.01 The art of concert performance]. Available at: <http://fgosvo.ru/news/21/2023> [Accessed 18/12/21].
2. *Informatsiya po obrazovatel'nyim programmam* [Information on educational programs]. Available at:

Vladimir I. Stachinskii

-
- <http://glazunovcons.ru/sveden/education/#specialitet> [Accessed 18/12/21].
3. Kirnarskaya D.K. (2004) *Muzykal'nye sposobnosti* [Musical abilities]. Moscow.
 4. Kostin P.Yu. (2019) Problema ob"ekta otnosheniya otvetstvennosti v sovremennoi sotsiokul'turnoi sisteme [The problem of the object of the relationship of responsibility in the modern sociocultural system]. *Sotsial'no-gumanitarnye znaniya* [Social and humanities knowledge], 9, pp. 90-97.
 5. Mutuzkin I.A. (2009) *Eksperimental'naya fleita v muzyke XX veka: na primere proizvedenii zarubezhnykh kompozitorov dlya fleity solo. Doct. Diss. Abstract* [Experimental flute in the music of the 20th century: a case study of works by foreign composers for solo flute. Doct. Diss. Abstract]. Nizhny Novgorod.
 6. Reutova L.P. (2006) *Sistema formirovaniya i razvitiya professional'no-pedagogicheskogo mirovozzreniya uchitelya. Doct. Diss. Abstract* [The system of the formation and development of teachers' professional pedagogical worldview. Doct. Diss. Abstract]. Maykop.
 7. Rybin S.Yu. (2001) *Formirovanie professional'nogo mirovozzreniya studentov muzykal'nykh spetsializatsii v vuzakh kul'tury i iskusstv. Doct. Diss. Abstract* [The formation of the professional worldview of students of musical specializations in universities of culture and arts. Doct. Diss. Abstract]. Moscow. Available at: <http://www.dslib.net/teoria-vospitania/formirovanie-professionalnogo-mirovozzrenija-studentov-muzykalnyh-specializacij.html> [Accessed 18/12/21].