

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION

К. А. ЖАБИНСКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ – ВЫПУСКНИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВУЗА

Совершенствование учебного процесса в отечественных музыкальных вузах связано с необходимостью осмысления и разрешения целого ряда проблем. К числу наиболее актуальных и дискуссионных принадлежит, в частности, проблема научно-методической подготовки выпускников на исполнительских кафедрах и отделениях.

Безусловно, радикальный пересмотр устоявшихся требований к научно-методической оснащённости музыкантов-исполнителей с вузовским образованием был необходим, и необходимость эта назревала уже давно. Предвестиями реформ явились, в частности, утверждение определённых формальных нормативов к исполнительским дипломным рефератам (минимальный объём, требования к структурному и техническому оформлению), а также постепенное введение дисциплины «Музыкальное исполнительство и педагогика» (у бакалавров – «Основы научных исследований») на всех исполнительских кафедрах. Собственно же реформы поначалу охватывали всю многоступенчатую систему вузовского образования музыкантов-исполнителей (вплоть до аспирантуры); на каждой ступени предусматривались как изучение конкретных дисциплин, связанных с научно-исследовательской деятельностью, так и подготовка соответствующих квалификационных работ, включая кандидатскую диссертацию.

Упомянутые нововведения вызвали достаточно резкую и массовую критику со стороны специалистов и музыкальной общественности, не без оснований указывавшей на формализованный, директивно-единообразный подход к творческим специальностям – без учёта их глубинной сути и традиций профессиональной подготовки. При этом, однако, игнорировался

или недооценивался бесспорный факт, сегодня чётко и однозначно подтверждаемый музыковедом А. Соколовым – ректором Московской консерватории, долгие годы работающим в администрации крупнейшего музыкального вуза страны и прекрасно знающим особенности научно-методической подготовки музыкантов-исполнителей: «Дипломные рефераты, которые... имели место, в том числе в консерваторской среде... часто свидетельствовали не более чем об осведомлённости автора в том или ином вопросе на основе компилятивного сбора материала...» [6, с. 5]. Таким образом, система подготовки, чьим результатом оказывалось массовое производство околонуточных компилятивных текстов, заведомо нуждалась в реорганизации.

Думается, однако, что истинная причина повсеместного ропота вузовских специалистов-исполнителей была связана (помимо обычной инерции, всегда сопровождающей какие-либо нововведения в сфере образования) с другим: многолетним противопоставлением – условно говоря, на обыденном уровне – исполнительско-педагогической и научно-методической сфер. Вторая традиционно объявлялась неким пространством рационально-логических, фундаментально-самоценных изысканий, лишь в малой степени представляющих интерес для исполнителей-практиков. В первой же чрезмерно и без должного обоснования преувеличивался удельный вес «алхимии», своеобразного «тайнства», по существу не поддающегося рационально-логическим объяснениям и тем более утрачиваемого в научных текстах. Исходя из этого, по-своему закономерной выглядит необходимость специальных разъяснений, предпосылаемых Э. Абдуллиным новейшему вузовскому учебнику «Основы исследователь-

ской деятельности педагога-музыканта» (2014): «...трудно представить себе творчески работающего преподавателя музыки, который не анализирует результатов своей деятельности и деятельности учеников». И далее: «...такого рода деятельность педагогов-музыкантов есть не что иное, как деятельность подлинно исследовательская. Она связана с анализом, рефлексией, применением принципов и методов... которые уже не назовёшь методами обучения и воспитания, потому что речь идёт о методах другого рода – исследования музыкально-педагогического (и, равным образом, музыкально-исполнительского. – К. Ж.) процесса». Именно «педагоги-музыканты... успешно занимающиеся подобной работой, – указывает Э. Абдуллин, – обычно достигают замечательных результатов в своей основной, преподавательской деятельности», поскольку в данном случае «происходит постоянный процесс профессионального совершенствования» [1, с. 7–9].

Всё это, разумеется, может происходить «спонтанно», «самопроизвольно», однако, во-первых, лишь немногие педагоги-счастливицы обладают такой врождённой способностью, остальным приходится овладевать указанными методами сознательно и целенаправленно; во-вторых, резервы «спонтанного» роста не безграничны, вследствие чего на определённом этапе (особенно резюмирующем) музыкально-педагогическая рефлексия и анализ достигают масштабов подлинного научного исследования. Казалось бы, автор упомянутого учебника говорит о бесспорных и очевидных моментах образовательного процесса, но, тем не менее, даже сегодня подобные «трюизмы» нуждаются в комментариях. Впрочем, быть может, собственно интерпретаторская деятельность музыканта-исполнителя не требует научного фундамента, коль скоро названный исполнитель может «эмпирически», интуитивно постигнуть сущностные основания воссоздаваемых произведений? Обратимся к размышлениям на данную тему, принадлежащим историку культуры А. В. Михайлову.

«Нормальное состояние текстов, с которыми мы имеем дело, это не состояние их открытости и полной доступности, а состояние закрытости. К этому трудно привыкнуть. Но, по-видимому, это соответствует глубинным основаниям человеческой культуры. <...> И если текст хранит в себе некоторый смысл, то этот смысл вовсе не претендует на то, чтобы вдруг раскрываться перед нами во всей своей полноте. Он только приоткрывает себя до какой-то степени и требует больших усилий по его раскрытию, расшифровке и т. д.» [4, с. 135]. Столь категорич-

ное утверждение А. В. Михайлова, разумеется, обескураживает музыканта-«эмпирика», вызывая легко предсказуемую негативную реакцию. Однако если обратиться к сути проблемы, то сразу же возникнет вопрос: насколько обширный репертуар доступен подобному исполнителю? О музыке XX – начала XXI веков, естественно, говорить не приходится, поскольку от десятилетия к десятилетию на протяжении этого периода суммарное количество «закрытых текстов», о которых пишет А. В. Михайлов, ощутимо возрастает. Более того, даже творчество некоторых композиторов-классиков, вроде бы поддающееся интерпретации в «непосредственно-эмоциональном» ключе (например, позднего А. Скрябина или С. Прокофьева, Н. Мясковского или Д. Шостаковича), обнаруживает всё более очевидные параллели с упомянутым «состоянием закрытости». Что же говорить тогда о наследии крупнейших мастеров Новой венской школы, Второго авангарда, о многообразных течениях продолжающейся ныне постмодернистской эпохи? Элементарная профессиональная честность побуждает современного музыканта-исполнителя принять на себя некие обязательства по «расшифровке» соответствующего текста – либо отказаться от претензий на интерпретацию последнего...

Однако и по отношению к барочной или классической музыке (не говоря уже о ренессансной или средневековой, сегодня завоевавших устойчивую популярность в некоторых сферах исполнительства) такого рода претензии выглядят всё более шаткими. Действительно, интерпретация клавирных произведений И. С. Баха, условно говоря, «в дуэте» с Б. Муджеллини или К. Черни, исполнение баховских органных произведений по «рецептурам» К. Штраубе или скрипичных – согласно предписаниям К. Флеша, по существу, немногим отличается от звукового «транскрипторства» Ф. Листа или Л. Стоковского. Между тем, гениальный пианист романтической эпохи и «чародей оркестра» XX столетия откровенно признавали, что исполняют собственные обработки баховских сочинений, тогда как инструменталист-«эмпирик», вооружившись одной из вышеупомянутых редакций, уверяет и себя, и всех окружающих в благородном намерении запечатлеть именно толкование «музыки Баха». Полноценная же реализация столь ответственного намерения сейчас оказывается весьма далекой от интерпретаторского «эмпиризма», коль скоро «аутентичное исполнение барочной (и, тем более, предшествующей. – К. Ж.) музыки, как и современной, невозможно без солидных научных знаний, изучения первоисточников, исторического контекста» [2, с. 3].

Разумеется, такого рода подход может быть оспорен при помощи самоочевидной отсылки к музыке романтической эпохи. В самом деле, на протяжении XIX века и европейская культура, и «...всякое искусство, и всё, что творит человек, обретает естественность... Здесь вдруг, говоря словами Гегеля, сама культура как бы “приходит к себе”, – к своей доступности, непосредственности и естественности. <...> Как бы сама жизнь, а жизнь – это центральное понятие XIX века, сама воссоздает себя в искусстве в совершенно естественных, понятных и доступных формах <...> сама жизнь диктует искусству удивительное разнообразие форм, которое как бы и не под силу человеку как отдельной личности». Но тогда, если «доступность» и «понятность», акцентированные А. В. Михайловым, «не иллюзорны», если «без XIX века мы, так сказать, и жить не можем» [4, с. 134–135], ощущая себя в романтической эпохе фактически «дома», современный музыкант вполне может руководствоваться при исполнении соответствующего репертуара «естественными» («жизненными») векторами художественной интерпретации, вовсе не прибегая к «солидным научным знаниям» с целью «дешифровки закрытых текстов» или предпринимая чрезвычайные «усилия» для «раскрытия» потаённых смыслов...

Это суждение, отчасти правомерное, закономерно оборачивается стилистической ограниченностью концертных программ артиста-«эмпирика». Пребывание в искусственно очерченном «художественном пространстве» таит в себе опасность некоего оскудения образно-смысловых «ресурсов» исполнителя. Однако наиболее уязвимыми представляются попытки строго зафиксировать границы данного «пространства»: ведь начало той или иной культурной эпохи не вводится административным «декретом» и не приурочивается к определенной значимой дате. Например, творчество Ф. Шуберта и К. М. Вебера, Ф. Мендельсона и Р. Шумана теснейшим образом связано с предшествующей традицией (А. В. Михайлов называет её «риторической», для музыканта более привычным является определение «барочно-классическая»), тогда как И. Брамс и М. Рeger, Г. Форте и С. Франк устремлены к «необарочным» или «неоклассическим» берегам... При ближайшем рассмотрении область сравнительно «доступного», «непосредственного» в музыке XIX столетия катастрофически сужается, ограничиваясь едва ли не Р. Вагнером и его последователями. Сказанное отнюдь не означает, что шумановские фуги на тему ВАСН или песню «Двойник» Шуберта надлежит исполнять в «строго барочной» манере, но интерпретатор должен ясно

осознавать присутствие в авторском замысле соответствующего «концепционного слоя» и претворить последний в собственном прочтении романтической музыки.

Следует учитывать и «рецептивный парадокс», о котором размышляет отечественный музыковед К. Зенкин: «...сейчас и музыка XIX века от нас отдаляется во времени. Раньше... была жива естественная традиция домашнего музицирования, и эта музыка для причастных к культуре людей была как бы их собственной, той музыкой, которой они постоянно жили. Сейчас ситуация другая. Я затрудняюсь сказать, какой музыкой живут современные, даже образованные и культурные, молодые люди в России и какую музыку они могли бы назвать своей собственной». Между XIX веком и нашей эпохой, полагает К. Зенкин, «...возникло слишком много посредствующих звеньев, и исполнять её, не зная исторической традиции, в которую она погружена, сейчас уже вряд ли возможно. <...> Очень усложнились связи музыки с человеческим сознанием, с сознанием разных социальных групп. Изменилось в целом отношение к музыке и к искусству – оно стало в чём-то более интеллектуальным, отстранённым. Это новые реалии, с которыми приходится соотносить свою деятельность» [2, с. 3].

«Более интеллектуальное» отношение к романтическому репертуару – позитивная или прямо противоположная тенденция? Безусловно, восприятие такого рода связано с некоторым сужением эмоциональной «отзывчивости», «сердечности», той же «непосредственности» (о вспышках «стихийности» или романтической «непредсказуемости» и вовсе приходится «забыть»). Но зато обнаруживается нечто иное: речь идёт о более глубоком и масштабном, по сути – концепционном восприятии значительной части популярного репертуара XIX столетия. Следует напомнить, к примеру, о своеобразной «миграции» вальсов Ф. Шуберта, Ф. Шопена или И. Брамса, некогда порождённых сферой музыкального быта и принадлежавших этой сфере вплоть до середины XX века. Сейчас названные танцевальные миниатюры практически не воспринимаются в своём исконном качестве (хотя современные им вальсы Э. Вальдтейфеля, Й. Ланнера, отца и сына Штраусов по-прежнему звучат на балах и вечерах популярной музыки «в стиле ретро»). Между тем, в концертных программах крупнейших пианистов современности, начиная с 1950-х годов, фигурируют интерпретаторские прочтения всех вальсов Ф. Шопена, соответствующих опусов Ф. Шуберта и И. Брамса как циклов – «хореографических поэм» (определение, принадле-

жащее М. Равелю, представляется здесь более чем уместным) с огромным спектром ассоциативных параллелей и разнообразных «отсылок» к наследию венской классики и даже барочной эпохи. Безусловно, профессиональная оценка подобных исполнительских прочтений должна опираться на «солидные научные знания», о которых говорилось выше, а формирование собственной концепции такого рода посредством односторонне-«эмпирических» штудий вообще маловероятно.

К. Зенкин отмечает в связи с вышеизложенным: «...сейчас трудно представить себе исполнителя, который не сведущ в музыкальной науке. Это уже ущербный исполнитель. И если раньше можно было, что называется, “выехать” на стихийной эмоциональности и эффектной умопомрачительной виртуозности, сейчас это время прошло: если такие исполнители и встречаются, то они чаще всего оставляют не самое лучшее впечатление. <...> Разумеется, исполнителям писать диссертации не нужно (при отсутствии явно выраженной склонности к данному роду изысканий. – К. Ж.)... но быть причастными к научной мысли, находиться в её пространстве, конечно, необходимо» [2, с. 3]. Каков же предполагаемый вклад вузовского учебного процесса в подготовку современного музыканта-интерпретатора к соответствующей исследовательской деятельности? В цитируемой книге Э. Абдулина содержится настоятельная рекомендация (поддерживаемая всеми авторитетными специалистами) о необходимости целенаправленного охвата различных жанров научно-методической работы. Продуктивность указанной рекомендации, по нашему мнению, бесспорна, более того, – существующий диапазон этих жанров для исполнительских специальностей должен быть расширен.

С одной стороны, представляется крайне желательным углублённое освоение исторической проблематики: ведь музыканты-инструменталисты непременно изучают «профилизированную» дисциплину под названием «История исполнительства», и подготовка «резюмирующей» курсовой работы в данной сфере выглядит вполне уместной. С другой стороны, общеметодологическая дисциплина «Основы научных исследований», ныне предваряющая подготовку квалификационной работы (у бакалавров это соотносится с третьим и четвёртым годами обучения), должна изучаться гораздо раньше, ещё на I курсе, до прохождения всех дисциплин исследовательского профиля – той же истории исполнительства, методики и упомянутой выпускной работы. Курсовая работа, сопутствующая «Основам научных исследова-

ний», как мы полагаем, может быть посвящена исполнительскому анализу музыкального произведения. Не секрет, что студенты-первокурсники сплошь и рядом весьма смутно представляют себе характерные особенности подобного анализа, либо отождествляя его с теоретическим разбором структурно-композиционных параметров, либо сводя к перечню методических рекомендаций по разучиванию и концертно-сценическому воплощению определённой пьесы. Однако в наши дни исполнительскому анализу присуща ясно очерченная специфика (см.: [3; 5]), и чем раньше студент её постигнет, тем лучше.

Последовательное знакомство с различными аспектами исследовательской работы музыканта-практика (исполнительским анализом, исторической и методической проблематикой) позволит будущему выпускнику не только овладеть надлежащим «инструментарием», но и конкретизировать собственные предпочтения в связи с выбором темы квалификационной работы. Естественно, эта работа потребует углубления и развития приобретённых ранее профессиональных навыков. К примеру, историческое направление связано как с охватом соответствующей литературы, так и с архивными, источниковедческими изысканиями, привлечением мемуарных свидетельств (что требует владения определёнными коммуникативными приёмами, техникой интервьюирования и т. п.). Исполнительский анализ, помимо описания индивидуальной «интерпретаторской стратегии», должен предусматривать возможность компетентного сравнительно-аналитического описания нескольких интерпретаций (отсюда проистекают различные проблемы, обусловленные поиском и отбором соотносимых записей, оценкой их репрезентативности) либо редакторских толкований (здесь потребуются известные текстологические навыки). Рассмотрение конкретной исполнительской методики обучения в наши дни может повлечь за собой необходимость аналитического освещения видеозаписей (к примеру, мастер-классов, открытых уроков и т. д.). Крайне важно, в связи с нынешним обилием разнообразнейшей информации в сети Интернет, овладеть навыками анализа и отсева недостоверных источников.

Естественно, обязательными критериями для утверждения темы квалификационной работы являются безусловное соответствие профилю данной специализации и соразмерность масштабов предполагаемых изысканий жанровым нормативам. При этом чрезвычайно существенными представляются и коррективы, вносимые научным руководителем (консультантом),

и обсуждения в кругу специалистов на заседаниях выпускающих кафедр. Проблема оптимального научного руководства упомянутыми работами выпускников-исполнителей в целом обнаруживает безусловную актуальность. Необходимо учитывать и многолетнюю дистанцированность большинства музыковедов от указанной интерпретаторской практики, и, к сожалению, весьма ограниченный уровень научной компетентности значительной части педагогов – инструменталистов и вокалистов. Вот почему, при остром дефиците универсально оснащённых преподавателей, способных придать надлежащую целенаправленность научным изысканиям выпускника, могут возникать (что выглядит весьма желательным) «дуэты» взаимодополняющих консультантов – музыковед и исполнитель-практика. Кроме того, динамично развивающаяся в наши дни вузовская музыкальная наука предполагает и необходимость регулярного повышения квалификации

преподавателей, осуществляющих руководство исследовательской работой выпускников. Это позволит активизировать процесс обучения на исполнительских отделениях и кафедрах, одновременно приблизив музыковедов к сегодняшней концертно-сценической практике.

Безусловно, оптимизация профессиональной подготовки будущего музыканта-исполнителя не должна ограничиваться целенаправленным освоением научно-исследовательской проблематики в условиях музыкального вуза. Предшествующая ступень – средние специальные учебные заведения – также располагает определённым потенциалом в указанной сфере деятельности. Таким образом, формирование и преемственное развитие научно-исследовательских умений и навыков как одна из актуальных тенденций современного образовательного процесса в системе «школа – училище – вуз» побуждает специалистов к углублённым изысканиям комплексного характера.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдуллин Э.* Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта: учеб. пособие. СПб.: Лань – ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2014. 368 с.
2. *Зенкин К.* «Значение музыкальной науки возрастает» (беседа с Е. Мусаелян) // *Играем с начала (Da capo al fine)*. 2014. № 1 (январь). С. 3.
3. *Малинковская А.* Специфика исполнительского анализа музыкального произведения // *Вопросы воспитания музыканта-исполнителя: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1983. Вып. 68. С. 88–104.*
4. *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры: избр. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. 264 с.
5. *Рагс Ю.* Исполнительский анализ музыкального произведения // *Традиции русской художественной культуры: сб. науч. тр. Волгоград: ВМИИ им. П. А. Серебрякова, 2000. С. 97–117.*
6. *Соколов А.* Предисловие // *Абдуллин Э.* Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта: учеб. пособие. СПб.: Лань – ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2014. С. 3–6.

REFERENCES

1. *Abdullin E.* Osnovy issledovatel'skoy deyatel'nosti pedagoga-muzykanta: uchebnoe posobie [Basics of Research Activities of the Teacher-Musician: educational supply]. St. Petersburg: Lan' – PLANETA MUZYKI Press, 2014. 368 p.
2. *Zenkin K.* «Znachenie muzykal'noy nauki vozrastayet» (beseda s E. Musaelyan) [«An Importance of Musical Art Studies Increases» (A Talk with E. Musaelyan)]. *Igraem s nachala (Da capo al fine)* [Playing from the Beginning]. 2014. No. 1. P. 3.
3. *Malinkovskaya A.* Spetsifika ispolnitel'skogo analiza muzykal'nogo proizvedeniya [Specifics of Performing Analysis of Musical Composition]. *Voprosy vospitaniya muzykanta-ispolnitelya* [Problems of Training of Musician-Performer]: collected works. Moscow: State Gnessins Musical-Pedagogical Institute, 1983. Issue 68. P. 88–104.
4. *Mikhaylov A. V.* Muzyka v istorii kul'tury [Music in the History of Culture]: selected articles. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1998. 264 p.
5. *Rags Yu.* Ispolnitel'skiy analiz muzykal'nogo proizvedeniya [Performing Analysis of Musical Composition]. *Traditsii russkoy khudozhestvennoy kul'tury* [Traditions of Russian Art Culture]: collected research works. Volgograd: Volgograd Municipal P. Serebryakov Institute of Arts, 2000. P. 97–117.
6. *Sokolov A.* Predislovie [Preface]. *Abdullin E.* Osnovy issledovatel'skoy deyatel'nosti pedagoga-muzykanta: uchebnoe posobie [Basics of Research Activities of the Teacher-Musician: educational supply]. St. Petersburg: Lan' – PLANETA MUZYKI, 2014. P. 3–6.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ
СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ –
ВЫПУСКНИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВУЗА

Статья посвящена актуальным проблемам, связанным с совершенствованием научно-исследовательской подготовки современных музыкантов-исполнителей в процессе вузовского обучения. Автор рассматривает исследовательские аспекты профессиональной деятельности применительно к музыкантам-педагогам и музыкантам-исполнителям, отмечает перспективные направления в процессе дальнейшей коррекции учебных

планов и программных требований к отдельным вузовским дисциплинам. В статье акцентируется значение новых профессиональных умений и навыков, сопряжённых с научными исследованиями, в деятельности выпускника музыкального вуза.

Ключевые слова: музыкальный вуз, музыкальная педагогика, исполнительская интерпретация музыкального произведения, научно-исследовательская работа музыканта-исполнителя.

RESEARCH ASPECT OF PROFESSIONAL
TRAINING OF CONTEMPORARY MUSICIAN-PERFORMER –
A GRADUATE OF HIGH MUSICAL SCHOOL

The article is devoted to actual problems which are connected with perfection of research training of contemporary musicians-performers in the process of high school education. The author examines research aspects of professional activity conformably to musicians-pedagogues and musicians-performers, notes some perspective directions in the process of subsequent correction of curriculums and

program norms to separate high-school disciplines. The importance of new professional abilities and skills attended by research studies in activities of a graduating student of a high music educational institution is marked.

Key words: high school of music, musical pedagogy, performing interpretation of musical composition, research work of musician-performer.

Жабинский Константин Анатольевич

старший библиограф

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: riocons@mail.ru

Zhabinsky Konstantin A.

Senior bibliographer

Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire

Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: riocons@mail.ru

