

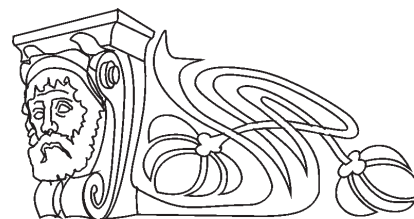


УДК 78:37

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ МЕТАМОРФОЗ ПАРАДИГМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Д. И. Варламов

Варламов Дмитрий Иванович – доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, профессор, член-корреспондент АПСН и РАЕ, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова
E-mail: varlamov2004@inbox.ru



Статья посвящена рассмотрению актуальных проблем музыкального образования, связанных с глубинными процессами эволюции музыкального искусства. В поле зрения автора академизация и обусловленные ею изменения парадигмы исполнительского творчества. Вектор этих изменений направлен на возрастание самоценности музыкального произведения (опуса) и снижение значимости коммуникативной функции исполнительского искусства. Это может привести к необратимым последствиям, грозящим жизнеспособности самого исполнительского искусства как формы художественной деятельности. Данные гипотетически выстроенные тенденции в академическом музыкальном искусстве требуют соответствующей перестройки концепции музыкального образования.

Ключевые слова: музыкальное образование, исполнительское искусство, академизация, парадигма академического музыкального искусства, музыкальная коммуникация.

Процессы, происходящие в системе музыкального образования, детерминированы тенденциями в развитии музыкального искусства – сегодня этот тезис вряд ли у кого-нибудь вызывает сомнение; более того: он приобрел характер аксиомы. Именно поэтому в данной статье мы намерены обойтись без поиска аргументов для доказательств взаимовлияния метаморфоз парадигмы исполнительского музыкального искусства и музыкального образования, а сосредоточиться на векторе этих метаморфоз, поэтому цель статьи – продемонстрировать тенденции в развитии академического музыкального искусства и на их основе обосновать необходимость поиска путей совершенствования системы музыкального образования.

Сложившаяся российская система музыкального образования на протяжении длительного периода своей истории успешно воспроизводит музыкально-творческий ресурс страны; ее успехи общепризнанны и достойны уважения. Проблемы, о которых будет сказано далее, возникли не внутри системы, а в предмете ее деятельности – в музыкальном искусстве. Однако система, естественным образом включаясь в производство музыкального и человеческого продукта, постоянно актуализирует эти проблемы, поэтому, говоря о проблемах искусства, мы все время имеем в виду отражение этих проблем и в системе музыкального образования.

Метафизический анализ тенденций в эволюции музыкального искусства показывает огромное разнообразие векторов его развития. Сегодня нас интересуют онтологические основы процессов *академизации* и не менее существенные закономерности функционирования самого *академического* музыкального искусства. Эти процессы как имманентные сущности существуют уже не одно столетие, и проблемы, которые они формируют, перманентны и долговременны. В наше время эти тенденции не доминируют. Тем не менее то, что они становятся очевидностью, возможной для исследования, требует внимания ученых. Хотя достоверно известно, что, несмотря на обилие фактологического материала, касающегося названных процессов и закономерностей, наличие многочисленных констатаций частных явлений академизации, теоретические вопросы становления и развития данного феномена до настоящего времени абсолютно не исследованы. Это заставляет нас представлять излагаемую ниже проблему на гипотетическом уровне.

Необходимо сразу отметить, что процессы академизации и закономерности эволюции академического искусства рассматриваются, прежде всего, как феномены становления и развития музыкального мышления человеческого сообщества. Продукты художественного творчества при таком подходе становятся аргументами, обеспечивающими достоверность гипотетического дискурса: иного способа изучать процессы общественного художественного сознания пока не придумано.

Теория академизации, приверженцем которой мы являемся, рассматривается здесь в контексте теории социальной эволюции, непосредственно примыкая к фундаментальным процессам глобализации, или, если быть еще более точным, глокализации культуры («глобализация» + «локализация» – раскрывает амбивалентность эволюционных процессов). В амбивалентности глобализации [1, с. 162–168], которую обнаружил еще Г. Терборн, отчетливо проявляются противоречивые диалектические процессы, в том числе такие, как дифференциация и интеграция, конвергенция и дивергенция, унионизм и плюрализм и др. Все они, включая и амбивалентность, полностью



распространяются на предмет нашего внимания – академизацию, которая рассматривается нами как один из потоков глокализации. Названные процессы, по мнению Г. Терборна, создают альтернативу единообразия или многообразия культурных форм под влиянием либо культурного империализма (экспансии), либо обратного процесса – дивергенции – и, отсюда, производство либо унифицированного продукта, либо «глобализированной продукции различия» [2].

Развиваясь из своего синкретичного зерна, попавшего в плодотворную почву фольклорного сознания наших далеких предков, музыкальное творчество веками вызревало в процессах десинкретизации, под которыми нужно понимать спенсеровское рассеивание, или, говоря современным научным языком, дифференциацию художественного мышления и творчества. Инновациями прошлых веков становились сначала принципы ладового мышления, затем, пройдя через тернии и радость открытия новых элементов, таких как гармонические тяготения, тембр, динамика и др., в новое время утвердились интонационные гравитации. Полистилистика современного искусства, основанная на многообразии художественно-выразительных средств музыкального творчества, является ярким доказательством того, что десинкретизация достигла своего апогея. Но, поскольку у десинкретизации обратного движения нет (развитие синкретизма как процесса десинкретизации возможно только в одном направлении, в направлении дифференциации на элементы), мы и наши предшественники постоянно наблюдали и наблюдаем встречное движение – интеграции, что позволяет уравновешивать разнонаправленные процессы и сохранять внутрисистемные связи академической музыки.

Таким образом, в процессах академизации проявляют себя важнейшие закономерности, открытые Г. Спенсером в эволюции природы и общества, – дифференциация и интеграция. Те же процессы, по мнению культурологов, лежат в основе тенденций глокализации. Как и в глобальных процессах мировой цивилизации, где плодом деятельности выступает унифицированный продукт, в академизации искусства выделяется генеральная тенденция, которая может быть представлена как унификация. И таким унифицированным продуктом в академическом искусстве становится опус – музыкальное произведение.

Само существование понятия «опус» (лат. *opus*) – «отдельное музыкальное сочинение *в ряду других сочинений* (курсив мой. – Д. В.) того же композитора (спец.)» [3, с. 455] уже говорит об унификации, о существовании уникального произведения, но все же в ограниченных рамках определенного ареала. Тенденции унификации легко обнаруживаются и в рамках различных жанров, распространяющих типизированные традиции. На нее «работает» и технический прогресс – рас-

пространение все новых и новых форм аудио- и видеоносителей, а также различных управляемых средств воспроизведения музыкального звука без помощи посредника – исполнителя.

Сегодня унификация еще не стала доминирующей тенденцией в искусстве, поэтому ученые пока не выступают против нее «единым фронтом». Однако эмоциональные всплески протеста все чаще проникают даже в искусствоведческие работы. Так, А. Ляхович в статье «Краткая социология современного академического музыкального исполнительства» предостерегает против негативного влияния инновационных форм социально-художественной деятельности – *звукозаписи* и *конкурсомании*, мифа *нотоцентризма* (подмены музыки нотами) и процветания *абстрактных стилевых моделей* (вместо многообразия живого искусства) [4]. Вместе с С. А. Загнием они «кричат» о *кризисе формы публичного концерта* [5]. В указанных статьях авторы не стремятся вскрыть причины негативных тенденций современного исполнительского искусства, а потому в них нет даже упоминания таких понятий, как «унификация», «коммуникация», «опус» и др., но кризисная ситуация ими обрисована убедительно.

Стремление академического искусства к идеальной парадигме обнаружено давно. Оно нашло отражение даже в некоторых дефинициях понятия «академический», применяемого по отношению к искусству. Выделим из множества интерпретаций понятия следующую характеристику: академический – *придерживающийся установленных традиций, канонов, свойственный академизму* (к примеру, в академической живописи). Так, С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова трактуют академизм, как «направление в искусстве, догматически следующее сложившимся канонам искусства античности и эпохи Возрождения» [3, с. 27]. В этом определении ключевыми словами являются «*догматически следующий канонам*». Со временем тенденция подражания канонам античности и эпохи Возрождения как непревзойденным образцам искусства постепенно переросла в стремление к идеалу искусства вообще, естественно, воплощаемому в идеальном художественном произведении. Опус стал олицетворением идеала в академическом искусстве, своего рода идолом, предметом поклонения.

Этому способствовала и теория музыкознания прошлого столетия, которая отвела музыкальному произведению роль единственного носителя художественного содержания. Еще Б. Л. Яворский в начале прошлого века писал о том, что «искусство запечатлевает процессы, а не воздействует; воздействие – это вторичное явление, которое отмирает, а запечатление процесса – остается» [6, с. 222]. Подобная позиция открыто утверждает приоритеты между искусством как формой коммуникации и формой «запечатления музыкального



процесса звуками» (Б. Л. Яворский) в пользу последнего. В письмах к С. В. Протопопову ученый пишет о том, что в конкретном художественном произведении «есть только то содержание, которое выявлено его конструкцией, композицией и оформлением, т. е. их единством – формой» [6, с. 537]. Это ли не гимн плодам человеческого творчества, облаченным в конкретное музыкальное произведение. Последующий анализ приводит его к еще большему утверждению неразрывного единства формы и содержания. «Мысль, – пишет Б. Л. Яворский, – нельзя “облекать в подходящую форму”, потому что сама мысль есть форма» [6, с. 542]. Обратите внимание, мы не выступаем против позиции Б. Л. Яворского, потому что убеждены в его правоте. Его позиция в данном случае демонстрирует объективную тенденцию в музыковедении, что еще раз доказывает устойчивость глубинных процессов в искусстве и обществе.

От последних идей русского ученого-музыканта один шаг до концепции С. Лангер и теории «значимой формы». В отличие от российских ученых, в большинстве своем видевших сущность музыки все же в семантике интонационных связей, часть западных философов и искусствоведов склонилась к теории «значимой формы», где артефакт, раскрывающий содержание музыки, а возможно, и искусства в целом, проявляет себя именно в художественной форме. С. Лангер пишет: «Мы воспринимаем музыку как “значимую форму”, свободную от фиксированного, буквального значения, от всего, что она изображает» [7, с. 229], уточняя при этом, что «музыка даже в наивысших достижениях своих классических произведений является преимущественно не представительной. Она выражает чистую форму не как украшение, а как саму свою сущность...» [7, с. 187].

Заключенное в музыкальном произведении художественное содержание, таким образом, становится самоценностью, не требующей интерпретации. Логика простая: музыкальное произведение само по себе ценно, независимо от того, интерпретируется оно или нет, звучит оно или только зафиксировано в письменном тексте.

В сложившейся ситуации, казалось бы, говорить об искусстве как о коммуникации, как о форме воплощения отношений – просто анахронизм. Но говорить нужно, ибо коммуникация – основа искусства, и отказ от нее неминуемо приведет к перерождению искусства как социального явления.

Значительный вклад в формирование новой парадигмы искусства – создание ореола вокруг опуса – вносит сложившаяся в стране система подготовки музыкантов-исполнителей. При целеполагании, направленном на воспитание и обучение квалифицированного специалиста-музыканта, реальный процесс занятий в специальном классе (фортепианном, скрипичном и т. п.) нацелен на подготовку концертной программы, т. е. конкретных произведений. Ю. А. Цагарелли пишет по

этому поводу следующее: «В ходе этих занятий основная цель обучения – воспитание личности музыканта, развитие его способностей – отодвигается на второй план, а педагогический процесс сводится к простому выучиванию музыкальных произведений» [8, с. 6]. Часто основную задачу процесса обучения исполнителю педагоги видят лишь в развитии психомоторики. Ссылаясь на крупнейших педагогов музыкантов, таких как Г. Г. Нейгауз, Г. М. Коган и А. П. Шапов, Ю. А. Цагарелли отмечает укоренившуюся тенденцию противопоставления исполнительской техники и музыкальности как таковой [8, с. 7].

Степень выученности музыкальных произведений (готовности для публичного показа) выступает и критерием оценки на зачете или экзамене (как по специальности, так и на любом дополнительном инструменте). Качества музыканта чаще просто декларируются, методам их диагностики и развития места в учебном процессе нет вообще. Отсутствие профиограммы музыкально-исполнительской специальности, по мнению Ю. А. Цагарелли, обуславливает неполноту представлений педагогов о профессионально важных качествах и их значимости для оценки результатов обучения [8, с. 6]. Как правило, качество исполненной программы становится предметом обсуждения учителя и ученика и в ходе исполнительской практики, когда, казалось бы, созданы идеальные условия для анализа коммуникации между исполнителем и слушателем.

Наиболее слабым звеном в системе подготовки профессиональных музыкантов-исполнителей является научно-методическое обеспечение учебного-творческого процесса. Теория музыкальной коммуникации (Е. В. Назайкинский, А. Н. Якупов и др.) до сих пор находится на этапе постановки проблем и разработки «сферы и фаз коммуникативного процесса» и «процедур кодирования и декодирования» (А. Н. Якупов), психологические вопросы подготовки музыканта-исполнителя к концертному выступлению (Л. Л. Бочкарев, Ю. А. Цагарелли и др.) исследуются в аспекте сценической деятельности самого исполнителя (артистизм, внимание, перевоплощение, поведение), а формирование профессионального исполнительского мастерства – на технологическом уровне (надежность, готовность концертной программы, проблемы репертуара и т. д.).

К сожалению, приходится констатировать, что педагогика как наука сегодня не востребована в системе профессионального музыкального образования. Искусствоведческие исследования, казалось бы, приоритетные для сферы художественного образования, не могут восполнить дефицита научного подхода к решению таких проблем, как: эффективность смешанных (индивидуально-групповых) форм специальных курсов; воспитание художественного вкуса и развитие творческих способностей и профессиональных



качеств в конкретных условиях музыкально-образовательного процесса; развивающие и воспитательные возможности различных дисциплин в художественном учебном заведении; адаптация традиционных и разработка инновационных методик работы со студентами с ограниченными физическими возможностями; теоретическое обобщение передового опыта предметного обучения и воспитания; моделирование структур и отбора содержания учебных курсов; теория и практика создания учебно-методических комплексов; методика организации художественных олимпиад и творческих конкурсов; теоретические основы создания и использования новых технологий и методических систем обучения и воспитания профессионального музыканта-исполнителя и т. д. Все эти вопросы входят в сферу компетентности не искусствоведа, а музыкальной педагогики и потому решать их должны профессионально подготовленные педагоги-музыканты [1, с. 258–261].

На основании изложенного выше напрашивается вывод о том, что система академического музыкального образования, сложившаяся в культуре европейского типа, приняв опус в качестве парадигмы музыкального искусства, преимущественно ориентирована на воспитание музыканта-исполнителя не в структуре коммуникации со слушателем, а как «раба опуса», подчиненного этой парадигме. В этих условиях актуализируется необходимость педагогических и искусствоведческих (с использованием методов социологии ис-

кусства) исследований в системе академического музыкального образования, направленных на поиск эффективных путей преодоления кризисных явлений в искусстве и образовании.

Список литературы

1. Therborn G. Globalizations are Plural. *Globalizations: Dimensions, Historical Waves, Regional Effects, Normative Governance* // *International Sociology*. 2000. № 15(2). P. 149–179.
2. Варламов Д. И. *Онтология искусства : избранные статьи 2000–2010 гг.* М., 2011. 316 с.
3. Ожегов С. И. *Словарь русского языка : 70000 слов / под ред. Н. Ю. Шведовой.* 23-е изд., испр. М., 1991. 917 с.
4. Ляхович А. Краткая социология современного академического музыкального исполнительства // Музыкальный интернет-журнал «Израиль XXI». Май 2011. № 27. URL: http://www.21israel-music.com/Sozialnoye_isplaynitelstvo.htm (дата обращения: 14.04.2013).
5. Загний С. А. Новые средства коммуникации против концерта // Миф. Музыка. Обряд : сб. ст. / ред.-сост. М. Катунян. М., 2007. С. 315–316.
6. Яворский Б. Л. Воспоминания, статьи и письма : в 2 т. Т. 1. М., 1964. 671 с.
7. Лангер С. *Философия в новом ключе : исследование символики разума, ритуала и искусства / пер. с англ. С. П. Евтушенко ; общ. ред. и послесл. В. П. Шестакова.* М., 2000. 287 с.
8. Цагарелли Ю. А. *Психология музыкально-исполнительской деятельности.* СПб., 2008. 368 с.

Musical Education in Connection with Changes of Performing Arts Paradigm

D. I. Varlamov

Saratov State Conservatoire (Academy) named after L. V. Sobinov
Prospekt Kirova, 1, 410012 Saratov, Russia
E-mail: varlamov2004@inbox.ru

The article studies urgent problems of musical education connected with deep processes of musical art evolution. The author focuses on academisation and changes in paradigm of performing art caused by it. The changes are aimed at the increase of self-value of musical piece and decrease of the importance of performing art's communicative function. That can bring about inevitable changes threatening the performing art as a form of creative activity. The mentioned above tendencies call for reconstruction of the conception of musical education.

Key words: musical education, performing art, academisation, paradigm of academic musical art, musical communication.

References

1. Therborn G. Globalizations are Plural. *Globalizations: Dimensions, Historical Waves, Regional Effects, Normative Governance*. *International Sociology*, 2000, no. 15(2), pp. 149–179.
2. Varlamov D. I. *Ontologiya iskusstva. Izbrannyye statyi 2000–2010* (Ontology of Art. Selected articles 2000–2010). Moscow, 2011. 316 p.
3. Ozhegov S. I. *Slovar Russkogo Yazyka: 70000 slov* (Dictionary of the Russian Language: 70000 words) / Pod redactsiyey N. Y. Svedovoy, 23-e izdanie (Ed. by N. Shvedova, 23rd edition). Moscow, 1991. 917 p.
4. Lyakhovich A. *Kratkaya sotsiologiya sovremennogo akademicheskogo musycalnogo ispolnitelstva* (Brief sociology of modern academic musical performing). *Izrail XXI*. May 2011, no. 27, available at: http://www.21israel-music.com/Sozialnoye_isplaynitelstvo.htm
5. Zagniy S. A. *Novye sredstva kommunikatsii protiv contserta* (New means of communication against concert). *Mif. Musyka. Obryad*. (Myth. Music. Ritual) Moscow, 2007, pp. 315–316.
6. Yavorsky B. L. *Vospominaniya, statyi i pisma* (Memoires, articles and letters). Vol. 1. Moscow, 1964. 671 p.
7. Langer S. *Philosophy in a New Key: A study in the symbolism of reason, rite and art*. Cambridge, MA, 1969. 313 p. (Russ. ed.: Langer S. *Filosofiya v novom klyuche; issledovaniye simvoliki razuma, rituala i iskusstva*. Moscow, 2000. 287 p.
8. Tsagarelli Y. A. *Psikhologiya musycalno-ispolnitelskoy deyatel'nosti* (Psychology of musical performing activity). St. Petersburg, 2008. 368 p.