

## ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИНТЕГРАЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ДИСЦИПЛИН В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Рассматриваются вопросы интеграции музыкально-исполнительских дисциплин в процессе подготовки будущего учителя музыки.

**Ключевые слова:** интеграция; художественное мышление; художественная деятельность; диалектика художественного времени и интонирования.

В перечне дисциплин, осваиваемых будущими учителями музыки, важное значение имеют дисциплины предметной подготовки. Это профилирующие дисциплины, определяющие уровень подготовки будущего специалиста как педагога-музыканта, качество его подготовки к практике, написанию дипломного исследования, которые в завершение выносятся на итоговую государственную аттестацию. Особое внимание следует обратить на дисциплины музыкально-исполнительского характера, такие как основной музыкальный инструмент, дирижирование, сольное пение. В практической деятельности каждого учителя музыки владение этими видами исполнительства является условием эффективности педагогической деятельности, показателем его профессионализма.

На этапе профессиональной подготовки в вузе музыкально-исполнительские дисциплины ведутся индивидуально преподавателями с разным опытом работы, образованием, отношением к своей дисциплине, а также разными методическими подходами в преподавании. Узкопредметный подход, обусловленный спецификой каждого вида исполнительства, порой не позволяет будущим учителям музыки осознать глубинное родство всех видов музыкального исполнительства. Так возникла необходимость в разработке такого курса, который позволил бы студентам в логико-исторической последовательности проследить и изучить ключевые этапы становления музыкального исполнительства в его разнообразии (вокальное, инструментальное, дирижёрское). Данный курс имеет интегрированный характер. Он исследует истоки возникновения исполнительства как художественной деятельности на самых ранних ступенях развития человеческого общества в недрах первобытного строя, а далее последовательно освещает пути и специфику его развития вплоть до современности.

Исходными методологическими основами данного курса являются следующие положения:

1. Интеграция, в соответствии с научным значением, есть процесс *воссоздания целостности* методом восхождения от абстрактного к конкретному.

2. В качестве интегрирующего начала в музыкально-исполнительской деятельности выступает *художественное мышление*. Осуществляясь как *процесс мыслительного творчества*, оно воссоздает целое (художественный образ) с одновременным его переосмыслением и преобразованием.

3. Основным условием развития художественного мышления будущих учителей музыки выступает построение музыкально-исполнительских дисциплин как модели выведения знаний, где всеобщие закономерности предшествуют конкретному.

4. Основанием разработанного учебного курса «Теория и история музыкального исполнительства», интегрирующего музыкально-теоретические знания, выступает *диалектика художественного времени и интонирования*, обеспечивающая рассмотрение ключевых проблем музыкального исполнительства через подлинную природу музыкального искусства.

Содержание курса направлено на воспитание у студентов методолого-методического мышления в области музыкального исполнительства. И именно на той методологической базе, которая принята в научной школе Д.Б. Кабалевского, где методика рассматривается как *процессуальная форма методологии*, как процесс реализации философских положений в сфере повседневной практики. У В.В. Давыдкиной сформулировано это так: «Воспитание художественного мышления есть единый процесс, в котором абстрактное и конкретное, т.е. наука и практика в виде методологии и методики, существуют в единстве содержания и формы» [1. С. 128].

Мы следуем ставшей уже традиционной для данной научной школы манере изложения материала: моделируется сама логика этого процесса, благодаря чему студенты как бы сами выводят содержание своего образования по любой исследуемой проблеме. Потому что только путем прослеживания того, как первоосновная природа художественной деятельности проявляла себя в различные периоды становления и развития музыкального исполнительства, возможна обозначенная выше интеграция музыкально-исполнительских дисциплин *методом восхождения от абстрактного к конкретному*.

В соответствии и на основе теоретических положений был определён тематический план курса.

ТЕМА 1. Философско-теоретические подходы к определению понятий «художественная деятельность», «художественное мышление».

ТЕМА 2. Истоки и особенности художественной деятельности на ранних ступенях её развития (синкретизм искусства, целостность мировоззрения).

ТЕМА 3. Особенности развития музыкального исполнительства в художественной культуре античного периода.

ТЕМА 4. Каноны Средневековья как диалектический по сути фактор развития музыкального исполнительства.

ТЕМА 5. Роль гуманистических, нравственно-эстетических идеалов эпохи Возрождения в становлении музыкально-исполнительской культуры (восстановление природы художественного времени и интонирования).

ТЕМА 6. Рационализм классического художественного мышления в музыкально-исполнительской практике послеренессансного периода.

ТЕМА 7. Достижения и провалы эпохи виртуозов-романтиков (новая «реформа» в отношении к художественному времени).

ТЕМА 8. Современное музыкальное исполнительство как отражение полифоничности художественного мышления.

В зависимости от степени усвоения материала курса тем или иным студентом важно прийти к следующим содержательным выводам:

1. Вытекает из размышлений студентов над высказыванием С.Е. Фейнберга: «Музыке, прежде всего, свойственна логика. Как бы мы ни определили музыку, мы всегда найдём в ней последовательность глубоко обусловленных звучаний. И эта обусловленность родственна той деятельности сознания, которую мы называем логикой» [2. С. 502]. Какая логика должна лежать в основе такого мышления? Безусловно, это вопрос о художественном мышлении исполнителя *как мышлении диалектическом*. То же самое нужно сказать и о мышлении композитора, и о мышлении слушателя. Исключительно важный алгоритм: поскольку мышление человека изначально имеет диалектическую природу, оно «...берет *мир в целом* и, тем самым, определяет процесс мышления от целого к его частям» (курсив мой. – Г.К.) [1. С. 36].

2. Согласно предыдущему, авторский замысел (или художественная идея) созревает в сознании композитора как *целостное образование* – в единстве содержания, формы и *средств исполнения* (последнее обычно остается вне внимания теоретиков, но для исполнительской практики это исключительно важно!). Главное в технологии авторского мышления – *первичность результата* по отношению к процессу! И это не парадокс, просто содержание определяет форму: художественная идея, которую в результате должен «сняты» слушатель в «свернутом» виде, определяет драматургию своего раскрытия. Проникнуть в авторское мышление «доподлинно» мы не в состоянии, тем не менее логико-драматургическое разворачивание художественного замысла наше восприятие может в целом «прочитать» достаточно точно. Так, по В.А. Школяру, все варианты развития любой художественной идеи могут быть в конечном итоге сведены к трем абстрактно-всеобщим формулам: «От тьмы к свету», «От света к тьме» и «От себя к себе» (т.е. от света к свету или от тьмы к тьме). От этого «целого раньше его частей» и выстраивается логика становления интерпретации: *на основе интонационного материала наполнить формулу развития нравственно-эстетическим содержанием и затем конкретизировать «методом содержательного анализа» процесс драматургического развертывания ее смысла, обосновав все детали формы*. При этом исполнитель должен помнить, какими бы дополнительными возможностями он ни пользовался (соответствующая литература, аудио- и видеозаписи т.п.), единственным источником информации и «критерием истины» для него выступает *нотный текст*.

3. Раз и навсегда надо отказаться от традиционного представления об исполнительстве как самодостаточном виде музыкальной деятельности, которая начинается «сама с себя» и только лишь «специфически преломляет» в себе две остальные. Она начинается (и это не парадокс) не с «мышления воспроизведения», а

именно *с авторской деятельности, с понимания закономерностей творческого мышления!* То есть с понимания того, о чем пишет Г.М. Цыпин: «Замысел музыканта-исполнителя (идея, образ, концепция) подчиняется в своём становлении и развитии тем же единым, универсальным закономерностям, которые действуют в сфере человеческой психики вообще. Как и любая идея человека – в её нормальном, естественном самодвижении, исполнительский замысел развивается от подсознательного к сознательному, от общего к частному, от целого и недифференцированного – к детализированному и подробному, от аморфного и расплывчатого – к структурно завершённом» [3. С. 75]. Это мы и подчеркиваем для студентов: исполнительское («интерпретаторское») мышление, воспроизводя *те же универсальные закономерности человеческой психики вообще, в принципе* повторяет путь создания произведения автором!

4. Этот процесс и определяется как *содержательный анализ произведения*. Он наиболее важен не только потому, что следует внимательно и правильно прочесть все указанные композитором ремарки, но и весь этот процесс исполнитель должен воссоздать в себе методом восхождения мысли от абстрактного к конкретному. Абстрактным является художественное содержание (идея), а конкретным – драматургическая форма его раскрытия в произведении и средства воплощения в исполнении.

Мышление интерпретатора можно определить и как «художественное моделирование». Очень важно, как пишет в своём исследовании Л.В. Школяр, что «принцип моделирования художественно-творческого процесса позволяет *в корне изменить понимание методики в целом* как совокупности способов, методов и приемов, привнесенных “извне”, в основном из смежных областей – например, из профессионального музыкального образования, – и из общей дидактики. *Сам процесс* прослеживания становления музыки в целом и в отдельных гранях *превращается в универсальную в своем роде методику*, непосредственно вытекающую из закономерностей музыкального искусства. В большой мере отпадает надобность и в “специальных” методах, призванных придать учебно-воспитательному процессу развивающий характер» [4. С. 242].

Вот это и следует усвоить студентам: формирование у себя диалектических алгоритмов художественного мышления не требует специальных методик! Это происходит естественным путем при многократном воссоздании во всех сферах исполнительской деятельности (при работе над инструментальной пьесой, вокальным произведением или хоровым полотном) такого процесса анализа, когда *единичное, конкретное выводится из всеобщего, форма из содержания*.

5. В ряду алгоритмов художественного мышления абсолютно необходимыми становятся знания и умения «*особого рода*». Они призваны обеспечить понимание того, «*как обыденное в искусстве становится художественным*», т.е. постичь «технология» организации автором музыки «внеэстетических фактов» в целостные художественные образы и затем понять, как это художественное содержание определяет «технология» воплощения. В овладении этими знаниями и умениями не может быть «сначала» и «потом», как пишет

В.В. Давыдкина, «...только диалектическая целостность духовного содержания искусства и элементов его технического воплощения (у Э.В. Ильенкова – «в одном и том же месте, в одно и то же время») в каждом моменте процесса может обеспечить их формирование как художественных» [1. С. 121].

6. Необходимо понять, что художественное мышление есть в конечном итоге *непрерывный процесс дифференциации и интеграции*. Ведь (если теоретически) прослеживая движение противоположных полюсов друг в друга есть мысленное воссоздание его сложной целостности, но при этом каждый из полюсов *интегрирует*, т.е. *подчиняясь художественному замыслу* (подлинному «вдохновителю и режиссеру!»), определенным образом перерабатывает в себе противоположные начала. В результате возникает явление эмерджентности: каждый из полюсов получает новое качество, а это и есть интеграция.

Так именно и существует тема – «себедовлеющий образ и динамически взрывчатый элемент»: как *интегрированное* в единое целое внутреннее интонационное многообразие музыкального смысла, где каждая интонация, повинувшись логике разветвления идеи, готова к

*дифференциации* (к «освобождению» себя в качестве отдельного смысла). Но, став самостоятельной, интонация обязательно несет в себе интегрированную «частичку» *влияния* всего остального интонационно-смыслового материала, что опосредованно выражается в некотором изменении обособившейся интонации. Расшифровывая повторы-изменения, мы можем понять направление развития смыслового взаимодействия интонаций и при этом сформулировать в общих чертах художественную идею (в рамках приведенных выше формул) и выдвинуть ее в качестве «рабочей гипотезы» раньше, чем прозвучит конец произведения!

Для воспитания слушательской культуры такая способность нашего восприятия к «опережающему отражению» имеет огромное значение – восприятие из пассивного (когда содержание определяется *после* прослушивания формы) превращается в *активное*: слушатель как бы творчески (на теоретическом уровне!) воссоздает возможный вариант смыслового развития музыки. Излишне доказывать, что для будущего музыканта-исполнителя мышление теоретического уровня является обязательным.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Давыдкина В.В. Художественные знания, умения и навыки в профессиональной деятельности педагога искусства: Дис. ... канд. пед. наук. М., 2004. 159 с.
2. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1969. 598 с.
3. Цытин Г.М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика. СПб.: Алетейя, 2001. 320 с.
4. Школяр Л.В. Музыкальное искусство как учебный предмет в начальной школе: Дис. ... д-ра пед. наук. М., 1999.

Статья представлена научной редакцией «Психология и педагогика» 24 января 2009 г.