

**Статья опубликована в сборнике:**

Ивонина Л.Ф. Скрипичный концерт Д.Б. Кабалевского и музыкальная школа сегодня. /Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Художественное образование: инновации и традиции»: В 2 ч. Ч. 1 / Перм. гос. ин-т искусства и культуры. – Пермь, 2004. – 173 с. С. 70-75.

**Скрипичный концерт Д.Б.Кабалевского и музыкальная школа сегодня**

Первыми исполнителями скрипичного Концерта Д.Б.Кабалевского были Дина Шнейдерман и Игорь Безродный. При этом пятнадцатилетняя ученица детской музыкальной школы при Ленинградской консерватории Д.Шнейдерман сыграла его с листа, без предварительной подготовки. Этот факт вызвал естественный вопрос: что же это за музыка, посильная для игры с листа школьнику? (6, стр. 32) Вопрос этот не потерял своей актуальности и сегодня, а ответ на него затрагивает многие проблемы современного детского музыкального воспитания.

Замысел скрипичного концерта возник у Д.Б.Кабалевского ещё до войны, но был осуществлён лишь в 1948 г. Как известно, концерт стал первой частью «триады школьных сочинений», трёх небольших инструментальных концертов для учеников музыкальных школ и училищ, т.е. изначально планировался композитором как «обыкновенное педагогическое сочинение». Сегодня более чем полувековая история существования скрипичного концерта показывает, что аналогов ему в скрипичном педагогическом репертуаре найти очень трудно. Так из наиболее часто встречающихся в выпускных программах учащихся ДМШ названий можно выделить концерты Л.Шпора, Ш.Берио, Д.Виотти, П.Роде, реже встречаются концерты И.С.Баха, В.Моцарта и Й.Гайдна. Последнее вполне объяснимо: при всей кажущейся доступности текстов указанные шедевры занимают достойное место в репертуаре концертирующих скрипачей, и их местонахождение в разряде педагогического репертуара рождает массу противоречивых суждений.

Что касается героического классицизма Дж.-Б. Виотти, sentimentalного романтизма его ученика, П.Роде и немецкого романтика Л.Шпора, виртуозно-романтического стиля Ш.Берио, то исполнение их сочинений с большой сцены является достаточно большой редкостью, что в какой-то мере затрудняет и педагогический процесс. Но что характерно прежде всего для этой области скрипичного репертуара? То, что это «чисто скрипичная» музыка, ограниченная в общем-то кругом узко инструментальных художественных средств. Так о Седьмом концерте Ш.Берио ещё в конце 19 века отзывались как не отличающемся особенной глубиной, но очень изящном и очень эффектным. (7, стр. 86). Однако не будем забывать о том, что учеником Ш.Берио был А.Вьетан! Именно он поднялся на уровень признания его вир-

туозных сочинений как ...музыки. О его Пятом, по общему мнению лучшем, концерте А.Серов писал, что «это не просто искусное сочетание мастерски преодоленных виртуозных трудностей, а музыка, хорошая музыка, со взмахами кисти чисто симфоническими, с превосходными оркестровыми сочетаниями, с теплотой и серьёзностью внутреннего направления. Тут есть, одним словом, музыкальность истинная, которой зачастую и следов не оказывается в том, что играют и пишут гг. пресловутые виртуозы». (2, стр. 134).

Пятый концерт А.Вьетана, как мы видим, по праву входит в сокровищницу мирового скрипичного репертуара, который составляют, по словам Л.Ауэра, «скрипичные сочинения высшего типа». Но как пройти путь к умению исполнять эту «высокохудожественную» музыку?

Концерты, о которых идёт речь, часто называют концертами-симфониями, скрипичные же концерты предшествующего им периода, к слову сказать, из которых состоит основной педагогический репертуар, несмотря на безусловную ценность, не только не препятствуют, но и иногда способствуют развитию «однострочечного» мышления. И вот здесь, возвращаясь к главной теме, мы можем предположить, что концерт Д.Б.Кабалевского был призван восполнить этот наметившийся пробел.

Нельзя не сказать также и о том, что при планировании педагогического репертуара не всегда возможно последовательное освоение современного музыкального языка. Так уже 1 часть Концерта Д.Б.Кабалевского с её созданной «видимостью чистого ключа» сразу включает нас в феерическое блуждание по тональностям, требующее для исполнения достаточной слуховой подготовленности. Интонирование русской музыки советского периода (имеется ввиду звуковысотное) – отдельная страница в скрипичной исполнительской практике. До сих пор оно не нашло достаточного отражения как в теории, так и в практике работы музыкальных школ.

Написанный за две недели, скрипичный концерт Д.Б.Кабалевского, кажется уже одним этим подтверждает то, что всё в нём адресовано молодым: и скорость создания, и стремительность движения, и динамичность развития. Определяя содержание концерта, Дмитрий Борисович условно определил душевное состояние как соответствующее трём временам года: зима, весна и лето – три части произведения. Думается, такая трактовка в некотором смысле является упрощённой, т.к. музыка говорит сама за себя, и Вторая часть более ассоциируется с грустью о молодости, с которой мы все неизбежно расстаёмся. Однако, полемизировать с автором относительно идеи произведения не входит в нашу задачу. Она в другом: нам предстоит ответить на вопрос о музыке, «посильной для игры школьнику». Именно в этом, на наш взгляд, состоит основная ценность произведения, и в этом отражаются просветительские идеи Д.Б.Кабалевского.

Репертуар современного школьника-скрипача далеко не безупречен, он переживает на себе все трудности по следующим параметрам: завышение (или занижение) сложности произведений по отношению к возрастным и

техническим возможностям ученика, искусственное распределение произведений по зонам, якобы соответствующим тому или иному году обучения, форсирование темпов (скорости) изучения, недооценка индивидуальных характеристик ученика, чрезмерная повторяемость названий, отсутствие последовательного и постепенного освоения технических и художественных сложностей. Осуществляя попытку освоить вместе с учеником определённый базовый репертуар, состоящий из произведений, которые «должны быть в репертуаре у каждого скрипача», мы, педагоги, часто ведём ученика по своему излюбленному репертуару, а не по тому, который нужен данному конкретному ребёнку. С этой точки зрения можно со всей ответственностью сказать: конечно, не каждому учащемуся можно и нужно исполнять Концерт Кабалевского. Неслучайно Дмитрий Борисович, создав свой концерт, отнёс его именно в школу при консерватории. Очевидно, принадлежность концерта к сфере репертуара профессионального, а не дополнительного (как сейчас именуется ДМШ-семилетка) детского музыкального образования была композитором определена.

Но разве делим мы сегодня школы на профориентированные и школы «будущих любителей музыки»? Конечно, музыкальные десятилетки находятся на твёрдо профессиональном пути. А семилетнее образование? Выпускники таких «обыкновенных» семилеток в будущем составляют контингент музыкальных училищ, а затем получают диплом о среднем образовании и вместе с «десятилеточниками» поступают в один и тот же вуз.

Как будто всё оптимистично: цели можно добиваться разными путями, училищный путь только лишь немного длиннее. Но это только на поверхности. Внутри же существует глубокое различие в личностном формировании, которое оказывает, порой решающее влияние на весь ход творческого процесса. Учащиеся десятилеток пребывают весь период обучения в профессиональной среде, формирующей чётко осознаваемую мотивацию деятельности. Учащиеся семилеток с самого начала раздваиваются «на две школы», мечутся между двумя принципами обучения – «для себя» или «с профессиональной перспективой», в результате оказывается упущенным лучшее время для инструментального обучения. Иначе говоря, осознанное желание играть гаммы приходит не тогда, когда они действительно необходимы.

Вся музыкально-просветительская деятельность Д.Б.Кабалевского была направлена на то, чтобы привлечь всеобщее внимание к важности развития во многом определяющей способности уметь слушать и понимать музыку. Сегодняшняя музыкальная школа в русле всей системы музыкального образования построена на обучении исполнительству. При этом критерии оценок развёрнуты в сторону слушателя: исполнение должно быть таковым, чтобы слушатель получил эстетическое впечатление. Всё это так, но до того момента, когда начинающий музыкант сможет что-либо «дать» слушателю, он должен пережить множество несовершенных выступлений!

Обучение исполнительству в массовом масштабе, к сожалению, не приносит массово положительных результатов. В частности упускается из виду большая ценность исполнения «для себя». Среди многих педагогических задач, справедливо сориентированных на основные эстетические принципы, кажется, упускается не менее важная: обучение умению прочитать произведение для себя. Искусством «ходить перед людьми» (5), бывает наделён далеко не каждый, а ведь именно в условиях публичного выступления оценивается уровень способностей ученика!

Критерии оценок выступлений учащихся не согласуются, главным образом с основным педагогическим выводом Л.С.Выготского: заключающийся в том, что «значение детского творчества важно скорее для самого ребёнка, чем для искусства. Оно должно оцениваться с точки зрения того объективного значения, которое оно имеет для развития и воспитания ребёнка».(1).

Проблема оценок выступлений учащихся самым прямым образом связана и с множеством противоречий в критериях оценки качества работы педагогов, и, естественно, с отсевом учащихся из музыкальных школ. И эти вопросы нельзя решить в одночасье: за ними стоит многолетняя история уникальной системы детского музыкального образования, зарекомендовавшая себя в мире музыкальной культуры. В то же время мы стоим на пороге преобразований. Высказываются идеи новой творческой системы музыкального образования (4). Основная задача преобразований состоит в том, чтобы, сохранив все преимущества существующей системы музыкального образования, отказаться от всего того, что, хотя и было направлено на благо воспитания ребёнка, но стало работать против него. «Музыкальное воспитание – это не воспитание музыканта, а прежде всего воспитание человека». Эта мысль В.А.Сухомлинского легла в основу музыкально-педагогической концепции Д.Б.Кабалевского. «Мы, музыканты, - говорил композитор, - обязаны отдать музыкальному воспитанию детей и юношества не только часть своего времени и своих сил, но и частицу своего сердца». (3, с. 23).

### **Литература**

Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. Спб, Союз, 1997.

Гинзбург Л. Анри Вьетан. М., Музыка, 1983, стр. 134.

Глезер Р. Д.Б.Кабалевский. Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1969.

Мильтонян С.О. Педагогика гармоничного развития музыканта: новая гуманистическая образовательная парадигма. Тверь. 2003.

Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. М., Советский композитор, 1983.

Пожидаев Г. Дмитрий Борисович Кабалевский. – 4-е изд. – М.: Музыка, 1987, стр. 32.

Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. М.; Л.; 1967, стр. 86.