

**ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ ПЕДАГОГИКИ ИСКУССТВА ИГРЫ НА ФАГОТЕ:
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

DOI: 10.25629/НС.2018.11.07

ПРОЦЕНКО В.О.

Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке. Россия, Москва

Аннотация. Осознание философских основ обучения игре на музыкальном инструменте, в частности, на фаготе есть важнейшее условие формирования адекватного представления о сущности и эффективности методик и целей образования на современном этапе развития. Рассматривая историю развития философских представлений о сущности музыкального искусства, автор показывает насколько неравномерным был этот процесс в отношении его (искусства) различных компонентов. Автор приходит к выводу, что в сфере инструментального исполнительства осмысление философских основ началось по большому счету лишь со второй половины XIX столетия, и даже в этой сфере процесс сохраняет свою неравномерность. Педагогика искусства игры на духовых инструментах и, в частности, на фаготе, до сих пор по большей части заимствует философские основы из других направлений, ее специфические черты еще до сих пор не нашли отражения в научных работах. Ключевым выводом статьи является то, что в современной педагогике исполнительства на фаготе все большее распространение получает принцип стремления к стилевому и интерпретаторскому плюрализму, принцип свободного и самостоятельного определения предназначения «миссии» исполнителя. Также автор приходит к выводу, что в последнее время в данном направлении педагогики наметилась тенденция к осмыслению ее философских основ с учетом специфики исполнительства на фаготе на современном этапе развития, что обусловлено активным поиском новых путей творческой самореализации исполнителей в этой сфере.

Ключевые слова: фагот, исполнительство на фаготе, педагогика искусства игры на фаготе, философские основы педагогики искусства игры на фаготе, триада «композитор-исполнитель-слушатель».

Актуальность

Актуальность данной темы обусловлена противоречием, заключающимся в том, что современное фаготовое исполнительство и педагогика переживают период чрезвычайно интенсивного развития, но при этом многие аспекты данного процесса практически не освещаются в научной литературе. В частности, очевидно, что характер и содержание обучения определяются педагогической концепцией, в основе которой находится та или иная аксиоматика и ряд фундаментальных философских принципов, определяющих восприятие педагогом и учащимся процесса обучения и методический инструментарий. В свою очередь, философские принципы определяются процессами в музыкальной культуре.

Определение и формулировка философских основ педагогики дает возможность глубже понять возможности творческой самореализации исполнителей на современном этапе развития и, соответственно, оценить адекватность используемых методов для их профессиональной подготовки.

Цель

Соответственно, цель данной статьи состоит в том, чтобы проанализировать ситуацию с определенностью философских оснований в современной педагогике искусства игры на фаготе и охарактеризовать наиболее явные из них.

В рамках данной статьи мы сосредоточимся, прежде всего, на ситуации с осмыслением философских основ в отечественной педагогике искусства игры на фаготе.

Историческое осмысление философских основ музыкального искусства и музыкальной педагогики

Осмысление философских основ музыкального искусства и музыкальной педагогики в большинстве случаев в западной и отечественной научной, религиозной, мистической и иной литературе до начала XX столетия происходило, как правило, совершенно без учета узкоконкретных компонентов этого искусства. Сама музыка как род человеческой деятельности, как вид искусства на протяжении тысячелетий был одним из центральных предметов познания крупнейших философов Античности и Древнего востока, древнего востока, мыслителей средневековья и нового времени. Уже древнегреческий философ Пифагор (VI – V вв. до н.э.) одним из первых среди известных нам выдающихся мыслителей прошлого рассматривал музыку как важнейший элемент космоса. Платон, Аристотель в своих онтологических теориях указывали на огромное влияние музыки и на вектор развития общества и личностного духовного развития каждого человека. Развивающий потенциал и исцеляющие свойства музыки были выделены и описаны Авиценной.

В Новое время музыка как важнейшая часть европейской культуры, как возможно самая востребованная сфера деятельности с точки зрения воплощения в искусстве эмоционального реагирования на окружающую действительность приложений становилась предметом изучения большинства крупнейших философов и ученых. Исследовался генезис музыки, ее эстетические принципы, ее воздействие на психику человека и на развитие культуры и общества. В этот же исторический период (конец XV – начало XX вв.) музыкальное искусство претерпевало сильнейшие метаморфозы, среди которых в данной статье, прежде всего, следует выделить возникновение «триады» - композитор-исполнитель-слушатель. Эта коммуникативная «цепь» до сих пор остается основной во многих направлениях музыкального искусства современности.

При этом философы Нового времени исследуя музыку, в известной степени дистанцировались от центрального звена этой «цепи» – музыканта-исполнителя. Их в большей степени интересовал творец и воспринимающий музыку субъект, нежели тот, кто осуществлял исполнение.

Мы не находим в трудах И. Канта, Л. Фейербаха, Ф. Ницше и др. мыслителей развернутого освещения сущности деятельности музыканта-исполнителя. По большому счету отсутствует таковое и в трудах по музыкальной педагогике и искусству того времени, созданных самими музыкантами. Некоторое исключение в этом плане во второй половине XIX века профессия дирижера, качественное изменение которой, обусловленное развитием оркестрового музицирования, спровоцировало достаточно острую дискуссию относительно сущности, целей и задач профессии дирижера. В известной степени дирижера можно уподобить исполнителю, если речь идет о триаде композитор-исполнитель-слушатель. Ведь именно дирижер руководит оркестром, исполняющим для публики созданную композитором музыку. Однако концепция, сформулированная Г. Берлиозом, согласно которой цель дирижера заключается в том, чтобы максимально полно передать в исполнении оркестра замысел композитора [2], достаточно быстро была оспорена творчеством крупнейших представителей дирижерской профессии второй половины XIX – начала XX века, в том числе Г. Бюловым, А. Никишем, Г. Рихтером и др. Многие выдающиеся дирижеры демонстрировали стремление к такой свободе интерпретации музыкального материала, выражавшейся в том числе и в произвольной замене темпов, штрихов и других выразительных средств, что фактически «вознесли» себя если не на тот же, то, во всяком случае, близкий к композиторскому статус творца. Более того, дирижер очень быстро стал фактически центральной фигурой в организации творческого процесса в оперном театре: не только руководство оркестром, но и работа с вокалистами и даже сценография спектакля теперь все чаще осуществлялась именно ими. Эти новые компоненты профессии активно обсуждались в профессиональном сообществе музыкантов Европы и России в то время. В частности, вспомним статью Н.А. Римского-Корсакова «Эпидемия дирижерства» [6].

Ничего подобного в отношении музыкантов-исполнителей не происходило.

Однако в XX веке в этой сфере (сфере инструментального исполнительства) стали происходить серьезные изменения достаточно быстро меняться. Музыкальная культура XX – XXI веков открыла перед музыкантами-инструменталистами новые творческие перспективы. Безусловно, это более всего заметно в сфере искусства игры на духовых инструментах, чьи возможности сольного музицирования стали привлекать все большее внимание композиторов. Так фагот в течение последнего столетия многократно расширил свой репертуар самыми разными в плане стиля и жанра музыкальными произведениями. Репертуар фагота не только расширялся, но и усложнялся с технической и художественной точек зрения, что вызвало и рост требований к профессионализму исполнителей, а, следовательно, и развитие педагогики искусства игры на фаготе.

Тем не менее, на протяжении большей части XX века педагоги по классу фагота и исполнители, равно как педагоги и исполнители других видов духового исполнительства не говорили публично и не писали ничего такого, что можно было бы расценить как философское осмысление своей исполнительской и педагогической деятельности. Среди самих музыкантов наибольшей философской самостоятельностью обладали, прежде всего, композиторы (вспомним фантастические философские построения А.Н. Скрябина). Нельзя не отметить и развитие философской мысли в сфере фортепианного исполнительства и исполнительства на струнно-смычковых инструментах. В работах А.Б. Гольденвейзера [3], Г.Г. Нейгауза [4], И.М. Ямпольского [8] получали освещение многие вопросы исполнительства, в частности и вопросы сугубо философские: о цели и задачах профессии, о принципах восприятия личности учащегося и т.д. В работах же, посвященных духовому исполнительскому искусству подобные вопросы поднимались крайне редко. Если мы обратимся к методическим работам и разного рода публикациям на тему искусства игры на фаготе и преподавания игры на фаготе отечественных и западных авторов XX века таких как В.Н. Апатский [1], Р.П. Терехин [7], А. Камден [9], А. Вайсберг [11], мы обнаружим в них по большей части исключительно анализ узких вопросов, связанных с игрой на фаготе, но практически никогда более глубокого анализа самой деятельности как способа реализации творческого потенциала личности, как деятельности, составляющей смысл жизни. Последовательный набор рекомендаций к совершенствованию исполнительского мастерства и четко выверенная аргументация в дискуссии методического характера, но никогда не нечто большее.

Современное осмысление философской концепции исполнительства на фаготе

Свидетельствует ли подобная ситуация о том, что никакой собственной философской концепции в педагогике исполнительства на данном инструменте на протяжении большей части XX столетия попросту не существовало? Ответ неоднозначен. Безусловно, инструментальное исполнительство и исполнительство на фаготе в частности на тот момент не имело и по большому счету не имеет собственной развернутой философской концепции. Однако, отсутствие высокоинтеллектуальных рассуждений в письменных текстах, вовсе не свидетельствовало о полном отсутствии философских оснований как таковых.

Во-первых, данное направление педагогики, как и ему подобные попросту заимствовало философские основания из близких и более развитых в теоретическом отношении направлений – например, из фортепианного, вокального исполнительства или педагогики оперно-симфонического дирижирования. Нельзя не отметить, что подобная ситуация абсолютно нормальна: общие принципы и философские основы музыкальной педагогики могут формироваться в русле какого-либо одного направления, а затем интегрироваться в другие. И если рассуждать о педагогике искусства игры на фаготе, то в ней использовались по умолчанию все те же базовые философские принципы, которые существовали в рамках других специальностей в академическом искусстве Европы и России XX века. Охарактеризуем вкратце некоторые из них:

1. Профессиональная подготовка музыканта-исполнителя есть подготовка к служению высокому искусству. Эстетическая ценность и художественное содержание музыкальных произ-

ведений многими музыковедами, музыкантами и слушателями воспринималась и воспринимается сейчас как одна из главнейших в жизни. Познание художественного образа и эстетики музыки представляет собой, согласно этой концепции, путь к личностному совершенствованию, а также к совершенствованию социальному. Музыкант в свете этой идеи предстает как учитель как духовный воспитатель воспринимающей его аудитории. При этом, безусловно, не всякая музыка может рассматриваться в таком ключе и не всякое исполнение даже шедевра может расцениваться как благотворно воздействующее. Соответственно в процессе обучения исполнитель должен усваивать высшие «прекрасные» стандарты мастерства и уделять наибольшее внимание определенной составляющей репертуара.

2. Из вышесказанного следует и принцип, обуславливающий содержание профессиональной подготовки – ученик должен ориентироваться на достаточно четко очерченные стилевые исполнительские стандарты, явленные в мастерстве его педагога и выдающихся исполнителей, должен стремиться претворить их в своем стиле и усовершенствовать. Применяется подход, в рамках которого учащийся должен прийти к определенному качеству звучания инструмента, определенным стандартам виртуозности, преодолев при необходимости мешающие ему в этом индивидуальные особенности.

3. Подход в обучении индивидуален и педагог при составлении учебного плана крайне внимательно относится к индивидуальным психофизиологическим особенностям учащегося, стремясь использовать их для формирования оригинального яркого исполнительского стиля у учащегося, но не выходящего за рамки общих высших стилевых стандартов.

4. Исполнитель суть посредник между композитором и слушателем и не должен выходить из этой роли. Задача педагога в таком случае научить будущего музыканта обретать максимально полное представление об оригинальном замысле композитора и максимально точно воплощать его в своем исполнении. Индивидуальность интерпретации в рамках такого подхода глубоко вторична.

5. Принцип целевого и творческого плюрализма. Сформулированный Уильямом Кенником принцип – «искусство – есть то, что называют искусством» [10] – оказался востребован не только в эстетике как науке. Постепенно в контексте становления культуры постмодернизма этот принцип проник и в музыкальную педагогику. Этот принцип обесценивает высокие эстетические стандарты и смыслы музыкального искусства, утверждая относительность и того и другого. В такой ситуации будущий исполнитель обучается быть не «служителем», а исполнителем, чья игра не имеет высшего предназначения, но существует, чтобы существовать. Еще точнее будет сказать, что исполнитель сам волен выбирать, кем ему быть в своем искусстве.

6. Если в классе применяется вышеуказанный принцип, то, скорее всего, подход к восприятию личности учащегося в плане обретения им технических навыков будет выражено индивидуальным. Задача педагога заключается в том, чтобы в максимальной степени раскрыть индивидуальный творческий потенциал учащегося, сформировать у того индивидуальный, отличающийся от других исполнителей стиль.

7. Педагог не навязывает учащемуся необходимость в исполнении музыкального произведения стремиться к максимально точному воспроизведению замысла композитора, имеет место интерпретаторский плюрализм.

Как видим, означенные принципы вовсе не образуют стройной системы. Наоборот, некоторые из них противоречат друг другу. Но такова современная реальная педагогическая практика – в ней господствует и конкретно-практическое методическое разнообразие, и разнообразие философских оснований.

Во-вторых, скрытая по отдельным специальным классам, проявляющаяся в частных беседах между учителями и учениками философская мысль, «освещавшая» возможности реализации их творческого потенциала их перспективы как музыкантов проявлялась, однако совершенно не стремилась к фиксации на бумаге.

И это «молчание» имело место именно тогда, когда искусство игры на фаготе стремительно развивалось. В творчестве композиторов XX столетия фагот становился все более востребованным в качестве солиста музыкальным инструментом. Исполнители на данном инструменте получили возможность полноценного музыкального высказывания, полноценного заявления о своих интерпретаторских возможностях о своих принципах реализации выразительных возможностях музыкального инструмента о «рассказе» через музыку о своем чувствовании и мировоззрении. Безусловно, в такой ситуации изменилась и сама концепция фаготовой педагогики. Это не нашло до начала XXI века отражения в сколь-нибудь значимых публикациях, однако реальная педагогическая практика существенно изменилась. Упрощая заметим, что в начале XX столетия педагог по классу фагота видел свое предназначение в том, чтобы, прежде всего, довести ученика до тех высот исполнительского мастерства, до которых он когда-то дошел сам. Когда инструмент преимущественно занят в оркестре, большего и не требуется. Когда же фагот все больше стал реализовываться как сольный инструмент в педагогике возникла явная тенденция к смене приоритетов, все чаще педагог в настоящее время стремится раскрыть в учащемся индивидуальный творческий потенциал последнего, воспитать в нем оригинальность исполнительского стиля, оригинальность музыкального мышления.

В такой ситуации начало постепенного философского осмысления и самого искусства игры и, как следствие, педагогики становится вопросом времени. И первые признаки этого уже есть. Защищенная в 2014 году профессором Московской государственной консерватории, выдающимся фаготистом В.С. Поповым диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения имеет весьма необычное название: «Человеческий голос фагота. Инструмент и его история, проблемы педагогики и исполнительства» [5]. В самом названии уже содержится намек на некую интеллектуальную концепцию, в которой фагот, возможно, есть нечто большее, чем просто музыкальный инструмент. В диссертации В.С. Попова фагот предстает как богатейший в своих выразительных средствах инструмент коммуникации человека с публикой, а исполнительство на фаготе как возможность максимальной творческой самореализации музыканта и источник его личностного совершенствования.

Выводы

Таким образом, осмысление философских основ педагогики игры на фаготе в настоящее время только начинается. С одной стороны, процесс представляет собой адаптацию целого ряда музыкально-педагогических философских концепций к особенностям данной конкретной специальности. С другой стороны, педагоги и музыканты в настоящее время находятся в поиске новых путей развития для фаготового исполнительства, открывающих новые возможности для творческой самореализации и требующий переосмыслении сущности и функций исполнительства на данном инструменте.

Литература:

1. Апатский В.Н. Акустическая природа фагота // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. Труды Гос.муз. - пед.ин-та им.Гнесиных. - Вып.80., М., 1985. - С. 141-159
2. Берлиоз Г. Дирижер оркестра / Соч. Гектора Берлиоза; Пер. с фр. П.А. Щуровский. - Москва : тип. Т. Рис, 1873. - [2], 40 с.
3. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном искусстве. Сборник статей / Ред.-сост. Д.Д.Благой. М.: Музыка, 1975.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. М. Музыка, 1982.
5. Попов В.С. Человеческий голос фагота. Инструмент и его история, проблемы педагогики и исполнительства. Дис. ... канд. иск. 17.00.02. М., 2014.
6. Римский-Корсаков Н.А. Эпидемия дирижерства // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975. С. 157-164.
7. Терехин Р. П., Апатский В. Н. Методика обучения игре на фаготе. М.: Музыка, 1989.

8. Ямпольский И.М. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. М. : Гос. муз. изд-во, 1951
9. Cadmen A. Bassoon technique. Front Cover. Oxford University Press, 1962
10. Kennik W. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? // Mind. Vol. 67, No. 267 (Jul., 1958), pp. 317-334
11. Weisberg A. The Art of Wind Playing. Published by Schirmer, 1975

Проценко Владимир Олегович. E-mail: bassoon92@bk.ru

Дата поступления 09.09.2018

Дата принятия к публикации 10.11.2018

PHILOSOPHICAL ASPECTS OF PEDAGOGICAL SCIENCE FOR PLAYING THE BASSOON: PROBLEM DEFINITION

DOI: 10.25629/HC.2018.11.07

PROTSENKO V.O.

Schnittke Moscow State Institute of Music. Russia, Moscow

Abstract. Awareness of the philosophical foundations of learning to play a musical instrument, in particular, on the bassoon is the most important condition for the formation of an adequate understanding of the essence and effectiveness of the methods and objectives of education at the present stage of development. The author shows the irregularity of the process of the history of philosophical aspects of musical art development in terms of its various components. The author concludes that the awareness of philosophical aspects in the sphere of instrumental performance on a large scale has started only since the second half of the XIXth century. Moreover the process stays irregular. The pedagogy for the art of playing the wind instruments particularly the bassoon borrows the philosophical aspects from other trends. Its specific features have not been reflected in the scientific publications yet. The key conclusion of the article is that the principle of striving for stylistic and interpretative pluralism, the principle of free and independent determination of the purpose of the "mission" of the performer is becoming more and more widespread in the modern pedagogy of performing on the bassoon. The author also concludes that lately the above mentioned trend of pedagogy tends to aware its philosophical aspects according to the specificity of playing the bassoon nowadays. That is because of the active search of new ways of performers creative self-realization in this sphere.

Keywords: bassoon, playing the bassoon, pedagogy for the art of playing the bassoon, philosophical aspects of the pedagogy for the art of playing the bassoon, the trio "composer-performer-listener".

References:

1. Apatskii V.N. Akusticheskaya priroda fagota. *Aktual'nye voprosy teorii i praktiki ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh*. Trudy Gos.muz. - ped.in-ta im.Gnesinykh [Acoustic nature of bassoon. *Actual problems of theory and practice of performance on wind instruments*. Proceedings of the Gnesin state musical pedagogical Institute]. Issue 80, Moscow, 1985. P. 141-159.
2. Berlioz G. *Dirizher orkestra* [The conductor of the orchestra]. Moscow : Type T, Ris, 1873. 40 p.
3. Gol'denveizer A.B. *O muzykal'nom iskusstve. Sbornik statei* [About the art of music. Collected papers]. In D.D. Blagoi (ed.). Moscow: Muzyka, 1975.
4. Neigauz G.G. *Ob iskusstve fortepiannoi igry: zapiski pedagoga* [About the art of piano playing: teacher's notes]. Moscow: Muzyka, 1982.

5. Popov V.S. Chelovecheskii golos fagota. Instrument i ego istoriya, problemy pedagogiki i ispolnitel'stva. Dis. ... kand. isk. [The human voice of the bassoon. Instrument and its history, problems of pedagogy and performance. Ph.D. (art criticism) diss.]. Moscow, 2014.

6. Rimskii-Korsakov N.A. Epidemiya dirizherstva. *Dirizherskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istoriya. Estetika* [Epidemic of conducting. *Conductor's performance. Practice. History. Aesthetics*]. Moscow: Muzyka, 1975. P. 157-164.

7. Terekhin R. P., Apatskii V. N. *Metodika obucheniya igre na fagote* [Methods of learning to play the bassoon]. Moscow: Muzyka, 1989.

8. Yampol'skii I.M. *Russkoe skripichnoe iskusstvo. Ocherki i materialy* [Russian violin art. Essays and materials]. Moscow: State music publishing house, 1951.

9. Cadmen A. Bassoon technique. Front Cover. Oxford University Press, 1962.

10. Kennik W. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? *Mind*. Vol. 67, No. 267 (Jul., 1958), pp. 317-334.

11. Weisberg A. *The Art of Wind Playing*. Published by Schirmer, 1975.

Protsenko Vladimir Olegovich. E-mail: bassoon92@bk.ru

Date of receipt 09.09.2018

Date of acceptance 10.11.2018