

12+

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Выпуск 71
Часть III



ЯЛТА
2021

7. Минакова П.С., Роговая Н.А., Шегай Л.А. Формирование профессиональных иноязычных коммуникативных компетенций у магистрантов технических направлений // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Педагогика и психология. – 2019. – № 1 (233). – С. 69-77.
8. Профессионально ориентированный иностранный язык: от обучения к эффективной коммуникации: сборник научных статей [Электронный ресурс] / Акад. упр. при Президенте Респ. Беларусь; редкол.: О.П. Дмитриева, Е.В. Макарова, Е. С. Сидельникова; под ред. Е.В. Макаровой. – Минск: Академия управления при Президенте Республики Беларусь, 2019. – 254 с. ISBN 978-985-527-477-4
9. Сидакова Н.В. Расширение и оптимизация инновационных методов обучения иностранным языкам студентов лингвистических специальностей в контексте перехода на ФГОС-3+ // Азимут научных исследований: педагогика и психология. – 2017. – № 4 (21). – С. 188-192.
10. Тенишева В.Ф., Филоненко В.А., Петьков В.А. Иноязычная коммуникация как средство формирования профессиональной компетентности морского специалиста // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Педагогика и психология. – 2018. – № 2 (218). – С. 86-92.
11. Хамидова Н.З. Эмоциональный фактор при обучении речевому общению // Архивариус. – 2020. – № 3 (48). – С. 56-59.
12. Хусяинова Ю.Н. Технология формирования эмотивной компетенции в процессе профессиональной подготовки учителей иностранного языка // Право и практика. – 2017. – № 2. – С. 275-279.
13. Цепилова А.В. Интегрированная иноязычная профессионально-коммуникативная компетентность в структуре профессиональной компетентности современного инженера // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2017. – № 1 (178). – С. 87-92.
14. Чернышов С.В. Основные положения эмоционально-концептного подхода к обучению иностранным языкам // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2015. – № 177. – С. 138-145.

Педагогика

УДК 37

старший преподаватель Гурьев Леонид Евгеньевич

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная консерватория имени Петра Ильича Чайковского» (г. Москва);

преподаватель Махова Анна Игоревна

Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Детская школа искусств имени Е.Ф. Светланова» (г. Москва);

кандидат педагогических наук, доцент Борисова Елена Николаевна

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Российская академия музыки имени Гнесиных» (г. Москва)

ИНТЕГРАЦИЯ ПРИНЦИПА АУТЕНТИЧНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКАНТА ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Аннотация. В статье рассматривается принцип аутентичности в духовом исполнительстве как средство изучения особенностей интерпретации старинной музыки у современных исполнителей, в том числе учащихся музыкальных образовательных заведений. Подчеркивается необходимость изучения аутентичной музыки и специфики исполнительских приемов, таких как украшения, штрихи, дыхание.

Ключевые слова: аутентичное исполнительство, старинная музыка, барочные инструменты, исторический контекст, герменевтический подход.

Annotation. The article views the historically informed performance for brass and wind instruments, the approach being helpful for modern players, including music students, in getting aware of early music interpretation characteristics and techniques, ornamentation, articulation and breathing amongst.

Keywords: authentic performance, early music, Baroque instruments, historical context, hermeneutic approach.

Введение. Музыка, являясь «звучащей философией» [4], способна выступать в культурном пространстве как специфическая модель мироздания и, с точки зрения философского осмысления, может трактоваться как специфическое средство наблюдения за динамикой развития мира и ее анализа. Музыкальное бытие нельзя рассматривать в изолированности, так как, согласно метафорическому определению русского философа А.Ф. Лосева, музыкальное суждение (переживание) есть «живое единство познавательных и переживательных энергий, вечно само себя истощающее и само себя порождающее» [6, с. 83], которое, не представляя собой ни статистическое, ни пространственное единство, является «центром динамических взаимоотношений и живой познавательной тканью» [6].

В наши дни во всех ведущих музыкальных образовательных учреждениях мира обучение аутентичному исполнительству является обязательной составляющей курса обучения игре на духовых инструментах. В Европе уже не требует доказательств тот факт, что благодаря изучению особенностей исполнительства старинной музыки значительно улучшаются многие навыки и исполнительские приемы, необходимые при игре на современном инструменте. Среди них: приемы звукоизвлечения, атака звука, дыхание, звуковысотное интонирование. Исполнение учеником старинной и раннеклассической музыки на инструментах, близких к аутентичным, способствует лучшему пониманию определенных стилистических особенностей старинной музыки.

Изложение основного материала статьи. В современной России интерес к исполнению старинной музыки возник сравнительно недавно – в середине XX века, в то время как в Европе традиция барочного исполнительства существовала уже долгое время. Россия, избрав европейский путь развития общества, перенимает и многие культурные традиции Запада. И исполнение старинной музыки на аутентичных инструментах тому подтверждение.

В большинстве российских музыкальных образовательных учреждений такой традиции нет. Исключением стала московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, где несколько лет назад появился факультет исторического и современного исполнительского искусства (ФИСИИ),

предоставивший студентам возможность изучать исполнительство на барочных инструментах и приобщаться к традициям аутентичного исполнительства. Что, в свою очередь, приводит к лучшему пониманию современного инструмента и осмыслению путей современного исполнительства.

Для тех молодых музыкантов, которые стремятся максимально приблизить свое исполнение старинной музыки к историческому, знание аутентичного инструмента и владение им упрощают понимание того, как нужно исполнять подобную музыку на современном инструменте, а именно: как строит фразу, какими штрихами играть, в какой динамике и каком темпе. Конструктивные особенности старинного инструмента сами подсказывают исполнителю пути наилучшего понимания авторского текста.

Изучение старинной музыки и аутентичной стилистики исполнения могут быть сложны для восприятия юными музыкантами – учащимися музыкальных школ, что связано с недостаточностью исполнительской практикой и теоретических знаний об эпохе. На различных конкурсах, фестивалях и концертах можно заметить, что начинающими артистами все чаще интерпретируется звучание музыки барокко.

Трудности, с которыми приходится сталкиваться юным исполнителям старинной музыки, связаны в первую очередь с особенностями интерпретации штриха. Восприятие исполнения штриха, как и динамических оттенков и темпа, менялось в зависимости от временного периода, но большее значение имело изменение в конструкциях инструментов. Нельзя забывать, что изначально, флейты, например, изготавливались из дерева, а принципы игры на таком инструменте отличаются от флейты, усовершенствованной Геобальдом Бёмом. Металл (в зависимости от сплава) придает большую «полётность» звучанию – качество столь полюбившееся композиторам-романтикам. В то же время деревянная флейта звучит мягче и больше предполагает камерное звучание. Нельзя забывать и о принятых в старинной музыке украшениях и особенностях их исполнения, что нередко было связано с особенностями конструкции инструмента и могло ограничивать возможности.

Несмотря на специфику исполнения старинной музыки педагоги начального музыкального образования все чаще предпринимают попытки знакомить юных музыкантов с произведениями эпохи барокко. Мнения в этом вопросе разделяются. Одни преподаватели полагают, что учащиеся музыкальной школы еще недостаточно могут быть подготовлены и восприимчивы к музыке такого характера и, соответственно, не смогут передать авторский замысел. Другие уверены, что знакомство со старинной музыкой, спецификой ее исполнения и особенностями эпохи следует начинать как можно раньше.

Аутентичный подход к рассмотрению определенных музыкальных событий, явлений, предметов позволяет добиться более подлинного онтологического ракурса, анализировать их в рамках пространственно-временных координат. Причинно-обусловленный исторический контекст, по словам Лосева, дает возможность рассматривать корень диалектики, наблюдать, как он превращается в растение и начинает жить среди других растений [5, с. 350]. Любое изменение предмета, считает философ, «предполагает и его идеальную неизменность. Только тогда можно говорить, что во все моменты времени перед нами один и тот же, но меняющийся предмет» [6, с. 44].

В музыкальном пространстве аутентичный подход тесно связан с герменевтическим. Определенное вчувствование в историко-культурный контекст, способность истолковывать и воспроизводить истинную картину исторического события как «живого» (по идее Вильгельма Дильтея) не только делает музыкальный текст объектом философствования, отождествляя процесс познания с механизмами интерпретации (как считал Поль Рикёр), но и рождает «вслушивающееся созерцание» (термин Мартина Хайдеггера). Согласно идее австрийского дирижера, виолончелиста и гамбиста, основателя ансамбля старинной музыки «Concentus Musicus» Николауса Арнонкура «верность тексту» приводит к действительному пониманию того, как найти подходящие возможности при всем их разнообразии. Музыкант полагал: «Это значит: нам надо попытаться как можно лучше понять то, чего хотел Монтеверди, чтобы выяснить, чего мы хотим от него» [1, с. 36]. Согласно идее исследователя, Ел. Мордасовой, постигая эстетический смысл музыкального произведения, «обращаясь к задаче тождественного воспроизведения духовной среды и мировоззренческого контекста, интерпретатор одновременно решает задачу воссоздания субъективного смысла произведения – его феноменологической природы» [7, с. 215].

Художественная полнота музыкального исполнения способна проявить себя только в случае всестороннего анализа хронологического и художественного контекста и аксиологического синтеза изученного. В этой связи незнание исторического контекста, в котором эволюционировала социомузыкальная среда, существенно «обедняет» музыкальную картину мира современного исполнителя. Применительно к профессиональной подготовке музыкантов вышесказанное, на наш взгляд, выводит на передний план использование в качестве одного из педагогических средств аутентичное исполнительство на старинных инструментах. К слову сказать, сегодня многие представители зарубежного музыкального сообщества отдают предпочтение термину «исторически осведомлённое исполнительство» («исторически информированная исполнительская практика»), который «акцентирует необходимую осведомлённость музыканта в исполнительской технике, настройке инструментов, учебно-методических и теоретических концепциях, условиях функционирования музыки (в церкви, при дворе) и др. особенностях, составляющих специфику той или иной старинной музыкальной композиции» [2].

Музыкальные инструменты сродни зеркалу – дают нам возможность ощутить звуковой мир, звуковой идеал той эпохи [3]. Однако ощущение истории не как «мертвого груза» полностью проявилось лишь во второй половине прошлого века. До этого времени каждая эпоха жила собой. Ей не нужны были прежние эпохи». Обратимся к одной из них – Западной Европе XVI-XVIII веков [3].

Музыкальная история этого столетия характеризуется чрезвычайно быстрой и интенсивной эволюцией музыкально-теоретических представлений и исполнительских принципов. Теоретики и методисты того времени в своих трудах стремились максимально регламентировать как исполнительский процесс, так и процесс композиторского творчества, что не могло не находить отражения в реальной музыкальной практике.

Все большее число современных зарубежных и отечественных исполнителей делают попытки следовать в своем творчестве принципам старинной музыкально-исполнительской теории. Появилось большое количество ансамблей и оркестров старинной музыки, исполняющих музыку XVI-XVIII веков на инструментах старинной конструкции. Возможность выезжать за рубеж и знакомиться с новейшими достижениями теории и практики интерпретации старинной музыки на различных курсах и стажировках привела к предъявлению появлению к солистам-инструменталистам более жестких требований.

Критерии оценки качества интерпретации западноевропейского музыкального наследия резко изменились, прежде всего, в части соответствия интерпретации стилистическим нормативам эпохи. Однако, если за рубежом за последние 50 лет опубликован целый ряд научных и методических трудов по проблематике интерпретации старинной музыки, то в России наблюдается нехватка материалов, написанных отечественными авторами, и отсутствие переводной литературы, посвященной изучению и изложению наиболее важных исполнительских рекомендаций, которые содержатся в иноязычных трактатах, словарях, справочниках, предисловиях к нотным изданиям. Дефицит специальной литературы на русском языке стал наиболее серьезной проблемой, которая препятствует музыкантам, поставившим перед собой цель возрождения старинной исполнительской традиции, следовать в своем творчестве научно обоснованным стилистическим критериям и нормативам.

Кроме того, помимо общеизвестных «правил» аутентичного исполнения существуют особенности интерпретации и канонов исполнительства старинной музыки в рамках различных исполнительских школ. Так, у флейтистов принято разделение исполнение музыки И.С. Баха во французской или немецкой манере. Оба варианта допустимы и часто звучат на концертных и конкурсных площадках. Однако нередко можно встретить радикально настроенных исполнителей или педагогов, которые придерживаются только одной традиции.

Аутентизм, будучи неразрывен с понятием герменевтики, предполагает, что музыкант, играющий на старинном инструменте, истолковывает и воспроизводит музыкально-коммуникативное событие как «живое», предоставляя слушателю возможность оказаться внутри историко-культурного контекста. Однако умение определять рамки герменевтического поля и способность синтетического рассмотрения музыкальных произведений не являются «разовой акцией» и требуют постоянного творческого развития. Что, на наш взгляд, рождает целесообразность обращения к вопросу аутентичного исполнительства еще в процессе музыкальной подготовки учащихся.

Современным исполнителям на духовых инструментах необходимо пробовать играть на инструментах, близких по конструкции и звучанию к старинным, чтобы понимать, как исполнять музыку той эпохи на современном инструменте (например, исполнителям на трубе рекомендуется практика на реплике, то есть инструменте, в котором копируется не только форма оригинального инструмента, но и материал). Историческая точность проявляется в исполнении, при котором мелодия, фюритуря, аппликатура, дыхание, фразировка, расстановка ударений, артикуляция и другие составляющие соответствуют стилю эпохи. Педагогам следует рассказывать об особенностях бытования соответствующей старинной музыки, акустических параметрах помещения, обстановке, культурной среде, историческом контексте исполнения. Так, всемирно известные сегодня концертные произведения «Музыка на воде» и «Музыка фейерверков», созданные Г.Ф. Генделем в XVIII веке в свое время предназначались для игры на открытом воздухе (пленерный жанр), а три цикла придворной застольной музыки Г. Телемана, написанные также в XVIII веке, предполагала игру в маленьком пространстве и имела прикладное значение.

Чем больше исполнитель на духовых инструментах погружается в изучение старинной музыки, ее историю, специфику, тем больше возможностей открывается для освоения приемов игры на современном инструменте. К ним можно отнести трели, морденты и т.д. Благодаря правильной слоговой артикуляции возможно изучение способов исполнения нот в любом регистре. Ритмические формулы в правильной слоговой комбинации дают четкое представление о краткости длительностей и о штрихах. Неслучайно для конкурсного прослушивания в оркестр именно старинная и классическая музыка являются критерием исполнительского мастерства исполнителя, так как именно в произведениях композиторов эпох барокко и классицизма существует возможность продемонстрировать владение исполнительским аппаратом, знание стилистических особенностей и интонационную выразительность.

Выводы. Принцип аутентичности в духовом исполнительстве требует широкого изучения с целью более глубинного осознания исторических европейских музыкальных традиций, а также погружения студентов в исторический контекст, который позволит им иначе взглянуть на понятие «чистота интонирования», понять духовный мир композитора, жившего в определенное время, узнать, для каких инструментов были написаны его произведения. Это позволит российскому образованию не «имплантировать» соответствующие исполнительские практики, а продуктивно адаптировать их без риска отторжения.

Литература:

1. Арнонкур, Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди: пер. с нем. – М.: Классика-XXI, 2005.
2. Большая российская энциклопедия. Аутентичное исполнительство. URL: <https://bigenc.ru/music/text/4865682> (дата обращения 24. 2.2020)
3. Иванова В. Алексей Любимов: «Не знаю, стоит ли воспитывать слушателя». URL: <https://iz.ru/news/582256> (дата обращения 24.12.2020)
4. Клюев А.С. Музыка как звучащая философия // Звучащая философия. / Сборник материалов конференции Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 99-100.
5. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. – М.: Академический Проект, 2010. – 415 с.
6. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – М.: Академический Проект, 2012. – 205 с.
7. Мордасова Е.А. Аутентизм как проявление герменевтического подхода к искусству и художественному произведению // Культура – искусство – образование: материалы XXXIX науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та / сост., авт. предисл. С.Б. Синецкий; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2018.