

УДК 781.6+165.62

DOI: 10.48164/2713-301X_2024_18_91

М.Г. Резниченко

Самара
Самарский национальный исследовательский
университет им. академика С.П. Королева
rezmary@mail.ru

В.А. Логинов

Самара
Самарский государственный институт культуры
fomich_speleo@mail.ru

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД КАК ОСНОВА ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Феноменология как научный подход, используемый в подготовке музыкантов-исполнителей, позволяет описать сущностную структуру феномена музыки и, в частности, ее субстанциональные элементы – диалектически полярные музыкальные образы. В статье обоснована значимость метода дескрипции для исследования явлений феномена музыки, таких как сочинение, исполнение, восприятие, обучение и управление музыкой. Эволюционные этапы дескрипции явлений, относящихся к феноменологии музыки, позволяют обозначить в качестве конечной профессиональной цели деятельности музыканта-исполнителя обогащение субъективного мира зрителя новыми музыкальными образами, несущими смыслы, восприятие которых необходимо для развития личности.

Ключевые слова: феноменологический подход, подготовка музыкантов-исполнителей, диалектика музыкальных образов, дескрипция явлений, дескрипторы музыки.

Феноменологический подход как метод научного поиска сформировался к середине XX в. и активно использовался общественными науками в качестве альтернативы логическому позитивизму, который традиционно исходит из постулата о полной познаваемости и наблюдаемости окружающего мира. Родоначальником феноменологии принято считать немецкого философа Эдмунда Гуссерля (1859–1938), автора целого ряда работ, раскрывших идеи так называемой «новой философии» [1–3]. При этом отметим, что отечественный философ А.Ф. Лосев оспаривает первенство Э. Гуссерля в разработке основ феноменологии. В своей работе «Очерки античного символизма и мифологии» ученый выделяет три философских

метода: феноменологический, трансцендентальный и диалектический, отмечая их существование со времен Платона [427–347 до н. э.] [4, с. 475].

Тем не менее в XX в. феноменология благодаря работам Э. Гуссерля и его последователей вышла за рамки исключительно философских концепций мира и стала использоваться как метод научного поиска, поскольку представители различных разделов наук, в основном социальных, все чаще начали сталкиваться с очевидной невозможностью применения эмпирических методов [5, с. 112]. Полемика приложения феноменологических методов чаще всего являются сферы научного познания, связанные с изучением проблемы смысла и содержания человеческого сознания.

В 1940–70-е гг. в Западной Европе сложилась феноменологическая педагогика, наиболее яркими представителями которой следует считать ученых Утрехтской школы (Голландия, университет г. Утрехт). Одним из главных положений педагогической феноменологии стала идея о том, что «...центрированное на субъекте пространство сознания и представлений человеческой рациональности не соответствует реальности человеческого бытия...» [6, с. 113]. Иными словами, рациональные и логические, теоретически обоснованные представления педагога о внутреннем мире обучающегося подрываются его «...практически неисчерпаемыми переживаниями и образами дорационального, дорефлективного, эстетического, естественно-чувственного, телесного...» [6, с. 113]. Дорефлективный мир переживаний в школе педагогической феноменологии становится той тайной, завесу которой необходимо приоткрыть педагогу, чтобы процесс обучения и воспитания состоялся как таковой: «...жизненный мир другого может быть понят лишь из него самого...» [6, с. 114].

На сегодняшний день в музыкальном образовании существует практика применения феноменологического подхода в интерпретации музыкального произведения, что можно рассматривать в качестве определённого дополнения к традиционному формально-теоретическому анализу музыки. Исследователь Д.А. Ушакова отмечает, что актуальность феноменологического подхода связана с возможностью разработки проблем понимания музыкального произведения; приближения смысла музыки через восприятие; познания ощущения и чувств, рождающихся в сознании на основе музыкальных переживаний [7, с. 168]. Методологический инструментальный феноменологического подхода позволяет переосмыслить алгоритм подготовки музыкантов-исполнителей, выявить противоречие между системным развитием музыкальных способностей личности, с одной стороны, и

субъективной интерпретацией самого феномена музыки – с другой. На практике, особенно на этапе предпрофессиональной подготовки, при развитых и результативных педагогических технологиях овладения музыкальным инструментом, мы можем отмечать крайне низкий уровень интереса обучающихся к самому материалу академического музицирования, к глубине и выразительности его образов. Игра на музыкальном инструменте зачастую превращается из процесса выражения смыслов в тренаж звуковысотных метроритмически организованных последовательностей.

Значимость содержания феномена музыки подчеркивали апологеты отечественной педагогической традиции музыкального образования. В первой половине XX в. основатель школы дифференциальной психологии Б.М. Теплов в своем фундаментальном труде «Психология музыкальных способностей» постулирует идею о музыкальности, в которой человек понимается как носитель некоего феномена, объединяющего эмоциональную отзывчивость на музыку и совокупность взаимосвязанных между собой отдельных музыкальных способностей [8, с. 52–71].

В 1988 г. известный советский пианист и педагог Г.Г. Нейгауз в предисловии к своей работе «Об искусстве фортепианной игры: записки педагога» отмечал: «...прежде чем начать учиться на каком бы то ни было инструменте, обучающийся – будь то ребёнок, отрок или взрослый – должен уже духовно владеть какой-то музыкой; так сказать, хранить её в своём уме, носить в своей душе и слышать своим слухом. Весь секрет таланта и гения состоит в том, что в его мозгу уже живет полной жизнью музыка раньше, чем он первый раз прикоснется к клавише или проведет смычком по струне; вот почему младенцем Моцарт “сразу” заиграл на фортепиано и на скрипке» [9, с. 11].

Синтезируя представления педагогов и музыкантов, позволим себе поставить два вопроса: в чем суть феномена

музыки, его характерные особенности? И каким образом мы можем ее описать? Последний вопрос представляется нам некоторым ключом к первому. С точки зрения феноменологии центральное место для нас будет занимать восприятие музыки конкретным субъектом, а затем, вероятно, осознание им полученного материала. Рассматривая определённые исторические социальные срезы или даже поколения, группы людей, слушающих музыку, мы вынуждены будем до определённого уровня применять обобщение. Оно, естественно, не позволит нам конкретизироваться до субъективного мира каждой личности, но с его помощью мы предполагаем выявить наиболее общие закономерности. При этом мы вполне понимаем, что феноменология предполагает приоритет конкретных личных мировоззрений над абстрактными теоретическими обобщениями.

Следуя за идеей Э. Гуссерля о главенстве сущности над фактом, отметим, что источник содержания феномена музыки, вероятно, уходит в чувственный опыт мифологического этапа существования человечества, о котором мы имеем лишь опосредованное представление [3, с. 31]. Но вместе с тем данное явление как очевидная и доступная нам часть действительности («поверхность») может быть в некотором приближении изучена методом дескрипции. По мнению Л.В. Ююкиной, дескрипция явлений, которая базируется на их описании, может сводиться к характеристике и оценке деятельности [10, с. 194].

Она состоит из пяти основных структурных элементов (дескрипторов), выражающихся в описании деятельности в связи с объективной реальностью. Появление музыки начинается с её сочинительства. Сочинение музыки, как правило, проявляется в некотором звучании или определённых символических знаках. Есть основания утверждать, что в античности и на более ранних этапах развития человеческой цивилизации музыка сочинялась и исполнялась одним и тем же человеком. Сочинитель музыки становился её же исполнителем, раскрывая тем самым вторую характеристику данного явления. Эти взаимодополняющие процессы приводили к третьей характеристике музыки – её восприятию некоторой аудиторией слушателей или же самими музыкантами. Очевидно, что существует определённая зависимость от тех ограничений, которые существуют у исполнителя в объективной реальности. Другими словами, каким бы ни было сочинение гениальным, для его полноценного восприятия требуется соответствующее исполнение. Даже если предположить наличие у феномена музыки божественного начала, её в любом случае исполняет человек, которому необходимо *научиться* владеть средствами музыкальной выразительности и некоторой исполнительской технике. Поэтому можно говорить о четвертой характеристике явления музыки – обучении. Пятая характеристика – управление музыкой – появляется с усложнением нашего представления о самом феномене музыки.

Таблица 1. Дескрипторы музыки

Явление музыки				
Характеризующие дескрипторы (деятельность)				
1. Сочинение	2. Исполнение	3. Восприятие	4. Обучение	5. Управление
Имена собственные (редуцирование смысла деятельности в имени)				
1. Композитор	2. Музыкант-исполнитель	3. Критик, эксперт, слушатель	4. Ученики, школы мастера	5. Дирижер, продюсер
Ценностные дескрипторы (оценочно-ориентационное отношение к деятельности)				

Л.В. Ююкина отмечает, что характеризующие дескрипторы в историческом развитии эволюционируют в имена собственные. Автор этот процесс именует как «редуцирование смысла <деятельности> в имени» [10, с. 195]. В явлении музыки мы можем наблюдать эту редукцию в мифологических персонажах или в образах реально существовавших людей. По сути, эта редукция и есть проявление феномена музыки в субъективной реальности конкретного человека, которая выражается в оценочно-ориентационном отношении к деятельности.

Центральным дескриптором феномена музыки, с точки зрения феноменологии, выступает восприятие, которое, как мы отмечали выше, приводит к осознанию, что, в свою очередь, открывает возможность опосредованно, через субъективную реальность человека познать содержание. В этой связи мы снова можем обратиться к мифологическому этапу существования человечества, которое, как мы полагаем, задало для развития содержания феномена музыки определённый алгоритм.

Анализируя мифологических существ – Муз, А.Ф. Лосев, в частности, отмечал, что с течением развития античной мифологии наиболее вероятно существовала определённая изменчивость их художественных функций. Они прошли несколько ступеней восприятия их человеческим обществом: от архаики до идеального классического воплощения, известного нам по произведениям изобразительного искусства [11, с. 349–358]. Хтонические существа, которые А.Ф. Лосев характеризует как стихийные, фетишистско-бесформенные, со временем диалектически трансформировались в девять образов, отличающихся изяществом и пластикой, известных также как «...непосредственное окружение Аполлона...» [11, с. 349]. При этом первоначальные хтонические Музы (по Павсанию: Мелета – опытность, Мнема – память и Айода – песня) до самого распада античной мифологии продол-

жали существовать наряду с девятью классическими Музами, которые появились на более позднем этапе развития античного общества (по Гесиоду: Каллиопа – муза эпоса, Эвтерпа – муза лирики, Мельпомена – муза трагедии, Фалия – муза комедии и сельской поэзии, Эрато – муза эротической поэзии и мимики, Полигимния – муза гимнической поэзии, Терпсихора – муза танцев, Клио – муза истории, Уrania – муза астрономии). Этот диалектически противоречивый дуализм можно трактовать как перманентную смену содержания феномена музыки: от хтонических страхов, порождаемых человеком где-то на подсознательном уровне, до идеала, в котором главенствует гармония прекрасного. Во всех известных нам типах постантичной культуры: Средневековье, Возрождение, Новое время и современная культура, мы фиксируем смену содержания феномена музыки. Данный процесс, в том или ином виде, по спирали, но уже на своём уровне, повторяет мифологический дуализм. Следствием этой смены содержания является изменение качества субъективного мира человека, соприкасающегося с феноменом музыки. Особенно динамично этот качественный сдвиг может наблюдаться на стыке культурных эпох, которые, возможно, он и обуславливает.

В современном профессиональном музыкальном образовании проблема восприятия и осознания музыки субъектом рассматривается, как правило, только с позиций музыкантов-исполнителей. На уроках специального инструмента идет работа над музыкальным образом, который нужно не просто воспроизвести как совокупность звуковысотных последовательностей, сыгранных в заданном темпе, но также принять и осознать субъектом как часть собственного мира, транслирующего смыслы. Но есть вопрос, остающийся и по сей день открытым: готов ли конкретный слушатель воспринять и осознать предлагаемый музыкантом-исполнителем образ. Единство феномена музыки

и его субстанциональное начало заключаются не только в вертикальном преобразовании дескрипторов, но и в их горизонтальных связях. И если связка «сочинительство музыки – исполнительство музыки» выглядит наиболее методически разработанной (система подготовки музыкантов-исполнителей позволяет интерпретировать и присваивать к субъективному миру задуманный композитором образ), то связка «исполнение музыки – восприятие музыки» представляется вопросом малоисследованным. На занятиях по музыкальной литературе и истории культуры академическое искусство традиционно трактуют как нечто априори ценное, часто задавая музыканту-исполнителю неверные алгоритмы взаимодействия со зрительской аудиторией. Для того чтобы музыка вошла в субъективный мир другого человека (зрителя), музыкант-исполнитель должен в определённой мере осознавать, а каков он, этот другой мир. Иными словами, за задачей создания музыкального образа музыкантом-исполнителем стоит задача донесения этого образа до субъективного мира зрителя и присвоения последним этого образа. Какими же должны быть, на наш взгляд, алгоритмы обучения музыкантов-исполнителей для решения поставленных задач? Прежде всего, как мы полагаем, необходимо сместить направленность обучения музыкантов-исполнителей от создания музыкальных образов к их присвоению зрительской аудиторией. Для этого нужен разработанный инструментарий, позволяющий понять, как именно феномен музыки воспринимается и осознаётся субъективными мирами зрительской аудитории. Подобные инструменты должны иметь в своей основе вертикальные взаимосвязи дескрипторов музыки. Опосредованно о субъективном восприятии и осознании музыки нам может сказать редуцирование смысла деятельности в имени, которым оперирует конкретный субъект (например, имена

известных музыкантов, композиторов, других конкретных деятелей, связанных с музыкой или даже мифологические и художественные образы). Анализ имени, в соответствии с эволюцией дескрипторов, должен дополняться исследованием оценочно-ориентационного отношения к музыкальным образам, т. е. анализом ценностей зрительской аудитории. Вся совокупность полученных данных позволит заключить, каковы исходные характеристики музыкальных образов: принимаемые в субъективный мир конкретным человеком или усреднённые (обобщённые) до некоторого уровня характеристики музыкальных образов группы людей (зрительской аудитории). Это можно назвать определённым ожиданием зрительской аудитории «некоторого поля» музыкальных образов музыканта-исполнителя. Соответственно, полностью игнорируя такое ожидание, музыкант-исполнитель рискует, как говорят деятели искусства, «быть не понятым» и потерять творческую взаимосвязь с реципиентами. Однако и другая крайность представляется нам негативной: постоянно транслировать только принимаемые аудиторией музыкальные образы фактически означает прекратить развитие содержания феномена музыки, что, как мы видим из исторической ретроспективы, для человечества неприемлемо. Можно сделать предположение, что диалектический дуализм, обеспечивающий постоянную смену музыкальных образов субъективного мира от хтонических страхов до прекрасных идеалов, является естественным и необходимым условием развития каждой человеческой личности.

Таким образом, по результатам нашего исследования можно сделать следующие выводы:

1. Феномен музыки представляет собой сущностную структуру, субстанциональным элементом которой выступает музыкальной образ субъективного мира конкретного человека, а содержанием (в исторической ретроспективе) – две диалектически про-

тивоположные полярности, обуславливающие процесс его развития.

2. Явления феномена музыки доступны для исследования методом дескрипции, структурными единицами которой считаются сочинение, исполнение, восприятие, обучение, управление музыкой. Дескрипторы музыки раскрываются в субъективном мире человека через эволюционные этапы: восприятие деятельности, редуцирование смысла деятельности в именах собственных и оценочно-ориентационное отношение к деятельности.

3. Подготовка музыканта-исполнителя должна включать в себя исследование феномена музыки посредством рефлексии создаваемых музыкальных образов и анализа их восприятия зрительской аудиторией. Конечная профессиональная цель деятельности музыканта-исполнителя, на наш взгляд, заключается в обогащении субъективного мира зрителя новыми музыкальными образами, несущими такие смыслы, восприятие которых необходимо для развития личности.

Список литературы

1. Гуссерль Э. Идеи феноменологии. Пять лекций / пер. с нем. Н.А. Артеменко; вступ. ст. и коммент. И.И. Мавринского. Санкт-Петербург: ИЦ «Гуманит. Акад.», 1999. 224 с.
2. Гуссерль Э. Картезианские размышления / пер. с нем. Д.В. Складнева. Санкт-Петербург: Наука; Ювента, 1998. 316 с., [1] л. портр.
3. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии. Кн. I. Общее введение в чистую феноменологию / пер. с нем. А. Денежкина и В. Куренного. Москва: Дом интеллект. книги, 1999. 336 с.
4. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. Москва: Мысль, 1993. 962 с.
5. Катанандов С.Л., Ковалёв А.А. Феноменологический подход в общественных науках: становление, значение, перспективы // Философия: мир в человеке и человек в мире. Экономические и социально-гуманитарные исследования. 2023. № 1 (37). С. 111-119.
6. Кривцова С.В. Феноменологическая педагогика // Вестник Московского университета. Серия 20: Педагогическое образование. 2014. № 4. С. 111-126.
7. Ушакова Д.А. Особенности феноменологического подхода к интерпретации музыкальных произведений // Вестник музыкальной науки. 2019. № 2(24). С. 165-169.
8. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. 2-е изд. стереотип. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2020. 488 с.
9. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва: Музыка, 1988. 240 с.
10. Ююкина Л.В. О роли характеризующих и оценочных дескрипций в современных номинативных процессах: контрастные аспекты // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2010. № 3. С. 194-200.
11. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. Москва: Мысль. 1996. 975 с.

Сведения об авторах:

Резниченко Мария Геннадьевна, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры социальных систем и права Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королева

Московское шоссе, 34, Самара, 443086
rezmary@mail.ru

Логинов Владимир Анатольевич, преподаватель кафедры народных инструментов Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 67, Самара, 443010
fomich_speleo@mail.ru

Дата поступления статьи: 29.09.2024

Одобрено: 15.10.2024

Дата публикации: 25.11.2024

Для цитирования:

Резниченко М.Г., Логинов В.А. Феноменологический подход как основа подготовки музыкантов-исполнителей // Сфера культуры. 2024. № 4 [18]. С. 91-98. DOI:10.48164/2713-301X_2024_18_91

УДК 781.6+165.62

DOI: 10.48164/2713-301X_2024_18_91

M.G. Reznichenko

Samara
Samara National Research University
rezmary@mail.ru

V.A. Loginov

Samara
Samara State Institute of Culture
fomich_speleo@mail.ru

PHENOMENOLOGICAL APPROACH AS A BASIS FOR TRAINING OF PERFORMING MUSICIANS

Phenomenology as a scientific approach used in the training of performing musicians enables us to describe the essential structure of the phenomenon of music and in particular its substantive elements, i.e. dialectically polar musical images. The article justifies the cognitive significance of the description method for the study of manifestations of the phenomenon of music such as composition, performance, perception, training and music management. The evolutionary stages of the description of the

phenomena related to the phenomenology of music make it possible to designate the enrichment of the subjective world of a viewer with new musical images that carry meanings, the perception of which is necessary for the development of a personality, as the ultimate professional goal of a performing musician.

Keywords: phenomenological approach, training of performing musicians, dialectics of musical images, description of phenomena, music descriptors.

References

1. Husserl, E. [1999] *Idei fenomenologii. Pyat' lekcij* [The Ideas of Phenomenology. Five Lectures]. Transl. from German by N.A. Artemenko; Introduction and Commentary by I.I. Mavrinskiy. Saint Petersburg: Publishing Center "Gumanitarnaya akademiya". [In Russian].

2. Husserl, E. (1998) *Kartezianskie razmy'shleniya* [Cartesian Meditations]. Transl. from German by D.V. Sklyadnev. Saint Petersburg: Nauka; Yuventa. (In Russian).
3. Husserl, E. (1999) *Idei k chistoj fenomenologii*. Kniga. I. Obshhee vvedenie v chistuyu fenomenologiyu [Ideas for a Pure Phenomenology. First Book: General Introduction to Pure Phenomenology]. Transl. from German by A. Denezhkin and V. Kurennoy. Moscow: Dom intellektual'noj knigi. (In Russian).
4. Losev, A.F. (1993) *Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii* [Essays on Ancient Symbolism and Mythology]. Moscow: My'sl'. (In Russian).
5. Katanandov, S.L., Kovalev, A.A. (2023) Fenomenologicheskij podxod v obshhestvenny`x naukax: stanovlenie, znachenie, perspektivy` [Phenomenological Approach in Social Sciences: Formation, Meaning, Prospects]. *Filosofiya: mir v cheloveke i chelovek v mire. E'konomicheskie i social'no-gumanitarny'e issledovaniya* [Philosophy: the World in Man and Man in the World. Economic and Socio-humanitarian Studies], No. 1 (37), 111-119. (In Russian).
6. Krivcova, S.V. (2014) Fenomenologicheskaya pedagogika [Phenomenological Pedagogy]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 20: Pedagogicheskoe obrazovanie* [Bulletin of Moscow University. Series 20: Pedagogical Education], No. 4, 111-126. (In Russian).
7. Ushakova, D.A. (2019) Osobennosti fenomenologicheskogo podxoda k interpretacii muzy`kal'ny`x proizvedenij [Peculiarities of the Phenomenological Approach to the Interpretation of Musical Works]. *Vestnik muzy`kal'noj nauki* [Bulletin of Musical Science], No. 2 (24), 165-169. (In Russian).
8. Teplov, B.M. (2020) *Psixologiya muzy`kal'ny`x sposobnostej* [Psychology of Musical Abilities]. The 2nd Ed. Stereotype. Saint Petersburg: Planeta muzy`ki. (In Russian).
9. Nejgauz, G.G. (1988) *Ob iskusstve fortepiannoj igry`*. *Zapiski pedagoga* [On the Art of Piano Playing. The Teacher's Notes]. Moscow: Muzy`ka. (In Russian).
10. Yuyukina, L.V. (2010) O roli xarakterizuyushhix i ocenochny`x deskripcij v sovremenny`x nominativny`x processax: kontrastivny`e aspekty` [On the Role of Characterizing and Evaluative Descriptions in Modern Nominative Processes: Contrasting Aspects]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta* [Bulletin of the Irkutsk State Linguistic University], No. 3, 194-200. (In Russian).
11. Losev, A.F. (1996) *Mifologiya grekov i rimlyan* [Greek and Roman Mythology]. Moscow: My'sl'. (In Russian).

About the authors:

Maria G. Reznichenko, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor at the Department of Social Systems and Law of the Samara National Research University

34 Moskovskoye Highway, Samara, 443086
rezmary@mail.ru

Vladimir A. Loginov, lecturer at the Department of Folk Instruments of the Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443010
fomich_speleo@mail.ru