МУЗИКОЗНАВЧІ КУРСИ У СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНИХ КУЛЬТУРОЛОГІВ В РОБОТІ ОДМА ім. А. В. НЕЖДАНОВОЇ

Маркова О. М.,
Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової

Анотація. *Стаття присвячена питанню внутрішньої трансформації музичної науки та навчальних курсів у сучасних умовах, коли в нових відношеннях «культурологізації» академічної музики та її теорії остання зближується із західноєвропейською традицією «музикології», тобто позааналітичного, фрагментарно-описового слова про музику, відбиваючи складні переорієнтування цінностей сучасного прикладного і художньо самодостатнього мистецтва.*

Ключові слова: *музикознавство, музикологія, культурологія, музика прикладна, музика художньо самодостатня.*

Аннотация. *Маркова Е. Н. Музыковедческие курсы в специализации музыкальных культурологов в работе ОГМА им. А.В. Неждановой. Статья посвящена вопросу внутреннего преобразования музыкальной науки и учебных курсов в условиях современности, когда в новых отношениях «культурологизации» академической музыки и ее теории последняя сближается с западноевропейской традицией «музыкологии», то есть «внеаналитического, фрагментарно-описательного слова о музыке, отражая сложные переориентации ценностей современного прикладного и художественно самодостаточного искусства.*

Ключевые слова: *музыковедение, музыкология, культурология, музыка прикладная, музыка художественно самодостаточная.*

Annotation. *Markova E. Musicologycal rates in specialization the experts on musical culture in work Odessa State A.V. Nezdanova academy of music. Clause is devoted to a question of internal transformation of a musical science and educational rates in conditions of modernity, when in the new attitudes «culturologycal changes» of academic music and its theory last approaches with by westerneuropical tradition «musicology», that is out of analitical, fragmentary - descriptive word about music, reflecting complex reorientation of values modern applied and is art of self-sufficient art.*

Keywords: *musical science, musicology, culturology, music applied, music is art self-sufficient.*

Постановка проблеми. Актуальність заявленої тематики визначена буттям перетворень, котрі відбуваються у музично-освітній сфері сьогодення як реакція на зміни музичної практики, зокрема, музикознавчої кваліфікації. Остання підтримує академічний статус консерваторії – музичної академії, але під впливом установлень і Заходу, і Сходу «дифундує» з музично-виконавськими та композиторськими кваліфікаціями: адже «чиста теорія» музикознавчої дослідницької сфери визначилася у положенні національного надбання, але є тенденція нехтування тією спеціальністю, невдовзі, мабуть, «чистих» музикознавців треба буде внести до «Червоної книги» як «вимираючий вид homo sapiens». Поширюється музикологічна спрямованість на культурологію – музичну культурологію; відповідна кваліфікація «теорія та історія музичної культури» вже оформилася як самостійна ланка музичного фаху на заочному відділенні ОДМА на кафедрі, яку маю честь представляти і очолювати (аналогічні заходи зроблено і в Київській НМАУ ім. П.

Чайковського, зав. кафедрою там доктор С. В. Тишко). Це все логічно з огляду на невпинну «культурологізацію» музикознавства, що є об'єктивним чинником розвитку музичної науки в цілому. Але одночасно висунення музичної культурології на провідне положення «згортає» традиційні дисципліни музикознавства як такого, теорію та історію музики. А остання, разом із курсами оперної підготовки, композиторським навчанням, складає базис музичної школи як вищого навчального закладу. Так вимальовується драматичне співвідношення традиційно-музикознавчої освіти і культурологізованої, прогресивної ніби в силу реальностей сьогоднішнього розкладу, лінії музикознавчого ж фаху.

Об'єктом спостереження виступають антиномії проблематики сучасного музикознавства, предметом – ті її змістовні повороти, що включають позанаукові надбання уявлень і знань про музику. **Метою** викладення є понятійне розмежування притаманних вітчизняній музикознавчій традиції питань і тих, що народжені внутрішніми і зовнішніми чинниками переорієнтацій музичної творчості і відповідними учбовими спеціалізаціями, що введені як реакція на вказані зміни. Конкретні завдання статті: 1) узагальнення відомостей відносно сучасних розгалужень музичної науки та 2) їх відображень в термінології та структурі нових учбових дисциплін та спеціалізацій. **Методологічною основою** роботи виступає інтонаційний підхід Б. Асаф'єва [3], особливо що стосується його робіт у сфері музичного виховання в загальноосвітній школі. **Практична цінність** визначається застосованістю заявлених в статті спостережень та узагальнень для вдосконалення учбового матеріалу у традиційних музикознавчих курсах і нових, культурологічних спеціалізаціях у музичних учбових закладах

Аналіз досліджень та публікацій. Музикознавство складає науку про музику і тим відрізняється від «музикології» західноєвропейської традиції, що передбачає «слово про музику» чи то науково-дослідницьке простежування музичного феномену, чи літературно-описові відомості щодо музичних подій, зібрання записів музикантів різного фахового рівня, які самі по собі можуть

мати наукову чи історичну цінність. Особливо останнє стосується спостережень видатних музикантів, тексти яких, не являючи логічно-дослідницького викладу питань і проблем, тим не менш фіксують змістовні здобутки багатого творчого досвіду фахівця і тим вже визначають вагомість їх «слова про музику». В німецькому мовному обігу, вважаючи на вплив вітчизняної, зокрема радянської музикознавчої системи на науковців НДР, поряд із поняттям «музикології» (die Musikologie) з'явився термін «музична наука» (die Musikwissenschaft), що в міжнародному словесно-науковому просторі ототожнюється з уявленням про музикознавство вітчизняного ґатунку.

Музикознавство як спеціалізована наукова дисципліна у систематизованому вибудованому статусі і в певній автономії по відношенню до прикладного музикознавства складає вітчизняне надбання і на сьогодні має тенденцію нівелюватися, зростаючись із західноєвропейською музикологією. Ю. Келдиш справедливо вказує на Г. Адлера як автора засад сучасного музикознавчого обсягу й методу [5, 805]. Але саме в Росії, точніше, в Радянській Росії зусиллями адлеріанця Б. Асаф'єва музикознавчі дослідницькі відділення стали від 1920-х років складовою частиною функціонування консерваторій як вищих учбових закладів, тим самим автономізувавшись у музичній діяльності, а не будучи винесеною поза музичні творчо-практичні заняття, як то мало і має місце в практиці західноєвропейських університетів. Ці останні містять відділення музикології, солідаризуючись методологічно із загально-гуманітарною сферою і будучи організаційно і методологічно відокремленими від суто музичних діянь.

Результати дослідження. Категорична зміна методології музичної творчості і наукового підходу на зламі XX і XXI століть зазначена самою назвою праці, опублікованої останніми роками (В. Мартинов. Кінець часу композиторів. - М., 2002) [8]. Книга належить продуктивному композитору і видатному теоретикові православної музики. Назва книги явно перефразує назву твору О. Мессіана 1942 року («Квартет на Кінець часу»), що знаменував

вихідну точку авангарду і апогей авторського волевиявлення в композиції як яскраво антитрадиціоналістської побудови. Мартинов фіксує увагу на очевидному сходженні значущості духовної музики на початку третього тисячоліття, коли понадіндивідуальний стимул Виконавства відстороноє «свавілля» композиторської творчості як втілення індивідуально-авторського визначення цілого. Музикознавча реакція на такі відверті зміни творчих позицій виявляється у принциповому розширенні предмету дослідження, коли поряд із творами-композиціями об'єктом аналізу стали явища так званої «прикладної» музики, у тому числі духовної, музики, яка не є художньо-самодостатньою – у храм приходять не для того, щоб слухати музику, а молитися, музика ж складає спосіб молитовного екстатичного зосередження, не більше.

Прикладна популярна сфера, музична мас-культура в музикознавстві стали усвідомлюватися як виток епохально-, історично-стильових здобутків. Бо за формулою Г. Адлера, стилі в музиці роблять «маленькі майстри, чиї імена не друкуються і не зазначаються, які разом закладають фундамент для стильової будови, в той час як великі індивідуальності є стрибок, вершинне явище історії» [1, 2]. Інтерес до вивчення творчості «маленьких майстрів» відзначив у зростаючому напрямі музикознавчі зусилля від 1960-х – 1970-х років, зливаючись в методологічних засновках із охопленням «мінімалістських» творів професійної «концептуальної» музики, в яких реальністю постає принципова «мінімалізація композиції» [2, 12].

Вказані ознаки музичних і музикознавчих-музикологічних змін від XX на XXI ст. є закономірним виявленням історичної ходи, в якій розуміння музики та її досліджуючої наукової теорії більш чи менш виражено змінюються із плином часу. Однак «порушенням закономірності в закономірному» виступає, після майже п'яти століть панування в музичному професіоналізмі композиторської творчості, - *відновлення першості виконавства*, як це мало місце в готиці «діскантистів» Західної Європи і в «російській готиці троєстрочія» та ін.

Музикознавство, як і концепція музики, змінюється протягом сторіч, стабільно демонструючи: 1) нерівномірність розвитку дисциплін, що його складають і 2) висунення головуючої в ту чи іншу епоху сфери знань про музику. Що стосується нерівномірності розвитку складових музикознавства, то нагадуємо, що найбільш давньою його частиною є теорія музики, яка існувала в працях китайських філософів на межі другого тисячоліття до нової ери. Правда, це теорія, яка органічно переплетена була з положеннями філософії музики та етично-релігійних принципів, але все ж теорія музики як вчення про інтервали, ритмічні форми і т.д. зазначається у глибоку давнину. Історія ж музики, що разом із теорією утворює «ядро» музикознавства, та на відміну від тієї своєї частини є досить молода дисципліна, що склалася лише у XVIII сторіччі і надзвичайно стрімко розвивається протягом останніх двох століть. Заради справедливості слід, втім, додати, що пізній розвиток історії музики зумовлений був тим, що майже аж до постренесансної доби XVII ст. загальна історія зберігала античні засади «мусікійського мистецтва», тобто музичні ознаки ритмізованості-повторюваності складали сутність «історії людей» в описуванні діянь героїв та історичних особистостей.

Протягом останніх трьох століть в музикознавстві, поряд із теорію та історією музики як обов'язковими складовими названої галузі знання, стали виділятися провідні сфери, що претендували на методологічне керівництво тих постійних частин музикознавства. І якщо від Старожитності до Ренесансу релігійна сфера, а у XVII-XVIII ст. філософія усвідомлювалися як методологічний базис музично-наукових знань, то від XIX віку саме музикознавство виділяє то музичну естетику (середина XIX ст.), то музичну психологію (початок XX), музичну семіотику (середина XX), нарешті музичну культурологію (кінець XX) і т.п. на положення «методологічного стрижня» у множинному розкладі базових (теорія – історія музики) та «допоміжних» (естетика музики, музична психологія, музична етнографія, філософія музики, музична семіотика, музична культурологія, органологія, музична педагогіка, ін.) частин тої самої музикознавчої сфери.

Провідне положення музичної естетики (автономної по відношенню до загально-естетичних засновків) в музикознавстві виділилося у німецькій музикознавчій школі, коли услід за книгою Е. Ганслiка 1855 р. «Про прекрасне в музиці» проблема форми як зосередження естетичних властивостей вираження зайняла не тільки в теорії, але і в історії музики базисне положення («Катехізис історії музики» Х. Рімана як викладення «історії музичних форм»).

Психологізація музикознавства в канун «віку психології», як назвали XX сторіччя (пор. з «віком математики» XVII ст, з «віком фізики-механіки» XVIII ст. тощо), торкнулася термінологічного вжитку і принципу класифікації музикознавчих праць того ж Х. Рімана, який написав, поряд із вищезгаданим «Катехізисом історії музики» цілу низку «катехізисів» (буквально «вчень віри») – гармонії, поліфонії, інструментознавства і т.п. Йдеться не про суворо релігійне тлумачення залученого із релігійного навчального вжитку слова-терміна, але про асоціативно-психологічний вплив назви науково-учбового видання. Такий само психологічний вплив мала назва підручників з гармонії, наприклад, що називалися «вчення про гармонію» П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, А. Шенберга та ін.

В канун XXI «віку інформатики» праці «музично-семіотичного – музично-семасіологічного», «музично-герменевтичного», «музично-риторичного» та ін. спрямувань явно склали переважну лінію музикознавчих пошуків. Культурологічний ж нахил музикознавства усвідомлюється, перш за все, через виділення сфери «виконавського музикознавства», яке зазначилося ще у 1930-ті роки у роботах Р. Інгардена [4], у працях Б. Яворського [6] та Б. Асаф'єва 1920-х – 1940-х років [3], але склало самостійну ланку музикознавчих досліджень у С. Скребкова [12, 285] та його знаменитих послідовників Є. Назайкінського [11] та В. Медушевського [10] у 1970-ті – 1980-ті роки, ставши у 1990-ті стабільним напрямом української та російської музикознавчої думки.

Культурологічний зміст виконавського музикознавства визначається самою сутністю персони виконавця, який, представляючи професіоналізм, виступає «звучащим зверненням» від композитора до публіки, - свого роду

виконуючи, за біблейською двоїстістю Мойсей (слово-зміст) – Аарон (слово-форма), функцію останнього з названих. Але на відміну від сакральної цінності знань, що, концентруючись в пророцтвах Мойсея, у красномовстві Аарона пристосовувалися до сприйняття їх народом, виконавець є не тільки «провідник» композиторських ідей-образів до слухачів, але й той, хто конденсує імпульси «великого розуму» колективного суб'єкту, додаючи ці смисли до знаковості композиторського тексту (чи обходячись без останнього), - але так чи інакше виступаючи не тільки «звучащим дзеркалом» композиторської волі, але і волі Вищого, що надихає Її величність Публіка.

Музикологічний ракурс, нахил вітчизняної музичної науки утворився об'єктивно в пострадянській Україні та країнах СНД в умовах інтеграції в європейський простір, де той «чисто теоретичний» підхід музично-наукового дослідження не склався. Але мають місце інститути, що не мають аналогів в нашій країні. Такими організаційними одиницями виступають спільноти типу Вагнерівського, Шубертівського, Бетховенського і т.п. товариств, товариство Шостаковича, наприклад, що не склалися у вітчизняних умовах шанування у професійних замкнених колах на державний кошт видатних представників музичного та художнього у цілому світу. Але тільки співпраця з подібними громадськими організаціями, що поєднують музикантів-фахівців і аматорів, неминуча в такому випадку, виводить музикознавця вітчизняної академічної підготовки, що вільно володіє професійним «сленгом», на грунт для нього нетривкий і необізнаний: брак загальногуманітарної підготовки ставить його в безвихідь, якщо очікуються пояснення для людей, необізнаних у термінологічному вжитку музиканта-спеціаліста.

Це одна, взагалі зовнішня, позиція у стосунках музикантів-теоретиків із культурним оточенням, має виходи на більш глибокі взаємини, що є традицією для Заходу, а у вітчизняних умовах тільки складаються і, взагалі, досить успішно. Йдеться про роботу в престижних коледжах та гімназіях, де викладання предмету «Музика» виставляє фахівця в позаакадемічні умови реакційності на популярну сферу і тільки через неї з необхідним виходом на

класичну музику як мету загальнохудожньої обізнаності. Без культурологічної спрямованості музикознавчої освіти і певної музикологічної, тобто широким спектром користування словесними описами музики, неможливо спілкуватися з аудиторією, - на що мають реагувати традиційні музичні вузи, по можливості не поступаючись фаховими здобутками і традиціями.

Нарешті, маємо ще один важливий чинник музикологічних прочитань традиційного музикознавства, про який вже почасти говорилося вище: спеціальна значущість у сьогоденні духовної музики, «прикладної» у високому значенні того слова, оскільки вона «прикладена» до Більшого, ніж саме мистецтво. Музикознавці сьогодення покликані до дослідження музики, яка не є художньо самодостатньою, в якій естетичні якості часто символічно, опосередковано, а не безпосередньо-чуттєво втілюються. Прикладом такого церковного символізму виступає теза, сформульована цитованим вище за іншим приводом В. Мартинова: на відміну «початку» світської музики звучанням (асаф'євський «initium»), церковна музика своє начало усвідомлює як «стягнення безмовності» [9, 93]. Тобто не-звучання символізує Красу музичного співу, фізична реалія якого складає лише відбиток Високої Досконалості одухотвореного Вираження душі.

Так чи інакше, сучасний музикант-фахівець мусить усвідомлювати не тільки релігійні цінності взагалі, але і відмінності конфесійних розбіжностей, поповнюючи свої суто музичні знання обізнаністю у загальних питаннях Богослов'я, Теології, літургіки тощо. З іншого боку, прикладна популярна сфера, що для фахівців ставала неминучим фоном їх професійних спрямувань до музичного Олімпу, в контексті розквіту мас-культури XX сторіччя усвідомлена була і як складова Великого розуму, родової свідомості й особистості, аналітичне осягання якої в дослідницькій діяльності неодмінно виводить на позаакадемічні терени.

Висновки. Узагальнюючи сказане відносно різниці музикознавства і музикології західноєвропейської традиції, підкреслюємо такі риси впливу останньої на перше: 1) загальногуманітарне – культурологічне розширення тематики, включаючи широку позааналітичну обізнаність на рівні не «пізнання-

розуміння», а «узнавання»; 2) фрагментарна описовість явищ, які можуть стати фактом музичного буття чи не вирізнитися у такій якості і які створюють «непоетичний потік свідомості» музиканта-фахівця, який осмислено відсторонюється від понятійно-диференційованого подання рис і характеристик з огляду на фактичну невираженість музичних проявів дійсності (композиція – виконавство, самовираження – спілкування і т.п.); 3) тяжіння музикознавчої діяльності до поєднання її теоретичних засад із музично-практичним виходом, хоч би і у вигляді звучащих ілюстрацій до тих чи інших тез, і навпаки, потреба граючих музикантів, композиторів вести словесний діалог із публікою, стверджуючи суб'єктивні цінності як дещо «інтерсуб'єктивне».

Перспективи подальших досліджень. Спеціалізація «Музична культурологія», відкрита в Одеській музичній академії в цьому році, заявляє ту межу культурологізації, яка утримує безпосередній зв'язок із академічним здобутком, при цьому радикально коригуючи останній. Адже курси «Музичної культурології» включають обов'язкову виконавську спеціалізацію (а не «загальне фортепіано» музикознавчої підготовки), одночасно насичуючи курс історії музики відомостями про інші мистецтва та культурний розклад у цілому. Особливий сенс має засвоєння традиційного та актуального фольклору у масштабах, які ці курси роблять стрижньовими у підготовці такого роду спеціалістів. «Згортаючи» курс обов'язкових музично-теоретичних дисциплін (сольфеджіо, гармонія, поліфонія) до практично-творчих на риторичній основі навиків й умінь, а приклади такого роду викладення маємо в розробках спеціалістів музикознавчих кафедр, музично-культурологічна кваліфікація піднімає на щит літературно-художні описання музики, у тому числі музично-критичні у масовій пресі.

Музикознавчі курси в учбових дисциплінах музичних культурологів, на відміну від академічних закладів, угруповуються навколо *музично-історичних та фольклорно-етнографічних здобутків* як стрижньових, тим самим минаючи стереотипи традиційних музично-освітніх закладів і суворо витримуючи статус *вищої музичної* школи.

Література

1. *Adler G. Der Stil in der Musik. – Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. – 46 S.*
2. *Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення: Автореф. канд.дис. – К., 2005. – 17 с.*
3. *Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс.– М.-Л.: Музыка, 1971.- С. 379.*
4. *Ingarden R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości. – Kraków: PWM, 1973. – S. 187.*
5. *Келдыш Ю. Музыковедение //Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т.3. – М., 1975. – С. 805-830.*
6. *Куземина Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского. – М.: Композитор, 2000. – 111 с.*
7. *Лосев А. Музыка как предмет логики. – М.: издаатвтора, 1927. – 224 с.*
8. *Мартынов В. Конец времени композиторов.– М.: Русский путь, 2002.–295 с.*
9. *Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужебное пение Московской Руси. – М.: Прогресс – Традиция. Русский путь, 2000. – 224 с.*
10. *Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музики // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. Вып.129. – М., 1984. – С. 5-11.*
11. *Назайкинский Е. Речевой опыт и музыкальное восприятие // Эстетические очерки. Вып. 2. – М., 1967. – С. 245-283.*
12. *Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 447 с.*

ПИТАННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ НА МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ФАКУЛЬТЕТАХ

Мартьянова Г. М.
Криворізький державний педагогічний університет

Анотація. *У статті розглядаються деякі аспекти змісту професійної диригентсько-хорової підготовки, зокрема компоненти, пов'язані із процесом творчого самовираження, аналізується така професійна властивість, як музикальність, її структурованість і забезпечення реалізації змістовною основою практичної діяльності студентів музично-педагогічного факультету.*

Ключові слова. *компоненти змісту професійної диригентсько-хорової підготовки, творче самовираження та його стадійний характер, музикальність як провідна професійна властивість диригентсько-хорової підготовки.*

Аннотация. *Мартьянова Г. М. Вопросы вокально-хоровой подготовки на музыкально-педагогических факультетах. В статье рассматриваются некоторые аспекты содержания профессиональной дирижерско-хоровой подготовки, а именно, компоненты, обусловленные процессом творческого самовыражения, анализируется такое профессиональное качество, как музыкальность, ее структурированность и обеспечение реализации содержательной основой практической деятельности студентов музыкально-педагогического факультета.*

Ключевые слова. *компоненты содержания профессиональной дирижерско-хоровой подготовки, творческое самовыражение и его стадийный характер, музыкальность как ведущее профессиональное качество дирижерско-хоровой подготовки.*

Annotation. *Martyanova G. A questions of vocal-choral preparation at musical-pedagogical faculties. In article some aspects of the contents of professional choir-conductors preparation are considered, namely, the components caused by process of creative self-expression, such professional quality, as musicality, its structure and maintenance of realization with a substantial basis of practical activities students of musical-pedagogical faculty is analyzed.*

Key words. *components of the contents professional choir-conductors preparation, creative self-expression and its phasic character, musicality as conducting professional quality of choir-conducting preparation.*

Постановка проблеми. Сучасна педагогічна наука виокремлює три взаємопов'язані компоненти, що складають ядро змісту професійної диригентсько-хорової підготовки і відбивають процеси:

– творчого самовираження співаків і диригента хору;

– професійного спілкування між співаками і диригентом хору;