

8. Кузин В.С. Психология. Под ред. Б.Ф. Ломова. Ученик.-М., 2003.
9. Медведев Л.Г. Активизация процесса образного мышления на занятиях по рисунку на ХГФ пед. институте. Дисс... на соиск. канд пед. наук.-М., 1977.
10. Формирование творческих способностей: сущность, условия, эффективность. /Сб. трудов. – Свердловск, 1990.
11. Чебыкин А.Я. Теория и методика эмоциональной регуляции учебной деятельности. Научно-методическое пособие. -Одесса, 1999.

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ПІЗНАННЯ СУТНОСТІ І СПЕЦИФІКИ МУЗИКИ У НАУКОВІЙ ТВОРЧОСТІ Б. АСАФ'ЄВА

Смирнова Л. О., Козіна Т. М.

Південноукраїнський педагогічний університет ім. Ушинського

Анотація. Стаття присвячена питанням логічної пов'язаності інтонаційної "теорії історії" Б. Асаф'єва та його положень музичної дидактики, що мають продовження і визнання в сучасних працях музикознавців України і поза нею.

Ключові слова: творча діяльність Б. Асаф'єва, інтонаційно-історична дидактика Б. Асаф'єва

Аннотация. Смирнова Л. О. Методологические основы познания сущности и специфики музыки в научном творчестве Б. Асафьева. Статья посвящена вопросам логической связи интонационной "теории истории" Б. Асафьева и его положений музыкальной дидактики, которые имеют продолжение и признание в современных трудах музыковедов Украины и вне ее.

Ключевые слова: творческая деятельность Б. Асафьева, интонационно-историческая дидактика Б. Асафьева.

Annotation. Smirnova L. Methodological bases of knowledge of essence and specificity of music in scientific creativity B. Asafjev. Clause is devoted to questions of logic communication intonational «the theories of a history» B. Asafjeva and his rules musical didactics, which have continuation and recognition in modern works музыковедов of Ukraine and outside of her.

Key words: B.Asafjeva's creative activity, B.Asafjeva's intonationally-historical didactics.

Постановка проблеми. Актуальність теми роботи зумовлена значущістю для сьогоденної України досвіду таких видатних представників музичної науки як Б. Асаф'єв, ім'я якого поступово набуває визнання далеко за межами нашої Вітчизни. Інтонаційне бачення специфіки музики, що закладене в основу його концепції музичної виразності, виводить на широту мовно-музичних зв'язків, універсальних для культурних здобутків усіх народів світу і одночасно диференційованих за мовно-культурними відмінностями виявлення вказаної художньої єдності слово – музика. Дидактично-виховний комплекс, закладений у інтонаційний підхід як установлення на ідеальні першості культурної людської ініціативи, становить цінний стрижень теоретичних побудов для

музиканта-педагога, спрямованого до загальноосвітніх можливостей сучасної школи.

Об'єктом роботи виступають праці Асаф'єва, звернені до музично-дидактичних установлень його "інтонаційної теорії музики". Метою дослідження є простеження логічної похідності положень робіт, що репрезентують асаф'євську інтонаційну концепцію музики та дидактичні витoki останньої від історично-описових праць Асаф'єва, орієнтованих на стильову узгодженість змін епох і періодів в історії музики. Конкретні завдання: 1) розгляд сукупної творчої діяльності Асаф'єва у вираженні його позицій історизму та інтонаційної трактовки музики; 2) визначення тез щодо інтонаційно-історичної дидактики Асаф'єва, спрямованої на виховання-навчання музики у єдності фахової і загальноосвітньої шкільних систем.

Методологічною основою роботи виступає інтонаційно-лінгвістичний розгляд музики-мовлення, представлений у працях самого Асаф'єва [2; 3; 4; 5; 6], а також споріднених з його методом робіт Г. Адлера [1], що стали одним із витоків інтонаційно-історичної концепції автора, що розглядається, та "асаф'єанськи" орієнтованих авторів – В. Медушевського [8; 9; 10], О. Маркової [7; 13], що розробляють у своїх публікаціях асаф'євські позиції, прийняті на озброєння у музично-науковому життєві Росії і України.

Практична значущість роботи забезпечена її "пограниччям" із так званим "виконавським музикознавством", що забезпечує попит у теоретичних наукових накопиченнях у напрямку виконавської і, ширше, музично-освітньої діяльності у цілому. Матеріали дослідження можуть використовуватися у курсах класу спеціальності в музично-педагогічних закладах, а також в межах дисциплін вузів мистецтв типу музичної педагогіки, музичної історії тощо.

Отримані результати. Борис Володимирович Асаф'єв – видатний музикознавець ХХ сторіччя, який мав великий вплив на розвиток музичних досліджень та музичної творчості України, зокрема Одеси. Арсеній Котляревський – український музикознавець, органіст і педагог був безпосередньо вихованцем Асаф'єва, а численні випускники його сина та

спадкоємця Івана Котляревського втілюють методологічне надбання Асаф'єва в практику сьогоденності. Б. Асаф'єв являє собою унікальний зразок музичної творчості, ґрунтованої на музично-історичних засадах дослідницької діяльності.

Композиторська творчість Асаф'єва була прямою проекцією його системи стилістичного аналізу, що виходила із засновків концепції Гвідо Адлера. Але Адлер не розглядав свої музикознавчі дослідження як метод музично-практичної творчості. Традиційним було і залишається використання позицій авторської музично-теоретичної концепції для вибудови оригінального композиторського стилю. Це системи додекафоністів, у тому числі А. Шенберга, М. Рославця, інших, системи О.Мессіана, П.Хіндемита, Р.Петті, Х.Шенкера та багатьох інших. І лише Б. Асаф'єв усвідомив дійовість музично-історичних принципів для творчої композиторської діяльності, передбачивши метод роботи, пізніше названий "полістилістикою" (термін, що ввів у музикознавчий вжиток А.Шнітке з подачі Б.Циммермана). Ця органічна пов'язаність теорії Асаф'єва, ядром якої є "теорія історії музики" [4, 8-52], із композиторською творчістю зумовила нероздільність останньої і з педагогічною активністю видатного музиканта. Історичний підхід Асаф'єва визначив довіру до елементарної музичної обізнаності, яка у згоді з адлерівським рівнянням на "середнього" музиканта [1], висувала тезу про основи музичного виховання, освіти з огляду на навчання у загальноосвітній школі.

Основною тезою інтонаційної концепції Асаф'єва є розуміння музики як мови і мовлення (особливо останнє), що закономірно розвивається із спільного з вербальним мовленням джерела. У праці "Мовна інтонація" [5] дослідник формулював позиції, які визначають спільні для музики й мовлення "закони інтонації" – "закони мелосу". Асаф'єв, який був прихильником історичної концепції лінгвіста М. Марра, знаходив ознаки мовної діалектики у музично-стилістичних змінах. Звідси походить знаменитий асаф'євський термін "музичний словник епохи". Причому, "слова музичної мови" він вбачав не

тільки на рівні мотивів-тем, але і як смислові утворення фактури, форми, ладового мислення. В. Медушевський [10], В. Холопова [14] з посиланням на Асаф'єва засвідчують “музичну семантику” (цей термін широко вживав і Асаф'єв [4, 229]) як виявлення типології форми – форми у розширеному естетичному (“асаф'євському”) значенні.

Напружена дискусія навкруги поняття “інтонації”, як його ввів у науковий вжиток автор концепції “музичної форми як процесу”, трималася на ігноруванні етимологічного підходу, що мав місце у мисленні Асаф'єва. Його бачення спільності музичного і словесного начал у “першомові – першомузиці” визвала до життя розуміння музики-мистецтва як ієрархії інтонаційних побудов, користування синонімізованими поняттями “музика – інтонація”. Сам Асаф'єв вважав себе представником історичної діалектики. Його лінгвістичні спрямування у розробці питань стильової еволюції вказують на актуальні у сьогоденні культурологічно-феноменологічні засади концепції.

Лінгвістичні тяжіння Асаф'єва надали особливий історично-просвітницький ракурс його композиторським здобуткам. Будучи прихильником І. Стравінського та “Російського балету” С. Дягілева, Асаф'єв усвідомлював ґрунтовність балетного жанру для ХХ ст. у порівнянні з “оперною гегемонією” ХІХ ст. Його крапці балети – “Бахчисарайський фонтан” за поемою О. Пушкіна та “Полум'я Парижу” за історичними хроніками і матеріалом пісень Револуції. Як історик лінгвістичного мислення він підійшов до тематизму своїх творів: використання “мови Чайковського” у першому з названих балетів і “мови площі революційного Парижу” у другому. Такий метод творчості, спокійно засвоєний в епоху “полістилістики” кінця ХХ ст., у середині ХХ викликав стримане до себе відношення. Бо на той час панувала ідея “індивідуального вкладу у музичну мову” – за зразками романтичного віку.

Однак на початку ХХІ століття ми маємо вказати на принципову методологічну новацію композиторської творчості Б. Асаф'єва, що складає оригінальну вітчизняну паралель до “полістилістики”, що прийшла як би (через творчість Б. Ціммермана) із Заходу, будучи “запрограмованою” творчістю

“композитора з тисячою лиць” І. Стравінського. Дійсно, метод Асаф’єва розвивав відкритий Стравінським «стилістичний протейзм», що логічно у своєму роді, оскільки саме Асаф’єв просував для російської громадськості новачку автора “Весни священної” як проєкцію у модерні методи М. Римського-Корсакова (що й складає пафос “Книги про Стравінського” [3]). Відповідно, дидактика Асаф’єва походить також із історичного методу “епохальної детермінації мови-стилю”, що склався у річці “культу” історичних відомостей, дорогих слов’янському серцю (“любовь к отеческим гробам...” за О. Пушкіним).

Музичне навчання-виховання Асаф’єв мислив як «навчання мови», не через освоєння окремих тонів та їх сполучень (це прерогатива професійного навчання), але через пісенну поєднаність мотивів-фраз, через освоєння тембрових даностей [2]. Такий початок прилучення до музики йшов від історичної та індивідуально-психологічної генези мови-спілкування. За даними психологів, що вивчають мову дітей, наприклад, Ж. Піаже [11], та людських предків (див. дані палеопсихології у Б. Поршнєва [12]), першомовлення ґрунтується на мисленні словами-фразами, словами-реченнями, в яких інтонаційна безперервність в межах її цілісної якості закладає суттєві смислові показники, подібні до “музичного мовлення”. Відтоді Асаф’єв вважав слухання музики і запам’ятовування тем-образів першим і вирішальним етапом опанування музичного знання – у протилежність академічній традиції “навчання нотам та гамам”.

Той же історичний принцип керував установленнями Б. Асаф’єва на практику хорового й ансамблевого співу як вихідного роду занять для вихованців-початківців у музичній сфері, вважаючи на історичне передування колективної гетерофонної музики Європи, що закладає основи першого і вирішального шабля подальшого музичного розвитку особистості.

Можливо, й фахове навчання майбутніх спеціалістів-музикантів невіддільне від тих історично апробованих шляхів освоєння музичних мистецьких здобутків через музикування, аматорське за формою вираження,

але наповнене професійно перспективним відчуттям музичного континууму ліризму, що у Старожитності синонімізували із музичним началом, а в традиції Нового часу звикли вважати атрибутом вірша-поезії. Але саме прилучення до читання вірші із мелодичним розспівуванням їх рядків, вміння знаходити мелодичні моделі для улюблених віршів і вкладати віршовані рядки в мелодичні побудови освосних типових тонових сполучень, - це заняття майбутнього вчителя музики виступає у ролі майже універсальної “формули музичних знань”, за якими йдуть усі інші види прилучення до музичного мистецтва. Історичний підхід асаф’євської школи орієнтує на довіру до поєднання слова й музики як реального стимулу музичного мислення від початків виявлення його якості. У Асаф’єва знаходимо знаменні слова: «Музыку слушают многие, а слышат немногие, в особенности инструментальную. ...Но если человек з а п е л - другое дело: внимание, осторожность, «вчувствование». ...Пением человек уже выключается из серой, привычной ежедневности... Даже в быту люди, говорящие напевно, красивым грудным тембром, вызывают к себе приязнь, сочувствие...» [4, 215-216].

Як бачимо, синтез слова й музики, базисний для менталітету європейців, Асаф’єв виділив у психології сприйняття як дещо орієнтуюче на реальне “слухання” музики як перший етап уваги до музичної здатності “виключення із буденності”.

Професійна підготовка музиканта для Асаф’єва розгорталася також навколо самозначущості виконавства. Афоризмом музикознавчих висловлювань стали його тези: “Жизнь музыкального произведения – в его исполнении...” [4, 264], а також: “Ссылки на то, что всякое подлинно талантливое произведение пробьет себе путь, неверны. Это обман (курсив Л.С.) слушателей... Как талантливое произведение пробьет себе путь, если его сыграют кое-как или его вовсе не исполняют?...” [4, 293].

Аргументом на користь історичного підходу у музичному вихованні-освіті у розвиток позицій Асаф’єва виступають дані, приведені О. Марковою в

її монографії “Інтонаційність музичного мистецтва” [7] : “Уже не говоря о стилистических линиях XVII-XVIII вв., когда само проявление композиторского “я” шло исключительно через исполнительскую деятельность, в XIX – XX вв. коллективное осознание новых стилистических принципов творчества обязано прежде всего музыкально-исполнительской практике...” (курсив Л.С.) [7, 36].

Висновки вищенаведеного автора звучать досить категорично на користь першості виконавства у стилістичних розробках по відношенню до композиторів: «Вышеприведенные примеры говорят скорее о хронологическом опережении новых стилистических ориентаций у исполнителей по отношению к композиторам. Вместе с тем, сама звуко-временная специфика музыки предопределяет аналогичную диахронизацию и на уровне онтогенеза индивидуального стилеобразования. Об этом свидетельствуют опыты композиторской «записи звучания» некоего «идеального предьисполнения» вновь рождающегося произведения...» [7, 38].

Наведені та інші міркування щодо самодостатності виконавської виразності подання музики, якщо йдеться про здібність *втїлити актуальний стилістичний принцип часу* (“інтонаційну ідею часу” в термінології О. Маркової), чи то мова йде про ідеї епохи творення композиції, чи актуального сьогодення виконання, - засвідчують визнання асаф’євським історичним підходом *співвідносності* здатності аматорів і фахівців у реактивності на стилістичні відкриття. Більше того, Асаф’єв явно солідаризується із Г. Адлером у *евристичній здатності музикантів*, “розгорнутих до публіки”, тобто до непрофесійних кіл музичної громадськості, тоді як музиканти-фахівці для обох видатних представників музичної науки зазначають музичну ретроспекцію. Адлер недвозначно констатує: “стилі в музиці вибудовують “малі майстри”, тоді як геніально обдаровані особистості “вінчають-узагальнюють” стилістично-творчий процес [1, 2].

Підсумком таких спостережень може бути тільки одне: музикант, що “йде на публіку”, а таким виступає вчитель музики у загальноосвітній системі,

"приречений на полістилістику вмінь вираження": академічний базис його фахової підготовленості виступає невіддільним від стилістичної "пластичності" адаптації до запитів "широкої публіки", до популярної сфери, нарешті, до маскультури, коли вже остання є реалією музичного буття від початку ХХ віку. Згідно із інтонаційно-історичними розробками Б. Асаф'єва, підвищення якості музичного буття вбачалося через освоєння фахівцями-музикантами стилістичної множинності вмінь. Асаф'єв не користувався поняттям "автентичного ("стилістично точного") виконання", що здобуло поширення в останні десятиріччя у розвитку позицій західноєвропейської музично-фахової творчості. Але практично-термінологічно Асаф'єв звертався до ідеї втілення «інтонацій епохи», до тези про «вірність» стильовим моделям часу створення композиції як стилістичної відповідності виконання твору культурному оточенню, що зумовило саме його народження.

І одночасно енциклопедична обізнаність фахівця (і ця широта знань і є критерій професіоналізму у проекції в його теорію історичної множинності версій-пошуків музичного буття), музикознавця-композитора в одній особі (яким він був сам за типом освіти і спрямуванням світобачення), виводила на «механіку автентичності» за суттю мислення - завдог до винайдення і введення у науковий вжиток відповідного поняття «автентичності». Але вказана «механіка» втілення «ідей епохи» зовсім не ототожнювалася із «механічною автентичністю», тобто вірністю «будь що» відобразити колорит часу народження композиції: адже актуально-сьогоденне, національний попит історично конкретного часу в риторичних засадах художнього вираження завжди виступав корегуючою енергією вираження як такого. Формулою виконавського відкриття відверто виступало поєднання стильової етимології твору і актуальних для виконавця «слів-звуків».

Висновки та подальший напрямок дослідження. Зроблений стислий огляд багатозарової, з виходами на міжфахові зв'язки концепції музичного виховання-освіти у Б. Асаф'єва не претендує на розкриття її різних сторін і аспектів. Головним завданням дослідницького нарису є виявлення логічної

узгодженості композиторської та музикознавчої творчості Асаф'єва через інтонаційно-історичне бачення основ музичного мислення та дидактичну спрямованість самого принципу історії музики як продовження "мусікійської" традиції Античності.

Винайдення Асаф'євим "теорії історії музики" стимулює евристичні знахідки: пророцтво "стильової необмеженості" творчого вираження індивіда, всупереч "стильового монізму" романтиків, отримало апробацію життям – у загальному визнанні полістилістики як достойного метода творчості в музиці і в мистецтві у цілому. І зовсім вже сьогоденно звучить теза-вислів автора книги "Симфонічні етюди" [6] щодо виховного значення музики: музика – засіб, що "допомагає свідомості орієнтуватися у житті..." [2, 58]. І далі повністю за асаф'євським текстом: "...В особенности в современной жизни с ее вихребразным темпом и сложными ритмами, в жизни, требующей постоянной инициативы, находчивости и организационных способностей. В жизни напряженной, при чрезвычайно запутанном комбинаторном взаимодействии явлений, вызывающих к постоянной бдительности, настороженности и критическому анализу..." [2, 58].

Література

1. Adler G. *Der Stil in der Musik*. – Lpz.: Breitkopf und Hartel, 1911. – 46 S.
2. Асаф'єв Б. *Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании*. – Л., М.: Музыка, 1965. – 151 с.
3. Асаф'єв Б. *Книга о Стравинском*. – Л.: Музыка, 1977. – 279 с.
4. Асаф'єв Б. *Музыкальная форма как процесс*. – М.-Л.: Музыка, 1971. – С. 379.
5. Асаф'єв Б. *Речевая интонация*. – М.: Музыка, 1965. – 65 с.
6. Асаф'єв Б. *Симфонические этюды*. – Л.: Музыка, 1971. – 264 с.
7. Маркова Е. *Интонационность музыкального искусства*. – Киев: Музична Україна, 1990. – 182 с.
8. Медушевский В. *Внемлите ангельскому пению*. – Минск, 2000. – 368 с.
9. Медушевский В. *Религиозная природа музыкального слуха // «Нотто musicus»*. Альманах музыкальной психологии. – М.: МГК, 1995. – С. 8-15.
10. Медушевский В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
11. Пиаже Ж. *Речь и мышление ребенка // Избр. психолог. труды*. – М.: Просвещение, 1969. – 438 с.
12. Шоринев Б. *О начале человеческой истории. Проблемы палеонтологии*. – М.: Наука, 1974. – 487 с.
13. Смирнова Л., Маркова Е. *Культурология исполнительской интерпретации // Культурологічні проблеми музичної україністики*. – Випуск 2. Ч.2. – Одеса, 1998. – С. 86-89.
14. Халопова В. *Музыка как вид искусства*. – М.: Научно-творч. центр «Консерватория», 1994. – 260 с.