

УДК 78.01

**СПЕЦИФИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИИ МУЗЫКИ В РАМКАХ
ГУМАНИТАРНОГО НАПРАВЛЕНИЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ****Приходовская Е.А.***Институт искусств и культуры Томского государственного университета, Томск,
e-mail: prihkatja@mail.ru*

В статье рассматриваются принципы систематизации знаний по истории музыки на этапе высшего музыкального (гуманитарного) образования. Акцентируется психологический механизм эмпатии, способствующий эмоциональному включению студента в изучаемый материал. Утверждается и аргументируется необходимость структурного и творческого подходов в учебном процессе гуманитарного направления высшей школы. Структурный подход реализуется как выявление основных тенденций развития той или иной жанровой парадигмы в контексте мировоззренческих и общепсихологических взглядов эпохи. Творческий подход реализуется в выполнении студентами творческих заданий, призванных усилить эффективность усвоения жанровых моделей различных эпох и направлений через личный творческий опыт (сочинение примеров по модели). Рассмотренные подходы прошли апробацию при работе автора со студентами Института искусств и культуры Томского государственного университета.

Ключевые слова: эмпатия, структурная модель, творческое задание, жанр, исторический контекст, тенденция

**SPECIFICS OF TEACHING OF MUSIC HISTORY WITHIN THE HUMANITARIAN
DIRECTION OF THE HIGHER SCHOOL****Prihodovskaya E.A.***Institute of arts and culture, Tomsk State University, Tomsk, e-mail: prihkatja@mail.ru*

In article the principles of systematization of knowledge of music history at a stage of the higher music (humanitarian) education are considered. The psychological mechanism of empathy promoting emotional inclusion of the student in a studied material is accented. Need of structural and creative approaches for educational process of the humanitarian direction of the higher school is approved and reasoned. Structural approach is realized as identification of the main tendencies of development of this or that genre paradigm in a context of world outlook and all-philosophical views of an era. Creative approach is realized in performance by students of the creative tasks, urged to strengthen efficiency of assimilation of genre models of various eras and the directions through personal creative experience (the composition of examples on model). The considered approaches took place approbation during the work of the author with students of Institute of arts and cultures of Tomsk state university.

Keywords: empathy, structural model, creative task, genre, historical context, tendency

Трёхступенчатость музыкального образования (младшее, среднее, высшее звенья), принятая и даже традиционная для современной гуманитарной образовательной системы, формирует специфические для каждого звена функции и, следовательно, специфические для каждого звена методы преподавания музыкально-исторических дисциплин.

В рамках младшего звена (ДМШ, ДШИ) основной целью представляется введение ребёнка в мир музыки, и акцент делается на ознакомлении с основными именами и направлениями, осваиваемыми в данном курсе, без глубокой и обширной информативной нагрузки. Отчасти, среди других факторов, это обусловлено особенностями возрастной психологии, отчасти – «факультативностью» занятий музыкой в детстве: отнюдь не все выпускники музыкальных школ избирают музыку сферой своей профессиональной деятельности, и ознакомительная направленность музыкально-исторических дисциплин в рамках младшего звена обучения оправдана и как первое при-

ближение к предмету (если человек продолжит музыкальное образование), и как формирование общеэстетических ориентиров личности (если человек изберёт иную профессию).

Среднее звено (музыкальные ССУЗы) предъявляет уже другие требования. Выпускник музыкального училища (колледжа) получает диплом специалиста и преподавателя соответствующих дисциплин, здесь на первом плане находится информационная оснащённость. Более того, стремление студента к расширению запаса конкретной информации поддерживается на данном этапе такими психологическими потребностями, как самоутверждение в социуме (в данной социальной группе), первенство в контексте соревновательности, что характерно, в свою очередь, для возрастной психологии подростка (обучение в ССУЗе совпадает обычно с этим периодом).

Таким образом, переходя к высшей школе (выпускники музыкальных училищ / колледжей, как правило, нацелены на получение высшего профессионального музы-

кального образования), человек располагает уже достаточно объёмной информационной базой и достаточно широким слуховым опытом. Следовательно, на данном этапе первостепенными оказываются задачи систематизации в основном уже имеющейся информации и выработки навыков применения этой информации в самостоятельной творческой жизни.

В данном случае, попробуем выстроить аналогию – достаточно вольную, но принципиально допустимую – с тремя уровнями информации, выделяемыми И. Гальпериным [1] при исследовании вербального образа:

1) содержательно-подтекстовая информация (СПИ),

2) содержательно-фактуальная информация (СФИ),

3) содержательно-концептуальная информация (СКИ).

Повторим тезис о вольности данной аналогии – но всё же проведём параллели. Уровень СПИ, по представлению автора статьи, актуален для младшего звена музыкального образования при освоении музыкально-исторических дисциплин. Ознакомление с необходимым пластом информации не является здесь центральной задачей и производится с позиций «подтекста», то есть того, что усваивается «параллельно» основным задачам – задачам введения ребёнка в мир музыки вообще. СФИ востребована в среднем звене: это период обязательного и самостоятельного «насыщения» конкретной информацией. Формирование СКИ относится к высшей школе: если на предыдущем этапе (среднее звено) раскрываются ответы на вопросы, «что», «где» и «когда», то высшая школа призвана скорее ответить, «как», «почему» и «зачем».

Вопросы эти вечны и озвучены ещё гётевским Фаустом:

Я богословьем овладел,
Над философией корпел,
Юриспруденцию долбил
И медицину изучил...
...Чтоб я, невежда, без конца
Не корчил больше мудреца,
А понял бы, уединясь,
Вселенной внутреннюю связь...

Именно «внутренняя связь», а не ряд внешних проявлений этой связи, констатируемый как ряд разрозненных фактов, является предметом внимания высшей школы.

Общезвестно, что буквально в течение одного-двух ближайших десятилетий вся мировая информационная система претерпела кардинальные изменения. Эти изменения сравнимы только с научно-технической революцией рубежа XIX – XX веков; информационная НТР, наблюдаемая сейчас,

инициировала принципиальные перемены в человеческом сознании и требует инновационных методов обучения в системе образования – особенно высшего: взрослому человеку, каким является студент высшей школы, уже в полной мере доступны все современные средства получения информации (Вероятно, следующие несколько десятилетий настолько упростят доступ к информации, что кардинальные перемены произойдут и на других ступенях образования, но пока эти процессы можно только предсказывать с той или иной степенью вероятности.). Такие, например, явления, как специально выделяемый предмет «слушание музыки» или такая форма контроля, как «викторина» из фрагментов аудиозаписей – будучи совсем недавно естественной частью учебного процесса, теперь являются практически анахронизмом. Доступность любых аудиозаписей в Интернет-пространстве максимально снизила потребности в отведении процессу слушания музыки специального времени. Студент может послушать те или иные нужные для курса истории музыки произведения на кухне у себя дома, в огороде и даже, например, по дороге в университет. Программа Shazam, например, почти мгновенно определяет по звучащей аудиозаписи не только имя композитора и название произведения, но даже дату исполнения, а использование студентами этой программы в аудитории на викторине сводит на «нет» цель викторины, к тому же это почти невозможно проконтролировать, при условии современной техники микро-наушников. Всё чаще и чаще можно наблюдать поворот образовательной системы в сторону самообразования: это подтверждается появлением множества программ дистанционного обучения, курсов видеолекций со свободным доступом в Интернете, и т.п. В отношении музыкального образования, цель которого – формирование самостоятельной творческой личности профессионала-музыканта, названные тенденции более чем актуальны. Творческая личность изначально располагает собственными интенциями и стремлениями, университетское образование призвано повысить уровень мастерства и сделать творческие навыки более осознанными и системными.

Таким образом, студент – личность уже самостоятельная, сформировавшаяся, имеющая собственный жизненный и творческий опыт, собственные вкусы, предпочтения и ценностный ряд. Кроме того, это уже специалист, располагающий более или менее обширной информационной базой, в отличие от многих других направлений высшей школы, не имеющих предшеству-

ющего среднего звена. Пробелы, которые окажутся ощутимыми, сейчас легко восполнить обращением к необходимым справочным или специализированным Интернет-ресурсам.

Итак, освоение курса истории музыки в рамках высшей школы имеет целью осмысление и творческое преломление изучаемых вопросов; выделим два направления, необходимых, по мнению автора статьи, для выстраивания курса:

- задействованность в процессе осмысления материала эмоциональной составляющей психики студента, актуализация информации;

- востребованность творческого и структурного подходов.

Эмоциональная реакция на излагаемый материал помогает «расставить акценты», поток информации заменяется рядом эмоциональных впечатлений, помогающих выработать собственное отношение к фактам и способствует, таким образом, их структурированию и осмыслению. В этих процессах задействуется известный и неоднократно используемый в педагогике механизм эмпатии.

В психологии личности понятие эмпатии определяется следующим образом: «Быть в состоянии эмпатии означает воспринимать внутренний мир другого точно, с сохранением эмоциональных и смысловых оттенков. Как будто становишься этим другим, но без потери ощущения «как будто». Так, ощущаешь радость или боль другого, как он их ощущает, и воспринимаешь их причины, как он их воспринимает. Но обязательно должен оставаться оттенок «как будто»: как будто это я радуюсь или огорчаюсь» [2, р. 2 – 10]. Ключевые для нашей проблемы формулировки здесь: «как будто становишься этим другим»; «с сохранением эмоциональных и смысловых оттенков».

Таким образом, эмпатия предполагает именно эмоциональное включение, которое, бесспорно, действует на сознание гораздо сильнее, чем сухо излагаемые исторические факты (более того, информационная база – фактологические сведения – у студента уже сформирована в среднем звене обучения).

При изучении музыкально-исторических дисциплин эмпатия применима в следующих аспектах:

- при обзоре исторической и культурной картины эпохи. Та или иная эпоха рассматривается не ретроспективно, а с точки зрения её современника. При этом неоднократно выстраиваются аналогии с нашей современностью (а *prigod* актуальной для студентов); так происходит «погружение» в нужную историческую атмосферу – и од-

новременно с этим выявляются инварианты этических и эстетических норм человека вне зависимости от эпохи (загораживаются философские вопросы). Обрисовываются основные события, политическая ситуация, идеологические устои, философские модели, достижения науки и смежных искусств рассматриваемого периода; всё это складывается в целостную панораму, оживляемую цитатами из различных по жанру текстов того времени; и только в этом контексте изучаются особенности музыкального искусства. Автор исходит из тезиса, что музыка неотделима от целостного мировоззрения эпохи, и пути её исторического преобразования неразрывно связаны с общими философскими и эстетическими тенденциями человеческого сознания. Кроме того, восприятие современником своего времени изначально целостно, можно сказать – синкретично (синкретизм проявляется таким образом в индивидуальном человеческом сознании). Например, рассказывая об античной музыке, нельзя обойти стороной: а) античную мифологию (рассказать хотя бы несколько мифов, особенно касающихся музыки); б) краткий обзор философских поисков античности; в) понятия синкретизма и мифологического мировосприятия; г) специфику древнегреческого языка (долгота и краткость, а не ударность гласных, что обуславливает вокальную природу языка); д) примеры античного стихосложения; е) историю древнегреческой трагедии как специфического жанра (по «Поэтике» Аристотеля) – именно отсюда тянется линия к будущему, к Флорентийской камерате; и т.д.

- при рассмотрении жизненного пути того или иного композитора. Традиционно – это обусловлено психологическими настройками начиная ещё с младшего звена обучения – слова «великий композитор» ассоциируются, как правило, с портретом мужчины лет сорока, желательного с бородой или в очках. Разделение людей на «простых смертных» и «избранных», которые что-то сочиняют – явление, к сожалению, довольно распространённое. Автор принципиальный противник такой позиции, так как, по его мнению, творчество есть всеобщая способность и потребность, проявляющаяся в разных сферах жизни. Таким образом, основное условие применения эмпатии при изучении биографии – это осознание студентами равенства, отсутствия собственной отграниченности от «великих». Все мы люди, а кто станет «великим», в настоящий момент неизвестно; чётких параметров «величия» не существует. Те, чьи биографии мы изучаем – при своей жизни, особенно

в молодости, вряд ли думали о своём «величии». В данном случае, также необходимо эмоциональное включение – сочувствие, участие, радость за те или иные достижения; биография композитора излагается не как набор фактов, а как события жизни соседа или знакомого.

Например, изучение творческой личности Людвиг ван Бетховена требует не подробного изложения фактов биографии и периодизации творчества, уже известного студентам со времён прохождения среднего звена обучения, но рассмотрения нескольких вех биографии, характеризующих психологический облик Бетховена, что затем будет актуальным и при характеристике творчества Мастера. Биографию студенты уже давно знают, задача педагога здесь – задействовать механизм узнавания и выделить главное, обрисовать портрет пусть крупными, но яркими штрихами, структурировать фактологический материал. На этой основе начинает работать также механизм эмпатии – самоидентификации студента с изучаемой творческой личностью, что способствует более качественному усвоению материала (уже не информативно-фактологического, а концептуально-психологического). Цель самоидентификации – получение уже названного яркого эмоционального впечатления, которое останется не только в архивах среди множества произведённых за время обучения работ, но и среди личных, глубоких переживаний – выходящих за хронологические рамки учебного процесса.

Рассматривая фигуру Бетховена, по мнению автора, следует ярко очертить три момента:

- детство и формирование характера (навязываемая роль «второго Моцарта», финансовые проблемы, ответственность за семью в 17 лет, трудная дорога, чудом давшая возможность творческой реализации);

- Гейлигенштадтское завещание (трагедия глухоты для молодого музыканта; преодоление смерти);

- премьеры Девятой симфонии, которой дирижировал автор, не способный услышать оваций – победа великого человеческого духа над болью и немощью.

Эти факты послужат в дальнейшем лучшим «ключом» к пониманию творческого метода Бетховена, к пониманию его исторической роли (в том числе, идейных основ конфликтного симфонизма и эпохи Sturm und Drang). Следующим шагом после такого рассмотрения биографических фактов жизни Мастера – является очерчивание принципов симфонизма как структурно-философской модели.

Структурный подход актуализируется при изложении педагогом материала, нацеленного на систематизацию множества имеющейся информации. Здесь первостепенные задачи:

- выявление в пёстром, ещё не систематизированном потоке исторических фактов определённого целостного процесса;

- концентрация внимания студентов на «траекториях» развития тех или иных жанров, направлений, школ;

- рассмотрение пути формирования той или иной художественной модели, коррелирующей с философскими и научными концепциями, историческими событиями и аналогичными моделями в других сферах искусства данного хронологического периода.

Например, светское многоголосное искусство XIV века порождено слиянием двух встречных тенденций: 1) секуляризации церковного полифонического многоголосия, 2) обогащения фактуры одноголосных светских песен. То есть, до начала этого процесса существовало два непересекающихся структурных комплекса:

- церковное многоголосие, основанное на стабильности латинского тенора и определённом «наборе» приёмов работы с краткими попевками, по горизонтальному и диагональному принципу;

- светское одноголосие, использовавшее цитаты народных песен, практики перетекстовки и центо.

Вековой процесс интеграции указанных комплексов привёл к образованию нового комплекса – светского многоголосия, причём в процессе интеграции изменения в обоих комплексах носили встречный характер: мелодии народных и светских песен, зачастую на разных языках, «завоевали» сначала верхние голоса, при нетронутости тенора; затем постепенно нивелировалась обязательность латинского тенора, и он исчез из композиции окончательно. Светская песня, в свою очередь, двигалась к увеличению числа голосов и трансформации фактуры: «следы» этого процесса можно обнаружить в творчестве Адама де ла Аль, например. Техники цитирования остались и закрепились в новом структурном комплексе как практика контрафактуры и «сведения цитат».

Отмеченные закономерности появились в контексте более глобальных изменений в мире культуры: образование новой мировоззренческой парадигмы (Возрождение); секуляризация и антропоцентрическая концепция мироздания как ведущие тенденции смыслообразования той эпохи, и т.д.

В центре рассмотренного процесса находился жанр мотета. Именно мотет спо-

собствовал секуляризации музыкального искусства, именно в мотете в течение века совершились преобразования, которые привели музыкальное искусство Средневековья от литургических жанров к профессиональному светскому многоголосию. Поэтому в качестве творческого задания, призванного закрепить усвоение структурной модели светского многоголосия XIV века, избирается сочинение мотета. Следует отметить, что для выполнения данного творческого задания важно не соблюдение стилистической аутентичности – это было бы излишним требованием. Важно понимание структурной модели и принципа тематического развития, без которых невозможно сочинение даже небольшого фрагмента.

Основной стимулирующий момент развития в мотете – полифония текстов. Была распространена техника *quodlibet* – техника комбинаций песенных фрагментов. Песни для цитирования в мотетах используются разные, в том числе эстрадные, народные и т.п. – естественно, современные: ведь и тогда, в XIII веке, также использовались современные (для того времени) песенные фрагменты. Следовательно, структурная модель мотета допускает использование современного музыкального материала.

Столь подробное рассмотрение некоторых конкретных примеров необходимо автору статьи для иллюстрации неразрывной связи структурного и творческого подходов в учебном процессе.

Одним из важнейших компонентов становления музыканта-профессионала в процессе обучения (особенно в рамках высшей школы) является творческая практика. Творческая практика (именно сочинение примеров по той или иной модели) помогает понять изнутри, с точки зрения композитора, а не слушателя, особенности структурных образований. Ни слуховой опыт, ни даже исполнение (например) старинной музыки не даст подобных результатов: выучить и спеть голос в полифоническом произведении можно, не задумываясь об особенностях голосоведения и строения композиции. Но когда человек сочинит пусть даже не-

большой отрывок – это, во-первых, становится его личным творческим опытом; во-вторых, стимулирует усвоение структурной модели.

Ближе к завершению курса (или годовой части курса), актуализируется ещё одно направление – формирование навыков самостоятельного научного мышления. Здесь задача педагога – обратить внимание студентов на приёмы и способы самостоятельного структурирования материала. Занятия, посвящённые творчеству таких мастеров, как Й. Гайдн и В.-А. Моцарт, в силу достаточной осведомлённости студентов по этим вопросам в плане информационной базы, проводятся в форме мини-конференций.

В связи с растущей востребованностью навыков научного мышления, очевидна необходимость обучения студентов навыкам выстраивания научного доклада, выделения главного и второстепенного и преподнесения материала аудитории. Так, в процессе собственного осмысления материала и собственного выступления перед аудиторией – в виде доклада на лекциях или студенческих научных конференциях, студент проходит первое приближение к навыкам самостоятельного структурирования и концептуального выстраивания информации, что и является, в данном случае, целью педагога и первым шагом к постижению «внутренней связи», о которой говорит Фауст.

Одна из целей профессионального обучения, среди прочего – воспитание умения самостоятельно структурировать факты, видеть тенденции и историческую взаимобусловленность бытия и мышления человечества. Для музыканта – это умение определяет его способность к постижению драматургических законов исполняемых или сочиняемых им произведений, что, в итоге, формирует золотую сокровищницу человеческой культуры, в целом.

Список литературы

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 139 с.
2. Rogers C.R. Empatic: an unappreciated way of being // The Counseling Psychologist. – 1975. – V. 5, № 2.