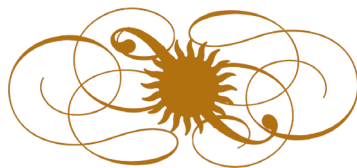


# ИННОВАТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ



Л. А. КУПЕЦ

*Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова*

УДК 378:781.072

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ УЧЕБНЫХ ИЗДАНИЙ)

**С**татья находится в эпицентре научного поля истории, философии и методологии отечественного музыкального образования. Предлагая понятие «музыкальная картина мира» в качестве объекта научной рефлексии, автор исследует один из его уровней — образовательный — на примере обширного корпуса российских учебных изданий по истории музыки всех трех ступеней (ДМШ, училище, консерватория) с конца 1950 годов по настоящее время.

### МУЗЫКАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА

Понятие «музыкальная картина мира» (МКМ) до настоящего времени не является предметом научной рефлексии, хотя достаточно часто используется в качестве метафоры или же синонима художественной картины мира, музыкального тезауруса, всего творчества какого-либо деятеля искусства, художественного и музыкального мышления, истории музыкального искусства и музыкальной культуры. На первый взгляд, несомненно, что МКМ представляет собой своеобразную проекцию более общего понятия — художественной картины мира. А специфика этой проекции связана с предметом и особенностями его функционирования в культуре. Но не менее бесспорно и то, что освоение мира каждым видом искусства чрезвычайно индивидуализировано, и это напрямую зависит как от ведущей модальности данного искусства, так и от сложившейся системы технических приемов для моделирования своей вторичной реальности. Кроме того, любое искусство вписано в сложный комплекс взаимоотношений

не только с исторической и культурной, но и производственно-технической практикой, которые часто прямо или косвенно влияют на формирование и конструирование всех этих картин мира<sup>1</sup>.

Следовательно, можно предполагать три уровня понимания МКМ:

1. *Философско-исторический* — картина мира в музыкальной культуре. За основу берутся научная (или теологическая) картина мира и ее исторические модификации (например, «аристотелевская», «ньютоновская», эпохи средневековья, первой половины XX века и др.). Предполагается, что базовые параметры каждой конкретной исторической картины мира ретранслированы во все области человеческой деятельности, в том числе и музыку, на уровне принципов мышления, которые, в свою очередь, «опредмечиваются» в реальной музыкальной практике. Данный ракурс демонстрируют, например: все три тома фундаментального труда английского историка и социолога Э. Хобсбаума об истории европейской цивилизации и культуры со времени Великой французской революции и до начала первой мировой войны, в конце каждого из которых присутствует раздел об искусстве и музыке как логическое развертывание исследования от общего к частному<sup>2</sup>; монография Г. Орлова, где особенности музыкального мышления XX века определяются через основные характеристики современной цивилизации — «децентрализация, распад иерархических отношений, плюрализм и гомогенность»<sup>3</sup>; статья итальянского ученого Ф. Заннони о влиянии бергсоновского

понятия времени на темпы в музыке Дебюсси<sup>4</sup>; некоторые разделы в главах второй части учебного пособия В. Н. Холоповой (о религиозных и эстетических принципах григорианского хорала<sup>5</sup>, о преломлении в музыке барокко важнейших философских категорий — «пространство, время, движение»<sup>6</sup>).

2. *Искусствоведчески-междисциплинарный* — МКМ как часть художественной картины мира. В центре такого понимания МКМ находится осознание музыкальной культуры в тесных взаимосвязях с иными видами искусства и художественного творчества, что влечет за собой междисциплинарную направленность в исследованиях. Их спектр чрезвычайно широк: структурно-типологическое и герменевтическое исследования художественной культуры (например, от первобытного общества до XX века или же австрийской культуры 1920—1930 гг.)<sup>7</sup>; проблема музыкального стиля — эпохального (например, западноевропейского барокко, русской музыки Серебряного века)<sup>8</sup> и индивидуального (скажем, Стравинского, Дебюсси)<sup>9</sup> — в художественном контексте эпохи; специфика музыкального жанра (допустим, симфонии, концерта, итальянской оперы XVIII века)<sup>10</sup> в художественной культуре и его связи с другими видами искусства.

3. *Образовательно-практический* — МКМ как история музыкальной культуры и предмет обучения. Понятие «история музыкальной культуры» в данном случае адекватно понятию «история музыки», которое, по мнению Е. М. Орловой, «множественно по своим слагаемым», а его «изучение не может ограничиться только рассмотрением творчества композиторов и музыкального фольклора различных народов. Немаловажную роль при определении сущности тех или иных музыкальных явлений играет общественная функция музыкального искусства в жизни государства, состояние музыкального просвещения и образования, степень развития исполнительской культуры и научной мысли о музыке, уровень эстетического восприятия музыкального искусства отдельными социальными группами»<sup>11</sup>. Важнейшей особенностью в обучении такой истории музыки является *вербализация смыслов музыкально-исторических процессов и артефактов*, что автоматически вводит этот предмет в единый гуманитарный корпус с литературой, историей, обществоведением и философией.

Именно третий уровень, несмотря на кажущуюся искусственность его происхождения, является

в современной отечественной культуре ядром формирования всех остальных вариантов понимания МКМ. Такая значимость обусловлена не только имманентной музыкальной спецификой, когда многие музыкальные жанры представляют собой по сути *синтетические явления, в которых значимость слова достаточно велика* (например, вся вокальная и театральная музыка — опера, балет<sup>12</sup>, кантата, оратория, оперетта, романс или же программная инструментальная музыка). Существует и ряд объективных исторических обстоятельств, обуславливающих особенности отечественной музыкальной культуры и образования:

- *Литературоцентризм* отечественной культуры, при котором словесные виды творчества всегда были впереди (и значимее) всех остальных, во многом определяя траекторию их движения. Показательно, что идея содружества «Могучая кучка» появилась у В. Стасова — архитектора, библиотекаря, музыкального деятеля, который настаивал на продвижении в русской музыке именно оперы и программных симфонических жанров. Он регулярно давал советы композиторам (Римскому-Корсакову, Бородину, Кюи, Балакиреву) по подбору сюжетов и названий, которые обычно встречались со вниманием и благодарностью. Следует упомянуть также о яростной публичной дискуссии в середине XIX в. вокруг оперы Глинки «Руслан и Людмила» между музыкальными критиками Стасовым и Серовым, которая не только повлияла на дальнейшую судьбу оперы на сцене, но и во многом сформировала парадигму ее восприятия слушателями и профессиональными музыкантами.
- *Исторически сложившаяся практика* отечественного музыкального образования, когда со времен советской эпохи предмет «История музыки» (подобно таким гуманитарным дисциплинам, как история и философия) рассматривался в качестве одного из главных в формировании «правильного» мировоззрения учащихся — будущих слушателей и профессиональных музыкантов<sup>13</sup>.
- *Высокая профессионализация* музыкальной деятельности в современной России с ее блестяще выстроенной трехступенчатой системой подготовки специалистов, нацеленной преимущественно на узкопрофессиональные достижения<sup>14</sup>. Эта уникальная система обусловила превалирование в обучении принципа повторяемости (имен и сочинений), настойчиво декларируемую преемственность мето-

дологических установок (в основе которых лежат эмпиричность, описательность, некий технократизм — «как и из чего», а не «зачем и почему»), приверженность «количественному» мышлению (с большими музыкальными и вербальными информационными объемами) в противовес алгоритмически-поисковому стилю мышления.

- *Типовые стандарты* в музыкальном образовании (общешкольном, дополнительном и специальном) и, конечно же, учебники и пособия по этим предметам, утвержденные министерствами и ведомствами с обязательным прохождением официальной цензуры.

На рубеже XX—XXI веков наблюдается резкое увеличение объемов учебных изданий по истории музыки. Вероятно, это связано, в основном, с кардинально изменившимся социумом, который располагает возможностью (а порой и диктует) писать о чем угодно, отчасти — как угодно, а также стремлением к многообразию моделей в образовании. Не последнюю роль здесь играют и экономические, социальные, психологические стимулы проектирования профессиональной успешности и создания «символического капитала» (по П. Бурдьё). Наиболее наглядна данная ситуация на примере двух больших издательских проектов последних лет: для начального звена — 12 книг для чтения о музыке из серии «Стили, композиторы, эпохи» издательства «РОСМЭН-ПРЕСС»; для консерваторий — 5 книг серии «ACADEMIA XXI» Министерства культуры Российской Федерации и Федерального агентства по культуре и кинематографии, куда вошли два тома по истории музыки, остальные — по народному музыкальному творчеству (фольклору), эстетике и теории искусства, технике музыкальной композиции XX в.

#### МУЗЫКАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА КАК ПРЕДМЕТ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

В современной отечественной образовательной системе изучение музыкально-исторического процесса, в зависимости от уровня образовательной структуры, подразделяется на «музыкальную литературу» (в начальном звене — детских музыкальных школах и школах искусств, среднем специальном — училищах и колледжах) и «историю музыки» (в вузах), хотя степень преемственности и пересечения имен и произведений в них весьма высока. Тем не менее, *de jure* в этих дисциплинах можно усмотреть ориентиры на разные области гуманитарного знания и, соответственно, разные

образовательные задачи. Так, музыкальная литература явно соотносима с филологией. Тем самым подразумевается, что музыка — это своего рода языковая система, чьи элементы следует изучать на занятиях по музыкальной литературе, развивая аналитическое, детализированное мышление (мышление частностями, индукцию). История музыки тяготеет к корпусу исторических дисциплин, занимаясь историческими, географическими, контекстуальными процессами, группируя материал по пространственно-временному признаку и формируя обобщенный, абстрактный тип мышления (дедукцию) с использованием элементов моделирования и реконструкции.

В современной практике сложилась тенденция изменения названия учебной дисциплины на начальной ступени образования с «Музыкальной литературы» на просто «Музыка» (с прилагательными — зарубежная, русская, отечественная, европейская, современная). Это изменение, с одной стороны, фиксирует внимание исключительно на музыке, не вызывая у школьников дополнительных ассоциаций. С другой стороны, можно предположить здесь скрытую попытку соотносить предмет «Музыкальная литература» с предметом «Музыка», который существует в общеобразовательной школе, в контексте общей целевой аудитории (школьников 1—7 классов) и статуса дополнительного образования, зафиксированных за ДМШ и ДШИ. Тем самым, современная модель этого предмета выглядит следующим образом: в центре находится целостный предмет «Музыка», с которым знакомятся школьники в музыкальной школе; затем его сменяет «Музыкальная литература» в училище (колледже), где формируются музыкально-аналитические, «языковые» знания; и, наконец, в вузе студенты изучают общеисторические процессы музыкальной культуры. Иными словами, прочерчивается определенная динамика: от эмоциональной нерасчленимой целостности — через детальный структурный анализ — к обобщенным классификациям и теоретическим закономерностям процессов.

Но это — исключительно теоретическая модель. В образовательной же реальности наполнение учебных изданий (соответственно и предмета) чрезвычайно сильно зависит от индивидуальности авторов, поэтому в каждом современном учебнике (независимо от образовательного уровня) есть все три обозначенные нами тенденции сразу. Кроме того, сам предмет истории музыки специфичен, и ему свойственны:

- Субъективность и огромное разнообразие источников, преимущественно косвенных. По мнению М. С. Друскина, «в первую очередь, это тексты — нотные и книжные, рукописные и печатные — памятники музыкального искусства — и сведения о социальном функционировании музыки, о ее видах и жанрах, видных деятелях и т.п.»<sup>15</sup>. Фактически в истории музыки все источники можно отнести к косвенным вплоть до появления звукозаписи, фиксирующей реальное звучание-исполнение музыкального произведения. Для синтетических музыкальных жанров такой точкой отсчета стало изобретение и распространение видеозаписи.
- Слуховая аберрация, зависящая как от исторического контекста и принадлежности к определенной субкультуре, так и от индивидуальных особенностей человека. В качестве широко известных примеров можно привести изменения в восприятии феномена Баха и его музыки за последние 250 лет, специфику обработки фольклорных образцов композиторами конца XVIII в., ситуацию с разными музыкальными редакциями «Бориса Годунова» Мусоргского, «воскрешение» творчества Вивальди в XX веке (которое в конце века стало отчасти модным атрибутом массовой культуры во многом благодаря исполнительской деятельности Ванессы Мэй и Чечилии Бартоли).
- Отсутствие единого мнения в среде профессиональных музыкантов по вопросам «что такое музыка?» (Нечто звучащее? Слушательские рецепции? Фиксированный нотный текст?) и «по каким критериям ее отличать от «не музыки»<sup>16</sup>.
- Равнозначность притязаний на основную роль в истории музыки трех персон музыкального процесса — слушателя, исполнителя и композитора, каждый из которых имеет отличную от других (иногда прямо противоположную) МКМ. Так, исполнителю важна, в первую очередь, техническая сторона произведения (как оно сделано и как его сыграть) и его успех у публики. Композитор же всегда стремится к передаче собственного мира и мыслей через звуки. Слушатель преимущественно ориентирован на получение удовольствия, воспринимаемая музыка чаще всего как развлечение. Более того, если для композитора в его МКМ заключен смысл собственной жизни, часто она даже заменяет ему реальную жизнь, то МКМ слушателя всегда занимает досугово-компенсаторную нишу в его жизнедеятельности. Исполнитель, — в зависимости от того, профессио-

нальной деятельностью он занимается или любительской, — приближается в своей МКМ то к композиторской, то к слушательской модели, являясь основным коммуникатором в любом музыкальном процессе.

- Одновременное существование в любом музыкальном сочинении как имманентно-музыкальных законов, так и неких проекций определенной историко-культурной эпохи<sup>17</sup>, а порой и элементов авторской психограммы<sup>18</sup>. Среди наиболее показательных музыкальных примеров: «Фантастическая» симфония Г. Берлиоза, пьесы «Флорестан» и «Эвсений» из «Карнавала» Р. Шумана.

Более того, принципиальная авербальность того, что изучается историей музыки, создает ей стойкую репутацию переводчика с одного языка — музыки и эмоций, ею вызываемых, на другой язык — интеллектуально-словесный, непоэтический. Как правило, в этом «переводе» акцентируют отрицательные моменты: неадекватность стиля, прямолинейность содержания, невозможность понимания сущности, ненужность для получения эмоционального удовольствия-переживания.

Тем не менее, история музыки — это единственная и фундаментальная в сфере образования дисциплина, нацеленная на культурную рефлексию музыкальных феноменов и процессов. Она объясняет и конструирует у учащихся в рамках курса некий виртуальный каркас МКМ, который детализируется и «оживает» для них в исполнительских дисциплинах.

Современное отечественное музыкальное образование находится в стадии перехода-поискатрасформации, когда еще не выработана устоявшаяся МКМ, а вместо нее существует панорама индивидуальных авторских МКМ. Однако можно отметить общую тенденцию: движение от традиционной, «старой» МКМ советской эпохи — через ее трансформацию под влиянием «чужой» западной МКМ<sup>19</sup> — к еще только формирующейся МКМ XXI века.

#### «СОВЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА» И ЕЕ СОВРЕМЕННЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

«Традиционная» МКМ начала формироваться в 1920 гг. под идейным патронатом А. В. Луначарского, который утверждал, что цель пролетарского художественного образования (и музыкального в том числе) — это не столько воспитание композитора и виртуоза («блестящего даровитого индивидуума»), сколько, прежде всего, «широчайшее

культурное воспитание масс»<sup>20</sup>. Научное руководство осуществлял Б. В. Асафьев. В 1922 году он выступил активным инициатором изменения структуры отечественного консерваторского образования и введения туда новой специальности — музыковед («музыкальный ученый» — по терминологии того времени). Она была представлена тремя разными специализациями: научный работник, лектор-критик, педагог (в дальнейшем они трансформировались, и их число увеличилось до четырех: музыкальный теоретик, историк, критик, этнограф-теоретик), — то есть тех, кто создавал вербальные тексты по истории музыки<sup>21</sup>.

Возможно, отчасти этот факт спровоцировал конфликт между любимым учеником Римского-Корсакова, ректором консерватории А. К. Глазуновым и выдающимся отечественным ученым Б. В. Асафьевым. Глазунов, будучи прежде всего композитором с феноменальными музыкальными данными, вероятно, был ориентирован на сохранение модели Санкт-Петербургской консерватории начала XX века с ее гегемонией композиторов и исполнителей как в сфере творчества, так и их публичной презентации в средствах массовой информации. Асафьев же, с его филологическим университетским образованием и блестящим научным дарованием, фактически стремился реформировать консерваторию и внедрить в образовательный процесс «университетский дух», понимаемый в то время как свобода выбора, право на эксперимент, тесная взаимосвязь с обществом. Эта приверженность к инновационным коммуникативным и образовательным стратегиям была инспирирована и изменившимся историческим и слушательским пространством в Советской России.

Очертания «советской» МКМ явственно просматриваются в первых вузовских учебниках начала 1940 годов<sup>22</sup>. Как парадигмальное явление она оказалась зафиксирована в учебных изданиях для вузов с конца 1940 и особенно с 1957 гг.<sup>23</sup>, училищ — с конца 1950<sup>24</sup>, а для ДМШ — с конца 1960 годов<sup>25</sup>. Среди основных признаков этой МКМ отметим следующие:

- *унификация персоналий* в истории музыки через жесткую регламентацию и единообразие учебников (в каждой образовательной ступени был только один учебник по этому предмету);
- *неизменяемость взглядов* на музыкально-исторические процессы на протяжении нескольких десятилетий, что демонстрировали регулярные переиздания одних и тех же учебников, но без

изменений<sup>26</sup> (например, для ДМШ — с 1958 по 1982, а консерваторий — с 1958 по 1989 гг.<sup>27</sup>);

- *нравственно-этическая нагруженность* учебных текстов, когда многие явления превращались в повод для демонстрации морального порицания или одобрения у авторов;
- *частое игнорирование возрастной психологии* потенциальной аудитории, в результате чего учебник для школьников по лексике и синтаксису мало отличался от вузовского и тяготел к научному стилю изложения;
- *использование большого количества штампов* и банальных оборотов в сочетании с элементами политической риторики;
- *явный идеологический подтекст* в интерпретации музыкально-исторических событий и процессов, биографических фактов, и даже музыкальных сочинений, и как закономерный результат — тяготение к мифологизации истории музыки;
- *строгий отбор и иерархичность* имен-явлений в истории музыкальной культуры;
- *трактовка учебника как монографии* (авторами выступали отдельные ученые, отсутствовал проверочно-дидактический блок), установка делалась исключительно на информативность;
- в основе этой МКМ находился некий *естественнонаучный идеал*, что сказывалось на устойчивой однотипности и однозначности причинно-следственных связей, упрощении сложных и неоднородных явлений музыкальной культуры прошлого;
- *отсутствие* междисциплинарности, боязнь компаративистики, европоцентризм, декларируемый пассеизм (ориентация на музыкальные образцы XIX века).

Подобная МКМ, как это ни парадоксально, оказалась чрезвычайно жизнеспособна в современной образовательной практике. До сих пор эти учебники переиздаются<sup>28</sup> и пользуются спросом у педагогов, учащихся и студентов, тем самым устойчиво транслируя старую «советскую» МКМ для тех, кто родился и фактически начал жить уже в постсоветскую эпоху: поколениям конца XX — начала XXI вв. Есть две причины, объясняющие этот казус:

1. *Объективно-экономическая*. Наибольшее количество традиционных учебников были написаны и изданы в период «застоя» (1964—1985 гг., по классификации Ю. А. Левады)<sup>29</sup>. Тираж этих учебников был настолько высок, что они и сейчас есть в каждой библиотеке (даже сельской или школьной) и доступны большой аудитории учащихся.

Так, в 1980 гг. переиздание учебников для ДМШ под редакцией Т. В. Поповой осуществлялось каждые 2—3 года и тиражи составляли по 100 тыс. экз., в то время как учебные пособия других авторов, выпущенные в 2000 гг., — только 5—10 тыс. экз. Та же динамика наблюдается и в вузовских изданиях: с 15—30 тыс. экз. в 1980 гг. их тиражи снизились до 1—3 тыс. в 2000 гг. Кроме того, резко возросла стоимость учебников для вузов: с фиксированных 1 р. 50 к. — до 145 р. и выше, вплоть до 700 р. (т.е., если студент 80-х мог купить на свою стипендию 14 учебников, то в начале 2000 г. — от 1 до 5 в лучшем случае). Несомненно, это обстоятельство сказалось на условиях комплектования вузовских и научных библиотек.

2. *Субъективно-психологическая.* Весь педагогический состав в сфере музыкального образования сформировался исключительно на данных учебных изданиях, а педагогические кадры, особенно среднего и высшего звеньев, можно отнести к поколению «шестидесятников»<sup>30</sup>. Поэтому «советская» МКМ стала для них своего рода «шкалой, уходящей в подсознание» (если воспользоваться метафорическим выражением А. Шнитке).

Трансформация традиционной МКМ происходит последние шесть лет по двум магистральным траекториям: экстенсивной и интенсивной. *Первую* составляют такие направления, как *пространственно-временное* — историко-географическое (расширение исторических и географических границ в изучении истории музыкальной культуры). Наиболее внушительным представляется *расширение исторического диапазона* изучаемых эпох, особенно в отечественной музыкальной культуре. Так, например, для учащихся ДМШ нижняя историческая граница опустилась сразу на восемьсот лет — от XIX века (эпохи Глинки — Пушкина) к Киевской Руси (X—XI вв.)<sup>31</sup>, а для студентов вузов отечественная музыкальная культура XX века, наоборот, продлилась с середины XX века вплоть до конца 1990 гг.<sup>32</sup>

Не менее впечатляющей выглядит и образовательная *географическая экспансия* — как на европейском континенте (см. в перечне стран училищного учебного издания Чехию, Словакию, Болгарию)<sup>33</sup>, так и в мировом контексте. Здесь явно выделяется учебное пособие для консерваторских студентов-музыковедов, где впервые столь широко в отечественной образовательной практике авторы обращаются к панораме стран американского континента (США, Аргентина,

Бразилия, Куба, Мексика) и современным тенденциям в музыке Азии и Северной Африки<sup>34</sup>.

Деформация ранее устойчивого композиторского пантеона меняет музыкально-исторический ландшафт XIX в., устанавливая иную иерархию и значимость имен (сошлемся на введение в учебное издание для ДМШ новых фигур: в эпохе романтизма — Россини, Листа, Вагнера, Мейербера; в русской музыке — Стасова и Балакирева<sup>35</sup>). Характерен повышенный интерес к церковной музыке (особенно музыке русской православной церкви<sup>36</sup>).

*Вторая* траектория трансформации «советской» МКМ представлена несколькими ракурсами:

- *методологическим* — включение проблемного способа изложения материала (например, обсуждение проблемы музыкального постмодерна<sup>37</sup>, проблем романтизма и творческой психологии<sup>38</sup>);
  - *психолого-дидактическим* — соблюдение специфики возрастного восприятия и статуса образования. Если для ДМШ базовым является девиз «учить, развлекая», то в музыкальном училище главное — это развитие мышления, логики, интереса к источникам, а для студентов вуза основным считается формирование критического, комплексного типа мышления. Эта дифференциация отражена в учебных изданиях в различиях их стилистики, подходов к визуальному ряду, объему и качеству информационных блоков;
  - *социокультурным* — введение массовой музыкальной культуры как объекта, достойного изучения в курсе истории музыки (см., например, две книги из серии «Стили, композиторы, эпохи» — «Популярные музыкальные жанры» и «Современная популярная музыка», а также оба уже упомянутых учебных издания по истории отечественной музыки для вузов).
- В целом, в формирующейся МКМ современного отечественного образования можно увидеть базовые векторы, направленные на следующие параметры:
- *комплексность* — соединение теории и практики (часто к учебным изданиям прилагается фонохрестоматия; возможно, в дальнейшем появятся и видеохрестоматии, особенно в тех случаях, когда видеоряд значим или же практика нотной записи отсутствует);
  - *толерантность* — широкое представительство в учебных изданиях внеевропейских музыкальных культур, искусства разных этнических и социокультурных групп;

- *децентрализация и гомогенность* — репрезентативность для истории музыкальной культуры широкого массива творческих практик, а не только наследия отдельных, исключительно гениальных личностей;
- *культурологичность* — включение истории музыки в контекст целостной гуманитарной культуры как своеобразная попытка воплотить-реализовать-отразить идеи и умонастроения определенной эпохи, ее культурных героев и их символическую и предметную модель мира;
- *новая аудиальность* — формирование яркой аудиальной стратегии через прослушивание музыки на CD и собственную творческую практику (благодаря нотным приложениям к учебным пособиям и обилию нотных примеров, часто адаптированных к возможностям их исполнения самими учащимся на фортепиано).

Следовательно, современная образовательная МКМ — это *аудиальная картина*, точнее, картина мира современного молодого человека с доминирующим аудиальным каналом восприятия<sup>39</sup>, который является типичным *представителем субкультуры современных музыкантов-профессионалов* (или тех, кто в будущем готовится им стать)<sup>40</sup>. В его МКМ, наряду с интеллектуально авангардной (авторской) композиторской музыкой, существуют и иные музыкальные феномены: внеевропейская музыка, джаз, фрагменты поп-культуры и неизменно любимая всеми типами слушателей — вне зависимости от ведущей модальности и субмодальности — популярная музыкальная классика (такая, как, например, «Маленькая ночная серенада» В. Моцарта, «Времена года» А. Вивальди, «Траурный марш» Ф. Шопена и вальс «На прекрасном голубом Дунае» И. Штрауса).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> О возможных классификационных признаках дифференциации картин мира см.: Соколов К. Б. Критерии различения картин мира и других субкультурных особенностей // Цветущая сложность: разнообразие картин мира и художественных предпочтений субкультур и этносов. — СПб., 2004. — С. 199—219. Н. А. Хренов применяет понятие «кинематографическая картина мира»: Хренов Н. А. Функционирование кинематографической картины мира в ситуации глобализации: социально-психологический аспект // Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. — М., 2005. — С. 548—622.

<sup>2</sup> См.: Хобсбаум Э. Век империи. 1875—1914. — Ростов н/Д, 1999; Он же. Век капитала. 1848—1875. — Ростов н/Д, 1999; Он же. Век революции. 1789—1848. — Ростов н/Д, 1999.

<sup>3</sup> Орлов Г. Древо музыки. — Вашингтон; СПб., 1992. — С. 376.

<sup>4</sup> См.: Zannoni F. Tempo musicale in Debussy: influssi bergsoniani e apertura verso una riflessione sul tempo nella musica // Nuova rivista musicale italiana. — 1992. — № 3/4. — Р. 433—440.

<sup>5</sup> Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. — СПб., 1999. — С. 160—161.

<sup>6</sup> Там же, с. 254.

<sup>7</sup> См.: Художественная культура в докапиталистических формациях. — Л., 1984; Художественная культура в капиталистическом обществе. — Л., 1986; Михайлов А. Австрийская культура после первой мировой войны // Михайлов А. Музыка в истории культуры: избр. ст. — М., 1998. — С. 74—110.

<sup>8</sup> См.: Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. — М., 1994; Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М., 1991.

<sup>9</sup> См.: Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. — Л., 1974; Яроцинский С. Дебюсси. Импрессионизм и символизм. — М., 1978.

<sup>10</sup> См.: Конен В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). — М., 1974; Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. — М., 2003; Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1. Под знаком Аркадии. — М., 1998; Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Эпоха Метастазии. — М., 2004.

<sup>11</sup> Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки. — М., 1977. — С. 11.

<sup>12</sup> Даже в наиболее невербальном музыкально-театральном жанре — балете — слово, по мнению В. Н. Холоповой, «участвует в сценарии, названии балета, театральной программке» (Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. — СПб., 1999. — С. 385).

<sup>13</sup> Об истории музыки как одной из основополагающих идейно-эстетических дисциплин в учебных планах консерваторий и музыкальных институтов 1925—1980 гг. см.: Резолюция методического совещания по художественному образованию. 10 апреля 1925 г. // Из истории советского музыкального образования: сб. матер. и док. (1917—1927). — Л., 1969. — С. 66—67; Риттих М. Обновление и развитие отечественного музыкально-исторического образования // Вопросы преподавания музыкально-исторических дисциплин: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1985. — Вып. 81. — С. 24.

<sup>14</sup> См. о современной ситуации в этой сфере: Купец Л. А. Музыкальное образование в современной России: между глобализацией и National Identity // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. Ч. 2. — Астрахань, 2006. — С. 238—245.

<sup>15</sup> Друскин М. С. Зарубежная музыкальная историография. — М., 1994. — С. 7.

<sup>16</sup> О разнообразных критериях при классификации понятия «музыка», предложенных Дж. К. Михайловым, см.: Юнусова В. Н. Лекции по музыке в мировой художественной культуре. — М., 1998. — Вып. 1. — С. 8.

<sup>17</sup> См., например: Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн: культурно-исторический очерк. — СПб., 2001; Аюпян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. — М., 1995; Букина Т. В. «Les Petits Riens» Ф. Куперена — энциклопедия музыкальной галантности // Северное сияние = Aurora Borealis. — Петрозаводск, 2001. — Вып.3. — С.103—124.

<sup>18</sup> См. об этом: Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании. — М., 1998.

<sup>19</sup> См. возникающие интересные аналогии с тенденциями в современной отечественной массовой литературе: Рейтблат А. Русский извод массовой литературы [Электронный ресурс]: непрочитанная страница // Новое литературное обозрение. — М., 2006. — № 77. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/77/re38.html>.

<sup>20</sup> Из речи А. В. Луначарского на открытии методического совещания по художественному образованию. 6 апреля 1925 г. // Из истории советского музыкального образования..., с. 58.

<sup>21</sup> Подробнее об этом см.: Объяснительная записка и проект учебных планов научно-музыкального отделения, составленных Б. В. Асафьевым. 1926 г. // Из истории советского музыкального образования..., с. 247—252; Данько Л. Г. О некоторых аспектах деятельности Б. В. Асафьева — критика и педагога (к 100-летию со дня рождения) // Музыкальная критика (теория и практика): сб. науч. тр. — Л., 1984. — С. 95—105.

<sup>22</sup> В числе первых советских учебников для вузов: История русской музыки. Т. 1 / под ред. М. Пекелиса. — М.; Л., 1940; Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. — М., 1940.

<sup>23</sup> Это целая серия учебников по истории русской и зарубежной музыки разных авторов (Ю. В. Келдыша, К. К. Розеншильда, Б. В. Левика, В. Д. Конен, М. С. Друскина) и авторских коллективов (например, под редакцией Н. В. Туманиной).

<sup>24</sup> Например, серия учебников по зарубежной (пять выпусков) и русской музыкальной литературе (четыре выпуска), изданных в 1955—1966 гг.

<sup>25</sup> Хотя первый учебник появился раньше. См., например: Владимиров В. Н., Оксер Г. Б. Курс музыкальной литературы. — М., 1954. — Вып. 2.

<sup>26</sup> Изменения касались в основном идеологических акцентов и цитируемых имен политических деятелей.

<sup>27</sup> Например: для вузов — Друскин М. С. История зарубежной музыки. — 6-е изд. — М., 1989. — Вып. 4; для ДМШ — Смирнова Э. Русская музыкальная литература: для 6—7 кл. ДМШ / под ред. Т. В. Поповой. — 11-е изд. — М., 1989; Прохорова И., Скудина Г. Советская музыкальная литература: для VII кл. ДМШ / под ред. Т. В. Поповой. — 9-е изд. — М., 1989.

<sup>28</sup> См., например, учебники: Друскин М. С. История зарубежной музыки. — Изд. 7-е, перераб. — СПб., 2004. — Вып.4; Смирнова Э. Русская музыкальная литература: для 6—7 кл. ДМШ. — М., 1995; 2002; Прохорова И. А. Музыкальная литература зарубежных стран: для 5 кл. ДМШ. — М., 1996; 2002; 2003 (1-е изд. — 1967; 12-е — 1990).

<sup>29</sup> См.: Левада Ю. А. Поколения XX века: возможности исследования // Отцы и дети: поколенческий анализ современной России. — М., 2005. — С. 41—44.

<sup>30</sup> См. классификацию поколений русской интеллигенции и ее характеристики: Соколов А. В. Диалоги с постсоветской гуманитарной интеллигенцией. — СПб., 2006. — С. 367, 371—400.

<sup>31</sup> См.: Шорникова М. И. Музыкальная литература. Русская музыка XX века. Четвертый год обучения. — Ростов н/Д, 2003.

<sup>32</sup> См.: История современной отечественной музыки (1960—1990): учеб. пособие / ред.-сост. Е. Б. Долинская. — М., 2001. — Вып. 3; История отечественной музыки второй половины XX века: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. — СПб., 2005.

<sup>33</sup> Музыкальная литература зарубежных стран: учеб. пособие для училищ / сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин. — М., 2005. — Вып.7.

<sup>34</sup> История зарубежной музыки. XX век: учеб. пособие / сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. — М., 2005.

<sup>35</sup> См.: Привалов С. В. Зарубежная музыкальная литература. Эпоха романтизма. — СПб., 2003.

<sup>36</sup> Например: Козлова Н. П. Русская музыкальная литература. Третий год обучения предмету: учебник для ДМШ. — М., 2004; История современной отечественной музыки (1960—1990): учеб. пособие / ред.-сост. Е. Б. Долинская. — М., 2001. — Вып. 3.

<sup>37</sup> История отечественной музыки второй половины XX века: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. — СПб., 2005.

<sup>38</sup> Привалов С. В. Зарубежная музыкальная литература. Эпоха романтизма: для ДМШ и колледжей. — СПб., 2003.

<sup>39</sup> О характерных признаках людей с ведущей аудиальной модальностью см.: Алдер Х. НЛП: современные психотехнологии. — СПб., 2000; Мелихов И. Н. Скрытый гипноз [Электронный ресурс]: практическое руководство. — Режим доступа: <http://www.onby.ru/imeichovgipnoz/26/a3b7/>; Горин С. А. А вы пробовали гипноз? [Электронный ресурс] Основы речи гипнотизера. Глава 2. — Режим доступа: <http://www.nlpr.ru/old/books/hypnosis/gorin/2.shtml>; Гриндер М. НЛП в педагогике: Исправление школьного конвейера [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.lib.druzya.irg/sociologia/view-grinder.txt.full.html>. О субкультуре современных профессиональных музыкантов см., например: Ключникова Е. В. Отечественное музыкознание и гендерные исследования (факты — имена — гипотезы) // Северное сияние = Aurora Borealis. — Петрозаводск, 2001. — Вып.3. — С.1 48-164; Проскурина И. В. Современная субкультура студентов консерватории: моделирование, стратегия и морфология исследования // Современное музыкальное образование. — СПб., 2003. — С.187—192.

<sup>40</sup> Подразумеваются музыканты с академическим (консерваторским) образованием.

### Купец Любовь Абрамовна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова