

СЕМАСІОЛОГІЧНІ УМІННЯ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ: ВИХІД У ТРАНСЦЕНДЕНТНЕ

В статті досліджується один із аспектів проблеми розуміння музикального тексту – субстанціалізація музикального змісту та необхідних для його сприйняття семасіологічних умінь.

Ключові слова: музикальний зміст, музикальна семасіологія, семасіологічні вміння.

Сучасне музикознавство та музична педагогіка усе настійніше „згадують” концепцію тлумачення музичних творів як пошуку „духовної зустрічі у світлі совісті” (І.Льїн). Зважаючи на це, очевидним стає факт дискурсивності „цілісного” теоретичного аналізу музичного твору, який спрямований лише на розгляд озвученої системи знаків та їх значень. Адже музикознавчі проблеми музичної мови не зводяться до інтонаційної теорії, музичний текст і музичний твір не заміщують один одного, музичне розуміння не вичерпується емоційно-чуттєвими чи логіко-конструктивними параметрами. У наш есхатологічний час варто прислухатись до мудрої поради святителя Нектарія Онтинського: „У всьому шукайте великого смислу”, – щоб „за банальностями бачити безодні” (А.Веберн).

Проблема розуміння музики, грандіозна у своїй духовно-евристичній потенції, поставала наріжним каменем як у раціоналістичних та інтуїтивістських концепціях XVIII і XIX століть, так і феноменологічних та герменевтичних компендіях XX століття. Зрушення, що відбулись у філософській самосвідомості, зокрема хайдеггерівське „буття-у-світі”, відхід від традиційної жорсткої категоріальності класичної музичної естетики (Е.Ганслік) до сфери вільної понятійності міждисциплінарного спілкування „музикою” (Г.Кречмар), створили особливе підґрунтя для її переосмислення.

Проблема музичного розуміння справедливо відноситься до рангу складних. Це пов’язано з тим, що даний феномен включає в себе теорію смислу і відповідно його експлікацію. Адже зрозуміти можливо лише те, що має смисл. Проте відомо, що єдиної теорії смислу поки що не існує, а смислова проблематика розпорошена по ряду дисциплін, в яких визначення смислу часто не корелюють один з одним. Якщо класична точка зору вважає, що множинність смислів є множинністю інтерпретацій, то неklasичне трактування цієї проблеми стверджує, що смислу готового не існує до процесу активної роботи. Смисл може відбутися тільки в момент „зустрічі” „Я – Іншого” (М.Бахтін), він може виникнути лише на „межі” постійного особистісно-вольового зусилля. Якраз це дало змогу М.Бахтіну замінити рефлексивну інтерпретацію онтологічним концептом „зустрічі” та виступити проти монолізму в мистецтві, пропонуючи ідею діалогу [9, с.101]. Г.Марсель, називаючи смисл „волею до тлумачення”, зазначав, що „особливість смислу полягає в тому, щоб розкриватись лише тій свідомості, яка сама розкривається для сприйняття; певним чином смисл є відповіддю на певне очікування. Ієрархія смислів залежить від ієрархії потреб” [6, с.127- 128].

Складність виявлення смислу в музиці посилюється тим, що музика носить конотативний характер. Вона оперує не поняттями в їх точності і прагненні до однозначності та завершеності, а „озвученими” афектами буття, які „волають”, щоб їх „відчули” серцем. Саме в музиці найбільш відчутно виявляється інтимність, суб’єктивність і в той же час об’єктивна цінність утворених нею смислових значенностей. З іншого боку, навіть у випадку найбільш вичерпного наукового аналізу конкретного музичного твору отримані результати ніякою мірою не вичерпують повноти смислу музичного феномену. Він все одно „виплескується” із музичної форми, огортаючи невловимою „павутиною смислу” (М.Вебер) та перевищуючи її значимість завуальованих і явних еволюцій у культурі.

Музичні тексти вміщують у собі багатющу семантику зі стрижневими і латеральними зв’язками, далеко не завжди зрозумілими як автору, так і інтерпретатору. Недаремно М.Фуко писав, що: „... кожний дискурс таїть у собі здатність сказати щось інше, аніж те, що він говорив, і приховати, таким чином, множинність смислів – надлишок означуваного щодо єдиного означаючого” [цит. по 5, с.116-117].

Саме музична семасіологія (як наука про тлумачення смислів музичних значень) покликана розкрити потенції знання і постати в багатоцвітті „веселки смислу” (А.Білий), що підноситься над знаково-символічним відношеннями музичного твору. Подолати музиканту цю „прірву смислу, яка лежить між свідомістю та реальністю (Е.Гуссерль) нелегко, адже символічна наповненість музичних значень потребує різнопланових семасіологічних умінь. Тому музична семасіологія ґрунтується на

міждисциплінарному підході, опираючись на досягнення герменевтики, семіології, лінгвостеміотики, психології. Центральними проблемами, що обговорюються в руслі даного напрямку, є вивчення особливостей музичного семіозису (О.Козаренко), встановлення аналогій або еквівалентів між принципами музичного та вербального текстів (Є.Морева, С.Шип), розробка проблем діалогу, семантики жанру та стилю в музиці (О.Самойленко), музичної поетики та наукової поетики музикознавства (О.Маркова).

Плідність семасіологічного підходу до вивчення феномену музики активно обговорюється й такими музикознавцями, як Л.Акопян, М.Арановський, М.Бонфельд, Л.Казанцева, В.Медушевський, Ж.Натъезов, О.Суханцева, В.Холопова, Л.Шаймухаметова. Так, на думку М.Арановського, смисл у музиці виконує підсумкову функцію, коли всі відношення вже реалізовані і також належить до ряду семіотичних категорій, які надбудовуються над значеннями та відношеннями до них [1]. На самостійній структурній логіці смислового аспекту музичного тексту, яка не співпадає з логікою його композиції та має розшифровуватись засобами поетики і семантики, наполягає Л.Шаймухаметова [8].

Ще однією концепцією смислу музичного змісту, вражаючою за об'ємом і логікою об'єктивації матеріалу (хоч далеко не в усьому беззаперечною), є концепція В.Мартінова – композитора, музикознавця, філософа. У ній виражена абсолютно особистісна позиція людини, що знайшла обґрунтування найсокровеннішим інтенціям душі. Розкриваючи зв'язок людського життя, свідомості і діяльності з Космосом і Буттям та характер музичних процесів через типи цього зв'язку (у проекції християнського Откровення), автор переконливо доводить, що „музика – це не те, що чується, і навіть не те, що звучить, але те, чим звучить звук, і те, що звучить у звуці, а також те, що своїм нечутним звучанням забезпечує саме існування форм буття” [7, с.32]. Спираючись на аналіз культурних знаків, історичних свідочств, документів, музичних пам'яток, висновків істориків (С.Павленко, С.Трубецького, О.Шпенглера), а також базисних філософських розробок (Т.Адорно, М.Хайдеггера, К.Леві-Стросса, М.Фуко), Мартінов за допомогою свого методу інструментального аналізу детально, на музикознавчому матеріалі розглядає процес трансформації музики *cantus planus* (мелодекламованого Слова) у музику *res fakta* (Слово з музикою) і *opus*-музику (автономного інструментального твору). Це дало підстави для висновку: „мелодичний рух у відкритому примарному полі модальності є телеологічним і у своєму символічному значенні – провіденціальним, тобто музичним втіленням есхатологічної спрямованості до здійснення присяжності” [7, с.22]. Таким чином, Мартінов показав, що через музику і форми її трансформації здійснюється пророцтво Об'явлення. Відтак музичний текст асимілюється в індивідуальному досвіді і проживається як реальність „перебування у найвищій сфері форм буття”, в результаті чого „знищується його естетичне існування і повертається онтологічне значення”, а слухач (виконавець) постає співучасником цього „ритуалу” [7]. Підсумком рефлексивних суджень Мартінова постала таблиця, у якій автор за власною періодизацією розвитку музики Христової доби систематизує „*форми існування форм музики*” (сакральний простір – простір сакрального мистецтва – простір мистецтва – простір виробництва – споживання), *принципи організації музичного матеріалу* (*variates-variates* – композиція-композиція – поет-композиція), *підстави для виникнення музичної тканини* (Об'явлення – авторитетне першоджерело – уявлення – інформаційний привід) *та форми існування музичної тканини* (відтворення – написання – створення – проект) тощо. При цьому, Мартінов фокусує розвиток музичної тканини у феномені музичної інтонації, розглядаючи її в аспекті лінгвістики. Іншими словами, дослідник вважає беззаперечним той факт, що *музика є мовою*, хоч і не самодостатньою (зважаючи на представлену сферу неусвідомлених, неформалізованих відчуттів).

Утім, якщо у музикознавстві проблема „виправданості смислу” постає магістральною, то в музичній педагогіці вона залишається майже не розробленою. Недооцінка її у практиці музично-виконавської підготовки студентів призводить до поверхової музичної інтерпретації як „механізму без духу” (В.Медушевський), плекаючого „культуру верхоглядства” (В.Холопова), „безвідповідальну забаву співставлення музичних знаків” (В.Мартінов).

Зважаючи на сказане, метою даної статті є окреслення модусів існування („життя”) музичного смислу та визначення відповідних їм семасіологічних умінь.

Як відомо, показником „людяності” слухача чи виконавця є те, як він „читає” музичний текст, „чує” його. Ще більш очевидним „тестом” особистості є обраний нею спосіб музичної комунікації: філософування про музику чи „філософування музикою”. У першому випадку йдеться про *трансцендентальний* (тобто, за І.Кантом, перебуваючий на межі можливостей пізнання), а в другому – *трансцендентний* (тобто, за І.Кантом, перебуваючий за межами пізнання), „позабрійний” (М.Мамардашвілі) модуси існування музичного смислу.

Трансцендентальний модус субстанціювання смислу музичного тексту – це субстанціювання „чистої” музики, сутнісних первнів (прафеноменів) музичного мислення. Музичне мовлення у цьому

випадку само стає теорією „нового атомізму” (Г.Гійом), яка, у свою чергу, закрююється на засновку концепції архетипів К.Юнга, гештальт-психології, структурної лінгвістики Ф. де Соссюра, квантової теорії К.Планка – А.Енштейна – Н.Бора, генетики і молекулярної біології, художніх уявлень-палімпсестів медіавістів і супрематистів тощо.

Таке феноменологічне розуміння музичного смислу О.Лосев називає міфологічним, а В.Холопова – метафізичним і містичним контактом з „озвученим живим дійсним”, „затриманим прекрасним”, збереженим у часовій формі (без перетворення в абстракцію чисто просторової точки). Воно передбачає принципове розмежування свідомості споглядуваної – *ноєми* і свідомості споглядаючої – *ноєзису*. Вони, як правило, не співпадають у часі, але однаково постають процесом послідовного розгортання мікроформ: первинного враження від почутого – власне озвучення форми – налаштованого очікування нової „зустрічі” з нею. Ось як коментує цей процес Е.Гуссерль: „...у міру віддаленості від актуального Тепер прилегло до нього має ще деяку ясність, тоді як ціле зникає в мороці...зникаючи, зрештою, цілком... Це перше почуттєве враження (die Urimpression – Ю.М.) відповідає тимчасовому Тепер, дійсному моменту”. За першими праїмпресіями впливають наступні, утворюючи послідовність, яку можна було б виразити мовними формулами: „Поки, що є присутнім”, „щойно зниклим, але присутнім у свідомості” і „як таки вже не...” [3]. Означені мовні формули доповнені сучасним німецьким феноменологом П.Прехтлем: „утримуюча ще-свідомість”, „тепер-момент присутній” і т. п. [3]. Цими формулами філософи фіксують психічний стан ретенції як первинно утримуючого зусилля свідомості. Така ретенційна свідомість уможливує перспективу чекання – претенції, яку Е.Гуссерль резюмує наступними мовними формулами: „спрага єднання з конкретним живим сьогодніням”, „наближення до оригінального тимчасового поля озвученої матерії” [3].

Споглядання смислового континууму „праїмпресія – ретенція – претенція” забезпечує запропонований все тим же Гуссерлем метод багаторівневої феноменологічної редукції. Він передбачає „стиснення” і семантичну „надконцентрацію” спочатку звукової матерії (власне трансцендентальна редукція), а згодом – смислового енергетичного поля (ейдетична редукція). Завдяки цим процедурам здійснюється поступове сходження до первинних структур свідомості (архетипів). Перший крок такого сходження має на меті усунення всього того, що заважає свідомості „залишитися на одинці з самою собою”, у своїй адекватній даності, в чистій саморефлексії. У цьому акті саморефлексії, як справедливо зазначає Гуссерль, „співмірна свідомості даність співпадає з індивідуальним буттям феномена” [3]. Другий крок – ейдетична редукція постає шляхом пошуку абсолютної єдності і самототожності феноменів у їх іпостасі. Цей шлях Гуссерль пропонує „пройти” за логікою „ейдетичних варіацій”. Адже саме завдяки варіативності музичний смисл ніби повертається в просторі своїми різними гранями, зберігаючи і виявляючи незмінність сутнісної ідеї. Сказане кидає потужний світловий промінь на духовну сутність інтонаційного повтору загалом.

Означений шлях споглядання музичного смислу, як і всякий шлях, вимагає попередньої підготовки „ідучого”. В даному випадку йдеться, в першу чергу, про сформованість у реципієнта, зокрема майбутнього вчителя музики, „ретенційного” уміння, тобто уміння утримувати в пам’яті первинне музичне переживання (Л.Бочкарьов, Л.Віцинський). Дане уміння інтригує багатьох музикознавців і психологів. Так, М.Введенський у своїх „діалогах” з О.Месіаном постійно апелює до „моря стихійного психофізіологічного ширення” [2]; С.Франк у своїй роботі „Душа людська” рефлексує доцільність „триваючого переживання”; навпаки, відсутністю „ретенційного” уміння пояснює феномен „нездоланності інтервалу свідомості” В.Мелас; а небажаний феномен „розриву зі свідомістю” – В.Сухачов.

Сформованість ретенційних зусиль у свідомості слухача, тобто зусиль миттєвого цілісного „схоплення” музичного тексту, є значним надбанням. Утім, самотійно не вирішує проблеми. Ефективність актуалізації цих зусиль помітно зростає у єдності з іншими уміннями, зокрема:

- мислити латерально – інтуїтивно, асоціативно (за допомогою методів вірогіднісного уявлення: міркування-припущення, міркування-фантазії);
- „згадувати” музичний текст в інверсії і завдяки цьому проникати у його енергетично-смисловий простір;
- проводити ретроспективний аналіз жанрово-стильової метафори (з метою виявлення та інтерпретації вміщених у ній алюзій онтологічної цілісності буття).

Означені уміння уможливають смисловий модус „фаустіанської зупинки прекрасної миті” і безпосередньо підводять майбутнього вчителя музики до „пропілеїв” трансцендентного способу субстанціювання музичного смислу, мета якого – „філософування музикою”. За ними – безпосереднє духовне „катапультування” (візантійський, давньоруський розспів, барокова музична риторика), або

поступове духовне сходження (варіаційність, сонатність, мінімалізм). У всякому випадку перспектива „зустрічі з Чистим” вимагає від майбутнього педагога-музиканта адекватного налаштування.

Етапами такого становлення є:

- афективне переживання гострої необхідності кардинальної зміни дискретного мислення на безперервне, колове (П.Флоренський) структурування-творення „сутнісного існування-в-намірі” (М.Мамардашвілі);
- поступове „тверезіння” розуму (від пристрастей) – до повної гармонії з чистим серцем;
- „подивування”, „збентеження”, „захоплення” актом співприсутності з емануючою іпостасю духовної сутності (Премудрості, Блага, Краси) як прояву Божественного буття. Така співприсутність, звісно, потребує додаткових семасіологічних умінь;
- до-творювати трансцендентний модус музичного смислу аж до повного „злиття” з ним;
- оцінювати себе крізь призму „виструктуруваної” цілісності.

Підсумовуючи сказане, відзначимо, що розвиток музично-семасіологічних умінь майбутнього педагога-музиканта забезпечує вирішення одного з найважливіших завдань сьогодення – саморозуміння і розуміння іншого, через роки і епохи, в контексті цивілізації спадщини.

Впровадження семасіологічного підходу в процес фахової підготовки вимагає застосування сучасних інноваційних технологій, відмінних від традиційної парадигми мистецького навчання. Перспективу подальших досліджень вбачаємо у розробці системи необхідних установок, прийомів та методів, спрямованих на розвиток семасіологічних умінь.

Література

1. *Арановский М.Г.* Вопросы терминологии, или „о пользе быть наивным” // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы I Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000 г. / МГК им. П.И. Чайковского. – Москва-Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. – С. 24-31.
2. *Введенский А.И.* Произведения 1926-1937 гг. // Полное собрание произведений: В 2-х томах. – Т.1. – М.: Гилея, 1993. – С. 230-254.
3. *Гуссерль Е.* Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: Введение в феноменологическую философию // Вопросы философии. – 1992. – №7. – С. 58-70.
4. *Зинченко В.П.* Живые метафоры смысла // Вопросы психологии. – 2006. – №5. – С. 100-113.
5. *Калина Н.Ф.* Основы психотерапии. – М.: Рефлбук, К.: Ваклер, 1997. – 272 с.
6. *Марсель Г.* Моя главная тема // Точки – Punkta. 2006. № 1-2 (6). С. 122-137.
7. *Мартьянов В.И.* Зона Opus Posth, или рождение новой реальности. – Н.: „Классика - XXI”, 2005. – 191 с.
8. *Шаймухаметова Л.Н.* Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы I Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000 г. / МГК им. П.И. Чайковского. – Москва-Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. – С. 84-102.
9. *Шевченко А.К.* Проблема понимания в эстетике / АН УССР. Ин-т философии; Отв. ред. В.А. Малахов. – К.: Наук. думка, 1989. – 128 с.

УДК 378.637.016:78.071.2

Жигінас Т.В.

КРИТЕРІЇ ТА РІВНІ ГОТОВНОСТІ ДО КОНЦЕРТНО-ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ У ПРАКТИЧНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

В статті определяются позиции готовности студентов музыкальных специальностей педагогических университетов к проведению концертно-просветительской деятельности среди детей и юношества; приводятся результаты диагностического обследования готовности будущих учителей музыки к проведению концертно-просветительской деятельности; определены критерии и урны вышеупомянутой готовности.

Ключевые слова: музыкальное просвещение, концертно-просветительская деятельность.

Завдання удосконалення художнього виховання школярів в широких загальноосвітніх вимірах не можуть бути вирішеними виключно в процесі уроків мистецтва, на які в відводиться надто обмежений час в сучасній школі. Отже, підготовка фахівців-педагогів, спроможних здійснювати музичне просвітництво школярів засобами концертної діяльності в позаурочний час виступає нагальною потребою сьогодення.