

3. Літкевич А. Поняття конкурентоспроможності закладу загальної середньої освіти. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2QmcqRfGguAJ:isp.poippo.pl.ua/article/download/181145/183928/409417+&cd=4&hl=uk&ct=clnk&gl=ua>
4. Прушківська Е. В., Переверзева А. В. Освіта як складова людського капіталу. URL: https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/econom_2008_1/2008-26-06/prushkivska.pdf
5. Стратегія розвитку позашкільної освіти / за ред. проф. О. В. Биковської. К.: ІВЦ. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/23320/Stratehiia%20Rozvytku%20Pozashkilnoi%20Osvity.pdf;jsessionid=98A888103BCE45DB7C3D503EF7B0B26D?sequence=1>
6. Черниш О.В. Конкуренція на ринку освітніх послуг. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/11115/1/20181213_308.pdf
7. Чобітько М. Г. Формування людського капіталу засобами освіти. URL: https://nonproblem.net/wp-content/uploads/2019/12/2019_18_054.pdf
8. Фішер С., Дорнбуш Р., Шмалензі Р. Економічна теорія. М., Юніті, 2002.
9. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%B0%D0%BF%D1%96%D1%82%D0%B0%D0%BB

Проблема музично-теоретичної літератури в українському освітньому просторі

*Гайденко Ігор, завідувач кафедри
оркестрових інструментів Харківської державної
академії культури, доцент, кандидат мистецтвознавства*

У статті розглянуто проблематику, пов'язану з необхідністю заміни в українському освітньому просторі радянської музично-теоретичної літератури, підручників і посібників актуальними джерелами світового рівня.

Ключові слова: *звук, музична теорія, гармонія, контрапункт, оркестровка.*

Актуальність. Напад Російської Федерації на Україну, метою якого проголошується «денаціфікація», а насправді ліквідація культурної особистості нашої країни, актуалізував комплекс проблем, корені яких тягнуться з колоніальних часів і які не було вирішено за 30 років незалежності. Їх природу визначає значна розбіжність цілеспрямованих векторів української та світової науки. Причиною цього явища стала свідомо самоізоляція Московії-Росії-Радянського Союзу від європейського мейнстриму, що тривала з невеликими перервами протягом пів тисячі років. Відсутність власної наукової традиції компенсувалася легальними, а частіше нелегальними інформаційними запозиченнями, які в умовах технологічної відсталості давали неповну, мозаїчну картину світу. У ній явища не завжди узгоджувались як частини детермінованої системи, а ментальні лакуни заповнювалися сумнівними ідеологічними

конструктами. Такий спосіб сприйняття дійсності показав в історичній перспективі невелику економічну ефективність і надавав небезпечну можливість для політичних авантур.

Успішність військово-політичного спротиву України російському впливу неможлива без відриву від імперських і переходу до загальносвітових стандартів, зокрема наукових. Таким чином, виникає потреба упорядкування бази знань через приведення її до практичного стану.

Музична наука не є виключенням. Вітчизняна музична теорія теж стала жертвою імперської політики. Школярі, студенти й аматори долучалися до знань виключно за «московськими» та «ленінградськими» підручниками й не мали вільного доступу до світових інформаційних джерел. Автори тих підручників, російська професура, виступали модератором західних теорій та несвідомо або свідомо вносили до них багатослівне текстове безладдя. Так поступово накопичилися суттєві розбіжності зі світовим науковим знанням і закріпилися хибні тези.

Гострота подій сьогодення актуалізувала потребу переоцінки старого науково-методичного комплексу для всієї української освіти – від шкільної та позашкільної до середньої та вищої.

Метою статті буде обґрунтування недоцільності використання російських підручників в українській музичній освіті та пошуку їх заміни.

А головними методами будуть порівняльний і аналітичний.

Аналіз проблеми. Наука в Російській імперії не мала давніх власних традицій і, фактично, була запозичена в Європі Петром I. Поза відсутністю потрібного досвіду й методологічного підґрунтя, російську науку довгий час було представлено іноземцями, за рідкими виключеннями на кшталт М. Ломоносова. Значний підйом національної наукової думки спостерігаємо тільки на межі XIX – XX століть, коли після поразки в Кримській війні та ліквідації кріпацтва Росія стала більш відкритою для зовнішнього впливу. Але після більшовицької революції 1917 р. країна знову зачинилася, пропускаючи зовні лише військові технології. Невійськові галузі розглядалися як неважливі, і саме ця обставина приречла радянську імперію на постійне наукове й технологічне відставання. Перебування позаду не заважало більшовицькій імперській доктрині всюди пропагувати ідею, що радянське найкраще у світі. Тож потрібно було хоча б у теорії цей тезис доводити, бо на практиці не виходить і дотепер.

Музична теорія і наука не стали виключенням. Власної значимої музичної теорії, наприклад, як музичної теорії середньовічного Китаю, у Російській імперії не було створено. А європейські музичні ідеї, що почали проникати на територію Російської імперії з кінця XVIII сторіччя через роботи М. Ділецького та творчість українців М. Березовського, Дм. Бортнянського, які здобули освіту в Італії, спочатку не сприймалися, і тільки згодом, з модою на європейське та появою консерваторій, у дещо спотвореному вигляді стали обов'язковими для музичної освіти.

Коли в середині XIX ст. брати Микола й Антон Рубінштейни створили Московську та Санкт-Петербурзьку консерваторії, виникла потреба у власній науково-методичній літературі. Розробкою її займалися відомі російські композитори, яких було запрошено на посади професорів як представників вітчизняних кадрів.

П. Чайковський створив посібник і підручник із гармонії [3], М. Римський-Корсаков – підручник із гармонії [1] та роботу «Основи оркестровки» [2]. (Зауважимо, що М. Римський-Корсаков і П. Чайковський мали українське походження). Для свого часу та для російськомовного простору це були значні досягнення. Вони надавали широкому колу зацікавлених уявлення про європейську музичну теорію через призму індивідуального творчого методу. Але відзначимо, що обидва шановні автори не робили в музичній теорії відкриттів, а адаптували теоретичні досягнення західних композиторів.

Такою ж адаптацією праць Й. Фукса (1725) та Л. Бусслера (1874) була й досі поцінована в РФ робота С. Танєєва з контрапункту [4]. Вона не створювала нічого нового, що не було б відомо Й. С. Баху та Г. Ф. Генделю. Використання понять *Index verticalis* -7 або -9 не давало технологічно суттєвих переваг перед традиційними «подвійним контрапунктом октави» або «подвійним контрапунктом децими», але надавало ілюзію інтелектуальної вагомості.

У цілому, дореволюційна література перебувала в руслі світових тенденцій і не акцентувала «унікальність» російської музичної теорії. Навпаки, дійсно унікальні й самобутні музичні відкриття М. Мусоргського, які мали суттєвий вплив на творчість європейських композиторів, зокрема К. Дебюссі, критикувалися сучасниками як безграмотні та недосконалі, а М. Римський-Корсаков брався їх перегармонізовувати й переоркестровувати з позицій західних канонів тих часів.

Зазначимо, що під кінець свого життя М. Римський-Корсаков став більш відкритим для експериментів як у власній творчості, так і в педагогічній діяльності. Усвідомлюючи можливий негативний вплив на самобутній талант довгого процесу повного проходження теоретичного консерваторського курсу, він не рекомендував Ігорю Стравінському вчитись у консерваторії, а займався з ним приватно за вільною програмою. Це не завадило, а безумовно, допомогло І. Стравінському розкрити свій талант і стати одним із найяскравіших новаторів ХХ ст.

У радянські часи було написано чимало підручників із теорії музики, гармонії, поліфонії, оркестровки різної практичної якості. Але політичні обставини кардинально змінились, і тому загальна риса для тієї літератури – закритість від світу, ігнорування сучасних на той час тенденцій музики. Цьому сприяло масове незнання іноземних мов і відсутність каналів доступу наукової інформації з цивілізованих країн. Комуністична система самоізолювалась і допускала до вивчення переважно класичні зразки та ще й секуляризовані. Підручники стали писати вже не композитори, а теоретики, які, як правило, не мали власних творчих досягнень. Це визначило невелику методичну цінність тих підручників. Вони виявилися збірками малопридатних у практичному сенсі вправ і погано систематизованих знань. Якщо роботи П. Чайковського, С. Танєєва, М. Римського-Корсакова несли в собі частку авторського творчого методу й відкривали перед вітчизняним читачем практично корисні креативні та виразні засоби, то радянські підручники своєю науковою безсистемністю, схоластичною суттю, малою педагогічною ефективністю тільки наводили на студентів жах і зневіру у власних силах перед заліками та іспитами. Здобувачі виконавських напрямів, якимось чином склавши іспит, намагалися все це відразу забути, а композитори шукали закордонні джерела знань, які були мало кому доступні через «залізну завісу» та мовний бар'єр.

Визначимо характерні недоліки радянських музично-теоретичних підручників і навчальних посібників. Це, як правило: відсутність природно-наукового підґрунтя, багатослів'я, невелика практична цінність.

Якщо ми відкриємо «західний» підручник із гармонії, контрапункту, оркестровки, теорії [7-10], то побачимо обов'язкову логічну прив'язку тексту до акустичної природи звуку, хвиль, частот і співвідношень.

Відправний момент – звукова хвиля, що ділиться на пропорційні частини та створює послідовність *гармонік* – натуральний звукоряд, де гармоніки з номерами 1, 2, 4, 8, 16 дають октавні сполучення, 1, 3, 6 – квінтови, 4, 5, 6 – терцові, 8, 9, 10 – секундні. Ці гармоніки знаходяться в простих співвідношеннях між собою, тобто їх частоти співвідносяться між собою як прості дроби, а прості співвідношення створюють резонуючі консонантні співзвуччя. Дисонуючі співзвуччя створюють складні звукові частотні співвідношення, які не зводяться до простих дробів, і тому не є *гармонічними*.

Інтервали між природними гармоніками лягли в основу семи діатонічних ладів, на яких довгий час будувалася музика як монофонічна, так і поліфонічна. Хроматична гамма – штучний винахід, компромісна спроба західної музичної науки в XVII сторіччі звести діатонічні лади до універсального звукоряду. При всій акустичній недосконалості 12-тонового звукоряду, він дав нові музичні можливості.

Отже, сутність консонансів і дисонансів роз'яснюється не через абстрактне «благозвуччя» або «неблагозвуччя», а через логіку математичного співвідношення частот інтервалів. Чим простіше співвідношення – тим вищий ступінь консонантності співзвуччя. Таким чином, інтервали, які можна визначити дробом $3/2$ (натуральна квінта), більш співзвучні, ніж $6/5$ (натуральна мала терція), а інтервал $8/7$ (приблизно відповідає трохи збільшеній секундні) вже дисонує. Логіка гармонійного розвитку, якщо сильно спростити, корелює з напрямком руху від простого до складного співвідношення і навпаки.

Натуральний звукоряд, в основі якого пропорційний поділ струни або повітряного стовпа на рівні частини, є основою конструкції духових і струнних інструментів, і саме через його властивості та довжину вивчаються інструменти [8]. Цілком логічно, що діапазон чотирьох футової труби буде на октаву вищий восьми футового тромбона та на дві октави вище шістнадцяти футової умовної труби, а базовий тон у них буде сі бемоль відповідної октави. А знання гармонік натурального ряду, довжини труби й конструктивного принципу духових дає можливість зробити висновок щодо діапазону та виконавських можливостей кожного інструмента.

Натуральна природа звуку визначає і ладову систему, що склалася протягом історії. Лади, згідно з акордо-ладовою теорією [5, 6] корелюють з акордами, що є базою для джазового гармонічного мислення.

Паралельними тональностями є тональності з єдиним основним тоном, але різних за ладовим складом, наприклад - C-Dur та c-moll. А от C-Dur та a-moll логічно називати не паралельними, як прийнято у нас, а *consequential*, тобто послідовними [5, 7].

У цих твердженнях ми бачимо певну логіку та детермінованість компонентів. Системність і зв'язок деталей дозволяє зрозуміти сутність і використовувати вивчене.

У радянських підручниках усі поняття розглядаються без прив'язки до фізичної основи: не полюбляли їх автори цифри та формули. Інтервали, акорди, лади, гармонічні послідовності, контрапункти, діапазони й можливості інструментів вивчалися без зрозумілої системи, і тому таке «вивчення» розтягувалося на довгі роки з невизначеним результатом.

У цьому була своя логіка. Підрахуємо: у СРСР музична освіта займала в середньому сім років музичної школи, студії, чотири роки музичного училища, п'ять років консерваторії. Маємо мінімум шістнадцять років. Дехто отримував ще одну спеціальність і вчився ще більше, тобто існувала потреба забезпечення шістнадцятирічного курсу. І на цю потребу були відповіді. Писалися відповідні підручники й методична література. За щорічним планом роботи викладачі вузів мали кожен рік щось науково-методичне писати, що й робили. Так прямо й писали відомі композитори Е. Денісов і А. Шнітке в передмовах до збірок своїх доволі цікавих статей, що створити їх вимусили плани науково-методичної роботи кафедр. Показово, що А. Шнітке, покинувши роботу в консерваторії, більше ніколи не займався музичною наукою.

Відмітимо, що найцікавіша західна науково-методична література написана саме композиторами. Згадаймо теоретичні роботи Г. Берліоза і Р. Штрауса, Г. Шенкера [10], А. Шенберга, А. Веберна, П. Хіндеміта, О. Мессіана, П. Булеза, Я. Ксенакіса, У. Пістона [7–9], Б. Шеффера, М. Наймана. У всіх цих роботах бачимо націленість на вирішення конкретних креативних проблем, системність, практичність і лаконічність. Тобто вони писались як певний авторський маніфест, а методична їх цінність у концентрації систематизованих знань, які можна засвоїти за доволі короткий термін. Мало хто на Заході буде фінансувати шістнадцять років вивчення музики.

Є ще один напрям, практично не представлений у радянській і пострадянській музичній освіті. Це дослідження, пов'язані з розробкою нового інструментарію та програмного забезпечення. Так, західні комп'ютерні музичні технології зараз у нас вивчаються й застосовуються, але не розробляються. Водночас створення передового музичного софту є важливою частиною університетської науки на Заході. Саме так було створено у свій час і постійно вдосконалюються відкриті системи CSound, PureData та інші. Музична університетська освіта готує фахівців, які потім працюють у галузях із розробки та виробництва музичних інструментів і звукового обладнання, медіаіндустрії, кіновиробництва, розробки музичного програмного забезпечення.

Висновки. Радянська наука тривалий час перебувала у вимушеній ізоляції, коли інформація з-за кордону була недосяжною для більшості населення. Доступ до наукових світових джерел мали тільки обрані, і свій монопольний статус вони використовували на свій розсуд. Якщо у 20-ті роки минулого сторіччя в Радянському Союзі ще публікувались у перекладах наукові роботи західних учених, то в 30-ті, а особливо після кампанії «боротьби з космополітизмом», закордонна наукова література стала недосяжною для загалу: влада проводила політику блокування вільного доступу до іноземної інформації. Вивчення іноземних мов у школах і ЗВО проводилося таким чином, щоб після десяти років навчання люди могли тільки «читати зі словником». Підтвердимо цю тезу фактом повної відсутності в Радянському Союзі не дубльованих фільмів із субтитрами, газет і книжок іноземними мовами некомуністичних напрямів. Практично те саме ми бачимо й у сучасній росії.

До речі, у східноєвропейських країнах соцтабору до такого не доходило. Фільми йшли на мовах оригіналу із субтитрами, у книгарнях була нормальна література, платівки, ноти. Зауважимо таку знакову деталь – уся польська музична радіоапаратура була представлена ліцензійними копіями західних примірників. Так, програвачі та магнітофони польської фірми Unitra були легальними копіями німецької фірми Grundig. А от усі радянські магнітофони й програвачі були нелегальними копіями західної техніки, без технічної документації та технологій оригіналу. Тобто поляки чесно купували ліцензії, а ми, у СРСР, просто крали. Брили оригінал і копіювали без технічної документації, не маючи повної уяви про необхідні технологічні процеси. За рідкими винятками, виходило погано. Результатом такої політики стала велика різниця між СРСР і його європейськими сателітами в рівні технологій та якості життя, а також у тому, що пострадянським державам і дотепер набагато складніше прийняти європейські та світові стандарти, ніж Польщі, Чехії, Словаччині чи Румунії.

Радянська музична наука в умовах самоізоляції тільки імітувала розвиток. Було написано чимало книжок і підручників із теорії музики, гармонії, поліфонії, інструментування. Але виявляється, що більшість із них зараз є малопридатними для навчання сучасних учнів, студентів. Чому?

По-перше. Радянська система підготовки музикантів мала і має декілька рівнів: школа або студія, училище, консерваторія, асистентура. Людина вчилася від 10 до 15-20 років і більше. Такий навчальний курс потрібно забезпечити значним обсягом методичного матеріалу. Його писали переважно професори-теоретики Московської та Ленінградської консерваторій, а української методичної літератури було значно менше. Перелік навчальної літератури вражає учнів, студентів своїм обсягом і поганою структурованістю для засвоєння.

На Заході музична освіта починається пізніше та займає значно менший термін. Отже, необхідні музиканту знання мають опрацьовуватись у структурованому й концентрованому вигляді. Тому тут переважають праці композиторів-практиків: У. Пістона [7-9], А. Шенберга, О. Мессіана, Г. Шенкера [10], Г. Берліоза (Р. Штрауса). Вони добре знали свою справу та як повно й компактно подавати необхідний для практики теоретичний матеріал.

По-друге. Західна музична теорія ще з часів Піфагора протягом усієї своєї історії була тісно пов'язана з наукою, математикою і фізикою. Це європейські вчені розробили теорію ладу, дійшли до сенсу розподілу октави на дванадцять частин, обґрунтували консонансність і дисонансність співзвуч, винайшли більшість відомих нам музичних акустичних і електронних інструментів. Саме досліджені європейцями властивості акустики визначають досконалість звучання музичних творів усіх жанрів і стилів. Тому природно, що більшість європейських методів опрацювання музично-теоретичних дисциплін починаються з фізичних властивостей музичного звуку, а всі «правила» обґрунтовуються саме ними. Так, наприклад, небажаність використання паралельних квінт і октав у голосоведенні У. Пістон пояснює так: і квінти і октави вже є складовою частиною кожного звуку акорду як 2, 3, 4, 6, 8, 16 гармоніки [7]. Тобто паралельне голосоведення квінтами або октавами просто збіднює можливе звучання наступного акорду.

У радянських підручниках, як і в підручниках П. Чайковського та М. Римського-Корсакова, це «правило» є просто правилом і пояснюється в кращому разі «музичним смаком». Ні про які наукові обґрунтування мова не йде.

По-третє. Важко зараз не помітити ідеологічну залежність методології радянської музичної науки. «Марксистсько-ленінський» підхід до музики призводив до появи безлічі текстів малої практичної цінності. Радянські музикознавці ніколи не давали цінних для композиторів теорій, їх теорії – інтерпретація вже написаного та своя, незалежна від світової науки, термінологія.

Отже, якщо на Заході музичний підручник – це інструкція до розуміння того, як побудована музика і як її можна створювати, то радянський музичний підручник, як правило, – це збірка застарілих необґрунтованих правил і великий об'єм мало важливої інформації.

Що пропонується робити? Пропонується відкинути радянський досвід як тупиковий, переорієнтувати нашу музичну освіту на музико-теоретичні стандарти Європи та США, прийняти їх перевірені часом поняття, підходи, термінологію. На цій науковій платформі поступово мають бути написані нові українські підручники.

Безумовно, в основі вивчення музичної теорії має бути розуміння звуку як реального фізичного явища з відповідними особливостями, а вже з цього виводити абстрактні поняття музичної науки. Так і побудовані класичні «західні» підручники У. Пістона, Г. Шенкера та інших. Саме з розуміння звуку як фізичного явища вони починаються й поступово формують базові поняття в читача.

І головне – інформаційний імпульс має бути націлений на креативну діяльність, створення нового, відкриття нових музичних горизонтів. А це потребує багатьох майбутніх зусиль і роботи.

Список використаних джерел

1. Н. Римский-Корсаков. Практический учебник гармонии. М.: МУЗГИЗ. 1949. 176 с.
2. Н. Римский-Корсаков. Основы оркестровки. Т. 1-2. С.-П.: 1913.
3. П. Чайковский. Краткий учебник гармонии. М.: МУЗГИЗ. 1957. 28 с.
4. С. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма. Лейпциг: изд. Беляева. 409 с.
5. Nettles B., Graf R. The chord scale theory & jazz harmony. Advance music. 1997. 182 p.
6. Miller Ron. Modal Jazz, Composition and Harmony. Advance music, 2015. 148 p.
7. Piston W. Harmony. L.: Lowe and Brydone, 1959. 342 p.
8. Piston W. Counterpoint. L.: Victor Gollance. 1979. 240 p.
9. Piston W. Orchestration L.: Victor Gollance. 1955. 243 p.
10. Shenker H. Harmony. The University of Chicago press, 1968. 360 p.