

УДК 378:78]:[316.42+304.2

DOI: 10.31499/2307-4906.2.2022.262823

ФАХОВА АКАДЕМІЧНА МУЗИЧНА ОСВІТА ТА СУЧАСНЕ СОЦІОКУЛЬТУРНЕ СЕРЕДОВИЩЕ: ЦІННІСНО-СВІТОГЛЯДНИЙ АСПЕКТ

Ярослав Долгіх, аспірант кафедри педагогіки та освітнього менеджменту, Центрально-український державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка.

ORCID: 0000-0001-7449-8102

E-mail: jarr.dolgih@gmail.com

Розглянуто комплекс ціннісно-світоглядних установок фахової академічної музичної освіти у контексті сучасної соціокультурної ситуації. Визначено, що академічна музична освіта транслює ментальні категорії опус-музики, згідно з якими вона займає домінуючу позицію у тон-атмосфері. Проаналізовано положення цієї системи поглядів крізь призму музично-культурного поліцентризму. Доведено, що обов'язкові маркери визначення лідерства академічної музики є умовними. Письмову природу творчості, комунікативну модель концертного виступу, автономність та елітарність музичного мистецтва розглянуто з позиції рівності всіх інтонаційних практик.

Ключові слова: фахова академічна музична освіта; підготовка фахівців музичного мистецтва; ціннісно-світоглядний комплекс академічної музики; ідеологія опус-музики; сучасне соціокультурне середовище; субкультурна стратифікація; хаотична інтонаційна багатокладність; соціологія музичної освіти.

PROFESSIONAL ACADEMIC MUSIC EDUCATION AND MODERN SOCIOCULTURAL ENVIRONMENT: ASPECT OF VALUE AND WORLDVIEW

Yaroslav Dolhikh, Postgraduate Student at the Department of Pedagogy and Educational Management, Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State Pedagogical University.

ORCID: 0000-0001-7449-8102

E-mail: jarr.dolgih@gmail.com

A set of values and worldviews of professional academic music education in the context of the current sociocultural situation is considered. The complex of views on music is interpreted as a way of musical socialization. The coexistence of a wide range of musical socialization channels in the modern world is positioned as a prerequisite for the intonational images of the world confrontation. It is determined that academic music education transmits the mental attitudes of opus music, according to which it occupies a dominant position in the tone atmosphere. The hierarchy of musical practices as a result of non-academic music evaluation according to the academic sphere parameters is explored. The position of this value and worldview system through the prism of musical-cultural polycentrism is analyzed. Mandatory markers of academic music leadership have been shown to be conditional. It is stated that the writing nature of making music should not be positioned as a criterion for determining the professionalism and value of non-academic music practices. It is emphasized that the protection of this parameter affects the shift of emphasis from the "music as process" to "music as objects". The primacy of the concert performance communicative model is denied. It is stated that this deprives all its subjects

of active participation. It is noted that the parameter of autonomy of musical creativity should not be used in positioning different music practices. The functional distinctiveness of musicians is demonstrated on the two segments of the music services market. The meaning of the categories "elitism" and "art" is refuted on the basis of sociological and cultural transformations. It is indicated that on their basis have been developed new limits of the definition of these concepts.

Keywords: *professional academic music education; training of musical art specialists; value and worldview complex of academic music; ideology of opus music; modern socio-cultural environment; subcultural stratification; chaotic intonational versatility; sociology of music education.*

«Вивчати музичну освіту у відриві від соціальних та культурних впливів означає заперечувати розуміння всеосяжності її сутності й призначення», – зазначає А. Роуз [25]. З цим твердженням важко не погодитися, оскільки притаманні ХХІ століттю соціальні, ментальні, економічні, технологічні трансформації актуалізували проблему взаємозв'язку між суспільством, музикою та, зокрема, професійною музичною освітою. Стрімкі за темпом і кардинальні за змістом соціальні зміни деформували та розсинхронізували цю багатовекторну комунікацію. Як наслідок, утворився новий вимір соціокультурного функціонування академічної музичної сфери знання, з огляду на який визначається її релевантність та ефективність.

Один з аспектів зазначеної проблематики пов'язаний із ситуацією співіснування безлічі відмінних та протилежних за призначенням, естетикою, цінностями, лексикою м'юзиками – феноменом, який Ю. Чекан номінує хаотичною інтонаційною багатоукладністю музичного середовища [15, с. 85–106]. В умовах культурного плюралізму суспільства кожна з музичних практик стає системотвірним чинником формування нового соціокультурного простору, що маркується життєвим устроєм, манерою поведінки, зовнішнім виглядом, цінностями, смаками, уподобаннями [30, с. 97]. Фактичним виявленням таких «зон» є субкультури, м'юзики яких – інтонаційні практики – є чинниками соціальної ідентифікації, виразниками образу світу групи, каналами внутрішньої та зовнішньої комунікації, індикаторами соціального статусу. Такий «поліцентричний інтонаційний образ світу сучасності передбачає рівноправність різних етнічних культур, субкультурних страт та їх звукових/інтонаційних виявів», як зазначає Ю. Чекан [16, с. 43].

Ситуація, за якої кожна соціальна група володіє власними уявленнями щодо змісту, особливостей музичної мови, функціонального призначення музики, є викликом для традиційної системи підготовки фахівців музичного мистецтва. Варто констатувати, що усталена модель соціальних відносин, концентрована на страті культурної еліти та її інтонаційної практики – *opus*-музики – важко піддається змінам в умовах стрімкої динаміки суспільних трансформацій. Насамперед це стосується найважливішого аспекту – ціннісно-світоглядних орієнтирів як сукупності ментальних стандартів, що конструюють світогляд музиканта та визначають специфіку його соціально обумовленої практичної діяльності.

Проблема співвідношення сучасного соціокультурного середовища та академічної музики у ціннісно-світоглядному аспекті знаходиться у полі зору закордонних соціологів музичної освіти та музикознавців. Прибічники *критичної музичної педагогіки* П. Вудфорт, Г. Вульямі, Л. Грін, Т. Регельські, Г. Спрус, К. Філпott та Д. Кубільюс вивчають це питання в ідеологічній площині та з огляду на проблему соціальної нерівності. Позиціюючи музику як незалежну від ціннісних суджень та

культурних ієрархій соціальну практику, автори прагнуть теоретично обґрунтувати нову ідеологію шкільної музичної освіти шляхом осмислення ціннісних установок традиційної системи музичного виховання в соціокультурних умовах. Основу музикологічного дискурсу цієї проблеми складають публікації дослідників з США й Великобританії – Г. Вульямі та Т. О'Грейді, а у вітчизняному науковому просторі можна виокремити роботи Ю. Чекана. Музикознавці розглядають притаманну академічній музиці світоглядну систему як фактор визначення цінності музичних феноменів. При тому обов'язкова увага звертається на дисфункційність ціннісно-світоглядних установок академічної музики європейської традиції в умовах диверсифікованого музичного середовища.

Мета статті – дослідити ціннісно-світоглядний комплекс академічної музики європейської традиції як чинника формування ментальності й практичної діяльності фахівців музичного мистецтва у контексті сучасної соціокультурної ситуації.

Комплекс ціннісно-світоглядних установок варто розглядати як засіб конструювання образу світу тієї чи іншої субкультури. Визначаючи специфіку сприйняття об'єктивного світу, виступаючи фактором діяльності, мотивації та комунікації, встановлюючи баланс прийнятних та неприйнятних сенсів, він ментально ідентифікує членів соціальної групи. Оскільки сукупність ціннісних орієнтацій є універсальною системою ідей та переконань, що розділяються всіма членами страти, доцільно говорити про *субкультурну ідеологію*. Позбавляючи це визначення негативних конотацій, Л. Грін вказує: у подібному контексті цей комплекс поглядів слід розуміти як «набір розумних припущень, що пояснюють навколишній світ і сприяють природності та виправданості соціальних відносин» [19, с. 4–5]. Х. де Ягер називає такі установки зовнішнім, контекстуальним боком функціонування музики. На думку дослідника, вони виступають чинниками, що перетворюють звуки в інтонаційну практику, визначаючи «систему відліку», на основі якої люди сприймають й оцінюють той чи інший вид музики та реагують на неї певним чином. Їхня сукупність позиціюється науковцем як фактор процесу музичної соціалізації – «поступового вивчення та прийняття цінностей, норм, установок і моделей поведінки щодо музичних звуків, які переважають у суспільстві в певний час та слугують засобом музичного вираження» [18, с. 164].

Сьогодні людина стикається з безмежною кількістю каналів музичної соціалізації – сімейне оточення, освіта, група однолітків, етнічна спільнота, інтернет, мас-медіа тощо. Передаючи ціннісні установки та сприяючи їх ментальному засвоєнню, ці транслятори виступають засобами підтримки різних, часто далеких світоглядних систем. При тому, між ними відсутня синхронізація, оскільки культурний плюралізм зруйнував стерильне ідеологічне середовище та спричинив ситуацію множинного впливу на реципієнта. У таких умовах людина існує в контексті різних ціннісно-світоглядних систем – близьких і далеких, добровільно обраних і тих, що нав'язуються, легітимних та контрверсійних. Зрозуміло, що в умовах такого багатовекторного впливу не може існувати єдиного правильного ціннісного погляду на музичне мистецтво, а тому неминучою є конфронтація субкультурних ідеологій.

Подібне протиставлення інтонаційних образів світу можна спостерігати на прикладі фахової академічної музичної освіти (ФАМО) – каналу музичної соціалізації, що транслює комплекс ідеологічних положень, продиктованих ціннісно-світоглядною

системою європейської академічної музики Нового часу. З одного боку, вона культивує таке уявлення здобувачів про тон-атмосферу соціального середовища, згідно з яким *opus*-музика розуміється як єдина «істинна» практика музикування. Завдяки відірваності від інтересів широкої аудиторії вона позиціюється як така, що має найвищу цінність, а її представники натомість набувають статусу професіоналів та належать до групи «обраних». З іншого боку, ФАМО підкреслює винятковість академічної музики, сприяючи її дистанціюванню від інших музичних практик. Насамперед це відбувається шляхом застосування іманентних критеріїв *opus*-музики як *tertium comparationis* при визначенні цінності неакадемічних музик. Про які саме параметри йдеться?

Досліджуючи питання соціальної справедливості на шкільних уроках музики, К. Філпott та Д. Кубільюс називають такі стандарти «хорошої» музики, як складність, оригінальність, важкість, широта впливу, лінійність навчання та розвитку [23]. Т. О'Грейді стверджує, що протиставлення *opus*-музики та неакадемічних практик ґрунтується на порівнянні за критеріями типу фіксації (однозначність – варіантність), якості (екстенціональність, що втілюється у комплексі універсальних параметрів для всіх феноменів практики (творів, жанрів, виконавців, композиторів) – інтенціональність, що передбачає пошук індивідуальних критеріїв для кожного конкретного явища), професіоналізму (мистецтво – ремесло) та призначення (естетична насолода – утилітарна функція) [22]. Л. Грін виокремлює наступні позиції, згідно з якими прийнято визначати цінність музичного феномена: універсальність, що полягає у вираженні душевних станів людини; вічність, тобто володіння цінністю, що ніколи зникне; складність в аспектах музичної форми, форми, вимог до виконання та створення; оригінальність, що полягає у порушенні умовностей з метою створення нових стилістичних норм [19]. Р. Тейлор, розглядаючи соціальний контекст культури, вказує, що високе музичне мистецтво забезпечує один із вимірів протиставлення вищих класів (еліти) та нижчих страт (маси) [28].

Результатом порівнянь за вказаними критеріями, що імпліцитно програмуються освітнім процесом, освітніми програмами, концертною та педагогічною практикою, є формування у свідомості здобувачів освіти *опусоцентристської ієрархії музик*, у якій креативна культура якості (*opus*-музика), культура кон'юнктурного характеру (масова музика) та культура звичаю (фольклор і релігійно-обрядова музика) розташовуються на різних рівнях [14].

На її вершині знаходиться сама академічна музика, що позиціюється як музично-мистецький ідеал, якому притаманне домінування суб'єктно-особистісного начала, орієнтація на самовираження, академічний характер тощо. Інші практики – фольклорне музикування, професійна ритуальна музика, професійна розважальна музика (менестрельство) – розподіляються відповідно до принципів аксіологічного позиціювання та ступеня їх адаптації *opus*-музикою. Так, рівнем нижче розташовується релігійна практика, у лоні якої академічна музика сформувалась і з якою протягом історії мала безліч дотичних. І хоча у сфері академічного мистецтва ціннісна якість церковної ритуальної музики ніколи не ставилась під сумнів (про що свідчить факт включення до освітнього процесу великого масиву музичної літератури цієї практики), між ними все ж зберігається дистанція. Мова про невідповідність координат ритуальної творчості та стандартів секуляризованого суспільства, у якому канонічність,

регламентованість та обмеженість інновацій не можуть претендувати на першість. Іншим прикладом слугує факт асиміляції фольклору, ціннісне значення якого повною мірою було розкрито в епоху романтизму – у час розквіту національних музичних культур, для яких фольклор слугував головною інтонаційною базою. Але й тут спостерігаються факти неминучого домінування *opus*-музики – неправдивість використаного автентичного матеріалу, профанація комплексу елементів музичної мови, махінації з відбору найбільш адаптивних жанрів.

Проте якщо ці інтонаційні практики в ідеології музичного мистецтва набули статусу легітимних і представлені в освітньому процесі, то культура менестрельного типу залишається найбільш опозиційним явищем як у ціннісному, так і у професійному планах. З погляду ідеології *opus*-музики, притаманний їй курс на відтворення успішного продукту, а не на створення оригінального прототипу, девальвує значення суб'єктно-особистісного начала творчості; орієнтація на суспільні запити та на заробіток нівелює креативно-інноваційний підхід, позбавляє музику ціннісного змісту і надає їй утилітарного значення, тобто принижує; відсутність академічної освіченості та володіння нотною грамотою позначається на її аматорському статусі.

Розгляд системи диференціації мюзик у контексті сучасного соціокультурного середовища породжує ряд запитань. Чи є вона актуальною та синхронною щодо умов культурного плюралізму? Чи доцільно сьогодні застосовувати критерії *opus*-музики при оцінці кардинально відмінних інтонаційних практик? Чи є ефективним базування професійної музичної освіти на ідеології академічної музики?

Частково, відповіді на ці питання можна знайти у роботах музикологів, присвячених радикальним змінам музично-культурного середовища. Так, В. Конен зазначає: «Музичне життя ХХ століття відкрило перед нашим поглядом <...> багатющу панораму. Те, що раніше здавалося прихованим, що не включалося ані у пласт музичної культури Заходу, що здавався головним, ані у фольклор, – сьогодні вирвалось на поверхню і змусило нас поставити питання: *чи є у музичній культурі єдиний магістральний шлях?* [тут і далі курсив мій – Я. Д.]» [5, с. 9]. «Композиторська музика втратила монополію на володіння музичною істиною і тепер змушена ділити право на цю істину з цілою низкою інших музичних систем і напрямків <...>, що почали витісняти композиторську музику навіть із найбільш звичних і насиджених нею ніш, – відмічає композитор В. Мартинов. – Із явища, що все охоплює та узагальнює, композиторська музика перетворилася лише на одну з музичних рубрик, що у сусідстві з іншими музичними рубриками навіть не може претендувати на першість серед них» [5, с. 136–137]. «Опусоцентризм довго не давав зрозуміти, що європейська композиторська музика відрізняється від професійного музикування в інших регіонах світу, від фольклору та розважальної музики *не як більш розвинуте від мени розвинутого, а по суті*», – пише Т. Чередниченко [17, с. 406].

Отже, тон-атмосфера сучасного музичного середовища зруйнувала усталену ієрархію інтонаційних практик, що позначилось на втраті маркерами *opus*-музики загального значення. А тому статус інтонаційних практик різних субкультур вже не залежить від категорій, притаманних академічній музиці. Сьогодні головною передумовою рівного позиціонування мюзик є *визнання їх соціальної природи*, яка і визначає їхню цінність [19]. У цьому контексті ФАМО виступає рушієм змін, що можливі лише при *переосмисленні ідеологічної системи академічного музичного*

мистецтва шляхом аналітичного пояснення її знаків, прийнятих на віру. Відповідно, тут доцільно застосовувати критичний підхід до осягнення проблеми, що дозволяє розглянути домінуючу ціннісно-світоглядну систему ФАМО з огляду на об'єктивну реальність та дистанціюючись від усталених «міфів».

Перша якість, про яку слід говорити, пов'язана з *письмовою природою музичної творчості* – найбільш явним маркером музики європейської академічної традиції, що визначає концепцію освітнього процесу ФАМО. Для цієї інтонаційної практики нотний текст є основою основ, оскільки він виступає кінцевою метою діяльності композитора, підґрунтям інтерпретаційної творчості виконавців, гарантією слухачів, підставою для музикознавчих досліджень, матеріальною базою навчання тощо. Згідно з такою установкою, профільні музичні дисципліни акцентуються на нотній фіксації як основі музично-мистецьких процесів: сольфеджіо орієнтує на графічну транскрипцію явищ, що звучать, а також на озвучування записаних текстів, гармонія, аналіз музичних творів, музична література, історія музики тощо – концентруються на аналізі різних компонентів нотного матеріалу, а сольну/ансамблеву/оркестрову виконавську практику взагалі неможливо уявити без нотного тексту.

Крім того, увага до письмового оформлення музичних явищ також слугує засобом імпліцитного впливу на здобувачів освіти у питанні визначення статусу неакадемічних інтонаційних практик та їх представників. У цьому контексті важливе значення має *критерій професіоналізму*, одним з індикаторів якого слугує вміння розшифрувати нотний текст. Це є підставою для формування ментальної установки щодо непрофесійності музик, що не мають нотної фіксації або ж не передбачають її наявності. А оскільки така якість типова майже для всіх поширених неакадемічних практик – фольклору, року, джазу, попмузики, електронної музики, музики відеоігор та кіно тощо – вони автоматично здобувають низький статус згідно з ментальними координатами академічного музиканта.

Обмірковуючи таку ціннісну установку орpus-музики, доцільно звернути увагу на кілька спостережень, що підкреслюють її умовність.

(а) Будь-яка фіксація музичного явища, насамперед твору, продиктована утилітарною потребою у його згадуванні, а тому першочерговою для нотного тексту є його *мнемонічна функція*. В історії музики відомо багато різних підходів до карбування звукових явищ – літерна фіксація, невменна, крюкова, мензуральна нотації, табулатура, цифрований бас, специфічні прийоми нотного письма музики ХХ століття. Такими ж формами фіксації володіють і неакадемічні музичні практики, в яких мнемонічні функції виконують акордова цифровка, гітарна табулатура, віршований текст або аудіозапис. Як зазначає Є. Назайкінський, «музичний твір завжди існує у двох формах: або у процесі становлення, у процесі запису, або у вигляді закінченого запису. При тому запис (як і текст) розуміється у широкому сенсі. Це і ноти, і запис на магнітній плівці, і запис у пам'яті. Якщо враження стерлось, якщо немає нот, грамплатівки і немає літературних описів – твір перестає існувати» [9, с. 26]. Отже, у цьому контексті апробований орpus-музикою та ФАМО тип нотної фіксації, що спирається на п'ятилінійний круглий тактовий запис, не можна позиціювати як взірцевий, загальний та універсальний.

(б) Притаманне академічній музиці зміщення акценту з музикування на письмову його фіксацію призводить до того, що остання розуміється як самоціль

музичної творчості. Г. Спрус слушно вказує на те, що примат нотної фіксації формує установку на *реіфікацію*, внаслідок якої у межах музичної творчості перевага надається речовим формам утілення музики (нотним об'єктам), а не власне акту музикування [27, с. 293]. Освітній процес успішно реалізує цю установку як за допомогою освітніх та навчальних програм, так і з використанням сталих лінгвістичних метафор (*frozen metaphors*), побутування яких на ментальному рівні закріплює першочергове значення нотної фіксації [21]. Насамперед це підкреслюється фразами з ужитку академічних музикантів на кшталт «виконати партію», «вивчити текст», «прочитати з листа», «узяти твір» тощо. Як результат, створюється враження, що «записана партитура є більш реальною, ніж музика, для згадування якої вона призначена» [21, с. 13]. Для порівняння, у фольклорі та масовій музиці тотожні за змістом вислови більше орієнтуються на творчий процес: «виконати голос», «вивчити пісню», «заграти соло».

(в) Позиціювати нотний текст як критерій визначення професіоналізму музикантів означає знецінювати якість музичних феноменів, що передували формуванню традиційної нотолінійної системи або ж навпаки «переросли» її. Йдеться, наприклад, про імпровізації барокових органістів/клавесиністів або алеаторичні опуси композиторів-авангардистів, що або взагалі не мають письмової фіксації, або ж володіють високим рівнем відкритості до виконавської інтерпретації. Крім цього, ототожнення професіоналізму з умінням читати загальноприйнятий сьогодні нотний запис передбачає заперечення всіх форм нотної фіксації, що, у переважній більшості випадків, академічні музиканти не здатні розшифрувати.

З іншого боку, як свідчать музикознавчі дослідження, у сфері неакадемічних інтонаційних практик професіоналізм не пов'язується з наявністю письмового тексту. Зокрема, як зазначає В. Сапонов, фаховість музиканта у сфері музики менестрельного типу визначається наявністю публіки, зосередженістю на одній музичній навичці, авторською волею та талантом, позиціонуванням музичної сфери діяльності як основного джерела прибутку, наявністю теоретичних знань, необхідних для творчої діяльності [13].

Крім параметра нотної фіксації, ФАМО також акцентує на комунікативних особливостях музикування, що також сьогодні потребують переосмислення. Концертно-виконавська практика та досвід відвідування філармонійних/оперних концертів підкреслюють значення *моделі концертного виступу*, якому притаманна наявність відокремленого простору виконавців, представленого сценою, дистанційованість учасників комунікації, їхня функціональна автономність [10]. Так, майбутні фахівці музичного мистецтва звикають до того, що існування музичного артефакту (твору) уможливорюється трьома обов'язковими компонентами комунікативного ланцюга: композитором, що його створює, виконавцем, що його інтерпретує, та слухачем, що його сприймає.

Проте у сучасному світі така комунікативна ситуація не є єдиною можливою. Кожна інтонаційна практика володіє своїми атрибутами музикування та слухання, що визначаються просторовими умовами виконання, кількістю членів комунікації та характером їхньої участі у спілкуванні, життєвим контекстом (соціальним, історичним) [10, с. 274]. Наприклад, як вказує Е. Алексєєв, на відміну від *opus*-музики, фольклорне музикування позбавлене чіткого розподілу на відправника інформації та адресату. Оскільки у цій практиці автор є деперсоніфікованим, виконавець стає лише інтерпретатором, тож комунікативна ситуація, фактично, є двокомпонентною. Проте в

цьому випадку спостерігаються певні умовності: приймачами виступають або самі виконавці, або ймовірна множина невизначених та невідомих адресатів, або конкретні особи чи групи, представлені, разом з тим, не лише людьми, а й тваринами, об'єктами, духами, пращурами тощо [1, с. 46–60]. Крім того, важливими для фольклорного музикування є просторові умови, що передбачають наявність єдиного для виконавців та слухачів середовища – обмежено-камерного або неосяжного.

Інший комунікативний контекст музикування спостерігається на прикладах рок-музики. Аналізуючи процес виконання рок-балади, І. Вавшко приходить до висновку, що функціонування цього жанру відбувається одночасно у кількох вимірах спілкування. Так, з одного боку, їй притаманний типовий для менестрельної культури комунікативний ланцюг, що складається з відправника повідомлення, представленого інтеграцією автора й виконавця, та слухача. З іншого ж, оскільки рок-балада є сольним жанром вокаліста, її виконання базується на співвідношенні «рельєф – фон», а тому наочною є комунікація між солістом та ансамблем, що підкреслюється відокремленням їхніх просторів у фізичному та фонічному планах. Крім того, як зазначає дослідниця, індивідуальна спрямованість цього жанру сприяє уявному скороченню дистанції між солістом та слухачем, який стає співучасником виконання – тобто тут йдеться про спілкування соліста та публіки [2, с. 87–93].

Наведені приклади – одні з багатьох підтверджень того, що у ХХІ столітті звична для академічної музики комунікативна тріада зазнає трансформацій на рівнях функціонального призначення її елементів, ритуалів музикування та каналів трансляції повідомлення. Ця загальна тенденція супроводжується оновленнями на різних рівнях. Так, на зміну традиційним концертним залам прийшли стадіони, клуби, спортивні комплекси, репетиційні приміщення. Крім камерного та концертного форматів виступів, поширення набули «квартирники», відкриті репетиції, джем-сейшні, онлайн-івенти. Завдяки розвитку техніки звукозапису, стримінгових платформ, аудіо- та відеохостингів багато музикантів взагалі відмовились від виступів наживо і поширюють свою творчість у віртуальному форматі.

Отже, притаманну *opus*-музиці комунікативну ситуацію не варто постулювати як універсальну. Та, крім того, її не доцільно позиціювати як таку, що резонує з основою музичної діяльності. Зокрема, Г. Спрус вказує, що цей тип комунікації є дистанційованим від сутності процесу музикування. Дослідник наголошує, що у цьому контексті головним ініціатором сенсів музикування є композитор, тоді як «ролі виконавця та слухача стають пасивними, а їх потенціальна участь у створенні та конструюванні музичного призначення є обмеженою» [27, с. 294]. Іншими словами, вимога у центруванні на авторському нотному тексті, з одного боку, обмежує інтерпретаційну свободу виконавців, а з іншого – позбавляє слухачів здатності робити свій внесок у сенс твору шляхом долучення до музикування. Щодо цього К. Смолл пише: «Ідея про те, що музичний сенс міститься виключно в музичних об'єктах, мало пов'язана з музикуванням, <...> Виняткова концентрація на музичних творах та надання виконавству підпорядкованого статусу призвели до серйозного нерозуміння того, чим насправді є музика, <...> У реальному світі, <...> центральне місце у переживанні музики займає соціальна дія, тобто процес виконання» [26, с. 11]. Зважаючи на вищесказане, комунікативні особливості неакадемічних музичних практик, що відрізняються від *opus*-музики насамперед відсутністю чіткої

функціональної диференціації учасників спілкування та залученням усіх ланок у процес музикування, є ближчими до сутності музики як практики, а не як системи зафіксованих об'єктів.

Третім стовпом ціннісно-світоглядної системи *opus*-музики, що має значення при створенні образу світу академічних музикантів, є формування уявлень щодо підходу до творчості, позбавленої утилітарних конотацій. Загальновизнана система естетичних поглядів, факти біографій ідеалізованих персон видатних музикантів минулого, досвід музикування викладачів-наставників засвідчують *автономність музичного мистецтва*.

Відповідно до цієї установки, у свідомості здобувачів формується два стереотипи. З одного боку, йдеться про єдине допустиме призначення музики, що полягає в *інтелектуально-мисленнєвій діяльності й естетичній насолоді*. У цьому випадку музичний артефакт створюється з метою його розшифровки ерудованим слухачем, здатним до аналізу й сприйняття суб'єктно-особистісного досвіду автора або інтерпретатора. Натомість фонова музика як така, що не потребує концентрованої уваги слухачів і слугує позамузичним цілям (розвагам або ілюстраціям), заперечується.

Інший бік автономності музики пов'язаний із визначенням характеру діяльності, що орієнтується на *самовираження*. Згідно з цим, фінансова винагорода за артефакти творчості відходить на другий план, натомість на чільне місце ставиться здобуття високої оцінки прибічників цієї інтонаційної практики. Як вказує Е. Гіршман, мотто академічного музиканта звучить як «творчість заради себе самої» і регулюється етичними нормами. «Комерційний успіх в естетичному <...> середовищі розглядається негативно, а ті художники, які його досягли, засуджуються колегами, оскільки це порушує галузеві норми», – зазначає дослідниця [20, с. 47].

Чи не найголовнішу роль критерій автономності відіграє при статусному позиціонуванні неакадемічних музик менестрельного типу. Г. Вулліамі вивів ряд типових тез, що у контексті ідеології академічного мистецтва визначають репутацію інших практик: ця музика є однорідним продуктом; єдина мотивація творчості у її межах є комерційною; музичними смаками та емоціями аудиторії маніпулюють комерційні експлуататори, що спрямовують свій продукт на масовий ринок [29, с. 22].

Можна стверджувати, що такі оцінки виникають внаслідок відсутності чіткого усвідомлення ринкової природи музичної творчості, якій притаманна диференційованість [3, с. 20–22]. Так, академічна музика належить до мистецького сектора, маркерами якого є патерналістське фінансове забезпечення та орієнтація на створення мистецького прототипу. Натомість масові музичні практики знаходяться у полі сегмента творчих індустрій, спрямованих на примноження прибутку шляхом використання комерційно успішних моделей творчого артефакту. Такий розподіл також визначає функціональне призначення музичної творчості обох сегментів: перший передбачає автономну творчість, орієнтовану на високоосвічену аудиторію та призначену для самоствердження, а другий – базується на розважанні масового споживача та тримає курс на заробіток.

Крім цього, при оцінці різних практик з позиції *opus*-музики варто звернути увагу на спостереження, що підкреслюють умовність категорії автономності: (I) утилітарність музичної творчості є її природною властивістю, пов'язаною із супроводом дій людини, а її заперечення віддаляє творчість від соціальної практики;

(II) прояви супутньої ролі музики спостерігаються на різних етапах існування орpus-музики та у творчості різних композиторів; (III) унікальність тон-атмосфери сучасності полягає у співіснуванні широкого ряду різних за функціональним призначенням практик, найбільша частина з яких – музика кіно, відеоігор, телебачення, реклами, аудіосупровід супермаркетів тощо – виступає звуковим фоном або «музичними шпалерами»; (IV) підґрунтям сучасної фонові музики слугує практика академічних композиторів, творчість яких була пов'язана з кіно, театром та естрадою; (V) хоча патерналістська підтримка орpus-музики нівелює потребу її представників у заробітку, орієнтація музикантів на заробіток починає спостерігатися з епохи романтизму – про це свідчить робота Н. Лебрехта, в якій автор досліджує комерційні мотиви діяльності Й. С. Баха, Г.-Ф. Генделя, Ф. Ліста, Н. Паганіні, П. Чайковського, І. Стравінського [25].

Ще один маркер орpus-музики, на якому акцентує ФАМО, пов'язаний із соціальним статусом цієї інтонаційної практики. Тут слід говорити про *елітарність академічної музики* – характеристику, завдяки якій цей тип музичної творчості відмежовується від інших музик. «Елітарна культура потребує постійного контексту масової культури, оскільки засновується на механізмі відштовхування від цінностей та норм, прийнятих у масовій культурі, на руйнуванні стереотипів, що склались, та шаблонів маскульту <...>, на демонстративній самоізоляції...», – зазначив І. Кондаков [4, с. 385]. І дійсно, орpus-музика позиціюється як прерогатива замкненої та відокремленої суспільної групи, що за своїми якостями, ментальними установками та інтересами протиставляється іншим субкультурам. Насамперед це дистанціювання ґрунтується на стратифікаційних відмінностях: аудиторією практики орpus-музики є представники вищих шарів суспільства, яким притаманний аристократизм, матеріальний достаток, високий рівень інтелекту, музична освіченість, активна зацікавленість серйозною оперною й симфонічною музикою та запереченням жанрів інших музик. Також значення мають іманентні маркери творчого процесу, як-от оригінальність та інноваційність, автономність, письмова зафіксованість, домінування суб'єктно-особистісного начала, академічне підґрунтя, функціональна замкненість. Крім того, констатація елітарного характеру академічної музики позначається на проведенні демаркаційної лінії, що відокремлює мистецтво від немистецтва. Так, згідно з ціннісно-світоглядною системою орpus-музики, мистецький феномен повинен володіти параметром системної організації елементів музичної мови, жанрово-стилістичних особливостей, формотворчих та композиційних рис, утілювати індивідуальний естетичний досвід творця, не пов'язаний з утилітарними та об'єктивними проявами, бути зафіксованим у графічній та аудіальній формі, мати емоційний відгук аудиторії та визнаватися суспільством [11].

Можна стверджувати, що сьогодні подібна парадигма соціальної ідентифікації академічної музики позбавлена актуальності. Демократизація всіх сфер діяльності людини, активний технічний та культурний розвиток, процеси міграції капіталу позначились на тому, що музика більше не слугує інструментом переваги одних страт над іншими, як це було у період Нового часу. Ці соціокультурні процеси призвели до втрати цієї практикою позиції універсального культурного лідера, що визначає «правила гри», диференціює та регулює її учасників, а також кардинально змінили трактування її соціальних ідентифікаторів.

З одного боку, як зазначають соціологи, в умовах розгалуженої субкультурної

структури суспільства не доцільно говорити про одну-єдину привілейовану страту музикантів [8, с. 221–222]. На перший план сьогодні виходить *плюралізм музичних еліт* – співіснування великої кількості груп лідерів, що мають вплив винятково у межах тієї чи іншої інтонаційної практики, до якої вони належать. Відповідно, рок-музика, джаз, попмузика, музика кіно тощо володіють своїми елітами, представники яких ідентифікуються найвищими показниками культурно-професійної діяльності у межах своєї субкультури.

З іншого боку, досліджуючи категорію мистецтва, Р. Тейлор висуває тезу про те, що розуміння її як відмітної форми суспільного існування підтримується лише тими, хто вважає, що їхня діяльність перевершує інші види діяльності у загальному творчому контексті [28, с. 36]. І дійсно, наведені вище параметри є достатньо розмитими, а їх визначення залежить від упередженості того, хто оцінює. Можливо саме тому представники академічної музики вважають мистецтвом лише те, що створюється за її стандартами. Проте сьогодні ця позиція є хибною. Досліджуючи аспекти визначення мистецьких феноменів, О. Савельєва пише: «...вирішальний критерій [визначення мистецтва] – *соціальна легітимація мистецтва як мистецтва*. Мистецтво – це, зрештою, те, що суспільство вважає мистецтвом» [11, с. 270]. Тож у сучасному соціокультурному середовищі мистецтвом може бути будь-який музичний феномен, що визнається таким. І якщо механізм легітимації твору у сфері *opus-музики* забезпечується музичною критикою та мистецтвознавством, то для неакадемічних музик вирішальним її фактором слугує *суспільне визнання*.

Ціннісно-світоглядна система *opus-музики*, сформована у Новий час, у кардинально іншому соціокультурному середовищі продовжує регулювати процесом підготовки академічних музикантів, визначати їх світовідчуття, засноване на постулюванні рис європейської професійної музики та запереченні інших музичних практик. ФАМО як інституція, що її підтримує, виступає засобом індоктринації – ідеологічної обробки, що втілюється в організації освітнього процесу, навчальних планах, освітніх програмах та змісті дисциплін, підборі навчального матеріалу та концертного репертуару.

Критичне осмислення положень ідеології академічної музики з огляду на сучасні суспільні процеси дозволяє констатувати її умовність й анахронічність, а також актуалізувати потребу у переосмисленні цих ментальних установок. Як вказує теоретик музичної освіти Т. Регельські, увічнення ідеології, що супроводжується стійкою протидією музикам-конкурентам, може призвести до негативних наслідків, один з яких – нерелевантність цієї сфери знання [24]. І дійсно, сьогодні вже можна спостерігати факти, які вказують на подібний стан: зниження популярності та погіршення репутації цієї галузі освіти, тенденція до фактичного або ментального виходу здобувачів з процесу навчання, що зростає, систематичність фактів зміни профілю, девальвація якості підготовлених фахівців. Можна припустити, що першопричиною цих процесів є невідповідність між реальністю та освітнім процесом, що є наслідком конфронтації різних світоглядних координат. Ю. Чекан пише: «Учень, що стикається з одними інтонаційними практиками та їх визначальними маркерами у житті <...> – і з абсолютно іншими у навчальній практиці, знаходиться у ситуації *ментальної дезорієнтації та розгубленості*. У класі йому доводять, що якісно/цінно одне, а у житті він спостерігає домінування абсолютно іншого» [16, с. 42].

Як можна цьому зарадити?

Видається, що розв'язання заявленої проблеми можливе при переорієнтації освітнього процесу ФАМО з цілеспрямованої протекції opus-музики на інтереси здобувачів. Її основу повинні складати особистісні та соціальні цінності учнів, об'єктивне визнання сучасних музично-культурних процесів, практично-соціальна орієнтація навчального процесу. Саме ці аспекти актуальної професійної академічної музичної освіти повинні стати орієнтирами подальших науково-педагогічних досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры: рассуждения о судьбах народной песни. Москва: Советский композитор, 1988. 237 с.
2. Вавшко І. Музична поетика рок-баллади: дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.02. Київ, 2019. 213 с.
3. Колбер Ф., Нантель Ж., Билодо С., Рич Дж. Д. Маркетинг культуры и искусства. Санкт-Петербург: А. И. Васин, 2004. 256 с.
4. Кондаков И. В. Элитарная культура. *Культурология. XX век. Энциклопедия в двух томах*. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. Т. 2. С. 385–389.
5. Конен В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 160 с.
6. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. Москва: Классика-XXI, 2004. 588 с.
7. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. 296 с.
8. Михайлева Е. Г. Интеллектуальная элита в матрице современных цивилизационных изменений. Харьков: Изд-во НУА, 2007. 576 с.
9. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
10. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 384 с.
11. Олейник М. А. Музыка как фактор социокультурной стратификации в современном обществе. *Известия ВГПУ*. 2007. № 3. С. 95–98.
12. Савельева О. О. Граница искусства как вопрос дегитимации. *Культурологические записки*. Вып. 12. О границах искусства. Москва: Изд-во ГИИ, 2010. С. 263–280.
13. Сапонов М. А. Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы. Москва: Классика-XXI, 2004. 400 с.
14. Флиер А. Я. Элитарная, народная и массовая культуры: диалог на эшафоте. *Обсерватория культуры*. 2011. № 1. С. 28–31.
15. Чекан Ю. Интонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 226 с.
16. Чекан Ю. Сучасна соціокультурна ситуація і проблеми музичної освіти. *Українська музика*. 2013. Число 3. С. 41–53.
17. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва: Издательство НЛО, 2001 592 с.
18. De Jager H. Music regarded from a sociological point of view. *Music and Man*. 1:2, P. 161–167. doi: 10.1080/01411897408574467.
19. Green L. Why 'ideology' is still relevant to music education theory. *Action, Criticism and Theory for Music Education*. 2003. Vol. 2, № 2. P. 2–21.
20. Hirschman E. Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept. *Journal of Marketing*. 1983. 47(3). P. 45–55. doi:10.2307/1251196.
21. Louth P. Frozen metaphors, ideology, and the language of music instruction. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. 2012. 12(3). P. 1–27.
22. O'Grady T. J. Aesthetics, Ideology and Musical Value. *College Music Symposium*. 1985. Vol. 25. P. 152–165.
23. Philpott C. J., Kubiilius J. Social Justice in the English Secondary Music Classroom. *The Oxford Handbook of Social Justice in Music Education*. C. Benedict, P. Schmidt, G. Spruce & P. Woodford (Eds.) Oxford:

- Oxford University Press, 2015. P. 426–445. doi: 10.1093/oxfordhb/9780199356157.013.60.
24. Regelski T. A. Music, music education, and institutional ideology: A praxial philosophy of music sociality. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. 2016. 15(2). P. 10–45.
 25. Rose A. M. Music education and the formation of social consciousness. *Morning Watch*. 1991. Vol. 2. URL: <https://www.mun.ca/educ/faculty/mwatch/vol2/rose.html> (дата звернення: 14.02.2022).
 26. Small C. Musicking – the meanings of performing and listening. *A lecture, Music Education Research*. 1999. 1:1. P. 9–22. doi: 10.1080/1461380990010102.
 27. Spruce G. Music Education, Social Justice and the “Student Voice”: Addressing Student Alienation Through a Dialogical Conception of Music Education. *The Oxford Handbook of Social Justice in Music Education*. C. Benedict, P. Schmidt, G. Spruce & P. Woodford (Eds.). Oxford: Oxford University Press, 2015. P. 287–302.
 28. Taylor R. Art, an Enemy of the People. Harvester Press, 1978. 155 p.
 29. Vulliamy G. A Sociological View of Music Education: An Essay in the Sociology of Knowledge. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*. 1984. (5). P. 17–37. doi:10.7202/1013929ar.

REFERENCES

1. Alekseev, Je. E. (1988). Fol'klor v kontekste sovremennoj kul'tury: rassuzhdenija o sud'bah narodnoj pesni. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
2. Vavshko, I. (2019). Muzychna poetyka rok-balady. *Doctor's Thesis*. Kyiv [in Ukrainian]
3. Kolber, F., Nantel', Zh., Bilodo, S., Rich, Dzh. D. (2004). Marketing kul'tury i iskusstva. Sankt-Peterburg: A. I. Vasin [in Russian].
4. Kondakov, I. V. (1998). Elitarnaya kul'tura. *Kul'turologiya. XX vek. Enciklopediya v dvuh tomah – Culturology. XX century. Encyclopedia in two volumes, Vol. 2, 385–389* [in Russian].
5. Konen, V. Dzh. (1994). Tretij plast: Novye massovyje zhanry v muzyke XX veka. Moskva: Muzyka [in Russian].
6. Lebreht, N. (2004). Kto ubil klassicheskuju muzyku? Istorija odnogo korporativnogo prestuplenija. Moskva: Klassika-XXI [in Russian].
7. Martynov, V. I. (2002). Konec vremeni kompozitorov. Moskva: «Russkij put'» [in Russian].
8. Mihajleva, E. G. (2007). Intellektual'na elita v matrice sovremennyh civilizacionnyh izmenenij. Har'kov: Izd-vo NUA [in Russian].
9. Nazajkinskij, E. V. (1982). Logika muzykal'noj kompozicii. Moskva: Muzyka [in Russian].
10. Nazajkinskij, E. V. (1972). O psihologii muzykal'nogo vosprijatija. Moskva: Muzyka [in Russian].
11. Olejnik, M. A. (2007). Muzyka kak faktor sociokul'turnoj stratifikacii v sovremennom obshchestve. *Izvestiya VGPU, 3, 95–98* [in Russian].
12. Savel'eva, O. O. (2010). Granica iskusstva kak vopros degitimacii. *Kul'turologicheskie zapiski. O granicah iskusstva – Culturological notes. About the limits of art, issue 12, 263–280* [in Russian].
13. Saponov, M. A. (2004). Menestrel'i: Kniga o muzyke srednevekovoj Evropy. Moskva: Klassika-XXI [in Russian].
14. Flier, A. Ja. (2011). Jelitarnaja, narodnaja i massovaja kul'tury: dialog na jeshafote. *Observatorija kul'tury – Observatory of Culture, 1, 28–31* [in Russian].
15. Chekan, Yu. (2009). Intonatsiinyi obraz svitu: monohrafiia. Kyiv: Lohos [in Ukrainian]
16. Chekan, Yu. (2013). Suchasna sotsiokulturna sytuatsiia i problemy muzychnoi osvity. *Ukrainska muzyka – Ukrainian music, 3, 41–50* [in Ukrainian].
17. Cherednichenko, T. (2001). Muzykal'nyj zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai. Moskva: Izdatel'stvo NLO [in Russian].
18. De Jager, H. (1974). Music regarded from a sociological point of view. *Music and Man, 1, 2, 161–167*.
19. Green, L. (2003). Why 'ideology' is still relevant to music education theory. *Action, Criticism and Theory for Music Education, Vol. 2, 2, 2–21*.
20. Hirschman, E. (1983). Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept. *Journal of Marketing, 47(3), 45–55*.
21. Louth, P. (2012). Frozen metaphors, ideology, and the language of music instruction. *Action, Criticism, and Theory for Music Education, 12(3), 1–27*.
22. O'Grady, T. J. (1985). Aesthetics, Ideology and Musical Value. *College Music Symposium, Vol. 25,*

- 152–165. URL: <http://www.jstor.org/stable/40374240>
23. Philpott, C. J., Kubilius, J. (2015). Social Justice in the English Secondary Music Classroom. *The Oxford Handbook of Social Justice in Music Education*. C. Benedict, P. Schmidt, G. Spruce & P. Woodford (Eds.). Oxford: Oxford University Press, 426–445.
 24. Regelski, T. A. (2016). Music, music education, and institutional ideology: A praxial philosophy of music sociality. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 15(2), 10–45.
 25. Rose, A. M. (1991). Music education and the formation of social consciousness. *Morning Watch*. Vol. 2. URL: <https://www.mun.ca/educ/faculty/mwatch/vol2/rose.html>
 26. Small, C. (1999). Musicking – the meanings of performing and listening. *A lecture, Music Education Research*, 1, 1, 9–22.
 27. Spruce, G. (2015). Music Education, Social Justice and the «Student Voice»: Addressing Student Alienation Through a Dialogical Conception of Music Education. *The Oxford Handbook of Social Justice in Music Education*. C. Benedict, P. Schmidt, G. Spruce & P. Woodford (Eds.). Oxford: Oxford University Press, 287–302.
 28. Taylor, R. (1978). *Art, an Enemy of the People*. Harvester Press.
 29. Vulliamy, G. A (1984). Sociological View of Music Education: An Essay in the Sociology of Knowledge. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 5, 17–37.