

### *Література*

1. *Алексеев А.* История фортепианного искусства. - М.: Музыка, 1988. - Ч. I.
2. *Бюккен Е.* Музыка эпохи рококо и классицизма. - М., 1934.
3. *Ливанова Т.* Музыка для клавира от английских вёрджинелистов к Франсуа Куперену Великому. - В кн.: История зарубежной музыки до 1789 года. - В 2-х т. - Т.1. - М.: Музыка, 1983. - С. 513-541.
4. *Мильштейн Я.* Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат. - В кн.: Франсуа Куперен. Искусство игры на клавесине. - М., 1973. - С. 76-1184.
5. *Розеншильд К.* Музыка во Франции XVII-XVIII вв. - М.: Музыка, 1979.

УДК 37.016:78(4-15)

*Сверлюк Я.В.*

## **З ІСТОРІЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

*В статтє рассматриваются истоки музыкального образования в Западной Европе. Показана взаимосвязь общественного развития, философской мысли и музыкального искусства, его трансформация в различные исторические формации.*

Освіта є одним з найважливіших засобів збереження і передачі від покоління до покоління, від учителя до учня накопичених знань, практичних умінь і навичок, соціального досвіду, підготовки молоді до активного життя, основною передумовою подальшого розвитку цивілізації, нових досягнень в усіх сферах людського буття, у тому числі і в музичному мистецтві.

Музична освіта завжди була тісно зв'язана з особливостями історичного розвитку суспільства, пануючими світоглядними позиціями і науково-теоретичними концепціями, з станом розвитку музично-виконавської практики. Вона зароджувалася разом з музикою і своїм корінням сягає глибин доісторичних віків, коли перший, навіть незначний досвід однієї людини ставав знанням іншої людини. У процесі розвитку давніх цивілізацій, становлення філософського споглядання дійсності музика стає розділом науки, об'єктом теоретичного дослідження і пояснення. У цей же час виникають перші думки і настанови щодо навчання музичному мистецтву.

У пропонованій статті немає можливості виокремлено розглядати найдавнішу музику, перші трактати античної теорії. Особливості космологічного і етичного тлумачення музики та їх взаємозв'язку за допомогою категорії числа, ґрунтування теорії на міфологічному розумінні дійсності, основи вчення про музику піфагорійців – Платона, Аристотеля, Арістоксена, філософів періоду еллінізму та ін. Вони достатньо висвітлені світовою і вітчизняною наукою. Тому виокремлюються лише деякі вузлові питання наукових концепцій, які визначали у свій час особливості музичної освіти, її сутність, спрямування і зміст на певних етапах історичного розвитку.

Відомо, що в Древній Греції функціонували школи, в яких навчалися діти „вільних людей”. У цих школах поряд з іншими дисциплінами вивчалась і музика. Спрямування і зміст цього навчання виявляються в її науковому осмисленні як реальної сутності (з урахуванням існуючої в той час невіддільності музики від інших мистецтв і наук), у тій ролі, яка їй відводилася в життєдіяльності держави, вихованні громадян, у розумінні її спроможностей щодо впливу на духовно-емоційний світ людини. Тому ключ до розуміння сутності музичної освіти необхідно передусім шукати в працях античних мислителів – основоположників філософського пізнання навколишнього світу, явищ природи і суспільного життя. Зокрема, в умовах функціонування общинно-родової і рабовласницької суспільно-історичних формацій музика розглядалася в тісному зв'язку з практикою суспільного життя в усіх його виявах (релігія, мораль, державний устрій, наука тощо). У цей час формується розуміння музики як способу впливу на психічний і фізичний стан людини, виявляється її суспільно-виховне значення і роль в усвідомленні космосу, виникають перші

музикознавчі теорії. Первісне музичне мистецтво, розвиток його теорії, навчання практичній музичній діяльності ґрунтувалися на міфологічному розумінні навколишнього світу і були тісно пов'язані з оргіастичними та екстатичними станами. Проте функціонування музики в контексті суспільного життя та її взаємозв'язок з поезією і танцями, розуміння її не тільки як наслідування небесної гармонії (Піфагор), світу ідей (Платон), чи природі і людям (Аристотель), але й як конструктивно-фізичного стану (космологічне вчення) і виховного засобу, надає їй певні ознаки матеріальності буття, фізичної і духовної реальності. У боротьбі ідей космополітизму і метафізики, ідеалізму і матеріалізму музика отримує ознаки об'єкта, доступного для абстрактного мислення, який підлягає вимір, аналізу, оцінюванню, а звідси і вивченню.

У найдавніших музичних теоріях, що містяться у філософських концепціях античних мислителів, тлумачення музики як засобу впливу на особистість займають помітне місце. Зокрема, Платон приділяє велику увагу теорії музичного виховання громадян, яке, на його думку, є однією з важливих умов створення омріяної ним ідеальної держави. Він розглядає музику як засіб виховання душі, оскільки вона є найближчою до душевних порухів людини. За його переконанням кожна людина, вільна чи раб, чоловік чи жінка та й в цілому вся держава повинні безперервно співати [2]. Орієнтуючись на суворість загальної регламентації своєї держави, Платон виявив аскетичний підхід у виборі ладів (для мирного життя – дорійський лад, для війни та інших незвичних явищ – фрігійський лад) і наголошував, що опанувати гру на лірі підлітки можуть лише з тринадцяти до шістнадцяти років.

Аристотель, як і Платон, надавав великого значення музичному вихованню, якому присвятив майже всю VIII книгу „Політики”. Проте він був переконаний, що музичне виховання треба проводити тільки з вільно народженими. Професійні музиканти – це ті ж самі ремісники, вихідці з підневільного населення. Музичне виховання, на його думку, має бути різним для окремих вікових груп і передбачати не тільки слухання музики, але й навчання гри на інструменті [5].

Практика художнього життя античної Греції у певній мірі вступала у протиріччя з теоретичними пошуками своїх філософів. Класична трагедія вимагала великої кількості акторів, танцюристів, співаків і музикантів, спроможних на належному рівні передати її художній зміст. Постановка кожної драми – це завжди велика і напружена робота, успіх якої значною мірою залежав як від літературного тексту, режисури, так і від майстерності виконавців. Зрозуміло, що більшість акторів мали бути професійними митцями, підготовленими, яскравими виконавцями. Такі виконавці могли готуватися у спеціальних школах. Першою відомою нам музично-виконавською школою стала поетична школа на острові Лейбос, з якою пов'язаний легендарний образ поетеси Сафо [2].

Послідовники Аристотеля також розглядають музику як невідокремлене мистецтво (у поєднанні з словом, танцем), наголошують на зв'язку музичного наслідування з психічними процесами, підкреслюють її виховне значення, приділяють увагу деяким технічним питанням музичного виконання. У цьому ж напрямі досліджує музику і стоїк доби еллінізму (IV ст. до н.е.) Діоген Вавілонський, який розвиває її виховну концепцію, поглиблює питання загально-художньої сутності наслідування і його близькості до психічних процесів.

Своєрідно трактує музику епікурієць Філодей, який у трактаті „Про музику” фактично виступав проти усіх попередніх філософських міркувань. Він повністю заперечує виховне значення музики. Він вважав, що виховує не музика, а філософія, оскільки музика не здатна впливати на прагнення людської душі [5]. Заперечує всілякі можливості виховного впливу музики і скептик Секст Емпірик. Названі автори, доводячи теорію музики до повного нігілізму, фактично відкидають усі позитивні досягнення античної філософії і залишають мало продуктивними останні сторінки грецького класицизму.

Підсумовуючи короткий огляд процесу становлення естетичної думки і музичної освіти в Древній Греції необхідно наголосити, що антична естетика виходила з ідеї єдності

теорії і практики в мистецтві, теоретичного знання основ мистецтва і практичного володіння ним [6].

Епоха пізньої античності, незважаючи на ті обставини, що онтогенез Римської імперії як рабовласницької формації, її специфічної культури досить повно вивчені світовою наукою, не залишила нам цілісної картини музичного життя, переконливих свідчень щодо стану музичної освіти. Це пов'язано, з одного боку, з відсутністю цілеспрямованої, загальнодержавної культури (космополітичні тенденції створення світової монархії з єдиною універсальною культурою активно розвивалися, проте не знайшли, зрозуміло, свого практичного втілення). На величезній території еkleктично змішувалися і взаємодіяли велика кількість різноманітних соціально-побутових, філософських, релігійних, наукових і мистецьких феноменів, поглядів, явищ, і культів. З іншого боку, мистецтво залишалося неподільним, а актори знаходилися на найнижчому щаблі соціальної драбини. Вони стояли в одному ряді з ремісниками, а їхня діяльність не вважалася вартою пошани, а також вивчення і висвітлення. Разом з тим теоретикам цієї доби випала історична місія визначати нові тенденції мислення, формувати нові світоглядні позиції, стверджувати нову духовну культуру. В умовах зародження християнства започатковувалися нові філософсько-релігійні течії, з'являлися нові пояснення явищ природи і духовного життя людини.

Ранньохристиянська філософія в особі апологетів Тертуліана, Лактанція, Климента Олександрійського, Арнобія вважала пізнання найважливішою своєю складовою частиною. Вони вважали, що до навчання людина нічого не знає, і тільки навчання і виховання дають їй знання. Пізнання є першим етапом на шляху до кінцевої мети людського буття. „Звідси і пильна і всезростаюча увага у християнстві до проблем учительства, передачі істинного знання, правильного навчання” [1, 115]. Климент, визначаючи наукові дисципліни, які необхідно знати для світського або наукового знання дійсності, насамперед називає музику, яка своїми ритмами і гармонійністю акордів навчає людину „злагоді з самим собою”.

Музика, подібно багатьом іншим видам християнського мистецтва, функціонувала переважно як складова частина богослужіння і мала створювати сприятливі умови для молитвенного контакту людини з богом. Ідеї апологетів про нові функції музики, її практичне застосування у церковній службі визначили основні напрями і зміст офіційної музичної освіти, яка повністю була у руках церкви. Після загибелі античного світу гносеологічні, теологічні, аксіологічні і культурологічні ідеї та погляди теоретиків раннього християнства ще довго жили і розвивалися у Візантії і країнах Східної Європи. Проте феодальний спосіб виробництва, що утверджувався у Західній Європі, вимагав нової ідеології, нових напрямів розвитку наукової думки, усіх видів мистецтва. І в цій справі провідні функції взяла на себе держава: пріоритет з усіх питань соціального і духовного життя повністю переходить до її рук. Вона уніфікує музику як невід'ємний атрибут богослужіння, опрацьовується і впроваджується григоріанський хорал. Музична теорія, що формується паралельно, спирається тільки на духовну музику, сприяючи повному підпорядкуванню музичного мистецтва церкві. За цих умов музична школа мала, зрозуміло, богословський характер і готувала виконавців для проведення релігійних обрядів.

Повертаючись до загальної теорії музики необхідно відзначити, що середньовічні теоретики тлумачили музику не як мистецтво, а насамперед як науку. Августін, Боецій, Регіно із Плуома, Гвідо із Ареццо, Авреліан із Реоме надають більшого значення знанням ніж практичним умінням і навикам. Вони вважали, що справжній музикант той, хто оволодів музичною теорією, а не той, хто володіє мистецтвом співу або грою на музичних інструментах [6]. Проте саме названі вище мислителі середньовіччя стали засновниками нового напрямку розвитку музичної теорії, розсунули межі соціального розуміння музичного мистецтва. До першочергових здобутків необхідно віднести опрацювання вчення про лади (визначаються і характеризуються вісім ладів). Боецій проводить класифікацію музики, поділивши її на три види: світову, людську та інструментальну. Ця класифікація панувала в музичній теорії понад десять віків. Нову класифікацію запропонував Регіно із Плуома, виділивши дві складові музики – природну і штучну. Деякі європейські теоретики XII

століття під впливом трактатів арабського вченого Аль-Фарабі роблять спроби розвинути його ідеї на ґрунті західноєвропейської музики. Зокрема англійський вчений і філософ Р.Бекон рішуче відкидає всі середньовічні теорії стверджуючи, що музика пов'язана тільки з тим, що може принести насолоду почуттям завдяки відповідності рухів у співі та в звучанні інструментів [6]. Паризький магістр музики І.Грохео входить у протиріччя з теологією і церквою, піддаючи різкій критиці метафізичне і теологічне розуміння музики. І.Коттон робить спробу побороти суперечності теорії і літургійної практики, підвищуючи значення вокальної музики у відношенні до інструментальної.

XI століття характеризується зростанням уваги музичної теорії до питань музичної освіти і виховання, початок якому поклав французький теоретик і композитор Одо із Ключі. Італійський вчений і педагог Гвідо із Арещо, розуміючи теорію передусім як засіб впливу на музичне виховання, проводить реформу музичної нотації з метою полегшення і спрощення музичної освіти співаків. Він створює власну теорію музичного виховання, розглядаючи питання методики навчання співу, інтонації, читання нот, риторики. Критикуючи принцип „теорія для теоретиків, а не для практиків”, він першим ставить під сумнів основи схоластичної теорії музики. Орієнтація музичної теорії на музичну педагогіку знаходить своє відображення також у ряді анонімних трактатів, у творах англійського музичного теоретика І.Коттона.

Важливо відзначити, що епоха середньовіччя не тільки сприяла розвитку церковної музики, але й породила альтернативні види і форми музикування, внаслідок чого професійна музика поділилася на дві автономні сфери – церковну і світську музику. З'являються і два самостійні напрями музичної освіти, значною мірою відмінні як за змістом, так і за формою. Домінуюча роль належить, зрозуміло, навчанню релігійній музиці. У капелі Собору Паризької богоматері започатковується перша школа хорової поліфонії. Паризька співацька школа дискантів стає центром раннього багатоголосого „готичного” стилю в середньовічній Європі (XII ст.). Паралельно розвивається народна музична освіта, „педагогіка усної традиції”. Діяльність вагантів, жонглерів, шпільманів, гістріонів, скоморохів, мандруючих лицарів – трубадурів, труверів та мінезінгерів розвивалася в унікальних умовах передачі досвіду мистецької діяльності: від навчання у визнаних майстрів – до навчання „на ходу”.

Подальший розвиток цивілізації, зміни історичних періодів у суспільно-політичному і культурному житті, в літературі, мистецтві і гуманітарних науках країн Західної і Центральної Європи (епохи Ренесансу, Класицизму, Романтизму) детермінували значні зміни наукових світоглядних позицій. На зміну античним і середньовічним естетичним концепціям приходить ідеалістичне і матеріалістичне розуміння явищ природи, науки і культури, що знайшло своє відображення і у визначенні функцій музики в суспільному житті. Поступово виходячи із під впливу релігії, збагачуючись народною музичною культурою, активно розвивається світська музика, виникають нові жанри і форми музикування, що не відповідають церковним канонам середньовіччя. Музична теорія і естетика поступово відходять від розуміння музики як науки, що дає математичне тлумачення її сутності. Розвиток професійного музичного мистецтва, ускладнення музичної мови, бурхливий розвиток віртуозних засад виконавства і відповідне підвищення вимог до кваліфікації музикантів, з одного боку та підвищений масовий інтерес до музичного мистецтва та активного музикування з іншого, обумовили значну інтенсифікацію процесу навчання музиці.

„Ars Nova” (Нове мистецтво) – новий напрям у галузі музичної теорії та практики, який започаткував у XIV столітті французький теоретик і композитор Ф.Вітрі, став домінуючим чинником епохи Відродження і розвивався у кожній країні Європи за своїми канонами, неадекватністю, часто позначаючи зовсім різні явища. Наприклад, в Іспанії в XV–XVI століттях розвивається поліфонія у творчості К.Маралеса і Т.Л. де Вікторії (культова і світська вокальна музика), А.Кабесона і Х.Каванільяса (твори для органа). Зароджується стиль романсу для глосу у супроводі гітари. Цей стиль розвивається в інструментальній

музиці, яка породила видатних майстрів-віртуозів гри на лютні Л.Мілана, М.де Фуенлана, Х.Марину.

В Італії „Нове мистецтво” з’являється в епоху раннього Відродження (XIV ст.) з світськими вокальними жанрами (мадригал, балада, пачча) та інструментальним виконавством. Успішно освоюються досягнення європейських майстрів поліфонії і формуються свої школи поліфонії. Венеціанська школа з центром у соборі Святого Марка практикує гучні оформлення церковної служби за участю двох-трьох хорів і великої кількості музикантів-інструменталістів. У соборі Святого Петра (римська школа) під керівництвом Палестини домінуючим є прозорово-акордовий стиль а *cappella*. На межі XVI-XVII століть у таких нових видах мистецтва, як опера, ораторія, кантата, у сольній пісні з акомпанементом відбувається перехід від поліфонії до гомофонії.

У Франції епоха Відродження характеризується не тільки появою такого прогресивного явища як „*Ars Nova*” (Гільом де Машо, Філіп де Вітрі), але й розповсюдженням багатоголосої пісні (шансон), визнаним майстром якої був К.Жанекен. Внаслідок релігійних змагань виникають гугенотські псалми (К.Гудімель). В умовах абсолютизму складалося придворне музично-театральне мистецтво, яке досягло свого великого розквіту в період Класицизму.

Індивідуальні риси має епоха Відродження в Англії. Її композитори починають відігравати провідну роль в європейській поліфонії. Створюється самостійний репертуар для вьорджінели (У.Бьорд, Дж.Булл, О.Гіббоне та ін.), започатковуючи розвиток європейської клавірної музики. На основі народного співу і європейських зразків формується нідерландська школа багатоголосся „суворого стилю”, заснована на імітації. Значного поширення набуває іноземна музика, гра на органі, клавесині. Центрами музичної освіти були метризи – музичні школи, що готували церковних півчих. Ці метризи існували при католицьких храмах і навчали співу, гри на органі, теорії музики і давали загальну освіту. Подібні метризи функціонували також у Франції.

Епоха Відродження дала потужний поштовх розвитку музичного мистецтва. Церква втратила попередню монополію у професійній музиці, поступаючись світському музичному мистецтву. Успішно розвивається інструментальна музика (твори для лютні, віоли, скрипки, клавесину, органа тощо). У період пізнього Відродження виникають самостійні стилі оркестрово-ансамблевої та органно-клавірної музики, нові музичні жанри – опера, кантата, ораторія, сольна пісня.

Розвиток світського музичного мистецтва обумовив появу співочих товариств, шкіл мейстерзінгерів, цехів музикантів-інструменталістів. Значне збільшення кількості театрів, оркестрів, капел вимагало великої кількості кваліфікованих виконавців і спричинило бурхливий розвиток музичної освіти. Подальший інтенсивний і екстенсивний розвиток музичного мистецтва, поява нових творчих напрямів і течій, у першу частину Бароко, Класицизму і Романтизму, збагачення жанрово-стильових ознак і художньо-виражальних характеристик музики, значне ускладнення музичної мови і нові вимоги до техніки гри, орієнтація на віртуозне виконавство, підвищені вимоги до особистості музиканта та соціальне призначення музичного мистецтва обумовили необхідність створення системи професійної музичної освіти.

### *Література*

1. **Бычков В.В.** Эстетика поздней Античности. – М., 1981.
2. **Грум-Гржимайло Т.Н.** Музыкальное исполнительство. – М., 1984.
3. **Ільченко О.О.** Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності: Монографія. – К., 1994.
4. **Ільченко О.О., Сверлюк Я.В.** Методологічні проблеми професійної музичної освіти. – Рівне.: Перспектива, 2004. – 200 с.
5. **Музична естетика античного світу.** – К., 1974.
6. **Музична естетика західноєвропейського середньовіччя.** – К., 1976.