

Р. Р. КАСИМОВА

*студентка 4 курса, образовательная программа «Культурология»,
специализация «Культура Германии», науч. рук. — проф. В. М. Дианова*

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА КАК ПРОСТРАНСТВО ТРАНСКУЛЬТУРНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ПОСРЕДНИЧЕСТВА

В статье рассматривается процесс интеркультурации в сфере музыкальной педагогики. Речь идет о внедрении новых образовательных стратегий в Германии, которые содействуют межкультурной толерантности и усиливают способность сотрудничества. Делается вывод, что обучение транскulturации способствует разрешению определенных ситуаций, связанных со смешением разных культур.

Ключевые слова: интеграция, мультикультурность, музыкальное посредничество, гибридность, смешение культур, третье культурное пространство.

Для того чтобы непременно погрузиться в музыкальную атмосферу и приступить к анализу «музыкального посредничества» (Musikvermittlung), необходимо обозначить изучение такого феномена как транскulturация, так как он очень актуален для современной культуры. Процесс транскulturации с каждым годом привлекает к себе внимание все больше ученых. Среди отечественных исследователей в сфере изучения транскulturации можно привести работы В. М. Диановой [3–5], М. В. Тлостановой [6–10], М. Н. Эпштейна [12], Е. В. Дементьевой [2] и др.

М. Н. Эпштейн дает структурированное понятие транскulturации. Согласно его трактовке, «Транскulturация приобретает нами на выходе из своей культуры и на перекрестках с чужими. Транскulturация — это такая свобода, которую нельзя провозглашать, можно только к ней стремиться и ее частично осуществлять рискованным опытом своих собственных культурных странствий и трансмутаций» [11]. В статье будут рассмотрены идеи немецких исследователей в этом ракурсе.

В современном мире ведется множество дискуссий, связанных с проблемами интеграции людей с их собственными культурными особенностями, которые сегодня признаются новым путем культурного обмена. Прежде всего, этот феномен актуален для школьников, ввиду того, что школа является общедоступным пространством, на которое

государство может оказывать свое влияние, и в то же время именно школа является также отражением, как общественных интеграционных усилий, так и возможных провалов. «Различные проекты, которые обосновываются в школьной среде, направлены на преодоление неоднородного культурного пространства среди детей и молодых людей. Школьники, которые общаются между собой в учебных заведениях, имеют разные жизненные позиции, привносят в школу свою собственную культуру, которая возрастает, расширяется и превращается в смешанную культурную реальность. Таким образом, школа является таким пространством, где и включенность, и изоляция становятся ощутимыми. Поскольку вышеизложенное является подтвержденным фактом, то в свою очередь конкретные школьные проекты направлены на то, чтобы подробно их исследовать и провести анализ включенных и изоляционных механизмов» [18].

Немецкий исследователь Генрих Клингманн (Heinrich Klingmann) в своей статье акцентирует наше внимание на том, что термин «музыкальное посредничество» (*Musikvermittlung*) не имеет конкретного, общего определения, поэтому оно может пониматься по-разному. Спектр данного понятия очень велик: начиная от концертных кампаний и посредничества в сфере искусства до практической музыкальной деятельности, а конкретнее до музыкальных интерпретаций, концертной педагогики и далее, до использования различных медиальных средств, а также распространение музыки, безусловно, исполнительства. Для того, чтобы легче усвоить, Генрих Клингманн использует следующее схематическое изображение [16, s. 203]:



Рисунок 1

В Германии поставлена задача формирования новой образовательной стратегии в музыкальной педагогике. Новой стратегией является обучение транскulturации. «Музыкальная педагогика в Германии – родовое понятие для всего, что связано с так называемым «музыкальным посредничеством», т. е. передачей музыкальных знаний и опыта (также и в области культурной политики)... Музыкальная педагогика включает в себя не только дидактику и методику преподавания, но также развитие музыкальной жизни» [1, с. 11–16]. Музыкальная педагогика включает в себя социологию, психологию, муз. психологию, муз. социологию, философию, эстетику, а также безусловно важную роль играет исполнительская деятельность учащихся.

У планов реализации проектов в сфере музыкального посредничества большую роль играют различные мотивации и цели, которые порой в значительной степени могут потерять связь с педагогическими задачами. Отнести к этому можно экономический аспект, такой как публичный поиск кадров. Музыкальный маркетинг, как и сокращение зарплат рабочим, является примером, когда в школах не хватает дипломированных преподавателей музыки, тогда на работу приглашаются более перспективные и дорогостоящие музыкальные специалисты из зарубежья. Существуют различные мнения по поводу привлечения иностранных педагогов. Положительным моментом, безусловно, является то, что они могут обогатить школьные музыкальные занятия, привнести что-то новое, обогатить культурно-музыкальные знания ученика. Эта практика необходима и незаменима. Если музыкальное посредничество отвечает за педагогическую перспективу, то значимым окажется эмансипация индивидуума через образование, которая сыграет роль необходимой предпосылки для создания живой демократии. Янк Вернер (Werner Janik), повествуя о музыкальной дидактике, говорит, что «Музыкальные занятия представляют собой площадку, на которой действующие лица могут договориться между собой, при этом, обладая музыкально-культурной индивидуальностью» [15]. Он обращает наше внимание на то, что для сегодняшнего транскультурного настроения общества характерен данный тезис, так как он соответствует духу времени, в нем затрагивается проблема организации планового музыкально-педагогического учебного процесса.

Принято считать, что Фолькер Шютц (Folker Schuetz) ввел понятие транскультуры в 1996 г. в музыкально-педагогический дискурс и сформулировал готовую цель обучения: «наставлять молодых дилетантов

транскультурного общества на путь культурной ответственности и индивидуальности» (Schuetz 1996).

Школьные группы в зависимости от оказанного на них влияния могут стать интенсивными и неоднородными. В подтверждении этого рассмотрим реальный школьный проект, в котором приняли участие 68 учителей и учеников 3/4 классов. На протяжении 2010–2011 гг. еженедельно проводились межкооперативные проекты при сотрудничестве с городской музыкальной школой Мангейма. В нем приняли участие, по меньшей мере, 59 детей, т. е. приблизительно 1/4 ребят была родом не из Германии. Была создана на главной странице интернет-презентация, в которой обсуждались проекты, связанные с тем, как мы рассматриваем «белых» и «черных». Tubab Nikunjul-означает «белый» и «черный» на языке волоф, который является одним из официальных языков республики Сенегал. Идея заключалась в том, что белые и темнокожие люди должны подавать друг другу руки, в знак уважения, толерантности.

Цели проекта:

- 1) знакомство с африканской культурой;
- 2) содействие развитию межкультурной толерантности.

Этот проект содействует развитию чувства сплоченности, предотвращает дискриминацию, усиливает способность сотрудничать и уважать друг друга. Символ проекта-солнечный круг. Он символизирует сплоченность, взаимосвязь, единство. Цели инкультурного музыкального воспитания описываются Ирггардом Мерктом. В центре ставится поддержка взаимного признания и сотрудничества разных культур.

Михаэль Гехлих (Michael Göhlich) и его соредатор написали в 2006 г. в противоположность этому вводную статью в сборнике под названием « транскультурация и педагогика», в которой речь шла о том, что молодые люди с миграционным прошлым, с их отличительной чертой размещаются «где-то между» [14]. Из этого следует, что данная дискуссия вокруг этого проекта приводит к проведению различных мероприятий, в которых задействованы учителя и школьники, которые себя лично не считают «подлинными», а живут в культурной помеси без предоставления выбора для того, чтобы сию минуту решить эту сложившуюся ситуацию. Исходя из этого, можно задать следующий вопрос, возможно ли сопоставление с «подлинной» африканской культурой, а затем презентовать, советовать ее африканцам в немецкой школе?

Отправной точкой инкультурного музыкального воспитания является внедрение и обработка культурных различий в музыкальной среде,

которая себя противопоставляет и накладывается на повседневную совместную жизнь людей. Шютц описывает сердцевину трудностей, которые встречаются в этой ситуации. Он ставит перед собой цель указать подходящий музыкальный ориентир в музыкальной педагогике. Корнем проблемы является готовность преодолеть транскультурное настроение нашего общества. Данная проблема указывает на наше состояние, положение в обществе и кроме того на нашу собственную принадлежность.

В. Вельш развивает концепт транскulturации для того, чтобы сформировать взгляд на культуру, который, по его словам, «меняет состояние сегодняшней культуры». В сборнике «Школа как транскультурное пространство» появилась статья под названием «Что же такое собственно транскulturация?». В этой статье Вельш ссылается на то, что наши культуры фактически уже давно больше не имеют вид однородности и в тоже время разделения, а происходит их смешение [19]. Вельшу присваивают введение в обиход понятия «транскulturация», в свою очередь такие понятия как мультикультурность и интеркультурация смещаются. Сменяется акцент с указания различий на выделение общего. Решающим вопросом для концепта транскультурного музыкального сотрудничества оказывается следующее: как согласно Вельшу происходит культурное смешение? Рассмотрим подробнее, используя графики Генриха Клигманна.

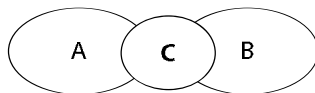


График 1 [19, p. 207]

Перед нами изображены две культуры: культура А и культура В. И у нас есть сфера смешения — пересечение этих культур, получается новое культурное пространство С.

Вельш исходит из того, что они представляются нам как отдельные, абсолютно разные культуры: культура А и культура В.

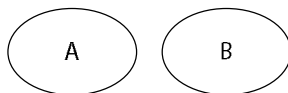


График 2 [19, p. 208]

У нас есть культура А и культура В. Эти культуры в понимании Вельша разумеется весьма сильно комбинированные и тесно связанные друг с другом, но не по первой линии, а вдоль от связующих звеньев, которые происходят от однородных культур. На основе многообразных сходств образуются культурно-смежные формы. Эти совпадения вытекают из абсолютно разных возможностей действовать, которые ссылаются на большое количество различных культурных корней.

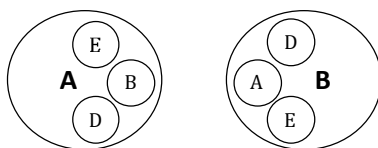


График 3 [19, р. 208]

Эти возможности действовать проходят через подвластные им совместные ситуации, а также через индивидуальные особенности. Не культура А и не культура В не смешиваются. Существует много отдельных различий, специфических восприятий, поступков и диспозиций интерпретаций, свойственных конкретной культуре, они и отсылают нас к различным культурным связям.

Далее образуется третье культурное пространство, которое выступает в качестве места пересечения этих культур. Из этого следует, что общность и сотрудничество культур становится возможным.

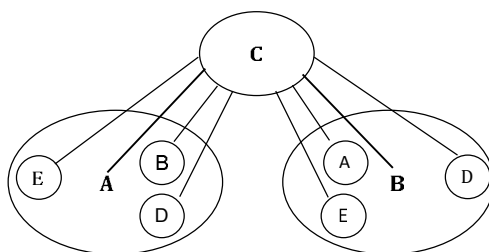


График 4 [19, р. 209]

Согласно графику 5, «Образовавшийся смешанный культурный продукт уже не будет являться одним продуктом, который развива-

ется в связи со звеньями определенной культуры, а он действует скорее ситуативно, в зависимости от контекстно-специфически полезных практик, изготовленных третьим культурным пространством. Таким образом, смешение служит практикой комбинирования культурных «передвижных декораций», которая происходит на основе гибридного устройства» [19].

Вельш также повествует о внутреннем характере гибрида культур и о внутренней транскulturации индивидов. Гибридность является условием транскulturального смешения. Гибридность характеризуется Андреасом Рекницом (Andreas Recknitz) как признак развитой современности и ее действующих лиц [17].

Описание культурного смешивания в концепте транскulturации включает в себя следующее:

1. Описание одного состояния культурного смешивания, а точнее гибридности как транскulturального механизма.

2. Процесс интеркультурной взаимосвязи и сотрудничества в форме транскulturальных процессов.

3. Продукты культурно-смежных взаимосвязей и кооперационных процессов, например, транскulturальная музыка, такая как Мамбо (музыкальный стиль и танец Кубы, получивший широкое распространение в латиноамериканских странах Карибского бассейна, нынешняя форма мамбо родилась в 1940-е годы в результате слияния афро-кубинских ритмов и джаза).

Вельш приходит к практическим выводам сложившейся актуальной ситуации, что культурное местоположение действующих лиц всегда будет новым. Транскulturальное музыкальное посредничество нуждается в предпосылках проникновения в неопределенную культурную область. Оно всегда исследует новые культурно-музыкальные нейтральные зоны.

Эстетические предпочтения, знания, формы мышления, модель поведения, стандарты коммуникативного обмена по отношению к музыке и музыкальным практикам становятся переменами для создания и определения, как личной идентичности, так и социальной. Следовательно, можно установить сходства и различия, а затем провести границу между ними. Транскulturальную музыкальную идентичность можно описать на основании показаний не только как культурно — соотнесенную идентичность или разграничение по смыслу сопоставления различных особенностей. Транскulturальная музыкальная идентичность заключается,

скорее, в становлении понятным третьему пространству, которого нет в наличии, с его ситуативной и контекстуальной организацией. Она требует ознакомления с условием конкретных практик, таких как необходимость в классификации. Идентичность транскультурного музыкального посредничества обращает наше внимание на то, что она описывает музыкальные практики, а также их учение, но не как один монолитный блок, а как разные взгляды на различные возможности разработки этих практик. Появляется третье культурное пространство, которое открывает культурную пограничную область и только уже потом возникают возможности, которые согласно Хоми Бхабха (Homi Bhabha), приводят к распаду иерархии в обществе [13]. Также места пересечения двух противоположностей нуждаются в прогрессирующей гарантии и развитии демократических условий. В этом и заключается важная задача транскультурного музыкального пространства.

В музыкально-педагогическом дискурсе остается неясным тот момент, что же является целью транскультурации: смешивание или разграничение?

В среде широкомасштабного, многогранного культурного смешивания разграничение становится устаревшим. Одновременно этому противоречит повседневный опыт, который должен действовать в музыкальных взаимосвязях без продолжительного погружения в специальную музыкальную культуру и ее практический мир, который требует результата за кратковременный период. Становится ясным то, что способность действовать в одной культурно-музыкальной взаимосвязи не охватывает приобретенные навыки в других культурно-музыкальных контекстах. Музыкально-образованный известный бибоп-виртуоз не может, например, играть без рок-музыки. Бибоп-джазовый стиль, сложившийся в середине 40-х годов XX в. и характеризуемый быстрым темпом и сложными импровизациями, основанными на обыгрывании гармонии, а не мелодии. Ему необходимо это слияние музыкальных культур.

Третье культурное пространство выступает как эфемерный, временный продукт культурной сетки. Музыкальная культура представляется как действующее культурное пространство, в котором взяты за основу музыкальные практики, воспроизводящие по-новому уже существующее.

В качестве одной из педагогических перспектив выступил проект, который подготовил Джон Девей (John Dewey). Этот проект был направлен на поддержку демократических связей через их укрепление. В актуальном музыкально-педагогическом дискурсе будет одна цель,

которая, с одной стороны, заключается в ее выходе непременно в музыкальную деятельность, но, с другой стороны, направлена на развитие по собственным законам действия индивидуумов вопреки существующим претензиям изготовленной деятельности, маркируется через такое понятие как «понятливость» (*Verständigkeit*). «Понятливость» требует самоанализа предназначения и способа, и нацелена на музыкальное образование, которое самоутверждается в самоуверенную и способную музыкальную позицию. Предназначение и способы только все же не являются универсальными, а они контекстуальны, зависят от конкретной культуры и проявляются в ходе практики.

В современном мире пользуется популярностью такая музыкальная деятельность как разработка педагогических возможностей, приводя отношения на собственный привычный расклад и без преувеличений таких аутентичных требований как испытывать, осмысливать и преобразовывать.

Подведем итоги. Все вышеизложенное о транскulturации было направлено на то, чтобы выявить проблематику в сфере музыкальной педагогики. Одной из значимых проблем, безусловно, оказалось следующее: концепт транскulturации возможен только на основе музыкальных различий. Задача транскulturального музыкального посредничества заключается в нацеливании не на негативные культурные различия и культурные рельефные соотношения сил, а именно на их разрешение в неопределенных гибридных случаях. В большей степени в центре лежит образовательная работа в музыкальной коммуникативной среде, направленная на комбинирование сил демократических отношений согласно измененным культурным и политическим признакам.

* * *

1. *Брайнин В. Б.* Музыкально-педагогическое образование в современной Германии и Болонский процесс // Музыка в школе. 2007. № 3. С. 11–16.
2. *Дементьева Е. В.* Трансформация музыкального языка в Западноевропейской культуре XX в. СПб., 2010.
3. *Дианова В. М.* К построению теории межкультурного взаимодействия // *Studia culturae*. Научный журнал кафедр культурологии, эстетики и философии культуры и Центра изучения культуры Санкт-Петербургского государственного университета. Вып. 18. СПб., 2013.
4. *Дианова В. М.* Транскulturальное пространство музея или Сложности межкультурного взаимодействия // Международные отношения и диалог культур. 2012. № 1.

5. *Дианова В. М.* Феномен транснационального искусства как движения к универсализации культуры // *Обсерватория культуры*. 2010. № 4.
6. *Тлостанова М. В.* От философии мульткультурализма к философии транскультурации. М., 2000.
7. *Тлостанова М. В.* Постсоветская литература и эстетика транскультурации: жить никогда, писать ниоткуда. М., 2004.
8. *Тлостанова М. В.* Транскультурация как модель социокультурной динамики и проблема множественной идентификации // *Вопросы социальной теории*. Т. 5. 2011.
9. *Тлостанова М. В.* Транскультурация как новая эпистема эпохи глобализации // *Вестник РУДН. Серия: Философия*. 2006. № 2 (12).
10. *Тлостанова М. В.* Транскультурация как социально-коммуникативная модель эпохи глобализации // *Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Философия*. 2010.
11. *Эпштейн М. Н.* Проективный словарь философии. Новые понятия и термины // *Топос*. 2004. № 24.
12. *Эпштейн М. Н.* *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*. New York: St. Martin's Press (Scholarly and Reference Division), 1999.
13. *Bhabha Homi K.* *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg.
14. *Göhlich M., Liebau E., Leonhard Hans-Walter, Zierfas J.* *Transkulturalität und Pädagogik. Thesen zur Einführung // Transkulturalität und Pädagogik. Interdisziplinäre Annäherungen an ein kulturwissenschaftliches Konzept und seine pädagogische Relevanz*.
15. *Jank W.* *Musik-Didaktik-Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II*. 2005.
16. *Klingmann Heinrich.* «*Transkulturelle Musikvermittlung: Musikpädagogik im musikkulturellen Niemandsland?*» // *Transkulturalität und Musikvermittlung*. С. 203.
17. *Reckwitz A.* *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne bis zur Postmoderne // Weierwist: Velbrück Wissenschaft*. 2006.
18. *Stoffers Nina.* *Heimat re-invented und Tubab Nikunjul Zwei Schulprojekte als Herausforderung transkultureller Musikvermittlung // Transkulturalität und Musikvermittlung*. Frankfurt am Main, 2012.
19. *Welsch W.* *Was ist eigentlich Transkulturalität // Hochschule als transcultureller Raum*. 2010.