

СЛУШАТЕЛЬ СЕРЬЁЗНОЙ МУЗЫКИ И ЕГО ВОСПИТАНИЕ¹

– О друг мой, Аркадий Николаич! – воскликнул Базаров, –
об одном прошу тебя: не говори красиво.

Тургенев. Отцы и дети

Мы живём в особое время. Наверное, так говорили всегда, всякое время было особым. И всё же. Как Шпенглер писал о «закате Европы» [Шпенглер], Фукуяма о «конце истории» [Фукуяма], а Стравинский о «блестящей, но краткой истории» классической гармонии [Стравинский, с. 237], так можно сегодня сказать если не о конце, то как минимум о паузе в истории серьёзной демократической музыки. О конце могут говорить только пророки, я не из их числа, но пауза налицо. То, что сегодня в музыкальном искусстве серьёзно, то недемократично. И напротив, что демократично, то несерьёзно. Причин тому множество. Композиторы «классического модерна» видели причину во внутренней исчерпанности языковых средств. Но языковые средства не существуют вне человеческого восприятия. Кризис в искусстве всегда происходит в головах не только творцов, но потребителей. В конце концов, всякий творец тоже потребитель.

Обернёмся и посмотрим на типологию творцов музыки в европейской истории. В не таком уж далёком прошлом мы разглядим скромных

¹ Доклад на III Международной конференции «Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европы в XXI веке. Состояние и перспективы», С.-Петербург, 25-27 октября 2007. Опубликовано в: Методология педагогики музыкального образования (Науч. шк. Э. Б. Абдуллина) // Сб. научных статей, с. 225-236, Москва: МПГУ, 2007. ISBN: 5-94845-165-8.

производителей, работавших на заказ. Заказчиком была церковь. От композитора требовалось не изыскание новых выразительных средств, но следование надёжному канону, гарантирующему апробированный результат – создание благоговейной атмосферы во время богослужения. Это внешнее требование не противоречило внутренней потребности самого композитора. Потребителями этой музыки были прихожане. Их способность к восприятию нового не отставала от способности композитора к созданию нового, поскольку новое накапливалось достаточно медленно. Это было серьёзное и в то же время демократичное искусство. Затем заказчиком музыки становится аристократия. Композитор остаётся оплачиваемой квалифицированной прислугой. Аристократ – музыкально образованный и гедонистически ориентированный – уже не заботится о каноне, он требует разнообразия. Темпы этого разнообразия в основном определяются потребителем. Реформатор Глюк имел своих фанатов в «войне глюкистов и пиччинистов», и это были энтузиасты, а не проплаченные клакеры. То есть скорость изменения музыкального языка и способность аудитории поспевать за этими изменениями пока ещё не расходились фатально. Можно ли говорить о демократичности этого искусства, если речь об аристократии? Можно, если считать демосом всё сообщество тогдашних музыкальных потребителей. Другой публики, которая оплачивала бы музыку, тогда не существовало.

В эпоху романтизма аристократию как заказчика сменяет буржуазия. Буржуазия подражает аристократии в цивилизованности времяпрепровождения. Если нельзя быть благородным по рождению, то можно стать благородным по воспитанию. Публичные концерты, нотные издательства, домашнее музицирование – всё это предоставляет композитору новый рынок, на котором он уже не квалифицированная прислуга, но свободный творец. Рынок есть рынок. Появляется неведомое

ранее явление – «свободный голодный художник». Независимый от прямого заказчика, композитор как гордый человек нового времени, времени буржуазных революций и имманентной ценности личной свободы, не желает иметь и косвенного заказчика. Здесь начало конфликта между автором и аудиторией. Когда Рис жалуется Бетховену на сложность исполнения своей партии в квартете, Бетховен презрительно отвечает, что не может думать о возможностях инструментов в момент вдохновения. И уж тем более Бетховен не думает о том, что превышение времени исполнения симфонии вдвое против привычного затруднительно для публики. Это было то время, когда единый музыкальный язык Европы распадается на национальные языки, а языки на диалекты отдельных композиторов. Скорость распространения музыкальной информации растёт, а вместе с ней растёт и скорость изменения музыкального языка.

В «классическом модерне» 20 века мы видим языки отдельных авторов и диалекты отдельных сочинений. А во второй половине века появляются уже и самостоятельные языки отдельных сочинений. Сколько языков может освоить потребитель? Критерием качества становится оригинальность, хотя в перспективе жизни всей культуры, а не только одного поколения, оригинальность никогда не была критерием качества. Рахманинов был для своего времени анахронизмом, Рихард Штраус высказался по поводу музыки Римского-Корсакова, что «это очень мило, но мы давно не дети». Мешает ли это нам сегодня получать удовольствие от музыки Рахманинова и Римского-Корсакова? Демократическая публика – уже давно не буржуазная – за непрерывно меняющимся многообразием не поспевает. И если начало 20 века ещё сотрясают скандалы на премьерах новаторских сочинений, подобно потасовке на премьере «Весны священной», то вторая половина столетия и начало нынешнего сопровождаются очевидным равнодушием. У сегодняшней академической музыки есть своя

относительно небольшая аудитория, но демократическая публика от неё ушла. При этом вместе с водой был выплеснут и ребёнок. Демократическая публика ушла и от классической музыки тоже. Это не голословное утверждение. Статистика посещения классических концертов в Германии, да и мои личные наблюдения, показывают лауну в возрастной категории от 25 до 50 лет, то есть отсутствие целого поколения. Основная публика – это либо студенты-музыканты, либо те, кто застал закат «классического модерна» в конце 70-х минувшего столетия. Тому сопутствовало важное привходящее обстоятельство. Главным заказчиком на музыкальном рынке стали дети. Это их карманный доллар, сливаясь в миллионные потоки, стал диктатором музыкального потребления. Общая тенденция к культурной глобализации также явилась катализатором этого процесса. Потребитель музыки перестаёт быть свободным человеком, использующим для удовлетворения своих нужд произведённый духовный продукт, но становится, как иронически определяют это слово сегодня в пособиях по маркетингу, «марионеткой маркетолога».

Эту проблему видят многие. Однако отношение к ней разное. Так, современный немецкий музыкальный психолог и педагог Вилфрид Грун предлагает идти навстречу пожеланиям подростков и строить школьное музыкальное воспитание на сочинении детьми и исполнении ими поп- и рок-музыки, стандарты которой уже внушены им индустрией развлечений [Gruhn, с. 52-53]. В таком подходе есть свои резоны. Очевидно, что привлечь к серьёзной музыке современного подростка, не знакомого с большой культурой, нереально. В то же время в музицировании самом по себе по разным причинам видится польза. Следствием этого может быть только та позиция, которую относительно школьного музыкального образования занимает немецкий учёный. Другой вопрос – в чём именно польза такого музицирования? Для многих, и для меня в том числе, она

неочевидна.

Говоря о музыкальном воспитании, следует понимать, что не бывает «музыкального воспитания вообще», но что музыкальное воспитание привязано к той или иной музыкальной культуре. Поэтому я скептически отношусь не только к позиции профессора Груна, но и к господствующей в Германии общенациональной программе раннего музыкального воспитания дошкольников. Эта (обыкновенно двухгодичная) программа не нацелена в перспективе на определённую музыкальную культуру, но ставит целью развитие некой «общей музыкальности». Однако развитие «общей музыкальности» видится мне подобным развитию «общих лингвистических способностей» без обучения конкретному языку. При всей некорректности такого сравнения доля истины в нём есть.

Для того, чтобы говорить о воспитании аудитории, необходимо понимать причины и следствия. Сводить кризис исключительно к социальным и к собственно музыкальным причинам было бы неверно. Афоризм Теодора Адорно о невозможности лирической поэзии после Освенцима отчасти справедлив. А именно в том, что человечество узнало о себе шокирующую правду. Социальные и военные катаклизмы, сопровождаемые беспрецедентными гекатомбами жертв, не могли не изменить отношения так называемых простых людей к ценности культуры, не могли не привести к разочарованию в возможностях культуры, якобы предохраняющей от одичания. Е. В. Тарле в своей книге о Наполеоне писал о «гекатомбах трупов», о том, что «...в его войнах перебито и уничтожено больше одного миллиона взрослых мужчин» [Тарле, с. 331-332]. Сегодня один миллион убитых в течение почти двадцати лет не произвёл бы такого впечатления, это становится уже не шоком, а статистикой. Общество стало тем не менее более гуманным – отмена смертной казни, гуманитарно-социальные

программы, политкорректность. Но это всё на уровне надындивидуальным. У среднестатистического же члена общества болевой порог существенно снижен сравнительно с тем, что имело место 100-200-300 лет назад.

Аудитория 18-19 веков была более наивной, более склонной к идеализированию действительности, более привержена гуманно-просветительской мифологии. Музыка барокко, классицизма, романтизма была ориентирована на красоту звучания, на прекрасные душевные порывы и их интерпретацию, на выражение страдания в красивой упаковке. Всё это имеет отношение, разумеется, не только к музыке. Современный молодой человек не доверяет этому искусству. Проблема не только в том, что восприятие классики, а тем более «классического модерна» требует серьёзной «языковой» подготовки, но также и в том, что современный человек не верит тому, что красиво. Красота представляется ему ненатуральной, стихи в рифму – фальшивыми. На такое отношение к красоте повлияла и десакрализация бытия, подобно тому как человек разочаровывается в богоустроенности мира, видя глобальную несправедливость.

Поэтому возвращение публики к большому искусству не может быть достигнуто узкообразовательными программами. Университет культуры может быть подспорьем лишь для того, кто сам хочет найти ориентиры в мире культуры. Школа также вряд ли может справиться с этой задачей. Это в первую очередь задача семьи. Если ребёнок не видит читающих родителей, он не приохотится к чтению, несмотря на родительские причитания. Если родители не слушают классику, то деньги, потраченные на музыкальное воспитание ребёнка, не трансформируются мистическим образом в интерес ребёнка к классике. Можно ли каким-то образом повлиять на родителей?

Говорят, не тот интеллигент, кто сын интеллигента, но тот, кто внук интеллигента. Золтан Кодай говорил, что музыкальное воспитание ребёнка следует начинать за девять месяцев до рождения его матери. Нейгауз писал о том, что иметь хороших родителей важнее, чем хороших учителей [Нейгауз, с. 199]. В рассуждении такой перспективы задача по воспитанию квалифицированной музыкальной аудитории смотрится довольно уныло. И, тем не менее, нет иного пути, и в этом следует себе мужественно признаться. Невозможно сразу массово обучить будущего слушателя. Однако возможно внушить ценность музыкальной культуры и привить некоторые музыкальные навыки будущим родителям, обучение которых должно начинаться в самом нежном возрасте. Таким образом, речь идёт о долгосрочных проектах.

Исходя из сказанного, программу общего музыкального образования будущих родителей можно построить на следующих принципах:

Принцип 1-ый: Собственно музыкальное воспитание. Здесь возможны различные подходы. Применяемый в моей педагогической практике подход, который я называю «развитие музыкального интеллекта у детей», построен на четырёх основных положениях:

а) Развитие прогнозирующего восприятия, т.е. такого, при котором слушатель не только регистрирует воспринимаемые звуковые феномены, но и в состоянии делать интуитивные вероятностные предположения о том, какие феномены воспоследуют в воспринимаемом звуковом потоке. Лишь такое восприятие активно.

б) Систематизация музыкально-культурной информации не по хронологии и не по формам и жанрам, но в соответствии с постепенным наращиванием интонационного словаря. С точки зрения общепринятого представления о системности получаемый таким образом культурный

тезаурус может представляться хаотичным. Зато при таком подходе обеспечиваются как понимание, адекватное возможностям ученика, так и поддержание постоянного интереса.

в) Центральным музыкальным феноменом, вокруг которого выстраивается весь дидактический курс, должны быть не звуковысотность и не длительность, не мелодический интервал и не гармоническая функция, не такт и не произведение, но внятно отграниченная от своего окружения музыкальная фраза.

г) Игра на музыкальных инструментах вторична, пение и слушание музыки – первичны. При этом знакомство с любым даже инструментальным сочинением должно включать пропевание наизусть хотя бы одного мотива, повторяющегося в этом сочинении. Непроизвольное со-интонирование в процессе слушания будет поддержкой восприятию, не дающей отключиться от слушания.

Принцип 2-ой: Возбуждение интереса к новой информации, провоцирование «азарта коллекционирования». Понимание того, что структура готового знания и структура процесса получения этого знания есть две несовпадающие вещи. Всякое систематическое изложение культурной информации скучно для тех, кто не видит общей перспективы, а ребёнок такой перспективы и не может видеть. Формирование слушательских навыков требует усилий, которые также нагоняют скуку. Чтобы избежать скуки, следует использовать общеизвестные дидактические приёмы: провоцирование «азарта конкуренции»; совершение настолько малых педагогических шагов, чтобы каждый из них немедленно приводил к результату; поощрение самолюбия и т.п.

Принцип 3-ий: Воспитание уважения к культуре, умения восхищаться красотой в любых её проявлениях. Для этого совершенно необязательна религиозность, достаточно понимание чудесности нашего мира и отсюда чудесности всякого творчества, понимание невероятности появления на

свет произведений большого искусства. Воспитание умения удивляться невероятному. Правда состоит не только в том, что люди несовершенны, а социальное устройство несправедливо, но и в том, что стремление к совершенству и к справедливости также присуще слабому человеку, и что в жизни есть чудесное. Блок выразил это в двух строчках: «И я люблю сей мир ужасный: / За ним сквозит мне мир иной...». Понимание того, что этическое есть следствие эстетического. Несправедливость и преступления против личности в первую очередь уродливы, и препятствием к ним может быть скорее внутренний эстетический запрет, чем внешний правовой. Для этого необходимы доверие и восприимчивость к красоте. Чувствуя красоту и доверяя ей, возможно уберечься от отчаяния и цинизма.

Как практически осуществить подобный амбициозный план – есть отдельная большая тема. Тем не менее, не озадачившись, решения не найти. Мне кажется, что пригодное для меня решение я нашёл. Это, однако, не значит, что оно окажется в пору всякому. Педагогика не может быть рутинным занятием, в котором успех гарантируется послушным выполнением определённых процедур. Поэтому я не верю в массовое распространение даже самой прогрессивной и успешной педагогической технологии. В то же время необходимо отказаться от многих ложных представлений, в числе которых есть представление о том, что ничего принципиально нового в музыкальной культуре за последние тридцать лет не произошло и что проверенные способы общего музыкального образования по-прежнему действенны.

Россия в силу разных причин как бы законсервировалась в музыкально-образовательном отношении и находится, к счастью, пока ещё в прекрасном прошлом. Кризис для неё пока неочевиден. Тем не менее, темпы, которыми Россия догоняет глобализованный западный мир в качестве такого же

общества потребления, показывают, что и относительно потребления культуры России предстоит войти в общую историческую фазу. Таким образом, благодаря пока ещё имеющему место потребительскому отставанию, у России есть уникальная возможность начать выход из кризиса с упреждением. Если перед нами лишь пауза, уже имевшая место в европейской истории после крушения глобальной позднеримской цивилизации, то такой выход возможен. Если же это действительно конец культуры в прежнем понимании, то тут мы бессильны. Однако знать, так ли это, никому не дано. Поэтому действовать необходимо.

Литература:

1. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1967.
2. Стравинский, И. Ф. Диалоги. – Л.: Музыка, 1971.
3. Тарле, Евгений. Наполеон. – М.: АСТ, Астрель, 2010.
4. Фукуяма, Ф. Конец истории и последний человек. – М.: АСТ, Ермак, 2005.
5. Шпенглер, О. Закат Европы. – М.: Мысль, 1993.
6. Gruhn, W. Lernziel Musik. Perspektiven einer neuen theoretischen Grundlegung des Musikunterrichts. – Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2003.