

СЛУХАЧ СЕРЙОЗНОЇ МУЗИКИ І ЙОГО ВИХОВАННЯ¹

— Друже мій, Аркадію Миколайовичу! — вигукнув Базаров, —
про одне прошу тебе: не говори красиво.
Тургенєв. Батьки і діти

Ми живемо в особливий час. Напевно, так говорили завжди, всякий час був особливим. Та все ж. А втім... Як Шпенглер писав про «занепад Європи», Фукуяма про «кінець історії», а Стравінській про «кінець класичної гармонії», так можна сьогодні сказати якщо не про кінець, то хоча б про паузу в історії серйозної демократичної музики. Про кінець можуть говорити тільки пророки, я не з таких, але пауза є. Те, що сьогодні в музичному мистецтві серйозне, те недемократичне. І навпаки, що демократичне, те несерйозне. Причин тому цьому безліч. Композитори «класичного модерну» вбачали причину у внутрішній вичерпаності мовних засобів. Але мовні засоби не існують поза людським сприйняттям. Криза в мистецтві завжди відбувається в головах не тільки творців, але й консументів, тобто споживачів. Зрештою, всякий творець теж споживач.

Обернімося і погляньмо на типологію творців музики в європейській історії. В не такому уже й далекому минулому ми побачимо скромних виробників, що працювали на замовлення. Замовником була церква. Від композитора вимагалось не дослідження нових виражальних засобів, а дотримування надійного канону, що гарантував апробований результат — створення благоговійної побожної, святобливої атмосфери під час богослужіння служби Божої. Ця зовнішня вимога не протистояла внутрішній потребі самого композитора. Споживачами цієї музики були прихожани парафіяни. Їхня здатність сприйняття нового не відставала від здатності композитора створювати нове, оскільки нове накопичувалося доволі повільно. Це було серйозне і в той же час водночас, в той самий час демократичне мистецтво.

Потім замовником музики стає аристократія. Композитор стає лишається оплачуваною кваліфікованою прислугою. Аристократові – музично освіченому і гедоністично орієнтованому – байдуже до канону, він вимагає різноманітності. Темпи цієї різноманітності в основному визначає споживач. У реформатора Глюка були свої фанати у «війні глюкістів і піччіністів», і це були ентузіасти, а не проплачені клакери. Тобто Отже

¹ Доповідь на III Міжнародній конференції «Музична освіта і виховання в Росії, країнах СНД і Європі в XXI столітті. Стан і перспективи», С.-Петербург, 25-27 жовтня 2007. Опубліковано українською в «Музична педагогіка та виконавство». Збірник статей, випуск 2, с. 3-11, Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. ISBN: 978-966-408-619-3.

швидкість зміни музичної мови і здатність аудиторії встигати за цими змінами поки що не розходилися фатально. Чи можна говорити про демократичність цього мистецтва, якщо йдеться про аристократію? Можна, якщо вважати демосом усю спільноту тодішніх музичних споживачів. Іншої публіки, яка оплачувала б музику, тоді не існувало.

В епоху романтизму аристократію як замовника змінює буржуазія. Буржуазія наслідує аристократію в плані цивілізованості проведення часу. Якщо не можна бути благородним шляхетним за народженням, то можна стати благородним за вихованням, набути шляхетності внаслідок виховання. Публічні концерти, нотні видавництва, домашнє музикування — все це дає композиторові новий ринок, на якому він вже не кваліфікована прислуга, а вільний творець. Ринок є ринок. З'являється невідоме раніше явище — «вільний голодний художник митець». Незалежний від прямого замовника, композитор як горда людина нового часу, часу буржуазних революцій та іманентної цінності особистої свободи, не бажає мати і непрямого замовника. Тут початок конфлікту між автором та аудиторією. Коли Ріс скаржиться Бетховену на складність виконання своєї партії в квартеті, Бетховен презирливо відповідає, що не може думати про можливість інструментів у момент натхнення. І тим більше Бетховен не думає про те, що перевищення часу виконання симфонії удвічі порівняно із звичним проти звичного, викликає труднощі для публіки. Це був той час, коли єдина музична мова Європи розпадається розпадалася на національні мови, а мови — на діалекти окремих композиторів. Швидкість розповсюдження музичної інформації росте, а разом з нею росте і швидкість зміни музичної мови.

У «класичному модерні» ХХ століття ми бачимо мови окремих авторів і діалекти окремих творів. А в другій половині століття з'являються вже й самостійні мови окремих творів. Скільки мов може освоїти споживач? Критерієм якості стає оригінальність, хоча в перспективі життя всієї культури, а не тільки одного покоління, оригінальність ніколи не була критерієм якості. Рахманінов був для свого часу анахронізмом, Ріхард Штраус висловився з приводу музики Римського-Корсакова, що «це дуже мило, але ми давно не діти». Чи це заважає нам сьогодні отримувати задоволення від музики Рахманінова і Римського-Корсакова? Демократична публіка — уже давно не буржуазна — не встигає за різномайттям розмаїтістю, різноманітністю, що безперервно змінюється. І якщо на початку ХХ століття ще бачили траплялися скандали на прем'єрах новаторських творів, як, наприклад, як-от колотнеча бійка на прем'єрі «Весни священної», то друга половина століття і початок нинішнього супроводжуються очевидною байдужістю. У сьогоденній академічній музиці є своя відносно невелика аудиторія, але демократична публіка від неї пішла.

При цьому разом з купелем було вихлюпнуто й дитину. Демократична публіка пішла і від класичної музики також. Це не голослівне твердження. Статистика відвідувань класичних концертів в Німеччині, та й мої особисті спостереження, показують лакуну у віковій категорії від 25 до 50 років, тобто відсутність цілого покоління. Основна публіка — це або студенти-музиканти, або ті, хто застав занепад «класичного модерну» в кінці 70-х років минулого століття. Цьому передувала важлива обставина. Головними замовниками на музичному ринку стали діти. Це їх кишеньковий долар, зливаючись у мільйонні потоки, став диктатором музичного споживання. Загальна тенденція до культурної глобалізації також стала каталізатором цього процесу. Споживач музики перестає бути вільною людиною, що використовує для задоволення своїх потреб вироблений духовний продукт, але стає, як іронічно визначають це слово сьогодні у посібниках з маркетингу, «маріонеткою маркетолога».

Цю проблему бачить багато хто. Проте ставлення до неї різне. Так, сучасний німецький музичний психолог і педагог Вілфрід Грун пропонує йти назустріч побажанням підлітків і будувати шкільне музичне виховання на створенні дітьми і виконанні ними поп- і рок-музики, стандарти якої вже нав'язані їм індустрією розваг. У такому підході є свої резони. Очевидно, що привернути до серйозної музики сучасного підлітка, не знайомого з великою культурою, нереально. В той же час у самому про собі музикуванні музикуванні як такому з різних причин видно користь. Наслідком цього може бути лише та позиція, яку щодо шкільної музичної освіти займає німецький учений. Інше питання — у чому саме користь такого музикування? Для багатьох, і для мене зокрема, вона неочевидна.

Говорячи про музичне виховання, слід розуміти, що не буває «музичного виховання взагалі», а що музичне виховання прив'язане до тієї або іншої музичної культури. Тому я скептично ставлюся не тільки до позиції професора Груна, але і до основної у Німеччині загальнонаціональної програми раннього музичного виховання дошкільнят. Ця (зазвичай дворічна) програма не спрямована в перспективі на певну музичну культуру, але ставить за мету розвиток певного «загального музикування». Проте розвиток «загального музикування» мені видається схожим на розвиток «загальних лінгвістичних здібностей» без вивчення конкретної мови. При всій некоректності такого порівняння частка істини в ньому є.

Для того, щоб говорити про виховання аудиторії, необхідно розуміти причини і наслідки. Зводити кризу виключно до соціальних і до власне музичних причин було б неправильно. Афоризм Теодора Адорно про неможливість ліричної поезії після Освенціма частково справедливий. А саме у тому, що людство дізналося про себе шокуючу правду. Соціальні і військові катаклізми, що супроводжуються безпрецедентними гекатомбами

жертв, не могли не змінити ставлення так званих простих людей до цінності культури, не могли не призвести до розчарування у можливостях культури, яка нібито оберігає від здичавіння. Тарле у своїй книзі про Наполеона писав, що після двадцяти п'яти років наполеонівських воєн людство завмерло з жаху заціпеніло в жасі перед ровом з мільйоном трупів. Сьогодні один мільйон убитих впродовж чверті століття вже не справив би такого враження, це стає вже не шоком, а статистикою. Суспільство стало проте , звісна річ, гуманнішим — відміна скасування смертної кари, гуманітарно-соціальні програми, політкоректність. Але це все на рівні надіндивідуальному. А у середньостатистичного члена суспільства больовий поріг суттєво знижений порівняно у порівнянні з тим, що було 100-200-300 років тому.

Аудиторія XVIII – XIX століть була наївною, більш схильною ідеалізувати дійсність, прихильнішою до гуманно-просвітницької міфології. Музика бароко, класицизму, романтизму була орієнтована на красу звучання, на прекрасні душевні поривання і їх інтерпретацію, на вираження страждання в красивій упаковці. Усе це має стосунок, зрозуміло, не тільки до музики. Сучасна молода людина не довіряє цьому мистецтву. Проблема не тільки в тому, що сприйняття класики, а тим більше «класичного модерну» вимагає серйозної «мовної» підготовки, але також і в тому, що сучасна людина не вірить тому, що красиве. Краса бачиться їй ненатуральною, вірші в риму — фальшивими. На таке ставлення до краси вплинула і десакаралізація буття, схоже на те, подібно до того, як людина розчаровується у тому, що світ створено Богом, спостерігаючи глобальну несправедливість.

Тому повернення публіки до великого мистецтва не може бути досягнуте вузькоосвітніми програмами. Університет культури може бути підмогою лише для того, хто сам хоче знайти орієнтири у світі культури. Школа також навряд чи може впоратися з цим завданням. Це в першу чергу завдання сім'ї. Якщо дитина не бачить батьків, що читають, в неї не з'явиться любов до книги, не дивлячись на не зважаючи на, попри батьківські «настанови». Якщо батьки не слухають класику, то гроші, витрачені на музичне виховання дитини, не трансформуються містичним чином у зацікавленість дитини класикою. Чи можна якимсь чином вплинути на батьків?

Кажуть, не той інтелігент, хто син інтелігента, але той, хто внук інтелігента. Золтан Кодай говорив, що музичне виховання дитини слід починати за дев'ять місяців до народження її матері. Нейгауз писав про те, що важливіше мати хороших батьків, аніж хороших учителів. У роздумах про таку перспективу досить сумно виглядає завдання виховати кваліфіковану музичну аудиторію. Проте немає іншого шляху, і в цьому потрібно собі мужньо зізнатися. Неможливо відразу масово навчити майбутнього слухача.

Та можна прищепити цінність музичної культури і деякі музичні навички майбутнім батькам, навчання яких повинне починатися у наймолодшому віці. Таким чином, А відтак, йдеться про довготермінові проекти.

Виходячи із зі сказаного, програму загальної музичної освіти майбутніх батьків можна побудувати на наступних таких принципах:

Принцип 1-й: Власне музичне виховання. Тут можливі різні підходи. Підхід, який я використовую в своїй педагогічній практиці та називаю «розвиток музичного інтелекту в дітей», побудований на чотирьох основних положеннях тезах:

а) Розвиток прогнозуючого сприйняття, тобто такого, під час якого слухач не тільки реєструє звукові феномени, які сприймає, але й може робити інтуїтивні ймовірнісні припущення про те, які феномени будуть з'являтися далі у звуковому потоці, що сприймається. Лише таке сприйняття активне.

б) Систематизація музично-культурної інформації не за хронологією і не за формами і жанрами, а відповідно до поступового нарощування інтонаційного словника. З точки зору загальноприйнятого уявлення загальноновживаної, загальнопоширеної думки про системність, культурний тезаурус, який ми отримуємо таким чином, може здаватися хаотичним. Зате при такому підході такий підхід забезпечує як розуміння, адекватне можливостям учня, так і підтримування постійного інтересу.

в) Центральним музичним феноменом, навколо якого вибудовується весь дидактичний курс, повинна бути не звуковисотність і не тривалість, не мелодійний мелодичний інтервал і не гармонійна гармонічна функція, не такт і не твір, а виразно відмежована від свого оточення музична фраза.

г) Гра на музичних інструментах вторинна, спів і слухання музики — первинні. При цьому знайомство із будь-яким навіть інструментальним твором повинне включати передбачатиме проспівування напам'ять хоча б одного мотиву, що повторюється в цьому творі. Мимовільне Незумисне співінтонування в процесі слухання буде підтримкою сприйняттю, що не дає відключитися від слухання.

Принцип 2-й: викликання інтересу пробудження цікавості до нової інформації, провокування «азарту колекціонування». Розуміння того, що структура готового знання і структура процесу отримання цього знання — це дві різні речі речі, що не співпадають одна з одною. Усякий систематичний виклад культурної інформації нудний видаватиметься нудним для тих, хто не бачить загальної перспективи, а дитина такої перспективи і не може бачити. Формування слухацьких навичок вимагає зусиль, які також наганяють нудьгу. Щоб уникнути нудьги, слід використовувати загальновідомі дидактичні прийоми: провокація «азарту конкуренції»; здійснення настільки малих

педагогічних кроків, щоб кожен з них негайно призводив до результату; заохочення самолюбства тощо.

Принцип 3-й: Виховання поваги до культури, уміння захоплюватися красою у будь-яких її проявах. Для цього абсолютно необов'язково бути релігійним, достатньо розуміти красу нашого світу і звідси красу всієї творчості, розуміти неймовірність появи на світ витворів великого мистецтва. Виховання уміння дивуватися неймовірному. Правда полягає не тільки в тому, що люди не ідеальні, а соціальний устрій несправедливий, але й у тому, що прагнення до досконалості і до справедливості також властиве притаманне слабкій людині, і що в житті є краса. Блок висловив це у двох рядках: «І я люблю сей мир ужасный: / За ним сквозит мне мир иной...». Розуміння того, що етичне є наслідком естетичного. Несправедливість і злочини проти особистості в першу чергу потворні, і перепорою їм може бути швидше внутрішня естетична заборона, ніж зовнішня правова. Для цього необхідні довіра і сприйняття краси. Відчуваючи красу і довіряючи їй, можна уберегтися від відчаю і цинізму.

Як практично здійснити такий план — це окрема велика тема. Проте, не замислившись, якщо не замислишся, рішення не знайдеш. Мені здається, що прийнятне для мене рішення я знайшов. Це, проте, утім, не означає, що воно підійде пасуватиме кожному. Педагогіка не може бути рутинною, в якій успіх гарантується слухняним виконанням певних процедур. Тому я не вірю у масове розповсюдження навіть найбільш прогресивної і й успішної педагогічної технології. В той же час Проте, А втім необхідно відмовитися від багатьох помилкових уявлень, серед яких те, що нічого принципово нового в музичній культурі за останні тридцять років не відбулося і що перевірені способи загальної музичної освіти лишаються, як і раніше, дієвими.

Росія з різних причин ніби законсервувалася у музично-освітньому відношенні і знаходиться, на щастя, поки що в прекрасному минулому. Криза для неї ще неочевидна. Проте темпи, якими Росія, завдяки перетворенню на типове суспільство споживання, наздоганяє західний глобалізований світ як таке ж суспільство споживання, показують, що і стосовно споживання культури Росії належить увійти до загальної історичної фази Росію не омине загальна історична фаза. Таким чином, завдяки споживацькому відставанню, яке поки що має місце, в Росії є унікальна можливість почати вихід з кризи з випередженням. Якщо перед нами лише пауза, що вже мала місце в європейській історії після краху глобальної пізньоримської цивілізації, то такий вихід можливий. Якщо ж це дійсно кінець культури в колишньому розумінні, то тут ми безсилі. Проте знати, так це чи ні, нікому не дано. Тому Отже діяти необхідно.

Література

1. Брайнин-Пассек В. О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике // Новый мир искусства. 2002.– № 5, Санкт-Петербург.
2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М., 1961.
3. Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
4. Тарле ЕВ. Наполеон. М., 1941.
5. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. – М., 2005.
6. Шпенглер О. Закат Европы. – М., 1993.
7. G r u h n, W . Lernziel Musik. Perspektiven einer neuen theoretischen Grundlegung dess. Georg Olms Verlag, 2003.