

ОСВОЕНИЕ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ КАК ПУТЬ СОХРАНЕНИЯ ЭТНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА КУЛЬТУРЫ

Н. Е. Барина

В структуре современной культуры соотношение компонентов, связанных с фольклорными традициями и со сферой профессионального академического искусства, конечно же, нельзя назвать гармоничным. Сегодня эта проблема должна рассматриваться не столько с художественно-эстетических позиций, сколько в аспекте социокультурных противоречий современности, острейших вопросов сохранения жизнеспособности этноса. Если говорить о современной народной (в социальном смысле) художественной культуре, то придётся признать, что она не связана со специфическими этническими языками. В этом смысле следует констатировать потерю культурной преемственности. Культурная политика, нацеленная на ценности академического искусства, провозглашающая, например, тезис о том, что культурный человек должен знать классическую музыку, разбираться в академической живописи и т. д., тем самым утверждает отношение к народной культуре как к малоценному пережитку. Мерилом самостоятельного (непрофессионального, любительского, «не учёного», т. е. народного) творчества становится степень приближения к нормам классического искусства. Система общего образования просвещает новые поколения, ориентируясь в основном тоже только на академическое искусство. Результаты этого гигантского по всеохватности и продолжительности эксперимента нельзя признать положительными. Новые поколения оказались отчуждёнными от форм самовыражения средствами традиционной народной культуры, а в отношении академической культуры, в лучшем случае, проявляют себя пассивными потребителями.

Проблема преодоления нарушившейся связи культурной преемственности может быть решена за счёт усиления этнического компонента в системе общего и художественного образования. В одном рекламном объявлении, приглашающем на психологический тренинг, мысль о необходимости преемственности звучала так: возьми сам сколько сможешь знаний и умений, научи этому своих детей, и тогда твоим внукам достанется многое. Проблема только в том, что современным родителям негде приобрести ни знания, ни умения в отношении традиционной художественной культуры.

Если посмотреть на современную мелосреду — реально окружающий нас фон музыкальной повседневности — то практически невозможно обнаружить в ней присутствие музыкального фольклора. С уходом довоенного поколения перестают звучать народные песни, возникают проблемы с пониманием музыкально-интонационного языка своего народа. К сожалению, детям редко поют колыбельные, игровые песенки, прибаутки... Современные дети с раннего возраста окружены взрос-

лой музыкой, звучащей повсюду. Такая музыка не имеет национальной принадлежности, в основе неё другой музыкальный язык. Но формирование у детей прочных, надёжных слуховых представлений должно быть построено на освоении характерных интонаций национального музыкального фольклора как основы. Музыкальный язык современного действительно культурного человека не должен быть ограничен рамками какого-либо музыкального стиля или направления.

Существуют разные музыкальные языки, включая и язык академического искусства с его классической мажоро-минорной ладовой системой и гомофонно-гармонической фактурой, но, чтобы сформировать способность к владению музыкальным языком, следует включать как музыку разных народов (но в первую очередь своего), так и мировую музыкальную классику. Это следует делать именно в такой последовательности, когда восхождение к вершинам мировой художественной культуры основывается на владении своим родным художественным языком. «Основой воспитания музыкального слуха должен быть родной музыкальный фольклор с характерными для него ладовыми и, разумеется, ритмическими особенностями. Беда в том, что с элементарными закономерностями лада учащиеся знакомятся, как правило, не на этом материале, а на до-мажорной гамме. На этот путь толкает педагогов окостенелая система абсолютной сольмизации, чуждая ладовому мышлению славянских народов и народов Востока. Мы даже не отдаем себе отчета в том, какой вред наносим национальным музыкальным культурам, прививая детям раньше всего чуждое их народу ладовое мышление»¹.

Основой владения музыкальным языком является сформированное ладовое чувство. В его развитии особая роль принадлежит музыкальному фольклору. Музыкально-ладовые представления ребёнка — ещё «чистая страница». Если с самого начала начертать на ней в качестве отправной точки классическую мажоро-минорную систему, то все другие лады и звукоряды неизбежно будут казаться слуху чем-то чужеродным. Постоянно будет давать о себе знать инерция замкнутого в академической системе ладового мышления. Необходимо, чтобы слух одинаково свободно и естественно ориентировался в самых различных ладотональных условиях, особенно в разнообразии русской народной музыки, которая, в отличие от некоторых других национальных культур, где зачастую господствует какая-либо ладовая основа (например, пентатоника в венгерской музыке²), отличается особым многообразием.

Поучителен и замечателен в этом смысле опыт венгерской музыкальной педагогики. З. Кодай, подчёркивая преобладающее значение пятиступенного лада в венгерской народной музыке, говорит о целесообразности музыкального воспитания в Венгрии именно на пентатонической музыке: «Только так можно воспитывать венгерское музыкальное самосознание, понимание венгерской музыки. Ребёнок будет чувствовать основные мелодические обороты венгерской музыки естественными и красивыми лишь в том случае, если он будет жить некоторое время исключительно в них. Если же мы будем воспитывать в нём сначала индогерманское музыкальное чувство — это сделала школа до сих пор, то он будет ощущать венгерское всегда как что-то исключительное, искусственное и даже чуждое. При-

везём наших детей наконец домой!»³. И далее: «В музыке, как и в языке, разумное воспитание мы можем начинать только с венгероцентрической отправной точки. Как ребёнок, которого учат преждевременно нескольким языкам, в конце концов, не знает ни одного, так и музыкальное воззрение будет запутанным, если оно не основывается на одной замкнутой системе. А на основе системы легко построить и всё остальное. Наконец, пентатоника вводит также в мировую литературу: это ключ ко многим видам зарубежной музыки — от древних мелодий грегорианского хора до Дебюсси»⁴.

Помимо того, что музыкальный фольклорный материал способствует поэтапному формированию качественного музыкального слуха и позволяет на этом пути, благодаря многообразной системе ладов, двигаться от простого к сложному, особое значение народного музыкального искусства состоит в том, что оно является естественным, «родным» языком передачи выражений и восприятия эмоциональных состояний человека. В этой связи очень важной представляется позиция, к которой пришла и отечественная и зарубежная художественная педагогика. Суть этой позиции состоит в том, что сохранение и культивирование фольклора истолковывается как сохранение основ культуры нации, защита культурной «среды обитания».

О. Т. Леонтьева пишет, что ребёнок в своём детстве повторяет развитие человеческого рода. Если параллелизм истории рода и развития индивида существует, то понятия и представления технизированного мира современности не должны составлять первоначальную среду для формирования интеллекта и психики ребёнка. Далее автор отмечает: «Сочинения, сделанные специально для детей в определенном стиле не смогут заменить исторический слой ранней словесности и музыкального фольклора... Опыт показывает, что ребенок не предрасположен ни к какому стилю и не предубежден против какого-либо стиля. И начальное воспитание не должно быть упражнением “в стиле”. Детям не следует начинать с пения песен, написанных для них композиторами, как не следует начинать рисовать по гипсовым моделям греческих скульпторов. Народное искусство, песня, танец — наиболее подходящие образцы...»⁵.

Знание родного музыкального языка, усвоение интонационного «словаря» является необходимым условием развития музыкальности детей. Каталин Форрай, венгерский педагог, писала: «В годы формирования навыков речи важно, чтобы ребенок слышал мелодии с ритмом и интонациями, соответствующими его родному языку, и начинал подражать им. Для этой цели наиболее подходящий материал составляет народная традиция: попевки, детские песни, переходящие из уст в уста»⁶. Народная песня ещё не сказала своего последнего слова: она не является пережитком устаревшего стиля, её место не среди мёртвых реликвий истории, она — живая жизнь.

В решении задач музыкального развития детей необходимо помнить и о специфике трансляции фольклорной культуры новым поколениям. Если в фольклорном обучении освоение закономерностей музыкального мышления осуществлялось неосознанно, устным путём, непосредственно под воздействием мелосреды, где человек с раннего возраста был погружён в этот мир, впитывая всё без волевых

усилий, то академическая система образования связана с письменной культурой и соответственно с рациональными формами постижения форм культуры. Поэтому академическое обучение обладает отличной от народной системы логикой и методикой освоения музыкальной культуры. Задача освоения музыкального фольклора заставляет определённым образом адаптировать методы академической школы, найти наиболее адекватные формы учебной работы, способствующие постижению этнической музыки, формированию этнического музыкального мышления.

Дело в том, что ладовая система русской этнической музыки шла самобытным, самостоятельным путём, никак не связанным с формированием мажоро-минора. На это указывают многие авторы, в том числе музыканты-теоретики и фольклористы: «Для освоения учащимися богатейшего наследия русских народных песен и песен других национальных культур, основывающихся на мелодических ладах народной музыки с их опорой на нижнюю тонику, ладовой переменностью и другими особенностями, необходимо вырабатывать у них умение слышать своеобразие ладовой организации»⁷. Это самое «своеобразие ладовой организации» ещё раз напоминает нам, что русская музыка сформировалась на русской почве, имела собственное историческое развитие и собственную структуру лада, которую *невозможно освоить через западноевропейский мажоро-минор*. «Лады мажора и минора прошли в русском народном музыкальном мышлении самостоятельный и самобытный длительный путь развития. Возникнув непосредственно в процессе народного творчества, они в дальнейшем постоянно взаимодействовали с мажоро-минорными формами ладов, развитыми в профессиональной музыке. Все формы мажора и минора в русской народной музыке, включая и те, что предполагаются заимствованными (минор с VII повышенной ступенью), используются с а м о б ы т н о — по-своему. Совершенно своеобразны и основные формы мажора и минора, развивавшиеся с древнейших времен в русской народной музыке п а р а л л е л ь н о с ангемитонными ладами»⁸.

Ещё в XIX в. В. Ф. Одоевский говорил о том, что народные песни «суть народная святыня, к которой надлежит приступать с девственным чувством, без всякой заранее предпосланной теории, не мудрствуя лукаво, но записывая народную песню, как она слышится в голосе и слухе народа, и затем должно будет постараться извлечь из самих напевов, как они есть, их теорию»⁹.

Если разобраться, то часто каждая народная песня имеет собственный лад и вывести какую-либо теорию ладового строения русской народной песни по сути невозможно. Этот вопрос волновал музыкантов-теоретиков давно. Например, Ф. А. Рубцов видел проблему в том, что «народную песню никогда не изучали как таковую, взятую в процессе ее исторического развития, а всегда — либо через призму какой-то предвзятой теории, сложившейся на иной, не русской почве, либо путем сравнения с профессиональной городской музыкой, либо с позиций различных противоборствующих точек зрения, касающихся отдельных, частных вопросов... Русскую народную песню рассматривали с точки зрения древнегреческой музыкальной системы; прикладывали к ней и мерку так называемых средневековых ладов; рассматривали ее и с точки зрения норм профессиональной городской музы-

ки, заранее зная, что эти нормы не подойдут, браня их как мертвую догму и теряя при этом из виду основную задачу. Многократно рассматривали народную песню и с точки зрения различных теорий, стройных по форме, но умозрительных по существу, хотя и оперирующих данными акустики. Пытались — в 30-х годах нашей эпохи — объяснить некоторые особенности русской песни, опираясь на новейшие достижения зарубежной, в частности, немецкой фольклористики»¹⁰.

Однако то, к чему призывали эти и другие фольклористы, осталось не услышанным педагогами-методистами, озадаченными проблемой формирования музыкального мышления детей и развития их музыкальных способностей. «...Если мы не потеряли полностью свою восприимчивость, мы должны, в конце концов, осознать своеобразие народных мелодий, сильно отличающее их от мелодии, сформированной в классических принципах, осознать, что создание таких мелодий управляется более устойчивыми законами, чем меняющиеся от века к веку требования какого-либо стиля»¹¹.

Поэтому формирование ладового чувства, которое не противоречило бы этнической сущности русского человека и соответствовало задачам развития национальной музыкальной культуры за счёт этнически ориентированного музыкального образования, должно идти по пути исторической логики, учитывающей взаимодействие устной и письменной музыкальной традиции в эволюционном процессе культуры. С этой точки зрения нелогичным представляется освоение мажоро-минора, предвещающее изучение ладов народной музыки. Всё начальное музыкальное воспитание должно основываться на традиционной этнической музыке. Вообще настала пора говорить о существенной, значимой и действительно фундаментальной роли этнического компонента в содержании современного образования — как общего, так и художественного. Важно осознать и осмыслить проблему, а затем, воспользовавшись мировым и отечественным опытом, существующими художественно-педагогическими теоретическими наработками, активно внедрять в практику воспитания детей методики освоения родного художественного языка. В конечном счёте это позволит, с одной стороны, решить основную задачу общего художественного воспитания, т. е. в отношении новых поколений обеспечить способность деятельностного функционирования в сфере художественной культуры, а с другой — включив фольклорное наследие в систему образования, способствовать сохранению этнического слоя в культуре.

¹ Вейс П. Ф. Относительная сольмизация и советская музыкальная педагогика. — Л., 1967. — С. 42.

² Б. А. Незванов считает: «В процессе исторического развития песенных национальных культур некоторые из этих ладов (так называемые лады народной музыки. — Н. Б.) приобрели черты национальной характерности. Так, например, миксолидийский и фригийский лады чаще встречаются в русских народных песнях, а лидийский — в украинских и польских...». См.: Незванов Б. А. Интонирование в курсе сольфеджио. — Л., 1985. — С. 44.

³ Кодай З. Избранные статьи. — М., 1982. — С. 274.

⁴ Там же. — С. 202.

⁵ Леонтьева О. Т. Карл Орф. – М., 1984. – С. 214.

⁶ Цит. по: Баренбойм Л. Б. Путь к музицированию. – Л., 1979. – С. 23.

⁷ Мазель Л. О мелодии. – М., 1952. – С. 50.

⁸ Христиансен Л. Л. Ладовая интонационность русской народной песни: исследование. – М., 1976. – С. 99.

⁹ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. – М., 1956. – С. 306.

¹⁰ Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен // Статьи по музыкально-му фольклору. – М.; Л., 1973. – С. 11.

¹¹ Кодай З. Избранные статьи. – М., 1982. – С. 111.