



музыкальное образование

Акишина Екатерина Михайловна,

кандидат искусствоведения,

старший научный сотрудник

Учреждения Российской академии образования

«Институт художественного образования», Москва

eka53.170@gmail.com

От музыкальной семантики – к музыкальной педагогике

В музыкальной педагогике есть область, которая всегда вызывает живой интерес: это проблемы интерпретации содержания музыкальных произведений, попытки найти методы, помогающие расшифровать смысл, заключенный в музыкальных звуках. Каждый педагог стремится организовать учебный процесс так, чтобы подвести учащегося или студента к наиболее точному восприятию авторского текста, к пониманию музыкального произведения во всей его содержательно-смысловой полноте. Проблемы музыкального содержания, к числу которых относятся такие, как образная система композитора, тематика творчества, смысловая организация музыкального текста и ряд других, – самые сложные в музыкальной педагогике ввиду недостаточной исследованности технологий анализа. И с этой точки зрения наиболее перспективным становится семантический подход, включающий достижения различных гуманитарных дисциплин: эстетики, культурологии, музыкознания, языкознания, психологии, этики, социологии. Семантический подход может дать ключ к смысловому анализу художественного произведения разного уровня сложности, любого исторического периода, особенно XX столетия с его высокой степенью интеллектуализма и повышенной знаковойностью.

Общепризнанными трудами, служащими теоретической базой для научных исканий разных лет в новом музыковедческом направлении, являются работы отечественных авторов: Б. Асафьев «Музыкальная форма как процесс» [Асафьев, 1971], Ю. Кон «К вопросу о понятии "музыкальный язык"…» [Кон, 1967], М. Арановский «Мышление, язык, семантика» [Арановский, 1974], В. Медушевский «Музыкальный стиль как семиотический объект» [Медушевский, 1979], «Интонационная форма музыки» [Медушевский, 1993]. К ним можно добавить следующие публикации: Е. Ручьевская «Интонационный кризис и проблемы переинтонирования» [Ручьевская, 1975], С. Мальцев

«Семантика музыкального языка» [Мальцев, 1980], Г. Тараева «Проблемы музыкальной семантики» [Тараева, 1988], «О построении теории музыкального языка» [Тараева, 1988]. Обозначим также труды некоторых зарубежных исследователей: Л. Майер «Значение в музыке и теория информации» (Meaning in Music and Information Theory) [Meyer, 1957], «Эмоция и значение в музыке» (Emocja i znaczenie w muzyce) [Meyer, 1974], Д. Кук «Язык музыки» (The Language of Music) [Cooke, 1959], Я. Йиранека «Тайна музыкального значения» (Tajemství hudebního významu) [Jirnek, 1979], «Основы музыкальной семиотики» (Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik) [Jiranek, 1985].

Впервые такой принципиально важный термин, как «музыкальная семантика», был введен Б. Асафьевым в его труде «Музыкальная форма как процесс» (1930) [Асафьев, 1971]. Заимствуя понятие «семантика» из языкознания, ученый считал, что музыка способна превратиться «в полную значимости живую образную речь». Б. Асафьев находил, что следует «во всех случаях тесной связи музыки через определенно образные интонации с окружающей действительностью относить эту связь как выражение вполне реального взаимоотношения к области музыкальной семантики» [Асафьев, 1971; 215].

С позиции современных научных интересов музыкознания семиотическую проблему (то есть проблему знаковости) с достаточной полнотой можно раскрыть, связав ее с асафьевской теорией музыкальной интонации. Б. Асафьев подразумевал под интонацией именно смысловое явление и тем самым качественно приблизил музыкально-теоретическое мышление к семантическому пониманию музыки как вида искусства. Его интонационная теория стала открытием, значение которого все больше возрастает с развитием музыкознания в послеасафьевское время. Изучая интонацию в историческом, социальном, стилевом, жанровом, композиционном аспектах, ученый счел необходимым рассматривать ее как семантическую ячейку. Такое понятие интонации стало отправной точкой в работе многих музыковедов более позднего поколения и легло в основу разработки новой области музыкознания – музыкальной семиотики.

По теории Б. Асафьева, смыслообразованием в музыкальном произведении управляет интонационная основа музыки. В подтверждение приведем цитаты из его исследования: «Вот это явление или "состояние тонового напряжения", обуславливающее и "речь словесную", и "речь музыкальную", я называю интонацией»; «Напряжение это своей текучестью отражает непрерывность мышления... в существе своем оно – "мелосно", "мелодийно", текуче и обусловлено своего рода "умственным дыханием" и ритмом, являясь "мыслимым интонированием"»; «В них [тонах – Е. А.]... концентрируется смысл, они – область интеллекта» [Асафьев, 1971; 355]. Б. Асафьев считал, что «область интонаций как смыслового явления безгранична» [Асафьев, 1971; 355]. Итак, в отношении

музыкальной семантики следуем теории Б. Асафьева, который рассматривал интонацию как семантическую ячейку, под чем подразумевалось, что в качестве знака выступает музыкальный оборот, а в качестве значения – его смысл. Таким образом, можно определить, что музыкальная семантика – это область соотношения музыкального оборота и его смыслового значения.

Во второй половине XX века в асафьевской теории музыкальной интонации обнаружились новые аспекты благодаря соприкосновению музыкознания со смежными науками: психологией, нейропсихологией, эстетикой, лингвистикой. Плодотворность связи нейропсихологии и музыкознания для научной кристаллизации музыкальной семиотики в значительной мере выявляется В. Медушевским [Медушевский, 1993]. Исследования музыковеда вобрала в себя те данные нейрологии, которые указывают на фундаментальные особенности функционирования человеческого мозга: так называемую асимметрию левого и правого полушарий (левое, рационально-логическое полушарие, управляет речью, а правое, образно-чувственное, «заведует» музыкальными способностями). В результате, согласно В. Медушевскому, музыкальная интонация возникает в противоположность словам, в условиях целостного образно-чувственного представления-ощущения. «Правый мозг – база конкретно-чувственного мышления, он охватывает мир в целостных образах и фиксирует его с помощью интонационно-пластических языков культуры» [Медушевский, 1993; 166].

На наш взгляд, В. Медушевский, исследуя центральное, природное свойство музыкальной интонации – целостность, а также анализируя ее способность к обобщению, типизации, уже сопрягает теорию интонации с основными положениями семиотики. Опираясь на данные нейропсихологии, он устанавливает, что в образно-чувственной памяти закрепляются обобщенные идеи, являющиеся наследием огромного социального, культурного, художественного опыта. Типизация, обобщения, заключенные в музыкальной интонации, воспроизводят эти идеи, а также разнообразные состояния, движения. Ученый, вновь обращаясь к данным о специфических свойствах работы головного мозга, подтверждает существование обобщенной музыкальной интонации. Огромный опыт человеческого знания музыкальных эпох, жанров, стилей может сфокусироваться в краткие обороты и даже в одномоментный образ целого. Взаимодействуя с музыкальной памятью, музыкальная информация свертывается и развертывается посредством музыкальной интонации.

Касаясь проблемы семантики музыкальной интонации, В. Медушевский приходит к выводу, что «смысл интонации первичен, а ее звуковое тело вторично». Любое использование грамматик в музыке мотивируется со стороны смысла: «...только смысл

способен удержать от разбегания разные стороны интонации – тембр, высоту, артикуляцию, громкость, изменяемые в определенном ритме и темпе» [Медушевский, 1993; 167]. Основываясь на своих наблюдениях над сущностью музыкальной интонации, ученый заключает: «Таким образом, интонационная природа музыки заставляет отвергнуть иногда высказываемую идею о первичности звуковых отношений и вторичности смысла в музыке» [Медушевский, 1993; 168]. В. Медушевский проецирует нейropsихологические данные на музыкальную интонацию, считая, что смысл ее отличается особенной, удивительной конкретностью, при этом указывая на следующее ее качество: «Музыкальная интонация воспринимается как живая потому, что в ней отражен живой человек» [Медушевский, 1993; 168]. В трудах теоретика отношения между звуком и смыслом показаны с психологической стороны – в частности, проблема семиотики показана в свете психических процессов.

Ю. Кон, вслед за Б. Асафьевым, находит, что музыкальная интонация может быть знаком с различным проявлением его свойств и различной степенью стереотипизации. По существу, автор выводит общее важнейшее универсальное качество музыкального знака – его поливариантность и полисемантичность [Кон, 1967].

Внимание зарубежных авторов направлено на изучение проблемы сущности интонации – в частности явления ее устойчивой стереотипизации. Так, Д. Кук [Cooke, 1959] ставит задачу создать собственный словарь музыкальных оборотов с устойчивой семантикой лада. В его теории особый акцент сделан на эмоциональной природе интонации, когда эмоция непосредственно зависит от тех или иных последований ладовых ступеней. Д. Кук изучает специфическую природу музыки именно в русле психофизиологической направленности, считая, что музыка по сути своей есть язык эмоций. Автор создает классификацию интонационных оборотов, которые связаны с определенными психическими процессами. Он обращается и к вопросам музыкальной семиотики. Концепцию Я. Йиранека можно охарактеризовать как прямую проекцию интонационных идей Б. Асафьева на область музыкальной семантики. В работе «Основы музыкальной семиотики» [Jiranek, 1985] Я. Йиранек апеллирует к одному из важнейших семантических понятий – семантеме. Автор, сопоставляя музыку с вербальным языком, рассматривает ее как коммуникативную семиотическую систему.

Особое место в масштабной иерархии интонации занимает генеральная интонация. Как известно, приоритет в выдвижении этого понятия принадлежит В. Медушевскому, однако дальнейшее научное развитие оно получило в исследованиях В. Холоповой, которая под генеральной интонацией подразумевает обобщающую интонацию всего произведения, его эмоционально-смысловую целостность. Генеральная интонация

предельно проясняется в области исполнительского искусства, так как здесь она реально звучит как единая эмоционально-выразительная целостность, в идеале устанавливаемая исполнителем с самого начала его выступления. Эта интонация – явление достаточно широкое в масштабном смысле. Генеральная интонация складывается и в крупных (опера, симфония), и в малых (романс, инструментальная миниатюра) формах.

На других уровнях интонации дифференцируются по составляющим произведение темам, так как тема – основной носитель индивидуального начала в музыке. Наименьшие по длительности образования, исторически сложившиеся как музыкально-смысловые единства, – это интонации протяженностью в мотив, ритмоформулу, синтаксическую фразу.

Для научной методологии нашей работы избираются прежде всего те аспекты семиотики, благодаря которым композиционные построения получают обязательное смысловое истолкование, избавляясь от исходного для них только структурно-грамматического понимания. Эти важнейшие семантические аспекты – символический, эмоциональный и изобразительный. Они оказываются фундаментом для ассоциативного ряда музыкального произведения и важнейшими составляющими музыкального содержания. При этом символический, эмоциональный и изобразительный аспекты напрямую соотносятся с общезначимой эстетической триадой: идеи, предметы, эмоции. Названная триада разработана в XX веке отечественными эстетиками в качестве основных областей «отражения действительности» в музыке. Совпадение основных семантических аспектов с тремя эстетическими категориями свидетельствует об объективной логике самого широкого и общего разделения явлений действительности на данные три сущности в человеческом сознании.

Идеи – символический аспект в музыке – составляют обширнейший круг представлений. Это и вечные темы искусства, и идеи различных областей человеческого мышления: философии, религии, этики, эстетики, естественных и исторических наук, наук об искусстве, индивидуальные идеи отдельных музыкальных произведений и т. д. Научно-философские идеи в развитии культуры явились столь важными, что оказали на многих создателей искусства огромное влияние: стали составными частями их художественного мировоззрения, преломились в их произведениях.

Эмоции – эмоциональный аспект – составляют особое достояние музыкального содержания. В разные исторические эпохи это были либо аффект, либо движение души, страсть, эмоция, душевное переживание, чувство, состояние души, настроение, характер. Концепция музыки как переживания человеческих чувств складывалась в европейском

академическом искусстве начиная с эпохи Нового времени и продолжает действовать до сих пор, вступив в пятое столетие своей истории.

Предметы – изобразительный аспект в музыке – представлены не столь повсеместно, как мир идей. Главная причина заключается в том, что музыка не обладает способностью непосредственно запечатлеть зримый мир. С другой стороны, предметом искусства становится всё, что вызывает человеческий интерес. Не в каждый исторический период окружающий предметный мир представляется музыкальному искусству достойным внимания. Так, в Новое и Новейшее время оценка зрительных представлений, которые могли быть изображенными в музыке, снижалась в период классики второй половины XVIII – начала XIX века, на начальном этапе романтизма, а потом – в XX столетии. Соответственно, периодами оптимального внимания к зримой предметности были эпоха барокко, поздний западный романтизм, время становления европейских национальных школ: русской, чешской, норвежской, этап французского импрессионизма.

В семиотической науке в целом и ее наиболее важной ветви – семантике – можно усмотреть научную параллель особенностям академической культуры XX века с ее повышенным интеллектуализмом и знаковостью. С одной стороны, современная классическая музыка, музыка академических жанров, принципиально новая, требующая иной ценностно-эстетической ориентации и включения семантических методов ее освоения. С другой стороны, в музыкальной педагогике назрела необходимость в обновлении содержания учебной программы предмета «Музыка» за счет включения произведений современных композиторов. Тематизм действующей в настоящее время программы Д. Б. Кабалевского позволяет это сделать, поскольку она ориентирована на постижение языка музыки и предполагает вариабельность музыкального материала. Именно в музыке второй половины XX века наиболее остро встают проблемы восприятия – невосприятия, понимания – непонимания. Многие педагоги-музыканты, сталкиваясь с подобной реакцией слушателей, «избегают» включать в программу произведения крупнейших художников-новаторов XX века. Так, великие наши соотечественники, в том числе Шнитке, Денисов, Губайдулина, остаются неслышанными и незнанными.

Тем не менее музыкальное сознание публики меняется. Расширяется тезаурус современных школьников, молодежи. Ритм современной действительности всё убыстряется. Перемены в общественной жизни обусловили новое мировосприятие, переоценку личностных идеалов и ценностей, в том числе отношение к музыке. Восприятие музыки второй половины XX века требует огромного напряжения и внимания от слушателя и доступно в большей мере интеллектуалам. Таким образом, соприкосновение слушателя с новым музыкальным языком, с интонационным,

стилистическим новаторством должно быть особо подготовлено педагогом. И в этом смысле основой для преподавания современной классической музыки должны стать, с одной стороны, наработка слушательской практики, с другой – введение в структуру урока аспектов семантического анализа. Подобный подход обеспечивает эмоциональное и осознанное восприятие школьниками и студентами музыки второй половины XX столетия. Музыкальная семантика исторична, она формировалась длительно, постепенно обретая «права гражданства» в «музыкальном мире». Музыка всегда писалась для того, чтобы быть понятной, воспринятой, она всегда циркулировала в обществе как функциональная система с обратной связью. Это язык, на котором говорит та часть общества, для которой данная музыка и предназначена.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней. М.: Музыка, 1967. С. 93–104.
3. Медушевский В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 268 с.
4. Степанов Ю. Семиотика. М.: Наука, 1971. 167 с.
5. Холопова В. Музыка как вид искусства. Учебное пособие. СПб.: Лань, 2002. 319 с.