

Статья опубликована в сборнике под названием:

Ивонина Л.Ф. Музыкальное произведение как звено социокультурной коммуникации // Социально-культурное пространство региона: традиции, опыт, инновационные модели: материалы Всерос. науч.-практ. конференции, Пермь, 8–10 декабря 2008 г. / отв. ред. Е. М. Березина. – Пермь: Перм. гос. ин-т искусства и культуры. – 2008. – 304 с. – С. 185–192.

Музыкальное произведение как звено социокультурной коммуникации

«Зритель — последнее из звеньев, которые... получают одно от другого силу под действием гераклейского камня. Среднее звено — это ты, рапсод и актер, первое — это сам поэт, а тот через вас всех влечет душу человека куда захочет, сообщая одному силу другого».
Платон (14).

Итальянский музыковед Массимо Мила высказал мнение о том, что посредничество музыкантов-исполнителей объясняется самой прозаической причиной — почти поголовной музыкальной неграмотностью населения. Интерпретатор музыки, по его мнению, — личность особенная только с точки зрения социальной, практически-экономической, а не собственно эстетической (9).

Ту же мысль, но только с большим уважением к «последнему из звеньев» цепи музыкальной коммуникации, высказывает выдающийся теоретик скрипичной игры XX века Карл Флеш: «Попробуем себе представить, что музыкальное произведение выполнило бы свое предназначение, будучи исполнено каждым в отдельности и только для себя, то есть так, как читается книга. Оптимисты утверждают, что со временем музыкальное образование поднимется на такую высоту, которая позволит рядовому слушателю глубоко постичь и прочувствовать любое сочинение путем одного лишь визуального прочтения текста (до сих пор такой способ был доступен только избранным). Но сейчас об этом не может быть и речи, следовательно, профессиональный музыкант-исполнитель не имеет права «воспроизводить» ради

собственного удовольствия; его первейшая обязанность — донести произведение искусства до широкой аудитории» (17).

В выполнении этой миссии Карл Флеш видел смысл существования, социальную обязанность музыканта-исполнителя. Коммуникационную цепь, рассматриваемую ещё Платоном (зритель – актёр – поэт), Флеш поставил «с ног на голову», рассматривая прежде всего интересы композитора, как автора. Кроме того, в его логических выводах явно проступает «неодушевлённое звено» коммуникации – само произведение: «Прежде всего установим, что музыкальное произведение, созданное композитором в силу спонтанного внутреннего побуждения, всегда предназначено для публичного исполнения. ...Нашему «работодателю» — композитору — мы окажем реальную услугу лишь тогда, когда выступим в роли пропагандистов его музыки, стремясь к тому, чтобы она была воспринята возможно более широким кругом слушателей, т. е. в условиях концертного зала» (17).

Одним из несомненных достоинств труда К. Флеша является введение в теорию исполнительства и обоснование термина «музыкальная культура»: «Артист может без опасений отдаться волнующим его эмоциям лишь при том условии, если предшествующее воспитание развило в нем качества, обозначаемые собирательным понятием «музыкальная культура»; последняя, став неотъемлемой частью личности музыканта, предохранит его от нарушений законов эстетики, какими их понимает наша эпоха. Под «музыкальной культурой» мы подразумеваем знание закономерностей музыкальной формы, гармонии, метроритма, орнаментики, артикуляции, динамики, агогики, фразировки, наряду с развитым чувством стиля» (17). Понятие музыкальной культуры, и это будет наглядно подтверждено далее, играет большую роль в анализе современных условий музыкальной коммуникации.

Вернёмся, однако, к поднятому К. Флешем вопросу о возможности (или невозможности) визуального прочтения текста музыкального произведения. Такое искусственное извлечение из коммуникативной цепи музыканта-исполнителя позволит обнажить и проанализировать связь между собой других участников процесса и в то же время поможет понять необходимость его участия в системе музыкального общения. Этот метод в своём исследовании интерпретаторского искусства использует Н. П. Корыхалова, и

оказывается, что это напрямую приводит нас к интонационной теории Б. Асафьева! Обратимся к её выводам: «Представим, что уровень развития музыкальной культуры достиг такой ступени, на которой подавляющее большинство людей способно читать музыку глазами, как книгу. Выведет ли это исполнителя из системы музыкальной коммуникации? — Ни в коем случае, и не только потому, что слышание музыки внутренним слухом при ее чтении опирается на живой слуховой опыт. По выражению Б. Асафьева, «слушаемое произведение, в сущности, и есть живое произведение, ибо неслышимой музыки в общественном сознании нет» (3). Исполнитель и является проводником «слышимой» музыки в общественное сознание. Он «включен» в онтологию музыкального произведения как исторически сложившейся категории (9).

Обратимся непосредственно к словам самого Б. Асафьева, считавшего, что с позиции музыки, как смысла, равноценны процессы и музыкального творчества, и музыкального исполнения. Ибо: «Жизнь музыкального произведения — в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей, а далее — в его повторных воспроизведениях слушателями <...>» (4).

Таким образом, теория Б. Асафьева даёт нам важнейший вывод: только звуковоспроизведённая, проинтонированная музыкальная мысль становится произведением искусства.

Обратимся за подтверждением к более поздним исследованиям. С точки зрения исследователей психологии музыкального восприятия, бытование музыкального произведения без участия исполнителя, осуществляющего собственно его «озвучивание» крайне затруднено. С. Х. Раппопорт, рассматривая музыкальное исполнительство в семиотическом аспекте, считает, что музыка создала свои специфические семиотические системы, т.е. материальные системы, которые служат «для выражения некоторого содержания», задачей которых является «сделать доступными множеству людей ход и результаты осознания мира, протекающего в скрытой от окружающих психике отдельного человека». Автор называет их системами объективации духовного содержания психической деятельности людей (15). В музыкальной коммуникации мы имеем дело, по мнению С. Х. Раппопорта, со сложными

системами объективации: сначала в нотных знаках, а затем в звуках, при этом необходимо согласиться с тем, что нотные системы качественно отличны от звуковых. Собственно художественными можно считать только вторые. По теории С. Х. Раппопорта, в семиотическом разрезе исполнительство выступает как перевод духовного художественного содержания из нехудожественной материальной системы в художественную.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод о том, что, если в литературном произведении перевод содержания в художественную систему осуществляет сам читатель, благодаря тому, что хорошо знает язык, усвоил его как непреходящую сторону социально-исторического опыта, овладел им вместе с общественными ассоциативными фондами и в связях с ними, пользовался этим языком ежедневно во всех своих делах, а потому подключил его ко множеству «индивидуальных» ассоциаций» (15), то в отношении прочтения музыкального текста ситуация не может быть аналогичной, ибо язык нотных знаков формируется и широко используется не в повседневной жизни, а только в узкой музыкальной, притом главным образом в профессиональной, практике.

Сказанное подтверждает, по нашему мнению, тот факт, что только живое исполнение может претендовать на действительно художественное воспроизведение музыкального произведения, а значит, в коммуникационной цепи восстанавливается среднее звено посредника-исполнителя, благодаря которому, соответственно, и становится возможным общение автора музыкального текста с его адресатом – слушателем. Таким образом, коммуникативная цепь разрастается минимум до четырёх звеньев: автор – произведение – исполнитель – слушатель. Передача музыкального замысла осуществляется автором через фиксацию его в нотной записи, которая в кодированной форме содержит художественный текст произведения, исполнитель раскрывает данную запись, разворачивая кодовую форму музыкального произведения (6), и уже в таком, развёрнутом виде передаёт музыкальное произведение слушателю. «Основная задача исполнителя-интерпретатора, — считает В. Григорьев, — заключается именно в выявлении подтекстовых и надтекстовых структур через творческое преодоление, раскрытие (а не

"расшифровку", как пишут исследователи) нотного и ранее звучавших текстов» (5).

Можно сделать вывод о том, что авторский замысел именно передаётся слушателю, преобразуясь в результате этого сложного пути объективации в форме нотной записи и интерпретации исполнителя. Так, записывая произведение в нотных и графических знаках, композитор стремится «передать» его не только исполнителю, но и увековечить для последующих поколений, а значит – передать его содержание будущему обществу. Этот процесс аналогичен процессу «трансляции знаний», который, как известно, представляет собой передачу научных истин, которые «очищены от примесей субъективности и обращаются к безличному адресату – каждому индивиду и каждому новому поколению, обладающему необходимым запасом знаний, позволяющим принять, декодировать и усвоить данную информацию» (8).

Но трансляция знаний имеет свои проблемы. Во-первых, по теории А. Менегетти, сознание не обладает точностью восприятия: «Человек представляет себя, отражает себя не таким, каким он является на самом деле» (11). Во-вторых, человек интерпретирует по-своему любую информацию извне: «В процессе понимания мы даём интерпретацию тому, что пытаемся понять» (7). Отчётливо это понимая, Б.Асафьев и вводит в музыкальную эстетику понятие интонации как единицы музыкального смысла, которая способна построить этот мост взаимопонимания «каждому от каждого», «подобное – подобному». Коммуникативную сущность интонирования в музыке, обоснованную в работах Асафьева на всех трех уровнях: композиторском, исполнительском и слушательском (13), мы находим практически во всех основных его работах. Для нашего же вопроса особенно важно то, что Б.Асафьевым вводится в коммуникационную цепь новое звено: музыкальное произведение. Возникает сразу три (как минимум) взаимосвязанных отношения: автор – произведение, слушатель – произведение, исполнитель – произведение. У каждого из этих тандемов возникает или существует своя система, история и специфика взаимодействия. Именно в коммуникативности художественного произведения Асафьев усматривает причину его жизненной способности, с одной стороны, и с другой стороны, если идти к музыке от

массового ее восприятия, явление интонации объясняет причины жизнеспособности и нежизнеспособности музыкальных произведений (13).

Итак, музыкальная коммуникация представляется нами как "передача информации" от человека к человеку. Данное общение осуществляется в процессе взаимодействия при помощи музыкальной деятельности, в ходе которой используются специфические знаковые системы. Как видим, простое представление о триединстве, из которого оказалось нельзя изъять посредника – исполнителя, лишь на первых порах удовлетворяло исследователей. Внесение в коммуникативную цепь объективно существующего элемента, каким является музыкальное произведение, активно взаимодействующего с каждой из сторон, существенно изменило схему. Так, возникла необходимость представить музыкальную жизнь общества в виде «социокультурного цикла» (16). Именно так представляет А. Сохор более сложную схему замкнутой коммуникационной цепи, в которой «циркулируют» различные элементы, рождающиеся в «блоке» творчества и проходящие затем через другие «блоки», испытывая притом те или иные изменения под воздействием различных участков цепи. К такого рода элементам А. Сохор прежде всего относит музыкальные произведения, содержание каждого из которых переживает несколько стадий своего существования.

По теории А. Сохора, первая стадия — авторское содержание, сформировавшееся в сознании композитора и материализованное в созданных им музыкальных звучаниях. Оно становится объектом познания и интерпретации со стороны исполнителя, который, воссоздавая в своем истолковании музыки ее авторское содержание, частично пересоздает его, то есть осмысляет и преобразует его в соответствии со своим мировоззрением, эстетическим идеалом, личным опытом и т. д. Таким образом, в каждом исполнении возникает исполнительское содержание, частично видоизмененное по сравнению с авторским. Наконец, слушатель, воспринимая в чем-то исполнении музыку и постигая ее содержание, соотнося его с собственным жизненным опытом, со своими взглядами, представлениями, вкусами, эмоциональными стереотипами, видоизменяет его, трансформирует. Так рождается слушательское содержание, производное прежде всего от авторского (основного), а также от исполнительского (16).

В итоге на первый план выходит проблема адекватности музыкального восприятия, на которую обращает наше внимание В. В. Медушевский (10). Согласно его теории, в процессе социального функционирования музыкальное произведение закономерно отрывается от своего создателя и становится общественным достоянием, исторически меняясь с развитием общества. Таким образом, и произведение, и его адекватное восприятие равным образом погружены в культуру, вытекают из нее, порождаются ею. Исходя из этого, В. В. Медушевский делает важнейший в свете рассматриваемой нами темы вывод: музыкальное произведение — это текст, принадлежащий культуре и адекватно прочитываемый с ее позиций. Адекватное восприятие — это прочтение текста в свете музыкально-языковых, жанровых, стилистических и духовно-ценностных принципов культуры. Чем полнее личность вбирает в себя опыт музыкальной и общей культуры, тем адекватнее оказывается свойственное ей восприятие.

Анализируя сказанное, можно сделать вывод о том, что для успешного течения процесса музыкальной коммуникации очень важен общий уровень культуры всех его участников, ибо знания, «добываемые биографами и историками», исследование всего того, «что в явном виде не вошло в произведение», являются органической частью культуры и поддерживают ее единство, скрепляют ее исторические этапы, именно они «способны помочь слушателям и исполнителям проникнуть в духовный мир произведения» (10).

Однако, на практике понятие культуры может быть раскрыто по-разному. Можно прибегнуть к образному аргументу Г. Г. Нейгауза: «Если мы воспринимаем великое произведение прошлого как устарелое, то нам попросту не хватает исторической перспективы (то есть культуры) — это факт из нашей печальной биографии, а не из биографии данного произведения» (12). Можно попробовать конкретизировать понятие культуры применительно к нашему контексту. Так, если понимать культуру как совокупность достижений человечества в определенной области, то можно выделить несколько направлений, напрямую связанных с музыкальной коммуникацией.

Во-первых, это культура музыкального мышления и в частности музыкального восприятия. «Произведения искусства, — пишет М.Г.Арановский, — создаются для их восприятия. Но восприняты они могут быть только в том

случае, если законы, по которым совершается музыкальное восприятие, соответствуют законам музыкального продуцирования» (1).

Во-вторых, это культура знания, тесно взаимосвязанная с культурой образования. Эту проблему поднимает Н. Арнонкур, по мнению которого, нужно заново научиться понимать музыку, в соответствии с присущими ей закономерностями: «Музыка прошлого как целостность осталась для нас иностранным языком — оттого, что история постоянно в движении, отдаленность музыки от настоящего увеличивается, но отдалается она и от своего времени. Мы должны знать, о чем она повествует, чтобы понять то, что можем выразить ее средствами. Итак, прежде всего - знания, а к ним прибавляется чистое ощущение и интуиция. Без таких исторических знаний музыка прошлого, или так называемая «серьезная» музыка, не может быть адекватно интерпретированной» (2).

В-третьих, это эстетическая культура, рассматриваемая нами как система взглядов на искусство. Здесь проблема состоит в том, что система вкусов современного общества формируется по принципу «ушеугодия» (10). Это выражается в следующих моментах. Первый отражает тенденцию к тому, что, мы сокращаем диапазон звучащей музыки, стремясь слушать только «красивую» или знакомую музыку. Второй момент состоит в том, что современная нам музыка не является объектом нашего внимания, сейчас почти отсутствует потребность в новой музыке, рождающейся собственно для того, чтобы удовлетворить эту потребность (2). Третий момент отражает усиливающуюся тенденцию к коммерциализации музыкального искусства, создающую ложную востребованность тех или иных произведений.

Описанные сложности, безусловно, являются отличительной чертой современной музыкальной коммуникации. Однако, накопленный опыт анализа художественного содержания музыкального произведения позволяет в нынешнее время более, чем когда-либо, добиться успеха в проникновении в авторский замысел и преподнесении публике произведения музыкального искусства так, как оно этого достойно и так, чтобы оно вновь обрело свои свойства необыкновенного воздействия на человека.

Список цитированной литературы

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. Из книги: Проблемы музыкального мышления. Сб. ст. Составитель и редактор М. Г. Арановский М., Музыка, 1974.
2. Арнонкур Николаус. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Перевод И. Приходько по изданию Nicolaus Harnoncourt. Musik als klangrede. Wege zu einem neuen musikverständnis.
3. Асафьев Б. Евгений Онегин.— В кн.: Б. Асафьев. Избранные труды. М., 1954, т. II, с. 76.
4. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, 1947, стр. 59.
5. Григорьев В. «Специфика исполнительского творчества и работа над музыкальным произведением». /Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. Новосибирск, 1987, с. 28.
6. Григорьев В. Ю. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М., «Музыка», 1987.
7. Загадка человеческого понимания. Сб. ст. (сост. В.П.Филатов, вступ. ст. В.А.Лекторского) М., Политиздат, 1991, стр. 80.
8. Каган М.С. Мир общения. Проблемы межсубъектных отношений. М. Политиздат, 1988, стр.298.
9. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
10. Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.
11. Менегетти А. Введение в онтопсихологию. Хортон Лимитед, Пермь, 1993, стр.7.
12. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988.
13. Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. — М.: Музыка, 1984.
14. Платон. Сочинения: В 3 т.—М.: Мысль, 1968, т. 1, с. 140.
15. Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 3 – 46.
16. Сохор А. Музыкальная жизнь и общественно-музыкальная коммуникация. Опубликовано в Интернете.
<http://music.prssiterun.com/muskultura/5.html>
17. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. М., Классика – XXI, 2004, стр. 11.