**РЕФЕРАТ**

**Проблема художественной ценности музыки**

**Содержание**

Введение

Музыка как вид искусства

Роль музыки в жизни человека

Музыка и другие виды искусства

Проблема образов, присущих музыке

Временная и звуковая природа музыкальных средств

Ассоциативность музыки

Музыка в духовной культуре общества

Заключение

Литература

**Введение**

Музыка из всех видов искусств наиболее непосредственно воздействует на восприятие человека, «заражает эмоциями». Язык души, так принято говорить о музыке именно потому, что она обладает сильным воздействием на подсознательном уровне на область чувств человека, но нельзя исключить при этом и воздействия на область разума.

Музыка в звуковых образах обобщенно выражает существенные процессы жизни. Эмоциональное переживание и окрашенная чувством идея, выражаемые через звуки особого рода, в основе которых лежат интонации человеческой речи, - такова природа музыкального образа.

В музыке проявляется способность сознания сочетать в себе чувственное, психическое, духовно-созерцательное, рассудочно-интеллектуальное, интуитивное, эмпирическое, игровое, интонационно-физиологическое, телесно-моторное, фантазийное и прочие начала. Музыкальные переживания, эмоции не тождественны эмоциям бытовым, первичным. И потому смысл музыкального образца, как художественного творения, во многом сакрален и представляет собой иную реальность. Неслучайно многие умы связывают природу музыки с природой абсолютного духа.

В музыке отражаются настроения и переживания человека, его эмоциональный мир. В этой сфере возможности музыкального искусства неисчерпаемы. Тонкость и сила, разнообразие душевных состояний, раскрываемых в музыке, составляют, по существу, основное содержание музыкального искусства.

Важно отметить, что музыка отражает эмоциональный мир социально конкретного человека, систему психологической жизни человека определенного времени, определенной национальной принадлежности, определенного социального слоя. Поэтому музыкальное искусство оказывается способом отражения социальной действительности и фактором передачи социального психологического опыта.

Звуковая материя — нечто летучее, эфирное не только для неспециалиста, но и для профессионала. Можно с достаточной уверенностью утверждать, что она исследована значительно меньше, чем материал других видов искусства, хотя чутье музыканта обеспечивает часто удивительное проникновение в ее художественные богатства.

В чем своеобразие музыки и ее отличие от других видов искусства, каковы ее выразительные средства и какую роль она играет в жизни человека? На все эти вопросы искали ответы многие мыслители. В данной работе предпринята попытка осветить некоторые из этих вопросов.

**Музыка как вид искусства**

Музыка... Что она такое? В чем ее сила? Задумываться над этим люди начали очень давно. «Все музыкальные звуки идут от человеческого сердца; музыка связана с отношением человека к человеку. ...Поэтому нужно разбираться в голосах, чтобы понимать музыкальные звуки, нужно разбираться в музыкальных звуках, чтобы понимать музыку»[[1]](#footnote-1)1. Могучую силу многообразного воздействия музыки на людей заметили и медики древности. «Музыкотерапия», к которой сейчас нередко прибегают врачи, описана Гиппократом, упоминается в египетских папирусах, мусульманских книгах, ее силу использовали средневековые целители.

Многие века музыка была лишь составной частью театрального действия, ритуального обряда или пышного празднества. Такая несамостоятельность, однако, не уменьшала силы ее воздействия. Уже мыслители древности писали об особой способности музыки передавать различные душевные состояния человека. Не случайно многие авторы дают в своих трудах развернутые характеристики выразительности напевов. Лукиан в своей «Гармонии» отмечает «особенность каждого лада — вдохновенность фригийского, обуянность лидийского, важность дорийского и тонкость ионийского». Апулей во «Флоридах» пишет про «пустоту эолийского лада, и богатство ионийского, и грусть лидийского, и приподнятость фригийского, и воинственность дорийского»[[2]](#footnote-2).

Обращение музыки непосредственно к миру чувств, эмоций отмечалось во все времена — от эпохи Аристотеля до наших дней.

Стихия музыки — могучая стихия,

Она чем непонятней, тем сильней.

Глаза мои, бездонные, сухие.

Слезами наполняются при ней.

Она и не видна, и невесома,

И мы ее в крови своей несем.

Мелодии всемирная истома.

Как соль в воде, растворена во всем...;

Есть в музыке бездумное начало.

Призыв к свободе ото всех оков.

Она не зря лукаво обольщала

Людей на протяжении веков...;

Но и сейчас, когда оркестр играет

Свою неимоверную игру.

Как нож с березы, он с людей сдирает

Рассудочности толстую кору.

*Е. Винокуров*

Но откуда эти исключительные возможности музыки? В чем заключена ее магическая сила?Увы, мы все еще далеки от исчерпывающего ответа на эти вопросы. Анализируя ткань искусства, познавая законы сопряжения звуков, принципы организации и развития музыкального произведения, проясняя его исторический контекст и вскрывая духовную сущность, исследователь работает уже с результатом творческого акта. Но основы существования музыки связаны в неменьшей степени с законами музыкального восприятия и ее психофизиологического воздействия, пока еще мало исследованными[[3]](#footnote-3).

Многое в характере музыкально-эстетического впечатления определяется общими законами художественного. Марксистско-ленинская эстетика рассматривает искусство как форму «своеобразной человеческой деятельности, рождающей художественные ценности»[[4]](#footnote-4); это положение относится также и к музыке. Специфика такого рода деятельности в большой степени основана на непосредственности чувственного познания окружающего мира.

Как и ученый, художник исследует действительность, но делает это иначе, чем ученый, и это ясно обнаруживается в результатах их труда. Если наука приходит к обобщениям в виде понятий, формул, воспринимаемых прежде всего логически, то искусство рождает художественные образы, которые более непосредственно обращены к чувствам человека, его эмоциям, ощущениям. Уже в Древней Греции говорили, что искусство «поучает, развлекая». Художник стремится «заразить» нас, заставить нас сочувствовать, сопереживать. Конечно, и восприятие научных истин может быть окрашено эмоцией, но воспринимать искусство без сопереживания просто невозможно.

Это определяет и некоторые существенные особенности художественного образа. Ему свойственно отражение действительности во всем ее многообразии или, как говорят эстетики, целостный характер отражения. Поэтому если историк или экономист, анализируя жизнь общества, сосредоточивает внимание лишь на одной ее стороне, на ограниченном круге проблем, выясняет строгое соответствие условий и причинных связей, то писатель, изображая в своем произведении то же общество, поразит нас тонким воссозданием черт живой действительности во множестве сцеплений. Его творчество есть акт синтезирующий, оно не теряет при этом проникающей силы анализа, то выигрывает в степени воздействия. Когда во французской литературе появились типы Растиньяка и Жюльена Сореля, то тем самым не только был выделен характер, порожденный новым, буржуазным миром, но определился и облик утверждающегося общества, и отношение питателей к этому обществу. Ф. Энгельс писал, что об истории французского общества он из произведений Бальзака «даже в смысле экономических деталей узнал больше... чем из книг специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых»[[5]](#footnote-5). Богатство конкретного мира, жизненное дыхание привлекают нас в произведениях искусства. 1К изменяются в них даже внешне сходные сюжеты! По схеме событий «Отелло» и «Кармен» — рассказы об убийстве из ревности, а «Анна Каренина» и «Гроза» — всего лишь истории измены жены мужу. Но как различны и неповторимы жизненные детали в каждом из них!.. Совмещение единственного и повторяющегося, замкнутого и бесконечного, короткого и длящегося, случайного и обусловленного — это, пожалуй, и есть самое отличительное свойство художественного произведения. В нем человек обретает одновременно и воплощение видимого мира, и его переживание. Четыре строки В. Блейка замечательно раскрывают эту особенность поэтического видения и воплощения:

В одном мгновеньи видеть вечность,

Огромный мир в зерне песка,

В единой горсти — бесконечность,

И небо — в чашечке цветка.

*(Перевод С. Маршака)*

В зеркале искусства отражается все многообразие окружающего мира. Но есть у искусства и свой особый «предмет», своя «излюбленная тема»: это — человек. Все богатство его духовного мира, его разносторонние связи с действительностью, беспредельную широту возможностей раскрывает искусство в мире, созидаемом художником". И если разные виды искусств в различной степени и различными способами проникают в глубины действительности, то все же во всех них сохраняется характерная разноплановость описания объекта.

Форма произведения искусства всегда несет на себе отпечаток «лика творца» (вспомним известную бюффоновскую фразу «Стиль — это человек»). Даже в самом, на первый взгляд, объективном и беспристрастном произведении отражается личная позиция художника. Его миросозерцание, темперамент, вкусовые пристрастия определяют обращение к той или иной теме, отбор материала, выбор творческого метода. Последний может быть более или менее осознанным, более или менее интуитивным. Но в любом случае он складывается под влиянием общества и его эстетических идеалов. При этом с полной силой выявляется социальная, классовая позиция автора.

Понимание мира искусства как мира отражающего и в то же время входящего в живую действительность свойственно многим художникам. Приведем эту мысль в выражении Заболоцкого:

Два мира есть у человека:

Один, который нас творил,

Другой, который мы от века

Творим по мере наших сил.

Так мы приходим к выводу: искусство — форма общественного сознания, не только отражающая действительность, но и формирующая ее. Искусство активно и многообразно воздействует и на отдельную личность, и на общество в целом.

**Роль музыки в жизни человека**

В чем же значение музыки для человека, какова роль музыки в его жизни? Ответ на этот вопрос не так-то прост и не односложен, ибо значение музыки в человеческой жизни многообразно и, кроме того, неодинаково для различных людей.

Музыке нередко приходится непосредственно и активно участвовать в человеческих деяниях. Она помогает организовать и, более того, осуществить многое в человеческой жизни, начиная от домашнего быта (мать убаюкивает ребенка, напевая ему колыбельную песню) и вплоть до массовых действий — шествий (марш), торжеств (фанфары, туш, застольная песня); вспомним также разнообразные процессы труда, в которых участвует и один человек, и целый коллектив, и связанные с ними бесконечные образцы народной музыки — от пастушьих наигрышей до бурлацких песен. В современной жизни все шире используется так называемая функциональная музыка — на производстве, в медицине, в педагогике и других областях.

Во всех этих случаях музыка играет прикладную, утилитарную роль, она рассчитана на практическую полезность. И все же, как ни существенно такое практическое применение музыки, нельзя сказать, что именно в нем и заключено самое главное. Есть в музыке, как и во всяком ином искусстве, нечто более глубокое и широкое: она способна воплощать внутренний мир людей. Создавая музыку, человек вкладывает в нее свои чувства и помыслы; воспринимая же ее, человек находит в музыке отзвук на все, что трогает, волнует. Можно сказать, что музыка помогает человеку развить, углубить и облагородить свою «культуру переживаний».

**Музыка и другие виды искусства**

Сравнивая музыку и некоторые другие искусства, мы видим, что их выразительные возможности неодинаковы. Конкретная мысль, либо связанная с каким-нибудь отдельным явлением, с описанием факта, либо представляющая какое-нибудь логическое или научное обобщение, легко может быть выражена словами. Поэтому воплощение таких мыслей является достоянием прежде всего того искусства, которое оперирует словами, то есть литературы. В частности, это относится к тому виду литературы, который особенно близок музыке, — к поэзии.

Мы знаем, что стихи отличаются от прозы в первую очередь своей ритмической организованностью, определенным чередованием акцентированных и не акцентированных слогов, наподобие сильных и слабых долей в музыке; стихи бывают оформлены тем или иным распорядком строф, иногда связанным с повторностью (в музыке, как мы увидим, повторение частей — так называемая «реприза» — играет огромную роль); рифма, то есть сходство окончаний, тоже придает стихам оттенок повторности, что еще больше сближает их с музыкой, где сходство небольших частей есть одна из основ музыкальной формы; в поэзии придается особое значение самой звучности стиха как таковой, его окраске, зависящей от подбора различных гласных и согласных — мягкой или острой, звонкой или затуманенной и т. д. (так называемая «инструментовка стиха» — чисто музыкальный термин!); наконец, в поэзии важны не только описываемые события или пейзажи — в ней необычайно большое место принадлежит чувству, настроению, а как мы вскоре убедимся, именно область лирических чувств породила в музыке особенное богатство жанров.

Итак, музыка и поэзия имеют множество точек соприкосновения; недаром эти два искусства так часто и естественно сочетаются, порождая важнейшие музыкальные жанры: песню и романс. И все-таки выразительные возможности даже этих двух столь родственных искусств не совпадают. При всех общих с музыкой чертах — конструктивной оформленности и размеренности стихов, самостоятельном значении звукового колорита, преимущественной лиричности — поэтические образы обладают в своей массе большей конкретностью, музыкальные же образы — большей обобщенностью. Можно ли представить себе переданными музыкой без содействия слова такие, например, стихи:

Мой дядя самых честных правил.

Когда не в шутку занемог,

Он уважать себя заставил

И лучше выдумать не мог.

Тем большим оказывается различие музыки и прозы. У нас нет возможности высказать, к примеру, мысль «Какая сегодня прекрасная погода!» или «Земля имеет форму шара», сыграв их на фортепиано или скрипке. И это не удивительно, ибо музыка «не дает видимых образов, не говорит словами и понятиями; она говорит только звуками»[[6]](#footnote-6). Музыка не выражает наши мысли так же прямо, так же непосредственно и наглядно, как слово писателя, картина художника, драматическое произведение. Она в этом отношении ближе таким искусствам обобщенной выразительности, как хореография и архитектура8. Хореография тесно связана с музыкой, которая служит ей не только фоном, но, более того, своего рода «вдохновительницей» движений. Архитектура роднится с музыкой в своей исключительно высокой и закономерной конструктивной организованности.

Иногда говорят, что музыка — в отличие от некоторых других искусств — не имеет подобий в жизни, лишена жизненных прообразов. Верно лишь то, что эти прообразы не всегда очевидны, или их связь с музыкой не отличается такой непосредственностью, какую мы видим, например, в искусствах изобразительных. Самый характер человеческих переживаний, смены их интенсивности отражены и в эмоциональной окраске музыки и в ее динамике.

Но если мы и выйдем за пределы человеческой психики, то также столкнемся с прообразами музыкальных явлений. В природе огромное значение имеет повторность — смена этой повторности содержит контраст, противопоставление: свет и тьма, тепло и холод и т. д. А известно, что и повторность и контраст представляют собой основополагающие принципы музыкальной формы.

И, наконец, музыка, речь особого рода, тесно связана с обыкновенной словесной речью. И, наоборот, можно сказать, что наша разговорная речь есть своего рода мелодия: разве не слышим мы в ней повышений и понижений, ускорений и, замедлений, отдельных фраз, разграниченных между собой цезурами, — то есть всего того, что мы слышим в музыкальной мелодии? Более того, самые выразительные интонации словесной речи — такие, как интонация вопроса, восклицания, жалобы, — оказали сильное воздействие на мелодию. Как ясно слышна, например, интонация грустного вопроса во вступлении к арии Ленского из оперы Чайковского «Евгений Онегин».



Ничто не может продемонстрировать родство музыки и словесной речи с такой неопровержимостью, как речитатив, этот особенный вид пения, опирающийся на интонации речи и преобразующий их по законам музыки. Под пером гениального композитора речитатив способен соединить в себе мелодическую певучесть и гибкость с непосредственной выразительностью речевых интонаций:



Значение речитатива как синтезирующего вида музыки, способного к большой экспрессии, настолько велико, что он глубоко проник и в бессловесную инструментальную музыку. Мы нередко слышим такой «инструментальный речитатив» в музыке Баха, Бетховена, Листа, Шостаковича — преимущественно там, где требуется патетическая декламация или же «мышление вслух», то есть в моменты рассуждения, размышления:



Т.о, показаны нерасторжимые связи музыки с человеческой жизнью, с действительностью. Эти связи касаются и конструктивных основ музыки и ее выразительности. Они имеют существенное значение для образования музыкальных жанров.

**Проблема образов, присущих музыке**

Теперь остановимся полнее и подробнее на проблеме образов, наиболее присущих музыке. Что же способна выражать музыка? Ей трудно дается область конкретных понятий или, наоборот, отвлеченных научно-логических категорий. Но насколько ограничены здесь ее возможности, настолько безграничны они в сфере внутренней жизни человека. Все богатства душевного мира музыка воплощает с несравненной силой. Восторг и отчаяние, торжество и тревога, светлая надежда и разочарование, глубокая работа мысли и мимолетное впечатление, безмятежный покой и неудержимая жажда действия — примеры процессов и состояний, которые с такой яркостью воплощает музыка, можно было бы приводить еще и еще9.

В свете всего сказанного понятно, отчего в музыкальном искусстве столь большое место занимает лирика: это и есть та музыка, которая непосредственно связана с нашими чувствами, с эмоциональным миром человека.

Широту выразительных возможностей музыки демонстрирует, в частности, отображение в ней юмора.

Комизм проявляет себя и в шуточной народной песне (например, «Шарлатарла из партарлы», «У меня ли муж водопьяница»), и в симфоническом произведении («Камаринская» Глинки, «Бага-Яга» и «Казачок» Даргомыжского, финал Второй симфонии Чайковского на тему песни «Журавель»), и в целой опере («Свадьба Фигаро» Моцарта, «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева). В связи с юмором возникли даже специальные жанры — «скерцо», «юмореска», о которых мы поговорим позже. По своему характеру комизм в музыке знает множество оттенков — от беззлобной шутки (сцены скоморохов-гудошников в «Князе Игоре» Бородина) до бичующей сатиры («Золотой петушок» Римского-Корсакова). По сравнению с музыкой «серьезной», чуждой комическим положениям и эффектам, юмор пользуется приемами гиперболы (преувеличения), нарочитого искажения в масштабе или пропорциях данного явления, всякого рода неожиданностями и т. д.

**Временная и звуковая природа музыкальных средств**

Данные стороны музыки ясно показывают отражение в ней действительности. Но есть в музыкальных образах и другие стороны; они также имеют важное значение. Речь пойдет о коренных основах музыкального материала — временной и звуковой природе музыкальных средств.

Временная природа музыки означает, что мы воспринимаем музыкальное произведение совсем не так, как произведения изобразительных искусств. Знакомясь с картиной или скульптурой, мы можем долго рассматривать ее, чтоб рассмотреть подробности, и т. д. Музыку же мы не можем воспринимать подобным образом. Музыкальное произведение не ждет нас, оно движется вперед, как бы течет во времени, течет безостановочно. Это обстоятельство осложняет ее восприятие и, как мы узнаем несколько позже (с. 139), даже вызывает определенные компенсирующие эту трудность явления в музыкальной форме.

Но зато временная природа дает музыке огромные преимущества по сравнению с искусствами, запечатлевающими один какой-либо момент, изъятый из движения. Протекая во времени, музыка получает возможность передавать процессы развития, показывать всевозможные изменения и повороты в нем — вплоть до самых сильных контрастов. Это свойство музыки позволяет ей не только воплощать наши чувства и мысли, но и показывать, как они развиваются, какие новые черты и оттенки в них появляются, как одна мысль или настроение сменяется другим, иногда даже противоположным. Именно это свойство помогает музыке так правдиво и выразительно рисовать самый широкий круг жизненных явлений. Вместе с тем непрерывная смена одних звучаний другими означает, что проблема движения может иметь для музыки самостоятельное художественное значение. В самом деле, значительная область музыки ставит своей задачей организацию движения людей или, по крайней мере, рисует картины такого движения. Достаточно указать на столь распространенный вид музыки, как марш.

Звуковая природа дает музыке возможность установить связь со звуковым миром действительности. Хотя музыкальный звук и должен отвечать известным требованиям (из коих главное — определенность его высоты), но все же граница между звуками музыкальными и немузыкальными весьма относительна; музыкальные тоны, их одновременные сочетания, их последования вполне могут напоминать звуковые явления жизни, существующие вне музыки. Вот почему в музыке немалую роль играет идеализированное воспроизведение звучаний окружающего нас мира — «звукоподражание». Предметы этого подражания разнообразны. Мы слышим звуки, издаваемые живыми существами; особенно охотно обращались композиторы к мелодичному и нежному пению птиц, которое словно само просится быть положенным на музыку (соловей, кукушка и перепелка в «Пасторальной симфонии» Бетховена, целый «ансамбль» весенних птиц во вступлении к опере «Снегурочка» Римского-Корсакова и «Хоре птиц» из той же оперы, соловей в медленной части Второй симфонии Скрябина)10, мы слышим также топот коней («Сеча при Кержен-це» Римского-Корсакова), лай собак («Орфей» Глюка, «Пляска Кащеева царства» из балета Стравинского «Жар-птица»), крик осла (одна из тем увертюры «Сон в летнюю ночь» Мендельсона), жужжание шмеля (в «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова).

Внимание композиторов было привлечено не только к мелодичному, но и к характерному в птичьих голосах (пьеса «Курица» французского композитора XVIII века Рамо с изображением кудахтанья, множество образцов петушиного• **крика** — симфоническая поэма Сен-Санса «Пляска смерти, упомянутое вступление к «Снегурочке» Римского-Корсаковаи в особенности его же «Золотой петушок»).

Звучания неодушевленной природы тоже дают о себе нередко знать в музыке — от нежного шелеста листвы до потрясающих раскатов грома. Но охотнее всего обращались композиторы к стихии воды; их вдохновляло и журчание родника и грозное бушевание океана. Не могла остаться безразличной музыка к звуковому миру, создаваемому самими людьми, — говору толпы, звону мечей и колоколов, реву сирены и заводским гудкам, шуму машин — от примитивной прялки до современного локомотива и самолета.

Но музыка пошла дальше: не ограничившись переработкой слуховых впечатлений, она заявила о своем праве воплощать и впечатления зрительные. Каким образом это становится возможным? Путем ассоциации между видимым и слышимым[[7]](#footnote-7). Те или иные качества предметов, явлений, предстающих нашему взору, часто вызывают аналогии с качествами звука. Но возможен и обратный путь ассоциации — от слышимого к видимому. Например, зысокие, достаточно громко взятые звуки нам нередко хочется назвать «блестящими», а раз так, то можно создать последовательность зву-•-ов. чтобы изобразить блеск огня, молнии, н-езд. Светлый или матовый или сумрачный рит музыки может стать средством изображая рассвета, заката или темной ночи. Изображение в музыке носит, разумеется, -ловный характер и весьма уступает живописи I наглядности. Но оно будит воображение слушателя, дает толчок его фантазии. И, что особенно важно, музыкальная живопись не порывает с основной задачей музыки — отражением действительности, преломленной через внутренний мир человека.

**Ассоциативность музыки**

Механизм ассоциации сводится к возникновению связи одного ощущения с другим. Это общее свойство человеческих представлений. И в обыденной жизни мы помогаем себе, дополняя воображением качественную характеристику предметов: услышав тяжелую и медленную поступь, мы соотносим ее с тучным человеком, увидев порхающую бабочку, ощущаем ее легкость, воздушность; обычно такие связи опираются на уже сложившиеся представления о предметах и явлениях[[8]](#footnote-8).

По существу, ассоциативность — одна из характерных черт художественного мышления вообще. На ней, в частности, построена вся техника метафоры. Но здесь мы заговорили о ней потому, что музыка в своем содержании самым непосредственным образом опирается на ассоциации. Они входят в структуру ее художественных образов. Как уже отмечалось, душевный мир, мир эмоций — главная область музыкальной выразительности, в которой искусство звуков достигает предельной полноты и вместе с тем поразительно тонких оттенков в отражении состояний, переходов и преобразований душевных движений, недоступных фиксации словом. Можно сказать, что музыка (единственное из искусств!) не только «творит» эмоцию, но и обращается к эмоции как к материалу. Душевный мир, мир чувств, а порой и чувственных ощущений становится в ней основным «предметом» отражения.

Эта ее черта не однажды привлекала внимание мыслителей и художников. «Язык души» — так говорили о ней романтики. И, надо сказать, «дружественные искусства» пытались овладеть этим «преимуществом» музыки. «Омузыкаление поэзии и живописание становятся распространенными приемами романтической литературы»[[9]](#footnote-9). В сущности и попытки создания беспредметного искусства — абстрактная живопись и кино, «заумная» поэзия и т. п. — порождены стремлением художника «перепрыгнуть» через предметность, ограничив себя «царством духа».

Это не исчерпывает, конечно, всех причин возникновения беспредметного искусства, но констатирует одну из них, о которой высказывались многие художники (напри мер, Василий Кандинский).

Однако попытки эти связаны с насилием над самой природой этих искусств, с отказом от некоторых существенных их возможностей. Музыка же по самой своей природе лишена предметной конкретности и, как точно сформулировал Гегель, «...среди всех искусств имеет больше всего возможности освободиться не только от всякого реального текста, но и от выражения какого-нибудь определенного содержания»[[10]](#footnote-10). Впрочем, Гегель видел в этом не только особенность, но и грозящую музыке опасность замкнуться в себе самой, утратив таким образом общественную значимость"[[11]](#footnote-11). В самом деле, гибкость и многогранность «неконкретного» выражения позволяет «услышать» в звуковых формах многие варианты содержания. Но тем не менее эти разные варианты доступны интерпретации и восприятию разными людьми достаточно единообразно, ибо личный опыт слушателя и опыт творца, даже если они и достаточно далеки друг от друга, питаются одной общезначимой жизненной реальностью.

Более того, сходно воспринимаются даже наименьшие наделенные смыслом частицы музыкальной речи — интонации. Смысловое содержание интонаций самым непосредственным образом связано с природой и общественной жизнью людей. Уже в народном музыкальном творчестве формируются устойчивые типы интонаций, обладающих общезначимым смыслом и выразительностью, складываются характерные обороты, приемы развития, признаки жанра. Никогда не спутаешь ласковую закругленность колыбельной песни с прихотливой подвижностью хороводной. Опора на бытовое, жанровое часто помогает понять, прояснить замысел композитора. Использование жанровых характеристик становится одним из важных средств конкретизации музыкального образа.

Но сколь бы определенным и даже конкретным ни был в своем содержании музыкальный образ, личный опыт играет огромную роль в его восприятии. И чем более обобщены средства искусства, тем более свободными и субъективными могут быть ассоциации. Благодаря им, независимо от замысла создателя, многие (особенно как-то отмеченные нами и тем более полюбившиеся) сочинения могут обретать для нас самый различный дополнительный смысл. Вот один из примеров этого рода, описанный в романе Г. Гессе «Игра в бисер». Рассказывает герой романа Иозеф Кнехт: «...*день этот запечатлелся в моей памяти, являя собой небольшое, однако важное событие. Снег уже сошел, поля стояли влажные, вдоль ручьев и канав кое-где уже пробивалась зелень, лопающиеся почки и первые сережки на голых кустах окутали все в зеленоватую дымку, воздух был напоен всевозможными запахами: пахло сырой землей, прелым листом и молодыми побегами; казалось, вот-вот — услышишь и запах фиалок, хотя для фиалок было еще рановато. Мы подошли к кустам бузины, усыпанным крохотными почками, листики еще не проклюнулись, а когда я срезал ветку, мне в нос ударил горьковато-сладкий резкий запах. Казалось, он вобрал в себя, слил воедино и во много раз усилил все другие запахи весны. Я был ошеломлен... Наступившая весна обрушилась на меня и наполнила счастьем.*..»[[12]](#footnote-12). Кнехт замечает, что и само по себе переживание было достаточно сильным, «но тут прибавилось еще кое-что». Описывая первое знакомство с песнями Ф. Шуберта «примерно в то же самое время», Кнехт говорит о песне «Весенние надежды»: «*Первые же аккорды аккомпанемента ошеломили меня радостью узнавания: они словно пахли, как пахла срезанная ветка бузины, так же горьковато сладко, так же сильно и всепобеждающе, как сама ранняя весна! С этого часа для меня ассоциация — ранняя весна — запах бузины — шубертовский аккорд... постоянная и абсолютно достоверная.*..»[[13]](#footnote-13).

Обратим внимание на повторяемость выражения — «ошеломили», «я был ошеломлен» для определения степени силы впечатления. По существу, Гессе дает здесь чуткий и тонкий анализ восприятия искусства, показывая не только его ассоциативный характер, но и сам процесс возникновения ассоциаций. При этом писатель говорит и о том, что глубина и богатство впечатлений, получаемых при восприятии искусства, определяются неповторимостью личного опыта человека. «*В этой частной ассоциации я обрел нечто прекрасное, чего я ни за какие блага не отдам. Однако сама ассоциация, непременная вспышка двух чувственных переживаний при мысли «ранняя весна» — это мое частное дело. Разумеется, я могу рассказать об этом другим... Но передать ее вам я не в силах... Я не в силах сделать так, чтобы моя частная ассоциация вызвала хотя бы у одного из вас точно такую же..*.»"[[14]](#footnote-14).

Субъективные ассоциации, не будучи основой художественного восприятия, безусловно обогащают его, помогая постигнуть самые неожиданные и сокровенные связи сущего. При восприятии музыки эти связи формируются особенно широко и, по большей части, бессознательно: слушая «музыкальную картину», мы не анализируем и не расчленяем ее, но сопереживаем на основе прошлого опыта.

Мы уже говорили о смысловом содержании интонаций. Однако содержательны не только единичные элементы, но и общие конструкции произведения. Они становятся особенно важными в связи с временным, процессуальным характером музыки. От соразмерности частей, расстановки смысловых акцентов, темповых смен зависит эффект, производимый сочинением. Естественно, что общие принципы музыкальных структур, законы музыкально-конструктивной логики опираются на выработанные веками нормы человеческого мышления или отражают структурные закономерности природы. Вопросам композиционной логики и музыкальных структур посвящена III часть книги. Здесь же приведем лишь один пример.

Развитие в симфонической увертюре Чайковского «Ромео и Джульетта» образует традиционную для симфонических увертюр композицию, которая называется сонатной формой. Но в данном случае сопоставление образов подчинено особому смыслу — движению от общего к частному, проявляющемуся в последовании тем: от сумрачного, строгого, скованного в своей размеренности хорала вступления, олицетворяющего тяжелую, давящую атмосферу Средневековья, к взрывающейся энергией, напряженно-порывистой первой теме — она звучит музыкой уличных схваток в Вероне, — а затем ко второй — лирической теме любви. В этом движении мы как бы непрерывно «сужаем» поле зрения, сосредоточиваемся на последовательно и постепенно сменяющихся кадрах (подобно общему, среднему и, наконец, крупному плану в кино). Возможна и иная аналогия: с переходом от общего взгляда на картину к концентрации внимания на ее деталях. Любопытно, что постепенно разворачиваясь во времени, форма дает нам и ощущение освоения пространства. Здесь мы сталкиваемся с синэстетическим характером нашего художественного восприятия.

Когда говорят о меньшей доступности музыкальных образов по сравнению, допустим, с литературными или живописными, то, как видно, не учитывают, что простота этих последних — мнимая. Да, легко увидеть фигуры, изображенные на картине, но значит ли это понять ее? Познакомиться с сюжетными перипетиями романа — значит ли это познакомиться с романом как произведением искусства? Разумеется, нет. Хотя немало зрителей и читателей ограничиваются именно этим уровнем восприятия. Но глубокая по содержанию и достаточно сложно организованная музыка не позволяет «изобразить» восприятие, подменить его простым «узнаванием» жизненных предметов и. явлений. Чтобы постигнуть музыку, необходимо понять ее язык. Можно сказать, что до некоторой степени он охраняет музыкальное произведение от упрощенного восприятия: если слушатель не владеет элементарными навыками и ориентировкой в языке музыки, оно остается за порогом его чувств и переживаний.

Любопытный пример «неподготовленного восприятия» дает Л. Толстой в романе «Анна Каренина». Левин — герой, который отмечен симпатией писателя (а стало быть, вряд ли служит мишенью для насмешки), — попадает в городе на концерт, где исполняются «две очень интересные вещи» («новые и в новом духе», — добавляет автор). «...*Чем более он слушал фантазию Короля Лира, тем далее он чувствовал себя от возможности составить себе какое-нибудь определенное мнение. Беспрестанно начиналось, как будто собиралось, музыкальное выражение чувства, но тотчас же оно распадалось на обрывки новых начал музыкальных выражений, а иногда просто на ничем, кроме прихоти композитора, не связанные, но чрезвычайно сложные звуки. Но и самые отрывки этих музыкальных выражений, иногда хороших, были неприятны, потому что были совершенно неожиданны и ничем не приготовлены. Веселость, и грусть, и отчаяние, и нежность, и торжество являлись безо всякого на то права, точно чувства сумасшедшего...*

*Левин во все время исполнения испытывал чувство глухого, смотрящего на танцующих. Он был в совершенном недоумении, когда кончилась пьеса, и чувствовал большую усталость от напряженного и ничем не вознагражденного внимания*»[[15]](#footnote-15) .

Толстой показывает, что впечатления Левина не оставляют места для эстетического переживания. Однако вовсе не всегда слушатели отдают себе отчет в характере своих впечатлений от музыки. Порой то «совершенное недоумение», которое испытывает Левин, целиком относится на счет музыкального произведения, а не отсутствия нужной подготовленности слушателя.

Но и самое подготовленное слушание тоже может быть различным; различна степень конкретности представлений, различна их оформленность. Одни люди, слушая музыку, бывают целиком захвачены ее потоком. Звуковые волны заставляют забыть об окружающем, взрывают чувства, будят живой эмоциональный отзвук — переживание. Окончилась музыка — и человек еще весь во власти ее стихии, но попроси его рассказать о переживаниях, и он станет в тупик. Другие, напротив, ясно представляют себе волнующую картину, их восприятие оформляет впечатление в определенные, почти зримые образы... Кто их них слышит «правильно»? И те, и другие. Сила впечатления отнюдь не зависит от характера представлений, а лишь от степени эмоциональной отзывчивости — глубины и подвижности эмоций — и от того, насколько близка та или иная музыка.

Процесс восприятия музыки (впрочем, как и других искусств) всегда деятелен, активен. Знакомство со структурой художественного образа, техникой и нормами музыкального языка позволяет шире, глубже, полнее постигнуть и содержательную сторону музыки.

**Музыка в духовной культуре общества**

Музыка существовала и существует в обществе как одна из многих составляющих его духовной культуры. Ее роль могла быть более или менее заметной, более или менее значительной, но не было таких эпох, когда бы ее голос замолкал. На протяжении всей истории культуры музыка совмещает различные функции. Известно, какое большое место занимала музыка и «мусические предметы» в культуре античного мира. «...Музыка должна иметь полезное применение не ради одной цели, а ради нескольких: 1) ради воспитания, 2) ради очищения..., 3) ради интеллектуального развлечения...» — писал Аристотель[[16]](#footnote-16).

С развитием общественных отношений усложнились и отношения искусства и человека — с обществом. Современные исследователи указывают на значительную роль музыки, как и искусства вообще, в формировании духовного мира людей. «...Искусство есть общественная техника чувства, орудие общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа...»[[17]](#footnote-17).

В древности не раз отмечали непосредственность физиологического воздействия музыки на человека как характерную ее особенность. Исторический путь развития музыки выдвинул на передний план ее иные стороны. Постепенное формирование музыкальной логики и углубление музыкального содержания требует от слушателя высокоразвитого душевного мира для их постижения.

Непосредственность воздействия, ограниченного уровнем простого физиологического акта, сохранилась разве что в самой элементарной культуре массовых форм, например в танцевальной или эстрадной музыке. Тем не менее и в наше время прикладная, «функциональная» музыка сохраняет свое значение в жизни общества. В этом проявляется огромная организующая роль музыки, ее способность к упорядочению и организации быта в самых разных его проявлениях.

Заметим, что изменившиеся условия существования искусства, рост его технической оснащенности, богатство коммуникаций, распространяющих его в нынешнем мире, поднимают на новый уровень и его воспитательные возможности.

Очевидно, и в целом музыка испытывает на себе воздействие изменившихся условий ее существования в обществе. Ведь жизнь музыкальных произведений обеспечивается лишь участием исполнителя. Не будучи исполненным, музыкальное произведение не живет, не существует, а истинную популярность оно обретает только через многократное звучание. Ныне звукозапись, практика массовых коммуникаций — радио и телевидения, обладающих совершенно безграничными возможностями «репродуцирования» искусства, оказывают своеобразное давление на все виды исполнительства. Музыканты, во всяком случае в последние годы, с озабоченностью отмечают заметную «стандартизацию» исполнительских трактовок и индивидуальностей, видя в этом и отрицательное воздействие грамзаписи.

Новые условия влияют, однако, не только на исполнительство, но и на творчество, впервые обращенное к такому безгранично широкому и пестрому конгломерату слушателей. Коль скоро «предмет искусства... создает публику, понимающую искусство» (К. Маркс) и способную наслаждаться «красотой», то результативно, по-видимому, и обратное воздействие: публики — на искусство.

Разбирая проблемы современной музыки, мы ни на минуту не должны забывать о коренном изменении мира сегодня. В прошлые века для того, чтобы музыкальное произведение могло быть воспринято 80 миллионами слушателей, оно должно было бы исполняться каждый день в аудитории, вмещающей тысячу человек, в течение 220 лет. Сейчас для этого достаточно исполнить его один раз по радио или телевидению.

**Заключение**

Воздействие общества на музыку особым образом выявляется в нашей стране. Однако в целом проблема музыкальной культуры в ее отношениях со слушателем мало.Здесь слово за музыкальной социологией изучающей эти закономерности.

Широки и многообразны функции музыки. Прекрасно сказал об этом Ромен Роллан: «Музыка, это интимное искусство, может быть также и искусством общественным; она может бытьплодом внутренней сосредоточенности и скорби, но может быть также и порождением радости и даже инакомыслия. Она приспособляется к характеру всех времен и всех народов... Один называет ее движущейся архитектурой, другой — поэтической психологией; один видит в ней исключительно чисто пластическое и формальное, другой - искусство непосредственного этического воздейстрия.

Для одного теоретика сущность музыки —в мелодии, для другого — в гармонии. И... все это справедливо, и все они правы. История в конце концов приводит нас не к сомнению во всем —что было бы странно! — а к тому, чтобы мы частично поверили всему, превратив общие теории в некоторые частичные истины, в суждения, верные для одной какой-нибудь группы фактов, для одного определенного момента истории. А поэтому будет совершенно правильно — вернее, одинаково правильно — назвать музыку всеми теми именами, которые ей даются, ибо она действительно звуковая архитектура: в известные века архитектура и у народов — зодчих (если можно так выразиться), вроде французов XV и XVI веков. Она — рисунок, линия, мелодия, пластическая красота у народов — художников и скульпторов, — например, у итальянцев. Она — интимная поэзия, лирическое излияние, философское размышление у народов — философов и поэтов, каковы, например, немцы. Она приспособляется ко всяким общественным условиям. Она — придворное искусство, поэтическое и изящное при Франциске I и Карле IX, искусство воинственное и религиозное при Реформации, искусство царственного величия и пышности при Людовике XIV, искусство салонное в течение XVIII века; с приближением революции она становится лирическим выражением революционной личности; впоследствии она станет голосом демократического общества будущего, подобно тому как некогда была голосом аристократических обществ прошлых веков. Она не умещается ни в одну формулу. Это — песнь веков и цветок истории, который могут взрастить как горести, так и радости человеческие»[[18]](#footnote-18).

**Литература**

1. Книга о музыке: Популярные очерки./ Сост. Г. Головинский, М. Ройтерштерн - М.; Изд-во Сов. Композитор, 1988

2. Античная музыкальная эстетика. М., 1960, с. 229.

3. Сохор А. Музыка как вид искусства. М., 1970; сб. «Художественное восприятие». Л.. 1971;

4. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972; Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.. 1976;

5. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М.. 1978

6. Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971. с. 18.

7. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве, т. 1. М., 1 . 7.

8. Сохор А. Музыка как вид искусства. — В кн.: Вопросы социологии и эстетики музыки, II. — Л.: Советский композитор, 1981

9. Маркус С. А. История музыкальной эстетики, т. 2. — М.: Музыка, 1968, с. И.

10. Гегель Г. В. Ф. Сочинения, т. 14. — М., 1958, с. 105—106

11. Гессе Г. Игра в бисер. М., 1969

12. Толстой Л. Анна Каренина. Собр. соч. в 14 т. — М., ГИХЛ. 1952, т. 9

13. Выготский Л. Психология искусства. М., 1968,

14. Роллан Р. Музыканты прошлых дней. Музыканты наших дней. Л., 1935

15. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988, с.254.

1. «Лицзи» («Книга установлений») III — II века до н. э. Цит. по кн.: Музыкальная эстетика стран Востока. М.. 1967, с. 185. [↑](#footnote-ref-1)
2. Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика. М., 1960, с. 229. [↑](#footnote-ref-2)
3. Можно указать ряд книг, в которых рассматриваются эти вопросы, например: С о х о р А. Музыка как вид искусства. М., 1970; сб. «Художественное восприятие». Л.. 1971; Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972; Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.. 1976; М а зе л ь Л. Вопросы анализа музыки. М.. 1978 [↑](#footnote-ref-3)
4. Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971. с. 18. [↑](#footnote-ref-4)
5. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве, т. 1. М., 1 . 7. [↑](#footnote-ref-5)
6. Высказывание одного из крупнейших светских музыкантов — пианиста и педагога Г. Г. Нейгауза. [↑](#footnote-ref-6)
7. Психологи называют такие связи синэстезкей. [↑](#footnote-ref-7)
8. По этому вопросу см.: С о х о р А. Музыка как вид искусства. — В кн.: Вопросы социологии и эстетики музыки, II. — Л.: Советский композитор, 1981. [↑](#footnote-ref-8)
9. Маркус С. А. История музыкальной эстетики, т. 2. — М.: Музыка, 1968, с. И. [↑](#footnote-ref-9)
10. Гегель Г. В. Ф. Сочинения, т. 14. — М., 1958, с. 105—106. [↑](#footnote-ref-10)
11. Там же, с. 106. [↑](#footnote-ref-11)
12. Гессе Г. Игра в бисер. М., 1969, с. 87—88. [↑](#footnote-ref-12)
13. 18Там же, с. 88 [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же, с. 88—89 [↑](#footnote-ref-14)
15. Толстой Л. Анна Каренина. Собр. соч. в 14 т. — М., ГИХЛ. 1952, т. 9, с. 265—266. [↑](#footnote-ref-15)
16. Античная музыкальная эстетика, с. 203, 204 [↑](#footnote-ref-16)
17. Выготский Л. Психология искусства. М., 1968, с. 316—317. [↑](#footnote-ref-17)
18. Ролл а н Р. Музыканты прошлых дней. Музыканты наших дней. Л., 1935, с. 13—14. [↑](#footnote-ref-18)