

Małgorzata Rusak

Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu

Аксиологическая парадигма музыкального произведения

Музыкальная перцепция – важная составляющая эмоционального и интеллектуального развития человека. На протяжении последних двух веков она была предметом рассуждений и исследований как самих композиторов и исполнителей музыки, так и музыковедов и ученых. Уже в XIX веке немецкий композитор Рихард Вагнер в своей статье Публика и популярность описывал испытанное им на мюнхенской постановке музыкальной драмы Тристан и Изольда удивление, вызванное тем, что «в последнем акте одна жизнерадостная дама среднего возраста пришла от скуки в полное отчаяние, в то время как у ее супруга – седобородого офицера высокого чина – по щекам текли слезы глубочайшей взволнованности» [Вагнер Р. 1978: 652].

И в следующем столетии подобная двойственность восприятия интересовала исследователей европейской культуры в Германии, Польше, Франции. В настоящей статье мы сосредоточимся на дискурсе исключительно российских ученых и представим их точку зрения на роль интеллекта в музыкальной деятельности. Все упомянутые в статье исследователи сходятся во мнении о том, как создание, так и восприятие музыкальных произведений протекает при сопровождении различных когнитивных, в том числе оценочных процессов и, как следствие, вызывают специфический, субъективный эмоциональный отклик у слушателей.

Итак, в XX веке специалисты, в том числе Борис Владимирович Асафьев (автор монографии Музыкальная форма как процесс) [Асафьев Б.В. 1963], Арнольд Наумович Сохор (автор монографии Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия) [Сохор А.Н. 1974], Вячеслав Вячеславович Медушевский (автор монографии Интонационная форма музыки) [Медушевский В.В. 1994], сходились во мнении, что когнитивная оценка музыкальных произведений, а также создание и перцепция музыки

обуславливаются социальными факторами. Их точку зрения разделял также Генрих Александрович Орлов. В своей монографии *Древо музыки*, представляющей анализ смысла музыки, её семантических свойств и функциональных назначений, композитор утверждал, что «границы музыки соответствуют границам цивилизации» [Орлов Г.А. 1992: 16].

Кроме вышесказанного, для исследователей XX века существенным явилось раскрытие воздействия музыкального произведения на развитие способности владеть речью, логическим мышлением, совершенствованием социальных навыков. Попытку углубления темы можно найти в работах как психологов: Бориса Герасимовича Ананьева (*Опыт экспериментального изучения влияния музыки на поведение*) [Ананьев Б.Г. 1927], Виктора Егоровича Семенова (*Социальная психология искусства: предмет, концепция, проблемы*) [Семенов В.Е. 1996], так и музыковедов: Игоря Владимировича Способина (*Лекции по курсу гармонии*) [Способин И.В. 1969], Евгения Владимировича Назайкинского (*О психологии музыкального восприятия*) [Назайкинский Е.В. 1972]. Когнитивный аспект процесса постижения музыки подчеркнут также у ранее цитированного Г.А. Орлова [Орлов Г.А. 1992: 19]:

любое суждение в музыке диктуется музыкальным опытом. Переживать музыку, значит, соучаствовать в ней, а причастность – это поведение, формы которого человек усваивает в определенной социальной и культурной среде. Формы музыкального «заложены в природе культуры, к которой принадлежит музыкальный субъект».

В настоящее время известно, что в процессе перцепции музыкального произведения применяются различные когнитивные умения, такие как аналитический музыкальный слух, слухо-образные представления, умение декодировать заложенную в музыке информацию, в том числе и оценочного характера. Таким образом, когнитивную трудность при восприятии музыки можем определить как одну из особенностей познавательной сферы слушателя. Все вышеупомянутые исследования дали толчок внедрению антропоцентрической парадигмы как центрального звена исследований перцепции музыки.

Прежде чем приступить к рассмотрению проблемы аксиологизации музыкального восприятия, представим соображения о концепции ценности музыки. Фундаментом для рассмотрения этого вопроса является аксиология как философское направление, исследующее свою основную категорию «ценность» и ряд проблем, связанных с нею, в частности ценностные суждения, отношения, иерархия ценностей.

Понятие «ценность» определяется как «образец или идеал, часто лежащий в основе вынесения конкретной оценки, или отношение соответствия оцениваемого объекта представлению о том, каким ему должно быть» [Ивин А.А. 1998: 819-821]. «Ценность» может также относиться к положительным или отрицательным значимостям объекта и, как таковое, согласовываться с понятием

оценки, поскольку, по мнению Владимира Ильича Карасика, «наряду с языковой картиной мира (в качестве ее аспекта) объективно выделяется ценностная картина мира в языке» [Карасик В.И. 2002: 117].

С точки зрения трансляции ценностей, в анализе восприятия музыкального произведения и текста на музыкальную тему необходимо учесть следующие параметры: оценочность, эмотивность, дискурсивность и объективность/субъективность. По мнению Нины Давидовны Арутюновой, процесс антропоцентрической, субъективной концептуализации всегда осуществляется путем эмоционально-оценочного переживания знания или опыта [Арутюнова Н.Д. 1998: 81]. Следовательно, суть аксиологизации языка заключается в том, что любой концепт содержит эмоционально-оценочные или оценочные компоненты.

Аксиологическая литература предоставляет множество типологий ценностей, лежащих в основе оценки в языковой картине мира. Опираясь на классификацию, предложенную Ядвигой Пузыниной в монографии *Język wartości*, мы должны указать, что анализ музыкального произведения безусловно учитывает использованные эстетические ценности (в которых понятийный центр можно представить, как красота/безобразие) и сенсорные ценности, в том числе гедонистические (понятийный центр которых лежит в таких областях, как ощущение счастья, удовольствия или их отсутствия) [Puzynina J. 1992: 40-41]. С точки зрения языкового фактора, отрицательная или положительная оценочность может выступать в тексте двояко: во-первых, включаясь в дефиницию слова, его синтаксическую, морфологическую и флективную форму (как элемент натурального языка, понимаемого как синоним кода) или, во-вторых, сопровождая значение коннотации, заключаясь в специфическом употреблении слов: гипербола, метафора, ироническое употребление слов, неконвенциональные эвфемизмы и т.п. [Słupianek-Tajnert D. 2016: 78].

В рамках конкретной эстетической ситуации столкновения человека с музыкой, понятие «ценность в музыке» можно исследовать двояко:

- а) с точки зрения философского аспекта;

Здесь учитывается онтологический статус музыки и конкретное музыкальное произведение, на которое свое внимание обратил конкретный индивид. Это произведение отвечает на вопросы: зачем данная музыка нужна «моей» душе и телу;

- б) с точки зрения искусствоведческого аспекта;

Здесь внимание обращается на профессиональный признак исполнения музыкальной формы, то есть многослойное художественное содержание произведения или явления в целом, направления, стиля, и т.д. [Капичина Е.А. 2006 : 78].

Анализируя вопрос аксиологизации музыкального произведения, сошлемся

на дефиницию, предложенную Галиной Григорьевной Коломиец. Исследователь под этим термином подразумевает «внедрение теории ценностей в пространство музыкального бытия, постижение музыки в ценностном взаимодействии АПИС» [Коломиец Г.Г. 2006: 9]. Данное взаимодействие АПИС опирается на четыре звена процесса постижения музыки:

Звенья вышеизложенной схемы рассчитаны на взаимодействие и основаны на

Автор –	Произведение –	Исполнитель/интерпретатор –	Слушатель
		или исследователь/теоретик/ музыковед	в акте восприятия/ слушатель
			в акте общения, передачи впечатлений

ценностных доминантах – «аксиологических ядрах музыки», «ценностных центрах» данных личностей (в авторском видении называемых «сгустком» общечеловеческих ценностей, присутствующих в музыкальном искусстве) [там же: 9].

Язык музыки универсален, так как невербально передает чувства и мысли композитора, оценку окружающей действительности, зашифрованные в нотном тексте. Сколько музыкантов – столько прочтений одного и того же произведения. В каждом музыкальном произведении содержится объективный авторский посыл, который исполнитель в моменте реализации, пропустив через призму собственного восприятия, обогащает субъективным элементом. В этом акте исполнитель-интерпретатор способен понять и передать получателю «ценностное ядро» музыки. Похожа и роль теоретика-музыковеда, заключающаяся именно в приближении смысла, эмоционального содержания, постижении глубины музыкального творения данного произведения. Чаще всего это осуществляется путем интерпретации исполнения произведения музыкантом. Вследствие этого, процесс передачи «ценностного центра» музыки усложняется – первоначальная оценка реальности композитором подвергается процессу аксиологизации произведения как исполнителем, так и музыковедом. Концепт определения ценности музыки представляет собой тогда как объективный, так и субъективный опыт и определяется как форма воплощения сознания и культуры данного индивида.

Итак, вышеперечисленные звенья, то есть композитор и исполнитель являются субстанциональными носителями музыкальной творческой силы. В качестве такого же субстанционального носителя этой музыкальной силы выступает и вдохновение в акте творческого воплощения, то есть само произведение, творящееся звуком либо композитора, либо исполнителя и так далее по схематической «цепочке» АПИС, что составляет акт ценностного взаимодействия.

Любой анализ музыкального произведения, слушательское восприятие и музыковедческая интерпретация реализуются путем взаимодействия истинного, сущностно-ценностного для данной личности «аксиологического ядра музыки» и его «Я-концепции» [Голубь О.В. 2012: 95-96] со всеми своими субъект-объектными ценностями. Произведение искусства в процессе ценностного взаимодействия с человеком способно «возгораться» или «гаснуть» в зависимости от ценностной картины мира воспринимающего. Таким образом, человек контактирующий с музыкой ценностно анализирует ее в таком ракурсе, в каком она ему представляется и слышится. Восприятие осуществляется путем ценностного взаимодействия, а человек обнаруживает в музыкальном произведении содержательную определенность.

Постижение ценностей музыки (как цельного содержательного организма, так и ее элементов) происходит путем создания ценностных ориентиров, то есть установок получателя музыкальной информации. Стоит обратить внимание на факт, что у каждого человека есть свое субъективное понимание смысла произведения. Из найденных идеалов и ценностей слушатель создает свой индивидуальный «миф» – понятие выдвинуто ученым Алексеем Фёдоровичем Лосевым [Лосев А.Ф. 2001], обозначающее «такое состояние ценностного сознания, которое максимально личностно переживает и осмысливает реальность настоящего» [Омельчук Р.К. 2014: 134]. Примером «мифологизации» произведения, то есть его смыслового прочтения, может стать «мотив судьбы» из Пятой симфонии Людвиг ван Бетховена. Содержание, запечатленное в произведении при становлении музыки-процесса, требует индивидуального прочтения. Симфония несёт в себе глубокий смысл и заставляет слушателя задаться вопросом: какая информация сокрыта за тревожным музыкальным материалом, судьба ли это композитора, судьба Мировой Воли, судьба эпохи и истории? Сколько людей, столько и интерпретаций одного и того же фрагмента произведения. Здесь имеет место как философский аспект постижения музыки на общечеловеческом уровне: «вот идея неизбежной борьбы к победе», так и личностный, субъективный: «вот и моя судьба стучится в дверь».

Следовательно, в аксиологическом методе анализа не так важно, какой конкретный «миф» будет создан слушателем-интерпретатором. Суть в том, что, благодаря воздействию произведения «Я-концепция», воспринимающий его музыку приобретает новую ценность и при контакте с музыкой погружается в мир его ценностей. Все это влияет на изменение мироощущения индивидуума и раскрытие горизонтов его внутреннего мира.

Итак, поскольку «ценности проживаются и переживаются, и тем самым принимаются, присваиваются субъектом как личностно значимая ценность» [Кириякова 1996: 36, за: Коломиец Г.Г. 2006: 38], ценность музыкального произведения заключается не столько в его предмете и форме, сколько в смыслах и значениях, наполняющих музыку благодаря любой деятельности человека,

участвующего в формуле АПИС. В то же время, представленный в системе АПИС процесс движения ценностей можно описать следующей макросистемой: Человек – Мир – Музыка.

Как было сказано выше, аксиологический подход, опираясь на ценностные доминанты, дает возможность «мыслить» и «мифологизировать» музыку, однако не решает проблемы «перевода» музыки на речь. Следовательно, оценочный компонент анализируемого нами концепта весьма целесообразен, так как он позволяет воспринимать и говорить о музыке, исходя из связи ее как таковой с человеком, в том числе общечеловеческими ценностями данной культуры и персоналистическими ценностями каждого в отдельности. Этот человек – участник процесса постижения музыки формулы АПИС. Музыкальное произведение вызывает у получателя эмоции, которые должны быть выразительно переведены на речь, комментарии. Полноценная передача этой языковой картины концепта требует использования в тексте особых средств выразительности, в том числе метафор, сравнений, ассоциаций и импликаций, а также воспроизведения метаязыка со специальной терминологией.

Впечатления от исполняемого произведения всегда субъективны. Неудивительно, что дискурс, касающийся интерпретации произведений и искусства игры на данном инструменте, обширен и многолик. Выше был представлен взгляд русских исследователей на тему аксиологизации музыкального произведения. Объектом нашего анализа будут комментарии о музыке, искусстве и игре на инструменте, содержащиеся в монографии представителя именно русской пианистической школы, музыковеда и пианиста Генриха Густавовича Нейгауза. Опираясь на достижения своих предшественников в этой области, Г.Г. Нейгауз выбрал краеугольные камни методики становления русской пианистической школы и запечатлел их в монографии Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Титульные «записки», то есть комментарии об искусстве фортепианной игры и идеи пианистической школы Г.Г. Нейгауза, распространились по всему миру, а многие из рекомендованных им методов работы навсегда вошли в повседневную практику.

Педагог дает оценку музыкальных произведений, наделяя ее собственными ценностями. Уже в начале монографии он сравнивает музыку с картиной «с глубоким фоном, с различными планами», на которой «фигуры на первом плане почти «выскакивают из рамы», тогда как на последнем – едва синеют горы или облака!» [Нейгауз Г.Г. 1988: 61]. Автор использует здесь картину как метафору музыкального произведения с различными звуковыми планами. Обильное использование восклицательных знаков свидетельствует об эмоциональном отношении к поднимаемым вопросам.

В другом примере [там же: 59] Г.Г. Нейгауз выражает желание «рассмотреть» пассаж вблизи,

как можно рассмотреть прекрасную картину, рассматривая ее вплотную или даже через увеличительное стекло, для того чтобы проникнуть хоть немного в таинственную согласованность, гармонию и точность отдельных мазков кисти великого художника.

Здесь метафора музыки как картины распространяется на общее сравнение исполнения произведения пианистом с процессом творения картины художником. Родственные виды искусства обогащают и уточняют данный комментарий музыковеда.

Кроме этого, Г.Г. Нейгауз обращает внимание читателя-слушателя на «могучий поток музыки», устремляющийся «в неведомый океан будущего» [там же: 184]. Здесь появляется часто и охотно употребляемая музыковедом метафора музыки как накопления определенной субстанции, части целого (река, впадающая в океан/море). Похожий пример найдем в монографии немного раньше, при описании инвенций Иоганна Себастьяна Баха, которые «преследовали (...) задачу изучения самой природы музыки, творческого углубления в музыкальный космос, разработки неисчерпаемых «звуковых недр» нашей музыкальной вселенной». [там же: 83]. Стоит здесь обратить внимание на коллокацию «звуковые недры», то есть «залежи» музыкального материала в произведениях И.С. Баха, находящиеся в глубине метафорического космоса – музыки как вселенной.

Музыковед не избегает негативной оценки исполнения музыкальных произведений [там же: 48]:

так, однажды одна моя ученица сыграла следующее место из Двенадцатой рапсодии Листа (...) так ровно, метрично, с таким тщательным акцентом на каждой первой из двух связанных шестнадцатых, что получились типичные баховские трохеи. Мне вдруг представился народный венгерский рапсод Листа в баховском парике и костюме лейпцигского органиста XVIII века.

Далее Г.Г. Нейгауз приводит пример исполнения той же ученицей произведения И.С. Баха «с такими элегическими затяжками и изнеженной нюансировкой, что вместо лица Баха я увидел перед собой провинциальную дамочку, разыгрывающую душщипательный романс» [там же]. Автор монографии иронически описывает оба случая, обращая внимание на несоблюдение ученицей стилистических требований к данным произведениям (Лист – эпоха романтизма, Бах – эпоха барокко). Употребляемые педагогом гротесковые сравнения (рапсод Листа переодетый в Баха, Бах заменен в провинциальную дамочку) реализуют оценочный компонент его комментариев. Интересно заметить, что Г.Г. Нейгауза озвучивает оценку плохого исполнения как можно более образно, чтобы даже музыкант-любитель мог понять смысл стилистической ошибки.

В ином разделе книги музыковед ярко описывает такую ситуацию: «один ученик так невыразительно, прозаично сыграл два последних потрясающих

«выкрика» в Первой балладе Шопена, что я ему поневоле сказал: «Это звучит, как будто бы девушка в красной шапке на станции метро крикнула: „От края отойдите!»» [там же: 16]. Данный пример наглядно демонстрирует тенденцию аксиологизации музыкального произведения Г.Г. Нейгаузом. Как и в предыдущей цитате, здесь появляется сравнение элементов музыкальных мотивов с человеческой речью (фортепианная реплика – крик работницы метро), образующее механично-формальное исполнение фразы. Путем персонификации музыкального инструмента, запечатленной в метафоре «выкрики фортепиано» и, в то же время, самим прилагательным «потрясающий», музыковед передает свою концепцию правильного исполнения данной части произведения.

Похожую персонификацию найдем также в следующем фрагменте:

музыкальная речь им была неясна, вместо речи получалось бормотание, вместо ясной мысли – скудные его обрывки, вместо сильного чувства – немощные потуги, вместо глубокой логики – «следствия без причин», вместо поэтических образов – прозаические их отрывки [там же: 16].

В этом случае описывающие игру на инструменте коллокация «прозаические отрывки» и глагол «бормотать» относятся к физиологическим процессам человека и невыразительной, сбивчивой речи.

Примером использования других средств выражения эмоции и оценочности в тексте является комментарий автора об исполнении произведения некоторыми учениками, слишком много внимания уделяющими красоте звука как таковой, не учитывая при этом контекст: «она (переоценка звука) бывает у тех, кто слишком уже любит звук, слишком смакует его (...), кто за деревьями леса не видит» [там же: 54]. Для уточнения своей мысли автор монографии приводит фразеологизм «не видеть леса за деревьями», обозначающий (иронически) ситуацию, когда человек не видит главного из-за множества мелких деталей.

Проанализированные примеры обнаруживают обилие ценностей в музыке – те ценностно-смысловые значения произведения, которыми субъект наделяет музыкальную речь. Важно отметить, что музыкальное произведение как таковое подвергается изучению и исполнению, а сама музыкальная речь, воспринятая конкретным человеком в конкретной социально-исторической и культурной ситуации, ориентирована на определенные ценности, поэтому и является человеку всегда в аксиологическом ракурсе. Оценка исполнения произведений, предложенная в приведенных примерах Г.Г. Нейгаузом, музыковеду из другой культурной среды могла бы оказаться весьма сомнительной. Итак по словам Г.Г. Коломиец [Коломиец Г.Г. 2006: 37]:

задача искусства, музыки сегодня видится не только в адаптации человека к миру, но и в моделировании изменений жизненного пространства и смены представлений о, как сейчас окружающем слушателя, так и ныне окружающем композитора, мире.

Необходимо еще раз отметить, что концепт ценности музыкального произведения как с философической, так и искусствоведческой точки зрения обуславливается отношением к музыке как к средству ценностного взаимодействия человека с окружающим его миром. Кроме этого, музыка способствует проведению «внутреннего диалога» слушателя-интерпретатора с самим собой и с реальностью, в которой он находится. Это взаимодействие осуществляется благодаря ценности музыкальной речи, ценностным убеждениям человека воспринимающего музыку и общечеловеческим ценностям.

Аксиологизация классической музыки минувших эпох сегодня определяется не столько их историческим характером, сколько содержательностью смыслового контекста. Музыка выступает здесь как личностная и социальная величина, содержащая общечеловеческие ценности. Аксиологическая парадигма ставит слушателя в ситуацию выбора человеческих жизненных ценностей, которые он сам извлекает из форм-идей музыкального произведения, слушая музыку и размышляя о ней.

Список литературы

- АНАНЬЕВ Б.Г., Опыт экспериментального изучения влияния музыки на поведение, «Вопросы науки о поведении ребенка и взрослого» 1927, №1, с. 21-26.
- АРУТЮНОВА Н.Д., Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт, Москва 1998.
- АСАФЬЕВ Б.В., Музыкальная форма как процесс, Москва 1963.
- ВАГНЕР Р., Публика и популярность, Москва 1978, с. 625-652.
- ГОЛУБЬ О.В., Я-концепция как экзистенциальное ядро личности, обеспечивающее ее внутреннюю самоорганизацию и саморегуляцию, «Вестник ВолГУ» № 1, 2012, с. 94-100.
- ИВИН А.А., «Ценность» [в:] Новый философский словарь, сост. А.А. Грицанов, Минск 1998, с. 819-821.
- КАПИЧИНА Е.А., Проблема интерпретации музыки в контексте философского анализа (герменевтикоаксиологический подход), «Studia Culturae» 2006, № 3(29), с. 73-84.
- КАРАСНИК В.И., Языковой круг: личность, концепт, дискурс, Волгоград 2002, с. 117.
- ЛОСЕВ А.Ф., Диалектика мифа. Дополнение к Диалектике мифа, под ред. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого, Москва 2001.
- МЕДУШЕВСКИЙ В.В., Интонационная форма музыки, Москва 1994.
- НАЗАЙКИНСКИЙ Е., О психологии музыкального восприятия, Москва 1972.
- НЕЙГАУЗ Г.Г., Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога, Москва 1988.
- ОМЕЛЬЧУК Р.К., Концепция мифа в философии А.Ф. Лосева как ключ к пониманию неподвластных времени культуры и ценностей древних, «Соловьёвские исследования» 2014, № 1(41), с. 132-144.
- ОРЛОВ Г.А., Дерево музыки, Вашингтон, Санкт-Петербург 1992.
- PUZYNINA J., Język wartości, Warszawa 1992.
- СЕМЕНОВ В.Е., Социальная психология искусства: предмет, концепция, проблемы, Санкт-Петербург 1996.

SŁUPIANEK-TAJNERT D., Когнитивный анализ глаголов зрительной перцепции в русском и польском языках, Poznań 2016.

СОХОП А.Н., Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия, Москва 1974.

СПОСОБИН И.В., Лекции по курсу гармонии, под ред. Ю.Н. Холопова, Москва 1969.

Paradigm of axiologization of musical work

Summary: The main purpose of the article is to analyse the phenomenon of axiologization of a musical work and the process of creation and perception of music. The aim of the study is to identify the correlation between the cognitive functions of music and the way in which its values are conveyed by the composer, the work itself, the performer/musicologist and the listener. The object of the research was the evaluative components of the interaction between participants in the scheme given above and responses to the theme of music, contained in the scientific monograph of the musicologist Heinrich Neuhaus *The Art of Piano Playing*. The relevance of the study manifested the need for expand the knowledge base about the cognitive processes of music perception. The analysis revealed that the axiological component is present at every stage of the perception of a musical work and is associated with the cognitive sphere of human activity. The concept of performing a musical work requires the use of special means of expression, including metaphors, comparisons and associations. Moreover, social and philosophical functions of axiologization of music have been revealed in the article. They were investigated from an anthropocentric perspective in the terms of value interaction between musical art and human world and vice versa.

Keywords: perception of music, axiologization of musical work, cognitive functions of music, discourse in a special text, linguoculturology

DOI: <https://doi.org/10.34864/heteroglossia.issn.2084-1302.nr11.art13>