

Уровни восприятия музыкального текста

Цветкова О.И.

Музыкальное произведение – результат деятельности трёх творцов: композитора, исполнителя и слушателя. Смыслов у музыкального произведения столько, сколько раз его исполнили и восприняли. Плюс ещё один – тот, который был заложен автором. Какова позиция воспринимающего субъекта при взаимодействии с музыкальным текстом? Какие факторы влияют на слушателя и исполнителя в процессе создания индивидуальной картины произведения? Какие механизмы работают при осмыслении музыкального произведения? На эти и многие другие вопросы о восприятии музыки дают ответы такие музыковеды и философы как Б.В. Асафьев, А.Ф. Лосев, В.В. Медушевский и многие другие.

«Слушая музыку, люди начинают то вспоминать какие-то давнишние и давно исчезнувшие предметы, то вдруг надеяться на какую-то всеобщую красоту, которая должна обнять собою весь мир, да вот уже и обнимает. И люди то блаженно улыбаются, то плачут. А почему, для чего, зачем?» - пишет А.Ф. Лосев [*Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 329*]. Целью этой статьи является создание перечня основных способов «расшифровки» музыкального материала и схемы восприятия информации, передаваемой с помощью музыки.

Любой художественный текст, в том числе и музыкальный, с необходимостью имеет средства передачи информации, своё тело, то есть язык. Вокруг правомерности употребления понятия «музыкальный язык» ведутся споры. Это происходит в первую очередь по причине отсутствия в музыкальной ткани элементов, которые можно было бы назвать «словом». Из этого вытекает вопрос о том, что же представляет собой музыкальный знак, составной элемент музыкального языка.

Рассмотрим термин «музыкальный язык» как совокупность элементов структуры музыкального материала как такового. Этой трактовки термина придерживается Медушевский. Медушевский говорит как о знаках о тембре, штрихах (артикуляции), громкости, фактуре и использует понятия «выразительные средства музыки» [*Медушевский В.В. О средствах и закономерностях художественного воздействия музыки. М., 1976. С. 10-13*] и «музыкальные знаки» как синонимы. Медушевский причисляет к знакам так же и простейшие музыкально-грамматические элементы.

Для того чтоб понять, как на этом уровне организации музыкального материала передаётся информация, нужно обратиться к психофизиологии восприятия музыки. Музыкальное восприятие представляет собой рефлекторную деятельность. Она осуществляется нервной системой человека под воздействием звуковых волн, выступающих в роли раздражителя. Проявляется в изменениях дыхания, сердечной деятельности, напряжения мускулатуры, работе органов внутренней секреции и пр. Схема рефлекторной деятельности заключается в получении информации, их обработке и

многообразных двигательных и иных реакциях. Длина, амплитуда, время действия и способ комбинирования звуковых волн обуславливают разные звуковые ощущения. Г. Иванченко в «Психологии восприятия музыки» выделяет следующие структурные элементы музыкального языка: высота звука, ритм, темп, динамические оттенки (громкость), тембр, лад. Рассмотрим, какую информацию мы можем получить, воспринимая тот или иной элемент.

Звуковысотная характеристика переносит информацию через отношение высоты одного звука к высоте другого, то есть через интервал. Музыкальный звук отличается от немusicalного тем, что когда человек слышит определенную ноту, звуковые волны колеблются в регулярной последовательности. В зависимости от впечатления, которое производят на нас интервалы, они делятся на консонансы и диссонансы. Консонансы создают впечатление покоя, законченности, благозвучия; диссонансы же звучат резко, напряженнее, они требуют продолжения мелодии, перехода в консонанс. Различные воздействия интервалов на нашу психику зависят от соотношения количества колебаний в секунду звучащего тела, воспроизводящего каждый звук интервала. Так, звук, составляющий с данным интервалом октавы, дает число колебаний в два раза большее, поэтому звуковые волны обоих звуков совпадают. Наоборот, разница в количестве колебаний у звуков, составляющих маленький интервал, настолько незначительна, что в результате этого несоответствия звуковые волны не совпадают, создавая впечатление разнотона и резкости звучания. Неоднозначной в понимании воздействия на психофизиологическом уровне является такая характеристика как тембр. У этой характеристики нет общепринятой градации, поэтому сложно однозначно выявить закономерности восприятия, связанные с тембром. Часто тембр характеризуют с точки зрения схожести на какой-либо музыкальный инструмент. В «Психологии восприятия музыки» Г. Иванченко приводит схему, в которой тембр рассматривается как шкала характеристик сочности, бархатности, яркости и резкости, как свойств, присущих либо не присущих какому-либо тембру.

Важное место в анализе реакции человеческого организма на музыкальное произведение занимает «ритмическое чувство». Данное явление, с точки зрения Блиновой, базируется на различии относительного времени (различается путём анализа интенсивности звуко раздражений) и абсолютного времени, понимаемого как объективная реальность (различается путём анализа раздражений, поступающих в мозг от внутренних органов). «Восприятие музыкального ритма, понимаемого как соотношение разных длительностей звуков, происходит путём одновременного осознания абсолютного и относительного времени» [Блинова М. Временная природа музыкального восприятия в свете учения о высшей нервной деятельности // Вопросы теории и эстетики музыки. М., 1968. С. 58] - пишет Блинова. Блинова касается и вопросов восприятия темпа: «Темп есть скорость смены раздражителей, обуславливаемая длительностью звуков и пауз. Относительно различное восприятие и переживание времени разными людьми, обуславливаемое типом

высшей нервной деятельности, жизненным опытом, состоянием в данный момент и пр., обуславливает и относительно разные суждения их о темпах».

Но элементы музыкального языка, такие как высота звука, ритм, темп, громкость, тембр, лад используются не только при воздействии на человека на психофизиологическом уровне. Те же средства используются композитором в музыкальной изобразительности. Так в русле изобразительности Буцкой описывает организацию музыкальный материал на уровне звука: «звук обладает следующими выразительными элементами: а) определенной высотой, отображающей размер и напряженность реального явления; б) тембром и регистром, отображающими те же свойства реального явления и пополняющими его новыми качествами: тяжестью или легкостью, резкостью или мягкостью, мрачностью или светлостью; в) определенной силой, отображающей интенсивность реального явления; г) временной организацией, отображающей временную организацию момента реального явления; д) определенной ладовой природой, отображающей степень завершенности и направление изменений явлений» [Буцкой С. Структура музыкального произведения. М., 1962. С. 103].

Ванслов в книге «Об отражении действительности в музыке» пишет о том, что средства музыкальной изобразительности служат конкретизации музыкального образа, возникающего при воздействии выразительных средств музыки на воображение воспринимающего. Ванслов выделяет несколько основных категорий музыкальной изобразительности. Звукоподражание: музыкально-интонационное воспроизведение с изобразительной целью звуков, сопровождающих события человеческой жизни (колокола, фанфары и т. п.) и звуков природы. Изображение движений: музыка, как процесс, способна через темп, метро-ритм и линейный рисунок обобщённо отражать характерные особенности движущихся явлений реальной действительности. Область пространственных ассоциаций: представления о высоте звука, о массивности, объёмности, тяжести низких звуков, о лёгкости, тонкости высоких звуков. Цветосветовые ассоциации: представления о тяжести и тёмности звуков низких и о лёгкости и светлости звуков высоких. С точки зрения Ванслова ощущения высоты звуков являются предпосылкой музыкально-образных цветосветовых ассоциаций.

Также о средствах музыкальной выразительности рассуждает Сохор. По мнению этого автора, изображая в музыке средствами ритмики или мелодической линии силу и размах, темп и ритм движений, композитор передает и эмоции, признаками которых служат эти свойства. В размашистой теме мы слышим выражение смелости, яркого, полнокровного переживания, суетливая тема ассоциируется с растерянностью или трусливостью, мелкотой чувства, его поверхностным характером, судорожная — с неуравновешенным, «взвинченным» настроением.

О музыкальной изобразительности пишет и Медушевский. «Опираясь на механизмы синестезии (взаимодействие разных ощущений), музыка способна воспроизводить общие, отвлеченные пространственно-временные и физические характеристики вещного мира, цветосветовые характеристики, с

легкостью воспроизводит все элементы движения. Тембр и фактурно-регистрационные средства могут создавать гравитационные эффекты. Столь же разнообразны виды траекторий и временных характеристик движения, моделируемых средствами мелодического и ритмического рисунка, темпа, артикуляционно-фразировочных средств. Так передаются движения живых существ и природных стихий, так рождается и бесконечность разнообразнейших движений человека» [Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: Исследование. М., 1993. С. 83-84].

Но основным направлением музыкальной изобразительности можно назвать подражание интонациям человеческой речи. Ванслов пишет об интонационной изобразительности как о важнейшем принципе музыкальной изобразительности: «Мелодические интонации (попевки, мотивы, обороты) могут изображать (воспроизводить) интонации человеческой речи, передавать их характерность и таким образом создавать отражающий действительность музыкальный образ» [Ванслов В. Об отражении действительности в музыке. М., 1953. С. 32]. Использование индивидуально-характерных речевых интонаций осуществляется в музыке всей совокупностью музыкально-художественных средств. Оно помогает конкретизировать музыкальный образ.

Также и Сохор уделяет большое внимание вопросу связи эмоциональной выразительности мелодии и речи. «Очевидно, что в звуковой форме используются (хотя и частично) те же законченности звуковой, в частности — речевой, деятельности человека, какие проявляются в интонациях речи. К ним относятся, например, рост напряжения при подъеме высотной линии и его спад на спуске, нисходящее направление тяготений, выражение эмоционального состояния в ритме и темпе звукоизвлечения и т. п.» [Сохор А. Музыка как вид искусства. М., 1970. С. 54], — пишет Сохор.

В мелодии, следовательно, раскрывается та же способность человека, что и в речи: непосредственно выражать свои эмоции путем изменения высоты и других свойств звука, — хотя и в иной форме. Иначе говоря, мелодия как особый, специфически музыкальный способ эмоционального выражения есть результат обобщения экспрессивных возможностей речевой интонации, получивших новое оформление и самостоятельное развитие. В этом смысле можно сказать, что любая мелодия имеет интонационную природу. Медушевский пишет: «на всех музыкальных диалектах Европы, в народной и профессиональной музыке печаль выражается сходным образом — и эта музыкальная интонация печали в общих чертах совпадает с универсальной же речевой интонацией печали. Любой ребенок не только пассивно воспринимает эти грубые ориентиры, не путая угрозу с робостью, но и активно воспроизводит их. Фразу людоеда: «Сейчас я съем тебя» — он споет по-иному, чем ответ девочки: «Ой, не надо меня есть»» [Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: Исследование. М., 1993. С. 84-85].

Категория интонации является ключевой для Б. В. Асафьева. В работах Асафьева можно видеть понимание интонации и интонирования как категорий, связанных с человеческим мышлением, человеческим сознанием, как явлений,

составляющих выразительную сущность музыки как искусства. Один из ракурсов интонационной проблемы – взаимосвязь словесной речи и музыки.

Но музыкальное мышление осуществляется не отдельными средствами музыкальной выразительности, а их совокупностями, неизбежно влекущими за собой некую типическую контекстную область, которая может быть преодолена, в связи с чем возникает новый контекст и, соответственно, новые значения. Одно и то же акустическое образование может входить в разные системы и служить основой разных знаков. Соответственно меняются и выразительные свойства этих разных знаков. Мазель указывает, что возможности средств музыкальной выразительности выясняются на основании изучения контекстов конкретных произведений, и что они всегда находятся в «контексте» некоей системы музыкального языка.

В этом смысле нужно обратиться к другому значению понятий «музыкальный язык» и «музыкальный знак». Этим понятием также может быть обозначена некая интонационно-смысловая закономерность, несущая информацию только в рамках какой-то замкнутой системы (например, конкретного музыкального произведения). При таком понимании термина «музыкальный знак» понятие «музыкальный язык» сводится к структурообразующему фактору каждой музыкально-смысловой системы. То есть на любом уровне вертикали организации музыкального материала можно найти свои закономерности строения музыкального языка и у каждой смысловой структуры будет свой музыкальный язык (в том числе и в каждом отдельном произведении). Уровни этой вертикали следующие. Своим музыкальным языком (в том понимании термина, о котором сейчас идёт речь) обладает как каждое отдельное музыкальное произведение, так и каждая его часть, имеющая самостоятельный с точки зрения смысла, завершённый вид. Также можно выделить язык группы музыкальных произведений, которые, например, объединены автором в цикл. Также своя система музыкальных знаков присутствует на уровне направления или периода в творчестве определённого композитора и в целом стиля одного автора. Свой музыкальный язык имеет направление в музыке, период развития какого-либо направления, национальный стиль и т.п. Отдельно можно выделить исполнительский стиль.

Рассуждая о структуре системы музыкальных стилей, Ручьевская определяет внутренние возможности стилей различных уровней как единство противоположностей. «Стиль низшего уровня обнаруживает себя в противопоставлении стилю высшего уровня, одновременно подчиняясь, входя в его орбиту» [Ручьевская. Классическая музыкальная форма. СПб., 1998. С. 21]. Единство противоположностей стилевых уровней можно представить себе следующим образом: каждый стиль более низкого уровня, чтобы обозначить себя, должен в чём-то совпадать, а в чём-то качественно противопоставить себя стилю более высокого уровня и аналогичным соседствующим стилевым явлениям одного уровня. Но чем ярче стиль индивидуальный, тем сильнее он качественно отличается от стиля направления и от стиля эпохи.

Одни средства музыкального языка получают большую стилистическую нагрузку потому, что они наиболее активно выражают дух стиля, эстетику стиля. Главный признак, по которому сознание выделяет данные средства,— их резкое отличие от языковых норм других стилей. Неожиданность и свежесть этих средств объясняется тем, что образуются они не за счет свободной комбинаторики музыкального языка, а за счет изменения и развития языковых грамматических норм. Употребление стилистических знаков можно свести к двум случаям. При внутрителивом употреблении стилистический знак находится в рамках того стиля, порождением которого он и является. При невнутрителивом употреблении, стилистические знаки отсылают нас к духу стиля. Стилистические значения образуются в результате свертывания на отдельных характерных элементах музыкального языка содержания представляемых этими элементами произведений.

По мнению Медушевского подвижный звуко-смысловой образ произведения способен сжиматься и разжиматься. Он сжат в исходном композиторском замысле и в воспоминании слушателя о прослушанном сочинении. Благодаря механизму свертывания музыканты и слушатели хранят в себе образы целых стилей, жанров, музыкальных эпох. Медушевский определяет этот механизм как «зародыш музыкальной мысли и квинтэссенция стиля» [*Медушевский В.В.* О средствах и закономерностях художественного воздействия музыки. М., 1976. С. 121]. Механизм развертывания заключается в прояснении предынтонации при вживлении в неё аналитической формы.

Ещё одним механизмом восприятия музыки в рамках определённого стиля является психофизиологический механизм оперативной памяти, связанный с вероятностным прогнозированием развития музыкального материала в процессе восприятия музыки. Это феномен Блинова описывает как «явление «проторенности» рефлекторных путей в коре мозга, порождённое опытом восприятия определённой музыки, создающее механизм музыкального предвосхищения, действующее в рамках конкретного стиля» [*Блинова М.* Временная природа музыкального восприятия в свете учения о высшей нервной деятельности // Вопросы теории и эстетики музыки. М., 1968. С. 62].

Но важнейшую роль при считывании смыслов с воспринимаемого музыкального материала играет индивидуальный жизненный опыт воспринимающего. Иванченко пишет, что за последние полтора столетия изменились отношения, связывающие художественные практики с повседневной жизнью человека. «Былая «внеповседневность», сакральность, праздничность искусства сменилась тотальным, порой насильственным проникновением искусства по каналам массовой коммуникации в сознание зрителя, читателя. Следствием этого является невозможность непосредственного, наивного восприятия искусства человеком. Даже у неквалифицированного слушателя обнаруживаются сформированные структуры прошлого опыта, позволяющие человеку воспринимать незнакомые произведения искусства как наделенные смыслом» [*Иванченко Г.* Психология восприятия музыки: подходы. Проблемы, перспективы. М., 2001. С. 117].

Таким образом, у слушателя складывается свой собственный «словарь» музыкальных значений, воспринимая в ином контексте – музыкальных цитат. Также ассоциации при прослушивании определённого музыкального отрывка могут быть связаны с определённым временем, местом, предметом. Это случайно приобретённые ассоциации, носящие исключительно личный характер.

Ванслов, перечисляя изобразительные возможности музыки, говорит и об изобразительном значении жанровой изобразительности, цитат и стилизации. Принцип жанровой изобразительности состоит в применении с изобразительными целями жанровых особенностей бытовой песни, марша, танца, народно-инструментального наигрыша, культовой музыки во всем многообразии их разновидностей. Это придает жизненную конкретность музыкальному образу, создает особую «картинность» музыкального действия, направляет воображение слушателя на определенный круг явлений действительности. Композитор в этом случае как бы «рисует» жизнь, заимствуя у нее в ней самой бытующие музыкальные элементы. Изобразительное значение могут иметь также музыкальные цитаты. Композитор в этом случае прибегает к прямому (или с небольшими изменениями) цитированию чужой (или собственной) музыки в каком-либо своем сочинении, музыки, тесно связанной с определенным явлением действительности, характерной для него и потому при цитировании изображающей это явление действительности. Стилизация — преднамеренное воссоздание композитором музыки чужого стиля с целью музыкального изображения жизни, породившей этот стиль.

Исследователи пришли к выводу о контекстной обусловленности значений любого отдельно взятого элемента музыкального языка. Но это относится только к западному типу способа восприятия. Герасимова пишет о способности человека находить связь между цветами и музыкальными звуками: «если для европейца раскрашиваются довольно значительные звуковые объёмы, скажем лад или тональность, то в восточных системах отдельно взятый тон (звук) обладает самостоятельным значением и отсюда окраской» [Герасимова И. Музыка и духовное творчество // Вопросы философии. № 6, 1955. С. 90]. В древнем мире существовали ассоциативные ряды от звука, цвета, жеста до явлений природы, божеств и метафизических принципов. По всей видимости, музыка в то время играла роль своеобразного языка, элементы которого носили изначально заданное вполне определённое содержание.

Подводя итоги, можно перечислить способы, с помощью которых информация в музыкальном материале передаётся и воспринимается. Простейшими структурными элементами музыкального языка являются высота звука, ритм, темп, громкость, тембр и лад. Эти элементы используются автором музыкального текста как простейшие структурные элементы, из которых и состоит музыкальный текст. Восприятие музыки на этом уровне протекает по законам психофизиологии, то есть на уровне ощущений: быстро – медленно, тревожно – спокойно, громко – тихо и т.п. С помощью этих же простейших структурных элементов музыкального языка композитор работает над

изобразительностью музыкального произведения. На этом уровне происходит создание звукоподражания, изображения движений с помощью музыки, создания пространственных и цветоцветовых ассоциаций, а также интонаций, подражающих человеческой речи. Следующий уровень восприятия – уровень интонационно-смысловых закономерностей, которые становятся носителями информации только в рамках определённой замкнутой системы, то есть уровень внутристилевых знаков. Заключительным же уровнем восприятия музыкального материала можно назвать индивидуальный «словарь» воспринимающего субъекта, который непрерывно формируется человеком в течение всей жизни. В него входят как те смысловые структуры, уяснение значений которых человеком обусловлено социокультурно, так и ассоциации, возникшие у человека в процессе жизни случайно.