

Объективные и субъективные факторы музыкальной выразительности*

Часть 1. Постановка вопроса

Как очертить круг тех явлений, которые имеют отношение к музыкальной выразительности? Что есть сама музыка, и где граница между ней и другими звуковыми объектами, окружающими нас в повседневной жизни с самого рождения? Мы могли бы найти множество объяснений понятию музыка, раскрывающих его с точек зрения совершенно разных сфер деятельности человека, но приведем здесь лишь некоторые из них, высказанные представителями совсем не близких между собой научных областей.

Так известный отечественный исследователь, специалист по психологии восприятия звуковых образов, В. Носуленко дает следующее определение: "Музыка, возникшая в процессе всего развития культуры, связана с постоянным отбором человеком звукового материала из окружающей его звуковой среды. Таким образом, музыкант использует набор естественных звуков, формируя из них особую последовательность для оказания определенного музыкального воздействия на слушателя" [63]. Данное определение представляется вполне точным, за исключением одной детали – музыкант не всегда использует набор "естественных звуков". Большинство тех звуков, которыми оперируют музыканты симфонического оркестра или фольклорного ансамбля, вовсе не естественного, не природного происхождения. Эти звуки нельзя воспроизвести без использования музыкальных инструментов – орудий, созданных человеком. Общее с природой в них лишь то, что прототипами многих акустических музыкальных инструментов были предметы, которые встречались в окружении человека – мембрана, брусок, нить, столб воздуха в полости трости или раковины. В некотором смысле природа "подсказывала" человеку способы извлечения звука. Отбор человеком звуков не прекратился и в XX веке с развитием электронных средств. И здесь звуковой материал очень часто не имеет отношения к естественным звукам не только по принципу своего создания, но и по результату.

На искусственное, "рукотворное" происхождение музыки указывает также А. Моль (Moles, A.), исследователь, знакомый многим по работам, призванным найти точки соприкосновения между заметно различными сферами – искусством и теорией информации. Трудно не согласиться с его замечанием, сделанным в широко известной монографии "Искусство и ЭВМ" - "... музыка как таковая в природе не существует, является синтетической и входит в состав искусственно созданной звуковой среды" [59].

Вполне примечательным представляется также и определение музыки, сделанное известным этномузыкологом А. Мерриамом (Merriam, A.).

Обобщая в своей работе "Антропология музыки. Понятия" высказывания информантов из небольшой этнической группы *Басонги* (Заир, Африканский континент), в середине XX столетия еще сохранявшей самобытную музыкальную культуру, он отмечает, что по мнению представителей этой группы "... музыка сотворяется исключительно человеческими существами, она должна быть организована и должна иметь продолжительность во времени..." [58]. На наш взгляд это толкование интересно тем, что оно отражает такое представление самобытного народа о музыке, в котором, скорее всего, еще не присутствует культурное влияние западной цивилизации, то есть – *чистое, первичное* представление, а не научное определение. Кроме этого, в представлении *Басонгов* достаточно четко обрисованы как границы музыки, так и условия ее возникновения.

Приведенные выше определения кажутся вполне очевидными, и мы вслед за многими готовы согласиться, что музыка – это звуки, организованные человеком. Вместе с тем нам кажется, что исследователи в большинстве своем все же не всегда видят истинное, действительно феноменальное свойство музыки, как явления. Возможно, это связано и с тем, что, находясь "внутри" той или иной деятельности, часто не просто сделать внешнюю, взвешенную и более абстрактную оценку явления. Не претендуя на строгое объяснение музыки, как феномена, мы предпримем попытку более общей, в некотором смысле социальной, историко-философской, психологической оценки сущности этого явления.

Нам кажется, что музыка – самый сложный вид человеческой деятельности. Как возник этот артефакт, и как он стал столь повседневной действительностью? Почему у человека появилась потребность в таком особом языке? Может быть, ответ в том, что, как средство эмоционального общения, музыка в большинстве частных проявлений остается абстракцией? И действительно, музыкальные объекты не имеют явно выраженного смыслового содержания, по крайней мере, в той степени, в которой оно присуще объектам других видов искусства. Если так можно выразиться, минимальная "предметность" музыки как бы оставляет слушателю свободу в смысловом наполнении передаваемой информации. По словам Р. Зарипова, "Музыкальное произведение воплощает идеи, мысли чувства в особой, специфической форме и отражает действительность *отвлеченно* от точного изображения конкретных внешних ее признаков" [38]. Это обстоятельство уже само по себе чрезвычайно. Суть данного явления в том, что посредством музыки мы имеем доступ к самому сокровенному – эмоциям, переживаниям, настроениям человека, то есть к подсознанию. Причем, *канал передачи* информации в этом случае уникален: эмоциональное содержание передается с минимальными издержками, неизбежными ввиду предметности образов. В данном случае мы сталкиваемся с психологическим парадоксом: желание передать настроение часто трудно осуществить при помощи конкретных слов, понятий, образов. Такие виды искусства, как живопись,

литература, танец, театр, наконец, кино, являясь средствами эмоционального воздействия, не дают нам такой возможности или дают ее в существенно меньшей мере. Видимо, поэтому музыка, постоянно развиваясь и чутко реагируя на состояние общества, увлекает в активную или в пассивную музыкальную деятельность почти все население планеты.

Человек в современном мире может и не иметь достаточно частых контактов с объектами других, не музыкальных видов искусства. Он может не читать книги, не посещать театр, не смотреть телевизионные передачи, но трудно найти людей, которые не были бы вовлечены в музыкальную деятельность, хотя бы как слушатели музыки. Подтверждением тому, что музыка привлекает многих именно своей *внепредметностью*, является, например, тот факт, что очень многие предпочитают слушать популярную музыку, исполняемую не на родном, а чужом языке, тем самым практически полностью исключая смысловое содержание, переносимое речевой компонентой. Аналогичная ситуация прослеживается и в том случае, когда слушатель отдает предпочтение прослушиванию музыки с помощью проигрывателя, магнитофона или по радио и вполне сознательно отказывается себе в просмотре видеофильмов или видео-клипов с участием артиста, чтобы не изменить свое отношение к нему. Таким образом, слушатель не хочет на основе визуального ряда разрушать свое привычное эмоциональное состояние, вызываемое тем или иным музыкальным произведением.

В случаях, когда музыкальному произведению или его элементам могут быть поставлены в соответствие какие-нибудь звуковые объекты окружающей нас природы или речевые интонации, "предметности" в них все-таки значительно меньше, чем, например, в живописных образах. По словам Е. Гуренко, "непосредственное звукоподражание не играет в музыкальном произведении сколько-нибудь существенной роли. Основное место в музыке занимает опосредованное воспроизведение объекта отражения через имитацию интонационных свойств речи и пения" [32]. И если исследователь готов отметить предметное содержание, денотат в воспринимаемом звуковом образе, то речь, скорее всего, идет о восприятии того или иного звука окружающей нас природы. Так, И. Даниленко отмечает: "Именно предметность является тем системообразующим фактором, который обуславливает существование слухового образа как целостной, многомерной и многоуровневой системы" [35]. По словам В. Носуленко, "Предметность слухового образа формируется постепенно по мере накопления данных о соотношении зрительных и слуховых впечатлений" [63]. Таким образом, без "опредмечивания" звуковых образов успешная ориентация в окружающем нас пространстве была бы или невозможна, или очень затруднена.

Однако, речь в данном случае идет не о том, способен ли слушатель соотнести, например, звуки скрипки и саму скрипку, звучание трубы и ее визуальный образ, так как именно здесь музыкальные звуки (по

крайней мере, звуки акустических инструментов) подлежат опредмечиванию без каких-либо затруднений. Но тот совокупный звуковой объект, каким является музыкальное произведение, в отличие от звуков окружающей нас природы, не имеет соответствующего ему предмета. Конечно, мы можем поставить в соответствие звучащей симфонии симфонический оркестр, а звучащему хору – хор. Но в случае такого “опредмечивания”, верного в своей основе – соотношении звучащего с его очевидным источником, мы не приближаемся ни на йоту к смысловой составляющей музыки.

Сама по себе особенность музыки, как уникального, абстрактного языка, обеспечивающего эмоциональную коммуникацию, могла бы раскрывать сущность данного явления. Но ведь музыке присуща и еще одна чрезвычайно важная характеристика – имея минимальную предметность, она обладает свойством, обеспечивающим ее формальное, “модельное” описание, по крайней мере, в своем нотном представлении. *Музыка, таким образом, связывает в единую цепочку строгое, по сути – математическое или алгоритмическое представление с эффективным эмоциональным воздействием.* Известный отечественный этнопсихолог А. Андреев в своей книге “Магия и культура в науке управления” пишет: “Музыканты могут рассказать и об образах, и о технике, но их никто не понимает. Их образный язык, как считается, вещь, действующая на подсознание” [5]. Есть ли в нашем мире что-нибудь другое естественное или искусственное, предоставляющее науке аналогичные возможности в доступе к подсознанию и в изучении природы самого человека и в большинстве случаев, что немаловажно, в гуманной форме?

Приступая к анализу явления музыкальной выразительности в связи с задачей моделирования исполнительских приемов, мы должны предпринять попытку рассмотрения этого феномена с максимально широких позиций, учитывая те объективные и субъективные факторы, без которых данное исследование было бы недостаточно полно. По понятным причинам наш анализ заведомо не может быть абсолютным или окончательным, однако он должен достаточно ясно очертить существующее положение вещей и помочь нам определить верное направление исследования для решения поставленной задачи. И поэтому, отталкиваясь от традиционной схемы музыкальной коммуникации: *композитор – текст – исполнитель – звучащее произведение – слушатель*, мы обязаны включить в наше рассмотрение такие темы, как языковая природа и коммуникативные функции музыки, акустические предпосылки музыкальной выразительности, роль музыкального инструментария, психофизиологические факторы и функция исполнителя, целостная структура компонентов, обеспечивающих музыкальную выразительность. Также, мы должны наметить подходы к разработке таких важных вопросов, как *формализация исполнительской модели и формальный критерий выразительности.*

* фрагмент монографии А.Устинова «Моделирование музыкального исполнения: возможности и ограничения», 2002 (ISBN 5-9294-0023-7)

(C) Alexey Ustinov

Примечание: Ссылки на литературу в отдельном списке.

<https://virartech.ru/different.php>