

## ПРЕОБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ЕГО СОДЕРЖАНИЕ

**М.Г. Карпычев**

Новосибирская государственная  
консерватория (академия) им М.И. Глинки  
omo@nokvd.ru

Статья посвящена преобразующей функции музыки и ее неразрывной связи с содержанием музыки. Описываются научная история проблемы, отношения между непрограммным музыкальным посланием и слушателем, роль исполнителя в них, связь речевой и музыкальной интонации, синтетический характер функции и ее аспекты.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, преобразующая функция, содержание, слушатель.

## THE TRANSFORMING FUNCTION OF MUSIC ART AND ITS CONTENTS

**M.G. Karpychev**

Novosibirsk State  
Conservatoire (Academy) Glinka

The article is devoted to the transforming function of music and its indissoluble connection with music contents. The author describes scientific history of the problem, connections between unprogrammed music message, performance and audience, verbal and music intonation, synthetic character of the function and its aspects.

**Key words:** music art, transforming function, contents, audience.

А если речи мои не доходят, то надо непременно  
найти нечто, чем бы подействовать на людей  
тайно. И вот Мудрец, озираясь среди неба  
и земли, нашел там некое в высшей степени  
чудодейственное средство, освоил его и этим  
создал Музыку.

*Су Сюнь (XI век, Китай)*

Основной пафос статьи состоит в том, что преобразующий человека и общество потенциал музыки не может основываться и исходить не из чего иного, кроме как музыкального содержания, из наличия у музы-

ки определенного жизненного содержания. Еще конкретнее – из характера и качеств этого содержания.

Сама теория преобразующей функции музыки складывается в процессе осознания

воздействия музыки и ее содержания на человека. Свидетельства же этого осознания встречаются в памятниках литературы, созданной еще до нашей эры и вплоть до нашего времени, в весьма отдаленных друг от друга регионах мира. Условия XX века, несомненно, способствовали росту рассматриваемых здесь потенциалов музыки по причине огромного распространения средств массовой коммуникации и информации. Эти средства максимально приблизили практику живого музицирования к каждому человеку, тем самым увеличив возможности для воздействия.

При написании статьи автор опирался на значительный объем исследований по истории музыкально-эстетической мысли (касаемых Античности, Средневековья, Возрождения, стран Востока, Германии, Франции, России...), труды по социальным функциям искусства, музыки и ее содержания, в том числе и на свою работу «Теоретические проблемы содержания музыки»<sup>1</sup>. Замысел работы – введение в анализ актуализации преобразующей функции музыки в связи с музыкально-содержательными границами, при этом мы сосредоточим усилия на имманентно-музыкальных преобразующих возможностях содержания музыки без привлечения каких-либо внешних направляющих средств (массовые средства распространения музыки, деятельность учебных заведений). Главное внимание будет сфокусировано на непрограммной музыке, где закономерности собственно музыкального искусства выявляются в наиболее «чистом» виде. Для нас имели большое значение знания, накопленные собственно музыковедением, педагогикой, социальной психологи-

<sup>1</sup> Карпычев М.Г. Теоретические проблемы содержания музыки. – Новосибирск: Издание Новосибирской гос. консерватории, 1997. – 68 с.

ей, социологией музыки. Однако интегрирующий взгляд на проблему обуславливает музыкально-эстетическое русло исследования.

Преобразующая функция музыки несет в себе все закономерности и наиболее общие характеристики преобразующей функции искусства. Это справедливо, ибо музыка входит в семью разнообразных видов искусства и актуализирует, наряду с прочими видами, основное его предназначение – художественно-образное освоение объективной реальности.

Однако столь же справедливо то, что музыка обладает уникально-специфической способностью художественного отражения мира, что и обуславливает корректировку изучения «работы» преобразующей функции музыки в сравнении с другими видами искусства – «в музыке проявления общего имеют настолько специфический характер, что требуют особого, специального исследования»<sup>2</sup>. Сейчас ограничимся указанием лишь на важнейшее в данном отношении положение – на беспонятийный статус музыкального искусства. При том, что музыке присущ феномен содержательности, специфически выражаемой, самобытность музыки как вида искусства выявляется в аудиальной форме ее содержания. Проще говоря, содержание музыки передается через музыкальные звуки. Будучи выражен именно так, тезис содержательности музыки никем и никогда не оспаривался.

Подчеркнем, что в соответствии с наиболее общими законами природы отсутствие либо слабое развитие какой-либо стороны деятельности некоего целостного организма, обладающего свойствами си-

<sup>2</sup> Рюмин П.И. О специфических особенностях музыкального искусства // Роль современной литературы и искусства в формировании человека. – М.: Изд-во ВПШ и АОН, 1963. – С. 202.

стемы, обязательно влечет за собой чрезвычайное развитие других его потенциальных способностей: в данном случае аудио-эмоционально-сенсорного комплекса выразительных средств.

Играя значительную роль на протяжении всей истории человеческого общества с момента его возникновения, музыка как инструмент преобразования человека не могла не стать предметом рефлексивно-го познания. Теория преобразующих возможностей музыки имеет потому древнейшие исторические традиции, а процесс научного осмысления преобразующей роли музыки берет свое начало в философии Древней Греции. Между тем и неевропейские мыслители древности – в Индии, Китае, на Ближнем Востоке – приходили во многом к аналогичным выводам о роли музыки в обществе. В частности, и для Европы, и для Востока было свойственно отношение к музыке как к «могущественной демонической силе, способной подчинить своему влиянию не только психику человека, но и весь мир, всю природу»<sup>3</sup>. Из такого понимания ее функциональной роли – ее можно назвать магической функцией музыки – впоследствии, с ростом понимания сущности музыки и вообще осознания законов мироздания, выкристаллизовывается собственно музыкально-преобразующая платформа.

О возможностях, которые в древности приписывали музыке, можно судить хотя бы по отрывку из книги Ле-Цзы (III в. до н.э., Китай): «Тогда была весна, но он коснулся струны Осени и взял ноту восьмого месяца. Неожиданно поднялся холодный ветер, и рост деревьев и трав завершился. Наступила осень, он коснулся струны Вес-

ны, и прозвучала нота второго месяца, закружил теплый ветер, и деревья, и травы зацвели»<sup>4</sup>. Как видим, музыка оказывается в состоянии не только «поднять ветер», но и изменить очередность времен года.

В античных и средневековых трактатах, в трактатах Нового и Новейшего времени мы сталкиваемся с глубокой убежденностью ученых в неисчерпаемом преобразующем «заряде» музыки. Трактат Ямвлиха «О пифагорейской жизни», разрабатывающий постулаты пифагореизма и свидетельствующий о том, что «Пифагор придавал первостепенное значение воспитанию при помощи музыки, через различные мелодии и ритмы»<sup>5</sup>, дает возможность осознать историческую глубину – VI в. до н.э. – возникновения преобразующей теории музыки. Вместе с тем ряд замечаний, в той или иной степени соприкасающихся с данной теорией, содержится в китайском литературном памятнике «Шицзин», текст которого начал формироваться в XI в. до нашей эры.

История музыкально-эстетической мысли хранит множество самых высоких дифирамбов музыке как средству преобразования и совершенствования человека. Эти панегирики, отчасти повторяющие друг друга, принадлежат выдающимся ученым разных времен и народов. Весьма важно, что верность выводов ученых устанавливается не четкой системой научных доказательств, коих они лишены, а совпадением позиций, мнений, эмпирических наблюдений и принадлежностью ученых к самым различным научным школам и течениям.

Каждый из значительных периодов в истории человечества и цивилизации – Античность, Средневековье, Возрождение,

<sup>3</sup> Музыкальная эстетика стран Востока. – М.: Музыка, 1967. – С. 7–8.

<sup>4</sup> Там же. – С. 215.

<sup>5</sup> Идей эстетического воспитания. – М.: Искусство, 1973. – Т. 1. – С. 153.

Просвещение... – ознаменован некоторым сводом музыкально-эстетических памятников, в которых видное место занимают констатации выдающегося преобразующего воздействия музыки. Те же выводы можно сделать и по географическому «срезу» истории музыкально-эстетического мышления. Приведем немногие, наиболее выразительные из них.

Платон («Государство»): «Не в мусическом ли искусстве заключено самое значительное воспитательное средство, так как ритм и гармония больше всего проникают в глубину души и сильнее всего захватывают ее...»<sup>6</sup>

Николай Орезмский («Трактат о конфигурации качеств»): «Из свидетельств многих философов, медиков и теологов явствует, что музыка имеет великую силу и воздействие на страсти души и тела; в соответствии с этим различаются напевы или музыкальные лады»<sup>7</sup>.

Джозефо Царлино («Гармонические установления»): «Музыка возбуждает дух, управляет страстями, укрошает и унимает ярость, заставляет проводить добродетельно время и обладает силой порождать в нас привычку к хорошим нравам»<sup>8</sup>.

Рамис де Пареха («Практическая музыка»): «Музыка оказывает величайшее влияние на душу человека, смягчая или возвышая ее»<sup>9</sup>.

Нуриддин Абдурахман Джамии («Трактат о музыке»): «Каждый из двенадцати макамов, каждый авазе (звук) и шу'бе облада-

ет своим особым воздействием на слушателей, помимо общего для всех них свойства доставлять наслаждение»<sup>10</sup>.

Генри Пичем («Совершенный джентльмен»): «Как потрясает нас музыка, когда из диссонансирующих звуков она строит благозвучную гармонию!.. Она – главное средство восхваления Творца; она укрепляет наше благочестие, приносит радость и облегчает труд, изгоняет печаль и тяжкие мысли, поддерживает в людях согласие и дружбу, смягчает раздражение и гнев»<sup>11</sup>.

Атаназинус Кирхер («Мусургия универсалис»): «Некоторым звукам присуща такая удивительная сила изменять и увлекать, что человеческий ум, по-видимому, едва может постичь, как это происходит»<sup>12</sup>.

Артур Шопенгауэр («Мир как воля и представление»): «Она (музыка – М.К.) мощно воздействует на самое сокровенное в человеке, она в этом самом сокровенном постигается человеком с такой полнотой и с такой глубиной, как некий совершенный всеобщий язык, ясность которого еще превышает ясность самого зримого мира»<sup>13</sup>.

Наконец, в заключение этого краткого перечня нельзя не упомянуть о трактате Иоанна Тинкториса «Обобщение о действии музыки», где автор приходит к выводу о существовании ровно двадцати «видов действия почетного искусства музыки», и скрупулезно, обозначая каждый «вид» отдельным номером, перечисляет их. Далее следует комментарий к каждому пункту. Для нас особенно примечательны следующие

<sup>6</sup> Античная музыкальная эстетика. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – С. 156–157.

<sup>7</sup> Иден эстетического воспитания. – Т. 1. – С. 295.

<sup>8</sup> Там же. – С. 383.

<sup>9</sup> Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М.: Музыка, 1966. – С. 342.

<sup>10</sup> Музыкальная эстетика стран Востока. – С. 308–309.

<sup>11</sup> Иден эстетического воспитания. – М.: Искусство, 1973. – Т. 2. – С. 60–61.

<sup>12</sup> Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М.: Музыка, 1971. – С. 204–205.

<sup>13</sup> Музыкальная эстетика Германии XIX века. – М.: Музыка, 1982. – Т. 2. – С. 155.

щие из них: «Музыка ... 7) прогоняет тоску, 8) смягчает жестокость... 10) вызывает восторг, 11) поднимает мысль от земли, 12) побеждает злую волю... 16) побуждает дух к борьбе... 20) делает души праведными»<sup>14</sup>.

Как видим, эмпирическая наивность является характерной особенностью большинства данных высказываний, как и трактатов, их содержащих (практически вплоть до XIX в.), однако важно то, что здесь в той или иной степени уже дифференцируются различные стороны, аспекты преобразующей функции музыки, к которым впоследствии пришла научно-аналитическая мысль.

Преобразующий потенциал содержания музыки, столь ярко, хотя и наивно охарактеризованный выдающимися мыслителями, необходимо рассмотреть сейчас с более глубокой научной позиции – диалектики объективно-субъективных отношений музыки и слушателя. Остановимся на этом более подробно.

Является ли содержание музыки только внутримзыкальным или оно, помимо внутримзыкального статуса, еще и немзыкально, т.е. жизненно – вот главный пункт столкновения различных течений музыкальной науки. Музыкальное содержание как таковое не отрицалось, но ученые расходились в том, выражает ли музыкальный звук лишь сам себя либо он служит отражением немзыкального контекста. Со временем альтернативная постановка проблемы сменилась более глубоким ее пониманием. Автономные и контекстные феномены существуют в синтезе, экспонируя две стороны музыкального содержания: логическую и чувственную, материальную и

идеальную, внеличностную и личностную, объективную и субъективную.

Таким образом, задачей исследователя является не поиск ответа на вопрос, объективно или субъективно содержание музыкального произведения, а анализ объективно-субъективных отношений, которые возникают при музыкально-коммуникативной ситуации. Дуалистическое равновесие существует лишь при некоем «третьем» взгляде на предмет, в реальности же содержание музыки имеет либо более объективный, либо более субъективный вид, но никогда тот или иной сепаратно.

Для прояснения этого положения необходимо обратиться к системе «композитор – произведение – слушатель», включающей в себя два звена: «композитор – произведение» и «произведение – слушатель». Первая фаза – фаза объективации, вторая – субъективации<sup>15</sup>. В обеих фазах присутствуют объектно-субъектные отношения. Объективной стороной на первой стадии является данная конкретная историческая действительность, субъективной – индивидуальность композитора. На второй стадии объективен композиторский опус, субъективны частные особенности реципиента. Отношение между стадиями строится по закону «зеркальной симметрии» (термин М.С. Кагана): в первой половине процесса происходит переплавка содержания (впечатлений от жизненного контекста и собственно авторского мировоззрения) в форму (опус), во второй – переход этой формы в содержание (слушательские впечатления, идеальные выводы от прослушанного).

<sup>14</sup> Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – С. 364.

<sup>15</sup> Зулумян Г.А. К вопросу о соотношении идеи и структуры музыкального произведения // Вестник Московского университета (серия VIII – философия). – 1975. – №1. – С. 82.

Деление описанного процесса на две фазы предпринимается только в целях научного анализа, ибо музыкальное произведение актуализируется лишь в акте слушания, к которому и устремлен весь процесс. В этом акте – предпосылки и цели музыкального творчества. Поэтому то, что называют музыкальным содержанием, есть слушательское содержание, наряду с которым, однако, существует и собственно композиторское, запечатленное в музыкальном произведении. Это – в известном смысле «первичный», «промежуточный» вид музыкального содержания. Разумеется, О. Боусма ошибается, когда утверждает, что музыка не является ни печальной, ни веселой; печальной или веселой делает музыку то или иное ее прочтение<sup>16</sup>. Слушательское содержание, как субъективный образ объективного мира, никак не может отрицать того, что объективный мир (в данном случае – опус) обладает собственным содержанием. Нельзя полностью согласиться и с Ю. Кремлевым, полагающим, что «объективный образ (то есть то, что выходит из рук... композитора) реально существует только в субъективных формах, то есть в формах того или иного восприятия». Далее ученый указывает, что пределы субъективного восприятия ограничиваются единством социальной идеологии, единством национального и психологического склада<sup>17</sup>. Первое утверждение, как выше отмечено, излишне категорично. Подчеркнем и то, что важные факторы ограничения субъективизма слушательского восприятия, о которых говорит исследователь, существуют только в рамках генерального предела в

слушательском содержании – композиторского опуса. Беспредельное количество индивидуальных модусов восприятия, так или иначе социально сгруппированных, ограничено композиторским содержанием прослушиваемого произведения. Это явление можно назвать *ограниченной беспредельностью*. Однако глубинный пафос позиции, выраженной, в частности, в позиции О. Боусма и Ю. Кремлева, безусловно верен: актуальное, а не потенциальное, виртуальное содержание музыки фактически существует в восприятии. Расшифровка, декодирование композиторского содержания в сознании слушателя дают истинный образ содержания музыкального произведения.

Итак, вся обоснованность постановки проблемы о реальном существовании преобразующей функции музыки зиждется на том, что музыка обладает способностью воздействия на глубинные центры сознания человека, которые активно участвуют в «обработке» содержательной информации, на уровне восприятия, лежащие «ниже» уровня непосредственно физиологического. Об этом выразительно писал Франсуа-Жозеф Фетис в трактате «О философии и поэтике музыки»: «Если бы в музыке существовало лишь одно начало – неясное ощущение, основанное только на соответствиях и отношениях между звуками, единственным результатом которого было бы более или менее приятное впечатление на слух..., это искусство, будучи предназначено для удовлетворения одного отдельного чувства, заслуживало бы рассмотрения не больше, чем кулинарное искусство... Музыка затрагивает не только слух, соединяя определенные качества, она волнует душу»<sup>18</sup>. Разумеется, что чем значительнее содержание конкретного музыкального произведения, тем ак-

<sup>16</sup> Bouwsma O. The Expression Theory of Art // Aesthetics and Language. – Oxford, 1959. – P. 99.

<sup>17</sup> Кремлев Ю.А. Интонация и образ в музыке // Интонация и музыкальный образ. – М.: Музыка, 1965. – С. 34, 47.

<sup>18</sup> Музыкальная эстетика Франции XIX века. – М.: Музыка, 1974. – С. 98.

тивнее будет действие его преобразующей функции. Слова Гегеля «если в музыке отсутствует глубокое содержание или вообще сколько-нибудь одушевленное выражение, то мы будем наслаждаться, не будучи никак затронуты этим в глубине души»<sup>19</sup> – еще раз подтверждают эту мысль. Такого рода произведение, имеющее безусловное право на общественно оправданное необходимое существование, выполняет просто другое функциональное предназначение психологической релаксации, гедонистического времяпрепровождения.

При том, что ученые с глубокой древности отмечали, как мы видели, преобразующий эффект музыкального искусства, систематическое, подлинно научное его изучение характерно лишь для современного этапа развития науки. Оно проходит в контексте исследования социальных функций искусства. Этот вопрос, несмотря на весомые научные достижения, и сейчас можно считать открытым, ибо ученые не пришли пока к единому мнению о количественной и качественной дифференциации социальных функций искусства. Тем не менее статус преобразующей функции всегда признавался учеными. Это – бесспорный, обязательный пункт всех теорий социальных функций искусства: в самых различных сочетаниях функций у разных авторов всегда присутствует преобразующая функция (зачастую под названием воспитательной). Назовем имена наиболее видных ученых: Г. Недошин, А. Зись, Е. Громов, Ю. Борев, А. Еремеев, А. Столович, М. Каган. Аналогичное положение – непосредственно с преобразующей функцией музыки, которая также имеет единодушное научное признание.

<sup>19</sup> Музыкальная эстетика Германии XIX века. – М.: Музыка, 1973. – Т. 1. – С. 186.

Каналы действия преобразующей функции музыки имеют своим адресатом наиболее интимные, тайные стороны сущности человека – то, что М. Каган называет «сокровенно – личностными механизмами психики». Музыка обладает в этом смысле особенно большими возможностями. Не случайно во многих трактатах ученых до XX в., пишущих в условиях могущественного религиозного мировоззрения, в упоминаниях о преобразующем воздействии музыки обычно, как мы успели заметить, упоминается «душа» человека как «поле» влияния музыки. «Душа» же трактовалась мыслителями как категория, адекватно характеризующая внутренне-глубинный мир человека и определяющая его сущностную нематериальную субстанцию, функционирующую независимо от внешней материальности тела и – что особенно характерно и важно – *поэтому бессмертную*. Философия, а тем более религия определяли «душу» как наиболее имманентную характеристику человеческой индивидуальности.

Музыка, погружая человека в самоисследование, самосозерцание собственного «Я», в то же время преобразовывает, изменяет эти глубинные стороны человеческого духа, прививая им такие качества духовной культуры, которые не могут быть выражены в прямых, четко дифференцированных понятиях. Знаменательны слова Гегеля: «звучание затрагивает наше интимнейшее чувство»<sup>20</sup>. Не случайно сплошь и рядом процесс восприятия музыки диктует реципиенту условия отрешения от всех внешних факторов бытия: отсюда столь часто наблюдаемая картина человека, слушающего музыку с закрытыми глазами. Говоря о погружении человека в процесс самосозерцания, нельзя не отметить, что осо-

<sup>20</sup> Там же. – С. 159.

бенно яркий пример в этом смысле представляет нам музыкальное искусство Востока. Цитата из трактата «О музыке» средневекового китайского ученого Су Сюня, вынесенная нами в эпиграф, блестяще иллюстрирует положение о «тайном» воздействии музыки на сокровенно-личностное человеческое начало – «если речи мои не доходят». Вспомним и крылатое выражение Г. Гейне: «Музыка начинается там, где кончаются слова».

Разумеется, говоря о «тайном» действии преобразующей функции музыки, мы имеем в виду содержание, специфику содержания непрограммного инструментального творчества, никак не связанного со словесным текстом – ни в виде заголовка, ни поющего текста, ни литературной программы. Не исключено, что преобразующее действие синтетического музыкального искусства будет «работать» активнее, однозначнее. Программная музыка сравнительно большими узами связана с реальными проявлениями общественной жизни, чем непрограммная. Но узы эти в программной музыке могут быть более или менее внешними, иллюстративными, в то время как связь непрограммной музыки с общественной жизнью менее заметна, потому что носит более глубинный характер. Во всяком случае, в этом вопросе нужно быть чрезвычайно осторожным в выводах, ибо проблемы искусства и тем более «особо сложного музыкального искусства» (Ю. Борев) решаются в совокупности множества факторов, среди которых такие субъективные, не поддающиеся анализу, как талант и мастерство – далеко не последние. Вполне возможна музыкально-коммуникативная ситуация, при которой программное сочинение будет менее благотворно влиять на человека, нежели непрограммное. Но так думали

не всегда. Джозефо Царлино писал: «Хотя гармония одна обладает определенной силой воздействия на душу и способна делать ее веселой или печальной и хотя, присоединяя ритм, удваиваются силы – однако обе эти вещи не могут вызвать ни у кого какой-либо внешней (эта характеристика очень важна для понимания сути проблемы – М.К.) страсти, так как такую силу они приобретают только от речи»<sup>21</sup>. Эта позиция как нельзя лучше говорит о тех «трудностях», которые претерпела музыка на огромном историческом пути к обретению самостоятельной художественной ценности.

Важно, что связь «чистой» музыки и слова носит не только внешний характер, как в программной музыке. Связь их гораздо глубже и уходит своими корнями в генезис рождения искусства звуков: само по себе «ядро» музыкального искусства, в котором как в капле отражается вся музыкальная стихия, а именно – музыкальная интонация в момент своего рождения «отпочковалась» от интонации речевой, момент отпочкования и знаменовал рождение музыкальной интонации.

Здесь кроется истинная, сущностная причина близости двух муз – литературы и музыки, столь естественное обращение друг к другу искусства слова и искусства звука, т. е. изначальная правомерность самого феномена программной музыки. В опоре на слово, на речь коренится преобразующее воздействие не только программной музыки, но и музыкального языка (сам термин «музыкальный язык» весьма показателен) как такового, ибо ему во многом присущ вербальный эффект вследствие близости музыкальной интонации и речевой.

<sup>21</sup> Идеи эстетического воспитания. – Т. 1. – С. 388.



«Глубокое родство музыкальной и речевой интонации является важнейшей из основ, на которых базируется выразительность музыки, ее способность воздействовать на слушателя», – отмечает Е. Назайкинский<sup>22</sup>.

На практике преобразующая функция музыки во многом зависит от исполнительского звена в музыкальной коммуникации, поскольку музыка как искусство не существует вне процессов исполнительства, и процессы эти носят не механический, а творческий характер. Роль интерпретатора никоим образом не сводится к автоматическому акту посредничества между неким музыкальным первоисточником (например, в музыкальной культуре письменной традиции – композиторскимopusом) и слушателем.

Этот акт не только не существует вне своего отношения интерпретатора к актуализации музыки, но более того – одухотворен ярко выраженным личностным подходом к ней. Функция интерпретатора раскрывается как личностная «доля» интерпретации в целостном объеме получаемого слушателями музыкального послания. В интерпретации представлено собственное видение музыкантом-исполнителем музыкального произведения. Интерпретация репрезентирует исполнителя как творца, который доносит до аудитории свою личную семантическую информацию, рождающуюся на основе объективного базиса – музыкального opуса. Если вопрос «что?» в музыкальной культуре письменной традиции однозначно относится к прерогативе композитора, то вопрос «как?» раскрывает перед исполнителем определенный коридор художественной свободы. Границы этого коридора обозначены нотным тек-

стом, композиторскими ремарками по поводу темпов и характера исполнения, авторским определением исполнительского состава ансамблевых сочинений. Тем не менее для интерпретатора остается весьма обширное пространство приложения собственных творческих потенций. Не случайно поэтому одно и то же произведение имеет зачастую разнообразную историю интерпретаторских решений, иногда значительно отличающихся друг от друга, несмотря на точность исполнения авторских указаний. Музыкальные шедевры всегда оставляют возможность появления оригинальных интерпретаторских версий.

Роль исполнителя в аспекте преобразующего человека воздействия музыки никак нельзя недооценивать. Л. Выготский в «Психологии искусства» отмечает, что брлюловское замечание «искусство начинается там, где начинается чуть-чуть» Л. Толстой считал особенно справедливым по отношению к исполнению музыки<sup>23</sup>.

В сущности, детальное рассмотрение этого вопроса выходит за рамки нашей статьи. Однако важно было все же констатировать значение исполнительского звена и, в частности, обратить внимание на своеобразие преобразующего функционирования музыки в условиях фольклорного искусства, лишённого, строго говоря, института исполнительства. Полагаем, что специальное изучение всех исторических форм музыкальной культуры в связи с преобразующей функцией музыки может составить тему плодотворного научного исследования.

Исторический «срез» проблемы важен и потому, что искусство при всей его относительной самостоятельности находится в

<sup>22</sup> Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – С. 248.

<sup>23</sup> Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – С. 51.

определенной зависимости от среды своего исторического обитания, от общества и всего комплекса определяемых им условий: социальных, политических, идеологических, нравственных и т. д. Причем масштаб зависимости искусства от общественных условий определяется самим обществом, которое более или менее жестко определяет «коридор» функционирования искусства. Характерные примеры непосредственности этой связи – Древняя Греция, где мусическое воспитание являлось государственным делом; средние века в Европе, когда музыка, как и прочие виды искусства, стала «служанкой» церкви; тридцатые-восемидесятые годы XX века в СССР, в течение которых советские композиторы в своем большинстве выполняли не столько социальный заказ, сколько партийно-правительственный.

Наиболее глубокое обоснование зависимости преобразующей функции искусства (и музыки) от конкретных социально-исторических условий кроется в том, что искусство есть феномен социальный, но не индивидуальный. Л. Выготский пишет, что искусство есть социальное в нас, и если его действие совершается в отдельном индивидууме, то это вовсе не значит, что его корни и существо индивидуальны<sup>24</sup>. Этот тезис неоспорим: слушатели со сходными психологическими характеристиками совершенно по-разному воспринимают музыку, что есть результат их музыкальной подготовленности, а последняя есть результат действия социальных институтов.

Но социальность как таковая не является неким отвлеченно-абстрактным понятием. Общества вообще не существует. Социальность всегда имеет конкретный исторический и сословный облик. И эти конкретная историчность и сословность, яв-

<sup>24</sup> Там же. – С. 314.

ляющиеся реальным выражением социальной, придают определенную направленность всей преобразующе-воспитательной системе общества, которая включает и контент музыки. Эта мысль четко сформулирована М. Каганом: «Искусство потому и оказывается орудием общественного воспитания людей, что его воздействие на душу, на сознание людей, на волю человека имеет всегда конкретно-историческую направленность»<sup>25</sup>.

Эстетическая мысль давно пришла к осознанию целостности эффекта воздействия искусства на человека. Эстетики-ученые и практики-творцы не раз подчеркивали, что искусство обладает универсально-специфической особенностью – по сравнению с другими формами общественного сознания, формирующими человека, – воздействовать на весь комплекс его духовной организации. Об этом мысль Иоганна Готлиба Фихте («Система учения о нравственности»): «Искусство формирует не только ум, как это делает ученый, и не только сердце, как нравственный наставник народа; оно формирует целостного человека»<sup>26</sup>. Свойственна эта особенность и музыке. На этот счет мы находим в истории музыкально-эстетической мысли образно-точные свидетельства: Г. Берлиоз – «одна только музыка говорит сразу воображению, уму, сердцу и чувству»<sup>27</sup>; Л. Выготский предостерегал от убеждения в том, что красота симфонии может быть нами когда-либо постигнута как суммарное выражение отдельных восприя-

<sup>25</sup> Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1971. – С. 288.

<sup>26</sup> Идеи эстетического воспитания. – Т. 2. – С. 292.

<sup>27</sup> Музыкальная эстетика Франции XIX века. – С. 207.

тий, гармонических созвучий, аккордов<sup>28</sup>. Для нас важно подчеркнуть целостное воздействие музыки на человека потому, что общие законы этого воздействия являются непосредственной базой преобразующей активности музыкального искусства. Все особенности воздействия музыки на человека прямо проецируются на особенности преобразующей функции музыки и ее содержания (в актуализации функции играют свою роль, разумеется, и параметры формообразования, но это – тема другого исследования).

Каждый отдельный вид искусства обладает своими наиболее «выигрышными» сторонами преобразования личности, соответствующими специфическим особенностям его способа моделирования объективной реальности. Обращение музыки к аудИАльному ряду таит в себе огромные возможности личных интерпретаций услышанного при отсутствии жесткой семантической (что особенно важно для изучения проблем содержания музыки), визуальной и понятийной конкретики. Реальные слушательские реакции на протекающее музыкальное полотно демонстрируют сложные, *неоднозначные, полисемантические* (в силу бесконечного разнообразия музыкальных контекстов) отношения в музыкально-коммуникативной ситуации. Конкретный вид слушательской реакции определяется всем объемным комплексом музыкального контекста: музыкально-временными (сильная, слабая доля такта, метроритмическая организация), звуковысотными (положение музыкальной единицы в иерархии голосов музыкальной ткани, гомофонно-полифоническая организация), ладовыми (гармонические средства как способ бо-

лее выпуклой или завуалированной подачи музыкально-структурной единицы)<sup>29</sup>, артикуляционными, динамическими и, как сказано, особенно важными здесь для нас семантическими параметрами.

Возможности музыки, обладающей уникальной семантической организацией в отношении аудИАльного воздействия, даже послужили основанием Бэцино для беспелляционного высказывания, которое в трактате «Зеркало музыки» приводит Иоанн де Мурис: «Музыка больше других наук (отметим, что, как видим, музыка в средневековье – это наука – М.К.) овладевает душами людей. Причину этого указывает Бэций, говоря: «при изучении наук нет лучшего пути к сердцу, чем через уши»<sup>30</sup>.

Вместе с тем целостный статус преобразующей функции музыки выступает как «синтезатор» различных оттенков воздействия, как ансамбль разноаспектных влияний, разделяемых, разумеется, только в научном анализе. Излишне говорить, насколько он необходим, насколько необходимо аналитическое познание феномена «всеобщности и непосредственного воздействия, которые свойственны музыке», как писал выдающийся польский композитор К. Шимановский<sup>31</sup>. Совершенно равноправны две различные точки зрения на данное двуединство проблемы: как верно то, что преобразующая функция музыки имеет целостный характер при всем различии своих аспектов, так верно и то, что этот характер присущ ей именно вследствие их различия.

<sup>29</sup> Здесь мы в самом кратком виде касаемся как раз вышеупомянутого формообразующего фактора.

<sup>30</sup> Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – С. 224.

<sup>31</sup> Шимановский К. Избранные статьи и письма. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 74–75.

<sup>28</sup> Выготский А.С. Психология искусства. – С.31.

Если взглянуть на преобразующую функцию музыки с точки зрения общей теории систем (главная ее исследовательская задача – анализ оппозиции «часть» и «целое»), то выяснится, что если преобразующая функция музыки как таковая несет свойства части общей системы социальных функций музыки, то и сама по себе составляет систему, в которую элементами входят различные ее аспекты – подфункции функции. Совместное действие этих подфункций комплексно, оно синтетично, но не синкретично, и это обстоятельство требует от нас познания его структуры. И. Гете пронизательно замечал: «Мы избрали составным элементом воспитания музыку, потому что от нее расходятся пути по всем направлениям»<sup>32</sup>.

Изучение аспектов преобразующей функции музыки есть, в сущности, процесс поисков ответа на вопрос, на какие стороны человеческой природы может оказать преобразующее воздействие музыка. В свою очередь, этот вопрос восходит к другому: какими имманентными средствами, способными оказать преобразующее воздействие, обладает содержание музыки.

Итак, каковы аспекты преобразующей функции музыки?

В ее исследовании установился определенный, ставший традиционным взгляд, согласно которому существуют три аспекта преобразующей функции, а именно – идейный, этический, эстетический. Четкое определение названных аспектов встречаем в работе А. Сохора «Музыка и общество»: «Воспитательное воздействие музыки имеет несколько взаимосвя-

<sup>32</sup> Михель П. Музыкальное воспитание в ГДР на службе всестороннего и гармонического развития личности // Музыкальное воспитание в современном мире. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 93.

вязанных аспектов: идейный, этический, эстетический»<sup>33</sup>. Дифференцирует эти грани музыкально-преобразующего потенциала и Д. Кабалевский, когда он указывает на могучее эстетическое, идейное, нравственное влияние музыки на человека<sup>34</sup>. Подобный взгляд на аспектное содержание преобразующей функции музыки не имеет альтернативной точки зрения в научной литературе. Определение названных аспектов берет свое генетическое начало, как мы считаем, в трех изначальных субстанциях человеческих ценностей: Истине, Благе, Красоте. Как поэтично писал Иоганн Готтфрид Гердер: «Истина, прекрасное, добродетель – три грации человеческого знания, три неразлучные сестры»<sup>35</sup>.

Мы в принципиальном смысле солидарны с научным «статус-кво» по интересующей нас проблеме, однако уверены в том, что наряду с тремя названными аспектами существует и четвертый, а именно – эмоциональный.

Изучение этих четырех граней преобразующей функции музыки является задачей следующего этапа исследования.

### Литература

*Античная* музыкальная эстетика. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 303 с.

*Выготский А.С.* Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – 572 с.

*Зулумян Г.А.* К вопросу о соотношении идеи и структуры музыкального произведения // Вестник Московского университета (серия VIII – философия). – 1975. – № 1. – С. 81–91.

<sup>33</sup> Сохор А.Н. Музыка и общество. – М.: Знание, 1972. – С. 42.

<sup>34</sup> Кабалевский Д.Б. Музыка и музыкальное воспитание. – М.: Знание, 1984. – С. 15.

<sup>35</sup> Идеи эстетического воспитания. – Т. 2. – С. 169.

- Идеи* эстетического воспитания. – М.: Искусство, 1973. – Т. 1. – 407 с.
- Идеи* эстетического воспитания. – М.: Искусство, 1973. – Т. 2. – 368 с.
- Кабалевский Д.Б.* Музыка и музыкальное воспитание. – М.: Знание, 1984. – 64 с.
- Каган М.С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1971. – 766 с.
- Карпычев М.Г.* Теоретические проблемы содержания музыки. – Новосибирск: Издание Новосибирской гос. консерватории, 1997. – 68 с.
- Кремлев Ю.А.* Интонация и образ в музыке // Интонация и музыкальный образ. – М.: Музыка, 1965. – С. 32–52.
- Мишель П.* Музыкальное воспитание в ГДР на службе всестороннего и гармонического развития личности // Музыкальное воспитание в современном мире. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 87–100.
- Музыкальная эстетика Германии XIX века.* – М.: Музыка, 1973. – Т. 1. – 415 с.
- Музыкальная эстетика Германии XIX века.* – М.: Музыка, 1982. – Т. 2. – 432 с.
- Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения.* – М.: Музыка, 1966. – 572 с.
- Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков.* – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
- Музыкальная эстетика стран Востока.* – М.: Музыка, 1967. – 414 с.
- Музыкальная эстетика Франции XIX века.* – М.: Музыка, 1974. – 327 с.
- Назайкинский Е.В.* О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 381 с.
- Рюмин П.П.* О специфических особенностях музыкального искусства // Роль современной литературы и искусства в формировании человека. – М.: Изд-во ВППШ и АОН, 1963. – С. 196–239.
- Сохор А.Н.* Музыка и общество. – М.: Знание, 1972. – 48 с.
- Шимановский К.* Избранные статьи и письма. – Л.: Музгиз, 1963. – 255 с.
- Воннста О.* The Expression Theory of Art // Aesthetics and Language. – Oxford, 1959. – P. 73–99.