

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Барановская Татьяна Григорьевна, УО «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы», г. Гродно, РБ.

Резюме

В данной статье рассматриваются актуальные проблемы музыкальной эстетики в контексте традиций и основных задач современного музыкознания. Изучение музыкальной эстетики во взаимодействии с общими культурными процессами даёт возможность представить многоликие музыкально-эстетические теории как органическую часть всей европейской культуры.

Summary

This article touches upon the problem of a musical aesthetics in a context of traditions and the primary goals modern musical science are considered. Studying of a musical aesthetics in interaction with the general cultural processes gives possibility to present many-sided is musical-aesthetic theories as an organic part of all European culture.

Изучение музыки как одной из форм выражения и осознания личности в своем отношении к миру - одна из актуальных задач современного музыкознания. Универсализм, онтологическая глубина такой постановки вопроса определяет поиск культурного синтеза, связывающего воедино философию, музыкальное искусство, религию и социальную деятельность человека и характерна для музыкально-эстетического познания.

Сфера музыкально-эстетического как особый способ целостного взгляда на музыку как на единую систему более высокого уровня предполагает знание ключевых концептов и основных тенденций эстетического анализа музыки, навыки философской интерпретации музыкальных произведений различных эпох. Приобщение к широким художественным и философским обобщениям, определение взаимосвязи философско-эстетической и музыковедческой проблематики, мировоззренческих и методологических связей философии и музыки определяет зрелость личности музыканта.

Следует отметить, что отечественная эстетическая мысль о музыке не имела такой академической или университетской традиции, которая сложилась в Западной Европе. Глубокие мысли о музыке, (как и о философии) высказывали не профессионалы, а публицисты, критики, писатели (например, в

20-е годы XIX века работа В.Ф. Одоевского «Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке»). В процессе основания и становления отечественного музыковедения в XX столетии большое значение уделялось естественнонаучному, эмпирическому направлению методов исследования музыки.

Благодаря появлению в 20-30-е годы XX века музыковедческих исследований философской направленности (А.Ф. Лосев, Г.Э. Конюс, Б. Яворский, Б.В. Асафьев) была сформирована научная школа, завоевавшая мировое признание. Отдельные проблемы музыкальной эстетики начинают активно разрабатываться с середины XX века в работах А. Сохора, В.Н. Холоповой, А.Ю. Кудряшова, М.Ш. Бонфельда. Уровня обобщения получила сфера истории музыкальной эстетики в многочисленных исследованиях В.П. Шестакова, в которых освещены главные направления развития музыкально-эстетической мысли от Античности до конца XIX века.

Знание классических и современных музыкально-эстетических концепций, направленность на развитие навыков продуктивного самоопределения в современном музыкальном мире, отмеченном процессами глобальных трансформаций и неустойчивости культурных кодов, является необходимым элементом современного высшего музыкального образования.

На современном этапе музыкальная эстетика – это основной компонент философии музыки, которая представляет целостный взгляд на музыкальное искусство. Несмотря на то, что название этой науки впервые прозвучало во второй половине XVIII века (Х.Ф.Д. Шубарт, 1784 г.), проблематика музыкальной эстетики рассматривалась на самой ранней стадии существования музыки как искусства. В этом отношении, нужно обратиться к предыстории музыкально-эстетических учений.

Стоит упомянуть, прежде всего, древнекитайских и древнегреческих философов, рассматривавших музыку как наиболее совершенный метод управления и воспитания людей, восстановления гармонии их душ (Конфуций, Пифагор, Ямвлих). Философским фундаментом для такого подхода к

музыкальному искусству оказалось понятие «калокагатия», которое сформировалось в пифагорейском кругу и передавало античный идеал, - сочетание эстетического (прекрасного) и этического (нравственного) начал, т.е. гармония внешнего и внутреннего. Собственно это двуединство музыки и послужило отправной точкой к возникновению и развитию дальнейших теорий и направлений в музыкальной эстетике.

Музыкальная эстетика развивалась в эпоху Античности, Средневековья и Возрождения как неделимая часть общей науки о музыке. Только в XVIII веке, хотя эстетика и продолжала занимать свое место в работах музыкально-исторического и теоретического характера (например, в «Истории музыки» Барделло-Бонне или в «Трактате о гармонии» Ж.-Ф. Рамо), появляются труды, которые можно рассматривать как преимущественно эстетические. К числу таких относится сочинение Шарля Батте «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746), третья часть которого посвящена эстетическим проблемам искусства музыки и танца. Эстетическую направленность имеет статья Ж.-Ж. Руссо «Музыка» из его знаменитого «Музыкального словаря» (1767), в которой рассмотрена способность музыки отражать окружающий мир, ее связь со словом. Работой музыкально-эстетического характера является памфлет Дени Дидро «Племянник Рамо». В целом, музыкальная эстетика французских энциклопедистов и примкнувших к ним композиторов (Б. Ласепед, К.В. Глюк, А. Гретри), утверждала превосходство слова над музыкой, а также тесную связь музыки с выразительной декламацией.

В немецкой эстетике второй половины XVIII века наиболее значителен труд уже упомянутого Христиана Шубарта «Идеи к эстетике музыкального искусства», который по своей направленности резко отличается от выше названных работ. Шубарт, как композитор и музыкальный критик, считает основой музыкального искусства и его сущностью не подражание слову, а выражение. Музыкально-эстетическая работа Шубарта появилось уже в преддверии XIX века (1784) и, подобно труду французского композитора Мишеля Шабанона «О музыке в собственном смысле слова» (1785),

демонстрирует характерную для романтической эстетики позицию: центральным видом искусства становится музыка как искусство способное выражать то, что невыразимо в словах.

В XIX веке число музыкально-эстетических работ лавинообразно возрастает, причем на первом месте и по количеству и по значимости оказывается немецкая эстетическая литература, в которой наиболее ярко проявилась тенденция романтического мировоззрения. В итоге сформировались две группы музыкальных эстетиков, стоявших на принципиально различных позициях.

Первая получила название «контекстной» и исповедовала безусловную связь музыкального искусства с определенным содержанием, которое можно выразить словесным языком. Музыкальная специфика содержания представителями этой позиции опровергалась или игнорировалась. Данная теория продолжала этическую линию видения музыки, которая берет свое начало в античности и строится на принципе подражания (мимезис), который получил свое преломление в XVII веке в музыкальной риторике, т.е. слове в его «немой» ипостаси – оно «звучало», не будучи произнесенным. Это тенденция проявилась в наличии литературных программ к музыкальным произведениям XIX века, где отразилась романтическая идея о «синтезе искусств».

Другая группа – «эстетики-автономисты» – считала, что музыкальное искусство настолько специфично, что оно выражает, прежде всего, само себя, т.е. музыка выражает музыку и ничего кроме музыки. Родоначальником этого направления стал известный австрийский музыковед и критик Эдуард Ганслик, прославившийся своим трудом «О музыкально-прекрасном» (1854), в котором отстаивал независимость чисто музыкального выражения от его словесных истолкований. Для Ганслика - музыка, как «движущиеся звуковые формы», становилась своим содержанием, формой, чувством и числом одновременно. Эта теория продолжала эстетическую линию, которая была рождена античностью (музыкально-числовая теория «гармонии сфер») и продолжена в теории аффектов (вторая половина XVIII века), т.е. в принципе музыкального

выражения эмоциональных переживаний. В этой теории отразился победивший в XIX веке в науке, философии и музыкальном мышлении принцип развития.

Музыкально-эстетические споры вокруг содержательно-смысловой наполненности музыки перешли и в XX век. Вопрос специфики музыкального содержания получил широкую разработку в трудах не только западноевропейских, но и отечественных музыковедов XX века. Например, В. Каратыгин в статье 1915 года «О музыкальной критике» все разнообразие мнений о содержании музыки разделил на два типа: «интрамузыкальный» (теория Э. Ганслика) - отождествление содержания музыки с ее звучанием и «экстрамузыкальный» (теория немецкого музыковеда XIX века А. Амброса) – смещение содержания музыки в область психологизма, программности. Промежуточный тип Каратыгин называет «метамузыкальным», сводящимся «к признанию сущности музыки началом непознаваемым, иррациональным, метафизическим» [3].

«Дуалистическую» концепцию поддерживал создатель теории метротектонизма Г. Конюс, проводивший границу между первичным «техническим содержанием» и вторичным «художественным». «Вторичное» содержание Конюса есть не что иное, как «метамузыка» Каратыгина, т.к. оно обусловлено мощью духа его творца [4].

На рубеже XIX – XX веков начиная от русских философов (А. Белый, Вяч. Иванов, П. Флоренский), композиторов (Н. Римский-Корсаков, Р. Вагнер, Р. Штраус, М. Равель) и заканчивая философами и культурологами XX века (А.Ф. Лосев, А. Швейцер, С. Лангер, Х.-Г. Гадамер) для конкретизации взаимосвязи двух сторон музыкального содержания особенно широко использовались понятия «символ», «символизация», «символизм».

Понятием, которое в начале XX века констатировало «дуалистичность» музыкального содержания, стала категория «выражение». В рамках этого понятия музыкальная эстетика представляется наукой о выражении внутреннего во внешнем, а музыкальное творчество понимается как активный переход в бытие, осуществляющийся в выражении. С категорией «выражение»

неразрывно связаны категории «чувство», «символ», «миф», как высшая форма символизации.

В конце XX века в культурологии и эстетике раскрывается реальная связь между музыкой и культурой в целом, а музыка рассматривается не только как узкоцеховая дисциплина, но и общественная наука. Для налаживания данного диалога современная музыкальная эстетика в значительной мере вобрала в себя достижения таких культурологических направлений как семиотики и герменевтики. Причем, они стали логическим продолжением выше описанных теорий: «контекстная» теория о подражании, это же в музыке «преломила» свои музыкально-риторические фигуры в знаковых системах семиотики, а «автономисты» с их эстетическим выражением и теорией аффектов эволюционировали через столетия к идеям музыкальной герменевтики.

Раскрытие сложной, многозначной символики музыкального текста объясняет тяготение музыкальной эстетики к признанию выделенных в семиотике типов знаков, и использование их при интерпретации. Достижения семиотики привели к тому, что проблема «говорит ли о чем-то музыка, помимо самой себя» стала в значительной мере не актуальной. Но остался вопрос: «о чем говорит музыка?». Попыткой ответить на него и стала музыкальная герменевтика, наука о толковании музыки.

Формирование музыкальной герменевтики произошло в начале XX века и связано с именами Германа Кречмара и Арнольда Шеринга. Именно Г. Кречмар, крупный немецкий музыковед ввел термин «музыкальная герменевтика» и тем самым обозначил новую область в музыкознании. Музыкальная герменевтика предназначена вытеснить пространство непонимания из сферы отношений музыки и слушателя, ее воспринимающего. Наибольший интерес представляют две категории, связанные с восприятием музыки – это ее понимание и интерпретация.

Установка современной музыкальной эстетики на открытие смыслообразующих возможностей музыки задействовало различные стороны реальности. Определяющим фактором здесь выступает их понимание,

постижение, что подчеркивал немецкий социолог и философ Т. Адорно: «Интерпретация музыкального содержания поверяется внутренней структурой произведений и, что одно и то же, теорией, которая соединяется с опытом их слушания и постижения» [1].

Изначальная многогранность художественно-смысловых оттенков музыки предполагает общность и различие в соотношении интерпретации и понимания. Понимание, как и интерпретация, ставит перед собой познавательные задачи, но если интерпретация ориентирована на пояснение текста, то понимание – на проникновение в его смысл, что и является целью герменевтики. Таким образом, если интерпретация отвечает на вопрос «о чем говорит музыка», то понимание, постижение на вопрос «что есть музыка», т.е. не только поясняет, но и проникает в смысл текста.

Известный музыковед Б.В. Асафьев в первой половине XX века высказал мысль о том, что музыка по своей глубинной сущности нечто большее, чем искусство. Сегодня уже ясно, что представлять музыку только видом искусства недостаточно [2]. Современная эстетика говорит о ценностном отношении человека к миру, о неповторимости этого мира в рамках музыки, вместе с тем явной детерминированности (причинной обусловленности) музыкального целого фундаментальными законами, лежащими за пределами музыкальной технологии.

Это объясняет направленность развития методологии музыкальной эстетики, которая диалектически объединяет общенаучные принципы (историзм, детерминизм, диалектика), частные теоретические положения философии искусства и отдельные музыковедческие методики и наблюдения. Современная музыкальная эстетика руководствуется в основном культурологическим подходом, историческим принципом, феноменологией и социологией. Существует проблема развития аксиологического (ценностного) направления в философии музыки. С одной стороны оно смыкается с эстетикой и музыкознанием, с другой – с философской и культурной антропологией.

Проблемное поле и выбор методологии во многом зависят от определения места музыкальной эстетики в конкретный период истории: находится ли она в пределах музыкальной науки или представляет часть философии, когда в ней трактуются проблемы искусства. Возникает логичный вопрос, какое место среди них принадлежит музыкальной эстетике. Музыковед Ю.Н. Холопов высказывает мысль о том, что музыкальная эстетика (философия музыки) принадлежит к «правильно понимаемой» теории музыки и точно соответствует древней традиции берущей начало в античности [5]. Соответственно, постижение музыки должно простираться вплоть до конечных причин ее бытия.

Таким образом, конечная задача теории музыки оказывается лежащей в области философской науки, а музыкальная эстетика – это и есть теория музыки в истинном смысле понятия, решающая проблему не «как сделать», а «что есть музыка».

Список использованной литературы

1. Адорно, Т. Избранное: социология музыки / Т. Адорно. – М.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс [Текст]: Кн. 1-2. / Б.В. Асафьев; ред., вст. ст. и коммент. Е.М. Орловой. – 2-е изд. – Л.: Музыка. Ленинград. отд., 1971. – 376 с.
3. Каратыгин, В. О музыкальной критике / В. Каратыгин // Критика музыкознания: Сб. ст. – Л.: Музгиз, 1975. – С. 270-271.
4. Конюс, Г.Э. Научное обоснование музыкального синтаксиса / Г.Э. Конюс. – М.: ОГИЗ, 1935. – 31 с.
5. Холопов, Ю.Н. А.Ф. Лосев и советская музыкальная наука / Ю.Н. Холопов // А.Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. – М.: Наука, 1991. – С. 95-101.

Адрес: РБ, 230027, г. Гродно, ул. Репина, д.33, кв. 50; tabar-08@mail.ru; моб. МТС 8(029) 5874265.

Заявка
на участие в конференции в Международной научно-практической
конференции
«Традиции и современное состояние культуры и искусств»

Фамилия – Барановская

Имя - Татьяна

Отчество - Григорьевна

Место работы - УО «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы»

Должность - доцент кафедры специального музыкального инструмента факультета искусств и дизайна

Ученая степень – кандидат философских наук

Название доклада - Музыкальная эстетика: традиции и современность

Проблематика – Проблемы театрального, экранного и музыкального искусства

Контактный адрес - РБ, 230027, г. Гродно, ул. Репина, д.33, кв. 50

Контактный телефон – моб. МТС 8(029) 5874265

Email – tabar-08@mail.ru