

## ЧТО ТАКОЕ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ»?

Вероятно, поставленный в заглавии вопрос покажется читателю, как минимум, странным. Кто не знает – что такое музыкальная форма? И малые дети в школах, и их образованные учителя, и высококвалифицированные преподаватели вузов, которые подготовили этих учителей, и ученые, которые написали горы книг, на которые опираются преподаватели, наконец, обычные люди, рассуждающие о музыке – все они используют данный словесный оборот. И все друг друга, вроде бы, понимают. Зачем же «мутить воду» и задавать вопрос о значении распространеннейшего выражения?

Действительно, острой актуальности в обсуждении термина «музыкальное произведение» нет. Однако актуальность обнаруживается неожиданно в тех случаях, когда разговор о музыкальном искусстве приобретает теоретический характер, например – в музыкально-педагогических исследованиях. Мы затеваем обсуждение обозначенного термина в основном для того, чтобы исследователи проблем музыкальной педагогики внимательно присмотрелись к этому стандартному словесному выражению и разглядели бы в нем разнообразие и даже некоторую противоречивость смыслов. Для этого нам необходимо нарушить обычные границы музыкально-педагогической проблематики и вторгнуться в сферы теоретического музыкознания, эстетики, философии музыкального искусства.

Очевидно, что «музыкальное произведение» – одно из главных понятий всеобщей теории музыки и целого ряда музыкально-технических дисциплин. В XX веке это понятие вдруг привлекло к себе пристальное внимание философов. «С легкой руки» Н. Бердяева, Р. Ингардена, А. Лосева, М. Хайдеггера музыкальное произведение стало предметом специального философского анализа. Развитию и усложнению теоретического представления о произведении способствовали музыканты-этнологи, историки, семиологи, исследователи проблем музыкальной интерпретации. В результате коллективных усилий выражение «*музыкальное произведение*» сегодня утратило свойства безусловно понятной категории и приобрело более глубокое, многогранное, а также проблемно-дискуссионное содержание.

Подобная перемена в «жизни» понятия имеет ряд объективных причин. Во-первых, композиторская практика XX в. значительно раздвинула рамки привычных представлений о музыкальном произведении, явив миру такие формы творчества, как «хэппенинг», «эксперимент с восприятием», «performance», «музыкальная графика», «компьютерная музыка» и др. Во-вторых, собранные историками и этнологами за последние два столетия знания о музыкальных культурах прошлых эпох, о так называемых «примитивных» культурах народов планеты демонстрируют значительное типологическое разнообразие продуктов музыкального творчества. В-третьих, процессы развития методологии теоретического музыкознания, в том числе творческая адаптация общенаучных методов (семиотики, лингвистики, филологии, информатики, психологии и др.), открыли возможности рассмотрения *музыкального произведения* в ракурсах знакового предмета, информационного сообщения, перцептивного процесса, продукта когнитивной активности, речевого акта и т.д.

Современные исследования феномена *музыкального произведения* сопряжены с поисками наиболее удобного и точного терминологического оформления данного понятия. О подобных поисках свидетельствует, в частности, появление в литературном обиходе ряда терминов и оборотов, отражающих новые представления о музыкальном произведении и выделяющих какие-то особые его стороны и свойства (таковы, например, термины «*музыкальный объект*», «*объективация*», «*артефакт*», «*рес факта*» и др.).

Свидетельством актуальности проблемы является также обилие дефиниций обсуждаемой категории. В книге А. И. Мухи “Процесс композиторского творчества”, где автор изложил свое развернутое и тщательно аргументированное определение *музыкального произведения*, приводится также ссылка на 20 литературных источников, содержащих определение этого понятия. [1, 64-65]. Вызывают большой интерес дефиниции *музыкального*

*произведения*, предложенные Т. Корыхаловой, Ю. Кочневым, В. Москаленко, Е. Назайкинским, С. Раппопортом, трактовки этого понятия с позиций этномузыкологии и музыкальной медиевистики в работах Н. Герасимовой-Персидской, С. Грицы, И. Земцовского. Как справедливо заметил В. Москаленко, подобные научные интерпретации «логически выстроены и практически целесообразны» «в соответствующих музыкально-теоретических концепциях или подходах» [2, 22].

Разумеется, теоретическое музыкознание испытывает потребность не только в разнообразии трактовок, но и в устойчивом общенаучном понимании феномена *музыкального произведения* (каждая частная дефиниция, в принципе, стремится этой потребности отвечать). Поэтому мы предлагаем сфокусировать внимание на тех содержательных моментах, которые придают выражению «*музыкальное произведение*» характер универсальной теоретической категории.

А. Муха охарактеризовал *музыкальное произведение* как «специфическое и сложное понятие». Ученый указал девять тонко дифференцированных аспектов его трактовки. Наш грубый анализ позволяет заметить, что термин *музыкальное произведение* обычно понимается в трех значениях, а именно:

- 1) продукта музыкального творчества,
- 2) особенного продукта музыкального творчества,
- 3) единичного продукта музыкального творчества.

Самое широкое понимание обсуждаемой категории основывается на том представлении, что музыка есть особый вид творческой деятельности человека. Эта деятельность, называемая художественной или эстетической, сопряжена с созданием образов-идей, а также с изготовлением материальных вещей (артефактов), которые неким образом запечатлевают в себе (содержат, несут, передают, выражают, внушают...) эти образы-идеи.

Таким образом, продукт музыкальной деятельности имеет как идеальное, так и материальное бытие. Музыкальное произведение – это всегда некоторая вещь (материальный предмет, процесс), и вместе с тем – это идеальный феномен (мысль, образ, переживание). В любом случае, понятие «произведение» говорит нам о чем-то конечном и объективно ставшем, отделившемся от творящего сознания и всего, что предшествует и сопутствует творческой деятельности (замысел, фантазии, ассоциации, переживания и т.д.) Этот смысловой оттенок хорошо выражает слово «объективация» (в понимании Н. А. Бердяева, как «оформление в конечном, в творческом продукте» [3, 210].

В более ограниченном смысле термин *музыкальное произведение* означает некий вид музыкального творческого продукта, отличающийся от прочих творений определенными типологическими свойствами. Наконец, в самом узком смысле слова *музыкальное произведение* – это конкретный единичный продукт музыкально-творческой деятельности, о котором можно сказать, основываясь на уникальных свойствах данного продукта, что он есть именно «это», а не «другое» произведение.

Каждое из этих пониманий корректно и полезно. Вместе с тем, неуправляемая интерференция этих значений часто выступает причиной недоразумений, обесценивая плоды многих теоретических размышлений. Показательным примером досадной и, вместе с тем, дискуссионно содержательной терминологической путаницы может послужить попытка Т. Корыхаловой уточнить понятие «*музыкального произведения*» путем противопоставления его иным объектам музыкального творчества (то есть, определить его как категорию видового ранга). Исследовательница категорически разграничивает музыкального произведения «европейской профессиональной музыки» и «музыкальные продукты фольклора, внеевропейских музыкальных культур, европейского средневековья и некоторых новейших направлений современного композиторского творчества». Ссылаясь на авторитетное мнение польского музыковеда Зофьи Лиссы, Т. Корыхалова предлагает назвать все эти проявления музыкальной культуры «музыкальными объективациями» или просто «музыкой». «Объективацию» следует, по ее мнению, отличать от «музыкального произведения» как понятия, сложившегося в рамках европейской профессиональной музыки» [4, 3-4].

Такое предложение оправдано по замыслу. Оно продиктовано стремлением обозначить видовые границы внутри всего множества «проявлений музыкальной культуры». Но выполнение данного замысла представляется не вполне удачным. Во-первых, термин *музыкальное произведение*, традиционно относимый ко всему множеству музыкальных «проявлений», понижен в ранге и увязан с одним из видов музыки без какого-либо объяснения необходимости такого шага. Во-вторых, автор не предлагает надежной замены «разжалованному» термину «*произведение*». В рассуждениях Т. Корыхаловой ременными заместителями последнего выступают выражения «*музыкальный продукт*» и «*музыкальное проявление*». В такой замене нет принципиального смысла: латинское *productus* буквально означает *произведение*, а второе выражение имеет очень уж расплывчатое значение. В третьих, термины «*объективация*» и «*музыка*» больше подходят на роль родового имени; амплуа видовой номинации им явно «не по силам». В результате предпринятых автором терминологических новаций возникает весьма неуклюжая конструкция:

Однако «закроем глаза» на несовершенства терминологии и обратим внимание на серьезную проблему, которая обнаружилась в рассуждениях Т. Корыхаловой. Речь идет о масштабной теоретической проблеме выявления видовых различий внутри класса разных по своей природе, функционированию, форме бытования и др. свойствам продуктов музыкального творчества. В частности, проблемой является определение отличий между объектами двух выделенных автором классов явлений. Проще говоря: чем *музыкальное произведение* отличается от *музыкальной объективации*? Как будто предполагая наш вопрос, Т. Корыхалова предложила чеканную формулировку: "Понятие "музыкальное произведение" предполагает определенную степень полноты отображения музыки в нотной записи" (там же, 8). При всей привлекательной лаконичности, это высказывание не является удовлетворительным ответом на интересующий нас вопрос. Прежде всего потому, что «степень полноты» записи музыки – свойство релятивное, зависящее от многих обстоятельств и предполагающее возможность хотя бы приблизительного измерения «полноты». Этот важный критерий различения классов «А» и «Б» остался не раскрытым.

Далее, мы не можем проигнорировать тот факт, что многие музыкальные «объективации» древних и современных, восточных и европейских культур отражены в соответствующих графических формах. Естественно, системы записи имеют различный вид и могут характеризоваться по сравнению с европейской нотной системой как «менее полные». Но они, несомненно, были достаточно полными в смысле реализации соответствующих практических задач.

Наконец, нас смущает одно наивное рассуждение, которое мы должны логически вывести из постулата Т. Корыхаловой. А именно: любая фольклорная объективация становится музыкальным произведением вследствие отображения в нотной записи, а в то же время – любое музыкальное произведение превращается в объективацию в случае полного и окончательного исчезновения его нотной записи. Эти явно нелепое умозаключение свидетельствуют о том, что свойство записанности не является достаточным признаком для разграничения видовых категорий музыкального продукта, для дефиниции видового понятия о музыкальном произведении.

Однако не будем торопиться с выводами. Суждения Т. Корыхаловой гораздо более содержательны, чем выдвинутые нею постулаты. Если приглядеться к ним внимательно, то можно заметить, что отличительным свойством музыкального произведения автор считает не столько факт записанности, сколько некоторое качество самой музыки. Об этом свидетельствуют, например, такие замечания: «Первым толчком к уточнению и усложнению нотации и одновременно к установлению более твердого музыкального текста было развитие многоголосия... Еще одним мощным толчком в направлении все большей стабилизации музыки и ее закреплении в нотном тексте послужило развитие – особенно с эпохи Возрождения – инструментальной музыки...» [там же, 8].

Образные выражения «твердость музыкального текста», «стабильность музыки», характеризующие музыкальное произведение как вид музыкального продукта несколько проясняются далее в ходе обсуждения высказываний музыковедов ренессансной эпохи: «В трактате немецкого теоретика Н. Листениуса (1530-е годы) различается три вида

музыкальной деятельности, три «музыки»: теоретическая (общие теоретические знания о музыке), практическая (ее исполнение), поэтическая (ее сочинение, от греческого «ποίησις» – «делать»). Целью последней было создание «сочинения законченного и завершенного» (opus consummatum et effectum). «Возникает [такое]... в таком труде, который даже после смерти мастера оставляет совершенное и законченное произведение...» [там же, 9]. Еще один нюанс обсуждаемого свойства выражен в следующем комментарии: «*Musica poetica* перекликается с понятием *res facta* из более раннего – 70-х годов XV века трактата И. Тинкториса. Нидерландский музыкант различает относительно свободную контрапунктическую композицию (*cantus supra librum*) и полифоническое сочинение, записанное достаточно точно (*cantus compositus* или *res facta*, буквально – сделанная вещь)» [там же, 9]).

Какое же именно качество музыки подразумевается под выражениями «законченное и завершенное сочинение» и «*res facta*»?

Думается, что наилучший, а может быть и единственный способ объяснения этого качества открывает понимание музыкального продукта (произведения) как своеобразного текста. Такой подход сегодня уже достаточно апробирован и принят многими исследователями. К примеру, выражение «авторский текст» – центральное звено в формулировке музыкального произведения, принадлежащей Ю. Кочневу [См.: 5, 58]. К представлению о произведении музыки как о тексте, обладающем концептуальной целостностью, склоняется также В. Москаленко [2, 17-29, 6]. Хитроумные отношения взаимного перехода произведения в текст и текста в произведение усмотрел М. Арановский [7, 23-34].

Применение понятия «*текст*» в качестве ближайшего родового определителя для дефиниции *музыкального произведения* – шаг ответственный. Он объективно означает принятие языково-семиотического подхода к предмету. Ведь текст – это не любая форма и структура. Это именно знаковая структура, организованная по законам определенного языка. Следовательно, называя музыкальное произведение *текстом*, мы признаем его языково-знаковые основания. Как сказал Ю. Лотман: «искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведение искусства – как текст на этом языке» [8, 22]. Атрибутивными свойствами любого текста являются выраженность, ограниченность и структурность [там же, 61-63].

Структура музыкального текста отличается многомерностью и сложностью. Она образована элементами, относящимися к разным уровням и механизмам организации музыкально-речевого процесса. В самом упрощенном описании, музыкальный текст предстает как построенный из звуков, функционирующих одновременно как музыкальные аллофоны (варианты типовых звукоформ, фонем), как музыкальные алломорфы (варианты воплощения типовых интонационных оборотов, морфем), как синтаксические единицы – просодемы, фразы, мотивы, предложения (варианты синтаксем). Пользуясь этой или какой-либо иной моделью устройства музыкального текста, мы можем устанавливать факт, а также относительную степень сходства и различия между разными конкретными текстами (без этой возможности нельзя достоверно решить никаких проблем типологии музыкальных явлений).

С этих же позиций можно исследовать отношение музыкального текста к самому себе. Мы имеем в виду преобразование музыкального текста, т. е. действия, предполагающие определенное изменение и, вместе с тем, сохранение структурно-функциональных свойств текстовой целостности. Такие действия образуют широчайший спектр возможных отношений изменения и неизменности (мобильности и стабильности). На одном из полюсов этого спектра находится тождественное преобразование, или, как мы чаще говорим, строгое воспроизведение текста, а на противоположном – разрушение текстовой целостности (абсолютное преобладание изменения над повторением). Оба полюса представляют собой теоретические абстракции, характеризующие ту или иную тенденцию преобразования конкретных музыкальных текстов.

Данная поляризация может быть учтена при типологическом изучении музыкально-творческих продуктов. Как мы полагаем, именно качество воспроизводимости текста послужило тем неопределенно высказанным, но настойчиво обсуждаемым параметром,

который в работе Т. Корыхаловой сплавился и затемнился признаком записанности музыки. По сути, исследовательница понимает под музыкальным произведением именно такие тексты, которые могут и должны быть в достаточно полной мере воспроизведены в своей структурной целостности. Схематически это выглядит следующим образом:

## ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ТЕКСТА

← Разрушение текста

→ Точное воспроизведение текста

История появления таких текстов в разных музыкальных культурах (в том числе, как мы убеждены, и в фольклорной практике) очень интересна, сложна и пока что мало изучена. Ясно только, что причиной стабилизации воспроизведений неких речевых целостностей являются определенные функции музыки, ее социокультурные задачи. Также очевидно, что намерение сохранять текст при каждой его «реанимации» стимулировало поиск средств мнемонической фиксации и формального перевоплощения знаковой структуры музыкального продукта (в частности, средства реформатирования звуковых знаков в графические). В свою очередь, совершенствование средств фиксации текста разжигало аппетит сочинителей музыки и развивало способности к созданию воспроизводимых оптимальных музыкально-речевых продуктов.

Под оптимальностью текста мы понимаем наилучшее соотношение между его структурой и функцией (прагматикой). Общеизвестные требования экономии материала, прочности формы (для музыки это, например, прочность ладотональной связи синтагм, прочность тематической конструкции), соблюдения определенной меры обновления, повторения и т.п. – все это признаки оптимального текста, черты мастерского изделия (*chef-d'œuvre*), хорошо сработанной вещи (*res facta*). Высшей степенью воспроизводимости обладают, по справедливому замечанию Н. Герасимовой-Персидской, тексты, относящиеся к типу *opus*-а [9]. Они составляются конкретным автором, записываются нотами и воспроизводятся затем музыкантами со всей тщательностью, почтением к личной собственности автора и уважением к его личной моральной ответственности за созданный музыкальный продукт.

Подводя итог нашим размышлениям, заметим, что мы не видим особого смысла в ограничении объема понятия *музыкальное произведение*, в отказе от его самого общего (родового) значения и сопряжении с каким-либо одним видом музыкального продукта. Вместе с тем, самого пристального внимания заслуживает проблема установления типологических различий внутри огромной и разнообразной массы музыкальных произведений. Музыкознание и музыкальная педагогика нуждаются сегодня в разработке универсального типологического подхода и корректной систематики музыкальных продуктов.

Типологическое изучение музыкальных произведений требует расширения и углубления знаний об устройстве музыкального текста, в частности, о свойствах его структурно-функциональной стабильности и мобильности, о разном качестве и разных степенях его воспроизводимости, об устойчивых корреляциях между разными его свойствами-признаками, например: устностью, письменностью, сочиненностью, импровизационностью, каноничностью, стабильностью, мобильностью, анонимностью и др.

Для музыкальной педагогики особенно важным представляется положение о различных ипостасях музыкального произведения. В своей работе учитель должен представлять себе – о чем он ведет речь, когда говорит о музыкальном произведении. В первую очередь целесообразно понимать, что музыкальное произведение – это, в первую очередь:

1) **идеальная звуковая форма с присущим ей обобщенным смыслом;** то есть – **форма-инвариант**, которая сохраняется в **коллективной памяти** (другими словами - в культурной традиции) и влияет на индивидуально-единичные представления людей;

- 2) **идеальная звуковая форма с присущим ей личностным смыслом**, которую хранит **память индивида**; она соответствует инварианту, хранимому в коллективной памяти, но не является ему тождественной;
- 3) **идеальная модель интонационных действий** (некий план, инструкция), созданная композитором, аранжировщиком, музыкантом-исполнителем и служащая основой для пения, игры на инструменте, дирижирования;
- 4) **физически реальная звуковая форма**, кем-то творимая, воспринимаемая и осмысливаемая в контексте конкретных обстоятельств места, времени, социума, этноса, событий и т. д.

### Литература

1. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. (Проблемы и пути исследования). – К.: Музична Украина, 1979.
2. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа). – К.: Мин. культ. Украины, КГК. 1994.
3. Бердяев Н. А. Самопознание. – М.: Книга, 1991.
4. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979.
5. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация // Сов. музыка, 1969, № 12.
6. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст // Текст музичного твору: практика і теорія. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2001. с. 3-9.
7. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.
8. Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб: Искусство, 2000.
9. Герасимова-Персидская Н. А. От «рес факта» к «опусу»: процесс и структура. Рукопись.

УДК 378.046+165.7+7.046

*Кондрацька Л. А.*

### СОТЕРІОЛОГІЧНА СТРАТЕГІЯ МИСТЕЦЬКОЇ ДИДАКТИКИ

*В статті вказана актуальність і обоснована сутність, закономірності, принципи, методи і етапи реалізації сотеріологічної стратегії художественної дидактики. Дана характеристика епістемологічного статусу художественного моделювання предметної сутності, уточнені перспективи педагогічного наратива, синектики, скрайбінга і коучинга в реалізації індивідуальних стилів навчання учасників мистецтва; определена роль апокатастическої спосібності ученика в процесі його духовно-наравственного становлення.*

**Ключевые слова:** *дидактика искусства, сотеріологіческая стратегия, апперцепция мировоззрения, совестная воля, когнитивно-коррекционная технология.*

*The actuality and grounded maintenance of substantive soteriological strategy of didactic of art have been specified in the article. Characteristics of the epistemological status and methodological grounds for the pupils' cognition of the essence in the context of clear demarcation between philosophical and humanitarian discourses, clarifying the prospects and abilities of perfect (apocatastasive) responsibility of a cognitive person, analysing the theory of the essence interpretation and methodological application of artistic education; revealing the contents and stages of the development of epistemological competence of the pupil.*

**Keywords:** *didactic of art, soteriological strategy, world-view apperception, conscientious will, cognitive and corrective technology.*