

2. Шлыкова И. В. Использование технических средств обучения (аудио и видео) в процессе преподавания музыки (на материале учебной работы в музыкально-исполнительских классах) [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / И. В. Шлыкова. — Москва, 2009. — Режим доступа : <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-02/dissertaciya-ispolzovanie-tehnicheskikh-sredstv-obucheniya-audio-i-video-v-protssesse-prepodavaniya-muzyki>.

УДК 781.6

Олександра Козак

ТРАНСФОРМАЦІЇ СЕМАНТИЧНИХ ФАКТОРІВ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

Визнання статусу музики як мистецтва знаків, що інтонуються, стимулює процеси поглибленого вивчення як онтологічних, так і гносеологічних аспектів проблеми. Постулат щодо зближення словесної, рухової та музичної інтонацій (Б. Асаф'єв) багато в чому підготував розуміння знакової природи цього мистецтва, співвіднесеності елементів музичної мови (інтервал, звукоряд та інші граматичні компоненти) з явищами лексичного рівня. Розгляд впливу реальних мовних та рухових імпульсів на семантику європейської музики є *актуальною проблемою* сучасної музикології. **Мета** статті – виявити кореляцію мовних та рухових імпульсів з музичними інтонаціями у процесі становлення іманентних виражальних засобів музики.

Розгляд даного питання в спеціальній літературі природним образом був пов'язаний з інтонаційною концепцією музики, розробленою Б. Асаф'євим, який підкреслив значення мовної інтонації для формування суто музичної інтонації, що корелюють між собою як «гілки одного звукового потоку» [1, с. 7]. Інтерес до цієї концепції виявився в 70–80 рр. минулого століття, у тенденціях асиміляції музикознавства з цілим спектром наук (лінгвістикою, семіотикою, психологією та ін.), що коректують описовість музикознавчого підходу за допомогою інформативності системного аналізу. У той період розробка названої проблеми набула продуктивності, здійснюючись із урахуван-

ням психофізіологічних і семіотичних позицій В. Медушевським, котрий ввів термін «генеральної інтонації» [3, с. 185] та визначив її роль у максимумі текстуального охоплення.

Виходячи з розуміння музичної інтонації як невербального, почасти «тілесного» способу вираження (хоча зв'язок з мовою не випускався з виду), він розвив тезу про семантику інтонації, іноді поєднуючи її з «емоційною тональністю» музики. Трохи пізніше, на рубежі століть, сформулювала свою дефініцію інтонації В. Холопова: «Інтонація в музиці – виразно-значеннева єдність, що існує в невербально-звуковій формі, яка функціонує при участі музичного досвіду і немuzичних асоціацій» [6, с. 58].

Приймаючи тезу В. Медушевського про генеральну інтонацію («ключове слово») і не заперечуючи наявності інтонацій завбільшки інтервалу, мотиву, фрази, наспіву, визначимо функцію мовного імпульсу, що впливає на семантичне наповнення інтонації як у процесі інтонування, так і в масштабах емоційного образу в структурі музичного мислення.

Тенденція використання мовних імпульсів у музичних інтонаціях – «словах», «фразах» – корениться в далекому минулому, в тих історичних періодах, коли музика, ймовірно, самостійним мистецтвом ще не була. Очевидно, існував тривалий до-музичний період, коли організовані звуки використовувалися для ритмізації роботи і ритуалу, для нервового збудження і, можливо, для магічних цілей. К. Бюхер у книзі «Робота і ритм» простежив багато мотивів – від лементів матросів, зтяжнього подиху селян, які обертають важкі жорна або молотять ціпами, до розміряних ударів ковальського молота. Механічні звуки та інші спонтанні артикуляції мали стати відомими великій кількості людей задовго до того, як їх тональні особливості стали елементами музичної мови [2, с. 142].

Життєві прояви мовних імпульсів надзвичайно різноманітні й, до того ж, короткочасні та нестабільні, тому виникає необхідність апріорної довіри тезі біхевіористів про феноменальну пам'ять древньої людини, яка стала основою її рефлексорної й інтелектуальної діяльності. Представники біхевіоризму, зокрема, Дж. Уотсон, в дискусіях з основною позицією традиційної суб'єктивної психології щодо специфіки процесу мислення стверджували, що він може бути «перекла-

деним» на мову рухових навичок – ручних і мовних. Залежність мислення від мови, що припускає реальну м'язову активність людини, давно вже була зафіксована в психології. Уотсон дійшов висновку, що взагалі в складі мислення немає нічого, крім мовних реакцій: людина, доводив він, мислить не образами, а м'язами [2, с. 144]. Трактатування Уотсоном вищих форм інтелектуальної діяльності людини була протестом проти доктрин, що міцно затвердилися в психології: вона «відхиляла» протиставлення цих вищих форм і реальних дій, спрямованих на вирішення завдань, з якими повсякденно зіштовхується організм. Заслуговує уваги позиція дослідника, згідно з якою розуміємо, що первинним було «відкрите» мовне поведження, звернення до інших осіб і лише потім – поступовий перехід у внутрішню мову. Пафос первинності «відкритого» поведження, що спочатку розгортається стосовно зовнішніх подразників, і лише потім стає «прихованим» (імпліцитним), був «протестом» проти погляду традиційної психології щодо значення слова як чогось споконвічно духовного, що становить особливий світ феноменів, протилежних земним, практичним зв'язкам людей із реальними речами.

Мовні та рухові імпульси, аналогічно впливу на становлення реальної мови, тривалий час визначали процеси інтонування в старовинних формах пісні й танцю. Вчені, які досліджували онтологічний зріз музичного мистецтва, акцентували порівняно пізню ступінь абстрагування музичних образів від залишків людської практичної діяльності. Мовні імпульси стимулювали колективне проказування, яке ставало співучим говорінням, визначали довжину речення, вимовленого на одному подиху, котрий є природним обмеженням, закінчення хорového вірша, ритми монотонної роботи, танцювальні такти – тобто ті фактори, що сформували музику з природних для людини звуків під час роботи, у святковому збудженні чи наслідуванні природі: куванням зозулі, стукоту копит, бою барабанів чи ударів молоту.

Розглядаючи особливості походження художніх значень, С. Лангер відзначала, що такого роду звуки є темами, які перебувають у процесі народження, музичними моделями, якими художня уява може скористатися, щоб сформувати тональні ідеї. Самі вони, зазвичай, в музику не входять: перетворені в характерні мотиви, інтервали, ритми, мелодії – усі актуальні складові частини пісні не даються в го-

товому вигляді, а лише інспіруються звуками, почутими в природі. «Слухові переживання, які нас вражають, мають музичні властивості, що припускають можливість їх зміни й розвитку, поширення, чергування, і здатні змінювати свою емоційну цінність завдяки гармонійним модифікаціям» [2, с. 220].

Подібні ідеї обґрунтував у книзі «Психологія музики» Ернест Курт, який здійснював дослідження цих протомузичних елементів: «Досліджуючи тематичні корені народної пісні, незабаром дістаєш до психологічних коренів; у всіх народів виникають певні повторювані прості ідіоми, що насправді є не щось інше, як елементарні символи їх життєво важливої свідомості: заклики, вистукування, робочі ритми, танцювальні форми, часто внутрішньо пов'язані з певними тіло-рухами й кроками, лементи, мисливські та військові сигнали... Особливою мірою свій відбиток залишають тут враження від перших стадій дитинства; звідси любов до (прихованих) заколисуючих ритмів у народних мелодіях, до деяких привабливих звуків, а крім того, й до релігійних мотивів та багатьох виразних звуків дзвонів» [2, с. 219]. Ці теми легко виявляються в народних піснях відкрито, або є непомітно присутніми, іноді ж вони мають невизначений символічний характер. Ніяким чином вони не виражають тимчасове буквальне значення тексту, скоріше, можна сказати, що вони виходять безпосередньо від музичного відображення та формулюються згідно зі своїми іманентними законами. Ці звуки, зокрема, й мовні та рухові імпульси, набувають не тільки асоціативної цінності, а й значимості, у вигляді ритму та інтервалів, що містять семантичні елементи, які виявляють напругу й розслаблення, зліт і падіння, рух та обмеженість, спокій. Саме в такій якості вони входять у музичне мистецтво: первісних знаків, релігійних символів або «наслідувачів» конкретних фізичних звуків.

При розгляді впливів мовних та рухових імпульсів на становлення музичного інтонування не слід впадати в так звану «генетичну помилку», що походить від історичного методу в філософії та критицизмі й зумовлена ототожненням *походження* об'єкта з його *значенням*. Якщо музичні засоби мали досить примітивне застосування до того, як вони стали служити безпосередньо музиці, це не означає, що музика не є інтелектуальним досягненням і вираженням музичних ідей узагалі, а є простим заклинанням дощу чи забавою, ритмічним допо-

міжним засобом для танцюристів та ін. Як помилково зводити музику до її витоків, так само – й облагороджувати примітивні емоційні звуки, наприклад, пісні птахів або співучу мову сентиментальних людей, звеличуючи їх до звання музики.

Те ж саме відноситься до складних сучасних метроритмічних музичних формул, що генетично пов'язані з барабанными танцювальними ритмами, пересипаними вигуками або віршами. Вчені зафіксували той факт, що музика як самостійний вид художньої творчості є продуктом порівняно недавнього часу. Вільям Уоллес був настільки вражений запізненістю еволюції музики, що приписував їй раптовий розвиток появи нової здібності – чутності, тієї неврологічної стадії розвитку, яку людина досягла не більш півтисячі років тому (було написано в 1908 р.). У «Початку музики» він стверджував, що греки, й навіть наші предки, які мешкали 500–600 рр. тому, не могли почути того, що можемо почути ми; вони не могли б відрізнити консонансу від дисонансу [2, с. 225]. Він указує на цікавий факт: для греків, як і для китаїців, що мешкали до них, музика була інтелектуальною справою.

Інструментальна музика використовувалася як уміння доставляти радість життя, подібну до задоволення від їжі чи масажу, і не мала ніякого престижу чистого мистецтва. З тієї ж причини музичні інструменти були нечисленні й грубі, а винахідливі греки, які могли відлити з бронзи скульптури витончених форм, не використовували таку ж майстерність для того, щоб зробити хоча б найнеобхідніші удосконалення в пристрої флейти та ліри. Тому В. Уоллес припустив, що древні музиканти просто не мали *внутрішнього слуху*, нині звичайного не тільки для обдарованих людей, а й для середньої людини, котра природним чином чує мелодії в контексті певної гармонійної структури.

Хоча орган і існував протягом усього Середньовіччя, ніхто не відкрив можливості одночасних тональних комбінацій, а крім того, великий класичний період музики виник на кілька сторіч пізніше, ніж розквіт інших мистецтв – драми, скульптури, живопису. Ймовірно, одне з пояснень полягає в тому факті, що *музика має дуже мало природних зразків*. Спів птахів, лементи, свист, традиційне ревіння великої рогаатої худоби та дзенькіт металу – усе це дуже обмежений набір, навіть інтонації людського голосу, будь то суто емоційні (як у європейців)

або семантичні (як у китайських мовних тональностях), не досить певні й стабільні, часто невловимі й важкі для того, щоб їх можна було утримувати в пам'яті як точні форми.

В образотворчих мистецтвах є візуальні моделі, у драмі – діючий прототип, в поезії – передісторії; усі вони можуть претендувати на те, щоб називатися «копіями» у платоновському смислі чи у аристотелевському – як «наслідування». Музика, не маючи ніяких адекватних моделей, ґрунтується на непрямій підтримці двох немuzичних допоміжних засобів – ритмі й слові. Ритми є більш фіксованими й стабільними, певними, ніж інтонації; можливо, тому ритмічна структура є першим аспектом музики, що стає формалізованим і точним. Очевидно, що той самий ритмічний зразок, основну динамічну форму якого можна проспівати, відбити на барабані або станцювати, і є тим елементом, що завжди можна повторити; отже, він традиційним образом зберігається. Саме він утворив логічний каркас, кістякову структуру мистецтва музики, яка тільки зароджувалась.

У той же час, найяскравішим тональним матеріалом був людський голос, а спонтанною функцією голосу – природне смислове вираження у вигляді лементу або мови. Пристосування мовних імпульсів до вимог ритмічного тонального образу і стало природною причиною всіх наспівів, зачатків вокальної музики. Як тільки мовна багатослівність починає підкорятися ритмічним фігурам, а тональне відчуття наповнюється поетичним смислом, створюється нове джерело художнього виконання: поетична лінія стає хоральним віршем, що зумовлює елементарну мелодійну форму, музичну фразу. Особливості висоти звуків відповідають значенню акцентованих слів, а мелодійні лінії починаються й закінчуються стверджуючими інтонаціями. Отже, кристалізується друга зовнішня модель для музичної форми.

Протягом тривалого часу музика залежала від цих двох вихідних видів – танцю й пісні; вона не існувала без них. Коли ритуальний танець зникає, а релігія дедалі більше обмежується вербальним вираженням, молитвою і літургією, професійна і мирська музика дедалі більше поєднується з танцювальними формами, а релігійна – із монотонним співанням. Старі пісні, як і сучасні мелодії гімнів, не є ні сумними, ні веселими; у них можуть бути проспівані придатним метричним образом будь-які слова.

Музичне мистецтво сягає своєї зрілої форми, коли його предметом стає емоційно-образна сфера людської особистості. Епоха Відродження гранично підсилила особистісний момент людського буття, що стало усвідомлюватися за аналогією із божественним началом, яке створює себе і природу. Дослідник В. Розін, розглядаючи формування класичної музики в семіотичному аспекті, влучно назвав цю ознаку особистості «Я-реальність» [5, с. 202–203].

Формуються та здобувають дедалі більшого значення комплекси музичних засобів: розвиток головного верхнього голосу, індивідуальної мелодії, що синтезує мовні імпульси в піднесеній, пафосній манері, інтенсивне становлення ладово-гармонійної системи музичного мислення та ін. В класичній музиці, в її інструментальних жанрах склалися семантичні «осередки» мовних та рухових імпульсів, що зберігають стійкі значення в континуумі європейської музичної культури протягом наступних двох сторіч. Опоетизовані естетичною спрямованістю музики епохи романтизму, виражальні знаки зафіксували численну мовну сферу «подихів», «прохань», «благань», пристрасних «визнань», «питань» та «відповідей», «окриків» та «одповідей», що ввійшли в інтонаційні комплекси драматичної напруженості, трагічної скорботи, епічного оповідання, добродушного й саркастичного жарту, а також усіх відтінків лірики.

Важливим принципом оновлення інтонаційної й емоційної образності інструментальної музики ХХ ст. стало безпосереднє використання прийомів, що імітують найбагатшу гаму мовних та рухових імпульсів. Якщо на одному полюсі спектра нових прийомів сучасної музики – для втілення негативних емоцій – зростає перевага узагальнень за допомогою «механістичного» руху, то на іншому, для відтворення характеристик позитивної образності – активізувалася тенденція втілення індивідуальної, «живої» людської мови.

Інтонаційна свіжість, новизна цих засобів – у використанні мовних імпульсів, близьких до стародавніх угорських селянських пісень типу *raglando rubato*. Їх структура складалася зі «згустків» інтервалів, близьких до фонетики мови (з більшою вагою тритонових інтонацій), метроритмічного варіювання, що стимулювало підвищення імпульсивності модуляційного фактора, ладової багатозначності, рішучих зрушень в галузі метроритму (І. Стравінський, Б. Барток, А. Онег-

гер, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович та ін.). Поєднуючись із комплексами виразності сучасної музичної мови, інтонації стародавнього фольклору створили художню сферу полістилістики, в якій семантика мовних та рухових імпульсів утворює інформаційні «гнізда значень» (Н. Марр) [4, с. 132], які структуруються з елементів, подібних до морфем. Вивчаючи логіку взаємин мови і мислення, дослідник В. Панфілов зазначав, що «використання морфем у лінійному синтагматичному ряді має як би рефлекторний характер» [4, с. 18].

Отже, розгляд процесу перетворення реальних мовних та рухових імпульсів у елементи музичної виразності потребує визначити наступне:

- в процесі становлення музичних інтонацій трансформувалися мовні та рухові імпульси, які відіграли роль первісного фактору в формуванні семантичних елементів: у музиці завжди була присутня особлива якість – більша незалежність від природних моделей, ніж у будь-якому з видів мистецтва;
- як семантичні елементи морфемного рівня мовні інтонації та рухові жести не мають значеннєвої самостійності, але можуть брати участь у колективному процесі організації значень, прагнуть до об'єднання в семантичний «пучок» більш масштабного рівня: такою структурою є художній образ, оскільки музика як вид мистецтва «мислить» образами.

Перспективним є розгляд семантичних елементів романсово-пісенного інтонування, який конкретизує мовні імпульси у вокальних жанрах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асаф'єв Б. *Музыкальная форма как процесс [Текст]* / Б. Асаф'єв. — Л. : Музыка, 1971. — 576 с.
2. Лангер С. *Философия в новом ключе : Исследование символики, разума, ритуала и искусства [Текст]* / С. Лангер. — М. : Республика, 2000. — 288 с.
3. Медушевский В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки [Текст]* / В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 254 с.
4. Панфилов В. *Взаимоотношение языка и мышления [Текст]* / В. Панфилов. — М. : Наука, 1971. — 232 с.

5. Розин В. Семиотические исследования [Текст] / В. Розин. — М. : PerSe, 2001. — 253 с.

6. Холопова В. Музыка как вид искусства [Текст] : учеб. пособ. / В. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

УДК 78.03 “19”

Екатерина Жигалова

КЛАССИКА ПРОТИВ ПОСТМОДЕРНА: СКРИПИЧНЫЕ СОНАТЫ И. С. БАХА В XX ВЕКЕ

Употребляя слово «классика», мы чаще всего имеем в виду произведения, художественная и историческая ценность которых неоспоримо велика. Обычно подобные сочинения, именуемые исследователями и публикой «классическими», являются ориентирами для начинающих композиторов, в частности, в области жанрового подхода к собственному творчеству. К такого рода произведениям, бесспорно, относятся три сонаты для скрипки соло Иоганна Себастьяна Баха.

Цель данной статьи – охарактеризовать различные формы влияния скрипичной музыки И. С. Баха на композиторов XX в.

В эпоху Барокко одним из наиболее распространённых инструментальных жанров была соната. Из предшественников Баха в области скрипичного искусства выделяется творчество Генриха Игнаца Франца фон Бибера, чьи сонаты для скрипки и баса пользовались огромной популярностью. Сочинения же для скрипки соло в добаховский период встречаются редко, а сольная скрипичная соната известна всего одна. Её автор – немецкий скрипач и композитор Иоганн Пизендель, с которым Бах был знаком лично. Если Пизендель обратился к жанру сольной скрипичной сонаты единожды, то Бах, как известно, написал целый цикл, озаглавленный «*Sei solo a Violino senza Basso accompagnato*», в котором разработал собственную модель сонаты для скрипки соло. Обязательной составляющей баховской модели скрипичной сонаты была fuga в качестве второй части четырёхчастного цикла. Уникальность предложенной Бахом модели стала очевидной только к концу XIX – началу XX в., поскольку практически никто из