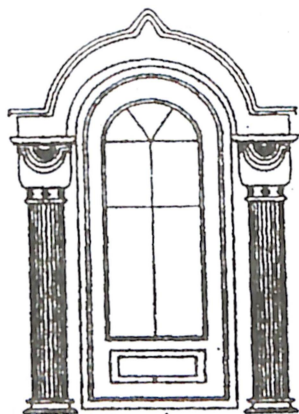


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



УКУЛЬТУРА УКРАЇНИ

ВИПУСК 5
Мистецтвознавство

Збірка наукових праць



Харків ХДАК 1999

А.В.Гуріна

ПОГЛЯДИ НА МУЗИЧНУ СЕМАНТИКУ В ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ. СХІДНА ЄВРОПА. ХХ СТОЛІТТЯ

Питання про смисл, семантику музики з часів античності було завжди актуальним. Проте наукове його осмислення і дослідження почалося лише в ХХ ст. Для цього є багато підстав. Це і певні досягнення музичної естетики, яка пройшла декілька етапів осмислення музики і врешті виробила загальноприйнятту точку зору, згідно з якою змістом музики є відображення реальної дійсності. Це і значні накопичення спеціальних досліджень теорії музики. Так, у музикознавстві радянського періоду розроблялась концепція художніх можливостей музичних засобів і природних передумов музичної виразності. За цією концепцією художні засоби, елементи музики мають формотворчі, виражальні і смислові можливості, зумовлені загальними і спеціальними закономірностями - реальними властивостями елементів та їх сполучень, їх зв'язками зі світом фізичних і психічних життєвих явищ. [1]

Цікавих знахідок, інтуїтивних прозрінь упродовж тривалого часу було досить, проте закласти міцне наукове підґрунтя для розв'язання питання музичної семантики дозволив лише вихід музичної теорії за межі своєї дисципліни. Суттєво вплинули на розробку даного питання звернення дослідників до психології, теорії інформації, фізіології вищої нервової діяльності. Праці М.Блінової та ін., які виконані в руслі теорії вищої нервової діяльності І.П.Павлова, є спробами використання понять умовних зв'язків, слідових рефлексів, динамічного стереотипу, збудження, гальмування в сфері музично-теоретичних проблем. Завдання музично-психологічного дослідження Є.Назайкінського полягає у тому, щоб зважаючи на загальні закономірності вищої нервової діяльності визначити й специфічні форми їх виявлення.

Дослідження Є.Назайкінського та М.Блінової безпосередньо не торкаються проблем семантики музики, проте з'ясовується, що питання психології і фізіології музичного сприйняття пов'язані, мабуть, з усіма питаннями теорії музики, зокрема з проблемами музичної семантики і, безперечно, сприяють їх вирішенню.

Стаття передбачає осмислення наукових даних психології і фізіології вищої нервової діяльності стосовно вирішення проблем музичної семантики, висхідною тут вважається проблема музичного сприйняття.

Важливою закономірністю музичного сприйняття є підсвідомість, інтуїтивне осягнення художнього змісту. Змістом же будь-якого повідомлення, будь-якою мовою, мовою музики зокрема, так чи інакше є відображення реальної дійсності. В різноманітних семіотичних знакових

системах, створених людством для спілкування, для фіксації досягнень культури й перетворень світу, аналогом тривалої стійкості середовища є усталеність мовної бази цих систем. Глибини музичної мови у всіх столітніх варіантах зберігають особливості її призначення для спілкування, пристосування до законів фізіології і психології сприйняття, які в своїй основі еволюціонують повільніше будь-яких семіотичних знакових систем і послуговуються стрижнем розвитку. На перший погляд зміни в музичній мові відбуваються значно швидше, ніж у мові слів, проте тут процес розвитку значною мірою є накопиченням, нашаруванням, ніж зміною попереднього наступним. Виявлення тих потаємних зв'язків, які в сформованому музичному сприйнятті непомітні, “заганані” вглиб у процесі багатовікового розвитку музичної мови, є метою дослідження Є.Назайкінського.

У процесах сприйняття асоціативна психологія відштовхувалась від визнання великої ролі життєвого досвіду. Саме це положення розвинуте в сучасній психології. Без урахування того, що підсвідомість є сховищем, в якому роками накопичуються і переробляються життєві враження, неможливо зрозуміти специфіку музики. Вже тут, по суті, по-новому вирішується проблема асоціацій, спрямована проти спрощеного розуміння змісту музики. Як зазначає М.Блінова, “музичне сприйняття не можна зводити до звукового, тому що воно викликає відповідну реакцію організму не лише на даний акустичний подразнювач, а й на всю сукупність отриманих людиною дій соціального середовища”. [2; 56] Психологія ж таку залежність сприйняття від минулого життєвого досвіду визнає закономірністю - аперцепцією. В теорії інформації цей життєвий досвід - сукупність відбитків минулих вражень, дій та різноманітних зв'язків, що залишилися у пам'яті тієї чи іншої людини, і можуть знову оживати під впливом художнього твору, - передається поняттям тезауруса. [3] З цього погляду, смисл музичного твору буде не однаковим для різних людей, які відповідно мають різні уявлення про зовнішній світ. Проте, в життєвому досвіді людства закладено багато спільного. Це стосується передусім сенсорного й кінетичного досвіду: йдеться вже про історичну пам'ять людини. Саме тут необхідно звернути увагу на структуру тезауруса.

У структурі тезауруса дослідники виділяють сенсорний досвід - досвід прямих фізичних контактів організму із зовнішнім світом, здатність сприймати безпосередньо за допомогою зору, слуху та інших модальностей. Іншою сферою досвіду є досвід рухів - це кінетичний досвід. Найважливішим же можна вважати досвід спілкування, мовлення, емоційних відносин. Ці компоненти входять до специфічного соціального досвіду. Соціальність же сенсорного та кінетичного досвіду є прихованою. [4; 78]

Важливою є саме спільність змісту сенсорного й кінетичного досвіду в усіх людей порівняно з елементами відмінності, адже всі первинні чуттєві враження від природи, від фізичного впливу матеріального світу будуть

близькими за різних умов на землі. Взагалі ж структура тезауруса є динамічною, постійно змінюваною цілістю, в якій окремі частини і функції нерозривні. Неможливо роз'єднати відчуття й рухи (Сеченов), навіть дистантні органи чуття (зір, слух), що пов'язані з рухами, які в свою чергу неможливо відокремити від досвіду соціального.

Таким чином, дослідження Є.Назайкінського, який спирається на дані психології, підводять до висновку: психологічні закономірності обов'язково, але опосередковано, в знятому вигляді виявляються в музичному творі.

Подібного висновку стосовно фізіологічних закономірностей дійшла і М.Блінова. Вона акцентує увагу на поясненні відомих тактів, але з позицій фізіології. Так, у музичних творах можна виділити дві групи засобів музичної виразності: загальні, стійкі й окремі, змінювані, які виконують різні функції. Змінювані визначають національну, авторську приналежність; загальні виступають як норми музичного мислення, відіграють роль основи, без якої неможливе існування музичного твору взагалі. Постає запитання: чому саме так функціонують засоби музичної виразності, що є причиною такого розподілу?

Впливові соціального чинника на розвиток музичного мистецтва, його виражальних можливостей приділялась належна увага, про біологічний фактор згадують рідко. Норми музичного мислення, семантика виражальних засобів вивчаються не в своїй основі, не у фізіологічних витоках, а на рівні вищого пласту їх функціонування. Відомо, що між різними науками існує свого роду спадковість: закони естетики спираються на закони психології, закони психології - на закони фізіології вищої нервової діяльності і далі до законів фізики. Йдучи цими шаблями в дослідженні того чи іншого явища, наукова думка все глибше занурюється у його сутність.

Не можна не зважати на той факт, що діяльність людини визначається не лише соціальними, а й біологічними чинниками. За часів існування людства не раз змінювались економічні, політичні та інші форми суспільного буття, проте фізіологічна природа людини змінювалась майже незначним чином. М.Блінова припускає, що фактори соціальні, тобто більш змінювані, мали вплив передусім на розвиток елементів музики більш рухливих, змінюваних; фактори ж біологічні, як більш стійкі, відігравали головну роль у створенні норм музичного мислення, які поступово склалися в процесі історичного розвитку. Проте, було б помилкою вважати все всталене в музиці зумовленим біологічно, а все змінюване - зумовленим соціально, оскільки соціальне спирається на біологічне, біологічне ж змінюється під тиском соціального. [2; 55] І все ж можна стверджувати, що роль цих чинників у створенні музичної семантики була різною.

Одним із головних чинників, якими зумовлюється смисл музики, є інтонація. В даному контексті інтонація - найменша осмислена звукова частка (за М.Бліновою). Як зазначає дослідник, щодо фізіології вищої

нервової діяльності виражальні можливості інтонацій зумовлені багатьма причинами: ступенем наближеності інтонацій до їх фізіологічної першооснови, рівнем їх узагальнення, співвідношенням у інтонаціях нових і звичних елементів. [5; 171]

Відомо, що зовнішнє середовище, впливаючи на людину, викликає в неї відповідні реакції - рефлекси. Різновидом їх є голосові, які породжують різні інтонації. Рефлекс інтонування, як і будь-який інший, залежить, з одного боку, від властивостей подразників, а з іншого - від особливостей сприймаючого їх мозку.

Первинні голосові реакції - інтонації - утворюються на ранньому етапі життя дитини і виражаються через плач, крик, сміх та ін. Вони здійснюються фізіологічним механізмом безумовного рефлексу. Голосові безумовні рефлекси стають сигналами цих подразників. Відіграючи роль носіїв певної інформації, рефлекси перетворюються на первинні осмислені звукоутворення - інтонації. Найявністю у безумовно-рефлекторних інтонаціях життєвого змісту перетворює їх на засоби дистантного спілкування.

Реакції мозку детерміновані, а відтак зі зміною впливів змінювались і особливості голосових відповідей. Інтонаційні реакції ставали витонченішими, кількість їх безмежно зростала, можливості звукового спілкування вдосконалювались. З кожного безумовно-рефлекторного коріння немов би виростала ціла серія умовно-рефлекторних голосових відповідей. Крик переставав бути "просто криком", він гнучко змінював висоту, силу, тривалість і тембр залежно від діючих на мозок подразників; сміх переставав бути "просто сміхом", а ставав голосовою відповіддю різних варіантів. Трансформувались також й інші безумовні голосові реакції. Деякі з них, особливо закріплені практикою, виділялись своєю "семантичною узагальненістю" і відповідно до місця, яке посідали в житті, стали конкурувати з безумовно-рефлекторними інтонаціями. Саме ці умовні інтонації набули переважного значення, стали відігравати роль основних інтонаційних формул. Безумовна інтонація крику стала висхідною для умовних інтонацій заклику, вітання, а з іншого боку - загрози, застереження. Всі ці інтонації, акустично наближені до безумовно-рефлекторних прообразів, стали суперниками природним по силі впливу. Так, первинні безумовні й умовні інтонації, зазначає М.Блінова, ставали матеріалом для інтонацій мовлення й музики. [5; 174]

Таким чином, М.Блінова вважає, що первинні мовні й музичні інтонації мають походження від безумовно-рефлекторних, проте кристалізація їх відбувалась на умовно-рефлекторному рівні. Тому безумовно-рефлекторна основа зберігалась в них немов у трансформованому вигляді. Процес становлення музичних інтонацій проходив, імовірно, паралельно розвитку інтонації мовлення. Він був складним, кристалізувався протягом тисячоліть, змінюючись залежно від соціальних та біологічних

умов життя суспільства. Музичні інтонації, що виникли з первинних безумовних, викристалізувались з часом у народній пісенній творчості. [5; 175] Величезна роль мовлення в багатоміліонній історії людства приводила до міцного закріплення смислового значення його інтонацій і зростання їх життєвої ролі.

Спільне походження інтонацій мовлення та музичних інтонацій від первинних безумовних забезпечувало їх внутрішню спорідненість. Первинна умовна інтонація немовби вбирає в себе саму суть інтонації безумовної. Умовно-рефлекторне інтонування перетворюється на засіб передачі змісту з його соціального боку. Подальший розвиток суспільної практики; яка все більше розвивалась і ускладнювалась, приводив до відбору й узагальнення інтонацій.

Процес узагальнення спрямовував до утворення інтонацій, які конденсовано передавали ту чи іншу інформацію. Конденсованість інтонацій збільшує силу їх емоційно-образно-інтелектуального впливу. Умовно-рефлекторні інтонації, міцно пов'язані з безумовно-рефлекторним корінням і високо узагальнені, набувають особливу значимість. Найузагальнені (типові) інтонаційні утворення починають використовуватися як засіб сигналізації про конденсований зміст.

Отже, здатність музики передавати зміст, смисл зумовлена передусім якістю інтонацій. У свою чергу ці якості визначаються фізіологічними причинами: міцним зв'язком умовного й безумовного голосових рефлексів у музичних інтонаціях, рівнем умовно-рефлекторного узагальнення.

Проте, картина була б неповною без урахування причин психологічного характеру. Саме на цьому зосереджує свою увагу Є.Назайкінський. Матеріалом музичного твору є сполучення різних форм руху і розвитку фізичної і психічної діяльності. Але елементи, типи, форми, закономірності розвитку психічних процесів не переносяться на музику механічно і не репрезентують в ній суму озвучених контурів реальних явищ. Усі ці компоненти втрачають безпосередній зв'язок з явищами дійсності і сполучаються у музиці по-новому, породжуючи її специфіку. [4; 366] Специфіка ж музичної мови - це зв'язки компонентів, які спираються на реальну дійсність, але вступили в музиці в особливі відносини - ладові, інтонаційні, ритмічні. Процес засвоєння музичною мовою неспецифічних музичних форм, закономірностей дійсності є можливим завдяки наявності ланцюжка поступових переходів від немусичних форм діяльності через неспецифічно музичні до суто музичних. Ці переходи існують в сенсорному досвіді, кінетичному і комунікативному. Розглянемо переходи, що існують у комунікативному досвіді.

Найважливішим ланцюжком, який опосередковано пов'язує музичну мову із широким колом життєвих явищ, є інтонація мовлення. В практиці мовлення завдяки численності її функцій, умов і завдань спілкування

напрацьовується здатність до звукового аналізу і створюються умови для специфічно музичного відчуття. Перехід від сприйняття інтонацій мовлення до слухової оцінки інтерваліки музичних інтонацій є важливим якісним стрибком у розвитку музичного мислення. Інтонація мовлення пов'язана зі словами, тобто опосередкованим знаковим засобом відображення світу. З цього погляду мовлення для музики є прототипом узагальненого відображення дійсності.

Досліджуючи психологію сприйняття музики, Є.Назайкінський торкається багатьох аспектів зіставлення інтонації мовлення та музичної інтонації, виявляючи їх спорідненість на різних рівнях. Нас цікавить семантична спільність цих двох явищ, на яких позначається специфіка дії загальних законів психології. Важливо порівняти дві концепції внутрішньої органічної єдності музики й мовлення. Перша - це теорія Б.Асаф'єва, головним положенням якої є органічна єдність музики і мовлення в сфері звуковисотної інтонації. Друга концепція, прихильниками якої є теоретики музики і лінгвісти, психологи й фізіологи, полягає в тому, що головний чинник, який вирізняє сприйняття музичних і мовних звуків - їх особливості: висотні, в першу чергу, особливості музичних звуків і темброві, передусім, особливості звуків мовлення. [4; 304] В своїх висновках психологи спирались на вчення про двохкомпонентну теорію звуковисотного слуху (Б.Теплов). Згідно з цією теорією сприйняття висоти звука складається зі звуковисотного і тембрового компонентів. Є.Назайкінський логічно продовжує цю думку, припускаючи, що для музичної інтонації важливішим є висотний компонент звука, для інтонації мовлення - тембровий компонент. [4; 306]

Специфіка загальних законів психології, що впливають на становлення семантики, виявляється в звуковисотних характеристиках музики. В українській, російській та інших європейських мовах інтонація мовлення відіграє смислову роль на рівні фрази, речення. Важливою тут є модальність - інтонації ствердження, заперечення, запитання та ін. Саме сприйняття форми руху тону, а не точних інтервалів є необхідною умовою розрізнення смислу, яким наділяється одна й та ж за словесним складом фраза. Слух оцінює "криву" звуковисотного руху в мовленні. Інтонаційно значущими в мовленні є переважно форми і швидкість ковзаючих переходів від однієї висоти до іншої, а в музиці - самі ці висоти та їх співвідношення. В музиці на першому плані є особливість інтервалу, його ладова характеристика, форма переходу є ніби несуттєвою.

На основі аналізу експериментальних даних Є.Назайкінський висуває таке припущення. Мабуть, не можна вважати, що у сприйнятті музичної інтонації бере участь лише одна висотно-інтервальна система. Імовірніше, що музична інтонація оцінюється відразу двома засобами: і як мелодійна лінія, що рухається по шаблях, підпорядкована системі строю, ладу, гармонії, і

одночасно як плавна лінія, а переходи від звука до звука, навіть якщо вони об'єктивно миттєві, можуть наділятися у сприйнятті особливостями хоч і короткочасного, проте глісандуючого руху, який активно долається зв'язками. Ці дві картини органічно поєднуються в один образ музичного інтонування.¹²

Таким чином, специфіка інтонації мовлення і музичної інтонації полягає в різному ступені опори на висотну й темброву сторони звука (А.Леонтьев та ін.), у різних підходах до сприйняття інтонації - як глісандуючої, невпорядкованої у мовленні, і як висотно впорядкованої у музиці.

Більш загальні закономірності інтонаційного малюнка виявляються на синтаксичному рівні. Синтаксис мови - це її смислова, логічна організація, яка здійснюється за допомогою граматичного підпорядкування слів і за допомогою інтонації. Мова, мовлення, розвиваючись тривалий час, поступово вбирали найпростіші природні закономірності рухів, дихання, звуків голосу і, спираючись на їх значення, фізичний смисл, формували логіку мовлення. Найпростіші закономірності мовлення використовуються для передачі смислової завершеності і незавершеності, єдності думки чи її членування та інших логічних і синтаксичних забарвлень фрази. Смисловою функцією інтонації мовлення є її структурна організація у фразі. В багатьох мовах саме інтонацією виділяється у фразі головне слово: логічний акцент може змінити смисл конкретного речення. Інтонаційний спад, який сприяє об'єднанню окремих ланцюжків в логічному відношенні, передбачає завершення думки, узагальнення. В музиці дуже часто побудова "каденційних" інтонацій нагадує інтонації мовлення, підпорядковані логіці узагальнення. І в мовленні, і в музиці логіка спирається на широке коло простих "природних" передумов, але завдяки досвіду осмисленого інтонування в мовленні останні послуговуються і у вираженні семантики музичного твору.

Отже зробимо деякі висновки щодо рівня розуміння проблем музичної семантики сучасним музикознавством. Музична семантика - явище складне, багатошарове. Основи музичної семантики закладалися у глибині тисячоліть, на її формуванні суттєво позначилися не лише соціальні, а й біологічні фактори. Засоби музичної виразності - інтонація, лад, ритм та ін. - як носії семантики музики увібрали весь біологічний і соціальний досвід людства. Суто музичними засобами вони стали завдяки переходам від загального через неспецифічно музичне до специфічно музичного відображення дійсності.

Музична семантика є специфічно музичним виявленням життєвого досвіду людства, що накопичувався протягом тисячоліть. Музична семантика

¹² В традиційній пісенності залишилось таке "ковзання" як рудимент, який сприймається нині на рівні прийомів виконання.

як явище відбиває закономірність утворення наступної, більш складнішої форми смислу на основі форм попередніх. Попередні форми зберігають свою семантику, існуючи в знятому вигляді. Наступна форма розвитку смислу є залежною від попередніх, сформована на їх основі, проте існує на якісно іншому рівні.

З погляду музичної семантики традиційна народна пісенність є більш раннім смисловим зрізом порівняно з професійною музикою, який зберігся завдяки усній формі побутування і характеризується значною наближеністю до інтонаційного пласта мовлення як виразника смислу.

Лише погляд на музичне сприйняття з позицій психології та фізіології вищої нервової діяльності дозволив наблизитися до розуміння процесу утворення музичної семантики, функціонування її складної структури як біологічної й соціальної пам'яті людства. Вихід досліджень за межі своєї спеціальності у вирішенні власних проблем є закономірним і плідним.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Мазель Л.А. *Строение музыкальных произведений.* - М., 1960. - Гл. I-IV.
2. Блинова М.П. *Физиологические основы ладового чувства // Вопросы теории и эстетики музыки.* - 1962. - Вып. 1. - С. 52-125.
3. Шрейдер Ю.А. *Об одной модели семантической теории информации // Проблемы кибернетики.* - 1965. - Вып. 13. - С. 233-240.
4. Назайкинский Е. *О психологии музыкального восприятия.* - Л., 1972. - 374 с.
5. Блинова М.П. *На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности // Вопросы теории и эстетики музыки.* - 1967. - Вып. 5. - С. 170-190.