

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 18(075.8)

И. Р. КОРНЫШЕВА

Московский государственный
гуманитарный университет
им. М. А. Шолохова

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО И ИКОНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ПРАВОСЛАВНОМ БОГОСЛУЖЕНИИ

В православном богослужении особую значимость имеет синтез искусств в храме. К проблеме синтеза обращались видные философы прошлого и настоящего: Павел Флоренский, Алексей Лосев, Виктор Бычков и многие другие представители философской и эстетической мысли. Взаимодействие выразительных средств музыки и живописи явно характеризует особенность богослужебного действия.

Современная эстетическая мысль особо часто обращается к художественной культуре христианского мира, которая обладает такими универсальными признаками, которые придают ей эстетическое своеобразие и неповторимость. В процессе длительного исторического развития и взаимодействия искусства и религии в каждой мировой религии возникла определенная, функционирующая в структуре той или иной религии система искусств. Причем каждая мировая религия ввела в свою структуру ту или иную систему искусств и на уровне представлений, и на уровне настроений, и на уровне действий.

В эпоху средневековья русичи считали, что к созданию произведений культового искусства через

посредство художника причастна сама София Премудрость Божия. В этих произведениях заключены были мудрость и красота искусства. Позднее в XX веке о. Павел Флоренский и о. Сергей Булгаков определили это единство как софийность искусства. В свою очередь Виктор Васильевич Бычков, современный философ, эстетик, культуролог в работе «Икона и русский авангард нач. XX века» обращается к феномену иконы. Эта проблема рассматривается ученым на двух уровнях: теоретическом (философско-богословское понимание иконы и духовно-эстетические искания авангардистов) и практическом (художественный язык иконы и некоторые принципы художественной организации произведений

авангардистов). Рассмотрим философско-богословское понимание иконы, её эстетическую значимость, художественный язык, опираясь на работы В.В. Бычкова, но в синтезе с музыкальным искусством. К анализу иконы как категории христианской культуры мы обратимся с помощью работы П. Флоренского «Иконостас» [1], современную же значимость этой категории попытаемся определить путем слияния идей авангардистов и духовного начала этого живописного феномена. Икона — это рассказ о событиях Священной истории или житие святого в картинах (по выражению Василия Великого (IV в.). Созерцание иконы способно возбудить в зрителе целую гамму чувств — сопереживание, жалость, сострадание, умиление, восхищение, соответственно и стремление к подражанию изображенным персонажам. Восприятие духовной музыки (как, в принципе, и светского музыкального произведения) способно также вызвать определенные чувства. Попробуем представить себе, что созерцание иконы и слушание пения хора совпадут во времени и пространстве, а зачастую именно так и происходит. Тогда эмоциональная и катарсическая насыщенность восприятия многократно усиливается у субъекта.

Взаимодействие выразительных средств музыки и изобразительного искусства, представленного в храме иконописью, очевидно в процессе богослужения. Насыщенность богослужения тем ярче, чем больше мы останавливаем наше внимание на синтезе храмового действа. Известно, что в сознании композитора под воздействием музыкальных впечатлений и творческого воображения зарождается музыкальный образ, который затем воплощается в музыкальном произведении.

Слушание музыкального образа — т.е. жизненного содержания, воплощенного в музыкальных звуках, обуславливает все остальные грани музыкального восприятия. Восприятие — субъективный образ предмета, явления или процесса, непосредственно воздействующего на анализатор или систему анализаторов. Активное восприятие музыкального образа предлагает единство двух начал — объективного и субъективного, т.е. того, что заложено в самом художественном произведении, и тех толкований, представлений, ассоциаций, которые рождаются в сознании слушателя в связи с ним. Но сводить такого рода художественное слышание к религиозным представлениям не следует: в нем проявляется эстетическое чувство человека, направленное на природный мир в его звуковой форме. Очевидно, чем шире круг таких субъективных представлений — тем богаче и полнее восприятие. Круг субъективных представлений в храмовом синтезе дополнен также и иконописными образами. Все сливается в единое целое. Музыкальными становятся образы на стенах, плавные очертания апсид и колонн внутри храма, музыкальна сама речь священнослужителей. Во всем присутствует ритм, метр, динамика, тональность, гармония, симметрия, — выразительные средства, помогающие восприятию музыкального, художественного образа, в недрах которого заложена глубокая значимость идеи мира, добра, общечеловеческой морали и других духовных ценностей, содержащихся в религии.

Без метра ритм не существует, но он не сводится к метру. Его выразительность, его движение создаются как раз своеобразной игрой конкретного материала с метром. Человек меряет, считает. И конкретный материал воспринимается на фоне размера, но как живой материал никогда не укладывается точно

в метр и поэтому «живет», «движется». Однако в этом движении есть своя правильность и своя говорящая форма.

Но что называется ритмом в живописи? Ведь ритм развивается во времени одновременно. Это относится и к музыке, и к поэзии, и к танцу. Применение понятия ритма к живописи неизбежно сталкивается с двухмерностью изображения. Так, икону мы обозреваем в разных направлениях. Линейный ритм, чередование величин и акцентов по одному направлению легко оценить. Ритмичны складки на одеждах Иисуса, Богородицы, святых, апостолов. Расстояние между изображаемыми образами — это своеобразный интервал в музыке. Где-то это расстояние вызывает трепет, тепло как секундное соотношение звуков или даже аккорд. Говоря об аккорде, представляется образ «Троицы» Андрея Рублева. В иконе приближение контура группы к кругу, к контуру чаши имеет и символический, и эмоциональный смысл. Круг (чаша) подчеркнут продолжением контура одной фигуры в контуре другой. Круг действует здесь композиционно. Он активен как носитель смысла. Тяготение к центру изображения — это гармония.

Освещение внутри храма также играет важную роль, влияющую на выразительность богослужения. Иконы приобретают разные оттенки при освещении лампадами, горящими свечами или же при ярко освещающих весь храм паникадилах и поликандилах.

«И вот благовестие, которое мы слышали от Него и возвещаем вам: Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» [2. С. 1218] — сказано в Евангелии. Сумрак в храме является образом того мысленного духовного сумрака, покрова, которым вообще окружен образ Божий. Небольшие узкие окна древних храмов, символизирующие источники света Божественного, создавали в храмах такую обстановку, которая в точности соответствовала приведенным словам Евангелия и религиозно отображала природу вещей в духовной области жизни.

Еще одним аспектом соприкосновения двух видов искусств — музыки и изобразительного искусства — выступает тональность. Под тональностью в живописи подразумевается соподчиненность всех цветов композиции, когда ни один из них нельзя ни изменить по яркости, оттенку или насыщенности, ни убавить, ни прибавить по занимаемой площади, ни перенести в другой пространственный план, не нарушив при этом согласованности композиции и её колористической целостности. Понятие тональности в живописи аналогично понятию тональности в музыке. Звук, выпадающий из тональности, воспринимается как чуждый, фальшивый. Так же и цвет, выпадающий из общей тональности, кажется случайным, незакономерным и разрушает целостность композиции. Отдельно звук ничего не выражает. Он становится выразительным и совершенно конкретным по содержанию лишь в музыкальном произведении. Мы не можем, конечно, говорить о том, что слова молитв ничего не значат без музыкального обрамления, однако сила воздействия на слушателя содержания Священного Писания, облеченного в музыкальную форму, гораздо интенсивнее.

В.В. Бычков описывает икону как «сакральный, или литургический, символ, наделенный силой, энергией, святостью изображенного на иконе персонажа или священного события» [3. С. 60]. Как мы уже отмечали ранее, творцом любой иконы считалась София — Премудрость Божия, руководившая работой иконописца, поэтому часто в средневековых

об-разцах иконописи мы не знаем имени автора. Следует заметить, что многие духовные песнопения, дошедшие до нас со времен средневековья, также не имеют авторства, поэтому предположение, что София управляла не только рукой живописца, но и гением музыканта, вполне обоснованно. Бычков обращается к творчеству авангардиста Кандинского и замечает то, что процесс воплощения Духовного в искусстве представляется Кандинскому в следующем виде: «Творящий Дух», или «абстрактный Дух», подступает к душе художника и возбуждает в ней некое стремление, внутренний порыв. И художник сознательно или бессознательно устремляется на поиски материальных форм для воплощения «живущей в нем в духовной форме новой ценности» [3. С. 63-64]. В акте творчества В. Кандинский отмечает три побудительные причины или, в его терминологии, «три мистические причины», «три мистические необходимости»:

1. необходимость выразить в искусстве себя («индивидуальный элемент»);
2. необходимость выразить свою эпоху, ибо художник — дитя этой эпохи («элемент стиля во внутреннем значении»);
3. необходимость выразить то, «что свойственно искусству вообще», независимо ни от каких субъективных факторов, некое вечное содержание искусства, которое создатель абстрактного искусства обозначает как «элемент чисто — и — вечно — художественного» [3. С. 64]. Для себя мы также отмечаем присутствие «мистических причин», «необходимостей». Действительно, в музыкальном искусстве мы, как ни в какой другой области, можем «выразить себя», проявить свою индивидуальность. Подлинно, что эпоха так или иначе влияет на стиль произведения (особенно образцы церковного песенного творчества XVII — XVIII веков, когда западные композиторы привнесли новую окраску в знаменное, крюковое пение в России). Эти произведения имеют не только каноническую ценность, но и выступают как образцы художественного творчества, способные вызвать в слушателе переживания «чисто художественной формы» [4. С. 242].

«Более сложным и противоречивым было отношение к религии и духовности у основателя супрематизма Малевича» [3. С. 66], — подчеркивает В.В. Бычков. Фактически Малевич интуитивно подошел к ощущению трансцендентности духовного Абсолюта и попытался выразить его в абстрактных цветных, черных или белых геометрических формах, достигших своего минималистского звучания в его «Черном кресте», «Черном квадрате» и «Белом квадрате» на белом фоне. Если в традиционной иконе главное — изображение лика, то Малевич сознательно акцентирует внимание на безличности супрематических изображений.

Итак, «созданию духа универсального космизма, как в авангардных работах, так и в иконе и вообще в средневековом искусстве, активно способствовал художественный символизм, воздействовавший на психику реципиента исключительно на бессознательном уровне» [3. С. 70], — резюмирует автор работы. В иконе повышенному эстетизму способствовал иконографический канон, у авангардистов — исключительное художественное чутье каждого конкретного живописца. Духовно эстетическая ценность обоих составляет их «чисто живописное решение».

Ветхозаветные мудрецы придавали большое значение понятию «чистота» во всех формах. Чистота

этически и эстетически прекрасна. Так, в музыке под «чистотой» понимается унисонная гомофония — звучание нескольких инструментов и голосов в один тон: «...и были, как один, трубящие и поющие, издавая один голос к восхвалению и славословию Господа» [2. С. 408]. Чистота — одно из свойств эстетического объекта. В античной эстетике «катарсис» (очищение), как известно, — психологический процесс, результат воздействия произведения искусства на человека. Во все последующие эпохи искусство так же оказывало психологическое воздействие на человека как эстетический объект. Художественное творчество, художник, искусство — эти понятия занимают важное место в качестве образных выражений во всей философии апологетов, что само по себе значит уже не мало, ибо указывает на особый интерес ранних христиан к сфере творчества. Много таких образов находим мы у Иринея Лионского. Так, он сравнивает душу человека с художником, а его тело — с инструментом. Взаимодействие их друг с другом подобно творческому акту. Как Художник быстро создает идею произведения, но медленно реализует ее из-за неподатливости материала и медлительности инструмента, так и душа медленно управляет телом из-за его инертности. Сама же душа человека является материалом в руках божественного Художника, постоянно улучшающего свое главное творение.

Раннехристианская эстетика ставила ценности духовные и нравственные выше собственно эстетических и стремилась даже заменить ими эстетические, ибо в римском обществе того времени существовала достаточно осязаемая обратная тенденция. Красота культового действия или речи часто вытесняла и религиозную значимость культа, и само содержание речи. Это хорошо видели апологеты, сознательно выступая против подобного эстетизма. Лактанций упрекал своих языческих современников в том, что эстетические интересы вытеснили у них всякое благочестие. «Людьми, — сетует он, — владеет такая страсть к изображениям, что они даже ниже ценят тех, кто действительно существует», т. е. тех, кто изображен. Их влечет только вид слоновой кости, жемчуга, золота. Они ослеплены красотой этих вещей и без них не представляют себе благочестия. Они приходят к богам (т. е. в храм. — В. Б.), — негодует Лактанций, — не ради благочестия, ибо его не может быть в предметах земных и бренных, но чтобы впитывать глазами [блеск] золота, взирать на красоту полированных мраморов и слоновой кости, ненасытно ласкать глаз видом необычных камней и цветов одежд и созерцанием украшенных сверкающими самоцветами чаш. И чем более будет украшен храм, чем прекраснее будут изображения [в нем], тем, полагают они, больше в нем будет святости; следовательно, религия их состоит не в чем ином, как в восхищении человеческими влечениями (удовольствиями)» [5. С. 317]. Средневековому христианину, особенно византийцу, привыкшему к пышному культовому действу с обилием и изображений, и особенно богатейших мраморов, драгоценных камней, сосудов и утвари из золота и серебра, будет не совсем понятен этот ригоризм и антиэстетизм апологетов. Но христианству необходимо было на первом этапе отказать от античного культового эстетизма, чтобы затем, наполнив все его компоненты новыми значениями, осознать их уже как свои собственные и обосновать их необходимость. Чтобы прийти к средневековому, пожалуй, более глубокому, чем античный, эстетизму, новой культуре пришлось пройти своеобраз-

разное «очищение», отказаться, по возможности, от всех созданных до нее эстетических (художественных) ценностей, вернуться назад к «эстетике природы», создать на базе платонизма и профетизма «эстетику духа» и только затем, на новом уровне, реабилитировать «эстетику художественной деятельности», наполнив ее новым духовным содержанием. Процесс этот протекал не одно столетие и был насыщен сложными духовными и социальными конфликтами. Апологеты стояли у его истоков. Анализ раннехристианского понимания красоты показывает, что эстетика апологетов неразрывно связывает эту основную эстетическую категорию с другой, последовательно вводимой ими в эстетику категорией простоты. Она возникает у апологетов как одно из логических следствий христианского учения и как естественная реакция на изощренность и чрезмерность эстетических идеалов поздней античности. В храмовом синтезе искусств «омузыкаливание» предметного мира, окружающего человека в храме, — первый и решающий шаг к интенциональности слушателя. Музыка выступает в качестве специфического толкователя, интерпретатора текста, действия и жеста. Она не столько раскрывает эмоцию, сколько обрисовывает характер, ситуацию, нерасчленимо спаянную с ней идею. Эмоция как переживание в этом типе музыкальной образности не была вычленена из первоначального художественно-психологического единства. Музыка должна быть организатором художественного или ритуального текста, ориентировать его на восприятие зрителем-слушателем. Музыкальное искусство как бы берет на себя функцию целого, говорит о том целом, в которое она входит. Являясь признаком целого, она оказывается и его знаком. Актуальность рассмотрения эстетического своеобразия иконоического и музыкального

образа обусловлена тем, что в течение многих лет была прервана многовековая традиция православного богослужения в нашей стране. Акценты в православии в советские времена делались на совершенно иные факты, нежели нравственное и эстетическое. Мы стараемся восстановить традиции в их нравственно-эстетическом аспекте, при этом повышенное внимание мы уделяем богослужебному пению и церковному искусству в целом. Материалы исследования были апробированы в авторской регентской деятельности (Храм Покрова Св. Богородицы), а также в педагогической практике при подготовке студентов высшего педагогического уровня (Покровский филиал Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова).

Библиографический список

1. Флоренский П.А. Иконостас / П.А. Флоренский. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. — 203 с.
2. Библия / Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. — М.: Издание Московской Патриархии, 1992. — 1372 с.
3. Бычков В.В. Икона и русский авангард нач. XX века / Коревище ОБ. Книга неклассической эстетики. — М.: ИФРАН, 1998. — 271 с.
4. Куренкова Р.А. Феноменологическая эстетика музыки: Монография. — Владимир: ВГПУ, 2006. — 344 с.
5. Бычков В.В. Эстетика Отцов Церкви / В.В. Бычков. — М.: Ладомир, 1995. — 608 с.

КОРНЫШЕВА Ирэн Робертовна, доцент кафедры общегуманитарной подготовки Покровского филиала.

Статья поступила в редакцию 27.12.06 г.

© Корнышева И. Р.

УДК 783.2

О. А. УРВАНЦЕВА

Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки

ДУХОВНАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ СИБИРСКОГО РЕГИОНА

Изучение литургических произведений композиторов Сибирского региона с точки зрения соотношения канонического и авторского начала представляет особый интерес. В сочинениях сибирских композиторов, предназначенных для службы, отразилось их представление о церковной традиции как о живом и развивающемся музыкальном организме. Подход к канонической музыке, свойственный современным авторам, можно обозначить термином «моделирование». Модель вбирает в себя атрибутивные, самые существенные черты первичных (обиходных) жанров. Модель — средство «конвертировать» музыкально-технологический опыт композиторов в новую языковую систему, в том числе в каноническое искусство.

В 80-е годы XX века началось возрождение духовно-музыкального искусства в России. Результатом возрождения Красноярско-Енисейской Епархии стало открытие новых церковных приходов, что привело к расцвету церковно-певческого творчества композиторов и хормейстеров. Актуальными стали вопросы о соотношении канонического и автор-

ского в области церковного пения, о различии между первичными и вторичными жанрами (обиходной и концертно-духовной сферами духовного искусства).

В церковной музыке существует несколько проблем, среди которых достаточно сложными являются проблемы обновления канонических образцов и секуляризация церковного искусства, связанная с

усилением авторского начала. С одной стороны, в исторической динамике канонические песнопения постепенно видоизменяются, что связано с развитием многоголосия, включением в обиходный репертуар духовных концертов. С другой стороны, параллельно с церковно-певческим искусством живёт и развивается авторское концертно-духовное творчество. Композиторы сознательно выбирают определённую традицию, стиль, образно-эмоциональное наполнение духовных сочинений. Вместе с тем, они профессионально владеют принципами моделирования обиходной церковной музыки и знанием канонических образцов.

Проблема обновления канонической музыки связана не только с развитием музыкального искусства, но и с историческими изменениями в жизни самой Церкви. Само понятие «церковный дух» не является чем-то неподвижным и неизменным. Сошлёмся на авторитетное высказывание архиепископа Киприана: «В отношении общего духа содержания нашего богослужения заметны сильные изменения». И далее: «Есть большая опасность впасть в «апостольскую», «евангельскую» стилизацию первохристианского быта. Реставрировать прошедшее нельзя и не нужно, почему все протестантские попытки что-то воссоздать и не принять исторического наследия церковного опыта суть не что иное, как попытки театральных инсценировок... Церковь, будучи неизменной и вечной в своей Божественной сущности, подвержена всем историческим изменениям... Растёт человеческое сознание Церкви, открываются церковному сознанию новые догматические истины, меняются человеческие установления, канонические нормы, растёт и развивается и мистический, и молитвенный опыт Церкви... Дух Истины продолжает вдохновлять Церковь, харизматическая природа её не изменилась» [1].

Современные композиторы, музыкальный кругозор которых вмещает знание духовной музыки западной традиции (католической и протестантской), русской православной традиции (обиходной и концертной), техники XX века и интонационный словарь современного человека, относятся к сочинению церковной музыки несколько иначе, чем регенты, воспитанные на мелодиях обиходных песнопений. Для регента это родной язык, для композитора — это один из языков музыкальной культуры. Подход к канонической музыке, свойственный современным авторам, можно обозначить термином «моделирование». Модель вбирает в себя атрибутивные, самые существенные черты первичных (церковных) жанров. Модель — средство «конвертировать» музыкально-технологический опыт композиторов в новую языковую систему, в том числе в каноническое искусство.

Идея модели, образца подобна служить основой воспроизводства композиций как в канонической системе, так и в концертной музыке. При создании духовных произведений важно выявить наиболее типичные черты (лексические единицы) обиходной музыки и использовать их, соблюдая близость к церковной традиции. Для того, чтобы установить границы между церковными и концертными сочинениями на религиозные тексты, нужно определить параметры музыкального языка и содержания в произведениях церковной традиции, выявить их присутствие в авторских духовных композициях.

Изучение литургических произведений композиторов Сибирского региона с точки зрения избранной нами темы (соотношение канонического и авторского) представляет особый интерес. В сочинениях

сибирских композиторов, предназначенных для службы, отразилось их представление о церковной традиции как о живом развивающемся организме. На основе анализа произведений можно выяснить, какими чертами отличаются прикладные произведения от произведений, для службы не предназначенных, но написанных на литургические тексты и включённых в сборники церковной музыки.

Сравнение этих двух групп сочинений проводится по следующим параметрам:

1. Содержание произведения (текст, образы, способ выражения).
2. Выбор модели — западной (по образцу переложений Львова, Бахметева) или русской (в стиле Нового направления).
3. Выбор стиля и жанровой основы. Моделирование устной или письменной культуры.
4. Музыкальный язык: а) лад; б) гармония; в) фактура; г) соотношение текста и напева и тип мелодики; д) ритм.

Репертуар церковной музыки, сложившийся в течение XIX — XX вв., включает многоголосные обработки и переложения мелодий древних напевов, а также авторские композиции, входящие в корпус канонических сочинений. Это репертуар Придворной Певческой капеллы, оформившийся в XIX веке и закреплённый в нотных изданиях и бытовом (обиходном) сознании прихожан. Именно эта, получившая легитимные права церковная музыка является единицей измерения для авторских сочинений XIX — XX вв., именно в ней закреплёны нормы музыкального языка и духовного содержания церковных композиций.

Если среди сочинений композиторов и регентов выбрать произведения, не входящие в состав Литургии или Всенощного бдения, то по *содержанию*, образам и темам их можно сгруппировать следующим образом: а) покаянные, скорбные образы (В. Пономарёв «Вскую, Господи», А. Яковлев «Вскую мя отринул еси»); б) богородичный образ и связанные с ним позитивные состояния — веры, прощения, умиления и просветления (Ю. Орлов «Мати Божия», Д. Васянович «Царице моя, Препобрага»).

В XX веке в связи с изменившимся отношением к историческим стилям как к семантическим и языковым единицам духовной культуры выбор стиля отражает тип мироощущения композитора. Исторический стиль представляет собой **код** определённой образно-эмоциональной, смысловой системы в истории церковного искусства.

В тех случаях, когда мелодия древнего распева не используется в сочинении, роль *модели* выполняет многоголосный обиход XIX–XX вв. и присущие ему нормы: мелодический тип (распевный или речитативный), церковная тональность, консонирующие вертикали, четырёхголосное сложение фактуры (преимущественно с моноритмией всех голосов). Гармонический язык раннего классицизма, который представлен в сочинениях Бортнянского (в переложениях и духовных концертах), Березовского (в Литургии), закрепился в церковном каноне в качестве нормативного.

В тех же случаях, когда композиторы обращаются к стилю Нового направления, их внимание направлено на попевочную структуру мелодии и трихордовые ладовые ячейки, которые воспроизводят «русский» стиль. Характер мелодики и модалный тип звуковысотной организации предопределяют национальный характер композиций. Примером может служить песнопение «Богородице, Дево, радуйся» И. Салтыковой-Гирунян.

Слушатель, воспитанный на традиции церковной музыки XIX века, воспринимает нормы музыкального языка классического и отчасти романтического стилей как обиходные. Примеры молитвенных, богослужебных по духу песнопений созданы именно по модели классицистского стиля: С. Толстокулаков «В память вечную», В. Пономарёв «Единородный Сыне», С. Пучинин «Чашу спасения» (киноник).

Образно-эмоциональное содержание песнопений, решённых в классическом стиле, вмещает в себя традиционный набор молитвенных чувств: благодарение, благоговение, умиление, покаяние, смирение. Это язык достаточно сдержанный, без преувеличенных эмоций. В догматическом по содержанию песнопении «Единородный Сыне» (В. Пономарёв), в котором текст «Распный же Христе Боже» обычно провоцирует композиторов-романтиков на иллюстрацию сюжета (как это было у Чайковского, Рахманинова), «подсказывает» драматическое решение, связанное с ариозными, ламентозными, плачевыми интонациями, автором используется классицистская модель. Скорбь «изображается» затемнением колорита (трио солистов в параллельном миноре), используется звучность уменьшённого септаккорда, в предыктовом разделе накапливается неустойчивость и гармоническое напряжение.

Романтическая эстетика несёт другой выразительный код, другую трактовку образов, другую расстановку эмоционально-смысловых акцентов, другие психические состояния, демонстрирует субъективную трактовку текстов, окрашенную личностной эмоцией. Но в то же время литургические песнопения церковны постольку, поскольку они не выходят за рамки норм обиходных образцов XIX века. Единичей измерение «каноничности» (близости к обиходной модели) в данном случае являются произведения Архангельского, Чеснокова, Бахметева.

Эмоциональные состояния, типичные для стиля романтической эпохи: покаянные, скорбные, просительные. Они представлены плачевыми, речевыми интонациями, экспрессивной гармонией. Часто возникают жанровые смешения (ариозный, романсовый, песенный виды мелодики). Продолжением романтической традиции являются хоры В. Пономарёва «Вскую, Господи», Д. Васяновича «Царице моя, Преплага», «Великая ектения», А. Яковлева «Во царствии», Ю. Орлова «Трисвятое», «Матерь Божия».

Стремление передать трепетное отношение, восхищение, «нарисовать» образ, наделённый красотой, желание воссоздать психическое состояние гармонии, умиротворённости, радости побуждают композиторов обращаться к кодам, появившимся в XX веке. Красочность и декоративность гармоний, аккордовых сопоставлений ассоциируются с жанрами «грёз», колыбельных (убаюкивающий ритм, гармонические средства эстрадной музыки) — К. Туев «Херувимская песнь», «Достойно есть».

Моделирование *устной или письменной традиции* также помогает установить связь между обиходным и художественным творчеством.

В повседневном обиходе часто используются мелодии речитативного типа с псалмодированием на одном тоне. Композиция в таких песнопениях составляется из свободно чередующихся строк. А. Гречанинов в «Верую» (из Литургии № 2) заимствовал приём из клиросной практики — речитация с постепенным подъёмом опорных тонов, произнесение текста говорком с пропеванием ключевых слов. Композитор сконцентрировал характерные черты приёма речитирования и создал художественный образ необы-

чайной силы и яркости, мощного энергетического наполнения. Примером использования традиций устной культуры в церковном песнопении служит номер из Литургии К. Туева «Хвали, душе моя, Господа».

Чаще композиторы придерживаются образцов письменной культуры. В этом случае применяется мелодика распевного типа, составленная из типичных для обихода оборотов с плавной ритмикой, с чередованием половинных и четвертных длительностей. В ней соединяются типовые ритмоформулы с метрическим и ритмическим выделением ключевых слов. К такому типу относятся песнопения В. Пономарёва «Единородный Сыне», С. Пучинина «Чашу спасения». Жанровая принадлежность не оказывает влияния на тип мелодики (догматик и причастный стих).

Моделирование *музыкального языка* церковной традиции способствует сохранению «церковного духа» в духовных сочинениях.

В произведениях, написанных композиторами и регентами для служебного использования, преобладают два вида тональности: церковная тональность (классическая функциональная тональность с параллельной переменностью) и расширенная романтическая тональность. В единичных случаях встречаются звуковысотная организация модальной природы (Салтыкова-Гирунян) и смешанные семиступенные лады (мажор с вкраплениями лидийского — Чихачёв). Выбор ладовой основы для обиходных сочинений объясняется концертным или прикладным назначением произведения.

Наиболее традиционным для богослужебной музыки является выбор функциональной тональности с типичным набором аккордов: это трезвучия и секст-аккорды, септаккорды D и II ступеней, DD в каденциях, параллельная переменность, срифмованные каденции. Примером служат сочинения Толстокулакова, Пономарёва («Единородный Сыне»), Пучинина.

В очень молитвенном по духу причастном стихе С. Толстокулакова «В память вечную» обилие задержаний ассоциируется с духовной западноевропейской музыкой раннеклассического стиля (например, со «Stabat mater» Пепролези). Преобладают автентические обороты, причём D разрешается по тяготению, без эллипсисов и хроматики. Тональное развитие «работает» на формообразование, ритм гармонических смен неспешный (по 2-3 такта на гармонию). Функции растягиваются с помощью проходящих и вспомогательных звуков и созвучий, органных пунктов. Голосоведение максимально плавное, фактура — традиционное четырёхголосие с типичными фактурными функциями голосов: преобладает вариант — мелодия с дублирующим голосом + бас и педаль. Реже — две педали + мелодия с противодвижением или параллельным движением. Этот тип изложения можно исполнять как хором, так и небольшим ансамблем.

Тип мелодии в тональной системе классического вида складывается из нейтральных по рисунку стандартных ходов: опеваний, прямого движения, скачков с заполнением. На церковность жанра указывают два признака. Один из них — опора на псалмотон, который выполняет функцию реперкуссии (стержневой опоры) в мелодии (В. Пономарёв «Единородный Сыне»). Другой признак — связь мелодических и ритмических рисунков с текстом: используется звуковысотное и долготное выделение ударных слогов и ключевых слов.

Несмотря на обиходную модель, на которую ориентируются композиторы в области церковного творчества, у каждого автора есть свой индивидуальный почерк, который обнаруживается в голосоведении,

в выборе формы. Например, В. Пономарёв чаще пользуется трёхчастными формами, с органичным пунктом в предыхтовых участках, с аллюзиями на обиход XIX века (в стиле Чайковского), с повышенной выразительностью отдельных интонаций в мелодии.

Сочинения, в основу которых положена расширенная тональность с использованием средств одноименной и параллельной мажоро-минорной системы, отличаются большей экспрессивностью выражения, большей эмоциональной яркостью. К этой группе относятся сочинения В. Пономарёва «Вскую, Господи», Д. Васяновича «Царице моя, Преблагая», А. Яковлева «Во царствии», К. Туева «Хвали, душе моя, Господа», «Херувимская песнь».

Использование в духовных сочинениях языка и тональной основы, типичной для музыки второй половины XIX века, способствовало воскрешению эстетического характера, свойственного церковной музыке эпохи романтизма. Обращение к теме покаяния, молитвенного смирения связано с определённым кругом выразительных средств. Во всяком случае, прослеживается преемственная связь некоторых песнопений, например, хора В. Пономарёва «Вскую, Господи» с духовной музыкой Чайковского, Рахманинова. Тональность песнопения — e-moll, с заключительной каденцией на D гармонической (H-dur). Используется церковная тональность, но с поправкой на аккордику параллельного мажоро-минора: параллельная тональность G-dur представлена гармоническими субдоминантами (s^{\flat} , $\Pi_7 - \Pi_{65}^{\flat}$), которые разрешаются в t e-moll, образуя рахманиновскую доминанту — одну из самых скорбных и экспрессивных гармоний XIX века. Включаются другие звучности из арсенала романтической гармонии: уменьшённого, малого уменьшённого септаккордов. Ещё одно средство, наделённое повышенной выразительностью в данном контексте: все неустойчивые гармонии (e-moll, G-dur, D-dur) разрешаются в t e-moll. Постоянное «кружение» вокруг одной гармонии создаёт «замкнутые круги». Опора e является стержнем всего песнопения: 1-я строка — pedalная гармония t_3 , 3-я строка — $\Pi_7/G - t$, весь 2-й раздел — на t органном пункте, в 3-м разделе — $s_7 - t_3$. Малое количество опорных гармоний «растягивается» в функциональные зоны с помощью органых пунктов, pedalных гармоний (1 раздел, 1 строка), проходящих оборотов (1 раздел, 3 строка), pedalных нот. Пульс гармонических смен — редкий, примерно 4 такта на функцию. Отсюда — предельно плавное голосоведение, с выделением рельефного мелодического голоса на pedalном фоне сопровождающих голосов. Мелодия часто помещается в теноре (1 строка) или сопрано. Фактура традиционна — хоральное четырёхголосие, но с выделением отдельных мелодических линий (подголосков).

В соотношении текста и напева, в формировании интонационных оборотов и ритмоформул прослеживается влияние вокальной музыки XIX века с её опытами в области речевой, «говорящей» мелодики (идущими от Даргомыжского, Мусоргского). Истоки мелодических рисунков лежат:

- в устной практике распевания речитативных строк — движение мелодии приходится на моменты ударений (например, 1-я строка);
- интонационные рисунки восклицаний («Господи Боже» — 3 раза; «Да внидет пред Тя» — восходящие скачки на 5, 8 на кульминации);
- речитация с повышением тесситуры, идущая от устной клиросной практики (в среднем голосе, в заключительной каденции);

• песенные фразы (интонация вопроса — у баса соло), создающие sentimentalный настрой; романсовые обороты, например, ход на ум. 4 между $^{\sharp}VII - III$ («Весь день одержажца мя вкупе» — 2 раздел, 1 и 2 строки).

Формирование ритмических рисунков коренится в декламационной мелодике XIX века. Текст группируется по смысловым синтагмам, в которых ключевое слово отмечено наибольшей длительностью и метрическим акцентом. Часто синтагмы отделены паузами (1 раздел «Нищ есмь аз», 3 раздел — «Господи Боже»). Традиции рахманиновской ритмики, в которой господствует принцип единства слова и музыки. «Говорящая» ритмоинтонация, единство гармонических средств и мелодических оборотов создают эмоциональный накал, эффект личностного отношения к тексту. Этот комплекс унаследован от музыки Чайковского, Рахманинова, Чеснокова.

Также в рамках расширенной мажоро-минорной системы, но в другом стиле, решены номера из Литургии К. Туева. «Хвали, душе моя, Господа» проникнуто радостным мироощущением; композитор здесь является продолжателем традиции Гречанинова. Славильный, хвалитный пафос создаётся средствами ладовыми и гармоническими. Так же, как у Гречанинова, преобладает мажорный лад: используются главным образом мажорные трезвучия (побочные D, DD, $^{\flat}III$, $^{\flat}VII$, $^{\flat}VI$). Сопоставление аккордов мажоро-минорной группы создаёт яркую, свежую звучность (A — C, D — F, F — G, G — E, D — C). Вводно-тоновые тяготения усилены аккордами, гармоническими оборотами, что опять-таки создаёт повышенную красочность, звонность:

- сопоставление T и DD создаёт эффект лидийского лада² — «Не надеетесь на князи»: C — D;
- в заключительной каденции вводно-тоновые ступени представлены аккордами $^{\flat}VII$ (C) и II (e). Оборот $^{\flat}VII_{64} - II - I$ даёт миксолидийскую окраску;
- краска главной тональности — D-dur — также наделена семантикой торжественной, блестящей, радостной.

Ещё одно выразительное средство — постепенный подъём тесситуры в соединении с речитативной мелодией, дающий мощный динамический и энергетический накал. Гармонический и ладовый колорит используются как главные выразительные средства, представляющие хвалитный жанр.

В других песнопениях К. Туева («Херувимская песнь», «Достойно есть») прослеживается та же тенденция: преобладание мажорных аккордов, единство интонационной и ритмической формулы на протяжении песнопения, тяготение к красочности. В «Херувимской» она проявляется в неожиданном сопоставлении аккордов (G — F, G — A, D — C в заключительной каденции), в модальной коррекции функциональной тональности, которая обнаруживается в наличии нескольких тональных центров, вариантности ступеней, постоянной смене опор. Эти средства создают ощущение ладовой игры, которая усилена игрой динамических контрастов (f и p в соседних фразах). Синкопированная ритмоформула создаёт рисунок, «летающий» поверх метрических долей.

В связи с темой канон — автор нужно отметить следующее: песнопения К. Туева несут печать не только романтической традиции (линия Гречанинова), но и эстрадной стилистики. Его произведения опираются на обиходную модель постольку, поскольку композитор создаёт обобщённый образ (на основе концентрации какого-либо канонического приёма). В «Хвали, душе моя» он использует устную

речитацию, в «Херувимской» — кружение мелодии вокруг одной опоры. Избранный приём появляется в красочном ладогармоническом облачении, что усиливает его художественные качества. Одноэлементность исходного материала, его концентрация на протяжении небольшого песнопения, его выразительная обработка — это путь к концертной музыке. Авторский стиль проявляется в трактовке текста (скорбный молитвенный или радостный славильный), в степени детализации образов, в эмоциональной насыщенности, в предпочтении ярких гармонических и ладовых красок. Увлечение красочностью ставит эти произведения на грань между прикладной и концертно-духовной музыкой.

Выход за пределы церковной тональности часто переводит сочинение на богослужебный текст в область духовно-концертной музыки. Примером является «Богородице, Дево, радуйся» И. Салтыковой-Гирунян. Здесь сплавлены две традиции: церковная и народно-песенная. От церковной традиции — речитативный тип мелодики (в опоре на псалмотон, с зачином и типичной каденционной мелодической формулой), с высотным выделением ударений. От народной традиции — смешанная тонально-модальная основа, попевоочное строение мелодии (написанной в форме пары периодичностей), с вариантно-стью попевок, с переменными опорами (с, g, a), с избеганием вводно-тоновости (трихордовыми оборотами), с нижнеквартовым скачком в концах строк (IV — I), с диатонической звукорядной основой. Текст вписывается в пятидольник. Метрическая переменность указывает на смену разделов (5, 3, 5). Гармония характеризуется переменностью опор, функциональной «стёртостью», преобладанием секундовых и терцовых интервальных отношений между аккордами (C-dur: I — V — VI — III — VI — II — VI — T — T₆₄ — D₆ — T — III₆ — VI). Вертикали определяются голосоведением: много двузвучий, аккордов без терции, квартсекстаккордов наряду с секстаккордами и трезвучиями (от стилистики народного многоголосия), мелодия с октавной дублировкой во всех голосах.

Интонации веснянок-хороводов задают светлое настроение. По удачному выражению Ю. В. Келдыша, это «скорее апокриф, чем канон». Таким образом,

модальная ладовая основа связана с традицией Нового направления, которая «диктует» выбор средств выразительности.

Таким образом, можно установить соответствия между образно-смысловым содержанием песнопений и звуковым их выражением (кодами):

- молитвенные песнопения чаще решаются в классической традиции;
- просительные — в нормах классико-романтической гармонии и формы; авторское «присутствие» не заметно;
- для воплощения скорбных, покаянных текстов часто избирается романтическая гармония, способная выразить яркие эмоции. Часто используются романсовые, ариозные интонации, вносящие сентиментальную, меланхолическую окраску, с «говорящей» мелодикой и ритмикой;
- умильные (богородичные) тексты, а также спасительные (причастные стихи) — с колыбельными ассоциациями и «декором» в стиле эстрадной песни и мягкой танцевальностью;
- хвалитные, славильные тексты обычно имеют жанровые истоки в победительных кантах, с их колокольностью, звонностью, с раскатами и вращениями в мелодии, в опоре на классическую гармонию.

Примечания

1. Колористические качества лидийского лада были использованы Свиридовым в сходной образно-смысловой ситуации.

Библиографический список

1. Киприан (Керн), архимандрит. Литургика : гимнография и эротология / Киприан Керн. — М. : Музыка, 2000. — С. 93, 98.

УРВАНЦЕВА Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки.

Статья поступила в редакцию 09.12.06 г.

© Урванцева О. А.

УДК 782.1

А. С. МЕШКОВА

Уральская государственная консерватория
имени М. П. Мусоргского

К ПРОБЛЕМЕ «ПРОИЗВЕДЕНИЯ» В АЛЕАТОРИКЕ

На основании проделанного анализа формы существования музыки в алеаторическом направлении авангарда автор приходит к заключению о ее двойственном статусе: она сохраняет основные признаки «произведения», но в то же время опирается на импровизацию, не свойственную ему, тем самым приближаясь к «внеопусным» формам бытия музыки.

«Авангард концентрирует интерес на музыкальном мгновении, который призывает слушателя к определенным акциям, восприятие формы оставлено на произвол судьбы», — писал К. Дальхауз в конце

1960-х годов [цит. по: 10, с. 9]. Направления, представляющие алеаторику (графическая, интуитивная, индетерминированная музыка), — технику композиции, культивирующую случайность как в компози-

торском, так и в исполнительском аспектах¹, — вновь показали, что не все, что существует как музыка, обязательно является произведением. Допускаемая в сочинение запланированная случайность, реализуемая через импровизацию, пошатнула доминирующие на протяжении нескольких веков позиции произведения как формы существования музыки. Именно этот сдвиг на уровне самих оснований господствующего типа культуры и отрицание опусности вызвали критическую оценку индетерминированных техник композиции со стороны некоторых музыковедов.

Впрочем, в это время высказывалась и другая точка зрения. Она принадлежала Х.Х. Эггебрехту. Согласно этому ученому произведение (Werk) является центральной категорией «артифициальной музыки», признаки которой обнаруживаются с эпохи позднего средневековья. Их действие исследователь наблюдает и в музыкальной культуре авангарда, на основании чего он приходит к следующему выводу: «изменяется только вид опуса, хотя он сам продолжает главенствовать в качестве основной категории для продуцирования, репродуцирования и рецепции» [13, с. 10].

В каждой из приведенных точек зрения есть свой «момент истины», однако ни одна из них не представляется до конца удовлетворяющей. Впрочем, время выводов еще не наступило. Наиболее целесообразным будет не изначальная установка на признание «присутствия» или «отсутствия» опуса в алеаторике, а сам процесс формирования той или иной позиции. Для этого экстраполируем сформулированные в теории [см. 7; 13; 14] признаки новоевропейского произведения на сочинения, созданные в данной технике композиции. Музыкальное произведение как форма бытия музыки характеризуется рядом признаков, к которым относятся: наличие индивидуального авторского замысла, реализуемого в завершенной и выстроенной композиции, фиксируемой в нотном тексте с необходимой и достаточной полнотой для возможности последующих воспроизведений опуса при сохранении его идентичности, дифференцированный тип коммуникативной ситуации. Их проявление в алеаторических сочинениях и выступит системой доказательств для дальнейших заключений.

Наличие индивидуального авторского замысла.

В индетерминированных направлениях авангардной музыки в большей степени, чем в других техниках композиции, обостряется проблема авторского замысла. Но суть ее заключается не в факте наличия или отсутствия замысла у композитора, а в степени соотношения с ним деятельности исполнителя и слушателя. По словам Дж. Кейджа, у исполнителя почти нет шанса передать композиторский замысел: «Произведение, сочиненное посредством случайных операций, как мне кажется, — это такое, в котором то, что мы делаем, неопределенно в исполнительском смысле. В таком случае мы можем только работать, и как бы мы ни старались, в результате никогда не получится то, что было заранее задумано» [цит. по: 5, с. 139].

В алеаторике композитор выполняет хотя и не традиционную, но типично креативную авторскую функцию — он генерирует замысел и технологическую идею. Но при этом автор освобождается от необходимости продуцировать законченный результат. Замысел перемещается в виртуально-концептуальное измерение и в принципе может обойтись без озвучивания. И потому в пространство замысла вхо-

дит и идея сочинения, и технология ее воплощения, и способ записи.

Вышесказанное, однако, относится в первую очередь к тем алеаторическим сочинениям, в которых не заданной оказывается структура или сам музыкальный материал. Что касается так называемой «ограниченной алеаторики» (термин В. Лютославского), где мера проявления случайности регламентирована и исполнительская импровизация в ней не выходит за грани ожидаемого, то она с большей полнотой и последовательностью реализует композиторскую идею.

Тем самым опус различных видов алеаторики оказывается изначально детерминирован (хотя и различным образом) авторским замыслом, который, как и в традиционном произведении, становится предметом распознавания для исполнителя.

Композиционная выстроенность во времени и пространстве. На протяжении длительного исторического периода композиция была самой сутью продуцирующей деятельности. В алеаторике музыкальное творчество более не объективируется в виде завершенной структуры. Вместо сочинения как продукта творческого процесса исполнитель репродуцирует сам процесс его создания. И в этом алеаторика сродни «живописи действия» (action painting)². Она представляла собой спонтанный процесс разливания или разбрызгивания краски по холсту, которым управляли согласно ее адептам бессознательные импульсы художника³. Именно рисование, а не нарисованное представляло в ней выразительный момент. Однако в итоге полотна, созданные таким способом, функционируют все же как завершенные продукты искусства, «вещи», равные себе. В отличие от живописи, алеаторические опусы не имеют статуса «вещи», поскольку в каждом исполнении процесс их «создания» начинается заново.

Отказ от формования «твердой» композиции манифестировался в алеаторике сознательно. Для Дж. Кейджа намерение организовать звуки служило препятствием к восприятию такого рода музыки: «Звуки становятся абстрактными, если вместо того, чтобы слушать их ради них самих, довольствуются слышанием их взаимосвязей» [цит. по: 4, с. 78]. Он сам очень точно называл себя «декомпозитором». Это и многие другие высказывания композиторов авангарда свидетельствует, скорее, не столько о желании возродить «импровизационные» формы существования музыки, распространенные в эпохи средневековья и Возрождения, сколько о стремлении создать реальную оппозицию господствующей опусности. И прежде всего это проявилось в отрицании сочинения как музыкального целого, организованного композицией.

«Декомпозиционность» алеаторического сочинения обеспечивалась также через отказ от композиционного метода создания музыки, что могло выражаться различными способами. В поисках «музыки из самой себя» Дж. Кейдж нотирует нечаянные дефекты бумаги («Вариации I», «Музыка для колоколов № 2, № 3»), гадает по книге И-цзин («Музыка перемен») или вообще ничего не создает (пьеса «0, 00» для любого состава исполнителей, предполагающая любые действия в течение любого времени); К. Штокхаузен пишет стихи для музыкальной медитации (цикл «Из семи дней»), продумывает маршрут движения вертолетов, в которые помещает музыкантов («Квартет вертолетов»)⁴.

Одной из самых распространенных в алеаторике становится практика «недосоздания» композиции:

сочиняется лишь фрагментарный материал, тогда как общая диспозиция и структурные взаимосвязи оставляются на усмотрение исполнителя. Таковы «Фортепианная пьеса IX» и «Цикл для одного ударника» К. Штокхаузена, Третья фортепианная соната П. Булеза, Фортепианный концерт Дж. Кейджа. Они представляют собой не законченную целостность, но подвижный калейдоскоп элементов, изменяющих свою конфигурацию относительно друг друга. Такая разновидность алеаторики отличается стабильностью ткани и мобильностью формы. П. Бюргер называет подобные сочинения «неорганическими произведениями» (*nichtorganisches Werk*), в которых «части лишены ощущения своей необходимости» [цит. по: 2, с. 60].

Если при создании традиционного произведения композитор движется от нелинейного замысла к линейному музыкальному тексту, организуемому в форме (а исполнитель в интерпретации — в противоположном направлении), то в алеаторическом сочинении в функции исполнителя входит не только постижение авторского замысла, но и компонование сочинения в прямом смысле этого слова. Однако эта процедура вряд ли может быть сопоставима с композиционным способом продуцирования музыки, поскольку не предполагает «композиционной рефлексивности», направленной на выстраивание архитектуроники.

В пьесе «Концертштюк IX» К. Штокхаузена исполнителю предлагается 19 стабильных фрагментов, порядок следования которых, согласно авторскому указанию, выбирается свободно. В сравнении с данным видом алеаторики, где принцип «некомпозиции» включается в авторские намерения и проявляется со всей очевидностью, в так называемой «неконтролируемой» алеаторике, предполагающей мобильность на всех уровнях, отношение к композиции может проявиться по-разному. Сочинения, созданные в данном виде техники, как правило, не записываются традиционными нотными обозначениями, поэтому декодирование такого письменного текста и перевод его исполнителем в звучащую материю представляет собой не столько ре-, сколько продуцирующий процесс. Заложенная множественность реализации и значительная роль исполнительской инициативы проблематизируют прежде всего само наличие композиции. Однако эти сомнения исчезают при прослушивании подобных сочинений. В качестве примера приведем один из самых известных опусов авангарда — «4'33» Дж. Кейджа.

Его текст в записи представляет собой троекратно повторенное слово «tacet» (тишина). Исполнитель (или исполнители)⁵ в течение 4-х минут 33-х секунд должны находиться у инструмента и ничего при этом не играть. Тем не менее «молчаливое действие» имеет, оказывается, свою композицию. Она предполагается автором, но реально создается публикой: первое время состояние зала выжидательное и тихое, затем более шумное, связанное с недоумением, а потом и с торопящими исполнителя аплодисментами; после наступает молчание, переходящее в «смешки», которые, в свою очередь, снова сменяются молчанием. Публика создает здесь, таким образом, как звуковой процесс, так и музыкальную структуру, в которой есть вступление, кульминация и кода. Таким образом, по словам Т. Чередниченко, «молчаливый рояль "сыграл" слушателей, которые "прозвучали" за рояль» [11, с. 127].

В пьесе «Направь паруса к солнцу» (цикл «Из семи дней») К. Штокхаузена структуризация звучания

происходит во время ее исполнения. В написанных композитором стихах, служащих базовым текстом для импровизации, «предскажутся» форма. Исполнители должны пройти четыре стадии — «слушай один звук», «слушай звуки, исходящие от других», «двигай свой собственный тон», «достигай гармонии», которые направляют музыкальный процесс и упорядочивают целое. Несмотря на полное отсутствие нотной записи и тотальную импровизацию исполнителей, композитор, говоря словами Т. Чередниченко «прочерчивает некий горизонт для вероятного», благодаря которому «граница между множеством чего угодно и множеством возможного именно в данном произведении все-таки существует» [11, с. 322].

Таким образом, в алеаторическом сочинении мы сталкиваемся с уникальным явлением — с создаваемой автором вариативной композицией, которая направляет импровизацию исполнителей и организует звучание, но при этом практически не отражается в нотном тексте. Эта композиция, в отличие от традиционной, имеет не одну определенную связь элементов, а множество возможных связей, что может быть отражено только в нетрадиционном типе фиксации.

Помимо декомпозиции на продуцирующей стадии для всех видов алеаторики становится обязательной импровизация при исполнении сочинения. Ее границы и степень свободы могут быть различны: от нескольких тактов алеаторического «квадрата» (в которых музыканты, как правило, играют комбинации нот, установленных композитором) до формирования всей ткани сочинения. Однако эта импровизация имеет мало общего с существовавшими в истории способами импровизирования. Она не носит формульный характер (как импровизация в условиях «культуры музыкальной деятельности») и не подчиняется нормам стиля (как в условиях «культуры музыкального произведения»⁶). Эта импровизация по-прежнему управляется базовым нотным текстом, но импровизирование здесь становится способом его дешифровки, в котором регламентирующую роль выполняют не столько языковые и жанровые нормы, сколько ассоциации, возникающие при визуальном восприятии письменного текста. Ассоциативность алеаторической импровизации легализует Дж. Кейдж в комментариях к «Музыке перемен»: «Может статься, что некоторые места не поддаются прочтению, в таких случаях исполнитель полагается на собственное усмотрение» [цит. по: 9, с. 425].

Письменная фиксация. Традиционное произведение связано с определенным обликом нотного текста. Система его фиксации универсальна, и согласно установившейся конвенции за графическим знаком закрепляется определенный звуковой объект. Письменная же запись многих алеаторических сочинений нарушает не только начертание знака, но и конвенциональное соотношение между знаком и объектом.

В авангардной практике обнаруживаются разные способы записи алеаторических сочинений. Теоретически они могут быть сведены к нескольким группам: использующие традиционную нотную запись, но с участками неопределенности; «идеографическая» нотация (по терминологии А. Соколова), то есть «продолжающая линию исторического развития нотации путем пополнения ее новыми знаками» [8, с. 103]; графическая запись с включением нотных знаков; графическая нотация, возрождающая традицию древней пиктографии; криптофоническая нота-

ция⁷, основанная на использовании словесных текстов. При этом степень исполнительской импровизации, а также качество формы существования музыки оказываются обратно пропорциональными точности прочтения нотации.

Как правило, декодирующие процедуры в алеаторике чаще основываются на визуальных одномоментных ассоциативных связях, чем на заранее установленным и отличающимся однозначностью перевода. При этом в контексте композиторской деятельности нотация выполняет нередко более важную роль, по словам В. Екимовского, «в каких-то случаях даже большую, чем реализующая ее музыка» [6, с. 115]. Эти случаи относятся к так называемой «графической музыке», открытие которой принадлежит Э. Брауну, а интенсивное развитие связывается прежде всего с именами Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, Р. Хаубенштока-Рамати и Б. Шеффера.

Графическая нотация, как правило, представляет собой изображение, близкое к абстрактной живописи, предназначенное вдохновить исполнителя на импровизацию. Поэтому работа над изобретением нотации нередко становится ключевым моментом композиторского творчества. Но, как замечает Е. Аронова, «такой подход ставит ряд проблем не только в области дальнейшего преобразования нотации, но в первую очередь в области онтологии музыки» [1, с. 72]. Эти нотные знаки начинают эмансипироваться от реализующей их музыки, поскольку под сомнением оказывается не только определенность, но и обязательность озвучивания сочинения. Подобные партитуры предназначены не столько для исполнения, сколько для рассматривания (Кейдж, например, неоднократно устраивал выставки своих графических партитур). В итоге фиксация, обеспечивающая возможность исполнительской реализации сочинения, замкнула на себе существование музыки и привела к рождению нонсенса — по словам В. Екимовского, «нотации без музыки» [6, с. 117].

В алеаторике существуют примеры опусов, вообще обходящихся без нот и каких-либо других средств графической фиксации. Нотный текст здесь заменяется авторским «руководством к действию», существующему порой лишь в форме устных наставлений перед исполнением. Апофеозом этого ответвления алеаторики, названного индетерминированной композицией, стал хэппенинг Дж. Кейджа «В поисках утраченной тишины» (1979). В его исполнении участвовало несколько сотен человек, которые играли на музыкальных инструментах и ловили любые эфирные звучания с помощью радиоприемников. Импровизирующие музыканты размещались в трех поездах, которые одновременно отправились из Болоньи по трем разным направлениям — в Равенну, Римини и Поретто. Это расплывающееся по реальному пространству звукошумовое пятно было структурировано паузами, которые совпадали с остановками поездов на станциях согласно железнодорожному расписанию (тем самым омузыкаленному).

Сохранение идентичности сочинения при последующих воспроизведениях. Разнообразные манифестации «непрочитанности» музыки (Т. Чередниченко), культивируемые в алеаторике, привели к значительной модификации качества идентичности сочинения при воспроизведении и восприятии. Идентичность является одним из конституирующих признаков музыкального опуса. Она обеспечивается следованием акустического текста за нотным, что в итоге приводит к возможности распознавания последнего при исполнении. По причине использо-

вания декомпозиционных структур и неконвенциональных способов фиксации наблюдается как менее жесткая зависимость музыканта-исполнителя от записанного, так и определенная невозможность идентифицировать звучащее с нотным текстом при восприятии. По сути дела, алеаторическое сочинение представляет собой музыкальный текст, который всегда может быть «прочитан» по-иному. И потому оно оказывается не идентичным, а скорее, альтернативным себе. Особенно актуально это для свободной алеаторики и алеаторики с незакрепленной композицией. По отношению к последним сочинениям часто высказывается пожелание неоднократного исполнения их в концерте (об этом пишет Штокхаузен в предисловии к «Фортепианной пьесе IX»).

И все же алеаторическому сочинению свойственно качество идентичности. Оно реализуется на «посткомпозиционном» уровне — как соответствие звучащего идее сочинения. Можно сказать, что алеаторические опусы отличаются концептуальной самотождественностью. И потому любые исполнения, например, Фортепианного концерта Дж. Кейджа, будут различаться по звучанию, но вместе с тем репрезентировать данный опус и идентифицироваться с ним. Эта идентичность гарантируется конституирующим значением техники композиции, удерживающей «самость» алеаторического опуса и направляющей каждую исполнительскую реализацию.

Дифференцированный тип музыкальной коммуникации. Специфика коммуникативной ситуации в алеаторике обусловлена двойственным положением, характерным для ее видов существования, которые по своей онтологической природе представляют культуру музыкальной деятельности, но функционируют в условиях коммуникации культуры музыкального произведения. Как и новоевропейское произведение, форма существования музыки в алеаторике отличается дифференциацией основных элементов коммуникации (композитор — исполнитель — слушатель) и разделенностью стадий создания сочинения.

Однако эта канва художественной коммуникации культуры музыкального произведения («выворачивается» изнутри и природой «деятельностного» существования музыки, и «анти-» установками алеаторики. Так, вовлеченность исполнителя в процесс создания композиции проблематизировала критерий авторского замысла. Показателен в этом плане случай с исполнением цикла интуитивной музыки «Из семи дней» К. Штокхаузена совместно с ансамблем В. Глобокара и группой Штокхаузена. После осуществления проекта Глобокар так и не признал, что эта музыка принадлежит Штокхаузену.

Допуская запланированную случайность, композитор тем самым открывает сочинение для сотворчества со стороны исполнителей. Прочтение исполнителем письменного текста алеаторических опусов может быть лишь субъективным — настолько, что фактически исключает стабильность при повторном воспроизведении.

В перцептивной фазе бытия алеаторического сочинения также происходят изменения, и обусловлены они «антипроизведенческими» установками данной техники композиции. Это проявилось, прежде всего, в нарушении традиционных для коммуникации произведения условий и способа восприятия. Особенно заметно это в хэппенингах и перформансах. Пространство, задействованное в них, может варьироваться от помещения концертного зала до целого города (И. Ридль хэппенинг в Бонне «Звуко-

цвето-запах-игра»), бассейна (К. Нихаус «Берлинская водная музыка») и даже страны (Дж. Кейдж «В поисках утраченной тишины»). И вместе с этим уходит традиционное для концертной ситуации разделение пространства на зоны исполнения и слушания (сцена — зрительный зал). Как иронично замечает Т. Чередниченко, «на музыке едут (Кейдж), по ней гуляют (Ридль), в ней размещаются (Штокхаузен), ее оседают (Нихаус)» [12, с. 227]. Точно так же и эстетическое переживание, непосредственный эмоциональный отклик перестают быть нормой восприятия. Композитор задает определенный модус восприятия этой музыки, направленный прежде всего на оценку «изобретения», содержащегося в сочинении.

Продоланный анализ позволяет заключить, что алеаторические сочинения имеют много общего с «опусными» формами бытия музыки: сочинение по-прежнему детерминируется авторским замыслом, так или иначе фиксируется на письме, сохраняет свою идентичность на уровне идеи и концепции опуса в различных его воспроизведениях, не исключает характерных для произведения способов преподнесения музыки. Безусловно, функционирование этих признаков отличается от традиционного для произведения, что обусловлено, прежде всего, спецификой техники композиции. И тем не менее, сам факт их присутствия оказывается очевидным. В то же время алеаторические сочинения обладают некоторыми свойствами, не позволяющими безоговорочно относить эти опусы к «произведению». Это в первую очередь импровизация, предполагаемая всеми видами алеаторики и становящаяся здесь основным способом озвучивания базового письменного текста. В связи с этим во взаимоотношениях между основными сторонами музыкальной коммуникации наблюдается значительное увеличение «соавторской» роли исполнителя (что не предполагается в «произведении»). Можно также заметить, что для наблюдаемой в алеаторике формы существования музыки более важен аспект «деятельностный», чем «результатирующий». Однако под влиянием господствующего типа культуры музыкального произведения, в контексте которой функционируют эти сочинения, они воспринимаются аналогично продуктам композиторского творчества. Именно на пересечении воздействия доминирующего типа культуры с одной стороны и имманентных свойств самой алеаторики — с другой формируется специфика представленной в ней формы существования музыки.

Примечания

¹ Проявления случайности в алеаторике могут быть различными, но при этом область их действия локализуется в музыкальной структуре и в музыкальной ткани. Поэтому можно выделить всего три логически возможных вида алеаторики: ткань мобильная — форма стабильна; ткань стабильна — форма мобильна; ткань мобильна — форма мобильна. Впервые они были сформулированы Э. Денисовым [3], хотя предлагаются к паре «структура — форма», что, однако, не меняет их сути.

² Подобно музыкальному минимализму, развивающему общую с визуальными искусствами художественную концепцию, алеаторика существовала в контексте «акциональных» идей, разрабатываемых в живописи и театре и в постоянных диалогах с ними. В конце 1940-х годов Дж. Кейдж вступает в группу «Флюксус», куда входили также Р. Раушенберг и М. Каннингем. В историю авангарда она вошла своими эппенинг-гами, перформансами, инсталляциями и т.д.

³ Искусствоведы, наблюдавшие работу Дж. Поллока, указывали, что перед их глазами разворачивался спектакль, в котором активную роль играли жесты и движения художника, муки перед тем, как выбрать место очередного нанесения краски и т.д.

⁴ В исполнении сочинения участвуют струнный квартет и четыре вертолета, в которые и помещены музыканты. Каждый из них должен импровизировать звук двигателя (меняющийся в зависимости от высоты и скорости полета) и звучания, производимые другими участниками ансамбля (благодаря радиоаппаратуре они слышат друг друга).

⁵ Известны различные «тембровые» версии этого сочинения: для пианиста, для струнного трио, а также для других составов исполнителей.

⁶ «Культура музыкальной деятельности» и «культура музыкального произведения» — термины, предложенные Е. Назайкинским для обозначения типов культуры. Особенности каждого обусловлены прежде всего тем, в какой форме существует в них музыка: в первом она функционирует как «деятельность», во втором — оформляется как «произведение».

⁷ Криптофония — термин, предложенный для обозначения нового типа нотации группой московских композиторов, в числе которой С. Невраев, И. Соколов, А. Райхельсон.

Библиографический список

1. Аронова Е. Графические образы музыки: культурологический, практический и информационно-технологический взгляды на современную музыкальную нотацию. — Новосибирск: Сибирское университетское изд-во, 2001. — 232 с.
2. Дауноравичене Г. Антиномическая структура формы: диалог исследовательских интерпретаций в XX веке // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. В 2-х т. Т. 2. — Новгород, 1999. — С. 51 — 68.
3. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М.: Музыка, 1986. С. 112 — 136.
4. Дроздецкая М. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. — М., 1993. — 54 с.
5. Дубинец Е. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. — Киев: Гамаюн, 1999. — 309 с.
6. Екимовский В. Вперед к нотации без музыки / В. Екимовский // Ars Notandi. Нотация в меняющемся мире: Материалы международной научной конференции. / Научн. тр. МГК. Сб. 17. — М., 1997. — С. 113 — 117.
7. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982. — 319 с.
8. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века: Учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» — М.: Владос, 2004. — 231 с.
9. Теория современной композиции: Учебное пособие — М.: Музыка, 2005. — 624 с.
10. Чередниченко Т. Два аспекта понятия музыкального произведения / Т. Чередниченко // Музыка. Экспресс-информация. Вып. 2. — М., 1978. — С. 8 — 18.
11. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 592 с.
12. Чередниченко Т. Новая музыка № 6 / Т. Чередниченко // Новый мир. — 1993. — № 1. — С. 218 — 232.
13. Eggebrecht H.H. Opusmusik / H.H. Eggebrecht // Schweizerische Musikzeitung. — 1975. — № 1. — С. 2 — 11.
14. Lissa Z. bber das Wesen des Musikwerkes // Lissa Z. Aufstze zur musiksthetik. Eine auswahl. Henschelverlag. — Berlin, 1969. — S. 7 — 35.

МЕШКОВА Анна Сергеевна, старший преподаватель кафедры теории музыки.

Статья поступила в редакцию 08.01.07 г.

© Мешкова А. С.

НАУКА «СОЦИОЛОГИЯ МУЗЫКИ» И ЕЕ ВОЗМОЖНОСТИ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«Социология музыки» рассматривается как наука, охватывающая широкий круг общекультурных проблем, как дисциплина вузовского курса. Работа адресована профессиональным музыкантам, а также любителям музыки.

Социология музыки как наука, исследующая проблемы взаимодействия музыкального искусства и социума, в современном общественном и научном сознании должна занимать одно из первых мест, поскольку общие тенденции глобализации, *массовизации* и коммерциализации искусства направляют в иное русло как его развитие, так и сами исследования социомузыкальных процессов в обществе. «История музыки», традиционно изучающая музыкальное наследие и его значение для общества, не в состоянии на современном этапе анализировать «социомузыкальную ситуацию» только лишь классическими «музыковедческими» методами без привлечения методов иных наук, изучающих социокультурные процессы, например социологии, культурологии, философии, эстетики и даже математики. Однако на сегодняшний день в России очень редко встречаются работы, созданные в «синтетическом» жанре «музыкально-социологического» исследования.

В периодической печати и монографиях, учебниках и учебных пособиях внимание уделяется социологии культуры или социологии искусства в целом, например, в учебниках П. Г. Ионина, П. И. Михайлова и Ф. И. Минюшева «Социология культуры». Но социология музыки за 100-летний период своего существования прошла немалый путь: от эмпирических исследований до теоретических положений и стала самостоятельной наукой, позволяющей не только анализировать современные социомузыкальные процессы, но и прогнозировать будущее музыкального искусства.

Социология музыки на сегодняшний день развивается по двум направлениям: теоретическая социология музыки, которая в большей мере соприкасается с философией и эстетикой, и эмпирическая, сочетающая музыковедение с некоторыми традиционными для общей социологии методами. Если первая ветвь — теоретическая — представлена очень узким кругом работ, то труды в области эмпирической социологии музыки встречаются значительно чаще, особенно в зарубежных источниках, тогда как российские музыкально-социологические исследования представлены всего несколькими публикациями в год. Что касается методологии музыкально-социологических исследований, то вся история становления и развития науки демонстрирует нам *два*

варианта ответов на основные вопросы: что должна изучать социология музыки и каким образом.

Открывает историю социологии музыки книга К. Беллага «Музыка с социологической точки зрения», которая была написана в конце XIX столетия. Позднее появилась работа Пауля Беккера «Немецкая музыкальная жизнь» (1916) и работа М. Вебера «Рациональные и функциональные основы социологии музыки» (1921).

Именно работа М. Вебера считается основополагающей для «социологии музыки». В основе его подхода лежит идея *формальной рациональности*. Социология музыки не рассматривает содержание музыки, не исследует ее метафизический смысл, она свободна от ценностных предпосылок. Предметом социологии искусства согласно М. Веберу становится, прежде всего, то, что чисто эмпирически, без эстетической оценки, доступно констатации в ходе художественного развития. М. Вебер убежден, что социологию не интересуют вопросы возникновения видов искусства и смысл их существования. Социологию интересует лишь то, как меняется искусство с изменением социальной структуры общества и насколько оно зависит от технических средств, находящихся в распоряжении социума. «...*Правильно понятый технический прогресс, —* заключает Вебер, *— и является областью истории искусства...*» [1].

В 1920—1930-е годы советские ученые изучали соотношение исторических периодов и форм развития музыкального искусства с бытом и структурой музыкальных общественных институтов. Авторами первых работ по музыкальной социологии в России были А. Луначарский («Вопросы социологии музыки», 1925), Р. Грубер («Установка музыкально-художественных понятий в социально-экономической плоскости», 1925; «О возможности и пределах использования в музыковедении экономических теорий», 1928), Л. Сабанев («Всеобщая история музыки», 1925), Б. Асафьев («О ближайших задачах социологии музыки», 1927).

А. Луначарский в своей статье выделял три основные проблемы музыкальной социологии: социальные функции музыки, взаимоотношение и взаимодействие композитора и аудитории, музыкальная культура масс и задачи воспитания новых слушателей.

В работах другого советского ученого Б. Асафьева намечен совершенно иной подход. Музыка понималась Асафьевым именно как социальное действие, а интонация — как процесс становления, аналогичный жизненному процессу и общественной культурно-практической деятельности: «(музыкальный) процесс представляет собой творческую организацию звуко сочетаний на основе социально испытанных принципов — принципов, в свою очередь выросших из социального опыта усвоения или из навыков восприятия музыкального явления» [2]. Б. Асафьев предлагал искать признаки социальности внутри произведения и музыкального языка, внутри интонации. Его идеи отозвались эхом в работах Т. Адорно через несколько десятилетий.

Если работы А. Луначарского и Б. Асафьева по «социологии музыки» носили скорее программно-просветительский характер, то в книге А. Сабанеева «Всеобщая история музыки» была сделана попытка практического применения музыкально-социологического подхода к истории музыкальной культуры. А. Сабанеев рассматривает историю музыки как историю музыкальных стилей, научную основу которым придает изучение причин «социологического характера».

«Таким образом, является неминуемой та или иная социологическая установка истории музыки, является необходимым приведение музыкальных стилей в зависимость от эпохи, от круга лиц, «потребляющих» музыку, от этнографических условий и других реальных причин, вплоть до наиболее материальных, как-то уровень звукоизвлечения в данную эпоху» [3].

В дальнейшем линия музыкально-социологических исследований в СССР была прервана, и социологические аспекты искусства рассматривались в контексте музыковедческой науки (как информация биографическая и общеисторическая).

В 1950-х — 60-х годах в социологии музыки появилось новое яркое имя немецкого ученого **Т. Адорно**, который по-новому осмыслил и сформулировал цели, задачи науки, предмет ее исследований. И лишь в 1960-х годах, после «хрущевской оттепели» в советской политической жизни, между советской и европейской культурой возникла возможность активного обмена информацией.

Оставаясь на позициях диалектической социологии музыки, Т. Адорно рассматривал музыкальное сочинение как сформированный результат, эстетически ценностную структуру, позволяющую дешифровать структуру общества через духовное содержание музыкальной формы. До появления философско-культурологических работ Т. Адорно проблема «исследования социальности внутри самого музыкального произведения» не была оформлена и изложена в трудах социологов. Именно Т. Адорно предложил искать коды, знаки социальной действительности, зашифрованные внутри самой структуры, формы и музыкального языка сочинений. Подтверждение своим идеям Т. Адорно находил в анализе сочинений ряда композиторов, где выделял те «слышимые» и «видимые» социальные коды, символы: «Кто, слушая Бетховена, не чувствует в его музыке ни буржуазной революционности, ни отголоска революционных лозунгов, ни тех мук, с которыми они воплощались в действительность, ни претензий на тональность, в которой будто бы залог разума и свободы, тот понимает его так же мало, как и тот, кто не способен следить за чисто музыкальным содержанием его сочинений, за внутрен-

ними перипетиями их тем» [4]. С тех же позиций Адорно рассматривает сочинения И. Стравинского, как музыку, отражающую империалистическое мироустройство, а сочинения Хиндемита — с позиций мелкобуржуазного класса.

В СССР новая волна музыкально-социологических исследований была продолжена А. Н. Сохором, автором наиболее значительных трудов в советской социологии музыки. Его работы, образуя два направления: историческое, связанное с формированием и становлением науки, и теоретическое, связанное с определением целей и задач музыкально-социологических исследований, продолжают линию советской социологии, существовавшую в 1920-е годы. В основе любой концепции в СССР с начала 1920-х и до конца 1980-х годов существовала идеологическая доктрина. Естественным путем данная традиция была продолжена и в теории А. Сохора, стоявшего на позициях исторического материализма, классовости и партийности. «*Будучи частью всей культуры общества, музыкальная культура социальна по своему происхождению, идеологической сущности, структуре, способам и формам функционирования. ... В классовом обществе музыкальная культура носит классовый характер*» [5].

Но, несмотря на идеологический акцент, в его теории прослеживается влияние идей зарубежных ученых А. Моля и Т. Адорно.

Выстраивая теоретическую концепцию, А. Сохор разделил социологию музыки на два раздела: музыкальные проблемы социологии и социологические проблемы музыкознания. Тем самым фактически он закрепил два определения — «социология музыки» и «музыкальная социология».

Музыкальные проблемы социологии связаны с изучением структур и форм музыкальной жизни, музыкального быта, коммуникаций, норм, вкусов, идеалов и прочее. «Музыкальная социология занимается судьбой произведения после того, как оно завершено, покинуло письменный стол композитора...» [6].

К социологическим проблемам музыкознания А. Сохор подходил с позиций, явно перекликающихся с идеями Т. Адорно, считавшего, что социальное функционирование музыки отражается в ее содержании и форме, в самом существе музыкального творчества и исполнительства, в особенностях жанра, в интонационном облике и всех других элементах музыкального языка.

Но все же анализ самого музыкального произведения А. Сохор предлагал проводить в рамках классического музыковедения, музыкальная же социология должна рассматривать внешние социальные связи, а не проблемы музыкального языка и формы. Например, в отношении композиторского творчества Сохор говорил следующее: «*Что касается композиторского творчества, то оно тоже интересует эту науку (социологию музыки), но только в определенном аспекте: как осуществляется обратная связь между общественным потреблением музыки и ее созданием*» [7].

До сих пор содержание музыкального произведения является сложным и нерешенным вопросом для социологии музыки. Практически все социологи исследуют музыкальное произведение и его жизнь «после того, как сочинение покинуло стол композитора». Именно этот принцип сформулировал в своей работе А. Сохор и с этих позиций он выстраивает анализ музыкально-социологической картины советского общества.

Указанная тенденция и сегодня прослеживается в большинстве современных исследований, а «социологические проблемы музыкознания» так и остаются в рамках «музыкознания». А потому и на современном этапе социология музыки изучает функции музыкального искусства в обществе, музыкальные потребности и вкусы социума, условия и способы распространения музыки, особенности восприятия музыкальных произведений современной аудитории, влияние мультимедиа технологий на процесс создания и распространения музыкальных произведений и многие другие «внешние» аспекты музыкального творчества.

Со времен работ А. Сохора прошло более двадцати лет (последний том его работ по социологии и эстетике музыки был издан в 1983 году), и за это время существенно изменилось мировое сообщество, музыкальная культура и система распространения музыки. Радикальные изменения произошли и в России. В связи с этим социология музыки на современном этапе исследует иные проблемы взаимоотношений социума и музыкального искусства, нежели в начале 1980-х годов.

Современный специалист в области художественного образования должен владеть в полной мере самыми разнообразными способами анализа социокультурной ситуации, и социология музыки — одна из наук, предоставляющих подобные возможности. Будучи на сегодняшний день составной частью курса «социология искусства», социология музыки, тем не менее, имеет свою специфику в связи с особенностями музыки как вида искусства и заслуживает более внимательного изучения в вузовском курсе в процессе подготовки специалистов художественного образования.

Внедрение в образовательный процесс и изучение курса «социология музыки» поможет студенту осознать и проанализировать основные социокультурные и социомузыкальные процессы, происходящие в обществе.

Музыкально-социологические методы исследования позволяют изучать как исторически свершившиеся, так и современные социомузыкальные события, а также прогнозировать формирование социокультурной ситуации в обществе на десятилетия вперед. В связи с вышесказанным хотелось бы определить цели и задачи курса «социология музыки» как образовательной программы в вузе.

Цель введения данной дисциплины в вузе — познакомить студентов со становлением науки «социология музыки», раскрыть содержание основных проблем и тем данной области знания, освоить понятийный аппарат и методы исследования.

Задачи дисциплины в вузовском курсе:

- показать основную проблематику и специфику социологического исследования музыки;
- рассмотреть особенности и методы социологического изучения явлений музыкальной культуры;
- изучить систему управления институтами культуры и музыкальными учреждениями;
- рассмотреть виды систем распространения музыкального искусства в обществе.

В процессе изучения данного курса в вузе необходимо научить студентов:

- анализировать особенности социокультурных общностей и их отношение к музыкальному событию или отдельному произведению;
- выявлять ведущие тенденции музыкального искусства, позволяющие прогнозировать социомузыкальную ситуацию в будущем;

· изучать влияние музыкальной культуры на формирование эстетических идеалов и норм в обществе, массовых ценностей;

· анализировать систему распространения музыкальных произведений, схему формирования представлений о музыкальном событии, осознавать роль и значение рекламы в современном обществе;

· исследовать социомузыкальными методами как музыкальные явления прошлого, так и современные музыкальные события;

· выявлять в процессе анализа музыкальных событий (концертов, отдельных сочинений, наследия мастеров и т. д.) социальную обусловленность творческого процесса (влияние политики, религии, философии, бытовых условий жизни автора и пр. на творческий процесс).

Будущий специалист художественного образования должен научиться анализировать социокультурную и социомузыкальную ситуацию на разных уровнях: от осознания сложившейся ситуации в конкретном образовательном или музыкальном учреждении до исторического исследования музыкальной культуры какого-либо исторического периода или отдельно взятого государства.

Кроме того, систематическое освоение культурного наследия прошлого, критическое осмысление и анализ социокультурных тенденций современности в значительной степени расширяют кругозор студентов, развивают независимость мышления, выстраивают систему ценностных и эстетических приоритетов.

Современные тенденции глобализации общества, все более «пестрая» картина музыкальных явлений требуют новых подходов в анализе и прогнозировании социомузыкальной деятельности в обществе и диктуют современному специалисту художественного образования необходимость овладевать современными методами исследований и анализа социокультурных явлений.

Библиографический список

1. Гайденок П. Идея рациональности и социология М. Вебера // Кризис буржуазной культуры и музыка. — М.: Музыка, 1976. — Вып. 3. — С. 30.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Гос. муз. изд., 1963. — Кн. 1—2. — С. 26.
3. Сабанев Л. Всеобщая история музыки / Л. Сабанев. — М.: Работник просвещения, 1925. — С. 7.
4. Адорно Т. Избранное: Социология музыки / Т. Адорно. — СПб.: Университетская книга, 1998. — С. 60-61.
5. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. / А. Сохор. — Л.: Советский композитор, 1980—1983. — Т. 1. — С. 62.
6. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. / А. Сохор. — Л.: Советский композитор, 1980—1983. — Т. 1. — С. 16-17.
7. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. / А. Сохор. — Л.: Советский композитор, 1980—1983. — Т. 1. — С. 17.

РЕЗНИК Ирина Борисовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-компьютерных технологий.

Статья поступила в редакцию 20.12.06 г.

© Резник И. Б.