

УДК 372.878

Рева В.П.

## ГЕНЕЗИС НАУЧНОЙ МЫСЛИ О ВОСПРИЯТИИ МУЗЫКИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ

*В статье рассматриваются этапы формирования понятийного аппарата и теоретической мысли о музыкальном восприятии как когнитивном процессе, связи с педагогикой, теорией и практикой эстетического воспитания.*

**Ключевые слова:** ассоциация, апперцепция, антиципация, музыкальный образ, эстетическое воспитание, жизненный опыт, личностный смысл.

Умение содержательно воспринимать музыку, понимать ее смысловые значения, как непосредственно и сам процесс отражения музыкальных звуков и их последующего нравственно-эстетического преобразования является труднодоступной для исследования проблемой. История становления научной мысли об этом одном из наиболее загадочных феноменов родовой деятельности человека уходит своими корнями вглубь веков. «Прекрасное, рождает доброе» – ключевой концепт учения о музыкальном этосе, обоснованный еще в античной эстетике, до сих пор остается объектом пристального внимания и не утихающих дискуссий ученых.

С искусством были связаны мечты о воспитании «нового человека», гармонизации отношений между людьми, духовном переустройстве общества. На музыку возлагались надежды как на средство формирования характера человека, создания определенной психологической настроенности, смягчения нравов. Красота и этос понимались при этом как близкие по значению категории, а самой музыке предписывалась священная миссия облагораживания души, влияния на нравственность.

В современной теории музыкального воспитания суммированы представления о генезисе музыкального восприятия, полученные на стыке философии, эстетики, педагогики, психологии, социологии, музыкознания. В этой панораме знаний наши отражение ведущие идеи музыкального воспитания, складывающиеся на протяжении многих веков в европейской эстетике и истории искусств. Переосмысление их позволяет глубже проникнуть в тонкости такого уникального вида творческой деятельности человека как музыкальное восприятие, дать оценку новым концепциям, осуществить анализ современных педагогических подходов к развитию данной способности у слушателей.

Осмысление историко-эстетических процессов развития музыкального восприятия, связанных с ним эстетических переживаний приобретает большое значение для современной педагогики искусства. Именно в античный период, в контексте учения о музыкальном этосе, активно обсуждались феномены катарсиса, гармонии, мимесиса, других эстетических категорий, связанных с восприятием искусства, во многом предопределивших развитие научной мысли о музыкальном восприятии как отдельной области художественной деятельности.

На базе музыкального воспитания строилась вся система общественного образования древних греков. «Образованный» человек, по-гречески означал «мусический», то есть тот, кто получил музыкальное воспитание. Согласно воззрениям Платона и Аристотеля, всякое общественное воспитание – педагогическое, эстетическое, интеллектуальное основывается, главным образом, на музыкальном воспитании. Вместе с тем в философии до классического периода само понятие «восприятие искусства» еще не сформировалось. Только, в так называемых, обиходных эстетических взглядах, касающихся вопросов красоты, созерцания, мимесиса можно обнаружить суждения, понятийно близкие современной теории восприятия музыки. «Греческие ученые подходили к восприятию как к разновидности исследования,

понимая самоисследование как «осмотр». Они говорили о превосходстве мышления над восприятием, понимая мышление как нечто родственное восприятию, однако восприятию одного типа, а именно зрительному» [1, с. 33]. Это во многом обусловлено расцветом искусства ваяния, скульптуры, архитектуры, театра. Музыка античного периода была по преимуществу вокальной, тесно связанной со сценическим искусством, танцем, ритмикой и жестом. Инструментальная же музыка служила для аккомпанемента, а ее выразительные средства подчинялись исключительно раскрытию слова. «Понадобилась целая эпоха для того, – пишет Р.И. Грубер, – чтобы музыкальное искусство в меру богатства и мощи своего содержания, догнало другие виды художественного творчества по силе и совершенству выразительных средств» [2, с. 18].

Одной из характерных черт эстетики раннего и значительно более поздних периодов было то, что процесс восприятия искусства акцентировался не на постижении самого художественного произведения, а рассматривался более широко, как созерцание красоты в целом. При этом понятие красоты, как важнейшей эстетической категории, в каждой из философских школ трактовалось по-разному, что в целом отражалось на формировании стабильных научных представлений о сущности и закономерностях музыкального восприятия, его структурных особенностей – общехудожественных, психофизиологических, эстетических. Так, пифагорейцы усматривали красоту в математической пропорции; с гармонией космоса увязывал ее Демокрит; с полезностью и утилитарностью – Сократ; софисты определяли красоту как благо отдельного индивида, наслаждающегося созерцанием тел и звуков, а также театральных представлений; как вечную идею и предмет любви понимал красоту Платон; величину, порядок и обозримость находил в ней Аристотель; важнейшим показателем красоты, по убеждению стоиков, являлась добродетель; с чувством особого удовольствия связывали ее эпикурейцы. Сущность красоты, по мнению В. Хогарта, находится в гармоничном сочетании единства и разнообразия. Как форму целесообразности предмета, рассматривал красоту И. Кант, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели. Как чувственное явление, чувственную видимость идеи, «единство идеи и ее внешнего воплощения» рассматривал красоту Гегель.

Дискуссии о сущности и природе прекрасного в искусстве не прекращались на всем протяжении становления эстетической мысли вплоть до новейшего времени. Л.Н. Толстой писал: «Все попытки определить абсолютную красоту саму в себе, как подражание природе, как целесообразность, как соответствие частей, симметрию, гармонию, единство в разнообразии и др., или ничего не определяют, или определяют только некоторые черты некоторых произведений искусства и далеко не покрывают всего того, что люди всегда считали и теперь считают искусством» [3, с. 72].

Вместе с тем многовековые философские размышления о феномене красоты не прошли бесследно. Они способствовали кристаллизации такого важного понятия как «эстетическое восприятие искусства», выделению таких его сущностных сторон, как целостность, непосредственность, чувственность, рациональность, интуитивность, логическую аргументацию. На этом фоне накапливались знания, формировались представления об особенностях и характерных чертах самого музыкального восприятия.

Каждая эпоха, в зависимости от преобладающих научных доктрин, вносила свои коррективы в осмысление восприятия. Первые научные принципы музыкальной эстетики отмечаются в трудах Пифагора и его последователей (VI век до н. э.). В центре его философской системы лежало учение о гармонии небесных сфер. Исходя из этого, объяснялось происхождение музыки и особенностей ее воздействия. Ключевая идея пифагорейцев заключалась в том, что устройство мира они рассматривали с позиции числовой логики. Математическая закономерность наиболее «вещественно» обнаруживалась в акустике. Благозвучие открытого ими гармонического аккорда потрясло ученых античного мира. На протяжении столетий результаты этих наблюдений дополнялись данными различных наук (физики, физиологии,

психології, педагогіки, естетики), по-своєму пояснюють природу музикального звуку і його сприйняття.

Отголоски математического подхода мы находим в исследованиях XX века. Так, Ю.Н. Холопов, объясняя историческую эволюцию музыки как вида искусства, считает, что ее история представляет реализацию запрограммированного единого числового «генетического кода» музыки как целого. «На панораме музыкальной истории видно, что вся грандиозная и бесконечно запутанная эволюция искусства звуков есть развернутая во времени единая числовая структура» [4, с. 113]. «Математика и музыка, – писал А.Ф. Лосев, – различаются только по способу конструирования предмета в сознании» [5, с. 285]. Не без влияния идей пифагорейцев и других античных учений о созерцании искусства формировались, вероятно, и выводы Б.В. Асафьева о наблюдении за развитием содержания музыки как важнейшем принципе ее восприятия [6].

Отмечая прогрессивное значение пифагорейской школы для становления эстетической мысли в целом, очевидно то, что непосредственного вклада в осмысление закономерностей музыкального восприятия она еще не внесла. Более того, на протяжении длительного времени рационалистические подходы превалировали в музыкальной эстетике, а вслед за ней в теории музыкального восприятия и педагогике, надолго откладывая объяснение чувственной природы музыки, ее воспитательного потенциала. Пифагором отвергалась возможность оценки музыкального содержания, основанной на свидетельстве чувств, но активно утверждалась мысль о том, что его достоинства могут быть воспринимаемыми только умом, не на основании слуха, а на основании математической пропорции.

Впервые в античной эстетике прямое применение термина «восприятие музыки» встречается у Гераклита. В отличие от пифагорейцев он утверждал, что музыкальная гармония складывается не из абстрактных чисел, а из реальных звуков и познается не путем простого созерцания и математического исчисления, а посредством слухового восприятия. Гераклит высказывал предположение о ценностном аспекте красоты, о том, что в восприятии красоты и гармонии обязательно присутствует момент оценки, то есть о познавательном характере восприятия [7, с. 31].

Еще дальше в объяснении феномена восприятия пошел Демокрит, полагая, что восприятие возникает под воздействием образов вещей на органы чувств. «Слух представляет из себя нечто вроде сосуда, вбирающего звук. Звук же представляя собой физическое тело, как бы «втекает» в органы чувств человека, воспринимающего музыку» [7, с. 32]. Демокрит связывал музыкальное восприятие с силой звука и физиологическим устройством органов слуха. Сама же музыка, по его мнению, возникает не из нужды, а из разившейся роскоши и обусловлена общественными отношениями.

Не просто развлечение, а серьезное и важное дело находил в музыке Платон. Он обосновывает своеобразные условия восприятия искусства, представляющие интерес и для современной теории и практики музыкального воспитания. «Тот, кто хочет здраво судить о каждом изображении живописного, мусического или какого иного искусства, должен обладать следующими тремя вещами: прежде всего знанием, что именно изображено, затем – правильно ли это изображено и, в-третьих, хорошо ли любое изображение исполнено в словах, напевах и ритмах» [8, с. 136-137]. Последнее условие может рассматриваться как проявление оценочной деятельности, являющейся обязательным признаком эстетического восприятия искусства.

В этой или иной мере вопросов восприятия искусства касается Аристотель, хотя и вряд ли его суждения можно отнести непосредственно к музыке. Интерес представляют мысли Аристотеля о способах подражания в искусстве. «...Можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что автор или ведет повествование со стороны, то становится в нем кем-то иным подобно Гомеру; или все время остается самим собой и не меняется; или выводит всех подражаемых в виде лиц действующих и деятельных» [9, с. 648]. Эти идеи Аристотеля получили развитие в современной теории музыкального восприятия о

дифференциации ориентаций слушателей в процессе восприятия музыки. В одних случаях, музыкальное произведение предстает перед нами как обобщенная драма, развертывающаяся как бы вне нашего сознания, во-вторых, происходит отождествление содержания музыки с эмоциональными и мыслительными процессами, происходящими под ее влиянием в психике самого слушателя, в-третьих, значение приобретает отношение автора, который ощутимо для слушателя входит в состав действующих лиц. Все это позволяет говорить о существовании трех типов музыкального восприятия: драматического, лирического и эпического. «Дифференциация типов установки дает новый аспект не только в практике музыкального воспитания слушателей, но и в анализе музыкальных произведений...», – пишет Е.В.Назайкинский [10, с. 59]. Эти взгляды системно перестраивают подходы к развитию музыкального восприятия, наполняя его новыми смысловыми оттенками.

Ощутимый вклад в развитие теории музыкального восприятия внес Аристоксен, ученик и последователь Аристотеля. Ему удалось построить музыкальную эстетику, опирающуюся на принципы музыкального восприятия, учитывающую особенности человеческого слуха. Аристоксен близко подходит к характеристике конкретно-чувственной природы музыкального восприятия. Только слух, а не рациональное знание является главным судьей в музыке. «Для музыканта точность чувственного восприятия есть основное качество, потому что обладающий плохим восприятием не может хорошо излагать то, что он совершенно не воспринимает [7, с. 58]. Понимание каждой исполняемой мелодии сводится к восприятию слухом и разумом всех различий, рождающихся в звуках. «Воспринимать надо возникающее, а память удерживать возникшее, так как другим способом следить за музыкой невозможно» [7, с. 40].

Обсуждение этих идей в греческой философии получило новый импульс в разнообразных течениях эллинизма. Принципы мимесиса продолжали оставаться методологической основой их школы. Один из наиболее ярких ее представителей Цицерон обратил внимание на активный характер позиций не только создателей искусства, но и его потребителей, не только психологии художника, но и психологии зрителя и слушателя. «Каждый человек обладает особым чувством прекрасного, которое позволяет ему разбираться и оценивать музыку и эта способность дана человеку от природы» [1, с. 202]. В учении Цицерона можно обнаружить те зачатки психологии восприятия искусства, которые в дальнейшем получили развитие в теории художественного творчества в XX столетии [11; 12; 13]. Как пишет В.П. Шестаков: «Эта апелляция к слуху, к реальному и живому восприятию музыки чрезвычайно важна. Она убедительно показывает, что даже в период позднего эллинизма, несмотря на засилье спекулятивной, математической традиции в музыкальной теории, все еще осталась сильна традиция Аристоксена с ее ориентацией на музыкальную практику, живое человеческое слово» [7, с. 59].

Искания античных эстетиков были продолжены учеными средневековья, несмотря на всю противоречивость его социальных и художественных реформ. Особый интерес вызывают исследования проблем психологии восприятия искусства, различных способов познания и переживания красоты. Музыка в средневековую эпоху стала рассматриваться как одна из важнейших теоретических дисциплин, входящих в состав «свободных искусств». Она была включена в число предметов, являющихся обязательными для изучения во вновь создаваемых университетах Западной Европы. Эмоциональные и рациональные аспекты восприятия музыки средневековыми учеными изучались, как правило, отдельно.

«Музыка, – утверждал Боэций, – познается посредством слуха. Но слуховые ощущения слишком текучи, неопределенны и смутны. Поэтому в суждении о музыке следует применять и разум, который должен управлять заблудившимся ощущением. На него шаткое и слабое ощущение опирается как на палку. Поэтому восприятие музыки невозможно без опоры на знание и теорию» [7, с. 96]. По убеждению Боэция, восприятие музыки невозможно без теоретических знаний. Позже на этой основе сформируется спекулятивный подход к изучению музыки, предпочтение станет отдаваться музыканту теоретику, а не практику. Рационалистический

путь познания музыкального искусства начнет превалировать в эстетике, а сама музыка на длительное время станет рассматриваться как одна из ветвей математических дисциплин, как наука, говорящая о числах, «которые в звуках обретаются» (Алкуин), «геометрия – мать астрономии, арифметика – мать музыки» (Прокл).

Начиная с XI века, в теории музыки намечается смена ценностных установок, постепенный отход от математических спекуляций, поворот к практике живого музицирования. Обращается внимание на восприятие как особый способ бытования музыки в социуме, возникают новые музыкальные жанры, такие как гокет, мотет, кондукт и др. Наиболее яркое выражение художественные принципы этого времени нашли в эстетике *Ars nova*. Процесс музыкального творчества все смелее объясняется потребностями чувственного восприятия, не скованными догмами теории. Так, Николай Орезмский, в числе важнейших условий восприятия выделяет психологические стороны этого процесса. К ним он относит память, ассоциативные представления, возраст и тело человека, его комплекцию. В современной музыкальной эстетике обусловленность восприятия музыки возрастом, ассоциативным фондом и жизненным опытом слушателя мы находим в работах Л. Кадцына [14], А. Костюка [15], Г. Панкевича [16] и др. Отмечая значимость открытий ученых средневековья в области теории музыкального восприятия, следует отметить, что музыка рассматривалась ими еще не как самостоятельное искусство. Ее функциональное назначение состояло в том, чтобы подготовить чувства людей, прежде всего, для восприятия слова святого писания, сделать их смиренными и управляемыми, что диктовалось установками феодального общества.

В отличие от этого, для эстетики Возрождения главное назначение музыки состояло в раскрытии внутреннего мира человека, чувств, аффектов, переживаний, психологизма, личности музыканта. Ярким представителем эстетики Ренессанса был итальянский ученый Царлино, рассматривающий слуховое восприятие в качестве главного критерия в суждениях о музыке. Слушателю необходимо «с величайшим вниманием и соответственной «внутренней настройкой» внимать музыке, чтобы посредством слухового восприятия проверить соответствие музыкального исполнения тому идейно-эмоциональному содержанию, которое хотел выразить композитор. В таком непосредственном слуховом восприятии подлинного музыкального ценителя необходимо должны совпадать чувства слуха и разумного суждения [2, с. 181]. С чувственным восприятием связывает Царлино эстетическое наслаждение красотой, сладостность музыкального восприятия, соразмерность частей, гармоническую упорядоченность. «Чувство весьма наслаждается и удовлетворяется вещами соразмерными и, наоборот, питает отвращение и ненависть к вещам несообразным» [2, с. 185]. Большое значение для понимания музыки, по мнению Царлино, приобретает знание сюжета, как основы всего сочинения и истории, так как «мы действительно знаем что-либо, когда мы знаем его начало». В споре с Леонардо да Винчи, защищавшего значимость для жизни человека зрения (глаз – «окно души»), Царлино доказывает, что «слух более объемлющ» и приносит гораздо большую пользу в приобретении научных знаний и ума, являясь наиболее «необходимым и лучшим из чувств». Он подразделяет слушателей на таких музыкальных ценителей, которым была доступна надлежащая оценка изысканной полифонической музыки и на невежд. Слух, утверждал Царлино, единственный судья в вопросах музыки [2, с. 185-188].

О симбиозе чувств и мышления, как высшем типе музыкального восприятия, пишет видный испанский эстетик Салинас. Наиболее высокое место в его классификации получает восприятие инструментальной музыки, по сравнению с музыкой мировой и человеческой. Только она одновременно доставляет наслаждение чувствам и служит пищей для ума, приносит удовольствие и учит. «Напротив, музыка, воспринимаемая одним чувством, без усилия человеческого разума, так же проблематична, как и то, что может быть понимаемо, но не слышимо» [7, с. 149].

Проблема эстетического восприятия музыки получила новое осмысление в XVII веке, переходном периоде между Ренессансом и Просвещением, а затем непосредственно в трудах философов и эстетиков эпохи Просвещения. Одним из концептуальных учений того времени становится теория аффектов. В качестве важнейшей социальной функции музыкального искусства начинает рассматриваться ее направленность на активизацию человеческих аффектов, страстей, переживаний, разнообразных эмоциональных состояний, чувств. Впервые в эстетике и музыкальной педагогике получают освещение вопросы доступности и насыщаемости восприятия, роли разнообразия контраста. Эстетическое восприятие не должно приводить к утомлению, считал Декарт. Легче воспринимается тот объект, в котором меньше диспропорций между частями и больше разнообразия, являющегося самым прекрасным свойством всех вещей. «Среди чувственных объектов наиболее приятным для души является не то, что легче всего воспринимается чувством, и не то, что воспринимается труднее всего, а то, что воспринимается не настолько легко, чтобы естественная устремленность ощущений к предметам получила сразу свое полное удовлетворение, и не настолько трудно, чтобы ощущение утомлялось» [7, с. 343].

Эстетики того периода были убеждены в том, что музыка не должна подавлять страсти, а, наоборот, приводить их в состояние умеренности. Эстетическое восприятие начинает пониматься как вид «смутного познания», неотчетливо постигаемого совершенства (Лейбниц). «Музыка есть арифметическое упражнение души, которое исчисляет себя, не зная об этом» [17, с. 197]. Два типа восприятия выделяет Кеплер – высший и низший. Первый тип состоит в способности открывать еще не существенные пропорции, он предполагает деятельность не только чувств, но и ума, рассудка. Второй, низший, заключается в том, чтобы подмечать и узнавать знакомые пропорции в чувственных вещах. Эта способность присуща человеку от природы и связана с его инстинктами. «Поэтому гармонию звуков воспринимают дети, неотесанные крестьяне, варвары и даже звери, хотя никто из них не знаком с наукой о гармонии» [18, с. 180]. Говоря о музыкальном восприятии, Кеплер считал, что в нем участвуют оба эти вида способностей: высшие и низшие, чувственные и интеллектуальные, пассивные и энергетические, деятельные. «По этой причине мы не только наслаждаемся гармонией пения, но и приспособляем к ней движения пальцев, рта, ног и туловища: и это нам удастся благодаря душевной способности, соединенной с волей. Приспособлявая голос к интеллигибельным гармониям, обдумывая благозвучную неслыханную дотоле песнь, мы пользуемся всеми высшими и низшими способностями: высшими – потому, что способны к этому и выражаем в пении одни вложенные в нас природой идеи интервалов, не обладая знанием пропорций, мы избегаем всякого неблагозвучия и с помощью одних интервалов обретаем благозвучие» [18, с. 180]. Отметим, что идеи о возможности полноценного восприятия музыки, минуя знание ее теории и законов гармонии, в XX веке высказывались Б.В. Асафьевым [6], В.Н. Шацкой [19], Д.Б. Кабалевским [20], другими педагогами и музыкантами.

С позиций теории музыкального магнетизма рассматривает восприятие музыки немецкий эстетик XII столетия Атанасиус Кирхер. Магнетические свойства музыки, по его мнению, проявляются в том, что она влечет человеческую душу к аффектам, притягивая к себе людей. Аффектов, вызываемых музыкой, восемь. Это – *желание, печаль, отвага, восторг, умеренность, гнев, величие и святость*. Кирхер описывает те условия, при которых музыкальное произведение способно вызвать наиболее сильные аффекты. К ним он относит место восприятия, время дня, время года. Аффект, который производит музыка на душу человека, зависит от его темперамента. Меланхолики любят серьезную, не прерывающуюся гармонию. Сангвиники увлекаются больше танцевальным стилем. К таким же гармоническим движениям стремятся и холерики, у которых танцы приводят к сильному вскипанию желчи. Флегматиков трогают только женские голоса [7, с. 194]. Кирхер обращает внимание на размер произведения, его пропорции движение и время, которые должны быть согласованы с духом воспринимающего.

Меланхолики, например, «люди с медленным соком, не любят высоких и частых клаузул, потому, что гармоническое движение по времени не согласуется с более медленным духом и вместо улады вызывает отвращение, оскорбляя слух своим слишком сильным возбуждением. Холерики же, наделенные подвижным и сильным духом, предпочитают частые ритмы, поскольку (в этом случае) одинаковый и как бы созвучный лад побуждает их природный дух к гармоническому звучанию» [7, с. 194].

Много интересных наблюдений о восприятии музыки находим мы у английского исследователя искусства Джеймса Бетти. Они касаются профессиональных навыков музыкального восприятия, умения дифференцировать звуки, их сочетания, отслеживать движение голосов, их соотношение, зависимость отдельных частей друг от друга, запоминать предшествующее и предугадывать будущее, и в то же время ощущать настоящее. Человек, обладающий такими качествами, способен воспринимать в полной мере, как мастерство композитора, так и искусство исполнителя. Бетти указывает на образный характер музыкального восприятия, неизбежность возникновения ассоциаций при восприятии музыки без слов, зрительных образов. Необходимое условие для восприятия музыки ее простота и доступность. Для всякого искусства это самое важное качество. «Нам никогда не доставляет удовольствия музыка, которую мы не можем понять или содержание которой до нас не доходит...» [18, с. 667]. Идеи Д.Бетти о необходимости запоминать предшествующее, предугадывать будущее и ощущать настоящее получили развитие в современной науке в терминах ««апперцепция» и «антиципация» процесса музыкального восприятия [10].

На активный, творческий характер восприятия обращает внимание видный немецкий эстетик эпохи Просвещения Баумгартен. Его составляющими являются эстетический порыв, возбуждение ума, горение, устремленность, экстаз, неистовство, энтузиазм, божий дух. «Возбудимая натура уже самопроизвольно, а еще более при содействии наук, изошряющих дарование и питающих величие души, в зависимости от предрасположения тела и от предшествующего состояния души, при благоприятных обстоятельствах направляет к акту прекрасного мышления свои низшие способности, склонности, силы, ранее мертвые, дабы они жили согласные в феномене и были больше, чем те силы, которые могут проявить многие другие люди, разрабатывая ту же тему, и даже тот же самый человек, не столь воодушевленный в другое время» [7, с. 275]. Баумгартен называет эстетическое познание «аналогом разума» и, так же как и за логическим познанием, признает за ним истинность, включающую такие качества как добросовестность, убедительность, соответствие видимому миру и одновременно поэтический вымысел. Этот вывод ученого получает продолжение в эстетике Лессинга. «Только познавая вещи в их истинном свете, искусство способно давать наслаждение, воспитывать, учить добру и злу. Настоящая цель искусства – познавать истину, открывать и изображать прекрасное в самой действительности» [7, с. 275]. Выражая основной дух эстетики Просвещения, Лессинг находил воспитательное воздействие искусства в способности формировать свободную личность, развивать чувственное восприятие.

С позиций вкуса рассматривал эстетическое восприятие И. Кант. Именно вкус, по убеждению ученого, заставляет художника считаться с публикой, для которой он, собственно и создает свои произведения. И они должны быть согласованы с возможностями восприятия. Кант выдвигает требование доступности художественного произведения чувственному восприятию. Вместе с тем содержание искусства не должно сводиться к простому копированию жизни и иметь более высокое духовное значение, которое непосредственно неизобразимо. Только в таком смысле идеи произведения поднимают человека от уровня чувственно воспринимаемых явлений до познания и выражения основных идей человеческого существования, главными из которых являются нравственные идеи. Кант предпринял попытку выявить взаимодействие различных уровней восприятия (гедонистического, компенсирующего, терапевтического, социального). В произведении искусства все должно быть «соразмерно с идеей» и подчинено ее выражению. В учении Канта принцип «целесо-

образное без цели», который определял условия эстетического восприятия природы, сменяется принципом целесообразное (в эстетическом восприятии искусства) для цели – изображение идей разума. Он рассматривал «высшим в искусстве не бесцельную красоту, а то, что возвышается до изображения идеала». «Искусство отличается от природы как деяние (*facere*) от деятельности или действия вообще (*agere*), а продукт или результат искусства отличается от предмета природы как произведение (*opus*) от действия (*effectus*) [21, с. 176]. Рассуждая о музыке, Кант считал, что она говорит посредством соответствующих ощущений без понятий и ее понимание не сводится к разгадке индивидуального значения изолированных «слов», но напротив, претендует на адекватное восприятие содержащегося в музыке как в целом эстетического смысла. «Привлекательность, которую музыка сообщает столь всеобщее, основывается, вероятно, на том, что каждое выражение языка связано в своей совокупности со звучанием, соответствующим его смыслу» [21, с. 202].

Значительный шаг в осмыслении многих эстетических закономерностей, систематизации и обобщении лучших традиций немецкой классической эстетики осуществил Гегель. И хотя в его терминологической системе не используется непосредственно понятие «восприятие музыки», в рассуждениях о созерцании искусства он приходит к важным выводам, представляющим интерес для теории музыкального восприятия. Пытаясь понять субъективные механизмы этого процесса, Гегель сравнивает воздействие музыки со стихией, заключающейся в самой стихии звука, в которой разворачивается это искусство. «Эта стихия захватывает субъекта не просто той или другой особенной стороной или каким-либо определенным содержанием, но все его существо, центр его духовного бытия погружается в произведение и производится в действие. Так, например, стремительные чеканные ритмы тотчас же вызывают желание отбивать такт, напевать мелодию, а от танцевальной музыки ноги сами пускаются в пляс» [22, с. 293].

Отмечая обусловленность музыкального звучания временем, составляющим стихию его существования, Гегель считает, что время звука является одновременно временем субъекта и «звук уже благодаря этому проникает в самобытный мир субъекта, схватывая его в его простейшем бытии» [22, с. 294]. Большое значение при этом приобретает само содержание музыкального произведения, способ выражения его в звуках, а также воля воспринимающего. В этой связи Гегель ставит под сомнение возможность музыки самой по себе, без усилий слушателя, воздействовать на человека. Без усилий духа музыка не способна вызвать ни настроения мужества, ни презрения к смерти. Говоря о способах постижения музыкального произведения, Гегель отмечает, что оно, в силу мимолетного, временного существования «постоянно нуждается в повторном воспроизведении» [22, с. 296]. В современной теории музыкального воспитания этот тезис ученого рассматривается как одно из условий полноценного восприятия музыки, наряду с необходимостью должного информационного обеспечением, проведением анализа, использованием установок. «Поскольку музыка делает своим содержанием субъективную внутреннюю жизнь, – писал Гегель, – с тем, чтобы выявить ее не как внешний образ и объективно существующее произведение, а как субъективную проникновенность, то и выражение должно непосредственно выступать как сообщение живого субъекта, в которое он вкладывает весь свой внутренний мир» [22, с. 296]. В своих суждениях Гегель близко подходит к проблеме художественного познания музыки. «Внутренняя жизнь как таковая является формой, в которой музыка может постигнуть свое содержание и тем самым воспринять в себя все то, что вообще может войти во внутренний мир и облечься в форму чувства» [22, с. 289].

Значительный вклад в расширение представлений о закономерностях музыкального восприятия внесла эстетика романтизма, получившего распространение в художественной культуре Европы в 19 веке. В исследованиях романтиков активно обсуждается мысль о том, что понять искусство можно только в свете обусловивших его жизненных обстоятельств. Это утверждение становится предметом дискуссий научного и художественного бомонда



Западної Європи, а вслід за нею і Росії, в якій, наряду з філософами і естетиками, приймають участь такі крупні музиканти як Р. Шуман, Р. Вагнер, Г. Берліоз, Ф. Лист, П. Чайковський і інші. Процес сприйняття музики починає розглядатися через призму об'єктивних і суб'єктивних, реальних і ідеальних, матеріальних і духовних, абстрактних і конкретних, виразительних, образотвірних і інтонаційних факторів. Романтики обогатили знання про емоційний характер сприйняття і природу музики в цілому. Вони розуміли музикальне мистецтво як вираження тієї емоційної стихії, якою живе людина, незадоволенний дійсністю і рвущийся до «інших світів». Тому сприйняття музики неможливо без відповідної настроювання душі, без відстороненості від всіх прозаїчних побудов. Важливим висновком музикальної естетики романтизму стало утвердження про активний, творчий характер музикального сприйняття.

Іменно в естетиці романтизму було сформовано положення про те, що на відміну від інших мистецтв, досягнення яких йде від розуміння до почуття, в музиці процес сприйняття рухається в зворотному напрямку – від почуттів і емоцій до осмислення сприйнятого. Це утвердження романтиків стало хрестоматійним в сучасній теорії музикального сприйняття, так само як і необхідність врахування життєвого досвіду при підготовці слухачів до слухання музики [11; 19]. Особливо близько вони підходять до розуміння інтонаційної природи музики, вирішенню питання про те, в силу яких причин звук може виражати почуття і думки людини без безпосереднього відтворення картин світу. В цій зв'язі ними активно обговорювалися питання асоціативності сприйняття, предпринимались спроби класифікації асоціативних представлень, які, зокрема, ранжувалися за такими критеріями, як: визначені і невизначені, доступні і недоступні, правдоподібні і неправдоподібні. Як зазначав Р. Шуман: «Чим більше родичів музиці елементів включають в себе народжуються в звуках думки і образи, чим сильніше поетична і пластична виразність композиції і чим більшим уявленням і гостротою сприйняття володіє музикант, тим більше його творіння буде воодушевляти і захоплювати» [23, с. 277].

В пошуках розширення засобів музикального вираження, романтики часто зверталися до інших мистецтв, підключенню до сприйняття не тільки слуху, але і інших органів почуттів. Спираючись на взаємозв'язок чуттєвих сприйнятих, вони прагнули підкреслити загальний характер різних мистецтв, сприйняття кожного з яких від цього може тільки виграти. Це сприяло збагаченню представлень про естетичне сприйняття мистецтва, дозволяло виділити загальні закономірності, диференціювати специфічні особливості, властиві сприйняттю музики. Естетичні ідеї романтиків значно обогатили теорію музикального сприйняття, підготували її подальше розв'язання в наступні роки.

В середині ХХ століття обґрунтування закономірностей естетичного сприйняття, здійснив французький вчений А. Моль, користуючись положеннями теорії інформації. Він розглядав художнє творіння як своєрідне повідомлення, що складається з послідовних елементів, здатних нести визначену смисловою навантаження. Це повідомлення може мати як семантичну, так і естетичну інформацію. В художньому творінні більш велике значення набуває естетична інформація, яка особливо велика в музиці. Семантична ж інформація тут мінімальна. Вона містить тільки те, що необхідно для розуміння музикального повідомлення. Естетична інформація, передавана музикою, непередавана на іншій мові, індивідуальна за характером, носить особистий характер і безпосередньо пов'язана з властивостями приймача, тобто сприймаючого. Разом з тим, слухач може висловити більш визначене судження про музику в тому випадку, якщо він володіє знаннями семантичних правил. А. Моль виділяє такі параметри інформації, як оригінальність, непередбачуваність, непередсказуваність, надлишок. Оригінальність повідомлення має при цьому

тенденцию уменьшаться по мере увеличения избыточности, объема внутренней организации. Вместе с тем благодаря избыточности сообщения, оно становится понятным слушателю. «Семантическая информация в музыке очень мала, избыточность музыки велика, музыкальное сообщение в значительной степени предсказуемо, его легко восстановить, по крайней мере, специалисту, знакомому с правилами музыкальной нотации. Напротив, эстетическая информация музыки велика: она выходит намного за пределы того, что содержится в нотах» [24, с. 211].

Информативный подход существенно расширил представление о коммуникативной функции музыкального искусства, подготовив тем самым базу семиотических исследований процессов музыкального восприятия. Совершенно очевидно, что коммуникативность является одной из важнейших социальных функций музыки, обеспечивая передачу опыта творческой деятельности другим поколениям. В этом смысле искусство становится одним из мощнейших средств массовой коммуникации. Содержание произведения овеществлено в языке, и понять его можно только через художественный текст.

В современной теории музыкальное восприятие рассматривается как действие, направленное на постижение и осмысление тех значений, которыми обладает музыка как искусство, как особая форма отражения действительности, эстетический феномен. Подчеркивается особая значимость эстетического уровня музыкального восприятия, который проявляется в умении воспринимающего слушать музыку содержательно, не нарушая естественного процесса наслаждения ею как искусством [25, с. 91]. Эстетический критерий восприятия в одинаковой степени важен как для музыканта профессионала, так и для любителя музыки. И для одного, и для другого художественное произведение становится значимым лишь тогда, когда он обнаруживает в нем эстетическую ценность. Этим музыкальное восприятие отличается от понимания его как психологического явления. В эстетическом восприятии художественное содержание непосредственно включается в жизнедеятельность человека, образно переосмысливается, переживается, сложными путями дешифруется сознанием и интуицией слушателя, что и позволяет рассматривать музыкальное восприятие как разновидность познания.

Говоря о познавательном характере музыкального восприятия, не следует, смешивать его с гносеологическим познанием действительности. Сущность музыкального восприятия состоит не в извлечении информации об акустических качествах звука, самом звуковом процессе, а в том, что находится за его пределами, результатах оценки действительности композитором. Восприятие доставляет слушателю не исходный чувственный материал, а процесс его осмысления автором. «Главный итог художественного восприятия – не целостный чувственный образ, а особые, тоже целостные, но художественные образы – и не этого объекта, а широкого мира, лежащего вне его, и не зависящего от него» [26, с. 121]. На этом основано художественное познание музыки. Как пишет А. Пиличяускас, при восприятии музыки задача слушателя заключается «в познании тех эмоций и сопутствующих им мыслей, которые возникают у него самого в процессе общения с музыкой. Иначе говоря, в познании личностного смысла произведения» [27, с.4]. Познание музыки становится для слушателя, прежде всего, познанием самого себя, своего внутреннего мира, чувств, эмоций, мыслей, нравственных устремлений, что чрезвычайно важно с точки зрения актуализации воспитательных мероприятий в учебном процессе. В этом заключена одна из важнейших особенностей эстетического восприятия искусства, отличающих его от научного познания. «Все естественные науки имеют заданный предмет познания и постигают (осознают) его. Музыка, как творчество, заданного предмета не имеет. Она его создает, порождая тем самым и импульс к постижению – и того, что создано, и того, что (или кто) посредством художника-творца этот предмет производит. Таким образом, обнаруживает существенное различие, не постижение, а творение» [4, с. 106].

Это качество восприятия определяется самой ориентацией музыки как социального феномена. Она в большей степени, чем другие искусства является выражением позитивного,

миролюбивого взгляда на жизнь, гармонизирующего отношения человека с окружающим миром и с самим собой. Добро и любовь составляют тот круг художественных образов, на которые проецируется эстетическое восприятие музыки всех художественных эпох. «Умноженное искусством добро, благо, счастье обступают человека, очеловечивают мир его существования. Музыка своим очеловечиванием мира осчастливливает, эвдомонизирует круг человеческого бытия» [28, с. 6]. «Процесс познания двусторонен, – подчеркивает Ю. Н. Холопов. – В нем изменяется и сама познающая сторона (как если бы человек постигал музыку, а музыка – человека. Мы как-то изменяем себя, настраиваем себя на это вбирание в себя .... Наше «духовное тело» принимает форму, по возможности адекватную тому, что мы собираемся «вкушать» [4, с.110]. Имея эмоциональный характер, музыкальное восприятие обусловлено эстетическими переживаниями. Внешние переживания содержания могут перерасти во внутренние, в сопереживание собственным чувствам, самому себе. На этих механизмах восприятия основывается самопознание человеком духовного мира, осуществляются «эвристические» открытия собственных эстетических чувств, неожиданных ассоциативных связей, переоценка взглядов на жизнь, самовоспитание культуры музыкального восприятия личности. Музыкальное восприятие представляет, таким образом, волевой акт обнаружения в художественном содержании лично значимых смыслов, обусловлено высшими духовными потребностями слушателя, с удовлетворением которых связаны процессы эстетического наслаждения и воспитания искусством.

На протяжении более 2,5 тысяч лет проблема восприятия музыки волновала умы ученых практически всех философских школ, эстетиков, искусствоведов, крупнейших музыкантов мира. Научная мысль преодолела путь от наивных догадок «о музыке небесных сфер», до осмысления музыкального восприятия как уникального вида деятельности, имеющей значение как для непосредственного общения человека с музыкой, так и для бытования ее в социуме. Особое значение для современной педагогики искусства приобретает освещение вопросов, касающихся познавательных аспектов музыкального восприятия, тех форм, в которых осуществляется дополнение реального жизненного опыта человека, опытом над реальной, вымышленной жизнью, запечатленной в произведении искусства.

Восприятие музыки является одним из немногих видов художественной деятельности, максимально открытых для творчества. И в этом случае оно выступает как наиболее демократичная форма, в которой это творчество может быть осуществлено. Вместе с тем для того, чтобы полноценное общение с музыкой состоялось, стало содержательным, слушателю необходимо приложить определенные духовные усилия. Без активной творческой позиции, стремления навстречу эстетическому переживанию, мир музыкальных образов оказывается непроницаемым для человека. В зависимости от установок, музыкальное восприятие может протекать в виде эмоционального отклика, сотворчества, переживания собственных чувств, нравственно-эстетического озарения, катарсиса, духовного овладения художественным материалом, сопереживания музыкальным образам. На этой основе музыка выполняет функции удовлетворения потребностей человека в художественном познании, эстетическом наслаждении, созерцании, самовоспитании и пр. Восприятие музыки является творческим процессом, наполняющим человека ощущениями радости, вдохновения, открытия новых жизненных перспектив, возможности установления через музыкальные образы связи с жизнью, сопричастности к духовному миру других людей.

#### Список використаних джерел

1. Татаркевич, В. Античная эстетика: Пер. с польск. / В. Татаркевич. – М. : Искусство, 1977. – 327 с.
2. Цит. по кн.: Грубер, И. История музыкальной культуры / И. Грубер. – М. : Гос. Муз. Изд-во, 1953. – 414 с.

3. Толстой, А.Н. Что такое искусство? / Л.Н.Толстой Собр. Соч: В.22 т. Т.15. – М. : Худ. лит., 1983. – С. 41-221
4. Холопов, Ю.Н. О формах постижения музыкального бытия / Ю.Н. Холопов // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106-114
5. Лосев, А.Ф. Из ранних произведений / А.Ф. Лосев. – М.: Издательство «Правда», 1990. – 655 с.
6. Асафьев, Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 144 с.
7. Цит. по кн.: Шестаков, В.П. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XIX века. – М. : Музыка, 1975. – 351 с.
8. Платон. Законы. – М. : Мысль, 1999. – 832 с.
9. Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т.4 /Общ. ред. А.И. Доватура. – М : Мысль, 1983. – 830 с.
10. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
11. Беляева-Экземплярская, С.Н. О психологии восприятия музыки / С.Н. Беляева-Экземплярская. – М. : Рус. Книжник, 1923. – 116 с.
12. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Минск: Современное Слово, 1998. – 480 с.
13. Мейлах, Б.С. Художественное восприятие как научная проблема / Б.С. Мейлах / Художественное восприятие: Под ред Б.С. Мейлах –Л. : Наука, 1971. – С.19-29
14. Кадцын, Л.М. Музыкальное искусство и творчество слушателя / Л.М. Кадцын. – Высш. шк., 1990. – 303 с.
15. Костюк, А.Г. Эстетические аспекты восприятия музыки / А.Г.Костюк // Проблемы музыкальной культуры. – Вып. 2. – Киев : Муз.Украина, 1989. – С. 143-156
16. Панкевич, Г.И. Восприятие мзыкального произведения и его структура / Г.И.Панкевич // Эстетические очерки. – Вып.2. – М. : Музыка, 1967. – С.191-211
17. Шингаров, Г.Х. Катарсис и его психофизиологические механизмы / Г.Х. Шингаров // Философские проблемы культуры и искусства. – М. : ГИТИС, 1986. – 181 с.
18. Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы 17-17 веков. – М.: Музык 1971. – 688 с.
19. Шацкая, В.Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества / В.Н. Шацкая. – М.: Педагогика, 1975. – 351 с.
20. Кабалеvский, Д.Б. Воспитание ума и сердца: Книга для учителя / Д.Б. Кабалеvский. – М. : Просвещение, 1984. – 206 с.
21. Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант. – М. : Искусство, 1994. – 367 с.
22. Гегель, Г. Эстетика: В 4 т. Т.3 /Г.Гегель. – М. : Искусство, 1971. – 621 с.
23. Ванслов, В.В. Эстетика романтизма / В.В. Ванслов. – М.: Искусство, 1966. – 402 с.
24. Моль, А. Теория информации и эстетическое восприятие / В.Моль. – М. : Мир, 1966. – 351 с.
25. Назайкинский, Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания / Е.В. Назайкинский // Восприятие музыки: Сб. статей под ред. В.Н.Максимова. – М. : Музыка, 1980. – С. 91-111
26. Блудова, В. Природа и структура художественного восприятия / В. Блудова // Эстетические очерки. – Вып. 4. – М. : Музыка, 1977. – С.114-152
27. Пиличяускас, А.А. Познание музыки как воспитательная проблема: Пособие для учителя /А.А. Пиличяускас. – М. : Мирос, 1992. – 40 с.
28. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства: В 2 ч. Ч.1 : Музыкальное произведение как феномен / В. Н. Холопова. – М. : Изд. Моск. консерватории, 1990. – 139 с.

*The article deals with the periods of comprehension system and theoretical thought formation which touches upon the problems of music perception, the connections with pedagogic, theory and practice of aesthetic upbringing.*

**Keywords :** *association, apperception, anticipation, musical image, aesthetic education, experience of life, personal sense.*