

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
МОГИЛЕВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. А.А.КУЛЕШОВА

В. П. Рева

**ВОСПРИЯТИЕ
МУЗЫКИ:
ИСТОРИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ
АСПЕКТ
ПОСОБИЕ**

Могилев
МГУ им. А. А. Кулешова
2001

УДК 372.878:78
ББК 74.266.7+85.31
Р32

Рецензенты:
кандидат философских наук,
доцент МГУ им. А. А. Кулешова
В. Н. Лебедько;
кандидат педагогических наук,
доцент МГУ им. А. А. Кулешова
Б. О. Голешевич

*Печатается по решению редакционно-издательского
и экспертного совета МГУ им. А. А. Кулешова*

Рева В.П.

Р32 Восприятие музыки: историко-эстетический аспект: Пособие. –
Могилев: МГУ им. А. А. Кулешова, 2001. – 30 с.

В пособии раскрывается динамика развития представлений о восприятии музыки в эстетике, теории искусств и музыкознании в различные исторические периоды и художественные эпохи. Его целью является систематизация научных взглядов о музыкальном восприятии как специфическом виде творческой деятельности человека.

Пособие адресовано студентам высших учебных заведений, приобретающим профессию учителя "Музыки". Оно может найти применение в процессе изучения курса методики музыкального воспитания детей в общеобразовательной школе.

УДК 372.878:78
ББК 74.266.7+85.31

© Рева В.П., 2001
© МГУ им. А. А. Кулешова, 2001

Умение содержательно воспринимать музыку, понимать ее смысловые значения, как непосредственно и сам процесс отражения человеческой психикой 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, своими корнями уходит в глубь веков. “Прекрасное рождает доброе” – ключевой концепт учения о музыкальном этосе, обоснованный еще в античной эстетике, до сих пор остается объектом пристального внимания и неутихающих дискуссий ученых.

С развитием этой концепции были связаны мечты о воспитании “нового человека”, о гуманизации отношений между людьми и духовном переустройстве общества. На искусство и, прежде всего, на музыку возлагались надежды как на средство формирования характера человека, создания определенной психологической настроенности личности, смягчения нравов. Красота и этос понимались при этом как близкие по значению категории, а сама музыка в античной эстетике рассматривалась как священное искусство, способное облагораживать души людей, воздействовать на их нравственность.

В современной теории музыкального воспитания суммированы представления о генезисе музыкального восприятия, полученные на стыке различных научных дисциплин (философии, эстетики, педагогики, психологии, социологии, музыкознания). В этой панораме знаний, как в голограмме, нашли отражение ведущие идеи музыкального воспитания, складывающиеся на протяжении многих тысячелетий в европейской эстетике и истории искусств. Переосмысление их позволяет глубже проникнуть в тонкости этого уникального вида творческой деятельности человека, дать оценку новых концепций и анализ существующих подходов к развитию музыкального восприятия у слушателей.

Особенно важное значение историко-эстетический аспект изучения музыкального восприятия и обусловленных им переживаний приобретает для современной педагогики искусства, рассматривающей эстетические переживания как базовую основу нравственно преобразующего воздействия музыки на личность. Именно в античный период, в рамках учения о музыкальном этосе, активно обсуждались проблемы катарсиса, гармонии, мимесиса, красоты и других эстетических идей прямо или косвенно связанных с восприятием искусства и во многом предопределив-

ших развитие научной мысли о специфике музыкального восприятия как отдельной области художественного творчества и категории эстетического воспитания.

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, по содержанию весьма близкие тем, которые традиционно являются категориями теории восприятия музыки. Как отмечает В. Татаркевич: “Греческие ученые подходили к восприятию как к разновидности исследования, понимая само исследование как “осмотр”. Они говорили о превосходстве мышления над восприятием, понимая мышление как нечто родственное восприятию, однако восприятию одного типа, а именно зрительному” (29,33).

Это было во многом обусловлено расцветом искусства вааяния, пластики, скульптуры, архитектуры, театра. Музыка античного периода была по преимуществу вокальной, тесно связанной со сценическим искусством, танцем, ритмикой и жестом. Инструментальная же музыка служила, главным образом, для аккомпанемента, а ее выразительные средства были подчинены исключительно раскрытию слова¹. “Понадобилась целая эпоха для того, – отмечает Р.И. Грубер, – чтобы музыкальное искусство в меру богатства и мощи своего содержания, догнало другие виды художественного творчества по силе и совершенству выразительных средств” (8,18).

¹ В более поздние периоды развития художественной культуры предпринимались попытки классифицировать музыку на мировую (*mundans*), человеческую (*humane*) и инструментальную (*instrumentalis*). Например, по классификации итальянского эстетика Бозция (480-524 гг.), мировая музыка проявлялась в движении небесных тел, в результате их взаимодействия друг с другом. Человеческая музыка связывала дух и тело, подобно тому, как сочетаются между собой тоны консонанса. Инструментальная музыка рассматривалась как теоретическая дисциплина.

На народную, ученую (мензуральную) и церковную разделял музыку французский исследователь конца XIII начала XIV веков Грохео. Глубокий интерес к инструментальной музыке как самостоятельному жанру искусства проявляется только в эпоху Возрождения. Так, видный испанский ученый Салинас (1513-1590 гг.) выделял музыку, основанную на чувствах, на разуме, а также на разуме и чувствах одновременно, то есть на гармонии. К последней он относил инструментальную музыку (20, 413-415).

В эстетике раннего, а затем и более поздних периодов предмет восприятия искусства акцентировался не на постижении самого художественного произведения, а рассматривался широко, как созерцание красоты в целом. При этом понятие красоты, как важнейшей эстетической категории, в каждой из философских школ трактовалось по-разному, что не могло не отражаться на процессе формирования стабильных научных представлений о сущности и закономерностях музыкального восприятия, его важнейших структурных особенностях – общехудожественных, психофизиологических, эстетических.

Пифагорейцы, например, 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 гармоническом сочетании единства и разнообразия. “Разнообразие является непременным ее условием, так как мертвое однообразие утомляет, но это разнообразие в свою очередь, должно отличаться внутренней целостностью, единством и правильностью, потому что “не гармоническое” разнообразие запутывает” (31, 54).

Красота – эта форма целесообразности предмета, считал И. Кант, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели. В идеальном усматривал красоту Гегель. Прекрасное определялось им как чувственное явление, чувственная видимость идеи. Красота и истина понимались при этом как единство идеи и ее внешнего воплощения.

Дискуссии о сущности и природе красоты не прекращались на всем протяжении развития эстетической мысли вплоть до новейшего времени. Однако, как отмечал еще Л.Н.Толстой: “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” (30, 72).

Вместе с тем многовековые философские размышления о феномене красоты не прошли бесследно. Они способствовали кристаллизации такого важного понятия как “эстетическое восприятие искусства”, выделению его наиболее сущностных сторон: целостности, непосредственности, чув-

ственности, рациональности, интуитивности, логической аргументации. На этом фоне накапливались знания и формировались представления об особенностях и характерных чертах самого музыкального восприятия.

Каждая эпоха в зависимости от господствующих научных доктрин вносила свои коррективы в осмысление этого понятия. 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 специфики ее восприятия. Ключевая идея пифагорейцев заключалась в том, что строение мира они рассматривали с позиции числовой логики. Математическая закономерность наиболее “вещественно” обнаруживалась в акустике. Пифагорейцы заметили, что струны звучат гармонически или дисгармонически, если их длина соответствует простым числовым отношениям. При соотношении 1:2 они дают октаву, при соотношении 2:3 – квинту, а когда их длина находится в соответствии 1:2/3:1/2, то возникает аккорд C, G, c. Этот аккорд они называли “гармоническим”, то есть красивым (29,74).

Наиболее близко к понятию восприятия Пифагор приближается в рассуждениях о созерцании искусства. “Жизнь подобна играм, на которые одни приходят, чтобы участвовать в состязаниях, другие – чтобы торговать, а третьи для того, чтобы присматриваться. И эту последнюю позицию Пифагор считал наиболее благородной, ибо ее придерживались не ради стремления к славе и выгоде, но исключительно ради стремления к познанию” (29,75). Не ставя целью подвергать анализу этот тезис Пифагора, отметим, что его эстетика основывалась на солидной научной теории, оказавшей глубокое влияние на развитие эстетической мысли, а вслед за ней и музыкальной педагогики на протяжении многих столетий. Отголоски математического подхода к музыке мы находим и в исследованиях XX века, например в работах А.Ф. Лосева, Ю.Н. Холопова и др. Последний, в частности, с позиций числовой логики объясняет историческую эволюцию музыки как вида искусства. По мнению Ю.Н. Холопова, история музыки оказывается реализацией 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” (32,113). “Математика и музыка, – писал А.Ф. Лосев, – различаются только по способу конструирования предмета в сознании” (15,124). Не без влияния идей пифагорейцев и других античных философов об искусстве и его созерцании формировались, вероятно, и выводы Б.В. Асафьева о наблюдении

нии за движением музыки как важнейшем принципе организации ее восприятия. “Почему только слышимое из чувственных восприятий имеет этическое чувство (этнос), – спрашивает Аристотель. – Ведь даже и без слова мелодия все равно имеет этическое свойство, но его не имеет ни краска, ни запах, ни вкус. А потому, что только она содержит движение. Движения эти деятельны, а действия суть знаки этических свойств” (1,8).

Отмечая прогрессивное значение пифагорейской школы для развития эстетической мысли в целом, укажем вместе с тем, что непосредственного вклада в осмысление закономерностей музыкального восприятия она еще не внесла. Более того, на протяжении длительного периода времени рационалистические подходы превалировали в музыкальной эстетике, а вслед за ней и в музыкальной педагогике, надолго откладывая объяснение чувственной природы музыкального восприятия. Пифагором отвергалась оценка музыки, основанная на свидетельстве чувства и активно утверждалась мысль о том, что достоинства ее должны быть воспринимаемы только умом и не на основании слуха, а прежде всего на основании математической гармонии.

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 (35,31).

Еще дальше в объяснении феномена восприятия продвинулся Демокрит. Он полагал, 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 (35,32). Демокрит, таким образом, связывает музыкальное восприятие с силой звука и физиологическим устройством органов слуха. Сама же музыка, по его мнению, возникает не из нужды, а из развившейся роскоши и обусловлена общественными отношениями.

Не просто развлечение, а серьезное и важное дело находил в музыке Платон. Он обосновывает своеобразные условия постижения 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” (26,136-137). Последнее условие может рассматриваться как проявление оценочной деятельности, являющейся характерным признаком эстетического восприятия искусства.

В той или иной мере вопросов восприятия искусства касается Аристотель, хотя и вряд ли высказывания его можно отнести непосредственно к музыке. В качестве одного из критериев красоты он рассматривает обзорность. “Всякая прекрасная вещь будь то произведение искусства или природы, должна быть легко обозреваемой, определенным образом соразмерной человеческому глазу или слуху” (35,48). Интерес представляют суждения Аристотеля о способах подражания в искусстве. В “Поэтике”, в частности, он пишет о трех типах подражания: “...Можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что автор или то 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” (2,648). Эти идеи Аристотеля получили развитие в современной теории музыкального восприятия о дифференциации слушательских ориентаций 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 ощущен для слушателя входит в состав действующих лиц. Все это позволяет говорить о существовании трех типов музыкального восприятия: драматического, лирического и эпического (22,59). Эти взгляды развиваемые в современной музыкальной эстетике системно перестраивают подходы к развитию музыкального восприятия, наполняя их новыми смысловыми оттенками (Е.В. Назайкинский, Т.Ю. Чернова и др.).

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. Он резко выступает против сведения музыки к числовым соотношениям. Только слух, утверждал Аристоксен, является главным судьей в музыке. Слухом мы различаем величины интервалов, а разумом устанавливаем составляющие их звуки. Аристоксен близко подходит к характеристике конкретно-чувственной природы музыкального восприятия. Понимание каждой исполняемой мелодии сводится к восприятию слухом и разумом всех

различий, рождающихся в звуках – ведь мелодия состоит в постоянном возникновении, как и другие части музыки – так вот, понимание музыки составляется из этих двух частей, из восприятия и памяти. Воспринимать надо возникающее, а памятью удерживать возникшее, так как другим способом следить за музыкой невозможно” (34,40). Аристоксен называл музыку практической дисциплиной. Он обосновывал практический подход к ее изучению, утверждая, что одного знания законов ритмики и метрики недостаточно для того, чтобы быть музыкантом. Главным критерием в музыке Аристоксен считал не рациональное знание, а реальный человеческий слух.... Для музыканта точность чувственного восприятия есть почти что основное качество, потому что обладающий плохим восприятием не может хорошо излагать то, что он совершенно не воспринимает (35,58).

Обсуждение этих идей в греческой философии получило новый импульс в разнообразных течениях эллинизма. Характерными социальными признаками этого периода были отчуждение общественной жизни от частной, формирование нового типа духовной культуры, основанной на индивидуализме. Человек стремился уйти от противоречий жизни в искусство. Принципы мимесиса продолжали оставаться методологической основой эллинизма. Вместе с тем эстетика в эллинистический период развивалась в двух формах “как общая эстетика, общая теория красоты и искусства, разрабатываемая философами разных школ, и как эстетика конкретная, теория отдельных видов искусств, разрабатываемая преимущественно художниками и разными эрудитами (29, 169).

Несмотря на то, что частная теория искусства получила больше всего развитие в музыке, проблема музыкального восприятия практически не рассматривалась ни в одной из многочисленных эллинистических школ. Исключение составляют философские воззрения Цицерона. Он одним из первых в эстетике 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, утверждал Цицерон, обладает особым чувством прекрасного, которое позволяет ему разбираться и оценивать музыку, и эта способность дана человеку от природы (29, 202). В учении Цицерона можно обнаружить те зачатки психологии восприятия искусства, которые в дальнейшем нашли развитие в теории художественного восприятия XX столетия (С.Беляева-Экземплярская, Л. Выготский, Б.Мейлах, Б.Теплов и др.).

О трех элементах, одновременно попадаемых в поле восприятия человека, пишет Плутарх. Это звук, время и слог или гласный. По ходу звуков удается распознать мелодию, по подразделениям времени – ритм,

по последовательности гласных или слогов – текст. Учитывая, что эти три последования идут одновременно, восприятие их должно совершаться в одно и то же время, идти вровень с запоминанием, не забегая вперед и не запаздывая. “Ясно далее и то, что если восприятие не может выделять каждый из упомянутых трех элементов, то ему не под силу следить за ходом каждого и открывать в каждом ошибки и красоты. Поэтому прежде всего необходимо усвоить умение выделять, а затем умение устанавливать связь: последнее, действительно, необходимый признак критической способности, ибо красота и ее противоположность заключаются не в отдельных, но в последовательных звуках, делениях времени или гласных, то есть в некотором смещении частей, в обычном употреблении раздельных” (1,284-285).

О значении слуха в восприятии музыки пишет Гауденций: “Кто лишен природного слуха, либо не упражняет слух – пусть уйдет, услышав одни лишь слова: для его слуха двери остались запертыми. Ибо он загыкает как бы уши и, присутствуя, не воспринимает своими чувствами то, о чем идет речь” (35, 59). Как подчеркивает 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” (35, 59).

Эти 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” (35, 96).

По убеждению Боэция, восприятие музыки невозможно без теоретических знаний. Позже на этой основе сформируется спекулятивный под-

ход к изучению музыки, предпочтение станет больше 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 и образования. “Кто хочет называться музыкантом, а не певцом, не должен реветь волом, но и уметь других музыке учить и знать лады” (Гвидо из Арrezzo 995-1050 гг.). Меняется общий тонус музыкального восприятия как способа бытования музыки в социуме. Он становится более жизнерадостным, подвижным, приподнятым. Само музыкальное восприятие усложняется, активно развивается полифоническое начало, совершается переход от одноголосия к многоголосию, происходит освоение новых музыкальных жанров (гокет, мотет, кондукт и пр.).

Особенно яркое выражение художественные принципы этого времени нашли в эстетике Ars nova. Процесс музыкального творчества все смелее объясняется потребностями чувственного восприятия, не скованными догмами теории. Известный средневековый философ Николай Орезмский (1320-1380 гг.), в числе важнейших условий восприятия музыки выделяет психологические стороны этого процесса. К ним он относит память, ассоциативные представления и даже комплекцию и возраст человека. Размышляя об ассоциациях, он отмечает: “Если кто-нибудь находился в полном благополучии и спокойствии и слышал тогда красивую мелодию и образ этой мелодии запечатлелся в его памяти, то случается, что, когда он впоследствии услышит подобный звук, в нем возникает по ассоциации и воспоминания о той радости, которую он когда-то испытал, слушая такую песнь, и оттого он испытывает теперь большее наслаждение, хотя бы и мешала тому нынешняя его печаль (35,131). Отметим, что в современной музыкальной эстетике обусловленность восприятия музыки возрастом, ассоциативным фондом и жизненным опытом слушателя рассматривается в работах Л. Кадцына, Г. Кечхуашвили, А. Костюка, Г. Панкевича, Л. Самсонидзе и др.

С позиций восприятия средневековыми теоретиками музыки была предпринята попытка дать характеристику ступеней музыкального лада. Первый лад понимался ими как подвижный, ловкий, пригодный для всякого чувства. Второй – как серьезный и “плачевный”, как глухо-торже-

ственный, жалобный. Третий казался стремительным, возбужденным, изобилующим скачками строгим и негодующим, гневным и суровым, побуждающим к борьбе. Четвертый лад представлялся скромным или спокойным; льстивым; приятным и болтливым. Пятый оценивался то как скромный и радостный, то как распушенно-веселый. Шестой – то как страстный с мягкими скачками, то как “плачевный”, печальный, трогательный, благочестивый. Характер седьмого лада определялся как болтливый из-за быстрых поворотов, как распутный и приятный, как юношеский. И, наконец, восьмой лад был для современников ладом мудрецов, приятным и величественным ладом старцев, постоянно серьезным, величавым из-за малого количества скачков (14,47).

Выделяя значимость теоретических открытий ученых средневековья в области 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. Это диктовалось установками феодального общества.

В отличие от этого, для эстетики Возрождения главное назначение музыки состояло в раскрытии внутреннего мира человека, активизации его чувств, аффектов и переживаний. Именно в этот период “происходит дифференциация и углубление музыкального восприятия: из массы голосов вычленяется один, доминирующий, ведущий мелодию; из целого ряда так называемых церковных ладов выделяются два контрастных по своему эмоциональному значению – мажор и минор.... В музыке эстетики Возрождения отчетливо проступает и другая тенденция, связанная с углублением и усложнением психологического восприятия действительности. Эта тенденция проявляется в намечающемся стремлении к драматизации, контрастам, психологизму, выявлению личности художника” (20, 85).

Ярким представителем эстетики Ренессанса был итальянский ученый Царлино (1517-1590 гг.), 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 (8, 181).

С важной ролью чувственного восприятия складываются у Царлино и понятия эстетического наслаждения, красоты, сладостности музыкального восприятия, соразмерности частей, гармонической упорядоченности. “Чувство весьма наслаждается и удовлетворяется вещами соразмерными и, наоборот, питает отвращение и ненависть к вещам несообразным” (8, 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, отстаивающего 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 и является 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 (8, 185-188).

О симбиозе чувств и мышления, как высшем типе музыкального восприятия, пишет видный испанский эстетик Салинас (1523-1590 гг.). 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” (35, 180).

Проблема эстетического восприятия музыки получила новое осмысление в XVII веке, названном в истории эстетики как переходный период между Ренессансом и Просвещением, а затем непосредственно в трудах философов и эстетиков эпохи Просвещения. Одним из концептуальных учений того времени становится теория аффектов. Важнейшей социальной функцией музыкального искусства начинает рассматриваться ее направленность на активизацию человеческих аффектов, страстей, переживаний, разнообразных эмоциональных состояний, чувств. Впервые в эстетике и музыкальной педагогике начинают получать освещение вопросы доступности и насыщаемости восприятия, роли разнообразия контраста. Эстетическое восприятие не должно приводить к утомлению, считал Декарт (1596-1650 гг.). 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” (35,204).

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 1646-1726 гг.). “Смутное познание дает полное знание о предмете, о его свойствах и качествах, но при этом не все его свойства могут быть указаны и осознаны” (35,213).

Два типа восприятия различает Кеплер (1571-1630 гг.): высшее и низшее. “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” (21,180). 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” (21,180). Отметим, что идеи о возможности полноценного восприятия музыки, минуя знание ее теории и законов гармонии в XX веке высказывали Б.В. Асафьев, В.Н. Шацкая, Д.Б. Кабалевский, другие педагоги и музыканты.

С позиций теории музыкального магнетизма рассматривает восприятие музыки немецкий эстетик XII столетия Атаназий Кирхер (1601-1680 гг.). 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 произведе-

ние 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 (34,194).

Кирхер обращает внимание на размер произведения, его пропорции движения и времени, 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 услады 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” (21,180).

Много интересных наблюдений о восприятии музыки находим мы у английского исследователя искусства Джеймса Бетти (1735-1803 гг.). 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...” (21,667).

На активный, творческий характер эстетического восприятия обращает внимание видный немецкий эстетик эпохи Просвещения Баумгартен (1714-1762 гг.). Его составляющими являются эстетический порыв, возбуждение ума, его горение, устремленность, экстаз, неистовство, энтузиазм, божий дух. “Возбудимая натура уже самопроизвольно, а еще более при содействии наук, изодряющих 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” (35,275). 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 развитие в эстетике Лессинга (1729-1781 гг.). “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” (35,275). Выражая основной дух эстетики Просвещения, Лессинг находил воспитательное воздействие искусства в способности воспитывать свободную личность, развивать чувственное восприятие.

С позиций вкуса рассматривал эстетическое восприятие И. Кант (1724-1804 гг.). 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 искусства (гедонистического, компенсаторского, терапевтического, социального).

В произведении искусства все должно быть “соразмерно с идеей” и подчинено ее выражению. В учении Канта принцип “целесообразное 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) (12, 176). Рассуждая о музыке, Кант полагал, 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 всеобще, основывается, вероятно, на том, что каждое выражение языка связано в своей совокупности со звучанием, соответствующим его смыслу” (12, 202).

Значительный шаг в осмыслении многих эстетических закономерностей, систематизации и обобщении лучших традиций немецкой классической эстетики осуществил Гегель (1770-1831 гг.). И хотя в его терминологической системе не используется непосредственно понятие “эстетическое восприятие музыки”, в рассуждениях о созерцании искусства он приходит к важным выводам, представляющим интерес для теории музыкального восприятия в целом. 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” (7,293).

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” (7,294). Важное 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. Как пошлые он расценивает мифы и фантастические истории о всемогуществе музыки как таковой, о чудесах Орфея, военных настроях Тиртея и пр. 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” (7,296). В современной теории музыкального воспитания этот тезис ученого рассматривается как одно из важнейших педагогических условий полноценного эстетического восприятия музы-

ки, наряду с такими, как создание психологических установок на восприятие, уровень его информационного обеспечения и др.

“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” (7,296). В этих рассуждениях Гегель очень 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” (7,289).

Значительный вклад в расширение представлений о закономерностях музыкального восприятия внесла эстетика романтизма, получившего распространение в художественной культуре Европы в XIX 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 бонанда Западной Европы, а вслед за ней и России, в которой, наряду с философами и эстетиками, принимают участие такие крупные музыканты как Р. Шуман, Р. Вагнер, Г. Берлиоз, Ф. Лист, П. Чайковский и другие. Процесс восприятия музыки начинает рассматриваться через призму объективных и субъективных, реальных и идеальных, материальных и духовных, абстрактных и конкретных, выразительных, изобразительных и интонационных факторов.

Романтики обогатили знания об эмоциональном характере восприятия и природе музыки в целом. Они понимали музыкальное искусство как выражение той эмоциональной стихии, которой живет человек, неудовлетворенный действительностью и рвущийся к “иным мирам”. Поэтому постижение музыки невозможно без соответствующей настройки души, без отрешенности от всех прозаических побуждений. Важным выводом музыкальной эстетики романтизма стало утверждение об активном, творческом характере музыкального восприятия.

Именно в эстетике романтизма было сформировано положение о том, что в отличие от других искусств, постижение которых идет от понимания к чувству, в музыке процесс восприятия движется в обратном направлении – от чувств и эмоций к осмыслению воспринятого. Это утверждение романтиков стало хрестоматийным в современной теории музыкального восприятия. Особенно близко они подошли к пониманию интонационной природы музыки и решению вопроса о том, в силу каких

причин звук может выражать чувства и мысли человека без непосредственного воспроизведения картин мира. В этой связи ими активно обсуждались вопросы ассоциативности восприятия, предпринимались попытки классификации ассоциативных представлений. Они, в частности, ранжировались по таким критериям, как: определенные и неопределенные, доступные и недоступные, правомерные и неправомерные. Как отмечал Р. Шуман: “Чем больше родственных музыке элементов включают в себя рождающиеся в звуках мысли и образы, чем сильнее поэтическая и пластическая выразительность композиции и чем большим воображением и остротой восприятия обладает музыкант, тем больше его произведение будет воодушевлять и захватывать” (5,277).

В поисках расширения средств музыкального выражения, романтики часто обращались к другим искусствам, подключению к восприятию не только слуха, но и иных органов чувств. Опираясь на взаимосвязь чувственных восприятий, они стремились подчеркнуть общий характер разных искусств, восприятие каждого из которых от этого может только выиграть. Эстетика одного искусства есть эстетика другого (Р. Шуман) (1810-1856 гг.). Это способствовало обогащению представлений об эстетическом восприятии искусства, позволяло выделить общие закономерности и дифференцировать специфические особенности, свойственные восприятию музыки. Эстетические идеи романтиков значительно обогатили теорию музыкального восприятия, подготовили ее дальнейшее развитие в последующие годы.

Особенно интенсивно проблема эстетического восприятия искусства разрабатывалась представителями, так называемой “психологической школы эстетики” (Г. Фехнером, И. Фолькельтом, Т. Липпсом, А. Бергсоном и др.). Так, Г. Фехнер (1801-1882 гг.) в качестве основного принципа эстетического восприятия рассматривал ассоциативность. Он считал, что важно не то, о чем непосредственно говорится в художественном произведении, а то, какие ассоциативные представления оно вызывает в душе.

Анализ отдельных психических состояний, связанных с восприятием музыки, пытался дать И. Фолькельт (1845-1930 гг.). Он заложил основы психоаналитического направления эстетики, выдвинув теорию “субъекта-объекта”, как единства воспринимаемого и воспринимающего на основе объединения четырех эстетических норм: эмоционального содержания, образования человеечно-значимого содержания, ограничения волевых и материальных мотивов, органически единого членения предмета. Красота предмета, считал он, существует постольку, поскольку ее предпосылки подчинены законам восприятия.

Анри Бергсон (1859-1941 гг.) рассматривал восприятие искусства как форму иррационального, интуитивного постижения жизни, которая доступна только художнику, создающему искусство.

Согласно разработанной Т. Липсом (1851-1914 гг.) теории “вчувствования”, то, что человек имеет в образах действительности является перенесением его чувств и мыслей на явления внешнего мира, включая и искусство. Воспринимающий субъект проецирует свои собственные эмоциональные состояния на данный ему для созерцания предмет, связывает его формы с определенным внутренним состоянием и ощущениями, испытанными в аналогичных условиях в прошлом (16,68-72).

С позиций “контекстуализма” рассматривает эстетическое восприятие искусства С. Пеппер. В художественном восприятии образуется сплав того, что воспринимается в данный момент, с тем, что уже было воспринято, и с тем, что будет воспринято. В результате стимулы, полученные в восприятии, осмысливаются в контексте прошлого и будущего, они как бы вставлены в “рамку” и лишь в ней обретают смысл. Если хотя бы один из перечисленных моментов отсутствует, произведение “разваливается”, исчезает. Так, например, бывает, когда музыку слушает человек, не способный запомнить услышанное и почувствовать “течение” мелодии. Он слышит звуки, но они образуют для него не структуру, не организацию, а шум, хаос. Эстетическое впечатление это не просто воздействие стимулов на реципиента, а “обогащенная непосредственность”. Если непосредственное впечатление представляет собой реакцию на физический стимул, то “обогащенная непосредственность” означает, что ряд, серия определенных восприятий корректирует настоящее, и поэтому каждое следующее восприятие “оказывается в целом более адекватной реакцией на тотальную стимулирующую способность физического носителя, чем предыдущая” (27,162-163). С. Пеппер выделяет три уровня эстетического восприятия, определяя тем самым его пределы. К первому уровню он относит непосредственно физический объект, “носитель” произведения искусства, обладающий диспозиционными качествами. Вторым уровнем, является одно из восприятий прошлого. И, наконец, третий уровень представляет собой синтез или тотальность всех восприятий в целом. Именно он, по мнению исследователя, дает полное представление об особенностях эстетического объекта в целом (27,163).

В середине XX столетия обоснование закономерностей эстетического восприятия, пользуясь установками теории информации, осуществил французский ученый А. Моль. Он рассматривал само художественное произведение как своеобразное сообщение, состоящее из набора последовательных элементов, способных нести определенную смысловую на-

грузку. Это сообщение может иметь как семантическую, так и эстетическую информацию. В художественном произведении важное значение приобретает последняя. Она особенно велика в музыке. Семантическая информация здесь минимальна. Она содержит только то, что необходимо для понимания музыкального сообщения.

Эстетическая информация, передаваемая музыкой, непереводаема на другой язык, индивидуальна по характеру, носит личностный характер и непосредственно связана со свойствами приёмника, то есть воспринимающего. Вместе с тем слушатель может высказать более определенное суждение о музыке в том случае, если будет владеть знанием семантических правил. А.Моль выделяет такие параметры информации, как оригинальность, непредвиденность, непредсказуемость, избыточность. Оригинальность сообщения имеет при этом 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» (17, 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 являет собой один из способов массовой коммуникации. И для этого, чтобы воспринимать информацию, передаваемую средствами искусства, надо понимать его язык. «Художественное восприятие, – пишет Ю.Борев, – это взаимоотношение произведения искусства и «реципиента», которое зависит от субъективных особенностей последнего и объективных качеств художественного текста, от художественной традиции, а также от общественного мнения и языково-семантической условности, равно исповедуемой автором и воспринимающим субъектом» (4,266). Содержание произведения овеществлено в языке и воспринимающий проникает в него лишь через художественный текст, через сложную последовательность знаков.

С позиций психосемиотики исследует восприятие В.В.Медушевский, рассматривая его и как процесс осмысления слушателем отношений между

звучком и смыслом, и как конечный результат – отношение к воспринятому. Исследователь при этом выделяет два взаимосвязанных компонента мышления, на которое опирается музыкальное восприятие: звуко-смысловое свертывание и развертывание, характеризующие процессуальный и временной аспекты музыки.

Сущность действия механизма свертывания объясняется способностью сознания человека к смыслозвучковому обобщению, интонационной генерализации. Действием этого механизма мышления обусловлено рождение одномоментных (симультанных) интонационных образов как в процессе восприятия, так и в посткоммуникативный период. На последующих этапах происходит конкретизация и развертывание симультанного образа, распознавание интонационной субъективности музыкального произведения, уточнение композиционных средств, постижение логики становления целостного художественного образа. Почувствовав глубинную интонацию лирического героя, слушатель “предошущает драматургию, догадывается об аналитико-грамматических и, в частности, композиционных решениях, следит – пусть неосознанно – за направленностью конструктивно-звукового развития /развертыванием тонального плана, тематического процесса и т.д.”(18,178-194).

Принципиально важным компонентом этой концепции является то, что она обеспечивает базу для интонационного выявления человека в музыке, открывая широкие возможности для обоснования методики развития музыкального восприятия у школьников, понимаемого как мышление, позволяющего систематизировать полученные эстетические впечатления, соотносить их с реальной действительностью, жизнью человека.

В современном музыкознании обосновывается понятие “адекватное восприятие музыки”, которое понимается как сложный акт психической деятельности человека, направленной на “прочтение текста в свете музыкально-языковых, стилистических и духовно-ценностных принципов культуры” (19,143). Предметом адекватного восприятия, исходя из этого, становится само музыкальное произведение, представляющее собой специальным способом организованную, целостную и неделимую систему компонентов содержания и формы. Материально-звуковая сторона музыки служит при этом носителем идеального художественного образа, выполняющего в сложной структуре музыкального произведения главенствующую функцию.

Возникающий в сознании слушателя образ не всегда адекватен авторскому. Его содержание обусловлено жизненным опытом и эстетической культурой воспринимающего, художественными традициями эпохи и окружающего его социума. Адекватное восприятие является, таким

образом, эталоном совершенного восприятия данного произведения, предполагающего в качестве необходимых условий активно-творческий подход и личную заинтересованность воспринимающего. В соответствии с опытом всей художественной культуры, а также жизненными установками слушателя, его ценностными ориентациями и эстетическими потребностями и заключается критерий адекватности.

Сходное аналитико-эстетическое наполнение приобретает понятие “культура музыкального восприятия”, обосновываемое А.Г. Костюком. Под ней подразумевается особая структурно-функциональная организация комплекса музыкальных способностей человека, предоставляющая возможность понимать музыку. “Высокая культура восприятия, – отмечает автор, – это функциональное совершенство его механизмов, пригодность их к верному отражению художественных шедевров, это проявление богатства “музыкального сознания и духовного облика слушателя” (13,342).

В музыковедении 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 (23,91). Этот уровень проявляется в умении воспринимающего слушать музыку содержательно, не нарушая естественного процесса наслаждения ею как искусством. 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. Именно этим эстетическое восприятие отличается от восприятия в психологическом значении этого понятия. В эстетическом восприятии художественное содержание непосредственно включается в жизнедеятельность человека, образно переосмысливается, переживается, сложными путями дешифруется эстетическим сознанием и интуицией слушателя. Именно это и позволяет рассматривать музыкальное восприятие как разновидность эстетического восприятия музыки. Уяснение этого принципиально важно не только для обоснования самой концепции развития музыкального восприятия у детей, но и для уточнения методологических позиций в дискуссиях с представителями феноменологического и других направлений эстетики (Э.Гуссерля, В.Конрада, Р.Ингардена, Э.Ганслика, Т.Адорно, Б.Штоффа и др.) о содержании музыки и познавательном характере ее восприятия.

Так, согласно утверждению Р. Ингардена, музыкальное произведение как эстетический объект не является частью психической жизни автора или феномена слушательского сознания, оно не тождественно с любой

конкретной его интерпретацией или нотной записью, поскольку последняя служит вторичной знаковой системой. Поэтому художественное произведение не может существовать как предмет реального мира и его место лишь среди предметов интенциональных (10, 557). Музыкальное произведение представляет собой автономное бытие, автономную ценность, с которой “каждый может сделать, что захочет”, – считает Б.Шеффер (40,3). Музыка состоит из звуковых последований, звуковых форм, не имеющих содержания отличного от них самих, – писал Э.Ганслик (1825-1904 гг.), – пусть всякий по своему называет и ценит действие музыкальной пьесы – содержания в ней нет, кроме слышимых нами звуковых форм, ибо музыка не только говорит звуками, она говорит одни звуки” (6,179).

Говоря о познавательном характере музыкального восприятия, не следует, однако, смешивать его с гносеологическим познанием действительности и окружающего мира. Совершенно очевидно, что 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, не художественные образы – и не этого объекта, а широкого мира, лежащего вне его и не зависимо от него” (3,121).

“ В процессе восприятия художественного произведения мы вбираем в себя” часть духовного “Я” других людей, и от этого наша самооценка становится богаче и глубже, – подчеркивает И.П. Шитов. – В этом смысле процесс восприятия искусства представляет собой процесс взаимодействия самооценностей, одна из которых является средством удовлетворения потребностей другой.... Поэтому художественное наслаждение родственно наслаждению от общения с духовно богатой личностью. Отличие лишь в том, что в художественном произведении личностные качества людей содержатся в концентрированной и ярко выраженной форме” (37,214). На этом основано художественное познание музыки в процессе ее восприятия. Как отмечает 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” (25,4).

Таким образом, 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 общеобразовательной школы. 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” (32,106).

Это качество эстетического восприятия музыки определяется самой ориентацией ее как социального феномена. Музыка 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 очастливляет, эвдомонизирует круг человеческого бытия” (33,6). “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 “вкусать” (32,110). “Восприятие музыки основано на активном пробуждении в слушателе его эмоций, его мыслей, его миропонимания. – пишет М. А. Смирнов. – Оно будит в нем ассоциации, почерпнутые из его личной жизни, всю цепь чувств, переживаний, испытанных ранее им. Мир слушателя входит важнейшей составной частью в мир, создаваемый композитором” (28,8).

Имея эмоциональный характер, музыкальное восприятие обусловлено эстетическими переживаниями человека. В научной литературе эстетическое переживание искусства принято рассматривать как такое эмоциональное состояние, которое непосредственно представлено в сознании человека и выступает для него как событие личной жизни. “При возникновении эстетических переживаний между художественным произведением и реципиентом устанавливается глубочайшая функциональная взаимосвязь, – отмечает Г. Шингаров. – Не может быть эстетических чувств, если переживания личности и произведение искусства не составляют единую “большую операционную систему, которой присуща “цель” и “известны” средства ее осуществления” (36,153).

В силу специфики содержания музыки, определяющую роль в которой играют художественные эмоции, восприятие ее осуществляется исключительно эмоциональными путями. Ведущее место эмоций в структуре художественного содержания объясняется интонационной и временной природой музыки. Это позволяет ей концентрированно воплощать эмоциональные состояния человека, эмоциональные стороны интеллектуальных и волевых процессов, динамику развития мыслей, характеры людей. В процессе эстетического переживания музыки в доступной форме согласуется то, что одновременно свойственно и слушателю (эмоциональный опыт жизни), и непосредственно самому музыкальному произведению (концентрация эстетических чувств в интонации). Это общее приобретает в сознании слушателя новое качество, которое на основе фантазии и воображения домысливается им как собственный “Я” – образ.

Таким образом, внешние переживания художественного содержания в определенных ситуациях восприятия могут перерасти во внутренние как сопереживание самому себе. На этих механизмах основывается самопознание человеком своего духовного мира, осуществляются “эвристические” открытия не обнаруживаемых себя ранее чувств, ассоциативных связей, переоценка нравственно-эстетических взглядов на жизнь, самосоздание своего внутреннего эмоционального тона, настроения, самосозидание себя как личности, индивидуальности.

“Конструирование” художественных образов требует огромного напряжения мыслей и чувств композитора. Не случайно “умными” называл художественные эмоции Л.С. Выготский. Не менее адекватных затрат духовной энергии слушателя требуется и в ситуации музыкального восприятия. Художественные образы не наполняют автоматически сознание слушателя, их личностное “присвоение” предполагает значительную сотворческую работу воспринимающего, завершающей стадией которой становится переживание красоты интонационно-образного преломления жизни в музыке, с одной стороны, и эстетическое наслаждение опытом художественного познания, с другой. Эстетические переживания всегда имеют для сознающей личности характер чего-то лишь ей принадлежащего, сугубо субъективного. Эмоциональным путем они как бы подводят слушателя к оценке художественного содержания.

Исходя из этого, эстетическое восприятие музыки может быть определено как процесс обнаружения в ней личностных смыслов, обусловленный механизмами переживания интонационных образов, концентрирующих в себе результаты освоения человеком духовных ценностей жизни. Эстетическое восприятие представляет собой волевой акт и непосредственно связано с духовными потребностями слушателя, удовлет-

ворение которых обеспечивает катартический эффект восприятия и, как следствие, эстетическое наслаждение искусством. Во всех других случаях общение с музыкой ограничивается созерцательным уровнем восприятия, комитатным прослушиванием или перцептивным охватом звукового материала. “Переживаемый художественный образ – вершина пирамиды, отделенная множеством ступеней от своего основания, материала искусства, – пишет В.Н. Холопова. – В музыке – интонационный образ, резонирующий с человеческим мировосприятием, высоко парит над звуковым, динамическим, зримым, пространственным материалом. У него собственное место в мире” (33, 139).

Этим восприятие музыки существенно отличается от восприятия других искусств. Ее сущностью является интонационное моделирование жизненных процессов и прежде всего субъективных сторон жизни. Поэтому в музыкальном восприятии на первый план выходит познание субъективного индивидуально-неповторимого видения мира человеком. Произведению искусства недостаточно осведомить слушателя о заложенной в нем информации. Для того чтобы внедрить ее в глубины личности человека и сплавить с его собственным опытом, необходимо так организовать его наблюдения, чтобы привести к определенным выводам, относящимся не только к содержанию музыки, но и к самому себе. В условиях педагогического процесса такое восприятие необходимо должным образом подготовить и обеспечить.

Таким образом, исследование феномена музыкального восприятия имеет богатую историю. На протяжении более 2,5 тысяч лет эта проблема волновала умы ученых практически всех философских школ, эстетиков, искусствоведов, крупнейших музыкантов мира. Научная мысль преодолела путь от наивных догадок “о прислушивании” к музыке, издаваемой движением небесных тел, до осмысления музыкального восприятия как уникального вида человеческой деятельности, имеющей значение не только для непосредственного общения с музыкой, но и для бытования ее в социуме. Особенно важное значение для современной педагогики искусства приобретает освещение вопросов, касающихся познавательных аспектов музыкального восприятия, тех форм, в которых осуществляется дополнение реального жизненного опыта человека, опытом надреальной, вымышленной жизни, запечатленной в произведении искусства.

Восприятие музыки является одним из немногих видов художественной деятельности, максимально открытых для творчества. И в этом случае оно выступает как форма, в которой это творчество может реализоваться. Вместе с тем для того, чтобы полноценное общение с музыкой состоялось, стало содержательным, слушателю необходимо приложить

духовные усилия. Без активной творческой позиции, стремления навстречу эстетическому переживанию, мир музыкальных образов оказывается непроницаемым для человека.

Постижение музыки на эстетическом уровне носит активный характер, предполагает умение оперировать образным материалом – эмоциональным, рациональным, интонационным, ассоциативно-звуковым. В зависимости от установок эстетическое восприятие музыки может протекать в форме 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.

Актуальным для педагогического процесса является преломление музыкального восприятия через интерпретацию нравственных категорий – порядочность, любовь, жизненная мудрость, счастье, добродетель. Находя отражение их в музыке, слушатель включается в незримую внутреннюю работу по самостроительству собственной духовной сферы. Воссоздание художественных образов является творческим актом, наполняющим человека ощущениями радости, окрыленности, духовного пробуждения, вдохновения, открытия новых жизненных перспектив. Оно предоставляет возможность установления через музыкальный образ связи с жизнью, делает слушателя сопричастным к внутреннему миру других людей. Вытекающий из этого педагогический аспект проблемы развития музыкального восприятия у слушателей состоит в формировании идеалов нравственно-эстетического освоения образного пространства искусства. Эталоны эстетического отношения к музыке, приобретенные в процессе восприятия, запечатлеваются в памяти человека, оказывают влияние на его мировосприятие, способствуют воспитанию личности с широким гуманистическим видением жизни.

Список использованной литературы

1. Античная музыкальная эстетика. – М.: Музгиз, 1960. – 304 с.
2. Аристотель. Поэтика // Собр.соч. В 4 т. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 645-680
3. Блудова В. Природа и структура художественного восприятия // Эстетические очерки. – М.: Музыка, 1977. – Вып.4. – С.114-152.
4. Боров Ю. Эстетика. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
5. Цит. по кн. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. – 402 с.
6. Ганслик Э. О музыкально прекрасном / Пер. Г. Лароша. – М., 1895.
7. Гегель. Эстетика. В 4 т. – М.: Искусство, 1971. – Т.3. – 621 с.
8. Цит. по кн. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. В 2 т. – М.: Музгиз, 1953. – Т.2. – С.414 с.
9. Денеш Золтан. Этос и аффект: История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. – М.: Прогресс, 1977. – 371 с.
10. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Иностран. лит. 1962. – 572 с.
11. Кант И. Собр. соч. В 6 т. – М.: Мысль, 1966. – Т.5. – 564 с.
12. Кант И. Критика способности суждения. – М.: Искусство, 1994. – 367 с.
13. Костюк А.Г. Культура музыкального восприятия // Художественное восприятие. – Л.: Наука, 1971. – С.334-347
14. Цит. по кн. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г.: В 2 т. – М.: Музыка, 1983. – Т.1. – 696 с.
15. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – М.: Изд.автора, 1927. – 262 с
16. Цит по кн. Маца И.Л. История эстетических учений. – М.: Изд-во МГУ, 1962. – 108 с.
17. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. – М.: Мир, 1966. – 351 с.
18. Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С.178-194
19. Медушевский В.В. О содержании понятия “адекватное восприятие” // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С.141-145
20. Цит. по кн. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. – М.: Музыка, 1966. – 574 с.
21. Цит по кн. Музыкальная эстетика Западной Европы 17-18 веков. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
22. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
23. Назайкинский Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыковедения // Восприятие музыки. – М.: Музыка 1980. – С.91-111
24. Цит по кн. О музыке и музыкантах. В 2 т. – М.:Музыка, 1975.– Т.1.– 407с.
25. Пиличяускас А.А. Познание музыки как воспитательная проблема. – М.:Мирос, 1992. – 40 с.

26. Платон. Законы. – М.: Мысль, 1999. – 832 с.
27. Цит. по кн. *Прозерский В.В.* Критический очерк эстетики эмотивизма. – М.: Искусство, 1983. – 174 с.
28. *Смирнов М.А.* Эмоциональный мир музыки. – М.: Музыка, 1990. – 320 с.
29. *Татаркевич В.* Античная эстетика. – М.: Искусство, 1977. – 320 с.
30. *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? // Собр. соч. в 22 т. – М.: Худож. лит., 1983. – Т. 15. – С. 41-221
31. *Хогарт В.* Анализ красоты. – М., Л.: Искусство, 1958. – 278 с.: ил.
32. *Холопов Ю.Н.* О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии, 1993. – №4. – С 106-114
33. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства. – М.: Изд-во Моск. конс. 1990. – Ч.1. – 139 с.
34. Цит. по кн. *Шестаков В.П.* От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до 18 века. – М.: Музыка, 1975. – 351 с.
35. Цит. по кн. *Шестаков В.П.* Очерки по истории эстетики: От Сократа до Гегеля. – М.: Мысль, 1979. – 372 с.
36. *Шингаров Г.* Физиологические основы и психологические особенности человеческих переживаний // Эстетика и жизнь. – М.: Искусство, 1973. – Вып. 2. – С.137-154
37. *Шитов И.П.* Природа художественной ценности. – К.: Выща школа, 1981. – 222 с.
38. Эстетика: Словарь. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
39. *Lissa Z.* O “rozumieniu muzyki”. – In: “Studie estetyczne”. – Warszawa, 1974. – Т.9
40. *Schoffer B.* Estetyka nowoi muzyki. – Forum musicum. – Krakow, 1971. – №12

Учебное издание

Рева Валентин Павлович

ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКИ:
историко-эстетический аспект

Пособие

Технический редактор А. Н. Гладун
Компьютерная верстка В. С. Малявко
Корректор А. А. Черная

ЛВ № 384 от 07.02.2001

Сдано в набор 13.11.2001. Подписано в печать **16.04.02** Формат 60x84¹/₁₆
Бумага офсетная № 1. Гарнитура Peterburg.
Усл.-печ. л. 1,8. Уч.-изд. л. 1,9. Тираж 80 экз. Заказ № **12**.

Налоговая льгота – Общегосударственный классификатор
Республики Беларусь ОКРБ 007-98, 22.11.20.600.

Учреждение образования "Могилевский государственный университет
им. А. А. Кулешова", 212022, Могилев, Космонавтов, 1

Напечатано на ризографе лаборатории оперативной полиграфии
МГУ им. А. А. Кулешова, ЛП № 281 от 07.02.2001
212022, Могилев, Космонавтов, 1