

СИМВОЛИЧНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА

Анализируется бытие музыкального жанра. Рассматриваются вопросы, связанные с выявлением символической природы жанра в музыке, что является предметом исследования в рамках философии музыки. Концепция исследования определяется пониманием музыки, ее языка как символотворчества, обусловленного культурно-историческим контекстом.

Ключевые слова: жанр; культура; язык; знак; символ; знаковая система; музыка.

Символизация в музыке – процесс наделения переносным значением музыкальных феноменов. Следовательно, музыкальный символ – это музыкальный образ, приобретший общественное значение, имеющий переносное значение, позволяющий его трактовать многозначно. Музыка – особое бытие, специфическая форма жизнедеятельности, искусственная среда, созданная людьми на протяжении тысячелетий, выработавшая свои специфические символы, приводящие к созданию языка, знаковой системы в подлинном смысле слова. Она представляет интерес с точки зрения ее существования и рассматривается в рамках философии музыки (А.Ф. Лосевым, В.П. Бобровским, М.Ш. Бонфельд и др.) как специфическая система, находящаяся в динамике, обладающая развитой структурой. Данная позиция имеет историю. Еще в прошлом веке академик Б. Асафьев рассматривал музыку как процесс становления и как процесс кристаллизации застывших структурных форм, чем акцентировал диалектичность музыкального мышления. У. Эко указывал, что музыкальное сообщение пребывает в динамике и «... чтение произведения искусства можно себе представить как непрерывный колебательный процесс, в котором от самого произведения переходят к скрытым в нем исходным кодам и на их основе – к более верному прочтению произведения и снова к кодам, но уже нашего времени, а от них к непрестанному сравнению и сопоставлению разных прочтений...» [1. С. 113], что позволяет определить культуру как действенное средство коммуникации. Музыкальные феномены являются гениальным порождением человека. Язык музыки является важнейшим средством передачи информации, способствующим сплочению коллектива, особенно в обществе, находящемся на уровне мифологического миропонимания, где символам придается ведущее значение. У А.А. Реформатского содержится мысль о том, что «без языка не может быть и мышления, то есть понимания человеком действительности и себя в ней» [2. С. 7], тем самым исследователь определяет язык как важнейшее коммуникативное средство, без которого невозможно существование общества и, как следствие, самого человека.

Музыка – продукт культурной деятельности людей, предметом отражения которой выступает мир, окружающий человека (объективная реальность), мир человеческих эмоций, чувств, переживаний и аффектов, сферы мышления, запечатленный развитой системой символов (субъективная реальность). Целью искусства является передача эстетического отношения человека к происходящему в действительности, показ его разнообразных переживаний, а не копирование. Искусство может изображать явления и предметы окружающей действительности, а также фантастичные, иррациональные предметы, абстрактные понятия со всей убе-

дительностью, но делает это специфически – в художественных образах. Солидаризируясь с позицией современных ученых, определяющей человека как обладателя уникальной способности «воспринимать и передавать культуру другим поколениям в чреде бегущих веков» [3. С. 13], можно утверждать, что музыка представляет собой наиболее коммуникативное среди прочих видов искусств. Более того, существует так называемый «функциональный» вид музыки, особенностью которого является использование звуковых образов в качестве обслуживающего средства религиозного или светского ритуала (к примеру, в церковном богослужении). Практические функции присутствовали у культовой и светской профессиональной музыки вплоть до XVIII в., когда начали складываться публичные светские формы музыкальной жизни (например, оперы, концерты), где новые (и обновленные) жанры были уже свободны от практических житейских функций, хотя и сохранили в той или иной мере связь с бытом или культом [4. С. 240]. Так в музыке формируются «музыкально-коммуникативные архетипы» (термин Д.К. Кирнарской) – своеобразные базисные формы музыкального содержания, связанные с протоинтонационной формой музыки, которые представляют собой первичный уровень восприятия музыкального содержания, опирающийся на комплекс неспецифических музыкальных средств недискретного характера.

Итак, музыка, являясь частью культуры, выполняет информационно-коммуникативную функцию, проникая во все сферы жизнедеятельности человека. Ее язык представляет собой универсальное средство фиксации, хранения и передачи специфических сигналов между различными поколениями людей. Музыкальная информация – это то, что нам сообщает музыка, о чем она свидетельствует с помощью сложной системы знаков. Музыкальное искусство наполнено разнообразной символикой, в частности жанр выступает в качестве знака (символа), что является предметом рассмотрения данной работы.

Жанр является эстетической категорией, обозначающей род (вид) произведения в пределах одного искусства, в том числе и в музыке. Понятие жанра многозначно, что объяснимо ситуацией, сложившейся в музыкальной науке, по меткому замечанию А.Н. Сохора, суть которой заключается в том, что «теоретики и практики единодушны лишь в том, что жанр (в соответствии с буквальным значением слова) – это род (вид, разновидность, тип) музыкальных произведений, но определяются и классифицируются жанры по-разному» [4. С. 232], т.е. в музыковедении происходит отождествление жанра с разновидностями музыкальных произведений, которые определяются по различным признакам, таким как строение, состав исполните-

лей, характер, особенности исполнения и т.п. Так, В. Цуккерман рассматривал жанр как вид музыкального произведения, которому присущи определенные черты содержания, который связан с определенным жизненным назначением и типом исполнения [5]; А.Н. Сохор вносит дополнение в рассматриваемый вопрос касаясь как обстановки исполнения, требованиям которой объективно соответствует произведение, так и глубинного изучения каких-либо из дополнительных признаков (к которым относятся форма, исполнительские средства, «поэтика» и др.) или их сочетания [4. С. 246]. Л. Мазель указывал, что музыкальные жанры – это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с определенными жизненными назначениями музыки, в связи с ее различными социальными (в частности, социально-бытовыми) функциями и различными условиями исполнения и восприятия музыки [6]. Е.В. Назайкинский определял жанр как «многокомпонентную, совокупную генетическую структуру, своеобразную матрицу, по которой создается то или иное художественное целое» [7. С. 94–95], рассматривая его как типовую модель произведения, которая определяет структуру коммуникации, поэтому коммуникативный контекст не является раз и навсегда заданной «схемой», хотя существует некий «костяк» типичной для жанра коммуникативной структуры, складывающейся из пространственных условий музицирования и сети разнообразных отношений, которые связывают музыкантов-исполнителей и их слушателей [7. С. 97]. В наши дни музыкальный жанр как категория музыковедения отражает взаимосвязь между внемузыкальными факторами музыкального творчества и его внутримызыкальными характеристиками.

В современной науке о музыке опыты классификации жанров вызывают живой интерес и существующие ныне системы классификации музыкальных жанров определяются тем, какие критерии выбираются для этой цели. Известно, что в начале XX в. Г. Бесселером обосновывается существование «преподносимых» и «обиходных» жанров. Музыка, исполняемая в публичном концерте, преподносится слушателям в качестве эстетической ценности, а прикладная призвана обслуживать жизнедеятельность людей в быту. Такое жанровое деление отражает две принципиально различные формы бытия музыки.

В.А. Цуккерман (по характеру связи с внемузыкальной реальностью) выделяет «первичные» (зависящие от функций, выполняемых музыкой в бытовых ситуациях) и «вторичные» (формируемые в условиях автономного творчества, не зависящие от быта) музыкальные жанры, в соответствии с критерием содержания, выделяет три основные жанровые группы: лирические, эпические и моторные жанры, кроме того, вводится промежуточная группа – картинно-живописные жанры, к которым относятся этюды-картины, программная музыка. Здесь уместно вспомнить концепцию М.М. Бахтина, который проводил различие между первичными (простыми) и вторичными (сложными) речевыми жанрами, относя к «вторичным» речевые жанры, возникающие в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного), которые

вбирают в себя и перерабатывают различные «первичные» (простые) жанры, входящие в их состав. В работе, посвященной проблемам речевых жанров, он высказался об их богатстве и разнообразии, мотивируя это неисчерпаемостью возможностей человеческой деятельности, что в наши дни трансформировалось в вопрос о синтезе жанров, представленный современным музыковедением, где рассматривается жанровый синтез в музыке, который «имеет множество форм: жанровая полифония, жанровая изобразительность, жанровое “цитирование”, жанровая модуляция, жанровая мутация, жанровая интерпретация и др.» [5. С. 214].

Т.В. Поповой [8] в качестве основы для классификации жанров взяты два критерия: условия бытования музыки и особенности исполнения, в связи с чем важным является вопрос о первичности происхождения жанра. К первичным жанрам она относит фольклорные напевы и наигрыши, танцевальные и маршевые мелодии, военные и охотничьи сигналы, жанры вторичного происхождения включают камерную и оркестровую музыку (например, сонаты, симфонические поэмы и др.). Исходя из эстетических закономерностей, связанных с непосредственной близостью вокальных жанров с разговорной речью, в более крупном плане исследователь разделяет музыкальные жанры на две особые группы (вокальную и инструментальную). Согласно Т.В. Поповой, существуют следующие виды музыкального творчества: народно-бытовая музыка устной традиции (песенная и инструментальная); легкая бытовая и эстрадно-развлекательная музыка (сольная, вокальная, инструментальная, для оркестров салонного, эстрадного, джаза); камерная музыка (предназначенная для одного или нескольких исполнителей-мастеров и звучания в условиях сравнительно небольших концертных помещений); симфоническая музыка; хоровая музыка; театральные-драматические произведения (опера, балет, музыкальная комедия, оперетта).

А.Н. Сохор (по условию бытования, обстановке исполнения) выделяет театральные, концертные, массово-бытовые и культовые (обрядовые) музыкальные жанры [4]. В ряду так называемых «простых» жанров, представленных одночастными инструментальными или вокальными пьесами (романс, песня, марш, вальс, прелюдия и др.), А.Н. Сохор выделяет единый принцип различия (жизненное предназначение), ко второму ряду общеупотребительных обозначений он относит преимущественно крупные, составные произведения (опера, балет, симфония, соната, квартет и др.).

По О.В. Соколову, по наличию или отсутствию связи музыки с другими явлениями или внемузыкальными компонентами, происходит выделение основных родов музыки: чистой, взаимодействующей, прикладной музыки [9].

Итак, в качестве критериев жанра в отечественном музыковедении традиционно используются конкретное жизненное предназначение; условия и средства исполнения; характер содержания и формы его воплощения. Поэтому фактор исполнения в музыке представляет особенный интерес, ведь музыка – это исполнительское искусство, где «в отличие от театра и кино, обстановка исполнения музыки не определена раз и навсегда» [4. С. 242]. Но следует помнить, что границы между жан-

рами условны, поэтому необходимо учитывать возможность исполнения музыкального произведения в обстановке, для которой оно не было предназначено. Например, опера может быть исполнена без декораций в филармонии (как концертное произведение).

Таким образом, в отечественной науке о музыке предпринимались попытки построения классификации музыкального жанра. Все многообразие теорий музыкального жанра можно свести, по М.Ш. Бонфельду, в три основные группы: социологическую, функциональную и объективно-содержательную [10]. Первая концепция жанра представлена А.Н. Сохором, который видит в нем реализацию «условий бытования музыкального произведения», вторая – О.В. Соколовым, усматривающим в жанре «отношение родов», и третья – В.А. Цуккерманом, который связывает жанр с «запечатлением самых разнообразных сторон человеческой жизни через различные типы музыкальной выразительности». Все существующие ныне жанровые типологии и классификации в музыке указывают на специфику и полифункциональность жанра, при этом многообразие функций жанра можно условно разделить на три группы (использована модель Е.В. Назайкинского): коммуникативные (связанные с организацией художественного общения), тектонические (относящиеся к строению музыкальной формы) и семантические (обладающие собственным содержанием, отличным от конкретного произведения) [7. С. 96]. Но следует помнить о том, что в чистом виде жанровые функции не существуют и жанр в музыке в чистом виде – это абстракция, т.к. он выявляется в конкретном музыкальном произведении, поэтому «теорию жанра всегда хочется дополнить» (М.Г. Арановский).

Музыка прочно связывает все сферы жизнедеятельности человека, порождая обилие жанров, знание семантических особенностей которых способствует адекватному восприятию музыкальных феноменов. Следует отметить, что без специального обучения сложно воспринять информацию, содержащуюся в музыкальном произведении, смысл которого, по сути, является неисчерпаемым. Более того, процесс кодирования в музыке характеризуется некоторой неполнотой, т.к. не представляется возможным полностью «перевести» музыкально-звучащее в нотный текст, ибо помимо основного смысла музыкальных феноменов имеются коннотативные созвучия.

По меткому наблюдению М.Г. Арановского, в системе музыкального мышления «связующим звеном» между языком и жанром выступает музыкальная форма, поэтому «в разговоре о природе различных видов музыки – музыкальных жанрах – следует коснуться и вопросов музыкальной формы» [9. С. 8]. Образное содержание произведений искусства всегда облечено в соответствующую художественную форму. Означает ли это то, что музыкальных форм столько, сколько и самих произведений? Конечно, существенны различия в строении музыкальных произведений, в их структурной наполненности, в интонационном, ритмическом, тембровом и т.п. исполнении (используется широкое значение музыкальной формы как единства составляющих ее компонентов). В этом отношении можно вести речь о том, что число музыкальных форм беско-

нечно велико. Но если под музыкальной формой (в более узком значении) подразумевать строение или структуру музыкального произведения, т.е. рассматривая ее без вникания в детали, то следует уточнить, что в музыке существуют типовые структуры, хотя они и реализуются в неповторимых музыкальных формах. Человек, по А.Ф. Лосеву, постоянно сталкивается с фактом «раздельного и уединенного существования тех или других моментов художественной формы»: «В форме, как таковая, как законченное целое, все подчиненные моменты объединены нерушимой связью и расчленены только в порядке намеренной философской абстракции. Воплощаясь в своей отдельности, каждый момент порождает и особый тип искусства, или особый его вид, особую художественную форму» [11. С. 115], что позволяет ему выделить частные формы искусства, которые, «в своем разделенном воплощении дают каждый раз особого рода художественные формы...» [11. С. 117]. Так, по А.Ф. Лосеву, получается четыре основных вида художественной формы (деление ведется по ее эйдосу): словесная, живописная, музыкальная и тектоническая [11. С. 118]. Под эйдосом он подразумевает некую единичность, данную как «подвижный покой самотождественного различия» [11. С. 117].

Итак, жанр изменяется вместе с музыкальной картиной мира, но остается форма, в которой он воплощается. Можно сказать, что эволюция жанра нередко приводит к его переосмыслению. Поэтому, рассматривая жанр в качестве общеэстетической категории, следует упомянуть, что он имеет свою историю, где в течение длительного времени происходили постоянные пересечения с понятиями рода, вида и стиля, что стало предметом анализа теоретических изысканий Н.Ф. Копыстянской, М.Р. Майеновой, И.Н. Налетовой, В.Ф. Переверзева и др. Е.В. Назайкинский в работе «Стиль и жанр в музыке» приводит ссылку на первое описание и классификацию жанров, содержащихся в трактате Иоанна де Грохео (XIV в.). В дальнейшем такого рода научные изыскания были продолжены Б. Асафьевым, А. Альшвангом, Л. Мазелем, Т. Поповой, А. Сохором, С. Скребковым, В. Цуккерманом и др. Несмотря на разработку теории жанров, по-прежнему остаются нерешенными некоторые вопросы, в частности отношения произведения со стилем и жанром, выявление роли жанра в процессе превращения образа в символ, связь жанра и содержания, взаимодействие жанров в музыкальном произведении.

Обобщая музыкальный материал различных стилей, можно предположить, что за редким исключением маршевость воплощает состояние активности, энергии, являя собой символ воинственности (походный марш), либо передает мерное движение, поступь (траурная, свадебная разновидности марша). Хорал – символ небесного мира, божественное песнопение, образ Вечности либо олицетворение идеи Смерти, выражающий образ неотвратимого, передающий отрешенность, трагическое мироощущение, несущее траурный характер. Сарабанда вплоть до начала XIX столетия считалась «выражением элегического, печально-торжественного и даже зловеще-гнетущего». В литературе часто встречается образное выражение – «смерть танцует сарабанду» [247. С. 43]. Но чаще всего для передачи музы-

кального образа Смерти композиторы прибегают к жанру траурного марша, который прочитывается как символ Смерти. Напротив, романс в музыке, впрочем как и вальс, – символ лирических переживаний героя. Элегия, ноктюрн, серенада также более удобны при показе сферы интенсивных чувств, глубоких переживаний, чем хорал и церковные песнопения (хотя в истории русской музыки был такой прецедент – с хорowymi полотнами С.В. Рахманинова, П.И. Чайковского, духовную музыку которых упрекали в чрезмерной чувственности, объявляя светской). Можно утверждать, что музыка приобретает не столько прикладные функции, входя в состав ритуального действия, исполняя функциональное значение, но в ней существует особый круг жанров, выполняющих символическую нагрузку. Так, в музыкальном искусстве Третья часть сонаты b – moll (опус 35) Ф. Шопена, обозначенной им как *marche funebre*, стала музыкальным символом Смерти, выполняющая в обрядовой деятельности человека особое значение, являясь воплощением печали, выражением состояния мировой скорби. Напротив, марш Ф. Мендельсона служит музыкальным выражением радости Жизни. Так, увертюра Ф. Мендельсона «Сон в летнюю ночь» (по одноименному произведению В. Шекспира)

передает образ торжества Жизни, где сама литературная программа дает слушателю ключ к разгадке этого музыкального образа.

Таким образом, музыкальными средствами моделируются образы-символы для лучшего понимания процессов, происходящих в действительности. В музыкальном знаке (символе) связь между материальной формой и значением условна. Предмет, выступающий в роли знака, функционирует в конкретной знаковой системе, что необходимо учитывать при дешифровке музыкальной информации. Символами в музыке могут выступать как отдельные звуки, их мелодические, гармонические, тембровые и динамические сочетания, так и строго дифференцированные музыкальные образы, доносимые конкретным музыкальным построением, жанр, авторский стиль. История музыкального искусства складывалась таким образом, что на протяжении длительного времени в разных странах появлялись и развивались те или иные виды музыкальных произведений – музыкальные жанры с присущими им стилевыми особенностями и спецификой формообразования. Следовательно, знание природы музыкального жанра порождает насущную потребность, удовлетворение которой является необходимым для понимания языка музыки в частности и языка искусства в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. А.Г. Погоняйло, В.Г. Резник. СПб.: Петрополис, 1998. 432 с.
2. Реформатский А.А. Введение в языковедение. М.: Просвещение, 1967. 200 с.
3. Новоженев Ю.И. Филетическая эволюция человека. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2005. 124 с.
4. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Л.: Советский композитор, 1981. 293 с.
5. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. М.: Музыка, 1980. 296 с.
6. Мазель Л.А. Анализ музыкальной формы. М.: Музыка, 1986. 528 с.
7. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
8. Попова Т.В. О музыкальных жанрах. М.: Знание, 1981. 128 с.
9. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 90–129.
10. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. 648 с.
11. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи; Общ. ред. А.А. Тахо-Годи, И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1995. 944 с.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 20 апреля 2009 г.