

Брель Л. И.

**ОСВОЕНИЕ СЕМАНТИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ПОСРЕДСТВОМ СТИЛЕВЫХ
ПАРАЛЛЕЛЕЙ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА**

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/6-2/11.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2008. № 6 (13): в 2-х ч. Ч. II. С. 42-45. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/6-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Характеристика *героических* образов опирается на средства и приемы, закреплённые ещё в классическом искусстве за данной образной сферой: мажор, мелодика фанфарного типа, императив ритмоинтонаций. Передача сильных страстей использует лексику, отражающую волевое начало и включает энергичную моторику, яркие мелодические ходы на широкие интервалы, тираты. Такой семантический комплекс – от торжественно-радостного ликования до драматической патетики – можно встретить в произведениях многих композиторов – романтиков.

Таким образом, осмысление вопросов, связанных с семантикой музыкального искусства, всегда остается актуальной, в рамках любого исторического стиля. Эта проблема неотделима от проблем содержания произведений, шире – музыкального искусства. Музыкальный язык и его значения могут быть глубоко понятыми в контексте своего времени, индивидуального стиля. Опора на семантические качества многих музыкально-выразительных средств должна стать основой для объективного научного анализа музыкальных произведений. Изучение семантики музыкального языка на уровнях отдельного выразительного средства, комплекса средств и их значений в различных контекстных условиях открывает путь к постижению музыкального содержания научным методом.

Список литературы

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. / Ред. М. Арановского. - М.: Музыка, 1974. - С. 90 - 127.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Кн.1 и 2. - Л.: Музыка, 1971. - 2-е изд. – 365 с.
3. Мазель Л. О системе музыкальных средств // Вопросы анализа музыки: Сб. ст. - М.: Советский композитор, 1993. - С. 94-136.
4. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник: Сб. ст. / Сост. С. С. Зив. - М.: Советский композитор, 1984. - Вып. № 5. - С. 5-17.
5. Назайкинский Е. В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки: Сб. ст. / Сост. В. Н. Максимов. - М.: Музыка, 1980. - С. 91-111.
6. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. - СПб.: Изд-во «Лань», 2000. - 320 с.
7. Чигарева Е. Семантика музыкального языка Моцарта: к постановке проблемы // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства: Сб. науч. трудов МГК. - М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1998. - Вып. 22.

ОСВОЕНИЕ СЕМАНТИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ПОСРЕДСТВОМ СТИЛЕВЫХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА

Брель Л. И.

УО «Брестский музыкальный колледж» им. Г. Ширмы, Беларусь

Музыкальное искусство в своем становлении и развитии насчитывает несколько тысяч лет. За этот период, отражая мир в интегрированной форме, запечатлевая присущее различным эпохам мировоззрение и мироощущение, музыка вырабатывала свой «словарь». Чем сложнее становилась музыкальная деятельность, тем больше усложнялась система музыкального языка. Причем, на каждом из этапов эволюции, в рамках различных стилей, утверждались свои приоритеты в области музыкальных выразительных средств.

Современному музыканту для успешной деятельности необходимо глубокое понимание произведений профессионального искусства, независимо от времени их создания и стиливых особенностей. Понимание музыки — сложный процесс, включающий и первоначальное восприятие, и многократное повторение, и изучение текста. Полноценное восприятие, кроме слуха, требует высокого уровня интеллектуального развития, богатой эмоциональной культуры, творческого воображения. Оно связано с переживанием и осознанием содержательного богатства конкретного произведения. Однако, освоение семантики музыкального языка в процессе обучения музыкантов, встречается с рядом проблем, одна из которых – отсутствие гармонично развивающей ребенка звуковой окружающей среды. Реалии современного мира таковы, что вкусы учащихся зачастую формируются под воздействием далекого от совершенства бытового музицирования. В этих условиях, для формирования высоких эстетических эталонов и художественного вкуса, решающую роль играет деятельность преподавателей.

Во второй половине XX века проблема освоения семантики музыкального языка привлекла внимание специалистов в области психологии, музыкальной педагогики, музыковедов, исполнителей.

Наиболее значительными в этой области стали работы Е. Назайкинского, М. Арановского, В. Медушевского, В. Холоповой, А. Готсдинера и др.

Процесс освоения знаковой системы любого искусства во многом похож на овладение речью. В этом процессе необходимо формирование понятийного аппарата, возможно более полного первоначального опыта; накопления стиливых представлений, запаса ассоциаций, образов. Создание благоприятных условий для обучения музыкантов в ДМШ и ССУЗах может обеспечиваться комплексным подходом, где должны быть объединены задачи ряда предметов специального цикла (сольфеджио, гармония, анализ музыкальных про-

изведений). Наибольшими возможностями в этом плане, на наш взгляд, обладает курс музыкальной литературы. В рамках этого предмета преподаватель получает прекрасную возможность создать у учащихся полное представление об эстетических взглядах композиторов, чертах стиля конкретной эпохи в искусстве. Решая проблемы восприятия учащимися искусства X-XVI вв., барокко, импрессионизма и XX века преподаватель может обращаться к произведениям литературы, поэзии, живописи, скульптуры, архитектуры. Е. Назайкинский пишет: «Многие проблемы можно решить на материале живописи. Анализ пространственно-временных отношений, связывающих зрителя, художника и картину, представляют интерес и для музыканта, как оттеняющий специфику музыки методом сравнения» [4].

Музыка всегда находилась в тесном контакте с другими видами искусства. Она активно взаимодействовала с литературой, живописью, хотя и обладала семантической автономией. В контексте конкретного стилевого направления различными видам искусства присуща эквивалентность образного мира, поэтому через параллели различных жанров искусства, можно существенно облегчить процесс восприятия музыки.

Педагогами и психологами замечено, что потребность в живописно-образных и литературных ассоциациях с музыкой особенно важна в процессе обучения. Уже на ранних этапах через подбор цветочных аналогов, сочинения стихов, создания несюжетных рисунков (учащиеся передают свои впечатления, используя различную густоту красочного слоя и технику мазка), можно развивать художественный вкус. Позже необходимо подвести учащихся к пониманию форм, используя образно-эмоциональный и аналитический методы восприятия других видов искусства. Важно параллельно развивать умение словесного описания собственных впечатлений и способность формулировать результаты анализа. Приведем несколько примеров.

Изучая творчество композиторов XVII - начала XVIII веков, целесообразно обратиться к ведущему стилевому направлению эпохи - барокко. Живописное, архитектурное барокко тяготеет к парадной торжественности, монументальности, богатству декора, что связано с назначением этого стиля - прославлять величие, мощь и богатство светской и церковной властей (отсюда: сверкающее великолепие дворцов и храмов, помпезность площадей, ансамблей и фонтанов).

В изобразительном искусстве барокко нередко аллегорические и мифологические сюжеты. Излюбленный жанр - алтарные картины с величественными образами Христа, Мадонны. Обязательным в изобразительном барокко становится сильное эмоциональное воздействие на зрителя (мученичество святых, сцены казни) — отсюда сочетание страстности и глубокого раздумья. Цель такого искусства: взволновать, порадовать, растрогать. Сближает музыкальное и изобразительное искусство сложность и масштабность композиции, напряженность линий, полифоничность рисунка в сложном сочетании различных плоскостей изображения.

Все искусство эпохи пронизано мыслью о единстве, синтезе поэзии, музыки, театра и других жанров. Наиболее ярко эти черты стиля барокко можно показать на архитектурных ансамблях Италии и Франции, на образцах творчества Л. Бернини, монументальной живописи Дж. Тьеполо, «лавках» Ф. Снейдерса, диагональных композициях П. Рубенса,

Литературе XVII- XVIII веков свойственно противопоставление разума и страстей, духовного и плотского. Так, рядом с возвышенной любовной лирикой соседствует едкий фарс, рядом с пафосом трагедий Корнеля и Расина, стоят комедии Мольера. Для литературной и музыкальной речи становятся свойственными эмоциональная насыщенность, патетика, ораторская декламационность.

Идеи эпохи Просвещения, открывают новые темы в искусстве: представление о всемогуществе человеческого разума, идеи о возможности построить совершенное общество по законам логики. Яркое воплощение классический стиль получил в живописных полотнах Н. Пуссена, Ж. Давида; в скульптурах Ж. Пигалы, Э. Фальконе, Пажу, Ж. Гудона; в архитектурных ансамблях Малого Трианона, площади Согласия, парка Версаля и т.д. Для них характерно стремление к пропорциональности, симметричности, к геометрически правильным формам.

На художественную психологию классицизма большое влияние оказало искусство театра и литература (В. Гете, Ф. Шиллер, П. Бомарше, Д. Дефо, Д. Свифт и др.). Герой — человек активный, находчивый, предприимчивый, он хозяин своей судьбы (символом стали Фигаро, Робинзон Крузо). В живописи охотно изображались сцены из жизни (А. Ватто, О. Фрагонар), быт (Ж. Шарден), а героический пафос театрального искусства нашел продолжение в картинах Ж. Давида. Новые представления о красоте, отразились в принципах музыкального мышления, в централизованности всех элементов структуры, в динамизме и выверенности всех музыкальных отношений и компонентов.

Самым широким по взаимодействию видов и жанров искусства стал романтизм, он подчинил все области художественной деятельности.

Тяга к синтезу искусств, главенство духовного начала, обширный круг тем (от ухода в мир мечты, мифологических сюжетов, народно-жанровых зарисовок, до углубления в сферу личности), объединяют ведущие жанры искусства XIX века.

Герои А. Дюма, Дж. Байрона, В. Гюго, Ж. Санд, А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Шопена, Ф. Листа и др. часто находятся в мучительном разладе с миром, они ищут положительное в истории, жизни народа, в природе и в фантазиях.

Самым ярким образом тесного соприкосновения и взаимообогащения различных видов искусства является импрессионизм. Музыкальный импрессионизм, как никакое другое стилевое направление, своей эстетикой связано с современными ему поэзией, литературой, живописью. Импрессионизм в живописи пред-

ставлен творчеством К. Моне, Э. Мане, Ф. Писарро, Э. Дега, А. Сислея, О. Ренуара и др. Сущность нового искусства – в тончайшей фиксации мимолетных впечатлений, утверждение индивидуально- неповторимой ситуации, жизненного мгновения, личности, состояния природы. Нервная гибкость романтиков, их острая восприимчивость к изменениям в окружающем мире и душевным движениям были восприняты и развиты импрессионистами до пределов утонченности.

Новые взгляды живописцев, новые темы и идеи их искусства, потребовали иных приемов. Это — очищение палитры от землистых оттенков, интерес к проблемам цвета и света, новая техника письма. Художники начинают работать короткими штрихами, показывая движение света, используют «чистые цвета», опираясь на специфику зрения (способность «смешивать» разноцветные мазки).

Много общего с живописью импрессионистов можно найти в поэзии символистов (60-80 гг.). Среди наиболее ярких поэтов этого направления — Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме. Во многих произведениях символисты противопоставляют реальному миру лишь умопостигаемые образы идеальной, но недостижимой красоты. Приверженцам символизма импонировало учение древнеримского философа Платона о том, что предметы и явления — лишь несовершенное отражение абстрактных идей, их тени.

Поэтов и художников сближало чувство нового, неприятие штампов, общность многих тем. Как и в живописи, иные задачи литературы стимулировали поиски нового словаря, новой функции слова в произведении (слово должно соединять не только обозначение предмета, но и вызванные им ощущения).

Попытки запечатлеть сложность и подвижность внутреннего мира человека приводят к открытиям. В поэзии это — воспроизведение ощущений, чувственные ассоциации запахов с воспоминаниями, мгновенное изменение душевного состояния.

Музыкальный импрессионизм воспринял от литературы символистов психологическую утонченность, интерес к миру «непознаваемого». В творчестве художников и музыкантов — родственная тематика: колоритные жанровые сценки, портретные зарисовки, исключительное место занимает пейзаж.

Больше всего живописный импрессионизм повлиял на музыку в области музыкально-выразительных средств. Сближали поиски, направленные на максимальное обогащение красочно-колористической стороны искусства. Особенности мелодики импрессионистов: короткие мотивы, из которых формируется мелодическая линия, идентичны особенностям техники живописи (наслоение множеств мазков различного цвета). Расслоение фактуры на два, три пласта, использование крайних регистров для создания эффекта пространственности, объемности, прозрачности близко исканиям живописцев.

Роднит поэзию, живопись и музыку не только образный строй, но и отказ от всего внешнего, показного. Им присущ камерный стиль, тонко нюансированный цветом, звуком, словом. Обращение к различным ладам обогащает палитру композиторов, напоминая игру светотени на живописном полотне. А художники, в свою очередь, сравнивали и находили эквиваленты цвета и ладов.

В живописи четко прослеживается уход от классического взгляда на вещи, как на объекты, разделенные формами, цветом, симметрией. Его сменило всеохватывающее единое видение, в котором главную роль играет цвет. С другой стороны, для более полной эмоциональной характеристики произведения, музыканты часто обращаются к живописной терминологии: красочность, фон, колорит, прозрачность, цвет. В музыке большую роль начинает играть «палитра» тоналностей, тембров, регистров, а богатство и смена разнообразных оттенков часто становится единственной драматургической задачей.

Атмосфера первых десятилетий XX века по-разному воплощена в литературе, живописи и музыке. Но для творчества писателей, художников и композиторов-экспрессионистов характерна общность в стремлении к усложнению круга выразительных средств, отказу от устоявшихся приемов, традиционных форм. Это — искусство эмоциональных крайностей, углубленного психологизма. В произведениях начинают доминировать темы разрушения и смерти. Здесь и ранние рассказы Ф. Кафки, и утонченные произведения Альтенберга, и первые полотна О. Кокошки, Ф. Ходлера, Э. Мунка. На искусство большое влияние начинают оказывать концепции А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, философия З. Фрейда (с его интересом к сфере подсознательного).

Литература оказывает большое влияние на музыку: Г. Гофмансталль был соавтором Р. Штрауса, тексты Альтенберга лежат в основе ранних произведений А. Берга, на стихи Рильке написаны вокальные сочинения А. Веберна.

Таким образом, наряду с традиционными методами и формами обучения, обращение к стилевым параллелям в искусстве, создание ассоциативного и эмоционально-образного ряда при восприятии музыки — необходимый этап в процессе обучения языку одного из сложнейших видов искусства. Такой подход былработан в результате многолетней практики автора.

Обращение к художественному контексту эпохи при изучении музыкального искусства, позволяет решить одну из проблем профессионального образования: формирование музыкального мышления, т.е. умения воспринять и осмыслить звуковой материал, осознать замысел композитора.

Список литературы

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. / Ред. М. Арановского. - М.: Музыка, 1974. - С. 90-127.

2. Готсдинер А. О стадиях формирования музыкального восприятия // Сб. ст. / Ред. М. Арановского. - М.: Музыка, 1974. - С. 230-250.
3. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. - М.: Музыка, 1978.
4. Назайкин Е. О психологии музыкального восприятия. - М.: Музыка, 1972. - 380 с.
5. Холопова В. Музыка, как вид искусства: Учебное пособие. - СПб.: Из-во «Лань», 2000. - 320 с.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕНИ (ПСИХИКА ЧЕЛОВЕКА КАК СФЕРА ДИАЛЕКТИКИ ДОБРА И ЗЛА)

Вавилова Е. Ю.

Ярославский государственный технический университет

Традиционным для европейской культуры стало положение о развитии самосознания человека на основе углубления познаний о добре и зле, их диалектике, взаимопереходе, взаимном потенциальном обуславливании. Выдвинутый еще Сократом, этот тезис получил своеобразную интерпретацию в трудах представителей аналитической и трансперсональной психологии. Предположение основателя психоанализа Зигмунда Фрейда о присутствии в психике человека двух полярных энергий, либидо или эроса (стремлений к удовольствию, жизни) и мортидо или танатоса (влечения к смерти), создающих динамику внутренней жизни индивида и общества в целом, было дополнено Карлом Густавом Юнгом.

Согласно З. Фрейду, в область бессознательного вытесняются индивидуальные, уникальные для каждого индивида мысли и образы, т.е. эрос и танатос предстают в психике каждого индивида по-своему, имеют уникальную персонификацию. К-Г. Юнг считал область бессознательного любого человека насыщенной формами и образами, которые не приобретены индивидуально, но являются даром далеких предков, коллективной прото-психикой. Ученый выделил второй слой бессознательного, и его структура приобрела следующий вид: более глубокий слой составляет коллективное бессознательное, поверхностный – субъективное бессознательное. Область коллективного бессознательного наполнена рядом основополагающих образов, которые получили название архетипы (от «архаические типы») или доминанты («доминирующие»). Архетипы – изначальные образы, наиболее древние и наиболее всеобщие формы представлений человечества о мире, отражение постоянно повторяющегося опыта человечества. Миф переводит архетипы из бессознательного в сознание, дает возможность завладеть присущей им энергетикой, силой, качествами, сделать частью личности. Миф, развернутый как внутренняя жизнь индивида, явленный посредством ряда персонажей-архетипов, дает картину становления и раскрытия личности, процесс выявления ее самосознания. Структура мономифа, согласно Дж. Кэмпбеллу, состоит из трех стадий: исход – инициация – возвращение (приглашение к путешествию, вызов – различные приключения, борьба с противником – победа – обретение пленницы (анимы) и сокровища – возвращение в качестве правящих супругов), которая передает, посредством образов, картину становления полноценной психической жизни человека.

Все архетипы следует разделить на две группы: неперсонифицированные (эфир – любая перво-субстанция: огонь у Гераклита, вода, пустота, «нечто единое» и др.; энергия, жизненная сила – прана, мана и др.) и персонифицированные. К этой группе относятся: самость или герой (центральный архетип, отражающий самосознание личности, своеобразное ядро психики, вокруг которого группируются энергии сознательного и бессознательного), персона (своеобразная маска, которую надевает личность в ответ на требования социального окружения, публичное лицо), анима (образ, представляющий женские качества в мужской психике), анимус (образ, представляющий мужские качества в женской психике), тень (скрытые дурные качества индивида, сосредоточие агрессивных и антисоциальных стремлений); младенец (персонификация потенциала личности), мудрец (отображение духовной силы, целостности личности), колдун (персонификация выбора и знания).

Все архетипы взаимосвязаны, отражают первоначальную синкретичность человеческой прото-психики, нерасчлененность на сознание и бессознательное, исходное состояние, которое отражено в символическом образе дракона-уробороса, вечного змея, кусающего свой хвост. Становление самосознания человека начинается с выделения в уроборосе образов прародителей мира – вначале матери, затем отца (фрагментации изначального архетипа, как показал Э. Нойманн). Оба архетипа имеют двойственную природу, одновременно благожелательную и ужасную для человека. Так, архетип матери сочетает в себе две ипостаси: ужасная мать и великая мать. Последняя отображает помощь, жизненные силы, благожелательность и интуицию. Это противостояние отображено в народной фантазии как конфликт матери и мачехи героя.

Архетип первоначального отца, прародителя мироздания представлен в образах мудрого старца и колдуна, которые всегда появляются в мифологическом повествовании о приключениях героя. Старец – персонификация творческой стороны личности, духовной целостности, мудрости, добра. Он пробуждает в герое желание свершить, веру в себя и свои силы, в сказках он – наставник главного героя. Архетип колдуна (или колдовского демона) – один из наиболее древних образов, отличен от архетипа тени тем, что может равно нести и добро, и зло. Сам К-Г. Юнг пишет: «Порой ее (фигуру демона – Е. В.) можно лишь с большим трудом или почти нельзя отличить от тени; но чем больше преобладает магическая черта, тем скорей она может быть отделена от тени, что немаловажно постольку, поскольку она может иметь также и позитивный аспект