

ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОГО СУЖДЕНИЯ О МУЗЫКЕ В ЭСТЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ НА РУБЕЖЕ XX ВЕКА В РОССИИ

Тулаева В.В.

ФГБОУ ВО «Омский государственный педагогический университет», Омск, e-mail: mail@omgpi.ru

В статье рассматриваются основные подходы к проблеме эстетического суждения о музыке, распространенные на рубеже XX в., что может способствовать пониманию истоков формулирования, понимания этой проблемы, которая более глубоко и детально стала разрабатываться в последующем. Обращение к публикациям как известных, так и малоизвестных авторов, которые стояли у истоков российской музыкальной науки, может позволить составить более достоверное, объективное представление о состоянии эстетической мысли этого периода. Проблема взаимодействия музыкального образа и суждения о нем в рассматриваемый период времени не выделялась, как правило, в отдельную. Она являлась составной частью многих исследований, посвященных как общим, так и частным проблемам эстетики, музыковедения, психологии, музыкальной педагогики. Основной акцент сделан на формально-эстетическом и реалистическом подходах понимания данной проблемы. В рамках этих концепций проблема суждения о музыке получила наибольшую актуальность, и в них были сформулированы узловые ее моменты. В статье предпринята попытка систематизации разрозненных данных, накопленного фактологического материала и анализа исследований, в которых эта проблема не выделяется в отдельную, но ее решение логически вытекает из всей авторской концепции.

Ключевые слова: эстетическое суждение, музыкальный образ, формально-эстетическая концепция, реалистический подход к пониманию музыки, содержательность музыки, программная музыка, интерпретация музыки, субъективность музыкального восприятия.

THE PROBLEM OF AESTHETIC JUDGMENT ABOUT MUSIC IN AESTHETIC CONCEPTIONS AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY IN RUSSIA

Tulaeva V.V.

FGBOU VO Omsk State Pedagogical University», Omsk, e-mail: mail@omgpi.ru

The article discusses the major approaches to the problem of aesthetic judgment about music that were common at the beginning of the 20th century, which could be helpful in understanding the grounds of defining this problem, which was later investigated in greater detail. Publications of renowned and minor authors who pioneered in the Russian musical science can provide a more consistent fact-based vision of the aesthetic thought of that period. The problem of the interaction between a musical image and judgment of it was usually not positioned as an individual problem in that period. It was rather a component in many studies focused on general and special problems of aesthetics, musicology, psychology, and music pedagogy. The focus is made on the formally aesthetic and realistic approaches to this problem. In the framework of these conceptions, the problem of judgment about music became most relevant, and its cornerstones were established. The article attempts to systematize scattered data, accumulated facts, and analysis of the studies where this problem was not considered separately, but still its solution appears to be a logical consequence of the author's conception as a whole.

Keywords: aesthetic judgment, musical image, formally aesthetic conception, realistic approach to understanding music, meaningfulness of music, program music, interpretation of music, subjectivity of music perception

В свете актуальности возрождения культурного наследия оправданной представляется попытка ретроспективного освещения основных тенденций, действовавших в эстетике, музыковедении, педагогике и психологии относительно принципиальной возможности и содержания словесной интерпретации музыкального образа.

В рассматриваемый период времени взгляды на музыкальное искусство были достаточно разнообразными и разноречивыми, но в целом как наиболее распространенные можно выделить два основных подхода – формально-эстетический и реалистический. Именно

в рамках этих противоположных концепций актуализировалась проблема эстетического суждения о музыке, и в них были сформулированы основные подходы к ее пониманию и решению.

Цель исследования: проанализировать подходы к проблеме эстетического суждения о музыке в эстетических концепциях на рубеже XX в. в России.

Материалы и методы исследования

Исследование основано на изучении и анализе литературных источников, публикаций в периодической печати на рубеже XX в. с использованием таких методов, как сравнительно-исторический анализ, обобщение, систематизация.

Результаты исследования и их обсуждение

Решение вопроса о роли эстетического суждения в процессе музыкального восприятия, его содержании и критериях неразрывно связано с проблемами сущности, назначения, функционирования музыкального искусства и особенностями его восприятия. Это определило и круг проблем, имеющих принципиальное значение для формулирования модели эстетического суждения, которые с той или иной степенью конкретности, под тем или иным углом зрения рассматривались в разные исторические периоды.

На рубеже XX в. проблема словесного суждения о музыке, как правило, не выделялась в отдельную, и подходы к ней были сформулированы в самом общем виде – как принципиальная допустимость или невозможность его. Решение логически следовало из того, как исследователи понимали вопросы относительно сущности, содержательности, познаваемости, назначения, функционирования музыки. Многим определениям, которыми мы оперируем сегодня, не было дано точных формулировок. Так, говоря об эстетическом суждении применительно к исследуемому периоду времени, мы имеем в виду словесное выражение результатов постижения музыкальной образности. Несмотря на всю важность и значимость, проблема связи суждения о музыке с процессами восприятия, как правило, оставалась за рамками исследований этого периода, присутствуя только в отдельных высказываниях.

Сторонники формально-эстетического взгляда на музыку развивали в своих работах основные идеи их ближайшего предшественника, австрийского критика и музыковеда Э. Ганслика, который заявлял, что в музыке нет никакого содержания, «кроме слышимых нами звуковых форм, ибо музыка не только говорит звуками, она говорит одни звуки» [1, с. 154], а любые попытки словами передать результат музыкального восприятия он относил на счет «иносказания и заблуждения» [1, с. 82], тем самым подчеркивая абсолютную невыразимость музыкальных впечатлений в слове. Гиперболизация в концепциях российских исследователей, которые придерживались аналогичных взглядов, бесспорного факта, что результаты

музыкального восприятия всегда субъективны, неоднозначны и сложно выразимы в слове, существенно ограничивала функциональные возможности музыкального искусства.

Нужно отметить, что взгляды последователей и сторонников Э. Ганслика в России не всегда тождественны позициям формализма и по сути своей часто противоречивы. Это хорошо видно на примере Г.А. Лароша, которого принято считать в значительной степени следовавшим учению Ганслика. Именно он сделал наиболее удачный перевод его книги и в предисловии к ней признавался в «громадном на него влиянии автора» [1, с. 18]. Тем не менее, в лучших своих работах, начиная с работы о Глинке, он не отрицал наличия содержания в музыке, отмечая, например, что композитор «умел заключать глубоко поэтическое содержание в роскошнейшую и вместе с тем безукоризненнейшую музыку» [2, с. 32].

Очевидная непоследовательность характерна и для других представителей формально-эстетических взглядов. Поскольку в данном случае нет цели подробного рассмотрения позиции каждого из авторов, целесообразно остановиться на положениях, объединяющих их. Исследователи, придерживающиеся формально-эстетических взглядов на музыку, вслед за Гансликом также отрицали какую-либо связь музыки с окружающей действительностью, видели ее смысл в себе самой, а сущность – в красоте чистого совершенства. Так, например, А.И. Смирнов пишет о том, что «музыка ... не имеет отношения ни к чему внешнему, постороннему, по самому существу своему она не может напомнить того, что существует и происходит в действительности» [3, с. 135].

Утверждение, что музыка существует и развивается по каким-то своим законам, а вызываемые ею переживания никак не связаны с теми, которые мы испытываем в реальной жизни, имело целью подчеркнуть неопределенность музыкального содержания, а значит, невозможность его понимания и словесного выражения, поскольку слова «имеют приложение и смысл лишь в отношении к нашим обычным чувствам и волнениям» [3, с. 130].

Противопоставление музыкальных и жизненных чувств, неопределенность и непознаваемость музыки являются основанием для вывода, который делает К.Р. Эйгес, о невозможности и ненужности «вскрыть и передать, сколь возможно, словами те чувства, которые будто бы выражены ... в музыке» [4, с. 24]. Следовательно, отрицается не только возможность каких-либо суждений о музыке, но и сама возможность услышать и понять в ней нечто большее, чем одни только звуки. Как пишет Г.А. Ангерт, музыкально-прекрасное «нельзя описать и формулировать. Оно лежит вне языка слов и формул. Оно может засиять, ослепить, захватить, но не может и не должно быть понятым» [5, с. 70]. Таким образом, безусловная сложность формулирования эстетического суждения не только приводит к выводу о тщетности попыток выразить в слове свое понимание музыки, но и ставит под сомнение саму возможность постижения музыкального образа.

При таком понимании музыкального искусства функции музыки ограничиваются, в основном, гедонистической, так как, по утверждению Г.Э. Ланца, «музыку можно только чувствовать» [6, с. 50], и отчасти суггестивной, если представлять музыку как искусство, которое, по мнению А.М. Аврамова, лишь «...гипнотически убеждает в реальной нереальности» [7, с. 42].

Те же принципиально значимые вопросы о сущностной природе музыкального искусства, о его содержательности, о возможности его понимания рассматривались и с других эстетических позиций. Сторонники противоположного взгляда на музыку рассматривали ее как искусство образно-содержательное, полифункциональное и, естественно, признавали возможность и необходимость ее понимания, допустимость суждения о ней. Исходной позицией в понимании содержательности музыки являлось осознание ее жизненной первоосновы. Как пишет Н.А. Римский-Корсаков: «Содержанием произведений искусства служит жизнь человеческого духа и природы в ее положительных и отрицательных проявлениях, выраженная в их взаимных отношениях» [8, с. 211]. Это, безусловно, предполагает выявление жизненного содержания музыкальных эмоций и возможность формирования на этой основе эстетического суждения.

В эти годы исходя из понимания особенностей музыкального воплощения жизненных чувств и явлений начинают формулироваться критерии полноценного восприятия, понимания и суждения. Становится актуальной задача обоснования обобщенности, многозначности музыкального образа, определения пределов музыкального выражения и изображения, рассмотрения любого музыкального произведения с точки зрения присущей ему программы в широком смысле слова – как эмоциональной содержательности. В связи с этим подчеркиваются недопустимость узко-программных толкований музыки, нежелательность попыток сведения суждений о ней к поискам сюжетных перипетий и утверждается, что данные композитором названия, программа, литературный первоисточник должны быть импульсом к собственному обобщенно-проблемному осмыслению услышанного.

В качестве принципиально важной особенности музыкального воплощения жизненных чувств и явлений представляется их высокая степень обобщенности в музыкальном образе. «Музыка – это впечатления жизни, выраженные художником в звуках. В этом определении не надо только под жизнью понимать непременно круговорот личных и общественных событий. Жизнь следует понимать здесь в ее действительном, необъятно широком и безграничном разнообразном смысле, как художник ее воспринимает и переживает» [9, с. 26–27].

Такое понимание музыки демонстрирует установку на высокий уровень обобщения музыкального образа при его восприятии, что и должно отражать суждение о нем, ни в коей мере не увязанное с какими бы то ни было конкретными событиями, которых нет в

непосредственной ткани музыкального произведения. Так, например, Л.А. Саккетти, продолжая мысль Шопенгауэра о том, что музыка есть мелодия, для которой мир служит текстом, в свою очередь, пишет: «Весь мир служит для музыки комментарием. Поэтому в высшей степени неподходящей является попытка объяснить произведения этого искусства посредством программных сообщений, программа втискивает великую музыкальную картину в непомерно узкую рамку» [10, с. 52].

Безусловно, что в этом случае речь идет не об отрицании программной музыки либо об отрицании ее содержательности, но лишь о бессмысленности подробных узкопрограммных толкований, которые в значительной мере упрощают процесс восприятия музыки и суждения о ней и мало соответствуют действительному пониманию музыкального образа. Программа же понимается гораздо шире – как эмоциональная содержательность музыки, а не преднамеренное звукоподражание явлениям реальной действительности.

Показательно уточнение по этому поводу А.Г. Рубинштейна. По существу, он предлагает свое нетрадиционное понимание программы. «Я стою за угадывание и вкладывание в музыкальное сочинение программы, а не определенную, данную программу. Я убежден, что всякий сочинитель пишет не только в каком-то размере и в каком-то ритме ноты, но вкладывает известное душевное настроение, то есть программу, в свое сочинение, с уверенностью, что исполнитель и слушатель сумеют ее угадать» [11, с. 13]. Такое достаточно широкое понимание программы предполагает и соответствующее содержание эстетического суждения. Слушатель не должен интерпретировать музыку как отражение повседневной событийности, поскольку даже определенная композитором программа является лишь импульсом к самостоятельному восприятию каждым слушателем образного строя произведения. Даже когда композитор дает словесно-образную характеристику своей музыке, как, например, это делает Н.А. Римский-Корсаков, он оговаривает ее некоторую приблизительность, условность и необязательность именно такого ее восприятия и толкования для каждого слушателя. «Таковы определения характера мотивов и тем сделаны как бы предварительно, начерно... Весьма возможно, что это его (читателя-слушателя) личное звукозерцание настолько разнится от моего, что все мои определения окажутся для него совершенно чуждыми и непонятными» [12, с. 32]. Тем самым за каждым слушателем признается право его собственной интерпретации музыкального образа, различного его толкования, что и может проявиться в разнообразных суждениях о нем.

При этом подчеркиваются не только различия в слушательских субъективных восприятиях и толкованиях музыки, но и обязательная непосредственная связь с объективным содержанием воспринимаемой музыки. Так, характеризуя особенности восприятия музыкальных образов, их отличительные свойства, М.Ф. Гнесин выделяет как основное

свойство «эмоциональной приспособляемости» [13, с. 22]. Это позволяет, по его мнению, не только связывать их с различными состояниями сознания, но этим «объясняется и возможная субъективность в эмоциональном восприятии музыки и, наоборот, известная степень объективной убедительности, на которую вправе рассчитывать композитор» [13, с. 22]. Таким образом, показательно, что уже в то время, хотя и на уровне отдельных высказываний, речь идет о выявлении объективного содержания музыкального образа через субъективное восприятие слушателя, что является важным для понимания проблемы эстетического суждения о музыкальном образе.

В целом, обоснование возможности понимания музыки и суждения о ней, выделение основных критериев полноценного восприятия и толкования музыки ведется, как правило, на теоретическом уровне, без практической ориентации. Однако сама мысль о необходимости для полноценного восприятия и суждения определенной не только музыкальной, но и общеинтеллектуальной подготовленности слушателя, безусловно, присутствует в рассуждениях исследователей того времени. Такая постановка вопроса не отрицает категорически возможность понимания музыки малоподготовленным слушателем, но лишь выявляет фрагментарность такого восприятия и суждения. Такой слушатель, как об этом пишет А.А. Берс, «...выхватывает из композиции только то, что соответствует его настроению, слушает отрывочно, отвлекается посторонними мыслями» [14, с. 14], что не позволяет ему выразить достаточно полно результаты своего восприятия. Речь при этом идет не о невозможности понимания малоподготовленным слушателем музыкального произведения, но лишь о некоторой ограниченности восприятия и толкования художественного образа.

Вместе с тем на волне демократизма в этот период времени начинает укрепляться мнение о непосредственном воздействии музыки, доступной всем и каждому, о том, что для ее понимания и интерпретации не обязательна музыкальная подготовленность. Считая такой подход ложным, А.Н. Серов отмечает: «Мысль, что наслаждаться музыкой, а при этом верно, здраво судить о ней можно всем и каждому, без малейшего приготовления, без особенной, собственно музыкальной воспитанности, эта мысль – корень многих заблуждений касательно музыки» [15, с. 152].

Необходимость определенной подготовки для полноценной интерпретации музыки, как правило, в этот период только констатируется, не получая дальнейшего развития. Реализация же задачи воспитания подготовленного слушателя требовала более четких представлений о том, какими именно должны быть полноценное восприятие и суждение. В рассматриваемый период времени достаточного освещения эта проблематика не получила.

Были сформулированы в самом общем виде исходные позиции относительно сущности музыкального искусства, особенностей его восприятия, понимания и суждения о нем.

Заключение. Распространенность в конце XIX – начале XX вв. формально-эстетического и реалистического взглядов на музыку (хотя, безусловно, весь спектр мнений был гораздо разноречивее) демонстрирует обращение с разных точек зрения к одним и тем же проблемам. Среди них признание или непризнание жизненной первоосновы музыки, ее содержательности или бессодержательности, возможности или невозможности ее понимания. Проблема суждения о музыкальном образе произведения была логическим следствием их решения, практически никогда не выделяясь в отдельную.

Сторонники формально-эстетических воззрений ратовали за полное отрицание не только суждения о музыке, но и самой ее содержательности, возможности услышать в ней что-либо, кроме одних только звуковых форм. В рамках реалистической концепции не только суждение о музыкальном образе произведения получает достаточно подробное обоснование как принципиально допустимое, что является следствием понимания музыки как искусства обобщенно-образного, эмоционально-содержательного, но и выделяются некоторые проблемы, необходимые для формулирования критериев эстетического суждения. Это обоснование обобщенности, многозначности музыкального образа; определение возможностей музыки в передаче жизненных чувств и явлений в их развитии и невозможности воплощения ее средствами статичности, конкретных сюжетных перипетий; достаточно широкое понимание программности как присущей всем музыкальным произведениям эмоционально-образной содержательности. При этом очевидны соответствующие требования к музыкальному восприятию и суждению. Безусловно, что многие вопросы относительно критериев эстетического суждения, например субъективности слушательских интерпретаций в связи со спецификой музыкального образа и индивидуальными особенностями воспринимающего субъекта, получили в этот период освещение фрагментарное, в основном на уровне отдельных высказываний. Однако само обращение с разных эстетических позиций и с разной степенью подробности к проблеме эстетического суждения о музыке служило основанием ее углубления и конкретизации в последующие годы в теории и музыкальной педагогике.

Список литературы

1. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики. М., 1910. 162 с.

2. Ларош Г.А., Бородин А.П. Глинка и его значение в истории музыки. О Глинке, Мусоргском, Листе. Избранные статьи. М., 2020. 180 с.
3. Смирнов А.И. Эстетика как наука о прекрасном в природе и искусстве. Физиологические и психологические основания и законы красоты и их приложение к эстетической теории музыки и живописи. Казань, 1894. Т.1. 160 с.
4. Эйгес К.Р. Статьи по философии музыки. М., 1912. 94 с.
5. Ангерт Г.А. О восприятии музыкально-прекрасного // Музыкальный альманах. 1914. С. 61-79.
6. Ланц Г.Э. Философия музыки // Музыкальный альманах. 1914. С. 41-57.
7. Авраамов А.М. Пути и средства творчества // Музыка. 1914. № 164. С. 32-48.
8. Римский-Корсаков Н.А. Музыкальные статьи и заметки. Спб., 1911. 223 с.
9. Энгель Ю.Д. Очерки по истории музыки. М., 1911. 218 с.
10. Саккетти Л.А. Из области эстетики и музыки. Спб, 1896. 209 с.
11. Рубинштейн А.Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. М., 1892. 124 с.
12. Римский-корсаков Н.А. Снегурочка – весенняя сказка. М., 1978. 32 с.
13. Гнесин М.Ф. О природе музыкального искусства и русской музыке // Музыкальный современник. 1915. № 3. С. 11-33.
14. Берс А.А. Что такое понимание музыки? (Психологический очерк). Спб., 1908. 47 с.
15. Серов А.Н. Избранные статьи. М.-Л., 1957. Т. 2. 733 с.