

УДК 78.01
ББК 85.310.9
Р 32

Рева Г. В.

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкально-исполнительских дисциплин Адыгейского государственного университета, e-mail: 19tigra62@mail.ru

Особенности процесса восприятия музыкальных произведений

С.В. Рахманинова

(Рецензирована)

Аннотация:

Рассматривается вопрос об особенностях восприятия музыкальных произведений С.В. Рахманинова. Показано, что оно характеризуется отражением в сознании слушателя звуковых структур, с помощью которых происходит постижение и понимание художественного смысла произведений, как особой формы отражения действительности. Отмечено, что символы оказывают влияние на восприятие музыкального произведения, его смысла. Установлено, что все разнообразие сигналов, передаваемых слушателю, обрабатывается и превращается в знаки, которые впоследствии могут эволюционировать в символы.

Ключевые слова:

Символ, музыкальная речь, поэтический образ, художественный смысл, установка к восприятию.

Reva G.V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Music - Performing Discipline Department, Institute of the Arts, Adyghe State University, e-mail: 19tigra62@mail.ru

Features of perception of music by S.V. Rachmaninov

Abstract:

The paper examines the features of perception of music opuses of S.V. Rachmaninov. The perception is characterized by reflection in listener's consciousness of sound structures by means of which a comprehension and understanding of art sense of works as a special form of reflection of reality occurs. Symbols are noted to have an impact on perception of a piece of music, and on its sense. It is established that all the variety of the signals, transferred to the listener, is processed and turns into signs which can evolve subsequently in symbols.

Keywords:

Symbol, the musical speech, poetic image, art sense, attitude to perception.

Восприятие музыки представляет собой процесс раскодирования слушателем чувств и мыслей, заложенных в музыкальное произведение композитором и воспроизведенных исполнителем. Для передачи музыкальной информации необходимо владеть музыкальной речью. Под термином музыкальная речь в традиционном музыковедении понимается совокупность всех средств музыкальной выразительности.

Для каждой эпохи, направления, стиля, творчества различных композиторов, характерны определенные особенности музыкальной речи. Поэтому, для адекватного воссоздания в сознании слушателя музыкального образа, замышленного композитором при написании им своего сочинения, необходимо ознакомиться со средствами символизации этого композитора, а именно программностью, ритмоформулами в области ритмической организации музыки, мелодическими и гармоническими формами и т.д.

Музыкальный образ обростает значениями в процессе музыкальной практики восприятия музыкального произведения с пониманием символического смысла заложенного в нем содержания. Чем выше уровень понимания музыкальных символов, тем активнее протекает процесс восприятия музыкального произведения.

Произведения С.В. Рахманинова занимают особое место в учебном репертуаре, поскольку они, с одной стороны, весьма популярны, с другой – объединяют различные художественные традиции русской музыкальной культуры. В отличие от многих своих современников, С.В. Рахманинов в своей поэтике достиг уникального, неповторимого единства противоречивых тенденций культуры «золотого» XIX века. С этой точки зрения его произведения представляют особенно полезный материал для педагогического осмысления русских поэтических традиций в контексте современных музыкально-психологических проблем.

На протяжении XX века отношение к творчеству С.В. Рахманинова среди исследователей менялось. Либо использовался жанрово-стилевой подход, для которого произведения С.В. Рахманинова представляли традиционными на фоне стилевых новаций XX века, либо они рассматривались с позиций культурологической, философской или символической интерпретации. Символ, как поэтический образ и в то же время философская поэтическая

категория, воплощающая единство противоположных начал и объединяющая различные подходы, не случайно оказался в центре внимания различных исследователей (Е.Вартановой, Е.В. Назайкинского). Символический подход, рассматривающий творчество С.В. Рахманинова с точки зрения поэтического сближения и примирения противоположных художественных традиций, оказался весьма плодотворным в раскрытии содержания его произведений и объяснения их сильного психоэмоционального воздействия [1].

Рассматривая возникающие переживания в процессе восприятия музыкального произведения, можно обнаружить непрерывное взаимодействие сознательных представлений и бессознательных образов. Проявляется это взаимодействие в том, что хорошо знакомые, ранее слышанные элементы каждый раз будут образовывать новый, часто неожиданный смысловой комплекс, который сознание не могло бы самостоятельно вообразить. А.А. Бондарев считает, что поскольку «художественное переживание всякий раз преодолевает формальную логику сознания и всякий раз при этом достигает неожиданные цели, то можно с полным основанием назвать руководящий им принцип художественной логикой или поэтикой». Художественная логика проявляет себя в том, что неожиданно возникшая мысль приобретает убедительность, правдивость и достоверность [2: 45].

М.Ш. Бонфельд, исследуя процесс музыкального восприятия, называет эти две составляющие накоплением и преодолением инерции. «Накопление инерции – это предвидение (предслышание) дальнейших шагов. Предслышание может относиться может относиться к любой стороне музыкальной ткани, любому ее параметру – от частного, касающегося отдельного средства музыкальной выразительности, и до концептуального». Преодоление же инерции – «это не просто поиск иной логики во имя нее самой, это,

по сути, процесс формирования художественного смысла... Оно включает парадоксальное сочетание неизбежного с непредсказуемым» [3: 59].

Формирование художественного смысла при наличии художественного символа возможно, если какое-либо из средств музыкальной выразительности принимает на себя важную для общей концепции произведения смысловую нагрузку и объединяет то, что представлялось до этого несовместимым и даже взаимоисключающим. Символическое переживание требует ясного видения противоположных начал художественного образа, поэтому в музыкальном произведении символом может стать изобразительный по характеру мотив (пенье птиц, тиканье часов, вой ветра, колокольный звон и т.д.). Образ в данном случае раскрывается во взаимодействии музыкального высказывания с внемузыкальными (зрительными, слуховыми и т.д.) впечатлениями и образами. В данном случае музыкальное произведение может вызвать непосредственные ассоциации с литературным или живописным произведением.

Также символом в музыкальном произведении нередко становится акцентированное использование мотива (принцип остинато). Остинато, как правило, символически объединяет две драматургические функции: с одной стороны, оно сдерживает развитие, с другой – является его поддержкой и опорой. Символом могут стать и музыкальные цитаты. Символический смысл цитата приобретает во взаимодействии с тем новым музыкальным контекстом, в который она попадает, то есть происходит переосмысление содержания. Символическая программа или название, имеющие в основе общехудожественный, универсальный образ или архетип, так же могут стать символом в музыкальном произведении.

Следует отметить, что ни одна составляющая музыкального образа, будь то мелодия, гармония, форма, тембр, дина-

мика, цитата или программное название не существуют изолированно друг от друга и могут рассматриваться только в единстве. Роль каждого из средств музыкальной выразительности определяется во взаимодействии с прочими, то есть в едином комплексе, который с точки зрения понимания его смыслового содержания позволяет оценить вклад каждого элемента. По словам Б.В. Асафьева, «восприятие музыки имеет в виду установку сознания не на единичные предметы и их свойства как «отдельностей», а взаимосвязанность и сопряженность явлений» [4: 205].

По мнению А.А. Бондарева, поэтическая символическая целостность представляет собой «напряженную пульсацию породивших ее противоречивых начал». Эту символическую двойственность педагог должен постоянно учитывать при работе над произведением со студентом: смысл не заключен ни в целом как в таковом, ни в его частях, ни в сумме этих частей, а появляется во взаимодействии противоречивых начал художественного образа, создающих целостную поэтическую картину мира. Так же, как в случае с человеческой психикой, главную роль в процессе восприятия играет живое взаимоотношение, взаимовлияние способное как образовать драматический конфликт, так и качественно преодолеть его в новой художественной и жизненной установке [2: 112].

Нужно отметить, что С.В. Рахманинов далек от эстетических установок символизма как от всяких экспериментальных поисков «новых форм» в искусстве. Он придерживался традиционных взглядов и долгое время не признавал поэтов-символистов, пока М.Шагинян, подбирая тексты для романсов, не постаралась, по ее собственным словам, «заставить его кое-что оценить и в них» [5: 112]. При этом в духе общих устремлений Рахманинов писал: «...в конечном счете, музыка – выражение индивидуальности композитора во всей его полноте... она

должна выражать дух страны, в которой он родился, его веру, его мысли, возникающие под впечатлением книг, картин, которые он любит, она должна стать обобщением всего жизненного опыта композитора» [5: 350] Эта художественная установка, пожалуй, больше, чем у некоторых художников-символистов, проявилась в его творчестве, что дало основание Б.В.Асафьеву заметить, что «романсы Рахманинова, подобные «Сирени», «У моего окна», хотя и не являлись исповеданием символизма, в действительности были отражением атмосферы новой, тончайшей... душевности и касанием музыки русской природы» [4: 59].

Известно, что эпиграфом к Первой симфонии стала цитата «Мне мщение, и Аз воздам», отсылающая слушателя к библейскому тексту и роману Л.Толстого «Анна Каренина». Каждой части фортепианной Фантазии (ор. 5) посвящены поэтические эпиграфы, симфоническая поэма «Утес» связана с двумя литературными произведениями: одноименным стихотворением М.Ю.Лермонтова и рассказом А.П.Чехова «На пути». В основу симфонической поэмы «Колокола» лег поэтический текст Э. По в переводе К. Бальмонта. В основе трех частей Первой фортепианной сонаты лежат «три контрастирующих типа мировой литературы» – по видимому, Фауст, Гретхен и Мефистофель. Картина А. Берклина вдохновила композитора на создание симфонической поэмы «Остров мертвых». Под впечатлением от его же картин «Возвращение» и «Утро» написаны Прелюдия си минор (ор.32) и Этюд-картина соль минор (ор.33). «Сказка о волке и Красной шапочке», по признанию Рахманинова, явилась программой Этюда-картины ля минор (ор.39). Этюд Ми бемоль мажор (ор.39) – «ярмарочная сцена»; этюд Ре мажор – «восточный марш»; этюд ля минор – это «море и чайки».

В поэтике С.В. Рахманинова происходит сближение противоположных стилевых культур – западной (экстравер-

тированной и богоборческой) и восточной (интровертированной и фаталистической). Сложно утверждать, что эти музыкальные традиции мыслились самим Рахманиновым как два дополняющих полюса жизни (внешний и внутренний), но в то же время очевидно, что две эти традиции представляют два мощных потока, соединившихся в его творчестве. Западноевропейская традиция тяготеет к внешнему выражению жизненной драмы вне зависимости от форм ее проявления – даже лирическое, сокровенное начало в соответствии с ее художественными установками обращено вовне. Восточная же, древнерусская традиция, напротив, стремится к обобщению и примирению жизненных противоречий во внутреннем мире души. Лирическое начало она претворяет в сдержанном и суровом эпическом мироощущении, такая оригинальная разновидность симфонической драматургии – лирико-эпико-драматическая [5].

В творчестве любого большого композитора есть произведения, содержащие в себе все элементы новой поэтики. Такие произведения чаще используются в педагогической практике, поскольку они содержат в себе зримую простоту формы и значительные художественные достоинства. На их примере осваивается авторский стиль, в сопоставлении с ними анализируются другие произведения композитора. В творчестве Рахманинова таким произведением можно назвать Прелюдию *cis-moll*. В этом произведении впервые ярко заявила о себе новая поэтика композитора. Новизна поэтики этой прелюдии состоит в том, что образ Судьбы, с которого начинается произведение, является не чем иным, как кадансовым оборотом. Эта парадоксальная ситуация наделяет первые два такта символическим смыслом. Рахманинов впервые представил тему рока в виде басовой кадансовой формулы, которая стала остигнутым гармоническим фундаментом всего произведения.

Эти неожиданные с точки зрения музыкальной традиции черты раскрывают свое поэтическое содержание в свете драматической остроты конфликта, которого достигли отношения лирического героя и Судьбы [см. об этом: 6] в романтической культуре – сильное художественное воздействие Прелюдии связано с тем, что это противоречие получает в ней неожиданное символическое решение: «удары» Судьбы и лирическая реакция неожиданно достигают гармонического и полифонического единства. Повторяющийся остинато исходный мотив выступает не только в качестве полярной противоположности, но и служит источником и гармонической основой всей Прелюдии в целом. Судьба здесь выступает в символическом единстве Спасителя и Судьи, как поддержка и мучительное испытание одновременно.

Раскрытие содержания произведений, осмысление заложенных в нем образов-символов чрезвычайно важно в исполнительских классах музыкальных вузов, поскольку включение образно-ассоциативной природы восприятия музыкальных произведений позволяет расширить звуковую палитру и оказать более сильное эмоциональное воздействие на слушателя. На самом деле, стремясь понять произведение, мы постигаем в первую очередь себя и жизнь, а стремясь понять себя и жизнь, мы приближаемся к пониманию художественных произведений.

В этой связи встает проблема адекватности понимания художественного текста. Если восприятие представляет собой творческий процесс, глубина понимания должна определяться не только объективным, но и субъективным значением, тем творческим потенциалом, который оно пробуждает в слушателе. То есть о понимании нельзя говорить, если оно оставляет нас равнодушным к содержанию произведения. Для того чтобы восприятие было адекватным, слушатель должен найти в нем глубокий личност-

ный смысл. Понимание произведения складывается из его принадлежности не только своему, но и времени исполнителя или слушателя, не только авторскому, но современному миру. Можно сказать, понимание произрастает на общем поле жизненных проблем, заставляющих человека искать себя в многовековой культурной традиции, а традицию вновь и вновь отвечать на поставленные вопросы [7].

Большую роль играет установка в восприятии, в формировании отношения к музыкальным произведениям, как исполнителей, так и слушателей. Установка в значительной степени зависит от слушательских ожиданий и от ситуации музыкального восприятия. По-разному люди воспринимают музыку в условиях концерта, слушая её в эфире индивидуально или испытывая эффект эмоционального влияния и присутствия других людей. С различной установкой воспринимают музыку композитор, исполнитель, музыковед. Установка в большинстве случаев определяется отношением к данному произведению, социально-психологическими и индивидуально-типологическими особенностями личности, уровнем образования и специальной музыкальной подготовки воспринимающего субъекта.

Как свидетельствуют данные исследований, решающими в формировании установок к восприятию различных музыкальных произведений оказываются общемузыкальные характеристики, связанные с музыкальными интересами, вкусами, предпочтениями, жанровыми ориентациями. Установка в значительной степени детерминирована и эмоциональным состоянием, предшествующим акту восприятия. Она проявляется в степени активности и избирательности восприятия: субъект может быть всецело поглощён слушанием музыки или слушать, будучи занятым какой-либо другой деятельностью (так называемое фоновое восприятие).

Подводя итог сказанному, следует отметить, что помощь педагога в вос-

приятии и осмыслении студентом музыкального произведения следует оценивать с точки зрения того действия, какое оно оказывает на душевный мир учащегося, на его индивидуальное развитие. Адекватность восприятия представляет ценность только в том случае, если слушатель способен ее оценить и пережить во внутреннем опыте. В этой связи стоит вспомнить замечание С.В. Рахманинова: «У композитора имеются свои идеи, которые он вкладывает в произведение, но я не думаю, что он должен их раскрывать, всякий слушатель должен находить в му-

зыке свое собственное» [5: 147].

Таким образом, структура восприятия музыкального произведения, включающая эмоциональное переживание как основу, временное восприятие, связь музыкальных и речевых интонаций, пространственно-исторические компоненты, жизненный опыт и адекватность восприятия, имеет личностную направленность и создает в сознании воспринимающего человека целостный смысловой образ данного произведения, и на этой основе – впечатления, а также музыкального предпочтения.

Примечания:

1. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Просвещение, 1972. 384 с.
2. Бондарев А.А. Педагогическая интерпретация музыкального образа (Теоретические и методические аспекты изучения музыки С.В. Рахманинова): дис. ... канд. пед. наук. М., 2002. 402 с.
3. Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки. Ч. 1. Владос, 2003. 327 с.
4. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. 376 с.
5. Брянцева В.Н., С.В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. 680 с.
6. Мозгот С.А. Персональное пространство в музыке: концептуальная модель «Я – Я» // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. Майкоп. 2013. Вып. 1 (114). С. 189-196.
7. Hall E. The History of Intercultural Communication: The United States and Japan // Keio Communication Review. 2002. No 24. P. 4-24.

References:

1. Nazaykinsky E.V. On the psychology of musical perception / E.V. Nazaykinsky. M.: Prosveshchenie, 1972. 384 pp.
2. Bondarev A.A. Pedagogical interpretation of a musical image (Theoretical and methodological aspects of the study of S.V. Rakhmaninov's music) / A.A. Bondarev, Diss. for the Cand. of Pedagogy degree. M., 2002. 402 pp.
3. Bonfeld M.Sh., Analysis of pieces of music. Structures of tonal music. Part 1. / M.Sh. Bonfeld. Vlados, 2003. 327 pp.
4. Asafyev B.V., Musical form as a process / B.V. Asafyev. M.: Music, 1971. 376 pp.
5. Bryantseva V.N., S.V. Rakhmaninov / N. Bryantsev. M.: Sov. composer, 1976. 680 pp.
6. Mozgot S.A. Personal space in music: a conceptual model «I – I» // Bulletin of the Adyge State University. Series "Philology and the Arts". Maikop. 2013. No. 1(114). P. 189-196.
7. Hall E. The History of Intercultural Communication: The United States and Japan // Keio Communication Review. 2002. No.24. P. 4-24.