

Kresánek, Jozef

К вопросу о содержании и форме в музыке

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1984-1985, vol. 33-34, iss. H19-20, pp. [21]-26

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112234>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ЙОСЕФ КРЕСАНЕК (БРАТИСЛАВА)

К ВОПРОСУ О СОДЕРЖАНИИ И ФОРМЕ В МУЗЫКЕ

Начнем с вопроса — имеет ли вообще смысл говорить о содержании и форме в музыке? Не является ли это насильственным привнесением в музыкальную эстетику чуждых ей понятий? Во многих музыкально-эстетических теориях (будем говорить об этом позднее) этот вопрос обходится молчанием, в некоторых в свою очередь заменяется понятиями значения или же художественной ценности (несмотря на то, что как значение, так и ценность связаны с содержанием).

У человека, творчески воспринимающего музыку, вопрос о содержании ее не вызывает никакого сомнения. Общеизвестно, что одна музыка нас раздражает, другая нет; одна вызывает в нас сильные и глубокие впечатления, переживания, другая оставляет равнодушными; одно музыкальное произведение мы с удовольствием слушаем многократно, а к другому, послушав, никогда не возвращаемся. Все это имеет свои причины, объяснение которых нельзя искать ни в акустике, ни в звуковых сочетаниях. Почему же так трудно найти ответ на вопрос о содержании в музыке?

Одна из главных причин заключается в том, что это содержание не облечено в материальную форму, не поддается количественным измерениям, никакими приборами. Из этого следует, что содержание в музыке нельзя постичь ориентирующимися на естественные науки механическими концепциями. Однако тот факт, что музыкальное содержание не имеет материальной формы не является, вернее не должно являться причиной отрицания этого содержания. Ведь идеи, представления, мысли также не отличаются материальным характером, однако кто бы отрицал их существование?

Содержание воспринимается, главное, посредством эстетического переживания, причем само по себе это переживание еще не является содержанием, а лишь его показателем. Характер переживания зависит от человека так или иначе воспринимающего музыку. Таким образом, отношение человека становится непосредственной предпосылкой музыкального содержания, так же, как вне человека и его психики немислимы упомянутые мысли, идеи, логические суждения и пр. Часто подчеркивается, что музыку создает человек для человека; именно этот факт и должен служить для нас исходной предпосылкой. Подтверждает это и изречение К. Маркса¹: „Лишь музыка пробуждает в человеке музыкальное восприятие; для безразличного к музыке человека даже самая прекрасная музыка не имеет никакого смысла, не является для него никаким предметом...“ Слово „смысл“ в этом изречении К. Маркса близко по значению к упомянутому „значению“ и „музыкальной ценности“. Это относится и к содержанию в музыке, поскольку содержание, в свою очередь, как бы с противоположной стороны, (с другого конца) является необходимой предпосылкой как „смысла“ (по Марксу), так и значения и художественной ценности.

Кроме фактора человеческой психики, содержание обуславливают и музыкальные

¹ К. Маркс и Б. Энгельс: „О искусстве“, изд. Татран, Братислава 1950, стр. 19.

формы (мотивы, темы, музыкальные жанры), короче говоря само музыкальное произведение. Это не вызывает ни малейшего сомнения, поскольку по опыту мы знаем, что различные музыкальные произведения (т.е. различные выразительные средства) вызывают в нас различные представления о музыкальном содержании. Однако так же, как наши художественные, эстетические впечатления являются лишь показателем, а не самим содержанием, так и художественные средства вместе с исполнением, другими словами реализованная форма музыкального произведения, является лишь носителем содержания, а не самим содержанием. То же явление мы наблюдаем и в речи (разговорной и письменной), которая также выступает в качестве носителя информации (мыслей, логических заключений и пр.) и не является содержанием этой информации.

Как следует из сказанного, содержание выступает во взаимодействии между носителем содержания, с одной стороны, и психической деятельностью человека, с другой стороны. Вопрос, связанный с этим взаимодействием является другой исходной точкой, которая в некоторых теориях покрыта тайной. При этом дело касается легко наблюдаемой психической способности, проблемы которой должна практически решать психология. Подобная ситуация возникает при передаче информации посредством речи (о чем мы говорили выше). Мы воспринимаем акустические явления, оформленные в речь или же воспринимаем визуально определенные знаки), а в рамках изменения сущности в человеческой психике (при условии понимания этой речи, они изменяются в категорию представлений, мыслей, логических суждений, информации). Человеческая психика является, таким образом, предпосылкой изменения категорий — из области акустики) или же из области зрительного восприятия, в область познавательную, логическую. Делаются различные попытки решить этот эмпирически познаваемый факт, например, и с помощью языковой семиотики.

В музыке в направлении к содержанию происходят двойные категориальные изменения. Первое — от звуков и других акустических явлений к музыкальному мышлению; в области тематики от звуков к музыкальной форме (музыкальные формы представляют собой особые явления, а не механические сочетания звуков). Эти проблемы решала как общая психология, так и психология форм. Много важно для музыкального мышления было здесь установлено, а на основе этого и решено. Вторая трансформация категорий легко прослеживается в рамках упомянутого взаимодействия в направлении изменений от музыкальных форм и жанров, несущих содержание, к самому содержанию. Слушая (или же просто представляя) музыку, мы как бы непосредственно ощущаем (и осознаем при этом) это содержание, отличающееся в своей категории как от форм так и жанров. В этой трансформации некоторые исследователи усматривают проявление и силу настоящей музыкальности, свойственной человеческой психике.

В музыкальной психологии это явление рассматривается в качестве одного из главных признаков музыкальности (М. Теплов в книге „Психология музыкальных способностей“).² При этом автор опирается на высказывания о музыке и саму музыку Чайковского и Римского-Корсакова, музыкальных романтиков. Это обстоятельство может вызвать возражение относительно того, что утверждения авторов, их точка зрения на этот вопрос обусловлена историческим периодом романтического мышления. Бесспорно, романтизм нашел свое проявление даже в подчеркнутой сентиментальности, чрезмерной чувствительности, однако нет никаких оснований приписывать повышенную эмоциональность и выразительность лишь периоду романтизма. Разве музыка периода Возрождения, барокко, классицизма, не говоря уже о музыке вообще, не несла в себе содержание, проявляющееся в основном посредством эмоционального творческого переживания?

² Б. М. Теплов: „Психология музыкальных способностей“, Прага, 1965, чешский перевод русского „Психология музыкальных способностей“ Москва-Ленинград, 1947 на стр. 21 автор пишет: „Главным признаком музыкальности является переживание музыки как выражение определенного содержания: Абсолютную немusicalность можно охарактеризовать как восприятие музыки в форме ничего не выражающих тонов. Чем больше способен человек услышать в тонах, тем он более музыкален. Музыкальное восприятие является в своей сущности переживание эмоциональное. Лишь путем эмоционального восприятия может быть воспринято содержание музыки. Способность реагировать на музыку должна поэтому быть ядром музыкальности.“

В действительности более обусловленное временем мнение, в противоположность точке зрения Теплова, проявляется в современном асентиментализме, в музыкальном жаргоне часто называемом борьбой против романтизма. Начало ее положили еще импрессионисты в прошлом столетии. В действительности это была борьба против вагнеризма, немецкого романтизма с ориентацией на французских клавесинистов, классиков (Гайдн, Моцарт), Баха, грегорианские хоралы. Мир эмоций этих предшественников был им чужд, именно поэтому импрессионисты могли поспешить с заключением, что в прошлом творчестве создавалось без чувств, без эмоций. Точка зрения импрессионистов, горячо подхваченная представителями неоклассицизма, находила поддержку как в формализме Е. Ганслика, так и у представителей феноменологической школы, особенно сильной в Париже.

Неблагоприятное влияние на исследуемое нами отношение к категориальной трансформации при восприятии содержания в музыке оказали в свое время позитивисты, позитивизм как таковой, которому не доставали предпосылки для точного установления этого содержания. В результате того, что в процесс постижения включается человеческая психика, трансформация неизбежно несет в себе элемент субъективизма: различное восприятие каждый раз иначе окрашенного содержания. Позитивисты были не в состоянии объяснить это явление — трудно было установить позитивные факторы. Многие стремились преодолеть ограниченность позитивизма, но безуспешно. Большинство исследователей останавливались перед моментом трансформации или же, перескочив его, останавливались за этим моментом. Эмпириокритицизм Эрнста Маха остановился перед этим моментом, вернее, не смог к нему приблизиться, поскольку, согласно его теории, действительность мы постигаем посредством органов чувств, воспринимающих ощущения, а не посредством психической обработки разумом. Таким образом, эта концепция не смогла проникнуть к содержанию в музыке, что, как нам уже известно, не возможно без воздействия психики. Последователи интуитивизма Бергсона и Кроче обходили молчанием то, что предшествовало моменту трансформации, а из их интуиции рождалось нечто, не имеющее почти ничего общего с тем, что вело к трансформации с противоположной стороны — спереди.

Общие философские предпосылки в более конкретной форме мы находим в самой музыкальной эстетике. У Ганслика (в работе „О красоте в музыке“) под влиянием позитивистов, испытывающих страх перед субъективными моментами в трансформации, прослеживается тенденция обойти этот важный психический акт, в результате чего его отношение к музыке утратило целостность, распалось на части — до и после трансформации, на взаимно несовместимые явления. Однако, как музыканту, тонко чувствующему музыку, ему пришлось признать исключительную силу эмоционального воздействия музыки (глава 4, озаглавленная „Анализ субъективного музыкального переживания“). Поскольку Ганслик видел прямую связь и зависимость между содержанием музыки и ее формой, он остановился где-то на границе категориальной трансформации, поставив знак равенства между формой, как носителем содержания, и самим содержанием еще для этого психического акта. Для него, как сторонника позитивизма, содержание музыкального произведения в полной мере исчерпывалось в произведении. Содержание музыки (по мнению Ганслика) невозможно отделить и представить в иной, не музыкальной форме. (стр. 117). Согласно его мнению, воздействие музыкального произведения, эмоциональное впечатление, переживание, каждый из нас может прочувствовать как нам заблагорассудится — именно это и привело Ганслика к изоляции от содержания музыки³.

Следующим также временем обусловленным стимулом, приведшим Ганслика к ограничению себя лишь самим произведением, была программная музыка того периода, а также ее теория, которая искала содержание в сюжете, фабуле, чем приближалась к теории литературного произведения. Он искал и находил их вне худо-

³ Чешский перевод Е. Ганслик: „О красоте в музыке“, Прага 1973. На стр. 113 написано: „Музыка состоит из тонов, образующих тональные формы, которые не несут в себе никакого иного содержания, кроме самих себя. Этим они напоминают архитектуру и танец. т. е. те виды искусства, которые выражают прекрасные отношения форм без содержания. Воздействие музыкального произведения может каждый прочувствовать и описать так, как это его устраивает. Содержание музыки это не что иное, как тональные формы, которые мы слышим. Музыка разговаривает с нами не только посредством тонов, а исключительно самими этими тонами.“

жественного произведения, но лишь литературного⁴; в музыке, однако, — и в этом с ним нельзя не согласиться — речь идет о внемузыкальной программе, которая может быть положительным фактором, однако, сама музыка в этой программе не нуждается. В первую очередь она была излишна для музыки, в основе которой лежали идеалы классицизма, и которая была особенно близка Ганслику. С этим связана проблема словесного выражения музыкального содержания. Восприятие и описание форм и средств выражения — в чем заключается теория формалистов — ни в коем случае не может словами выразить музыкальное содержание, поскольку мы его постигаем в первую очередь посредством эмоционального переживания. Однако тот факт, что мы в состоянии словами выразить это переживание, не может быть решающим в вопросе существования (или же несуществования) творческого, художественного переживания и с ним связанного содержания музыки.

Язык, языковые средства отличаются ограниченными возможностями выражения специфических переживаний и впечатлений. Именно в этом, неповторимом и так трудно передаваемом словами, заключается смысл существования музыки. Это однако не означает, что излишне стремиться словами выразить содержание путем описания переживания, вызванного музыкой. Нельзя при этом забывать, что это будет лишь попытка.

Ганслик искал содержание музыки в отдельных произведениях и поэтому неизбежно должен был отождествлять содержание с формой (по его мнению содержание и форма представляют одно целое, содержание заключено в форме). Это утверждение, мнение перекликалось со средневековым пониманием единства души и тела человека. Позднее этот подход к проблеме внешне как бы видоизменился, став более современным; было сказано, что форма и содержание произведения составляют диалектическое единство. Однако пока произведение будет рассматриваться изолированно, вне соотносительности с человеческой психикой (а также целым рядом других факторов, о которых позднее будет сказано) будет таким образом поддерживать формализм Ганслика и др.

Представители феноменологической концепции, подобным образом исходившие лишь из самого музыкального произведения, также оставались, образно говоря, в „прихожей“ момента категориальной трансформации. Мерсманн подходил к музыкальному произведению методологически с тем, чтобы исследование не нарушалось субъективными (часто случайно) привнесенными моментами, которые грозили со стороны „Эйнфюлунгсэстетик“ и других односторонне ориентировавшихся психологических концепций. Однако Мерсманн не ограничивал понимание содержания лишь тем, что было в произведении, т. е. на носителей содержания — в его терминологии — тектоническую силу, хотя эти носители содержания должны были бы иметь первостепенное значение. Представителем еще более односторонней феноменологической концепции является Р. Ингарден, который в предисловии своего исследования „Точдаественность музыкального произведения“ выступает последовательным противником психологии, что закрывает ему приступ к явлению и пониманию категориальной трансформации. Образно говоря, Ингарден пытается объяснить вкус соли, не опираясь на вкусовые ощущения и другие различительные психологические реакции, надеясь, что достаточно привести химическую формулу соли. При исследовании музыкального произведения, его исполнения и понимания Ингарден однако пришел к выводу, что смысл не в этом, что интенционально это ведет к чему-то неизвестному. Однако можно ли говорить о интенциональной направленности, если не известно само направление — куда? (может быть к чему-то идеальному, в существовании которого Ингарден сомневался?).⁵

При всем при этом подход Ингардена к проблематике порождает вопрос, который нельзя обойти молчанием и в связи с вопросом содержания в музыке. Если мы

⁴ На стр. 116: „Из истории Вильгельма Телля Флориан создал исторический роман, Шиллер драму, Гете хотел ее обработать в форме эпоса. Содержание во всех случаях одно и то же, форма различна.“

⁵ Р. Ингарден „Студия эстетика“, том 2, Варшава 1958, стр. 161, 295. Содержанию посвящен второй том. На стр. 168 автор пишет, что интенция, которая связана касается например мелодии является лишь непрямым содержанием акта наблюдения. Эта интенция не имеет характер переживания, является результатом рефлексии. С нашей точки зрения рефлексия находится за актом трансформации и не обязательно должна быть связана с произведением.

в качестве примера обратимся к европейской музыке последних столетий, в которой превалирует композитор и рес факта, то дело выглядит следующим образом: композитор, у которого есть замысел, старается реализовать его путем, вернее посредством действующей в этот период системы нотных знаков. Однако, система эта несовершенна, а поэтому несовершенна и реализация замысла композитора. При этом запись стабильна (она издается в печатной форме, хотя со стороны издателя возможны некоторые изменения и дополнения). Талантливый исполнитель при всем уважении и следовании этой записи, заключающей в себе сущность произведения, как бы совершенствует и видоизменяет произведение, одновременно совершенствуя и элементы, несущие это содержание, естественно и вполне понятно в диалектическом единстве с этим содержанием. В противном случае его можно было бы сравнить с чтением-декламатором, читающим стихотворение, написанное на непонятном ему языке, т. е. без понимания «когнитивного содержания стихотворения». При художественном исполнении декламатор, однако, совершенствует стихотворение, исходя из его содержания. Творческая фантазия музыканта-исполнителя не может быть, таким образом, произвольна, она должна исходить из содержания музыкального произведения. Лишь такой может быть интенциональность исполнителя и слушателей; абсолютно исключается интенциональность произведения лишь в его форме, как в самом себе заключенного предмета. При этом нельзя переходить определенные границы, допустить такую меру привнесения со стороны исполнителя и тем более слушателей, в результате которого пострадал бы приоритет создания композитора, объективная сущность произведения. 3-я симфония Бетховена всегда останется 3-ей симфонией в исполнении любого оркестра и под управлением любого дирижера. Предположение, что эта симфония становится таковой лишь в нашем сознании, означает субъективный идеалистический подход к вопросу. Нечто подобное мы находим в т. н. эстетике «вживания» („прочувствования“), которую представляют Липс и Волкет. Психологический подход несет с собой опасность из лишнего заострения внимания на том, что находится за моментом трансформации в области психики, хотя ни у Липса, ни у Волкета не наблюдается такого резкого отрыва от реально существующих мелодий, ритмов, от формы произведения как такового. Однако и здесь может возникнуть опасность, как она возникла в свое время в теории аффекта, что человеческие чувства превратятся в само содержание музыки, а музыка станет лишь средством их возбуждения. Между музыкальным содержанием и человеческими чувствами существует взаимосвязь, несмотря на все их различия (доказательством этого могут служить песни, оперы), именно поэтому многое в эстетике переживания (вживания) может способствовать развитию марксистской музыкальной эстетики.

Итак, музыкальное содержание является результатом взаимодействия произведения (несущими содержанием формами) с тем, что становится возможным, благодаря особенностям человеческой психики. Для животных произведения искусств не несут в себе никакого содержания, однако содержание не остается одинаковым, неизменным и для людей. Это зависит, во-первых, от способности воспринимать, от среды, времени и т. д. В произведениях, созданных более 200 лет назад, мы сегодня находим иное содержание, чем его современники. Для исследователя проблемы содержания в музыке этот психологический и социально-психологический аспект порождает опасение, что возникнет столько различных содержаний одного и того же произведения, сколько у него слушателей, что сделает трудным или невозможным какие-либо обобщения. Исследователей, ориентировавшихся на феноменологию, это привело к отказу от психологии, они сосредотачивали внимание исключительно на производстве. В эстетике переживания укрепились уверенность в невозможности целостного восприятия музыкального содержания, поскольку здесь музыкальное произведение рассматривалось как „Гегенштанд фюр унс“ и подчеркивалось субъективное „Их Гефюль“. Человек, однако, не может рассматриваться в качестве изолированной, ничем не детерминированной личности. Культура, среда, время со всеми их взаимосвязями и зависимостью, включая общественное и даже физическое существование, вводят в действие многочисленные объединяющие факторы, которые, в свою очередь, оказывают влияние и на мир чувств. Человек это общественное существо, а музыка в обществе выполняет функцию коммуникации. Композитор создает музыку как один из членов общества, в чем не отличается ни от исполнителя, ни от слушателя.

Диалектическое единство содержания и формы в музыке приобретает иной смысл во сравнении с пониманием представителей формализма и феноменологии, где оно

ограничивалось исключительно на произведение, взятое само по себе. В нашем понимании это единство формы и содержания приобретает общественно-культурные параметры, всегда стихийно ощущаемые нашими искусствоведами и в прошлом. Мы считаем естественным и необходимым исследовать и культурно-общественные факторы, социальную функцию, временем обусловленную связь музыки с другими видами искусства, философией и т. д., что важно для правильного понимания музыкального произведения не только с точки зрения формы, но и с точки зрения художественного содержания.

Художественные формы, взятые сами по себе, являются лишь носителями содержания и становятся содержанием лишь после категориальной трансформации, которая осуществляется посредством человеческой психики в обществе живущего человека. Именно поэтому, говорит К. Маркс: **Чувства общественного человека отличаются от чувств внеобщественного человека; лишь в результате развития человека возникает богатство субъективных человеческих чувств, возникает человеческий слух, зрение, воспринимающее красоту форм, короче говоря, после этого органы восприятия становятся способны передавать человеческие переживания.**⁶ Музыкальное произведение с точки зрения его содержания не представляет, таким образом, изолированную систему и является лишь одним, хотя и важным, звеном более сложного комплекса. Содержание, которое обуславливает значение и ценность этого комплекса, конкретизируется посредством описанного здесь взаимодействия, для которого является важной и человеческая, и общественная эстетическая функция.

K OTAZKE OBSAHU A FORMY V HUDBE

Často sa stretáme s hľadáním obsahu hudobného diela iba v diele: ako by v ňom tvoril obsah a forma dialektickú jednotu. Obmedzovanie sa iba na izolované dielo ako vo formalistickej, prípadne fenomenologickej koncepcii odporuje však evidentnej skúsenosti ukazujúcej, že obsah dokáže postihnúť iba k tomu pripravený človek, muzikalitou i ako spoločenský tvor. Obsah sa nám prenáša takto do interakcie medzi dielom a ľudským chápaním a čítaním. Nie je teda zo strany umeleckého diela tvarová štruktúra (syntagma) ešte obsahom; tato je iba obsahonosná. Zároveň nie je obsahom estetický (umelecký) zážitok, ktoré dielo vyvoláva v nás; ale iba indikátorom obsahu. Obsah v rámci naznačenej interakcie vzniká zvláštnym kategoriálnym prepodstatnením v ľudskej psychike, pri ktorom sa akustická podstata obsahonosných foriem pretransformuje v obsah, ktorý si uvedomujeme formou zážitku. Rôzne koncepcie od Hanslickovho formalizmu až po novšie fenomenologické postoje, nakoľko nepoznali možnosť naznačeného kategoriálneho prepodstatnenia, nemohli tento problém uspokojivo riešiť.

⁶ Смотри сноску № 1 на стр. 19