

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

---

---

# ЭТЮДЫ КУЛЬТУРЫ

Материалы Всероссийской научно-практической  
конференции студентов, аспирантов  
и молодых ученых,

Томск, 17 апреля 2012



Издательство Томского университета  
2012

показывает, что молодые художники заинтересованы в участии в подобных мероприятиях. На основании этого можно говорить о дальнейших перспективах этой выставки, которая может стать более масштабной и выйти на российский уровень. Также можно предполагать и повышение заинтересованности к личному творческому развитию молодых художников в целом.

#### Литература

1. *Бхаскаран Л.* Дизайн и время. М.: Арт-родник, 2006.
2. *Иттен И.* Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2003.
3. *Литвинов В.В.* автор книги «Практика современной экспозиции» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.designexpo.narod.ru>
4. *Красилин М.* Автопортрет и портрет в творчестве русских и советский художников [Электронный ресурс]. – URL: <http://gallerix.ru>

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК КАК РЕЗУЛЬТАТ СИНТЕЗА МУЗЫКИ И СЛОВА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА

*Е.Е. Гуткевич*

Томский государственный университет

Музыка несёт в себе те общественные функции, что и искусство в целом. Она – специфический род человеческого мышления и деятельности. Главное её назначение – в человеческом общении. Особенность музыкального общения состоит в том, что оно способно объединять людей разных национальностей и вероисповедания вокруг яркого, позитивного идеала, гармонии. В музыке очевиден так называемый коммуникативный акт, который не происходил бы в случае отсутствия в нём «музыкального языка», «музыкальной речи». Само понятие «музыкального языка» давно присутствует в музыкознании. Но оно не носило точного лингво-семантического смысла, а было популярной метафорой. Неметафорическое, научное осмысление музыки как языка, по своим закономерностям имеющего общность с языком словесным, появилось впервые в книге Б. Асафьева «Исторический год» в 1933 г. Советское музыкознание 60–80-х гг. XX в. более подробно раскрыло проблему музыкальной семантики: этим вопросом занимались такие учёные, как Ю. Кон в своей работе «К вопросу о понятии «музыкального языка» (1967),

В. Медушевский, Д. Терентьева в книге «Взаимовлияние музыкального синтаксиса и семантики» (1984), О. Никитенко в труде «Фонологические аспекты музыкального языка» (1987). Таким образом, научное понимание связи между словесным языком и языком музыки сформировалось только в конце XX в., и до сих пор эта проблема остаётся актуальной.

В основе любой культуры лежит язык, как универсальная семиотическая система. Все знаки, в том числе и знаки самого языка, назначаются посредством слов. Язык развивается по мере развития культуры – как инструмент познания и организации деятельности людей. С помощью языка человечество фиксирует определенную информацию для своеобразной передачи её дальнейшим поколениям. Это, в первую очередь, касается разговорного языка. Однако в природе существуют и другие языки, которые также созданы для фиксации, хранения и передачи определённой информации. Автора статьи заинтересовало, может ли музыка фиксировать в своей ткани определённые закономерности развития как мировой, так и национальных культур. Если да, то с помощью каких механизмов это происходит? Можно ли говорить о существовании «музыкального языка», который будет непосредственно связан с разговорным языком? Это и стало целью исследования.

Наш разговорный язык можно сопоставить с «музыкальным языком» по ряду критериев. «Первоначальной функцией речи является коммуникативная функция. Речь является, прежде всего, средством социального общения, средством высказывания и понимания», «...есть все основания рассматривать значения слова не только как единство мышления и речи, но и как единство обобщения и общения, коммуникации мышления» [1. С. 50–52]. Следуя этой мысли, можно сказать, что первоначальной функцией музыки также является функция коммуникативная. Музыкальная речь – это средство социального общения, высказывания и понимания. Обобщение и стремление к нему – необходимое средство языка. В музыке также присутствует стремление к своего рода типизации, и это выражается в музыкальных интонациях. «Искусство интонируемого смысла», – так афористически определил музыку Б. Асафьев [2. С. 344]. Он увидел в явлении интонации важную взаимосвязь с жизнью, жизненными явлениями. По Б. Асафьеву, «музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой» [2. С. 355]. Новый этап развития асафьевской интонационной кон-

цепции наступил в 70–80-е гг. XX в., когда советское музыковедение вступило в контакт с рядом смежных наук – лингвистикой, семиотикой, психологией. В частности, заслуживает специального внимания разработка В. Медушевского, который говорит о том, что «музыкальная интонация воспринимается как живая потому, что в ней отражается живой человек. Музыкальная интонация телесна уже по своей форме, она промышливается дыханием, мимикой, жестами». Для нас это является доказательством неразрывной связи человека, его физических возможностей, духовного мира и музыкального языка. В.Н. Холопова даёт такое определение: «Интонации в музыке – выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-музыкальной форме, функционирующее при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций» [3. С. 46]. Музыкальные интонации делятся на 5 типов: эмоционально-экспрессивные, предметно-образительные, музыкально-жанровые, музыкально-стилевые и музыкально-композиционные. Также в интонациях происходит типизации определённых жизненных явлений: образ рождения, смерти, состояния влюбленности. Например, «тема любви» из оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского, в певучих восходящих мотивах которой заключен душевный порыв и слышно живое человеческое дыхание. Также в них фиксируется речевой опыт: воззвание, заклинание, повествование, проповедь, ораторская речь, вопрос, удивление, отрицание. Так, в опере А.С. Даргомыжского «Русалка» в заключительной части своей арии Наташа гневно спрашивает своего возлюбленного: «Ты женишься, ты женишься», и здесь мы слышим скачкообразную восходящую мелодию, которая обрывается в динамке *forte*.

Следующим сходством языка словесного и музыкальной речи является их многозначность. В. Гумбольдт писал о том, что вариативность словесных смыслов – это явление, которое является знакомым для языка [4. С. 56]. Ю. Тынянов настаивал на том, что слово не имеет определённого значения. «Оно – хамелеон, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но и иногда и разные краски» [5. С. 77]. Примерно о такой же смысловой перекраске музыкальных «слов» в контексте произведения можно говорить и по отношению к музыке. В условиях музыкального контекста любой семантический элемент преобразуется вплоть до противоположного. Такими семантическими элементами являются художественные знаки. Чарльз Пирс прославился своими работами в области семиотики

и логики. Он выделил три основных типа знаков: 1) иконы, которые точно, напрямую отражают объект, 2) индексы, показывающие объект по каким-то признакам и 3) символы, знаки «по договорённости». В.Н. Холопова, руководствуясь теорией Ч. Пирса, дала объяснения знаков в музыке и составила их типологию. Для Ч. Пирса было важно понятие «иконичности», то есть зримого подобия, но в музыке зримого аспекта быть не может, поэтому иконические знаки в музыке – это знаки выразительные. Два других рода знаков Ч. Пирса в музыке – это знаки-индексы, с помощью которых в музыкальном искусстве передается зрительная предметность, и знаки-символы, благодаря которым в музыкальное произведение привносится понятийное начало [3. С. 51–53]. Символы в музыке – это цитаты, то есть реминисценции определённых авторов, которые намеренно вводятся в музыкальный текст композитором, монограммы (BACH, DSCH, ASCH), символика чисел, жанра, стиля. Также особую роль играют музыкально-риторические фигуры (мелодические обороты, соответствующие наиболее ярким, аффектированным словам текста).

Знаки по-разному трактуются в зависимости от эпохи, показывая уровень человеческого сознания, мышления человека в разные эпохи. В период первобытного общества и античности музыка несёт в себе практическую функцию: она сопровождает определённые обряды, ритуалы, праздники. Греческий язык сам по себе музыкален и ритмичен, так как для него характерно чередование долгого гласного и краткого согласного. Именно поэтому выступления древнегреческих поэтов со своими речами на пирах и в застольях сопровождалась музыкой. Мелопея – особый тип музыкального языка, мелодия здесь одноголосна, играется на инструменте. Главная функция её заключается в поддержке певца. В Древней Греции певческое искусство сплетено с драматическим жанром, что предполагает непосредственную фактическую связь со словом. В период Средневековья и Возрождения культурная жизнь человека была сосредоточена внутри и вокруг церкви. При монастырях открывались школы, именно там зарождалась письменность. Не случайно Средневековье – это эра соборов. Музыка начинает стремительно развиваться в связи с распространением религии. Музыка была призвана привести душу «к благочестию», она следовала канонам церкви и изначально должна была иллюстрировать литургический текст. Знаковый жанр мессы изначально не воспринимался как отдельное произ-

ведение, а был частью службы. Исполнялась месса всей общиной, не только певчими, поэтому мелодия была проста, использовались краткие формы, которые просто комбинировались и чередовались между собой. Таким образом, музыка на ранних этапах своего становления тесно связана с речью и словом. В эпоху барокко происходит соединение церковной теоцентрической концепции и светской гуманистической концепции наследия периода античности. В эпоху барокко сложилось новое по сравнению с Ренессансом отношение к слову. В музыке отражалось не каждое выразительное слово, как в мадригале, а избиралось ключевое слово для аффектного звучания всей формы. Символика слова в большей степени характерна для раннего барокко. Этот вид символики проявляется в стремлении истолковать слово, иллюстрируя его точной фигурой. Позднее это повлияло на возникновение музыкально-риторических фигур, которые действовали более протяжённо и приобретали значение аффекта. Особое значение здесь приобретает творчество И.С. Баха, в котором сильна религиозная традиция и вера в незыблемость мира. В его творчестве музыкально-риторические фигуры становятся средством воплощения идей христианства. Среди фигур наиболее употребительны: *ana-basis* – восхождение (постепенное восходящее движение), может трактоваться как символ вечности Бога и мира; *catabasis* – нисшествие (постепенное нисходящее движение), знак греховности; *ciculatio* – вращение, круг (опевание звука, вращение вокруг него), олицетворение вечности жизни; *tirata* – стрела, выстрел (гаммообразное движение мелкими длительностями), *exclamatio* – восклицание (восходящий скачок на сексту или октаву); *passus duriusculus* – «жестковатый ход» (движение по хроматизмам вверх или вниз); *saltus duriusculus* – «жестковатый скачок» (скачок на ум. 5 или ум. 7); *suspiratio* – вздох (разделение кратких мотивов паузами). Аффект страдания, печали у Баха – это сложные чувства, их можно охарактеризовать как умеренные. Умеренная печаль, связанная со словами «Herz», «Liebe», выражается в музыкальном языке с помощью взаимодействия минора и мажора, мягкого и плавного движения мелодии, колоратуры, фигур *suspiratio*, *catabasis*. Например, ария сопрано «Приди в дом моего сердца» из кантаты «Ein feste Burg». «Страдание» – сильный аффект, связанный со словами о крестных муках, раскаянии, смерти, поэтому здесь используются такие фигуры, как *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *suspiratio*, *exclamatio*. Характерные примеры в «ХТК» – фуги *f-moll*, *fis-moll*, *h-moll* I том [6].

Исследуемый период от древности до середины XVIII в. является временем зарождения, развития и становления музыки как вида искусства. Музыка изначально сопровождала человека на протяжении всей его жизни, была скорее частью её материальной стороны, нежели духовной. Затем функции музыки усложняются: она становится носителем духовности, моральных ценностей. Музыкальный язык – это внутренний и внешний механизмы, благодаря которым раскрывается содержание музыки, концентрирующее в себе основные идеи и смыслы композитора. Особенность музыкального языка заключается в его сверхкоммуникативной функции, что сближает его с разговорным языком.

#### Литература

1. *Выготский Л.* Избранные психологические исследования. М., 1985.
2. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Ч. 2: Интонация. Л., 1971.
3. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства. Музыкальное произведение как феномен. 2-е изд. М., 1994.
4. Цит. по кн.: *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.
5. *Тынянов Ю.* Языковая структура. М., 1983.
6. <http://www.kholopova.ru/bibrus1.html>.

## Э. ДЕНИСОВ. ХОРОВОЙ ЦИКЛ «ПРИХОД ВЕСНЫ» (1984)

*А.В. Казакова*

Томский государственный университет

Среди композиторов 2-й половины XX в. Эдисон Денисов занимает особое место. Он один из тех, кто не повернул назад. Сегодня, в начале XXI в., есть возможность рассмотреть его творчество как целое, вслушиваясь в интонацию его музыки. Можно всматриваться в духовный облик художника, не переставая удивляться его музыкальным открытиям, замечать такие составляющие его искусства, которые, может быть, и не особенно для него характерны.

Между тем можно уверенно сказать, что музыка Денисова редко включается в концертные программы из-за сложности исполнения, подчеркиваемая самим композитором элитарность сохраняется и по сегодняшний день. Если камерно-вокальные, камерно-инструментальные, фортепианные сочинения можно увидеть в репертуаре современных исполнителей, то хоровые произведения звучат еще ре-