

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ

Снопкова О. В.,

Институт искусств НПУ імені М.П. Драгоманова

Аннотация. В статье анализируются научные подходы в определении сущности музыкального стиля, социально-культурные предпосылки его формирования, рассматриваются вопросы стилиобразования, основанного на действии символа как культурно-знаковой формы, символического выражения образов.
Ключевые слова. музыкальный стиль, стилиобразование, символические основы музыкального стиля.

Анотация. Снопкова О. Символічні основи музичного стилю. У статті аналізуються наукові підходи у визначенні сутності музичного стилю, соціально-культурні передумови його формування, розглядаються питання стилизацій, яке відбувається на основі дії символу як культурно-знакової форми, символічного вираження образів.

Ключові слова. музичний стиль, стилизацій, символічні основи музичного стилю.

Annotation. Snopkova O. The symbolic foundation of the music style. The scientific approaches in determining the point of music style, social and cultural preconditions of its forming are analyzed in the article, also discussed some questions of style forming, that found on the effect of the symbol as a cultural – marking form, symbolical expression of images.

Key words. music style, style forming, symbolical basis of music style.

Постановка проблемы. Важнейшая тенденция современной музыкальной теории и эстетики – изучение процесса становления музыкальных форм, жанров, других образований. В этом плане актуальным становится вопрос о том, как культурно-художественный и социальный «субстрат» превращается в содержание музыкальных форм и других систем и каким образом это происходит. Подход к анализу музыкального содержания с точки зрения генезиса и развития расставляет новые акценты и в исследовании такого важного феномена, как музыкальный стиль.

Анализ исследований и публикаций. Сегодня понятие музыкального стиля рассматривается с самых разных позиций: отношения формы и содержания, семиотики, выражения особенностей музыкального мышления, проявления системной организации искусства, отбора и интеграции средств музыкальной выразительности и т.д. Однако в тени остается вопрос о факторах и условиях формирования самого этого феномена.

Так, С. Скребков отмечает, что «стиль в музыке, как и во всех других видах искусств, – это высший вид художественного единства» [1, 10]. В свою очередь, В. Медушевский считает, что «художественный стиль – это семиотический объект, возникающий на основе произведений, объединенных

целостностью мировосприятия, ставшего означаемым стиля, неразрывно связанным с его означающим – системой выразительных средств» [2, 31-32].

М. Михайлов связывает с музыкальным стилем «выражение особенностей музыкального мышления как специфической художественно-творческой формы мышления... Стиль охватывает все проявления музыкального мышления – и пассивного, слушательского, и активного, творческого» [3; 51, 56]. Здесь выражен психологический подход: особенности стиля связаны с процессами восприятия музыки, со слуховым интонационным опытом.

Широко распространена трактовка музыкального стиля как соотношения содержания и формы. Такое определение стиля, несмотря на свою абстрактность и всеобщность (ведь любой определенный объект – материальный или знаково-символический - имеет свое содержание и форму), получило значительное распространение в литературе, вошло в справочники. В «Музыкальной энциклопедии» отмечается, что «понятие стиля в музыке, отражающее диалектическую связь содержания и формы, является сложным и многозначным. При безусловной зависимости от содержания оно относится к области формы, под которой понимается вся совокупность музыкально-выразительных средств, включающая элементы музыкального языка, принципы формообразования, композиционные приемы.

Понятие стиля подразумевает общность стилевых признаков в музыкальных произведениях, коренящихся в социально-исторических условиях, в мировоззрении и мироощущении художников, в их творческом методе, в общих закономерностях музыкально-исторического процесса» [4, 282].

М. Михайлов, который рассматривает стиль через интонационный отбор, производимый каждой определенной эпохой, замечает: «Стиль является важнейшим исходным и одновременно результативным моментом в комплексе объективных интрамузыкальных факторов... главное, что нас в данном случае интересует, это почти неизменно наличествующая, хотя бы в сугубо

опосредованной форме, некая глубинная интонационно-смысловая общность между воспроизводимым и воспроизводящим, принимающая подчас едва ли не парадоксальный характер» [3; 57, 59].

Чтобы раскрыть природу «субстанции» самого стиля, сохраним его трактовку как формы, но изменим направленность исследования. Тогда вместо сложившейся традиции выявлять форму стиля через анализ собственно музыкальных произведений, реконструируя черты общего для них стиля, пойдем другим путем и определим **цель статьи** как раскрытие самого процесса стилеобразования как такового, рассматривая его как некую «первичную» по отношению к музыкальным формам реальность.

Полученные результаты. Сделаем в этой связи некоторые допущения. Во-первых, стиль (включая и музыкальный) будет рассматриваться как особое «самоконструирование» музыкально-художественного процесса, в котором через выявление исходных ценностно-мировоззренческих позиций образуется некоторое пространство, способное развернуть эти позиции в музыкальном творчестве, восприятии, общении. Поэтому стиль формируется как некий комплекс условий, необходимых для выявления конкретно-исторических особенностей общества и человека и раскрываемых художественными средствами музыки. Значит, образование стиля – процесс объективный, лишь частично охватываемый сознанием как композитора-творца, так и аналитика-ученого. С этих позиций музыкальный стиль – это внутренняя «граница» музыкального пространства, разделяющая и одновременно соединяющая музыку с культурой данного социума, сферой его межличностного общения, с другими сферами музыкального выражения. В пространстве такого конкретного музыкального стиля собраны и созданы все те внутренние необходимые факторы, которые дают автономность, устойчивость и самостоятельность соответствующим музыкальным формам и жанрам.

Во-вторых, стиль всегда выражает в себе качество целостности, в которой развертывается любая конкретная музыка. Следовательно, музыки без стиля не существует как социально-культурного, художественного явления. Если

начинает деградировать определенный стиль (поскольку его целостность и уникальность теряется через активное вторжение эпигонов и подражателей различного рода, которые воспроизводят лишь внешние черты сходства музыки с данным стилем, но не его глубину и качество), то и соответствующая музыка начинает «сходить со сцены». Но поскольку целостность потенциально, так или иначе, опережает свое развертывание в системе, то и стиль формируется как бы «прежде» самой развертываемой на его основе музыки. Можно поэтому считать, что стиль – это возможность музыки определенного типа, возникающая в историческом развитии общества и культуры, развертывание или осуществление которой и дает основание целым музыкальным эпохам.

Но если в форме стиля схвачены лишь максимально концентрированные и обобщенные художественные принципы, выражающие данную эпоху, то проработка внутреннего пространства стиля в музыкальном опыте эпохи развертывают эти принципы в музыкальной драматургии, в осуществлении движения определенного содержания и смысла, выраженного в интонационном «наборе», голосоведении, ритмике и других компонентах музыкального языка.

В этом плане любой художественный стиль выступает началом первичной культурно-художественной «специализации» данной эпохи, благодаря чему и осваивается ее собственное содержание. Но стиль не подчиняется законам и пределам отдельного жанра, вида искусства. Так, стиль барокко «прошел» через театр, архитектуру, музыку, живопись, везде сохраняя свои характерные черты: контрастность света и тени, разума и чувств, содержания и формы. Этот стиль выявил такие условия бытия человека и общества в контексте духовной культуры, которые стали самостоятельным пространством художественного исследования внутренней противоречивости бытия человека, драмы его субъективности. Но другие аспекты социального опыта, например, рациональность, логичность – стали основанием другого самостоятельного стиля – классицизма, также охватившего ряд художественных жанров и направлений – от архитектуры и театра до музыки.

Итак, стиль задает начало или совокупность условий развертывания конкретного художественного опыта в ту или иную эпоху. Но это – не только свойство стиля, но и характеристика самой культуры в ее отношении с обществом. Культура – это форма первоначальной организации социальной жизни, ее собственных структур.

Музыкальный стиль формируется из социально-культурных предпосылок через порождающий объективный механизм символа, который раскрывает общность данного множества слабо связанных друг с другом компонентов, включая их в общее пространство порождения или развертывания. Символ раскрывает то пространство, в котором обнаруживается возможность интеграции данного множества в каком-то направлении, режиме существования, ценностной ориентации и т.д. Символ – способ подведения некоторого особенного и единичного к общему.

В основе действия любого символа лежит внутреннее стремление конгломерата к целостности, хаоса – к упорядоченности. Это стремление означает повышение надежности и устойчивости существования любого из данных составных элементов за счет «привязки» каждого из них к некоторой определенности, закономерности, тенденции. Другими словами, конгломерат, охваченный символической формой, уже начинает выстраиваться как некий порядок, как внутренние связи между компонентами. Но символ применим не к любому конгломерату. Он начинает работать лишь там, где можно выявить хотя бы на самом общем, абстрактном уровне то общее, что присуще каждому разнокачественному компоненту и входит также в их сосуществование. Символ и выступает тонким средством, инструментом и формой такого выявления. Это объясняет, почему образование стиля не может происходить спонтанно и когда угодно, а требует вполне определенной совокупности социальных и культурно-исторических условий и предпосылок.

Символ связан со знаком, но не сводим к нему. Знак превращается в символ тогда, когда его употребление вызывает согласованное представление не о совокупности обозначаемых предметов, а об их значении, которые

представлены в самом знаке. Т.е. символ – это знак, который становится самостоятельным носителем своего содержания (значения): представления о самих обозначаемых предметах или событиях снимаются в представлениях о самом символе – о том, что он означает как таковой. Поскольку значение символа всегда конвенционально, то он может принимать «облик» тех наиболее общих предметностей и форм, которые он представляет. В данном аспекте он вполне может репрезентироваться как культурно-художественный музыкальный стиль. Однако из каких же основных сторон он складывается? Что здесь синтезируется, задавая направленность и определенность самой музыки?

Попытаемся хотя бы в самых общих чертах реконструировать этот процесс стилеобразования, основанный на действии символа.

Итак, поскольку музыка возникает в пространстве культурно-художественной коммуникации, которая формируется и меняется вместе с изменениями самого общества, его культуры, то важно рассмотреть основные составляющие данной сферы. Прежде всего, можно выделить мировоззренческие аспекты – отношение «человек-мир». Здесь важно различать ориентацию на потустороннее (Бог, сакральное) или на поюстороннее – человек, природа. Затем необходимо учитывать конкретные социальные отношения и культурные ситуации, в которых может проявиться определенный «заказ» на художественные формы. Более конкретным основанием формирования музыкального стиля может стать пространство социально-культурного общения, в котором раскрывается смысл бытия человека и общества, разного рода «проекции» ценностного характера.

Важно учитывать внутреннюю целостность пространства, охваченного действием символа. Л.А. Зак отмечает, что «все подсистемы, аспекты, элементы культуры взаимообусловлены, взаимосоотнесены, пронизаны системным качеством. В силу этой системности, информационного и стилевого родства культурных феноменов между ними существуют отношения «взаимной

переводимости». Каждый из них есть своеобразный код, ключ к чему-то существенному в культуре в целом и ее отдельных произведениях.

Так, весьма четко все это проявилось в средневековой музыке. «Для средневековой музыкальной культуры – как культуры канонического типа – характерны высокая стабильность принятых норм и преобладание идеи тождества. Пение порождено словесным текстом, вместе с ним составляя синкретическое единство, направленное, как и весь ритуал, к созерцательному углублению в трансцендентные идеи христианского учения» [5, 84].

Здесь музыка повернута от человека к Богу, от времени – к вечности. «Эту направленность музыки можно... определить как проявление «обратной перспективы»... прямая перспектива... исходит из центрального положения наблюдателя-зрителя, а его позиция является наиболее значимой. В средневековом искусстве изображение не преследует цели создания иллюзии видения реалий жизненной ситуации. Зритель и его «пространство» не имеют значения, центром является наиболее важный персонаж иконы... Таким образом, ценностно доминирует трансцендентное» [5, 87-88].

Итак, прежде самой музыки – как условие ее формирования – выстраивается выраженная через пространство и время ценностная установка, система мироотношения, в которой человек повернут от земного к небесному, вечному. Наиболее универсальным символом здесь выступает символ креста, в котором схвачены все основные соотношения мира и человека. Но более конкретно – своеобразной символической основой - является образ реальности, разделенной на сакральное и профанное, верх и низ, обнаруживающей «лестницу совершенств» - идущей сверху вниз. При этом соответственно убывает и Мощь бытия, возрастает зависимость низа от верха. Но процитируем еще раз данного автора.

«Если обратиться к музыке, то проявлением обратной перспективы можно считать ценностные ориентации на прошлое... Здесь проявляется антиномичность, вообще свойственная христианству: неизбежная протяженность во времени музыкального образа и вневременность его бытия,

поскольку он постоянно возвращается, повторяясь как себетождественный. Соответственно пространственной, временная перспектива многоаспектна: господствует протяженное настоящее, намечена направленность течения времени в прошлое» [5, 88]. Таким образом, символически выраженные образы реальности здесь предопределяют реальное существование и структуру музыкальных форм, специфику их исполнения и восприятия слушателями.

Совершенно другое мироощущение, возникающее с эпохи Возрождения, поставившее человека в центр реальных событий, выстраивает и новые музыкальные стили, жанры, формы. Прежде всего, возникает феномен «Я реальности» - личность осознает свою самостоятельность. Она выстраивает свои собственные координаты пространства и времени, свой значимый ряд событий. Она открывает внутреннюю субъективность, которая уже не зависит от какой-то внешней силы (Бога, Духа), но только от самого человека. Символом этой реальности становится Разум, в котором совпадают реальность и цели, формы и содержание, связи вещей и связи идей.

Возникает концепция свободы воли, возникает также представление о «моем» внутреннем, которое открыто лишь моему сознанию и чувствам. Человек нового времени усваивает новые нормы поведения, он также ориентирован на других людей. Возникают новые модели реальности, в которых приоритет получает однородное пространство и равномерно текущее время. Появляются и новые культурно-знаковые формы (опера, инструментальная музыка, портрет и т.д.), организованные на основах внутренней соразмерности, преобладании прямой перспективы, ориентированные на мир человека. «Как особые знаковые системы новая живопись, литература, архитектура, наука, философия обеспечили, с одной стороны, формирование института личности («Я реальности»), с другой – новый тип поведения и жизнедеятельности человека. К рубежу XVII столетия сформировались не только новая наука и искусство, но и новая художественная коммуникация. Эта коммуникация обеспечивала, во-первых, обмен

переживаниями, т.е. сопереживание, во-вторых, выявление и реализацию собственных переживаний личности» [6, 17].

Коммуникация и стала конкретным или непосредственным пространством символизации, сформировавшей новые музыкальные стили с XVII века (продолжая те более общие символические выражения мировоззрения эпохи, которые реализовались в философии и культуре в целом). Сформировался новый музыкальный язык, новые формы, в которых были реализованы эти особенности коммуникаций, связанных с появлением «Я реальности». Можно согласиться с точкой зрения, высказанной В.М. Розиным, что огромное значение для формирования этого внутреннего субъективного пространства личности имело развитие новой гармонии, средств ее выразительности. Он пишет, что «классическая гармония вместе с гармоническими и ритмическими началами формировалась как такая система знаковых средств, которая позволила реализовать опыт самопереживания человека нового времени, одновременно по-новому конституируя и структурируя его».

При всей видимой гипотетичности данной формы становления классической музыки, автору удалось увидеть этот процесс через внутреннее пространство символизации, в котором сливаются в нечто целое внешнее – мировоззренческая модель эпохи, ее ценностные установки, и внутреннее – личность, межличностное общение. Поэтому не кажется нелогичной идея автора о том, что формирование классической музыки проходило ряд этапов именно в пространстве символизации – от формирования музыкально значимых выражений (мелодические, гармонические и ритмические обороты), на основе которых складывались фрагменты новой музыки. Этот пример символической реконструкции – проявление указанной в начале статьи тенденции поворота музыкальной науки к генетической реконструкции процессов, ставших основами порождения готовых результатов в виде музыкальных форм, и он демонстрирует методологическую перспективность такого подхода.

Выводы. Конечно, приведенными примерами нельзя исчерпать многообразие и сложность символических оснований становления музыкального стиля. Ясно также, что само такое формирование всегда находится в контексте исторических и культурных изменений общества и поэтому усложняется вместе с ними. Различные коллективные и индивидуальные интонационные системы в истории музыки – способы бытия и развития конкретно-исторических систем ценностей и соответствующих им типов мироотношения. Поэтому-то музыкальный образ как особая ценностно-смысловая реальность, равно как и музыкальный язык, через который этот образ существует, не могут быть поняты вне контекста, смыслового пространства порождающей основы музыкального сознания – системы ценностей эпохи создания, исполнения, восприятия произведений.

Все это важно учитывать при анализе символического формирования музыкального стиля – прошлого или современности. Поэтому любой отход от этого интонационного смыслового пространства, особенно заметный в конструктивизме, алеаторике и т.п. течениях, выступает как некий «побочный» стиль, в котором музыка начинает терять свое человеческое измерение и приобретает вышеуказанное психофизическое значение и смысл.

Литература

1. Скребков С.С. *Художественные принципы музыкальных стилей.* – М.: Музыка, 1973.
2. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // *Советская музыка* - 1979. - № 3. - С. 31-32.
3. Михайлов М. *Стиль в музыке.* - Л.: Музыка, 1981.
4. *Музыкальная энциклопедия.* – Т.5. - М.: Сов. Энциклопедия, 1981.
5. Герасимова-Персидская И.А. *Место музыки в отечественной культуре XVII века / Музыка. Культура. Человек.* - М.: Музыка, 1973.
6. Розин В.М. *Музыкальное произведение как социокультурный и психический феномен. Опыт гуманитарной реконструкции становления классической музыки // Музыкальное произведение в системе художественной коммуникации.* - Красноярск: Изд-во Красноярского университета, 1989.