

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Пясковський І. Б.

ЛОГІЧНЕ І ХУДОЖНЄ В МУЗИЧНОМУ МИСЛЕННІ

Понятійна пара «логічне і художнє» в естетичній науці є похідною від понять «логічне й історичне» у філософії¹, вона є діалектичною, бо виражає протилежності. Перше поняття має відповідати закономірному, типологічному, друге – співвідноситись з явищами історично сформованими, культурними, у яких значну роль відіграють випадковість, суб'єктивна воля, конвенційні умови і фідієзм (сприйняття на віру, без доведень).

Станіслав Лем у філософському есе «Модель культури» (розділ, опублікований у перевиданні його книги «Філософія випадку») зазначав: «Відповідно до стохастичної моделі культурогенезу, поле свободи, яке світ лишає у розпорядженні еволюціонуючого суспільства, коли воно вже виконає вимоги адаптації і вирішить необхідний мінімум завдань, заповнюють випадкові комплекси актів поведінки <...> але те, що на початку було маргінальним, з часом, у процесі самоорганізації, твердне, переростає у структури норм, які формують внутрікультурний зразок “природи людини” і витісують скрижалі заповідей і повинностей»².

Розглядаючи логічне й художнє в контексті феномена музичного мислення, визначимо сутність останнього. Тут можливі два підходи:

– по-перше, виявлення у музичному мисленні можливостей, співвідносних з реалізованими можливостями вербального мислення, що вимагає визнання правомірності категорій музичної мови і музично-мовленнєвого інтонування як семіотичних об'єктів з усією їх специфічністю на тлі вербальної мови і мовлення;

– по-друге, обмеження поняття музичного мислення вербальними засобами опису музичних явищ, які розкривають різну глибину проникнення в усвідомлений зміст музичного інтонування.

Безумовно, ці два підходи до визначення феномена музичного мислення тісно взаємодіють.

Поняття логічного розглядаємо, виходячи із загальних уявлень: логічне – це передусім така форма відтворення вербального тексту, яка зрозуміла сприймаючим і не містить суперечностей у змісті. У часовому розгортанні це буде процесуальна послідовність у спрощеній формі: «теза – антитеза – синтез»; у математичному доведенні – це така послідовність: «визначення теореми – доведення від протилежного – підтвердження визначення»; у музиці таким часовим розгортанням є риторична диспозиція: «propositio – tractatio – peroratio», вона досить повно виражена у структурних функціях експозиції, розробки і репризи.

¹ Куницын Г. Об историческом и логическом // Вопросы литературы. – 1958. – № 3. – С. 122–126.

² Лем Ст. Модель культуры // Лем Ст. Этика технологи и технология этики. Модель культуры. – Пермь: РИФ «Бегемот», 1993. – С. 59–60.

У формальній логіці це співвідношення виражене у формі силогізму, у сучасній математичній (символічній) логіці – у символах теорії множин та «алгебри висловлювань» («булеві алгебри»), які широко використовуються в машинних мовах програмування.

Тоді, що ж протистоїть логічному у понятті «художнє»? Згідно з найпоширенішою точкою зору, художнє не формалізується, бо воно – не логічне, тут діє закон порушення. У цьому значенні, логічне виконання твору є еквівалентом механічності, бездуховності, а художнє – ознакою творчого, емоційно натхненного виконання. Протиставляючи поняття логічного і художнього, слід завжди пам'ятати про їх діалектичний взаємозв'язок. Адже прибічники художнього виконання, мабуть, будуть проти того, щоб вважати його не логічним, як і прибічники точної, логічно витриманої побудови навряд чи будуть заперечувати художність інтерпретації. Тут набуває сили симбіоз протиставлених понять у визначенні художньої логіки, яка передбачає як відповідність тексту музичного твору, так і переконливість індивідуального виконавського трактування.

Своєрідність цієї комунікативної моделі репрезентує такі моменти прояву художньої логіки:

– у процесі komponування музичного твору композитор, керуючись власним авторським задумом, безперечно, передбачає й певну виконавську модель художньої логіки в цілому, але, втілюючи свої внутрішні уявлення в нотному тексті, він не може відтворити весь комплекс виконавських засобів через обмежені можливості нотної фіксації;

– наступний етап, пов'язаний з виконавською інтерпретацією вже зашифрованого нотного тексту, передбачає багато варіантів його прочитання; цій багатоваріантності сприяє саме обмеженість можливостей нотної фіксації;

– завершальний етап комунікації передбачає множинність інтерпретацій слухачького сприйняття й осмислення музикознавця-аналітика; тут також можлива багатоваріантність у розкритті художньої логіки цілого в багаторазовому виконанні одного й того ж твору.

Чи визначають охарактеризовані аспекти прояву художньої логіки принципову множинність в межах одного твору? Жодною мірою! У кожному індивідуальному акті – композиторському, виконавському, слухачькому, аналітичному – ця логіка завжди одна, інакше – розпадеться цілісність музичного твору. Наявність (і дотримання) єдиної логіки не виключає множинності одночасного сприйняття численною слухачькою аудиторією, як і множинності аналітичних трактовок.

Слід також відзначити безумовне переважання спільних точок дотику в різних інтерпретаціях: адже виконання ґрунтується на композиторському тексті (навіть зашифрованому), а сприйняття не може ігнорувати найважливіших акцентних точок виконавської інтерпретації.

Запропонована схема функціонування художньої логіки потребує низки уточнень і підтверджень. Наприклад, чи може нотний текст виконувати функцію логічного, а його інтерпретація відповідати художньому? Безумовно, такий поділ не правомірний. Нотний текст може включати не тільки структурну логіку історично сформованих форм і жанрів, а й максимально важливі вказівки щодо виконавських засобів – динаміки, агогіки, артикуляції та ін. Та й сама композиційна структура постає

як даність, бо є індивідуальним авторським рішенням. Можна навести приклади детальніших динамічних, темпових та агогічних вказівок у творах В. Сильвестрова (парадоксально, але, порівнюючи авторські вказівки у виданих фортепіанних творах з авторським виконанням цих же творів, виявляємо їх невідповідність). Відомо, що чимало своїх неопублікованих фортепіанних творів В. Сильвестров багаторазово переосмислював у виконавському плані, вони так і не набули завершеної форми нотної фіксації. Це свідчить про неповторність багаторазових інтерпретацій одного й того ж твору. Намагання поглиблено зафіксувати будь-який із цих варіантів призводить до його «змертвіння» й унеможлиблює його повноцінне відновлення.

Така ситуація виявляє ту внутрішню суперечність, яка виникає у співвідношенні «імпровізаційного» і «виконаного по нотах». У нотно фіксованій музиці імпровізаційне «заганяється в кут», але приховано виявляє свою дію, реалізуючи «зону виконавської свободи», яка визначає мистецтво досягнення найвищого прояву художньої логіки. Ф. Куперен в епоху переважання імпровізаційності підкреслював у своїй книзі «Мистецтво гри на клавесині»¹, що навчання слід починати безпосередньо з гри на інструменті, і лише згодом – вивчати нотну грамоту. Цей метод сьогодні не популярний, бо нотно фіксований спосіб навчання майже повністю витіснив мистецтво імпровізації. Хоча засвоєння вербальної мови має таку ж послідовність: спочатку дитина вчиться усно спілкуватись і лише згодом вчить літери і складає з них текст, а ще пізніше – засвоює граматику.

Таким чином, і в нотному тексті, і у процесі виконання логічне й художнє постає в нероздільній єдності.

Логічне й художнє в музичному мисленні на рівні культуротворчих процесів загострює питання в історично-еволюційному аспекті. Концепції європоцентризму наполягають на пріоритетності динамічного шляху музичного стилеутворення на протигагу історично-стильової консервації ряду неєвропейських музичних культур. Тут висувається положення про історико-стадіальний погляд на музичні явища, стильовий плюралізм яких розуміється як прояв темпоральної нерівномірності їх розвитку. Критика європоцентризму, розпочата Г. Гельмгольцем², відкидає ідею пріоритетності динамічного стилеутворення в європейській музичній культурі, стверджуючи натомість принципову рівноправність різних типів музично-художніх стильових систем. Більше того, сама європейська музика починає розглядатися під кутом зору не типолого-еволюційних процесів, а з погляду діахронічної послідовності стильових змін (історичний зв'язок тут спирається на спадкоємність традицій як головну умову конвенційного розуміння і сприйняття новоутворених музичних явищ). Якщо логічне (типологічне) тут витісняється конкретикою художнього (історичного) на рівні глобальних стилеутворюючих процесів, то на рівні системних переходів спостерігаємо певну типологію змін.

Процес системного ускладнення при переході від середньовічної монодії до ренесансної лінійно-поліфонічної модальної звукової системи, а від неї – до барокової і класицистично-романтичної тонально-функціональної системи, а згодом – і до складноладової звукової системи сучасної музики,

¹ Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. – М.: Музыка, 1973. – 152 с.

² Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. – СПб., 1875. – 595 с.

завжди супроводжується системним спрощенням історично попередніх музично-стильових явищ. У цьому виявляється механізм діалектичного зняття, а в сучасній термінології – інформаційного згортання. Так, ренесансне багатоголосся урізноманітніло структурну будову творів, проте нівелювало ритмічне і ладове багатство монодичних проявів григоріанського хоралу. У такому ж співвідношенні постає системний перехід від культури монодичного знаменного співу до партесних багатоголосних композицій в українській церковно-співацькій традиції. Перехід від модальної системи до тонально-функціональної спричинив аксіоматизацію, спрощення ладової організації музики попереднього періоду, багатовимірність якої була згорнена у дволадову мажоро-мінорність, що в той же час вивільнило енергію нових явищ хроматизму – фігураційного, модуляційного та альтераційного. Відображена нами картина системних переходів не заперечує ідеї діахронічності художньо-стильових змін, бо вона симетрично віддзеркалюється – процеси ускладнення замінюються процесами спрощення, а спрощення перетворюється на ускладнення.

Охарактеризований тут механізм системних переходів, за всієї його типологічності, вимагає відповіді на запитання: Що ініціює такий перехід? Що визначає історичний час такого переходу і що зумовлює його напрям? З типологічного (логіко-конструктивного) погляду, час переходу визначений станом максимального заповнення конструктивних можливостей системи, а напрям переходу поєднується з успадкованим продовженням розвитку вже започаткованих тенденцій. З художньо-стильового погляду, такий перехід найчастіше є випадковим, не передбаченим. Так, появу опери зініціювало відродження античної драми. Її автори не могли передбачити такого лавиноподібного поширення нового жанру, який витіснив ренесансну поліфонію, започаткувавши персоніфікований гомофонний тип музичного мислення і найтісніше пов'язану з ним тонально-функціональну систему в її нових музично-риторичних можливостях.

Нове розуміння понять логічного й художнього постало з появою нових комп'ютерних технологій, особливо у сфері досліджень штучного інтелекту та комп'ютерного синтезування музичних композицій. Сама сутність методу комп'ютерного синтезування полягає у першочерговому аналітичному засвоєнні вже наявних творів і подальшому складанні на цій основі алгоритмічних правил композиції, у закладанні їх у комп'ютерні програми, які синтезують нові музичні тексти вже без участі композитора. Створений на основі комп'ютерної програми новий музичний текст є одним із багатьох можливих варіантів реалізації заданого алгоритму. Якщо результат не задовольняє, починаються пошуки шляхів для виправлення цього алгоритму. Коли алгоритм знайдено, то його параметри, по суті, можуть бути співвіднесені з поняттям логічного, і тоді «живе» (людське) виконання синтезованого нотного тексту внесе необхідні, уже художні корективи. Реально композиторська практика все ж спирається на взаємодію множинності алгоритмів і в аналогічному комп'ютерному синтезуванні передбачає багаторазове підключення до композиційного процесу програміста і користувача. Тобто, і тут логічне не може бути відділене від художнього.

Що ж все-таки зумовлює термінологічне розмежування понять логічного і художнього? Очевидно, це розмежування пов'язане з природою внутрішньої діалогічності процесу творчості, з прагненням досягти еталонності, долаючи її порушення, що виникають як усвідомлено, так і спонтанно.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. – СПб., 1875. – 595 с.
2. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. – М.: Музыка, 1973. – 152 с.
3. Куницын Г. Об историческом и логическом // Вопросы литературы. – 1958. – № 3. – С. 122–126.
4. Лем Ст. Модель культуры // Лем Ст. Этика технологи и технология этики. Модель культуры. – Пермь: РИФ «Бегемот», 1993. – С. 47–92.

Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. Розглянуто діалектичну пару понять «логічне» й «художнє», що конкретизується в музичній творчості та виконавстві. Сформульовано два підходи до феномену музичного мислення. Описано аспекти прояву художньої логіки. Охарактеризовано механізм системних переходів від середньовічної монодії до ренесансної лінійно-поліфонічної модальної звукової системи, від неї – до барокової і класицистично-романтичної тонально-функціональної системи, а далі – до складноладової звукової системи сучасної музики.

Ключові слова: логічне, художнє, музичне мислення, музична творчість та виконавство.

Пясковский И. Б. Логическое и художественное в музыкальном мышлении. Рассмотрена диалектическая пара понятий «логическое» и «художественное», конкретизируемая в музыкальном творчестве и исполнительстве. Сформулированы два подхода к феномену музыкального мышления. Описаны аспекты проявления художественной логики. Охарактеризован механизм системных переходов от средневековой монодии к ренессансной линейно-полифонической модальной звуковой системе, от неё – к барочной и классицистическо-романтической тонально функциональной системе, и далее – к сложноладовой звуковой системе современной музыки.

Ключевые слова: логическое и художественное, музыкальное мышление, музыкальное творчество, исполнительство.

Pyaskovsky I. B. The Logical and Artistic in Musical Thought. The article offers a consideration of the dialectic pair of concepts: “the logical” and “the artistic”, rendered concrete in music creation and performance. Two approaches to a phenomenon of musical thinking are formulated in the conclusion. The mechanism of system transitions from medieval monody to the Renaissance linear-polyphonic modal sound system, from it – to baroque and classicism romantic tone functional system, and further – to complex harmony sound system of modern music is characterized taking into account all features and subtleties.

Key words: logical, artistic, music creation and performance.