

Социальная природа музыки и ее роль в жизни общества

Музыкально-эстетическое формирование личности относится к числу проблем, от решения которых во многом зависит дальнейшее развитие человеческой культуры. В настоящее время эта проблема рассматривается многими исследователями так: резко обостряется ее гуманистическая направленность в связи с глобальной задачей сохранения и развития культуры. С особой остротой встал вопрос о придании нового статуса задаче формирования личности, и прежде всего ее эстетическому воспитанию, способствующему зарождению, укреплению и развитию новых эстетических, этических, художественных ценностей и мотиваций у каждого человека.

Общеизвестно, что ядром и главным средством эстетического воспитания и формирования личности является искусство, отличающееся универсальностью воздействия на личность на всех направлениях. Каждый из видов искусства специфически влияет на формирование внутреннего мира человека.

Музыка в системе искусств занимает особое место благодаря ее непосредственному комплексному воздействию на человека. Многовековой опыт и специальные исследования показали, что музыка влияет и на психику, и на физиологию человека, что она может оказывать успокаивающее и возбуждающее действие, вызывать различные эмоции. В связи с этим все более утверждается в системе эстетического развития личности тезис о важности музыкального воспитания личности, его значении для развития общих психических свойств (мышления, воображения, внимания, памяти, воли), для воспитания эмоциональной отзывчивости, душевной чуткости, нравственно-эстетических идеалов личности. Участие музыки в воспитательных процессах было во все времена, а сейчас приобрело

особую актуальность потому, что дифференциация наук, узкая профессионализация создают опасность превращения людей в «однобоких», ограниченных специалистов.

Нам известно, что успешная деятельность в любой сфере возможна только при наличии широкого взгляда на мир, единстве теоретико-познавательного, практического, нравственного и эстетического отношения к действительности, при овладении ценностями художественной и, конечно, музыкальной культуры. М. Каган, специалист по эстетике, подвергший глубокому анализу закономерности целостного развития художественной культуры, отмечает, что «музыка будет играть все большую роль как в художественной культуре, так и за ее пределами, ибо дальнейшее возрастание роли в человеческой жизни науки, абстрактного мышления, познания законов бытия будет порождать все более острую потребность в уравнивании этого направления человеческого развития активизацией его эмоциональной сферы, его духовных чувств, его способности не только мыслить, но и переживать...» [1].

Рассмотрению проблем музыкально-эстетического воспитания, влияния музыкального искусства на формирование духовного мира личности посвящено довольно значительное количество работ в различных областях – в педагогике, эстетике, музыковедении и др. Среди ряда авторов, анализирующих вопросы музыкально-эстетического воспитания в плане теоретико-методологического обоснования взаимосвязи музыкально-эстетического развития с общеэстетическим и общекультурным, назовем А. Сохора, Г. Головинского, В. Матониса, Р. Тельчарову, М. Князеву, О. Лобанову, Е. Бодину и др.

Рассмотрим ряд гипотез о происхождении музыки – мифического, философского и научного характера.

Русское слово «музыка» – греческого происхождения. Процесс формирования музыки отразила античная мифология. Мифы повествуют о греческих богах, которые и сотворили мусийские искусства, девять Муз, помощниц бога красо-

ты и покровителя музыки Аполлона, равных которому в игре на лире не было.

В Древней Греции возникла легенда о Пане и прекрасной нимфе Сиринге. В ней объясняется рождение многоствольной свистковой флейты (флейты Пана), встречающейся у многих народов мира. Бог Пан, имевший козлиный облик, погнавшись за прекрасной нимфой, потерял ее у берега реки и вырезал сладкозвучную свирель из прибрежного тростника, который зазвучал удивительным образом. В этот самый тростник была превращена богами испугавшаяся его прекрасная Сиринга.

Другой древнегреческий миф рассказывает об Орфее, прекрасном певце, покорившем злых фурий, которые пропустили его в царство теней Аид. Известно, что своим пением и игрой на лире (кифаре) Орфей мог оживлять камни и деревья.

Музыкой и танцем отличались также праздничные свиты бога Диониса. В музыкальной иконографии присутствует немало дионисийских сцен, где, наряду с вином и яствами, в его окружении изображены играющие на музыкальных инструментах.

На основе изучения музыки различных народов мира, сведений о первичном музыкальном фольклоре племен ведда, кубу, огнеземельцев и других было выдвинуто несколько научных гипотез происхождения музыки.

Гипотеза К. Валлашека утверждает, что музыка как вид искусства родилась в связи с танцем на основе ритма. Подтверждением этой теории служат музыкальные культуры Африки, Азии и Латинской Америки, в которых доминирующая роль принадлежит телодвижениям, ритму, ударности и преобладают ударные музыкальные инструменты [2].

Гипотеза К. Бюхера также отдает первенство ритму, который лежал в основе появления музыки. Она сформировалась в результате трудовой деятельности человека, в коллективе, во время согласованных физических действий в процессе совместного труда [3].

Теория Ч. Дарвина, исходящая из естественного отбора и выживания наиболее приспособленных организмов, давала возможность предполагать, что музыка появилась как особая форма живой природы, как звукоинтонационное соперничество в любви самцов (кто из них голосистее, кто красивее) [4].

Широкое признание получила «лингвистическая» теория происхождения музыки, в которой рассматриваются интонационные основания музыки, связь ее с речью. Одна и та же мысль об истоках музыки в эмоциональной речи высказывалась Ж.-Ж. Руссо и Г. Спенсером: необходимость выразить торжество или скорбь приводила речь в состояние возбуждения, аффекта и речь начинала звучать; а позже, абстрагируясь, музыка речи была переложена на инструменты.

Более современные авторы (К. Штумпф, В. Гошовский) утверждают, что музыка могла существовать даже раньше, чем речь – в неоформившейся речевой артикуляции, состоящей из глиссандирующих подъемов, подвываний. Необходимость подачи звуковых сигналов привела человека к тому, что из неблагозвучных, неустойчивых по высоте звуков голос стал фиксировать тон на одной и той же высоте, затем закреплять определенные интервалы между различными тонами (различать интервалы более благозвучные, в первую очередь октаву, которая воспринималась как слияние) и повторять короткие мотивы.

Большую роль в осмыслении и самостоятельном бытовании музыкальных явлений играла способность человека транспонировать один и тот же мотив, напев. При этом средствами для извлечения звучаний были как голос, так и музыкальный инструмент. Ритм участвовал в процессе интонирования (интонационный ритм) и помогал выделять наиболее значимые для напева тоны, размечал цезуры, способствовал формированию ладов (М. Харлап) [5].

И лишь в начале XI века в Италии возникла и слоговая система обозначения звуков, тесно связанная с возникнове-

нием линейной нотации. Изобретателем и того и другого считают известного музыканта XI века Гвидо Аретинского (Гвидо из Ареццо). Он много работал в певческих школах Феррары и Ареццо, где и пришел к мысли об усовершенствовании невменной нотации. Об этом узнали в Риме. Папа Иоанн XIX вызвал Гвидо к себе, лично ознакомился с новой системой, попробовал петь по ней и нашел ее очень удобной. После этого изобретение Гвидо быстро распространилось по всей Европе, благополучно дожив до наших дней. Слоговые названия звуков определенного лада Гвидо взял из начальных слогов строк известного гимна св. Иоанну, в котором певцы молили избавиться их от хрипоты:

Ut queant laxis Rgsonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve poluti
Labbii reatum
Sancte Johannes!

Дабы могли рабы твои
На сладостных струнах
Возглашать твои дивные деяния,
Очисти от грехов
Их бранные уста,
Святой Иоанн!

Из этого гимна и были взяты слоги «ут», «ре», «ми», «фа», «соль», «ля». Слог «си» составили первые буквы слов последней строчки гимна: «Sancte Iohannes» (впрочем, слог этот ввели в широкое употребление только в 1595 году). Такая система обозначения звуков была необычайно удобна для пения, так как первым звуком в слогe был согласный, на котором естественно выстроить певческую атаку, продолжая потом звучать на гласном.

Единственное неудобство составлял слог «ут». Поэтому известный итальянский теоретик и учитель пения Дж. Дони в 1540 году заменил его на «до», взяв этот слог из своей собственной фамилии. Распевание мелодии такими условными слогами вскоре получило название «сольмизация», так как церковный певческий диапазон в XI веке укладывался от «соль» большой октавы до «ми» второй.

Освоение же линейной нотации происходило таким образом.

Еще задолго до Гвидо делались частичные попытки уточнить высоту звуков в невменной нотации. Например, проводилась цветная черта, и знаки расставлялись над ней, на ней и под ней. При этом, красная линия обозначала звук «фа» малой октавы, а желтая – «до» первой октавы. Но такая система продолжала показывать лишь относительную высоту звуков. Гвидо же решил построить систему для обозначения точной высоты. Для этого желтую линию он заменил зеленой и прибавил еще две черные линии. Теперь зеленая линия означала звук «до» первой октавы, черная линия над зеленой – «ми» первой октавы, черная линия под зеленой – «ля» малой октавы, далее вниз шла красная линия – «фа» малой октавы. Обычно в певческой практике использовали эти четыре линии, размещая на них и между ними ноты. Но уже в XII веке к ним снизу прибавили еще одну черную линию – «ре» малой октавы. А для исполнения инструментальной музыки число линий иногда доходило до десяти.

Сперва в начале каждой линии, особенно если их было много, ставили букву – обозначение звуковой высоты линии. Но уже в XIII веке линейная нотация так распространилась и стала такой обиходной, что выставляли лишь одну букву у какой-нибудь линии, остальные музыкант «вычислял» сам. К тому же и сами линии стали вскоре все черными. Таким образом, от постановки той или иной буквы около одной из линий зависела звуковая высота всей системы. Вскоре такие буквы стали называть *clavis* – ключ. А так как чаще других выставлялись буквы *g*, *f* и *c*, то вскоре в практике рукописной книги они превратились в прихотливые условные завитки-знаки, которые мы теперь и называем нотными ключами (наиболее известные из них сегодня скрипичный, басовый и теноровый).

Вот так человечество всегда пыталось постичь тайны музыкального искусства в его специфическом воздействии на ду-

ховное формирование человека, что и породило в свое время разнообразие философско-эстетических концепций в определении сущности и роли музыкального искусства в духовной жизни человека.

Прежде всего, речь шла о воспитании конкретного человека, о чем свидетельствуют и древнекитайские трактаты, и сведения о музыкальном образовании и воспитании в Древнем Египте и Индии, и системы эстетического воспитания Древней Греции.

Облагораживание души и тела, гармония внешнего и внутреннего (эллинский идеал), воздействие на этическую природу человека (Аристотель), развитие чувства гражданственности и социальной общности (Иоанн де Грохео), воспитание духа, интеллекта, эмоций (о чем говорят труды и более поздних философов, деятелей церкви, ученых различных областей гуманитарного знания, педагогов и др.) – примеры того, как во все времена осмысливались и открывались воспитательные возможности музыки.

Так, в IV в. до н.э. Платон писал: «... Не в мусическом ли искусстве заключено самое значительное воспитательное средство, так как ритм и гармония больше всего проникают в глубину души и сильнее всего захватывают ее, доставляя благообразие и делая ее благообразной, если воспитание поставлено правильно; если же нет, получается противоположное» [6]. Более того, в «идеальном» государстве Платона музыка как самое могучее средство воспитания души применима исключительно к представителям высших социальных классов – к мудрецам и воинам. Для их гражданского воспитания Платон считает подходящими лишь два лада – фригийский и дорийский (остальные он предлагал исключить из воспитательного процесса). Первый – это такой лад, который способствует укреплению человека как воина, второй благоприятствует мудрым действиям человека в мирное время. По отношению же к остальной массе тружеников – земледельцам, торговцам,

ремесленникам, даже художникам, так называемому третьему классу, не говоря уже о рабах, которых Платон вообще не считал способными к нравственному поведению, – воспитание представлялось ненужным. Показательно и другое: на протяжении истории в самые разные эпохи констатировалась объективная связь природы мира и природы человека, характеризуемая в одних и тех же эстетических категориях.

Пифагорейцы, например, считали необходимым сделать свое тело и душу «музыкальными», но и благоустроенное государство «музыкально», ибо подчиняется «правильному ладу», «музыкальнее» же всего космос. Один из авторов позднего Средневековья выстраивает систему эстетических законов, причем верхний ее уровень – «божественная музыка» – подразумевает универсальный миропорядок. И совсем современный исследователь делает вывод, что «законы жизни музыкальны, а музыкальность – важнейший признак красоты».

В более поздний период также имели место гипотезы и научные догадки со стороны многих мыслителей, которые пытались объяснить общественно значимую роль музыки в духовном и эстетическом воспитании личности.

«Г. Лейбниц определял музыку как скрытое арифметическое упражнение для духа.

По А. Шопенгауэру, музыка есть тайное метафизическое упражнение души... непосредственный образ... бессознательной воли, музыка чужда познанию видимого мира, поскольку независима от него...

О. Шпенглер, напротив, считал музыку высшей формой человеческого познания.

В.Р. Одоевский отмечал, что музыка выражает внутреннее чувство человека, А. Толстой называл музыку стенограммой состояния души» [7].

Музыкально-эстетическая мысль конца XIX — начала XX в. активно разрабатывает проблемы отношения музыки к действительности.

Изучение музыки с философских позиций на уровне музыкальной эстетики стали обозначать термином «философия музыки». «Философия музыки, – пишет американский эстетик Г. Эпперсон, – является всесторонним учением о природе музыки, включающим последовательное объяснение ее значения и выяснения ее отношения к миру человеческого мышления» [8].

Современная философия музыки связана с музыкальной онтологией А.Ф. Лосева, интуитивистской философией А. Бергсона, В. Янкелевича, Г. Марселя; с феноменологической ориентацией Р. Ингардена, Н. Гартмана, С. Лангера; с англо-американской «реалистической» философией А. Уайтхеда, Дж. Сантаяны; с прагматизмом Э. Липпмана, Д. Фергюсона, и т. д.

По сути дела, во все времена речь шла не о чем другом, как о развитии с помощью искусства эстетических начал в жизнедеятельности человека, о развитии культуры человека и общества – задаче, сохраняющей и усиливающей свою актуальность в современном мире.

Проблема, связанная с осмыслением роли музыки в воспитании и формировании личности человека, – это ее специфика.

Главная особенность музыки, порождающая все другие, кроется в интонационной природе этого вида искусства. Музыка близка и понятна в силу сходства с интонациями человеческой речи. Она – ровесница человеческой речи. На заре становления общественной жизни, когда язык и звуковая речь стали средствами общения между людьми, возникли и первые образцы вокальной музыки – музыки для голоса. Самый древний музыкальный инструмент – человеческий голос – воспроизводил мелодически и ритмически оформленную человеческую речь, зовы, кличи, восклицания, шумы природы. Повторяющиеся напевы матери убаюкивали младенцев в колыбели, мелодичные возгласы объединяли усилия людей в

совместном труде, смерть близких людей оплакивали в песнях-причитаниях.

Известный отечественный музыковед академик Б.В. Асафьев раскрыл в своих работах интонирование в музыке как проявление человеческой речи, сознания и мысли. Со времени появления его теории интонации ни один из эстетических вопросов музыкознания не решается в искусствоведении без обращения к данной концепции. Интонация стала рассматриваться как фундамент, как звуковыраженная «музыкальная мысль», которая лежит в основе музыкального образа произведения, содержания и формы, творческого метода и стиля, реализма, народности и других сторон музыкального произведения. Интонируя, человек выражает свои чувства, мысли, отношение к миру. Музыкальную речь, состоящую из ряда интонационных единиц, можно рассматривать как образно-познавательную деятельность сознания, связанную с выражением звукообразов, звукоидей. Эстетическое восприятие музыкальной интонации предполагает ее сопряженность с человеческой речью, а через нее и с человеческими мыслями и чувствами. Это обстоятельство позволяет воспринимать музыкальное произведение не как звукоголовомку, а как отражение души и разума человека [9].

Вторая сторона специфики восприятия и понимания музыкального образа состоит в особенностях его гносеологического статуса.

Человек интонирует о мире и о себе с помощью исторически сложившихся средств музыкальной выразительности, называемых музыкальным языком. Интонируемая музыкальная мысль выступает в форме особого языка и тем самым превращается в художественный язык – особый язык человеческого общения.

Конечно, музыка обладает намного меньшей предметной и понятийной конкретностью, чем другие виды искусства. Она, например, не может столь же непосредственно, как живопись,

графика или скульптура, отражать и изображать конкретные предметы или явления. Она не в состоянии собственными средствами выразить философские или научные идеи, поддающиеся в строгом смысле слова лишь словесно-логическому воплощению. Но зато музыка способна более ярко и разнообразно передавать переживания человека, внутренний мир его чувств и тревожений, эмоционально-психологические состояния, их динамику и переливы. Внутренние, тончайшие, сокровенные стороны души человека, то, что порой непередаваемо на привычном языке человеческого общения, становится доступным выражению музыкальными звуками, выступает основой специфической образности в музыке. Музыкальные звуки, особым образом переработанные, построенные в определенную ладовую, ритмическую систему, проявляющиеся в определенном порядке в музыке Баха, Бетховена, Глинки и др., как бы вырастают из чувств, эмоций, душевных состояний композитора.

Таким образом, область чувств и эмоций человека – один из основных предметов отражения в музыкальном образе. Но их нельзя рассматривать как чисто субъективное явление, они, подобно другим формам осознания человеком действительности, есть субъективный образ объективного мира. Следовательно, музыка изображает и выражает действительность не прямо, подобно изобразительным видам искусства, создающим образ какой-либо части предметного мира, а косвенно, воссоздавая мир чувств и чувственных отношений.

Третья, по значимости одна из основных черт музыки как искусства, состоит в глубине и огромной эмоциональной силе психологического и физиологического воздействия на человека. Известно, что древние греки использовали музыку как средство врачевания от телесных и психических недугов. Музыка – это искусство временное и звуковое. Материалом, физической основой построения музыкального образа выступает звук, возникающий из колебания струны, столба воздуха

(принцип духовых инструментов), мембраны – кожи, пузыря, дерева, металла. И с этой точки зрения звуки (так же, как и ритмы) – явление самой природы: пение птиц и голоса животных и людей, журчание воды и т.п. И хотя из бесконечного многообразия звуков природы материалом для музыки служат лишь специально обладающие музыкальными свойствами, действие звуковых волн на органы слуха совершается объективно. Оно передается через слуховой нерв в головной мозг и порождает ощущение звука. Громкость, тембр, высота, продолжительность музыкального звука имеют не только специфическое художественно-образное значение, но и физически воздействуют на человека, вызывая в нем определенное физиологическое состояние.

Научные наблюдения показывают, что звук служит более сильным сенсорным раздражителем для человека, чем свет или цвет. Человеческий слух способен воспринимать различия в высоте от 16 до 20000 колебаний в секунду. Нарушение верхнего порога вызывает серьезные сдвиги в человеческом организме. В музыке используются главным образом звуки в пределах от 16 до 4000 колебаний в секунду. Такой диапазон связан с исторически сложившейся практикой человеческой речи и пения.

Бесспорно, мера громкости музыкального звука – величина историческая. Изначально она была задана характеристиками самого древнего музыкального инструмента – человеческого голоса. Позднее появляются музыкальные инструменты, сопровождающие пение.

Любимыми инструментами древних греков были лира, кифара, флейта Пана, авлос.

В период Средневековья в Европе инструментом домашнего музицирования стала лютня, в концертной, религиозно-обрядовой жизни преобладал орган. «Золотым веком» скрипки называют XVII век. Совершенствование механики клавишна ведет к появлению фортепиано. Его универсальная природа

способствовала увеличению популярности этого самого интеллектуального инструмента.

Каждый инструмент воспитывал музыкальный слух поколения в соответствующем диапазоне громкости. В условиях развития средств массовой информации, с широким распространением электронных инструментов заметно увеличилась плотность звучания. Человеческий слух способен оценить достоинства «технической» музыки во всех случаях, где техника не становится помехой самой музыке, а, напротив, обогащает ее новыми выразительными возможностями. Но, конечно, живое инструментальное и вокальное музицирование, культура и богатство музыкального звука в условиях непосредственно творящего исполнительства остаются настоящим источником полноценного восприятия музыкального искусства.

Список литературы

1. *Коган М.* Музыка в мире искусств // Советская музыка. 1987. № 3.
2. *Веллашек К.* Примитивная музыка: изучение истоков и развития музыки, песен, музыкальных инструментов, танца и пантомимы у первобытных рас.
3. *Бюхер К.* Работа и ритм. М.: Музыка, 1968.
4. *Дарвин Ч.* Происхождение видов путем естественного отбора или сохранение благоприятных рас в борьбе за жизнь. Санкт-Петербург: Наука, 1991.
5. *Харлан М.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. Ранние формы искусства. М., 1972.
6. *Платон.* Соч. В 3 т. Т. 3. М., 1971.
7. *Бореев Ю.* Эстетика. Учебное пособие. М., 1988.
8. *Эпперсон Г.* Невидимая рука. Взгляд на историю как на заговор. Киев: Аратта, 2003.
9. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.