

ЛАЗУТИНА ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА

ПРОЦЕСС СИМВОЛИЗАЦИИ В МУЗЫКЕ

Специальность 09.00.01 – онтология и теория познания

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук**

Тюмень 2003

Работа выполнена на кафедре гуманитарных наук Тюменского государственного института искусств и культуры

Научный руководитель: доктор философских наук,
профессор
Селиванов Федор Андреевич

Официальные оппоненты: доктор философских наук,
профессор
Ким Владимир Васильевич
кандидат философских наук,
доцент
Захаров Владимир Григорьевич

Ведущая организация **Тюменская архитектурно–строительная академия.**

Защита состоится « 26 » декабря 2003 г. в 11 часов на заседании диссертационного совета Д 212.274.02 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук в Тюменском государственном университете по адресу: 625003, г. Тюмень, ул. Перекопская, 15а, ауд. № 215.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Тюменского государственного университета.

Автореферат разослан « » ноября 2003 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор философских наук, профессор

С. М. Халин

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Проблема понимания языка музыки требует к себе внимания, так как это еще и проблема понимания культуры. Осмысление музыки с философской точки зрения особенно актуально в наши дни. Проблематика человека и мира, субъекта и объекта, сознания и бытия, являющаяся центральной в философских учениях различных эпох, не может быть разрешена без обращения к сфере искусства. В настоящее время остро поставлен вопрос о наличии кризисных явлений в культуре, вызванных техногенной цивилизацией. Необходимо выработать пути выхода из создавшейся ситуации, позволяющие разрешить проблемы взаимоотношения общества и природы, проблемы выбора верных ценностных ориентиров индивида и общества. Осознание человеком окружающего его мира и осознание им самого себя невозможно без обращения к бытию музыкальных феноменов, так как музыка пронизывает все сферы жизнедеятельности человека, способствуя созданию универсальных ценностей. В поиске мировоззренческих ориентиров, входящих в круг задач, решаемых современной философией, особая роль отводится музыкальному искусству.

Актуальность темы исследования определяется, прежде всего, методологическими потребностями музыковедения, той ситуацией, которая сложилась в науках о музыке и других видах искусства. Дело в том, что несмотря на несомненные успехи музыкознания, остаются проблемы, упирающиеся в общие – философские – принципы и подходы. От разрешения проблем онтологии музыки и ее средств отражения объективной и субъективной реальности зависят результаты конкретных исследований музыки. Наблюдающийся процесс повышения внимания к знакам, знаковым системам и символам в различных областях научного знания диктует обращение к теме символичности музыки. Исследование роли символов в музыке, процесса символизации в ней является ответом на сложившуюся проблемную ситуацию в науке. Назрела необходимость выявить видовой смысл многогранного феномена музыкального символа, являющегося разновидностью художественного.

В искусстве, как известно, особая роль принадлежит символам. Проблема символичности искусства возникла давно, интерес к ней наблюдается с древнейших времен. Музыкальное искусство наполнено тайнами и загадками. Данная исследовательская работа сосредоточена вокруг аспектов, связанных с центральной проблемой – освещением процесса символизации в музыке. Такими аспектами являются: изучение фонологического содержания в основных понятиях музыкальной теории; рассмотрение элементов знаковой ситуации в музыке, определение специфики музыкального знака, знаковых систем и символа.

Актуальность темы несомненна, так как проблема выявления условий и механизмов превращения музыкального образа в символ еще далека от своего решения. Конечно, нельзя сказать, что символ не осмысливался в философской, эстетической и музыковедческой литературе. Однако подобное осмысление охватывало некоторые из аспектов столь сложного феномена как музыкальный символ. Данная проблема возникла в ситуации, сложившейся на современном этапе развития музыковедения, где устаревшая терминология не получила должной доработки. Отказ части исследователей музыки от рассмотрения процесса символизации вызван скорее отсутствием единого терминологического аппарата, нежели научными соображениями.

Ситуация кардинально изменится в сторону улучшения вследствие систематизации музыкальных категорий при помощи методов философского познания. Разумеется, есть обратная зависимость: философия, в частности ее раздел о знаках, символах, обогатится от содружества с музыковедением. Для решения вышеназванных вопросов необходимо использовать достижения современной науки, консолидировать усилия философии, семиотики, психологии, языковедения в решении задач музыковедения, что позволит освободиться от путаницы, наблюдающейся в нем в настоящее время. Для этого все множество разрозненных исследований, так или иначе касающихся вопросов символизации музыкальных феноменов, требуется синтезировать в единую концепцию. Это разрешит проблемы, связанные с анализом процесса символотворчества в искусстве вообще и в музыке в частности.

Итак, накоплен сравнительно обширный материал, требующий обобщения, систематизации и выявляется настоятельная потребность в освещении знаковой деятельности, включающей в себя процесс конструирования и потребления знаков. Вследствие чего назрела необходимость более детального анализа процесса семиозиса. Для этого представляется целесообразным рассмотрение каждого компонента в отдельности путем создания абстрактных моделей. Необходимо выявить роль музыкального знака – элемента знаковой системы, воспринимающего знак субъекта-интерпретатора, являющегося важным звеном знаковой ситуации, а также рассмотреть предмет музыкального отражения.

Философско-семиотический подход к музыке является перспективным, так как в наше время наблюдается процесс изучения музыки с позиций семиотики, которая обращается к музыке как к «типичному образцу художественного сообщения», рассматривая ее как пример «внесловесного сообщения» (А.Н. Сохор). Это позволяет увидеть в языке музыки коммуникативную систему, обладающую специфическим содержанием и возможностями передавать отображение мира в сознании посредством музыкальных образов.

В условиях всеобщей информатизации актуальной задачей является решение вопроса о происхождении музыкального языка. Чем отличается музыкальный язык от естественного

языка? Следует ли со всей категоричностью относить его к искусственному языку? Эти вопросы недооценивались в исследованиях музыковедов, поэтому представляется необходимым рассмотреть музыкальный язык в свете информационного подхода.

Настоящая работа вызвана стремлением придать самостоятельный научный статус фонологическим, семиотическим вопросам музыкознания. Концепция диссертационного исследования определяется пониманием музыки, ее языка как символотворчества, обусловленного культурно–историческим контекстом.

Музыка выражает богатый мир человеческих чувств, сущность человека с поразительным разнообразием и глубиной с помощью сложной системы знаков, эволюционирующих при определенных условиях в символы. В музыкальном искусстве наличествуют различные знаковые системы, среди них единичные знаки и знаковые системы, а также символы, являющиеся самым сложным из знакообразований. Важной методологической проблемой является поиск критерия, служащего для определения принадлежности символа музыкальному искусству. Не до конца понят механизм детерминации музыкального символа в разных исторических эпохах, традициях, стилях. Часто и много говорится о функциях, свойствах музыкального знака (реже символа), но не раскрывается его зависимость от изменений, происходящих в музыкальном искусстве. Представляется позитивным анализ соотношения инвариантных и уникальных черт, присущих музыкальному символу.

Диссертационное исследование, в основном, посвящено музыкальной системе, лежащей в основе европейского тонально–гармонического мышления.

Степень научной разработанности проблемы. Спектр работ, посвященных специфике знака и символа крайне разнообразен. Осмысление этих феноменов было начато в странах Древнего Востока, продолжено в античности (Платоном, Аристотелем и др.). В дальнейшем знак и символ рассматривался в учении стоиков, где определялся как двусторонняя сущность, образованная отношением означающего и означаемого, в рамках эмпиризма и рационализма.

В немецкой классической философии проблемы знака, символа становится центральной в творчестве И. Канта, Г.В.Г. Гегеля, Ф. Шеллинга. В свете идей немецкой классической философии развивались концепция языкового развития И.Г. Гердера, вошедшего в историю лингвистики как создателя первой исторической теории языка, которая повлияла в дальнейшем на развитие этнопсихологии, учение о языке В. фон Гумбольдта, синтезирующего лучшие достижения рационалистической и сенсуалистической традиции в его изучении. Идеи В. фон Гумбольдта о связи языка с мировоззрением народа нашли дальнейшее воплощение в психологическом направлении языкознания XIX века, в XX столетии - о связи языка и искусства в творчестве К. Фосслера. Знаковая теория

А.А. Потебни является связующим звеном между системой В. фон Гумбольта и современным языкознанием, который видит в языке посредника между миром и человеком.

В конце XIX века во Франции в рамках поэзии Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме и др. оформляется символизм как литературно-философское направление. Русский символизм конца XIX – начала XX века представлен творчеством Д. Мережковского, В. Брюсова, А. Блока, Ф. Сологуба и др., выражает мироощущение эпохи, пронизанной ожиданием грядущих перемен.

В XIX – XX веках в философии жизни (С. Кьеркегор, Ф. Ницше, О. Шпенглер, А. Бергсон), неокантианстве (Г. Коген, Э. Кассирер, В. Виндельбандт, Г. Риккерт), неопозитивизме (Б. Рассел, Л. Витгенштейн), феноменологии (Э. Гуссерль), экзистенциализме (М. Хайдеггер, К. Ясперс, Г. Марсель, Ж.-П. Сартр, А. Камю), герменевтике (Х. Гадамер), прагматизме (Д. Дьюи, Д. Мид, Ч. Пирс), структурализме (Ф. Соссюр, К. Леви-Стросс, Ж. Лакан, М. Фуко, Ж. Деррида, Р. Барт), наблюдается повышенный интерес к знакам и символам.

В конце XIX века начинает развиваться семиотика, корнями уходящая в античную философию, развивающаяся Ч. Пирсом как «наука о знаках». В настоящее время семиотика изучает системы, действующие в человеческом обществе (семиотика искусства Ю. Кристевой, У. Эко, семиотика литературы Р. Барта, семиотика кино К. Метца, П. Пазолини), в самом человеке (психоаналитическая и педагогическая семиологии (Ж. де Лакана, Ж. Пиаже), в природе (зоосемиотика Себеока).

В русской философской мысли понятия языка, знака и символа исследовались М.М. Бахтиным, разработавшим теорию речевых жанров; А. Белым, понимавшим символизм как новую ступень культуры, религиозное творчество; П.Г. Богатыревым, рассматривавшим одежду как особый мир знаков; В.В. Ивановым, М.С. Каганом, А.Ф. Лосевым, уделявшие внимание морфологии искусства; Ю.М. Лотманом, создавшим учение о семиосфере; А.А. Потебней, развивавшем психологическое направление в отечественном языкознании, П.А. Флоренским, считавшим, что мир всепроникающе символичен и др.

Современные ученые (В.В. Ким, Н.В. Блажевич) акцентируют внимание на изучении материальных средств выражения и организации научного знания, анализируя языковые средства науки, изучая взаимосвязи языка науки с естественными языками и языком культуры в целом.

Хотя музыкальный образ осмысливался многими исследователями, выбирающими различные методы теоретического анализа (Б.В. Асафьев, С.Л. Борисова, Н.К. Гей, Н.А. Дмитриева, А.Ф. Лосев, Д. Лукач, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкинский, Г.И. Панкевич, О.А. Покотило, Е.В. Полупан, А.Н. Сохор, Ж.А. Соколова, М.Е. Шамахан,

Н.Г. Шахназарова и др.), вместе с тем, уделяется мало внимания проблеме генезиса музыкального образа, его природе и функционированию.

Исследование музыкального образа как символа недостаточно разработано на современном этапе развития музыкознания и философии. Музыкальный знак (символ) не исследуется с позиции особого рода информации, материально зафиксированной в разветвленной системе музыкального образа, хотя этой проблемы, так или иначе, касались некоторые современные авторы (М.Ю. Гудова, Э.Н. Киласония, Л.А. Куприянова, В.В. Медушевский, А.Н. Сохор, В.Н. Холопова, Л.Г. Шаймухаметова и др.), которые намечают основные принципы семиотического подхода к музыке и ее языку. Ими продолжен поиск специфики музыки как вида искусства, начатый со времен античности, анализируются функции и способ ее существования, трансляции и восприятия, особое внимание уделено вопросам бытия музыкальных знакообразований.

На современном этапе развития музыкознания проблема классификации музыкальных знаков, знаковых систем и символов, несмотря на ранее предпринятые попытки В.В. Медушевского, А.Н. Сохора, В.Н. Холоповой и др. видных исследователей двадцатого столетия, еще далека от своего решения.

Фонологическая проблематика затрагивается в музыкально–теоретических исследованиях М. Арановского, Ю. Кона, Л. Мазая, В. Медушевского, Е. Назайкинского, Ю. Рагса, А. Сохора, И. Харбенко, О. Никитенко и др., где системно–функциональный и семиотический подход к музыкальному языку помогает в раскрытии вопросов, связанных с понятиями знака, значения и означающего.

Объектом диссертационного исследования служит музыкальный образ в контексте символотворчества.

Предмет исследования - процесс и структура символизации в музыке - превращение музыкального образа в символ в произведениях европейской музыки.

Цель и задачи диссертационного исследования. В диссертации поставлена **цель** изучить процесс и структуру символизации музыкального образа и решить следующие **задачи**:

-проанализировать и обобщить имеющиеся исследования сущности и структуры музыки с позиции символотворчества;

-исследовать музыкальный язык как знаковую систему особого рода;

-выявить специфику музыкального символа;

-изучить механизмы детерминации музыкального символа стилем, традициями музыкального искусства;

-произвести типологию музыкального символа;

-рассмотреть превращение музыкального образа в символ и произвести анализ символа-образа в аспекте репрезентации.

Методологические, теоретические и эмпирические основания исследования.

Исследование процесса символизации в музыке требует обращения к различным методам.

Методологической основой диссертационного исследования явились философские положения о специфике искусства, в частности, художественного образа. В качестве основы были избраны положения, разработанные теорией отражения, эстетические концепции образа и традиционный для музыковедения метод анализа музыкального произведения. Автор опирался на достижения семиотики, ее учения о знаках, символах, языке.

В диссертации использованы методы дедукции, поскольку автор исходил из определенных методологических предпосылок, индукции: в исследовании делаются обобщения, на основе изучения однородных музыкальных фактов, а также традукции, ибо приходилось находить аналогию и тождество в изучаемых предметах. Сравнительно-исторический метод позволил понять генезис музыкального символа и его развитие. В процессе исследования применялись логические методы абстрагирования и конкретизация, анализ и синтез. Переход от абстрактного к конкретному явился основой для классификации музыкальных символов. Диалектический принцип всестороннего рассмотрения предмета и принцип зависимости качества от отношения; семиотический анализ музыкального текста, системно-генетический подход к языку музыки позволили выявить особенности символизации в музыкальном искусстве.

Теоретическую базу исследования составляют философские и культурологические работы авторов, названных в пункте «Степень научной разработанности». Необходимо указать учитываемые при проведении настоящего диссертационного исследования работы Н.В. Блажевича, В.П. Бранского, Л.А. Закса, В.В. Кима, А.Ф. Косарева, О.А. Кривцуна, И.Я. Лойфмана, В.И. Плотникова, Ф.А. Селиванова, М.Н. Щербинина, раскрывающие специфику художественного отражения, творчества, помогающие осмыслить природу символа в искусстве вообще, а в частности - в музыке.

Изучение феномена музыкального символа вызвало необходимость обращения к работам по музыкальной эстетике С. Лангер, Ю.Н. Рагса, С.Х. Раппопорта, А.Н. Сохора, В. Фарбштейна, В.Н. Холоповой, по музыкальной психологии А.Л. Готсдинера, Е.В. Назайкинского.

Эмпирическую базу составляют партитуры сочинений, воспоминания, дневники композиторов, рецензии музыкальных критиков: Б.В. Асафьева, И.С. Баха, Л. Бетховена, А.С. Даргомыжского, А. Сабанеева, В.В. Стасова, Ф. Листа, М.П. Мусоргского, С.В. Рахманинова, Н.А. Римского-Корсакова, А.И. Цветаевой, П.И. Чайковского, Ф. Шопена, Д.Д. Шостаковича, Р. Шумана и др.

Научная новизна исследования. Из числа результатов диссертационного исследования можно выделить:

1. Осуществлено доказательство, что музыка вся пронизана символами, что она является символическим искусством, что символ является всеобщим признаком для музыки, а не просто содержит отдельные символы, как утверждается в музыковедении;

2. Показано, что отражение действительности, многообразия жизни в музыкальном творчестве не может быть понято без анализа языка музыки, роли знаков и символов в искусстве вообще, и в музыке в частности;

3. В отличие от распространенного взгляда на музыкальный слух как на условие создания и понимания музыки, утверждается, что данный феномен является условием символотворчества; введено понятие хормейстерского слуха как разновидности вокального слуха;

4. Исследование музыкального образа привело к выработке критерия принадлежности звука к музыкальному искусству - это взаимодействие звука с другими и образование созвучия, лада и гармонии, а также переносного значения;

5. Осуществлена экстраполяция понятий макросимвола и микросимвола для анализа процесса символизации в музыке;

6. Выработана новая типология музыкальных символов, отличающаяся от ранее предложенных в музыкальном искусстве.

Положения, выносимые на защиту:

1. Музыка, являясь одним из результатов культурной деятельности человека, искусственной средой, созданной людьми на протяжении тысячелетий, вырабатывает свои специфические символы. Язык музыки - особая система знаков (символов), так как его нельзя со всей категоричностью отнести ни к числу искусственных языков, ни к числу естественных.

2. Знаковая структура в музыкальном искусстве сложна. Возможно выделение уровней символов музыкальной системы с последующей их дифференциацией (выявление отдельных элементов, которые в свою очередь могут быть рассмотрены как потенциальные «макросимволы»). Музыкальный символ функционирует на следующих уровнях выразительных средств музыкального языка, которые образуют систему: **звуковысотный** (мелодия, гармония, лад, тембр, регистр, тональность); **ритмический** (ритмические рисунки); **композиционный** (средства, создающие композицию); **исполнительский** (агогика, артикуляция, штрихи, исполнительская интонация).

3. Музыка – символический мир, где находят свое бытие звуки различного рода (в ней присутствуют как высотно определяемые звуки (тоны), так и неопределяемые (шумы), обладающие рядом специфических свойств), каждый из которых имеет определенное

значение, знание которого позволяет глубже проникать в его тайны. При соблюдении определенных условий (использование в музыкальном сообщении; комплексное восприятие свойств звука, с выявлением основного качества звучания; рассмотрение звука в сочетании с другими звуками музыки в единстве с ними (лад)), все вышеназванные виды звуков становятся музыкальными.

4. Вся многогранная система музыкальной нотации графически фиксирует символы, оформляющиеся в звуковой форме. Графические знаки в музыке (нотная запись) являются своеобразным кодом запечатления музыкальной информации, при дешифровке которой большое значение имеет личность воспринимающего субъекта, несмотря на кажущуюся объективность при переводе звучащего в графические знаки. Нотная запись позволяет более полно перевести речевые знаки (звучащее) в систему языковых знаков. В процессе функционирования в музыкальной деятельности графических знаков, на каждом ее этапе (при создании музыки, исполнении и восприятии) в виду фактора субъективности, происходит все большее насыщение их новыми значениями. При этом процесс символизации становится все более интенсивным.

5. Символизация в музыке – процесс надления переносным значением музыкальных феноменов. Музыка использует разнообразные средства для достижения наибольшей символической информативности, в числе наиболее действенных оказывается обращение к принципу программности. При восприятии музыки поэтическая программа доносит до слушателя систему образов, передающих определенную идею. Символы, передающие поэтическую идею, наслаиваются на символообразования, выраженные музыкальным языком. Процесс символизации базируется на сохранении традиций, опираясь на стандартизированные ритмо-формулы в области ритмической организации музыки и мелодические, гармонические формы, наделенные каноническими чертами, существующие на звуковысотном уровне музыкальной системы, наряду с соотношением с импровизационностью символотворчества. Музыкальный звук выступает знаком идеи, в процессе развития становится образом-символом. Чем выше уровень организованности музыкальных феноменов, тем активнее протекает процесс семантизации.

6. Музыкальный образ, являясь разновидностью художественного образа, существует через систему музыкальных знаков (символов) и создается при помощи этих знаков (символов). Целостный музыкальный образ в процессе функционирования переходит в музыкальный символ («макросимвол»), в свою очередь могущий быть представленным как совокупность двух или более символов («микросимволов»). Музыкальное произведение складывается из элементов («микросимволов»), которые доносят до слушателя определенный смысловой знак (потенциальный «макросимвол»). При восприятии музыкального феномена все разнообразие сигналов, передаваемых слушателю,

обрабатывается и превращается в знаки, которые впоследствии могут эволюционировать в символы. Чем большими значениями обладает музыкальный образ, тем больше вероятность его превращения в символ. Музыкальный образ обрывает значениями в процессе музыкальной практики (сочинения, исполнения и восприятия), где происходит выделение наиболее типизированных черт музыкальной формы.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Данная диссертация имеет не только теоретический, но и практический характер. Полученные данные могут найти применение при анализе специфики художественного символа и создании его типологии. Результаты, полученные в процессе исследования музыкальных феноменов, позволяют выявить особенности влияния, оказываемого музыкой на человека. Музыка передает информацию о мире и человеке специфическим способом, не доступным научным методам. Активное включение музыки во все сферы жизнедеятельности человека делает его совершеннее, затрагивая сферу субъект–объектных отношений, влияя на ход разрешения проблем, связанных с его жизнедеятельностью, а также способствуя гармонизации отношений между человеком и миром, человеком и другими людьми.

Разработанные в диссертации положения можно использовать в процессе преподавания философии, эстетики, истории культуры, в музыковедении и творческой деятельности музыкантов.

Апробация работы и внедрение результатов исследования в практику. Результаты исследования обсуждалась в докладах и выступлениях автора на всероссийских и региональных конференциях: «Культура современного урока» (Тюмень, 1998); «Культурологические проблемы развития региона» (Тюмень, 1999); «Визуальная культура XX века» (Пермь, 1999 г.); «Культура. Искусство. Наука» (Тюмень, 2000); «Молодая мысль на пороге нового века» (Екатеринбург, 2000); «Язык культуры и культура языка» (Тюмень, 2001); «Культура и цивилизация» (Екатеринбург, 2001), «Философское осмысление судеб цивилизации» (Москва, 2002), а также на аспирантских семинарах и заседаниях кафедры философии Тюменского государственного института искусств и культуры, на заседаниях кафедры философии Тюменского государственного нефтегазового университета и семинарских занятиях Института повышения квалификации и переподготовки при Уральском государственном университете им. А. М. Горького.

Материалы данной работы нашли применение в процессе преподавания студентам курса философии в Тюменском государственном нефтегазовом университете, а также курса эстетики в Тюменском государственном институте искусств и культуры.

Структура диссертации определяется целью и поставленными задачами исследования и включает в себя введение, 3 главы, состоящие из 9 параграфов, заключение и список использованной литературы. Общий объем работы – 159 страниц машинописного текста.

Основное содержание работы

Во **введении** обосновывается выбор и актуальность темы исследования; анализируется степень ее разработанности, определяется объект и предмет, ставятся цель и задачи диссертации; перечисляются основные методы; описывается новизна исследования, практическая значимость работы и ее апробация; формулируются основные положения, выносимые на защиту.

В **главе 1 «Семиотический аспект музыки»** определяется место музыкальной культуры в жизни общества и делается вывод о необходимости использования философских методологий для всестороннего исследования музыки как особой символической деятельности, а также сформулированы основные принципы семиотического подхода к этому виду искусства. Глава содержит два параграфа.

В **параграфе 1 «Специфика и функции музыки в процессе репрезентации»** рассматриваются характерные черты музыки как вида искусства и выделяются ее функции, выполняемые в процессе представления действительности.

В **разделе 1.1.1. «Материально-идеальное и рационально-эмоциональное»** анализируются материальная и идеальная составляющие музыки и их соотношение, а также рациональная и эмоциональная компоненты этого вида искусства. Исследуется интонационная природа музыки как следствие того, что музыкальный образ оформляет свое бытие благодаря наличию этого средства запечатления развернутой системы эмоций, настроений, переживаний человека. В ходе исследования выявляется специфика речевых интонаций музыки, так как они наиболее символически нагружены, особенно в вокальных жанрах (в сравнение с языковой музыкальной интонацией).

В **разделе 1.1.2. «Выразительность и изобразительность в музыке»** анализируются выразительная и изобразительная компоненты музыкального искусства, и делается вывод о разной степени их соотношения, а также об их безграничности потенциальных возможностей.

Предметом отражения музыки выступает мир, окружающий человека (объективная реальность), мир человеческих эмоций, чувств, переживаний и аффектов, сферы мышления, запечатленный развитой системой символов (субъективная реальность). Целью искусства является передача эстетического отношения человека к происходящему в действительности, показ его разнообразных переживаний, а не копирование. Искусство может изображать явления и предметы окружающей действительности, а также фантастичные, иррациональные предметы, абстрактные понятия со всей убедительностью, но делает это специфически - в художественных образах.

Интонация в музыке является важнейшим средством воплощения музыкального образа, выражающего (изображающего) развернутую систему эмоций, настроений, переживаний.

Конкретный музыкальный образ передается посредством сложного образования знаков и при соблюдении определенных условий может эволюционировать в символ. Как следствие этого - обильное использование музыкальным искусством знаков, как изображения, так и выражения, между которыми иногда трудно провести четкую грань.

В разделе 1.1.3. «Музыкальный слух в процессе символотворчества» обобщаются исследования сущности слуха (музыкального), посредством которого становится возможным восприятие звучащей субстанции адекватное замыслу композитора и исполнителя. Музыкальный слух – особая способность к символотворчеству, благодаря которой возможно создание, восприятие и переживание музыкальных символов. Это важная способность человека воспринимать музыку, предпосылка исполнительской деятельности, а также основа музыкального мышления. В процессе восприятия музыкальные феномены от наименьшего элемента музыкальной системы – звука, вплоть до темы и музыкального произведения, приобретают черты знака (символа). При анализе этого феномена следует использовать уровневый подход.

На современном этапе развития теории музыки наряду с гармоничностью - требованием равномерного развития всех уровней музыкального слуха как сложной системы, появилась потребность в специализации слуха - интенсивном развитии определенных сторон музыкального слуха, необходимых для практической деятельности конкретной группы музыкантов.

Автор считает уместным ввести понятие «хормейстерский слух» как разновидность музыкального слуха, выполняющего важную роль в процессе создания знаков и символов в вокальной музыке, особенностью которого является диалектическое соотношение гармоничности и специализации. В это понятие входят как природные слуховые задатки, так и способность к дифференцированному восприятию элементов звуковой логики.

Составляющими хормейстерского слуха являются: вокальный слух, свойством которого является развитие мышечного чувства, координирующего представления ритма и высоты звука; память - своеобразная сокровищница интонационных ритмо-формул, благодаря которой возможно эстетическое восприятие, воспроизведение и прогнозирование дальнейшего развития музыки; способность к дифференциации темброво-динамических изменений музыкального материала, т.е. чуткое реагирование на тембровые изменения, динамические нюансы и многие другие оттенки исполнения (умение распознавать различные штрихи, артикуляционные приемы, различные способы «подачи» звука), а также умение воспринимать музыку в единстве содержания и формы (архитектонический уровень слуха).

Необходимым условием деятельности музыканта является наличие развитого «внутреннего» слуха, который дает возможность дифференциации и синтезу, а также гибкого музыкального мышления, сущность которого состоит в переработке, оценке и создании музыкальной информации, основанного на внутренних слуховых представлениях, опыте, знаниях. Компонентом хормейстерского слуха является мелодический, гармонический слух - способность к слышанию всей палитры гармонических красок музыкального произведения, а также интонационный слух.

В музыке высотные взаимоотношения звуков неотделимы от их временной организации, вследствие чего различие ощущений равномерности движения в разных темпах (чувство метра), ощущение размера (сочетание и чередование ударных и безударных долей), осознание сочетаний звуков различной длительности (ритмический рисунок) представляется важной составляющей хормейстерского слуха.

Таким образом, хормейстерский слух – это комплекс психических и интеллектуальных способностей, необходимых для занятий музыкальной деятельностью, для работы с хоровым коллективом, включающий в себя развитый вокальный, мелодический (звуковысотный слух, ладовые представления, чувство метроритма, интонационный слух) и гармонический (ощущение фонической краски аккордов, восприятия звуков как единого целого, чувство строя, ансамбля) виды слуха, а также тембровый, архитектурный слух и внутренние представления.

В параграфе 2 «Информационный подход к музыке и ее языку» отмечается, что музыкальная культура выступает как совокупность материальных и духовных ценностей, созданных человеком, это способ воспроизведения, сохранения, регуляции и развития специфической информации. Вся информация в музыке передается посредством музыкального языка. Многозначность прочтения музыкальной информации позволяет вести речь об этом феномене как универсальном средстве общения ввиду отсутствия жесткой связи между означаемым и означающим.

Музыкальная информация - система образов, передающаяся выразительными (изобразительными) средствами музыкального искусства при помощи сложной системы знаков, обладающая особенностями на таких этапах музыкальной деятельности, как создание, восприятие и воздействие музыкальных феноменов. На каждом этапе музыкальной деятельности информация проходит определенную стадию. На этапе создания музыки композитором происходит обработка и преобразование информации в графические знаки, знаки естественного языка. Особо следует отметить важность процесса автокоммуникации в этом процессе.

На этапе восприятия, при осуществлении анализа передаваемой информации, необходимо подчеркнуть факт существования различий в индивидуальных способностях

воспринимающего: специфического опыта духовной деятельности субъекта, навыков слушательского опыта музыканта, богатство ассоциативного фонда. При этом формируется образ и ведется оценка предмета.

На этапе воздействия информация через музыкальный символ отсылает к чувственному содержанию предмета. Вся ранее полученная информация при определенных условиях может служить базой для создания новой информационной системы.

Таким образом, музыка выступает как информация, передача специфических сигналов, знаний между различными поколениями людей.

В разделе **1.2.1. «Музыкальный звук как культурный феномен»** автор выделяет специфические черты музыкального звука, уделяя особое внимание анализу акустических характеристик звука (высоте, громкости, длительности, тембру) и приходит к выводу, что звук может выступать в роли музыкального при соблюдении следующих условий: использование в музыкальном сообщении; комплексное восприятие свойств звука с выявлением основного качества звучания; рассмотрение звука в сочетании с другими звуками музыки в единстве с ними (лад). Считать точность фиксации высоты звука показателем музыкальной принадлежности – это ошибка.

Музыка - субъективный мир, особая реальность, где каждый звук имеет определенное значение, знание которого позволяет глубже проникать в тайны этого искусства.

В разделе **1.2.2. «Символические концепции искусства»** обобщаются основные проблемы, связанные с бытием и функционированием художественного знака и символа в искусстве, рассмотренные мыслителями от античности до настоящего времени.

В главе **2 «Символический мир музыки»** исследуются различные знаковые образования, используемые музыкальным искусством: единичные знаки, сложные знаковые образования и символы, а также их специфика. Глава содержит четыре параграфа.

В параграфе **1 «Музыкальная система графических знаков»** рассматривается история нотации. Нотация – особый код запечатления музыкальной информации, система представления музыки (звучащего) в графической форме. История музыки свидетельствует о поиске способов точного отражения музыкального звучания в записи. Первые попытки знаковой фиксации музыки были предприняты в Древнем Египте, Месопотамии и античной Греции. В настоящее время в романских странах распространена слоговая система названий звуков, а в Германии, Англии, Швейцарии принята в качестве основной буквенная система. В нашей стране используются обе системы названий звуков.

Для музыкального искусства характерно оперирование буквенными, числовыми и графическими знаками для записи звучащей материи. К звуковысотным знакам в музыке можно отнести музыкальные знаки высоты, длительности звука, динамики, знаки тембровой, регистровой и тональной принадлежности. Также мелодия и гармония при определенных

условиях выступают в роли знака (символа). В музыке используются графические знаки, передающие метро–ритмическую организацию музыки (размер, тактовые черты, акценты). Важная роль принадлежит знакам, передающим жанровую принадлежность. Исполнительская интерпретация проявляется в знаках агогики, артикуляции, штрихов, исполнительской интонации, темпа. Средства, создающие композицию воплощаются при помощи специальных знаков. Таким образом, звучащие феномены облачаются в графическую форму, где каждый уровень музыкальной системы воплощается особой системой музыкальных знаков. Несмотря на предпринимаемые попытки усовершенствования нотной записи, можно констатировать, что и в настоящее время она далека от совершенства, являясь «лишь промежуточным этапом» (М. Каган) в художественном существовании музыкального произведения.

Искусство – процессуально. В процессе функционирования графических знаков, на каждом этапе музыкальной деятельности (при создании музыки, исполнении и восприятии), ввиду наличия фактора субъективности происходит все большее их насыщение новыми значениями.

Особый и сложный вопрос представляет исследование системы дирижерских жестов - знаков, используемых при разучивании и исполнении музыки, с помощью которых возможна корректировка звучащего непосредственно в процессе исполнения.

В параграфе 2 «Музыкальный язык – знаковая система особого рода» проанализирована структура и функции музыкального языка как сложной иерархической, многоуровневой системы. Музыкальный язык образно отражает, моделирует явления, эмоции, воспроизводит черты их реальной структуры. Этим музыкальный язык отличается от естественного языка.

Музыкальный звук (тон) является одним из элементов музыкального языка. Он составляет материальную основу музыки. В искусстве музыки наряду с музыкальными тонами соседствуют шумовые звуки (в музыке к «шумам» принято относить всю палитру звуков, не поддающихся точной высотной фиксации). К шумам можно отнести звуки, значение которых не расшифровано воспринимающим их субъектом. Смысл музыкального произведения останется не прочитанным, если неизвестен код для потребителя музыкальной информации.

Характерной чертой музыкального языка является наличие в нем разных уровней (звуковысотный, ритмический, композиционный, исполнительский), которые взаимодействуют друг с другом. Символы, функционирующие на вышеназванных уровнях музыкального искусства, наслаиваются, взаимообуславливая и обогащая друг друга.

В параграфе 3 «Символика в процессе музыкального отражения» диссертант рассматривает процесс наделения символическим значением музыкальных феноменов.

Музыка условна по своей природе, только сознание воспринимающего человека наделяет звуки смыслом. Объективные физические свойства звука, такие как сила, акустический состав, частота колебаний, продолжительность отражаются в субъективных ощущениях громкости, тембра, высоты и длительности звука. Символизация в музыке - процесс надления переносным значением музыкальных феноменов, где играют определенную роль особенности типа устройства нервной системы композитора, исполнителя, слушателя, а также уровень их воспитанности, образованности. Следование принципам программности в музыке задает обращение к нескольким языковым системам. Одним из центральных вопросов становится вопрос перевода информации с одного уровня языковой системы на другой уровень иного языка.

Для лучшего понимания процессов, происходящих в действительности, музыкой моделируются образы-символы. В музыкальном знаке (символе) связь между материальной формой и значением условна. Предмет, выступающий в роли знака, функционирует в конкретной знаковой системе, что необходимо учитывать при дешифровке музыкальной информации.

Символами в музыке могут выступать как отдельные звуки, их мелодические, гармонические, тембровые и динамические сочетания, так и строго дифференцированные музыкальные образы, доносимые конкретным музыкальным построением, жанр, авторский стиль.

В параграфе 4 «Специфика музыкального символа» выделяются его специфические черты.

Музыка – символический мир, смысл которого доносится посредством особого искусственного языка, передающего информацию (семантическую и эстетическую), состоящего из отдельных звуков, их сочетаний и отношений между ними (ритм, темп, лад, мелодия, гармония). Из них складываются мотивы, фразы, предложения, периоды, разделы формы и т.д. Далее – музыкальный образ, заключенный в некотором музыкальном произведении. Содержание музыкального произведения воплощается системой музыкальных средств (мелодические, гармонические обороты, особенности строения формы). Все вышеназванные элементы во время звучания произведения тяготеют к интеграции в единое целое. Каждый элемент получает свою семантическую нагрузку, в каждом из них содержится своя информация. Если взять аккорд, то звуки, составляющие его, подчиняются главному – тонике. Цепочка аккордов образует нечто целое, но уже на более высоком уровне.

Возможно выделение уровней символов музыкальной системы с последующей их дифференциацией. Музыкальный символ находит свое бытие на звуковысотном, ритмическом, композиционном, исполнительском уровнях, образующих сложную систему.

Музыкальный символ, как и символ вообще, условен, многозначен. Он вбирает в свою структуру общее и единичное, особенное, он архетипичен. Все разнообразные знаковые образования в музыке, с одной стороны, историчны, а с другой - могут проявлять и надисторичный характер. Содержание музыкальных знаков (символов) носит кумулятивный характер. Символ не является застывшей схемой, он изменчиво многослоен, общепризнанно, что его смысл можно понять в соотнесении с его дальнейшими символическими сцеплениями. Он реально существует внутри человеческого общения, передавая информацию, не прибегая к прямому изображению, воздействуя на эмоциональную сферу субъекта, включая механизм ассоциаций, позволяющих понять содержание.

В главе 3 «Процесс и структура символизации музыкального образа» рассматривается специфика музыкального образа в процессе символизации, а также затрагивается освещение вопросов его типологизации.

В параграфе 1 «Сущность и становление музыкального образа» анализируется музыкальный образ – сложная иерархическая система, доносимая посредством музыкального языка, являющегося своеобразным способом передачи эстетической информации. Это система, находящаяся в постоянном развитии. Теоретически любой музыкальный образ может перерасти в символ. Практика показывает, что нередко это длительный процесс формирования, сопряженный со многими факторами, затрудняющими его протекание. В музыкальном образе существует разная степень выразительности и изобразительности, что находит подтверждение в бытии интонаций, передающих риторические фигуры, передаче типа артикуляции, общего очертания характера движения и т.д. Также музыкальный образ характеризуется разной степенью соотнесенности объективного и субъективного, логического и интуитивного, рационального и эмоционального, сознательного и бессознательного.

В параграфе 2 «Процесс превращения музыкального образа в символ» автор выявляет особенности процесса превращения музыкального образа в символ. Это становится возможным путем создания идеальной, абстрактной модели, так как при осознании процессов, происходящих в жизнедеятельности человека, возникают некоторые затруднения, связанные с особенностями строения, функционирования его органов чувств. В музыке можно выделить следующую модель символизации: «звук – знак – образ – символ», где звук приобретает значение символа, а символ в свою очередь, оформляется в звуке. Образ-символ возникает благодаря наличию противоречия (конфликта) между знакообразованиями, его составляющими.

Автор рассматривает знаковую ситуацию в музыке, выделяя трех ее участников, взяв за основу модель: субъект, объект и знак, где важнейшей составляющей является субъект-интерпритатор.

Музыкальный символ является универсальной категорией музыкального творчества, он «пронизывает» всю музыкальную систему, функционируя на всех уровнях ее организации. В музыкальном образе существует нечто неизменное, иначе смысл его должен находиться в стадии постоянного оформления, обретая ускользающую текучесть. Композитор, фиксируя замысел в графических знаках, задает как бы остов, которому предстоит обрести плоть в процессе восприятия, так как звуковая материя богаче схем. Если говорить о соотносительности общезначимого и индивидуального в процессе символотворчества, то необходимо акцентировать внимание на существовании символика, реализуемой на двух уровнях: общечеловеческом и индивидуальном, в композиторском творчестве.

В параграфе 3 «Типология музыкального символа» предлагается следующая типология символа в музыкальном искусстве. Хотя процесс познания – единство рационального и чувственного, можно предположить, что символ в музыке может быть представлен в виде символов выражения и изображения, дополняющих друг друга.

К **символам выражения** можно отнести: символическое отображение внутреннего мира человека (человеческого сознания), в свою очередь условно разграничивающиеся на эмоциональную и рациональную символика. Эмоциональную сторону музыки раскрывает так называемая психологическая символика, включающая символы эмоций, чувств, ощущений и переживаний. Рационально-логическую сторону музыки помогает постичь комплекс так называемых философских, этических, эстетических символов.

К **символам изображения** можно отнести знаковые образования, отражающие предметы и явления окружающего мира – **символы природы** (стихий Земли, Воды, Воздуха и Огня; животного и растительного мира), **символы**, передающие особенности внешнего (реального) **мира человека** (особенности внешнего облика: интонация, жесты, походка, мимика), а также **символы мира, созданного человеком** (сфера человеческой деятельности, мир искусства).

Символ в музыке может быть разграничен на следующие классы:

1. многие символы выражаются в языковой форме, и поэтому можно выделить **символы естественных и искусственных языков**;

2. по способу отражения действительности музыкальные символы бывают **изобразительные** (символы подражания качествам, свойствам явлений и предметов, символы кодирования внешней формы, перспективы, пространства, глубины) и **выразительные** (комплекс «психологических символов»: символы переживаний, эмоций, чувств, ощущений, настроений);

3. любые знаки – результат интеллектуальной деятельности человека, но в их происхождении может преобладать та или иная сфера психики, поэтому символы в музыке

разделяются на **интеллигибельные** (умозрительные) и **сенсигельные** (воспринимаемые чувством). Нередко возникают трудности при их различении в связи с целостностью процесса познания;

4. **рационально-логические** (символы абстрактных понятий, явлений, философских категорий) и **эмоциональные** (символы чувств, переживаний);

5. **реальные** и **ирреальные** (фантастические существа, вещи, события).

Применяя типологию знака Ю. Борева к искусству музыки, предлагается различать следующие **типы музыкальных символов** (по характеру и цели функционирования):

- символы принадлежности к культуре, подчеркивающие искусственное происхождение произведения;

- символы эпохи, позволяющие передать колорит конкретной исторической эпохи, направления, стиля;

- символы национальной характерности, функция которых - донести информацию о национальной традиции;

- символы рецепционного ожидания – т.е. настройки слушателя на восприятие музыки, информацию о характере, содержании произведения (здесь показательна роль прелюдии в “малом цикле”, включающем прелюдию и фугу И.С. Баха);

- функциональные символы – предупреждающие о назначении произведения (ритм служит функциональным знаком, когда характер музыки соответствует ее назначению), регулирующие поведение людей (например, Государственный гимн слушают стоя).

В заключении диссертации формулируются основные выводы и подводятся итоги исследования.

Основные идеи диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Лазутина Т.В. Специфика хормейстерского слуха // Проблемы региональной культурологии: История, современное состояние, перспективы. Сборник статей и тезисов. Тюмень: Издательство ТюмГУ. 1999. 0,18 п.л.
2. Лазутина Т.В. Знаковый мир музыки // Визуальная культура XX века и проблемы современного образования. Сборник статей и тезисов. Пермь: Издательство пермского регионального института педагогических информационных технологий. 1999. 0,18 п.л.
3. Лазутина Т.В. Информационный подход к музыке // Теория и экология разума. Сборник статей и тезисов. Вып. 8. Тюмень: Издательство ТюмГУ. 2000. 0,25 п.л.
4. Лазутина Т.В. Символичность музыки // Молодая мысль на пороге нового века. Тезисы. Ч.1. Екатеринбург: Издательство УрГУ. 2000. 0,18 п.л.
5. Лазутина Т.В. Язык музыки как сложная иерархическая система // Славянские духовные ценности на рубеже веков. Сборник статей. Тюмень: Издательство ТюмГУ. 2001. 0,37 п.л.
6. Лазутина Т.В. О роли соотношения символов выразительности и изобразительности // Теория и экология разума. Сборник статей и тезисов. Вып.9. Тюмень: Издательство ТюмГУ. 2001. 0,4 п.л.
7. Лазутина Т.В. Музыкальный звук как культурный феномен // Культура и цивилизация. Тезисы докладов. Т.2. Екатеринбург: Издательство УрГУ. 2001. 0,25 п.л.
8. Лазутина Т.В. К вопросу о музыкальной информации // Философское осмысление судеб цивилизации. Тезисы. Ч.3. Москва: Издательство РАН. 2001. 0,18 п.л.
9. Лазутина Т.В. Типы музыкальных символов // Художественная культура как феномен. Сборник статей и тезисов. Тюмень: Издательство ТюмГУ. 2002. 0,18 п.л.