

Чехунина А.

Одесская государственная музыкальная академия

им. А. В. Неждановой, Украина Аспирант кафедры теории музыки и композиции

ЗНАЧЕНИЕ УСТАНОВКИ В ВОСПРЯТИИ И ОЦЕНКЕ МУЗЫКИ XX ВЕКА

В первые десятилетия XX века было распространено мнение, что творчество таких композиторов, как И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Р. Штраус, А. Шенберг, А. Берг, П. Хиндемит, А. Онепер и др, полностью оторвано от ладотональных основ европейской музыки XVII-XIX вв., и не имеет ничего общего с подлинным музыкальным искусством.

Так, например, музыку к балету И.Стравинского «Пегрупжа», называли «варварской», «грязной», а музыкальный язык балета «Весна священная» возмущал слушателей «внезапными модуляциями», «импульсивными ритмами» и «дикими» гармониями. Об этом свидетельствует список нелицеподобных эпитетов, который цитирует Б. М. Ярустовский [Ярустовский Б. Игорь Стравинский. - М.: Музыка, 1964. - С. 5].

За С. Прокофьевым утвердилась репутация « музыкального варвара» и футуриста за использование «шокирующих» средств музыкальной выразительности. Известному критику Б. Тюнееву Вторая фортепианная соната Прокофьева представлялась «дикой оргией гармонических нелепостей» [Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной музыки.// Проблемы лада: Сб статей. - Москва, 1972. - С.36], а одному из американских критиков ее финал напомнил «атаку стада мамонтов на азиатском плато» [Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. -М., 1961. - С. 163].

Известна также резкая критика творчества Д. Шостаковича под лозунгом идейно - эстетической борьбы против формализма. Композитора обвиняли в «отрицании основных принципов классической музыки, проповеди атональности, дис-
Маи>э'и'у IVMI£<IтугшгО(он'су паикопч-рга'усне] ктфгенсЦ
сонанса и дисгармонии, увлечении сумбурными, невропатическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию и нагромождение звуков» [Постановление ЦК ВКП(б) об опере « Великая дружба» В. И. Мурадели от 11 февраля 1948 г.].

Вплоть до середины XX века встречаются довольно резкие высказывания о «новой музыке» (термин Т. Адорно «Философия новой музыки»). Известно мнение критика В. Городинского об операх «Электра» Р. Штрауса и «Воц- цек» А. Берга. В опере «Электра» «...сверхъестественная грязь в голосоведении, <...> поистине кошмарные гармонии, одновременные <...> созвучия из девяти тонов хроматической гаммы!» [Городинский В. Музыка духовной нищеты. - М.-Л., 1950. - С. 65]. В партитуре оперы « Воцтек» -

«...вывороченные наизнанку мелодические фразы, <...> все направлено к ошарашиванию человеческого слуха и оскорблению эстетического чувства всякого нормального человека» [Городинский В. Музыка духовной нищеты. М Л., 1950.-С.67].

Подобных высказываний профессиональных критиков и просто любителей музыки хватило бы для составления многих томов. Но неоспоримым является и тот

факт, что творчество упомянутых композиторов XX века прошло испытание временем и прочно заняло свое место в сокровищнице подлинного музыкального искусства. За прошедший, более чем полувек период, музыковедение убедительно доказало, что все основные направления музыки XX века возникли на основе эволюции ладотональной системы музыки XVII - XIX веков и базируются на определенных законах и принципах. В качестве примера можно привести исследования Ю. Холопова «Об эволюции европейской тональной музыки», М. Тараканова «Новая тональность в музыке XX века», Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века», Э. Денисова «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники» и др. Отсутствие традиционных правил ладовой организации в «новой музыке» означает не разрушение лада, а возникновение иных форм ладовых связей, отсутствие тоники - не атональность, а новые виды центральных элементов системы, отсутствие классической тональности указывает на установление новой организации тональных отношений [Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной музыки. // Проблемы лада: Сб. статей - Москва, 1972. - С. 45]. А незаслуженная, отрицательная оценка современниками музыкального наследия вышеперечисленных композиторов XX века зависит не от применения новых средств художественной выразительности. Она имеет, на наш взгляд, в первую очередь психологические основания. Нашей целью является поиск и научное обоснование тех психологических механизмов, которые смогли бы пояснить негативное восприятие и оценку «новой музыки» современниками.

В ладотональной системе музыки XVII-XIX вв. функции отдельных тонов, в зависимости от месторасположения в гамме, вызывают впечатление устойчивости (I, III, Уст.), и неустойчивости (II, IV, VI, УПст.) Функциональное «тяготение» ступеней, лежащее в основе ладового чувства - явление, относя- «Naukowy potencjal swiata - 2008» • Түт 4. Музыка і іысе

щиеся к области человеческой психики. Ученые, занимавшиеся музыкально - психологическими исследованиями относят его либо к сфере «эмоциональных состояний» (Г. Гельмгольц, Б. Теплов, А. Оголевец и др.), либо к состоянию «ожидания» (И. Способин и др.), либо к сфере бессознательной или подсознательной «настройки» или «установки»

(С. Беляева - Экземплярская, Б. Яворский, Е. Мальцева, Г. Кечхуашвили, Е. Милка и др.). Многие авторы сходятся во мнении, что именно с помощью понятия **установка**, выведенного грузинским психологом Д. Узнадзе («Теория установки») возможно объяснить такие явления, как ладовое чувство, функциональное тяготение, модуляция. Психолог Г. Кечхуашвили, в ходе экспериментального исследования, [Кечхуашвили Г. П.К вопросу о психологической сущности ладового чувства / Сообщения ЛИ Груз. ССР. Тбилиси.,1955. - Т. 16: №5] убедительно доказывает, что адекватное восприятие музыкальных ладов, функционального тяготения опирается па установку, уже имеющуюся в запасах прежнего слухового опыта.

! Слуховой опыт в узком смысле понимания представляет собой восприятие конкретного произведения как организованный, осмысленный, процесс, в котором ощущается взаимосвязь элементов музыкального языка, особенностей формы. Такой

опыт восприятия формируя индивидуальные установки, которые создаются на протяжении всей жизни человека.

В широком смысле, слухот>й опыт это восприятие закономерностей индивидуального композиторского стили, музыкальной системы определенной эпохи, нации, социальной общности. Он формирует стилевые, этнические, социальные установки. Последние складываются в течение десятилетий, подчас столетий, в общественно - исторической музыкальной практике и непроизвольно, подсознательно оказывают влияние на индивидуальные установки, возникающие в психике каждого отдельного человека. Слуховой опыт- и формируемые под его воздействием установки являются теми психологическими предпосылками, которые определяют активность восприятия и систему оценочных критериев и ориентаций у слушателя. Проблема слушательского восприятия, связанные с ним оценка, точность предслышания, предугадывание и роль установки в этих процессах, достаточно полно разработаны музыковедами Е. Назайкинским «О психологии музыкального восприятия», А. Сохором «Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия», В. Медушевским «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» и др. Так, например Е. Назайкинский выделяет перцептивную установку, которая обеспечивает на основе опыта построение образа предмета или явления, восполнение недостающих его элементов, выделение наиболее важных деталей, свойств и предугадывание дальнейшего развития воспринимаемых процессов.

А. Сохор отмечает важность установки, как особого психологического состояния, предшествующего восприятию музыкального произведения.

Material^{IVMi}dzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji

Отводя значительную роль в формировании установок опыту и системе ожиданий, существующих в сознании реципиента, автор особо выделяет социальную обусловленность готовности воспринимать произведение определенным образом. «В восприятии (слушателя) незримо участвуют, кроме композитора и исполнителя, критики, формирующие общественное мнение, и <...> все те люди, которые повлияли на художественное сознание слушателя, научили его истолковывать музыку таким, а не иным образом» [Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия / Проблемы мышления: Сб. статей - М.: Музыка, 1974. - С. 73].

Автор, не применяя психологической терминологии, описывает суть явления, имеющего в психологии название **социальная установка**.

В. Медушевский указывает на комплексный характер установки, руководящей музыкальной деятельностью, поскольку последняя полимотивна по своей природе и отвечает различным потребностям (познания, эмоционального переживания, выработке ценностной ориентации и др.). В своей работе автор предлагает несколько разновидностей установки, среди которых следует особо выделить **аксиологическую установку** позволяющую оценивать воспринимаемые музыкальные произведения, соотнося их «с системой представлений о важном, лично - ценном, интересном» [Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. - М.: Музыка, 1976. - С. 180].

На наш взгляд, пояснить причину неприятия «новой музыки» и ее негативной оценки современниками можно именно с позиции психологической установки. Новые средства художественной выразительности, которые были использованы в творчестве вышеупомянутых композиторов, требовали наличия у слушателей специфических, соответствующих новым звуковым системам, **перцептивной, аксиологической и социальной установок**. Их выработка была затруднена действием «старых» установок, сформированных в результате восприятия наследия музыкальной практики XVII - XIX веков.